

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**Табуліна Ольга Борисівна**

УДК 78.03:782(4)16/17

ДИСЕРТАЦІЯ

**БАРОКОВА СЕРЕНАТА: ГЕНЕЗА,  
ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА, ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

---

О. Б. Табуліна

Науковий керівник: Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства, професор

**Київ–2024**

## АНОТАЦІЯ

**Табуліна О. Б. Барокова серената: генеза, жанрова специфіка, виконавська практика.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2024.

Актуальність теми дослідження обумовлена тим, що серената як один із популярних жанрів XVII–XVIII століть, тривалий час залишалася жанрово не виокремленою і зазвичай інтерпретувалася музикознавцями як опера або як кантата. Складність жанрової ідентифікації серенати пов'язана з розмаїттям авторських позначень в нотних манускриптах та лібрето, варіативність часопросторових обставин виконання, нестабільність структурних елементів і виконавського складу. Іншою складністю дослідження серенати є її коротка історія, яка тривала менш ніж два століття. Сьогодні науковці, переважно зарубіжні, серед яких Х. П. д'Альверенга, Т. М. Джалдроні, Л. Е. Пінійя, М. Талбот, А. Тедеско та ін., вже мають напрацювання та здобутки у вивченні жанру серенати, в Україні такі студії лише розпочинаються. Задля історично достовірної інтерпретації серенати, до якої все частіше звертаються виконавці, виникає необхідність її жанрової ідентифікації, зокрема виявлення генези, характеристики жанрових особливостей, а також з'ясування низки питань, пов'язаних із виконавською практикою.

Метою роботи є виявлення генези та окреслення жанрової специфіки серенати XVII–XVIII століть.

У першому розділі окреслено теоретико-методологічні засади дослідження: здійснено огляд наукових праць, що розглядають жанр серенати в контексті розвитку європейської барокової музики, робіт, присвячених питанням

історично інформованого виконавства, а також здійснено історичний огляд жанру серенати від його зародження до згасання.

Охарактеризовано музикознавчі роботи, присвячені вивченню серенати XVII–XVIII століть. Встановлено, що важливе значення у її дослідження мають загальні праці з історії барокової музики зарубіжних (Ч. Берні, М. Ф. Букофцер, Дж. Бьюлоу, К. В. Паліска, В. Хеллер та ін.) та українських (Н. Герасимова-Персидська, В. Жаркова, О. Зосім, Г. Омельченко-Агай Кухі, Н. Сікорська, А. Соколова, О. Шуміліна та ін.) науковців. Для вивчення серенати особливе значення мають спеціальні праці, в яких розглянуто історичні аспекти функціонування творів серенатного типу та здійснено їх музичний аналіз, серед них у першу чергу назвемо наукові розробки Х. П. д'Альверенги, Л. Беннета, Т. М. Джалдроні, Дж. Джибертоні, Х. Х. Каррераса, Л. Е. Пінійї, М. Талбота, Е. Тамбуріні, А. Тедеско, Д. Фабріса та ін. У цих роботах підіймаються питання генези та побутування творів серенатного типу в різних країнах Європи, особливості їх лібрето, будови та музичної складової. Дослідження барокової серенати також передбачає звернення до монографій, присвячених творчості Й. С. Баха (А. Швейцер), А. Вівальді (М. Талбот), В. А. Моцарта (Г. Аберт), А. Скарлатті (Е. Й. Дент) та ін., оскільки вони неодноразово ставали авторами творів «з нагоди». Жанр серенати, окрім наукових інтерпретації, потребує відродження і у виконавській практиці, тому виникає потреба звернення до праць зарубіжних (Н. Арнонкур, К. Ф. Гейбл, В. Дін, Р. Донінгтон, М. Елліот, Г. Моенс-Хенен, Ф. Нойманн та ін.) та українських (Л. Артюхова, Л. Вежневцев, Н. Даньшина (Хмілевська), Н. Ключинська, Д. Савон та ін.) науковців, що торкаються різних аспектів історично інформованого виконавства.

Серената є музично-драматичним жанром, що зародився в Італії у добу бароко. Перші, ще камерні за масштабами, зразки музично-драматичних творів «з нагоди» зафіксовані на півночі Італії, починаючи з 1640-х років, із середини XVII століття твори серенатного типу, вже більш масштабні, поширюються в

Римі, а пізніше центрами їх розвитку стали Неаполь, Палермо та Венеція. Італійська культурна експансія розширила ареал розповсюдження серенати, який набуває поширення в Австрії, Іспанії, Португалії, а пізніше – практично в усіх країнах Європи, окрім Франції, де у свій час було створено власний національний різновид придворного мистецтва. Також відмінності мала й німецька традиція творів «з нагоди», репрезентована у творчості Й. С. Баха.

До жанру серенати зверталися провідні композитори доби бароко – А. Вівальді, Й. А. Гассе, А. Кальдара, Н. Порпора, А. Страделла, А. Скарлатті та багато інших. У добу класицизму барокова серената не втратила свої позиції, і видатні митці, серед яких К. В. Глюк, Й. Гайдн, Й. К. Бах, В. А. Моцарт, писали твори «з нагоди». Попри величезну популярність серенати у другій половині XVII та протягом всього XVIII століття, цьому жанру, на відміну від опери і кантати, не судилося дожити до наших часів. Причиною його відмирання стала Французька революція 1789 року, коли унаслідок перемоги буржуазії було зруйновано традиції аристократичного мистецтва, зокрема замовлення та виконання творів з нагоди різних урочистих подій.

Другий розділ присвячено аналізу серенат провідних композиторів XVII–XVIII століть та виокремлено базові риси жанру.

Проаналізовано зміст та музичну драматургію низки серенат, створених провідними митцями доби бароко, серед яких «Ермінія» («Erminia», бл. 1723) А. Скарлатті, «Глорія та Гіменей» («La Gloria e Himeneo», бл. 1725) та «Святкуюча Сена» («La Sena festeggiante», бл. 1726) А. Вівальді, «Згода планет» («La Concordia de' Pianeti», бл. 1723) А. Кальдари, «Анжеліка» («L'Angelica», 1720) Н. Порпори та «Марк Антоній і Клеопатра» («Marc'Antonio e Cleopatra», бл. 1725) Й. А. Гассе. Охарактеризовано твори «з нагоди» Й. С. Баха, які сьогодні жанрово ідентифікують як кантати. Вказано на їх спорідненість з італійськими серенатами, зазначено спільні та відмінні риси.

У роботі здійснено аналіз творів композиторів доби класицизму, зокрема «Весілля Геркулеса і Геби» («Le nozze d'Ercole e d'Ebe», 1747) К. В. Глюка, «Ацис» («Acide», 1763) Й. Гайдна, «Ендіміон» («L'Endimione», бл. 1780) Й. К. Баха, «Асканій в Альбі» («Ascanio in Alba», 1771), «Сон Сципіона» («Il sogno di Scipione», 1771), «Король-пастух» («Il rè pastore», 1775) В. А. Моцарта, у яких збереглися базові жанрові риси серенати, сформовані у добу бароко.

У результаті аналізу низки серенат XVII–XVIII століть було виокремлено їх специфічні риси: замовлення з нагоди урочистої події та виконання функції музичного дарунка; приватні театри, покої, сади, оранжереї як базові локації; історично-міфологічні сюжети в театральній репрезентації без розвиненої сюжетної лінії, але з костюмами і декораціями; усталена двочастинна структура з такими складовими: вступна симфонія, речитативи й арії *da capo*, що чергуються між собою, фінальний ансамбль; виконавський склад, який передбачав від двох до семи співаків-солістів та оркестр, що складався зі струнних з *basso continuo*, до яких могли додаватися духові інструменти; алегоричний підтекст лібрето з натяками на адресатів, іноді впродовж всього твору, але частіше або в останньому речитативі, де вустами персонажів прославляються винуватці урочистостей, або в спеціально окремо виписаній частині, що має назву *licenza*.

У третьому розділі розглянуто питання історично інформованого виконавства барокової музики та охарактеризовано сучасні інтерпретації серенати Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра».

Зазначено, що в італійській бароковій опері музичний матеріал є максимально зручним для природних голосових можливостей співака. Специфіка барокового співу полягає не в перегонах за однорідним, кантиленним, насиченим і потужним звучанням по всьому діапазону, а в ювелірній роботі з градацією найтонших відтінків у кожній окремій мікрофразі. Барокова музика

повинна створювати враження живого дихаючого організму і в жодному разі не бути однорідно-монотонною.

Арії *da capo* в італійських операх, ораторіях, кантатах та серенатах кінця XVII – початку XVIII століття посідають особливе місце, бо, окрім демонстрації співацької майстерності, слугують засобом розкриття психологічних характеристик персонажа. У період раннього бароко, коли ще не було чіткої диференціації між двома головними оперними формами – арією та речитативом, останні були більш мелодійними і схожими на арії. Пізніше речитативи відокремилися від арій і стали контрастувати з ними завдяки посиленню декламаційного начала. Відмінність речитативного стилю від аріозного полягала в особливому відношенні до слова як засобу передачі емоційних станів персонажів, а інтерпретаційній свободі, що не мала залежати від темпу, ритму та розміру: в той час як арії передбачали суворе дотримання композиторських вказівок, речитативи розраховувались на довільну виконавську інтерпретацію.

Для опанування досить складної для сучасного співака оперної форми – речитативу, для природного і впевненого їх виконання важливими стають основні компоненти роботи над текстом, а саме над дикцією, промовою, наголосами не тільки слів, але й смислових акцентів фраз і речень. На жаль, дуже часто сучасні співаки, захоплюючись аріями, нехтують речитативами, не приділяючи їм опануванню достатньої уваги, що призводить до невиразного виконання і формує відповідне відношення до них у публіки, яка вважає речитативи відверто нудними та провальними епізодами оперної вистави. Такий підхід є невірним, адже драматично заряджений речитатив здатний оживити виставу в цілому. Успіх інтерпретації речитативу, окрім співака, залежить від обізнаних континуїстів, які, у свою чергу, повинні забезпечити надійний супровід вокаліста, не нехтуючи як музичним, так і поетичним текстом.

Одним із дискусійних питань інтерпретації барокової вокальної музики є використання голосового вібрато. Якщо говорити про вібрато з історичного

ракурсу, варто пам'ятати, що барокова доба тривала майже півтора століття і протягом цього часу виконавська манера зазнала змін. Тому є некоректною однакова інтерпретація музичних шедеврів XVII та XVIII століття, а також світських і духовних творів. Відсутність вібрато є більш характерним для ранньобарокової музики, яка виконувалася в невеликих приміщеннях камерним складом. Із поширенням опери та інших музично-драматичних жанрів, збільшенням складу оркестру та розквітом віртуозного виконавства, формується новий співацький стиль – *bel canto*, який передбачає тембрально розфарбований, яскравий, сильний за звучанням голос. Виконавець повинен володіти ним досконало: використовувати складні технічні прийоми, демонструвати динамічні градації, надзвичайну емоційність та філігранну орнаментику. При виконанні серенат, які досягли найвищого розвитку в часи пізнього бароко, невірним буде скромне, безтемброве звучання голосу.

Барокові арії були одноафектними творами, однак потребували виділення окремих слів, для чого використовувалися прикраси, з яких найбільш важливими були трелі, морденти, аподжіатури та *messa di voce*. Тож орнаментика в добу бароко була найважливішим стилістичним елементом, і не лише аріях, а й речитативах, і без якого інтерпретація творів XVII–XVIII століть не буде вірною. Однак надмірне зловживання прикрасами може зруйнувати основну ідею мистецтва бароко, яка червоною лінією пронизує всі його форми та жанри – афектоване та емоційно правдиве виконання, а тому використання орнаментики повинно підпорядковуватися головній меті – передачі щирих, справжніх пристрастей та емоцій.

Охарактеризовано низку інтерпретацій серенати Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра», здійснених під орудою Метью Дірста (2010), Клаудіо Оселе (2013), Оттавіо Дантоне (2018), Петера Заїчека (2018). Розкрито специфіку київських виконань серенати, що відбулися 20 травня 2021 року та 17 лютого 2022 року, де авторкою дисертації було виконано партію Марка Антонія.

Зазначено перспективи створення виконавської традиції серенат в Україні, що сприятиме конкурентоздатності співаків, обізнаності слухачів та загальному розвитку музичної культури.

*Ключові слова:* музично-театральне мистецтво країн Європи XVII–XVIII століття, вокально-інструментальна музика, серената, опера, лібрето, рукописи та стародруки як джерельна база дослідження жанру серенати XVII–XVIII століття, релігійно-обрядові витоки світського мистецтва бароко та класицизму, музичний стиль і жанр, аристократично-придворна культура, музичне виконавство, інтерпретація.

## SUMMARY

***Tabulina O. B. Baroque serenata: genesis, genre specificity, performance practice.*** The Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2024.

The relevance of the research topic is due to the fact that the serenata, as one of the popular genres of the 17th – 18th centuries, remained genre-indistinguishable for a long time and was usually interpreted by musicologists as an opera or a cantata. The complexity of genre identification of the serenata is related to the variety of author's notations in music manuscripts and librettos, the variability of time and space circumstances of performance, and the instability of structural elements and performing cast. Another difficulty in studying the serenata is its short history, which lasted less than two centuries. Today, scholars, mostly foreign, including J. P. D'Alvarenga, T. M. Gialdrone, L. E. Pinilla, M. Talbot, A. Tedesco, and others, already have developments and achievements in the study of the serenata genre, while in Ukraine such studies are just beginning. For the sake of a historically accurate interpretation of



the serenata, which is increasingly used by performers, there is a need for its genre identification, including the detection of its genesis, characterization of genre features, and clarification of a number of issues related to performance practice.

The aim of the work is to identify the genesis and outline the genre specificity of the serenata of the 17th – 18th centuries

The first chapter outlines the theoretical and methodological foundations of the study: a review of scientific works that consider the genre of the serenata in the context of the development of European baroque music, works devoted to the issues of historically informed performance, as well as a historical overview of the genre of the serenata from its inception to extinction.

The musicological works devoted to the study of the serenata of the 17th – 18th centuries are characterized. It has been established that general works on the history of baroque music by foreign (Ch. Burney, M. F. Bukofzer, G. J. Buelow, C. V. Palisca, W. Heller, etc.) and Ukrainian (N. Herasymova-Persydska, V. Zharkova, O. Zosim, H. Omelchenko-Agai Kuhi, N. Sikorska, A. Sokolova, O. Shumilina, etc.) scientists are of great importance in its study.

For the study of the serenata, special works, which consider the historical aspects of the functioning of serenata-type compositions and analyze them musically, are of particular importance. Among them, first of all, we will name the scientific developments of J. P. D'Alvarenga, L. Bennett, T. M. Gialdroni, G. Gibertoni, J. J. Carreras, L. E. Pinilla, M. Talbot, E. Tamburini, A. Tedesco, D. Fabris, and others. These works raise the issues of the genesis and existence of serenata-type compositions in different European countries, the peculiarities of their libretto, structure, and musical component. The study of the Baroque serenata also involves referring to monographs devoted to the works of J. S. Bach (A. Schweitzer), A. Vivaldi (M. Talbot), W. A. Mozart (G. Abert), A. Scarlatti (E. J. Dent), and others, as they repeatedly composed works "for the occasion". In addition to scientific interpretation, the serenata genre needs to be revived in performance practice, so there is a need to turn to the works

of foreign authors (N. Harnoncourt, K. F. Gable, W. Dean, R. Donington, M. Elliot, G. Moens-Haenen, F. Neumann, etc.) and Ukrainian (L. Artiukhova, L. Vezhnevets, N. Danshyna (Khmilevska), N. Kliuchynska, D. Savon, etc.) scientist who deal with various aspects of historically informed performance.

The serenata is a musical dramatic genre that originated in Italy in the Baroque period. The first examples of musical dramatic works "for the occasion" were recorded in northern Italy in the 1640s; in the mid-17th century, serenata-type works, already on a larger scale, were distributed in Rome, and later Naples, Palermo, and Venice became centers of their development. Italian cultural expansion expanded the area of serenata, which became widespread in Austria, Spain, Portugal, and later in almost all European countries, except France, where its own national form of court art was created in due time. The German tradition of composing for occasions, represented in the works of J. S. Bach, was also distinctive.

Leading Baroque composers such as A. Vivaldi, J. A. Hasse, A. Caldara, N. Porpora, A. Stradella, A. Scarlatti, and many others turned to the genre of the serenata. In the age of classicism, the baroque serenata did not lose its position, and prominent artists, including Ch. W. Gluck, J. Haydn, J. Ch. Bach, and W. A. Mozart, wrote works "for the occasion". Despite the enormous popularity of the serenata in the second half of the 17th and throughout the 18th century, this genre, unlike opera and cantata, was not destined to survive to the present day. The reason for its extinction was the French Revolution of 1789, when the victory of the bourgeoisie destroyed the traditions of aristocratic art, including the commissioning and performance of works on the occasion of various celebrations.

The second chapter is devoted to the analysis of serenatas by leading composers of the 17<sup>th</sup> – 18th centuries and highlights the basic features of the genre.

The research analyzed the content and musical drama of a number of serenatas created by leading Baroque composers, including "Erminia" (ca. 1723) by A. Scarlatti, "Gloria e Imeneo" (ca. 1725) and "La Sena festeggiante" (ca. 1726) both by A. Vivaldi,

"La Concordia de' Pianeti" (ca. 1723) by A. Caldara, "L'Angelica" (1720) by N. Porpora and "Marc'Antonio e Cleopatra" (ca. 1725) by J. A. Hasse. The works "for the occasion" by J. S. Bach, which are nowadays genre-identified as cantatas, are characterized. Their affinity with Italian serenatas is pointed out, common and distinctive features are noted.

The study analyzes the works of composers of the Classical period, in particular, "Le nozze d'Ercole e d'Ebe" (1747) by Ch. W. Gluck, "Acide" (1763) by J. Haydn, "L'Endimione" (ca. 1780) by J. Ch. Bach, "Ascanio in Alba" (1771), "Il sogno di Scipione" (1771), and "Il Rè pastore" (1775) by W. A. Mozart, which preserve the basic genre features of the baroque serenata.

The analysis of a number of serenatas of the 17th – 18th centuries has identified their specific features: commissioned on the occasion of a solemn event and performing the function of a musical gift; private theaters, chambers, gardens, greenhouses as basic locations; historical and mythological subjects in theatrical representation without a developed storyline, but with costumes and scenery; a well-established two-part structure with the following components: an introductory *sinfonia*, alternating recitatives and *da capo* arias, and a final ensemble; a performing cast of two to seven solo singers and an orchestra consisting of strings with *basso continuo*, to which wind instruments could be added; allegorical overtones of the libretto with hints of the addressees, sometimes throughout the work, but more often either in the last recitative, where the characters praise the heroes of the occasion, or in a specially written part called *licenza*.

The third chapter deals with the issue of historically informed performance of baroque music and characterizes modern interpretations of J. A. Hasse's serenata "Marc'Antonio e Cleopatra".

It is noted that in Italian baroque opera, the musical material is as convenient as possible for the singer's natural vocal capabilities. The specificity of baroque singing is not in the race for a homogeneous, cantilena, rich and powerful sound throughout the

range, but in jewelry work with a gradation of the finest shades in each individual microphrase. Baroque music should create the impression of a living, breathing organism and in no case be homogeneous and monotonous.

*Da capo* arias in Italian operas, oratorios, cantatas, and serenatas of the late 17th and early 18th centuries occupy a special place because, in addition to demonstrating singing skills, they serve as a means of revealing the psychological characteristics of a hero. In the early Baroque period, when there was no clear differentiation between the two main operatic forms, aria and recitative, the latter were more melodic and similar to arias. Later, recitatives were separated from arias and began to contrast with them due to the strengthening of the recitative principle. The difference between the recitative style and the arioso style was a special attitude to the word as a means of conveying the emotional states of the characters, and interpretive freedom, which was not to depend on tempo, rhythm, and meter: while arias assumed strict adherence to the composer's instructions, recitatives were designed for arbitrary performance interpretation.

In order to master the operatic form of recitative, which is quite difficult for a modern singer, and to perform them naturally and confidently, the main components of working on the text, namely diction, speech, and emphasis of not only words but also the semantic accents of phrases and sentences, become important. Unfortunately, very often contemporary singers, being fascinated by arias, neglect recitatives, not paying enough attention to their mastery, which leads to an inexpressive performance and forms the corresponding attitude of the audience, which considers recitatives to be frankly boring and failed episodes of an opera performance. This approach is wrong, because a dramatically charged recitative can revitalize the performance as a whole. The success of the interpretation of the recitative, in addition to the singer, depends on knowledgeable contemporaries, who, in turn, must provide reliable accompaniment to the vocalist, without neglecting both the musical and poetic text.

One of the controversial issues in the interpretation of baroque vocal music is the use of vocal vibrato. If we talk about vibrato from a historical perspective, it is worth remembering that the Baroque era lasted almost a century and a half, and during this time the performance style underwent changes. Therefore, the same interpretation of musical masterpieces of the 17th and 18th centuries, as well as secular and spiritual works, is incorrect. The absence of vibrato is more characteristic of early baroque music, which was performed in small rooms by chamber musicians. With the spread of opera and other musical and dramatic genres, the increase in the size of the orchestra and the flourishing of virtuoso performance, a new singing style, *bel canto*, was formed, which implies a timbre-colored, bright, strong-sounding voice. The performer must master it perfectly: use complex technical techniques, demonstrate dynamic gradations, extreme emotionality and filigree ornamentation. When performing serenatas, which reached their highest development in the late Baroque period, a modest, timbreless voice will be incorrect.

Baroque arias were single-affect works, but they required the emphasis of individual words, for which decorations were used, the most important of which were trills, mordents, apoggiatures, and *messa di voce*. Therefore, ornamentation in the Baroque period was the most important stylistic element, not only in arias but also in recitatives, and without which the interpretation of works of the seventeenth and eighteenth centuries would not be correct. However, the excessive use of ornamentation can destroy the main idea of Baroque art, which is a red line that runs through all its forms and genres – an affective and emotionally truthful performance, and therefore the use of ornamentation should be subordinated to the main goal – the transmission of sincere, genuine passions and emotions.

The author characterizes a number of interpretations of J. A. Hasse's serenata "Marc'Antonio e Cleopatra" conducted by Matthew Dirst (2010), Claudio Osele (2013), Ottavio Dantone (2018), and Peter Zajíček (2018). The specifics of the Kyiv performances of the serenata, which took place on May 20, 2021 and February 17,

2022, where the author of the dissertation performed the role of Marc'Antonio, are revealed. The prospects for creating a performing tradition of serenatas in Ukraine are indicated, which will contribute to the competitiveness of singers, audience awareness, and the overall development of musical culture.

*Keywords:* musical and theatrical art of European countries of the 17th – 18th centuries, vocal and instrumental music, serenata, opera, libretto, manuscripts and old prints as a source base for researching the serenata genre of the 17th – 18th centuries, religious and ritual origins of the secular art of baroque and classicism, musical style and genre, aristocratic court culture, musical performance, interpretation.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

#### *Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. № 40. С. 178–183. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250388>

2. Табуліна О. Б. Барокова серената при дворі австрійських Габсбургів у контексті італійської культурної експансії. *Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал*. 2022. № 134. С. 41–50. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269595>

3. Табуліна О. Б. Серената як музично-драматичний твір «з нагоди»: історичний шлях та жанрова специфіка. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2023. № 44. С. 161–167. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293943>

#### *Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

4. Табуліна О. Б. А. Вівальді. Серената «La Sena festeggiante» як діалог музичних традицій Італії та Франції. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф.*, Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 180–181.

5. Табуліна О. Б. Серената «La Circe» («Цирцея») А. Страделли як зразок аристократичного мистецтва XVII століття. *Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації: Матеріали XXI Міжнар. наук.-практ. конференції*, Київ 8–10 січня 2021 р. Київ: КМAM ім. Р. М. Глієра, 2021. С. 104–105.

6. Табуліна О. Б. Прем'єрне виконання в Україні серенати Й. А. Хассе «Марк Антоній та Клеопатра» в світлі популяризації барокової музики. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: Матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4–5 лист. 2021 р. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 134–135.

7. Табуліна О. Б. Драматичні серенати В. А. Моцарта як данина традиціям аристократичного середовища XVIII століття. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 червня 2022 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2022. С. 105–107.

8. Табуліна О. Б. Світські твори з нагоди Й. С. Баха: кантати або серенати? *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф., 10 листопада 2022 р. М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2022. С. 202–203.

9. Табуліна О. Б. Французькі серенати Антоніо Вівальді в контексті культурної дипломатії барокової доби. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 18 травня 2023 р. Київ: НАКККіМ, 2023. С. 93–95.

10. Табуліна О. Б. Італійська барокова арія: особливості будови та виконання. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів (Київ, 2 листопада 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. 187–189.



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ</b>	
<b>ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	25
1.1. Вокальна музика бароко в музикознавчому дискурсі .....	25
1.2. Становлення та розвиток жанру серенати в європейському культурному просторі .....	32
Висновки до Розділу 1 .....	80
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНР СЕРЕНАТИ: СПЕЦИФІЧНІ РИСИ</b>	
<b>ТА КОМПОЗИТОРСЬКІ РІШЕННЯ</b> .....	82
2.1. Специфічні риси італійської серенати .....	82
2.2. Жанрові особливості німецької серенати .....	111
2.3. Серената в добу класицизму .....	127
Висновки до Розділу 2 .....	140
<b>РОЗДІЛ 3. БАРОКОВА СЕРЕНАТА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ</b> ...	
3.1. Особливості виконання барокових арій <i>da capo</i> та речитативів .....	147
3.2. Вібрато та орнаментика в музиці бароко .....	161
3.3. Сучасні виконавські інтерпретації серенати	
Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра» .....	176
Висновки до Розділу 3 .....	185
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	188
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	194
<b>ДОДАТКИ</b> .....	215
Додаток А. Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи .....	215
Додаток Б. Ілюстрації .....	219

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Барокова доба – один з найяскравіших та найплідніших періодів в історії музики. Прийшовши на зміну Ренесансу і охопивши майже півтора століття, бароко принесло із собою нові образи та форми, поєднуючи прекрасне і потворне, плотське і духовне, високе і низьке, трагічне і комічне. Барокова доба подарувала світові великих творців, які здійснили відкриття майже у всіх сферах людського буття. Важливих змін у цей час зазнало мистецтво, зокрема музика, бо саме в барокову добу відбулося становлення багатьох музичних жанрів. Одним із них стала популярна в аристократичному середовищі барокова серената, без якої впродовж XVII–XVIII століть не обходилася жодна урочиста подія в аристократичних осередках. Тривалий час серената залишалася жанрово не виокремленою і часто відносилась музикознавцями або до опери, або до кантати. Складність її жанрової ідентифікації пов'язана з розмаїттям авторських позначень в нотних манускриптах та лібрето, варіативність часопросторових обставин виконання, нестабільність структурних елементів і виконавського складу. Іншою складністю дослідження жанру серенати є його коротка історія. На відміну від опери та кантати, які й сьогодні продовжують радувати слухачів не тільки творами видатних композиторів минулого, але й композиціями сучасних авторів, серената промайнула, мов метеор, на музичному бароковому небосхилі, залишивши про себе на згадку лише мовчазні партитури великих майстрів XVII–XVIII століть.

Манускрипти серенат тривалий час залишалися недослідженими. Попри її популярність у другій половині XVII та у XVIII столітті, ідеї просвітництва привели до занепаду аристократії, і, як наслідок, до відмирання одного з найулюбленіших її дітищ – серенати. Проте враховуючи численну кількість творів «з нагоди», їх історичну та музичну цінність, жанр серенати заслуговує на повернення в науковий, культурний і виконавський простір. Світова тенденція

відродження старовинної музики, пошук її автентичного звучання в руслі історично інформованого виконавства диктує моду на звернення музикантів до барокових жанрів, у тому числі й тих, історія яких вже завершена.

Сьогодні науковці, переважно зарубіжні, серед яких Х. П. д'Альверенга, Т. М. Джалдроні, Л. Е. Пінійя, М. Талбот, А. Тедеско та ін., вже розпочали вивчення жанру серенати. Серед українських дослідників до барокової світської вокально-інструментальної музики зверталися Н. Сікорська та Г. Омельченко-Агай Кухі, однак вивчення творів серенатного типу ще не стало провідним трендом української музикології, хоча київські виконання серенат «Марк Антоній і Клеопатра» Й. А. Гассе, «Ацис і Галатея» Г. Ф. Генделя засвідчило неабиякий інтерес українських музикантів до цього шару барокової музики. У зв'язку з цим задля історично достовірної інтерпретації серенати виникає необхідність її жанрової ідентифікації, зокрема виявлення генези, характеристики жанрових особливостей, а також з'ясування низки питань, пов'язаних із виконавською практикою.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри вокального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає дослідницькій тематиці кафедри «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теоретичний, історичний та практичний аспекти» (державний реєстраційний № 0123U105312). Тему дисертації затверджено 27 жовтня 2020 р. (протокол № 4) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Мета дослідження** – виявити генезу та окреслити жанрову специфіку серенати XVII–XVIII століть.

**Завдання дослідження:**

- обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження серенати в контексті соціокультурних процесів та мистецьких пошуків у країнах Європи XVII–XVIII століть;

- виявити генезу й окреслити історичні етапи розвитку творів серенатного типу в європейських країнах у барокову та постбарокову добу;
- розкрити значення серенати в контексті культурної дипломатії країн Європи XVII–XVIII століть;
- охарактеризувати специфічні риси барокової серенати у проєкції на жанрову систему музики XVII–XVIII століть;
- окреслити інтерпретаційні аспекти барокової серенати в сучасній музично-виконавській практиці.

**Об’єкт дослідження** – музично-театральні жанри європейського бароко.

**Предмет дослідження** – жанр барокової серенати в історичному розвитку.

**Хронологічні межі дослідження.** У роботі розглядається жанр серенати від її зародження до занепаду, що припадає на період XVII–XVIII століть. Формування специфічних жанрових ознак серенати відбувається в добу бароко, у класицистичну добу серената продовжує свій розвиток у нових стильових координатах, зберігаючи базові риси, сформовані в часи бароко.

**Методологія дослідження** потребувала комплексного підходу з використанням методологічних засад гуманітарних наук та мистецтвознавства. *Історико-культурний підхід* дозволив з’ясувати історичний контекст появи творів серенатного типу та розкрити його роль у розвитку аристократичної культури країн Європи XVII–XVIII століть. *Історико-генетичний підхід* дав можливість виявити зв’язки аристократичного мистецтва із сакральним підґрунтям європейської культурної традиції. *Пошуковий метод* дозволив віднайти інформацію щодо творів серенатного типу в доробку композиторів країн Європи, *системний* – упорядкувати її відповідно до жанрової системи барокової музики та національних музичних традицій. *Джерелознавчий і текстологічний методи* використано для уточнення даних із рукописних текстів серенат. *Персонологічний підхід* дозволив з’ясувати внесок композиторів XVII–XVIII століть у розвиток жанру серенати. *Аналітичний та музично-аналітичний методи* було використано

для аналізу вербального компонента серенат, їх музичної структури та стильових рис. *Метод теоретичного узагальнення* став підґрунтям для підведення підсумків дослідження та формулювання науково обґрунтованих висновків.

**Теоретичну базу** дисертації становлять:

- трактати та праці авторів XVII–XVIII століть, які підіймають питання тогочасної музичної практики (А. Бейлі, Ч. Берні, Дж. Б. Манчіні, Ж. Руссо, П. Ф. Тозі та ін.);

- роботи сучасних дослідників, присвячені загальним питанням музичного мистецтва XVII–XVIII століть та проблематиці музично-театральних жанрів (О. Афоніна, М. Ф. Букофцер, Дж. Бьюлоу, Н. Герасимова-Персидська, В. Жаркова, О. Зосім, Г. Омельченко-Агай Кухі, К. В. Паліска, О. Сапожник, Н. Сікорська, А. Соколова, В. Хеллер, О. Шуміліна та ін.);

- дослідження, в яких розглянуто жанр серенати в культурі Європи (Х. П. д'Альверенга, Л. Беннет, Т. М. Джалдроні, Дж. Джибертоні, Х. Х. Каррерас, Л. Е. Пінійя, М. Талбот, Е. Тамбуріні, А. Тедеско, Д. Фабріс та ін.);

- роботи, присвячені музичній творчості провідних майстрів XVII–XVIII століть, що писали твори серенатного типу (Г. Аберт, Е. Й. Дент, М. Талбот, А. Швейцер та ін.);

- наукові праці з проблематики виконавської інтерпретації, у тому числі історично інформованого виконавства (Н. Арнонкур, Л. Артюхова, І. Вежневцев, Н. Даньшина (Хмілевська), К. Ф. Гейбл, В. Дін, Р. Донінгтон, М. Елліот, Н. Ключинська, Г. Моенс-Хенен, Ф. Нойманн, Д. Савон та ін.).

**Наукова новизна** одержаних результатів визначається тим, що в дисертації:

*уперше:*

- здійснено історичний огляд становлення й розвитку жанру серенати в музичній культурі Європи; встановлено, що його хронологічні межі пов'язані з

найвищим етапом розвитку європейської аристократичної культури Нового часу (XVII–XVIII століття) у католицьких та протестантських країнах; історія жанру серенати розпочалася в Італії, де відбулося закріплення її базових рис; італійська жанрова модель популярних серед аристократичної верхівки творів «з нагоди» отримала поширення у всіх європейських католицьких та протестантських країнах, окрім Франції, де на той час вже було створено національний різновид придворного мистецтва; у другій половині XVIII століття, коли бароковий стиль змінився класицистичним, композитори зберегли барокову жанрову основу серенати; завершення історії жанру пов'язано із Французькою революцією 1789 року та поширенням ідей просвітництва, унаслідок чого відбувається поступовий вихід від практики урочистих святкувань з різних нагод в аристократичному середовищі;

- окреслено жанрову специфіку серенати XVII–XVIII століть; визначено її базові риси, до яких відносяться 1) замовлення з нагоди урочистої події, 2) приватні театри, покої, сади, оранжереї як базові локації, 3) історично-міфологічні сюжети в театральній репрезентації з костюмами і декораціями, але без розвиненої сюжетної лінії, 4) усталена двочастинна структура з початковою симфонією, чергуванням речитативів та арій *da capo* і заключним фінальним ансамблем, 5) виконавський склад з 2–7 співаків-солістів та оркестр (струнні з *basso continuo*, іноді з додаванням духових інструментів), 6) алегоричний підтекст лібрето із прославленням винуватців урочистостей, часто в окремо виписаній частині, що має назву *licenza*);

- здійснено аналіз серенат А. Кальдари «Згода планет» та Н. Порпори «Анжеліка», що дозволило розширити відомості про еволюцію жанру в європейській культурній традиції.

*Уточнено:*

- обставини написання серенати Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра», де аналіз тексту фінального речитативу (№ 21) дозволив встановити її адресатів – імператорську родину Габсбургів.

*Набули подальшого розвитку:*

- питання жанрової генези світських кантат Й. С. Баха, які належать до творів серенатного типу, але мають певні відмінності від італійського канону, що пов'язано з побутуванням у німецькому протестантському середовищі;

- підходи в аналітичній компаративістиці інтерпретацій барокових творів, які передбачають врахування історичного контексту виконуваних композицій, їх редакційні видозміни, характеристику музичного компонента з позицій історично інформованого виконавства, особливості сценічного рішення;

- питання виконавської інтерпретації барокової музики, зокрема особливості виконання барокових арій *da capo* та речитативів, використання вібрато та орнаментики.

**Теоретичне значення** дисертації полягає в характеристиці серенати XVII–XVIII століть як репрезентативного жанру аристократичного музичного мистецтва та окреслення її специфічних рис, що розширює знання щодо музично-історичного процесу в Європі та уявлення про жанрову систему барокової музики.

**Практичне значення** результатів дисертаційного дослідження полягає можливості їх використання при розробці лекційних курсів з історії світової музичної культури XVII–XVIII століть, історії вокального мистецтва, практичній діяльності виконавців барокової музики. Авторка була учасницею мистецького проєкту, у якому київським слухачам було презентовано постановку барокової серенати Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра» (20.05.2021, 17.02.2022).

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є науковим дослідженням, у якому виявлено генезу та окреслено жанрову специфіку серенати XVII–XVIII століть. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто.

**Апробація результатів дисертації.** Робота обговорювалася на кафедрі вокального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

її результати презентувалися на *міжнародних наукових конференціях*: «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 23 жовтня 2020 р.), «Ювілейні пам'ятні дати 2020 року» (Київ, 27–28 листопада 2020 р.), «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2021 р.), «Міжнародні Герасимовські читання-2021: звук і знак» (Київ, 16–18 квітня 2021 р.), «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 4–5 листопада 2021 р.), «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність» (Київ, 20–21 грудня 2023 р.); *всеукраїнських наукових конференціях та круглих столах*: «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, 21–22 червня 2022 р.), «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 10 листопада 2022 р.), «Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи» (Київ, 18 травня 2023 р.), «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (Київ, 25 травня 2023 р.), «Український фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (Київ, 3 жовтня 2023 р.), «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2 листопада 2023 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертаційної роботи викладено у 10 публікаціях, серед яких 3 статті в наукових періодичних фахових виданнях, затверджених МОН України, 7 статей у збірках матеріалів наукових конференцій.

**Структура дисертації** зумовлена її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів (восьми підрозділів), висновків, списку використаних джерел та літератури (214 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 232 сторінки, з яких 193 сторінки основного тексту.



## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Вокальна музика бароко в музикознавчому дискурсі

Важливою базою дослідження жанру серенати стали праці як сучасних науковців, так і джерела XVIII століття, які допомогли зануритися в атмосферу барокової Європи і стали ключем до розуміння загального історичного, політичного та культурно-естетичного фону епохи. До таких вагомих праць належить багатотомна історія музики Ч. Берні [76–79], написана в період з 1776 по 1789 рік, два останніх томи якої присвячені музиці XVII–XVIII століть. Він у своїй праці зокрема описував серенатні дійства в Італії, вказував на приводи їх створення, драматичну природу, відмічав поетичні тексти, спеціально складені до тієї чи іншої події.

Італійський поет, історик літератури і засновник знаменитої Аркадської академії в Римі Дж. М. Крешимбені [90] згадував римські серенати другої половини XVII століття, відмічаючи велич і розкіш вистав, а також факт аристократичної приналежності жанру. Захоплений урочистими пишними музичними виставами «з нагоди» у іспанському Неаполі, французький мандрівник Ж. Ж. Бушар надав важливі відомості про серенати, які привів в своїх дослідженнях Д. Фабріс [101].

Серед сучасних розвідок окреме місце посідає «Кембриджська історія музики XVIII століття» – збірка, складена Дж. Бьюлоу [74] з досліджень різних науковців, які розглядають історію музики XVIII століття в різних європейських країнах та напрямках (світська, камерна, сценічна, духовна, інструментальна тощо). Праця зосереджена на місці музики в соціокультурному просторі провідних європейських центрів пізнього бароко.

Значимою стала й збірка наукових досліджень, присвячена музиці та дипломатії від раннього Нового часу до сьогодення під редакцією Р. Арендт, М. Феррагута та Д. Махіета [145]. Базою дослідження також виступили дисертації сучасних зарубіжних музикознавців. Так, в роботі К. К. Хейл Харріс [116] висвітлюється атмосфера Риму за часів виникнення Аркадської академії, розглядається розвиток діалогової кантати та розквіт поезії в контексті надважливої, популярної за часів бароко меценатської активності. Інша вагома дослідницька робота належить Л. Амброзіо [42] і стосується драматичних, комедійних та пасторальних вистав, які масово створювались в Римі другої половини XVIII століття.

Окрім праць загального характеру, присвячених музиці доби бароко, зарубіжне музикознавство представлено роботами, присвяченими творам серенатного типу. Значна увага жанру серенати приділена у збірці наукових праць різних авторів, яку уклали І. Йорданова та П. Майоне [178], де зосереджено увагу на серенатах та театральних фестах в Європі XVIII століття. Вагомий внесок в дослідженні серенати належить відомому науковцю М. Талботу [185–192], який надав дефініцію терміну серената, обґрунтував його семантичне значення, а також дослідив серенати А. Вівальді, створені за замовленням французького посла на честь Людовіка XVIII в контексті їх дипломатичної місії у Венеції. Місця проведення серенат у Римі в XVII столітті розглянуто Е. Тамбуріні [193]. Дослідження Дж. Джибертоні [Gibertoni] зосереджене на діалогових кантатах та серенатах Г. Ф. Генделя в період творчості композитора на Апеннінському півострові у час становлення Аркадської академії, воно відкриває історичну завісу походження італійської серенати та її значення в папському Римі, а також представляє фактаж, який дозволяє проаналізувати відмінності між двома прадраматичними жанрами. С. Чарос [194] присвячує серенаті статтю, де описує серенату XVIII століття, її відмінності від кантати, розкриває її значення у музичному просторі та серед аристократії. Важливим є

дослідження Л. Е. Пінійя [156], присвячене жанру драматичної серенати в Іспанії, оскільки ця робота є ширшою за змістом: у ній, наприклад, ми можемо отримати інформацію щодо виконання серенат у Римі XVII століття, а також стосовно серенат іспанських поетів XVIII століття. Завдяки Д. Фабрісу [101] маємо розгорнуту картину буття серенати в культурному просторі барокового Неаполя. Т. М. Джалдроні [107] допомогла дослідити серенату у творчості Д. Сарро. Завдяки А. Тедеско [195], яка зосередилась на дослідженні святкових аплодисментів (*applausi festivi*) в бароковому Палермо, вдалося ознайомитися з історичним фоном та виявити зразки палермських серенат, створених на честь іспанської влади в Неаполі.

Розширення географії серенати за межі Апеннінського півострову переносять нас до Габсбурзького Відня, Іспанії, Португалії та дворів провідних правлячих європейських династій. Монументальне дослідження італійської кантати у Відні, в якому згадуються й твори серенатного типу, провів американський науковець Л. Беннет [66]. У монографії автор детально висвітлює культурне життя монаршого двору, роль музики та значимість музичного виконавства в імператорському оточенні, а також розглядає історичний контекст італійського культурного впливу на Відень. Італійські музичні зразки, що вплинули на естетичні смаки віденських суверенів, а також австрійських композиторів, зокрема Й. Й. Фукса, розглянуті ірландським музикознавцем Г. Вайтом [201; 202]. Музичне життя барокового Відня в період правління імператорів Йосифа I та Карла VI ретельно досліджені професоркою з Оксфорду С. Волленберг [214]. У важливій праці Р. Шрайбер [174], присвяченій ерцгерцогу Леопольду Вільгельму, визначається його вагомий внесок як політика і колекціонера в історію європейського мистецтва. Серенату при дворі іспанських правителів розглянув вже згадуваний дослідник Л. Е. Пінійя [156], а також Х. Х. Каррерас [84]. Х. П. д'Альверенга [92] виявив серенати, створені

Д. Скарлатті в його період перебування в Лісабоні. Також серенату при португальському дворі розглядали А. Х. В. Пачеко [151] та С. Терамо [197].

Важливим підґрунтям дослідження стали відомі фундаментальні монографії А. Швейцера та Г. Аберта. У книзі А. Швейцера [175] описані світські кантати Й. С. Баха, які при детальному розгляді (ці питання висвітлено у підрозділі 2.2) виявилися близькими до жанру серенати. Окрім видання Г. Аберта [37; 38], присвяченого життю та творчості В. А. Моцарта, в якому висвітлено історичний контекст серенат композитора, науковцю ми також зобов'язані наявністю критичного видання партитури серенати «Le nozze d'Ercole e d'Ebè» К. В. Глюка [111] зі змістовною історичною передмовою.

Під час дослідження одним з головних завдань було відстежити жанр в історії, виявити найраніші і найпізніші зразки серенат для встановлення хронологічних рамок її існування, а також визначити географічні кордони. Тому, окрім теоретичної бази, важливим підґрунтям для досягнення мети дослідження стали манускрипти серенат композиторів XVII–XVIII століть, а також лібрето провідних барокових поетів (див. фрагменти рукописів та стародруків у Додатку Б). Завдяки цим першоджерелам, окрім проведення структурного аналізу творів, вдалося встановити обставини виконання багатьох серенат, привід замовлення, місця проведення, а в деяких випадках навіть склад прем'єрних виконавців. Серед досліджених партитур окреме місце займають манускрипти А. Скарлатті («Erminia» [170]), А. Кальдари («La Concordia de' Pianeti» [80], «Livia» [83]), А. Вівальді («La Gloria e Imeneo» [205], «La Sena festeggiante» [207]), Н. Порпори («L'Angelica» [158]), Й. А. Гасце («Marc Antonio e Cleopatra» [119]), Й. С. Баха («Durchlauchtster Leopold» [49], «Laßt uns sorgen, laßt uns wachen» [51], «Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!» [57], «Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd» [59]), Й. К. Баха («L'Endimione» [47]), К. В. Глюка («La contesa dei Numi» [110]), Б. Галуппі («La Virtù liberata» [106]), В. А. Моцарта («Ascanio in Alba» [139], «Il Sogno di Scipione» [143]) та ін. Через брак нотного

матеріалу дослідницькою базою часто ставали лібрето, як у випадку зі сценічними урочистими композиціями А. Берталі в співавторстві з поетом А. Амальтео («Gli amori d'Apollon con Clizia» [40] та «La Magia delusa» [41]) або з поширеними сюжетами П. Метастазіо, на які багаторазово склалися серенати задля різних приводів, в різних країнах, різними митцями та в різні часові періоди. Наприклад, популярне лібрето серенати П. Метастазіо «La Galatea» стало основою однойменних творів Дж. Коміто (Неаполь, 1722), Д. Альберті (Венеція, 1740), Й. К. Баха (Лондон, 1764), а також Й. Гайдна під назвою «Acide» (Ейзенштадт, 1763). Лібрето серенати «Endimione» П. Метастазіо використали Д. Сарро (Неаполь, 1721), Дж. Б. Пешетті (Лондон, 1739), А. Бернасконі (Венеція, 1742), Й. А. Гассе (Неаполь, 1743), Дж. Б. Меле (Мадрид, 1749), Н. Сабатіно (Дублін, 1758), Н. Йомеллі (Штутгарт, 1759), Н. Конфорто (Мадрид, 1764).

В українському музикознавстві, попри наявність численних досліджень науковців із зарубіжної та української барокової музики (роботи Н. Герасимової-Персидської [5], В. Жаркової [8], О. Зосім [9; 10], О. Сапожнік [17; 18], О. Шуміліної [35] та багатьох інших), серената як жанр ще не була предметом вивчення. Серед винятків – стаття Н. Сікорської [19], де представлений цікавий фактаж та можлива реконструкція подій навколо створення серенати Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра». Також важливою працею стала дисертація Г. Омельченко-Агай Кухі [14], зосереджена на спорідненому жанрі – сольній кантаті, що допомогло виявити спільні й відмінні риси кантати та серенати. Робота А. Соколової, що досліджує жанр англійської придворної маски [21], вказує на посилення інтересу науковців у ХХ–ХХІ століттях до аристократичного мистецтва, що дозволяє провести паралелі з серенатою, яка тривалий час вважалася архаїчним, рудиментальним жанром саме через її аристократичне коріння, а сьогодні усе більше привертає увагу своєю придворною генезою, яка формує її специфіку, в тому числі зв'язки із сакральним мистецтвом.

Методологічне значення мають праці українських науковців, що присвячені питанням християнського підґрунтя музично-театральних жанрів XVII–XX століть, зокрема роботам О. Муравської [13], В. Осіпової [15], А. Татарнікової [33]. У їх дослідженнях розкриваються питання сакральної генези світської музики, передусім репрезентативно-театральної. Особливо виділимо положення про зв'язок Божественного Порядку та пов'язаної з ним Ієрархії із сакральним піднесенням монарха як гаранта цього Порядку, що формує духовні настанови державності [33, с. 286]. У цьому контексті аристократичне мистецтво, до якого належить серената, можливо розглядати в категоріях сакрального, причому не лише в широкому розумінні, а й у вузькому, зокрема в релігійно-обрядовому контексті, співвідносячи його з літургійними жанрами не лише на рівні музичної мови (через риторичні фігури), а й через відповідність загального принципу драматургії, зокрема двочастинній будові серенати, що дозволяє провести аналогію з двома частинами християнського богослужіння (літургія оголошених та літургія вірних), а також наявність славильно-глорифікаційного комплексу наприкінці твору навіть у тих випадках, коли розв'язка сюжету цього не передбачає. Також можемо констатувати, що жанр серенати, зародившись в Італії, яка не була тоді єдиною державою, набув найбільшого розквіту при католицьких імператорських дворах, передусім у Відні, тим самим унаочнюючи єдність сакрального та світського мистецтва.

Аспекти виконавської інтерпретації музики барокового періоду впродовж XX–XIX століть хвилювали і продовжують цікавити як музикознавців теоретиків, так і професійних виконавців практиків. Важливою у загальному розумінні виконавських традицій музики бароко, безумовно, є робота відомого диригента і науковця Н. Арнокура [34], в якій автор зосереджується на ключових відмінностях і характеристиках виконавства в цілому, при цьому згадуючи зауваження сучасників стосовно окремих виконавських жанрів, форм, прийомів тощо. Вокальній виконавській техніці присвячена чимала кількість

робот сучасних науковців. Важливим фундаментом для досліджень, на які спираються провідні теоретики, став трактат П. Ф. Тозі [201], завдяки якому ми маємо уявлення про виконавські традиції барокових арій і речитативів, використання каденцій, імпровізацій та інших декоративних елементів при виконанні найпоширеніших вокальних форм. Іншими важливими першоджерелами постають трактати Дж. Б. Манчіні [135], А. Бейлі [64] та Ж. Руссо [165]. Одним з найважливіших сучасних досліджень можна назвати роботи Р. Донінгтона «Інтерпретація давньої музики» [96], де автор ретельно зупиняється на головних орнаментальних елементах барокової музики, зокрема трелях, мордентах, аподжіатурах тощо, «Виконання речитативу в опері пізнього бароко» В. Діна [93] та «Спів відповідно стилю: посібник з вокальної виконавської практики» М. Елліот [98]. Питання голосового вібрато розглянути дослідженнях Г. Моенс-Хенен [137], Ф. К. Гейбла [105] та Ф. Ноймана [148]. Серед українських дослідників питання історично інформованого виконавства у його орієнтації на практичну виконавську діяльність підіймали у своїх роботах А. Артюхова [1], Н. Даньшина (Хмілевська) [7], Н. Ключинська [12], Д. Савон [16].

Окрім теоретичної бази та нотного матеріалу, важливим підґрунтям дослідження стали аудіо- та відеоматеріали серенат Й. К. Баха [46], А. Вівальді [204; 206], Й. А. Гассе [102; 121; 122; 123; 124], А. Кальдари [81; 82], Н. Порпори [159], А. Скарлатті [172], А. Страделли [182], а також твори «з нагоди» Й. С. Баха [48; 50; 52; 54; 56; 58; 60], В. А. Моцарта [138; 140 ; 142] та інших майстрів XVII–XVIII століть.

Отже, на сьогодні вже сформоване підґрунтя для вивчення серенати як одного з базових жанрів доби бароко як в історико-теоретичному, так і виконавсько-практичному плані, що дає можливість здійснити цілісний історичний огляд становлення й розвитку серенати від зародження до занепаду, окреслити жанрову специфіку серенати XVII – XVIII століть, обґрунтувати

необхідність відродження жанру в сучасній виконавській практиці та висвітлити особливості їх інтерпретації відповідно до актуальних тенденцій історично інформованого виконавства.

## 1.2. Становлення та розвиток жанру серенати в європейському культурному просторі

Історія серенати своїм корінням сягає надр куртуазного лицарського мистецтва, а в музичних композиціях слово серената вперше зустрічається в італійських джерелах XVI століття «Il primo libro dei madrigali a 6 voci» (1566) Алесасандро Стріджіо (Alessandro Striggio) [184, с. 17] та «Selva di varia ricreatione» (1590) Ораціо Веккі (Orazio Vecchi) [203, с. 30]. Тривалий час термін серената (*serenata*) мав хибне тлумачення. Вважалося, що походження слова бере початок від італійського *sera* (вечір) і, аналогічно *mattinata* (ранкова пісня, від італ. *mattina* – ранок), вказує на часовий аспект виконання. Однак відомий вівальдіст М. Талбот звернув на це увагу і зазначив, що термін серената необхідно трактувати від італійського слова *sereno* (чистий, ясний) [188]. І, дійсно, якщо ретельно розібратися в словотворенні, стає очевидним, що побудова прикметників від іменників має зберігати корінь, і якщо б малася на увазі вечірня пісня, назва виглядала би як *serata*. Згідно цього, терміном закладена ідея виконання музичних творів, інтитулованих як серената, на відкритому повітрі при ясному небі в регіонах з м'яким кліматом. Треба відмітити, що термін серената найчастіше трапляється в манускриптах неаполітанських авторів, а також у майстрів, що слугували при дворах монархів в Іспанії та Португалії. Вочевидь це пов'язано саме з комфортними погодними умовами місцевості. Отже, передбачаючи проведення вистав на відкритому просторі, формувалася й підґрунтя до його жанрової специфікації.



Розквіт у добу бароко театрального-концертного виконавства відкриває серенаті нові можливості: із сольного вокального твору, покликаного передавати потаємні почуття закоханих, вона перетворюється на церемоніально-урочисту кантату для великого складу виконавців у супроводі інструментів. Починаючи з монодійної пісні XV століття, адресовану коханій, що потім трансформується в поліфонічний мадригал XVI століття, а далі – хвалебну кантату «з нагоди» («*in occasione*») для кількох голосів в супроводі ансамблю або невеликого складу оркестру у XVII–XVIII століттях та інструментальну композицію у другій половині XVIII століття, серената – це, насамперед, особливий тип музики, пов'язаний з фактом музичного дарунку та певними просторово-часовими умовами.

Мелодраматичні композиції для одного або більше голосів з інструментальним супроводом з'являються, починаючи з четвертого десятиріччя XVII століття. Перші зразки подібних творів засвідчені на півночі Італії у Л. Россі (L. Rossi, «Or che notte», *serenata a tre voci con strumenti*, Bologna, 1640) та у Ф. Лауренці (F. Laurenzi, «Concerti et arie a una, due e tre voci, con una serenata à 5 e due violini, e chitarrone», Venezia, 1641), а також у Відні та Флоренції [109, с. 53]. У двох останніх зазначених осередках подібного роду композиції були більш масштабними, являючи собою театралізовані урочисті композиції алегоричного змісту. Треба відмітити, що, незважаючи на зародження серенати на італійському ґрунті, шалене розповсюдження і популярність творів «з нагоди» тісно пов'язані з правлячими династіями Іспанії та Австрії – двох супердержав, які мали культурний взаємообмін з Італією. В той час як іспанська корона володіла значною частиною італійських земель, габсбурзькі території ставали другою батьківщиною італійським дворянам та митцям унаслідок історичних подій, які розглядатимуться пізніше.

Чималу кількість творів «з нагоди» можна знайти у веронця А. Берталі, який творив при дворі Габсбургів у Відні. На жаль, більшість його композицій не

дійшла до наших часів, однак назви творів, що передбачають алегорично-міфологічні сюжети, враховуючи приводи, для яких вони були написані, а також місця проведення цих дійств, свідчать про риси, притаманні драматичній серенаті. Такою, наприклад, є кантата А. Берталі «Donna Real» («Королівська дружина»). Попри відсутність нотного матеріалу та лібрето, відомо, що твір був написаний на замовлення до весілля Фердинанда II та інфанти Марії Анни Іспанської. Склад виконавців передбачав чотирьох співаків-солістів та таку ж кількість інструментів. Прем'єра відбулася у Відні в придворному театрі 1631 року. Інший урочистий твір зі схожими характеристиками – «La Magia delusa» («Розчарована магія») – було замовлено 1660 року ерцгерцогом Леопольдом Вільгельмом на честь дня народження імператора Леопольда I. Завдяки лібрето А. Амальтео, що зберіглося, можна констатувати алегоричний сюжет твору, зазначеного автором як *introduzione drammatica musicale* (музично-драматична інтродукція), виявити кількість персонажів та знайти надзвичайно важливий для жанрової ідентифікації фінальний речитатив з прославленнями адресата. Інше лібрето А. Амальтео дозволяє дослідити урочистий твір «Gli amori d'Apollon con Clizia» («Любов Аполлона та Клітії»), написаний 1661 року у співавторстві з А. Берталі, що також був присвячений Леопольду I.

Про серенату в Італії згадував історик Ч. Берні. І хоча до часу, коли дослідник її описував, вона майже закінчила свій життєвий цикл, тим не менш, автор надає чітку картину для з'ясування функціоналу жанру. Ч. Берні запевняв, що на світанку свого існування в Італії серенати відбувались завдяки особливим випадкам: примиренням князів (принців, герцогів) після тривалого розбрату або з приводу приїзду до центральних міст держави високоповажних гостей. Також завдяки Ч. Берні відомо, що такі спеціально створені під подію тексти, покладалися на музику, мали драматичний характер, дію, але на відміну від опери, відбувались без зміни сцен [79].

Ранні серенати на Апеннінах можна побачити у Флоренції та в Римі. Флорентійська композиція «Io son la primavera» («Я – весна»), інтитулована як серената, була створена 1662 року з нагоди народження Козімо III Медичі, принца Тосканського. Навколо її авторства й досі тривають дискусії. Часто твір приписують Антоніо Честі, натомість деякі вчені, зокрема Е. Веллес, аналізуючи стилістику написання твору, припускає, що автором серенати може бути його племінник, менш «розкручений» композитор Реміджіо Честі [210, с. 124].

Римська серената була тісно пов'язана з правлячою іспанською верхівкою і мала дипломатичний характер. Дж. М. Крешимбені у своїх історичних дослідженнях згадує про появу серенат в Римі: «Тепер створюються кантати для публіки, які виконуються в нічний час і називаються серенатами. Ми чули їх багато, і всі вони зроблені з величчю, пишністю для послів, принців та інших шляхетних осіб, – символів цього могутнього двору (іспанського)» [90, с. 300].

Римська серената стрімко поширюється і набирає популярності. Е. Тамбуріні зазначає, що розповсюдження творів «з нагоди» в Римі зобов'язане замовленням сім'ї Барберіні в період з 1624 по 1642 роки та посла Іспанії у 1650-х роках [193, с. 525]. Однак, на жаль, ні музика, ні лібрето, ні навіть назви тих творів не збереглися. Дж. Джиббертоні у своєму дослідженні зазначає, що римській серенаті останньої чверті XVII століття властиві дві фундаментальні функції, які зберігаються й у наступному столітті. Перша – це політико-дипломатичне послання, відкрите або закодоване, яке замовник (кардинал, посол, дворянин) з Риму, що був центром європейської дипломатії та католицизму, відправляє у місто чи державу або конкретному адресату. Друга функція серенати – розкішна публічна заміна опери, яка час від часу піддавалася цензурі та критиці з боку Католицької церкви, що заперечувала усі форми розваг. Коли в період з останніх десятиліть XVII століття до першої половини XVIII століття діяла заборона на театралізовані вистави, серената разом із кантатою та ораторією залишалися єдиною сценічною виконавською формою [109, с. 53–54]. Таким

чином, враховуючи, що ораторія – це твір духовного змісту, а кантата більш камерна за своєю природою, серената стала чимось на кшталт сучасного шоу та можливістю демонстрації могутності влади.

Найбільш поширеними місцями серенатних перформенсів були приватні театри, палаци, вілли тощо. Але часто виконання серенат відбувалося в публічних місцях. Е. Тамбуріні вказує, що улюбленими майданчиками для різноманітних урочистих нагод знаті у Римі були площа Навона, площа Іспанії, площа перед церквою Триніта-дей-Монті [193, с. 525–526, 538]. Дж. Джибертоні у своєму дослідженні наводить архівний опис дійства під назвою серената, замовленого іспанським послом Луїсом Франсіско де ла Серда та присвяченого іменинам іспанської королеви Марії Луїзи Орлеанської, прем'єра якого відбулася в Римі 25 серпня 1678 року: «Перед посольським палацом на площі Міньянеллі був побудований граціозний театр з балок та розписаних полотен... В перспективі виднівся сад, розділений на кілька арок з овочами, фруктами, вазонами з цитрусовими, а над ним у верхній частині було велике сонце, освітлене лампочками. Із землі до нього підіймалися сходи, поділені на три рівні, на яких розміщувались музиканти та виконавці. Піднялась завіса і зазвучала чудова синфонія. але її з трудом можна було почути через шепіт людей і шум возів... Оскільки ті, хто знаходився в палаці, не мали змогу насолоджуватися музикою, його Високоповажність визнав доцільним почути її у своєму власному палаці, що було негайно зроблено» [109, с. 54–55]. Отже, можна побачити, що, на відміну від кантати, серенаті було притаманне сценічне оздоблення.

Цікаві архівні хроніки з «*Avvisi di Roma*», зібрані в період з 1671 по 1712 рік, які належать відділу рукописів баварської державної бібліотеки в Мюнхені (Bayerische Staatsbibliothek), наводить Л. Е. Пінійя в статті, присвяченій іспанській серенаті [156]. Ці доволі саркастичні згадки про серенати анонімних укладачів засвідчують твори «з нагоди», які відбулися в Римі просто неба впродовж двох місяців 1677 року, вказують на надзвичайну популярність цих музично-

сценічних вистав. Наведемо кілька фрагментів, які яскраво змальовують римське середовище того часу.

«Рим, 17 липня 1677 року. Цими вечорами було чутно прекрасні серенати, які виконували на честь принцеси ді Сонніно та герцогинь ді Гваданьоло і Акваспарти» [156, с. 195]. «Рим, 14 серпня 1677 року. За наполяганням французького посла, кардинал Мальдаккіні повторив серенату на віллі Строцці в четвер увечері. Таким чином його Високоповажність вшанував заслуги цієї найдостойнішої дами, принцеси Сонніно» [156, с. 196]. «Рим, 28 серпня 1677 року. У неділю маркіз Кастельфорте організував чудову серенату для контестабілісси Колонни, але перед тим подарував її прекрасній Буратті, яку його Високоповажність спіймав за хвіст, вочевидь, втративши голову від тієї дами, яка мала змогу насолоджуватись прекрасною квіткою першою» [156, с. 196]. «Рим, 28 серпня 1677 року. Принц ді Палестрина готує на завтрашній вечір серенату для посла Іспанії. Оскільки звуки та співи почують римляни та іноземці, які проживають в цьому дворі, вони можуть не стримувати себе і посеред серенати заспівати Джирометту (*La Girometta*)»<sup>1</sup> [156, с. 196]. «Рим, 4 вересня 1677 року. Значна частина римлян та іноземців з порожніми кишнями та ще більш порожніми шлунками зібралися на площі Іспанії, щоб почути гідну серенату, яка повинна була прозвучати від імені принца ді Палестрина на честь католицького посла. Останній тим часом, не здогадуючись про вищезазначене, направлявся до Вердоне, щоб писати іншу музику. Таким чином всі присутні розійшлися, спіймавши облизня»<sup>2</sup> [156, с. 196]. «Рим, 11 вересня 1677 року. Пусте неробство, у якому двір загруз по голову, було порушене виконанням серенат, які вважалися доречними, щоб вгамувати його та голод. Між іншим, у неділю була представлена серената для герцогині Гваданьоло на честь резидентесси Генуї. Маркіз Корсіні також приготував одну для вищезгаданої дами, але оскільки

<sup>1</sup> Популярна з середини XVI століття італійська пісня (фроттола).

<sup>2</sup> Франческо Вердоне (1630–1694) – відомий співак, бас.

резидентесса не схотіла її прийняти, віддав маркізі Ланчелотті. Принц Палестрина, не маючи змоги провести серенату на площі Іспанії, щоб натякнути невдячному послу за мадридські справи, провів її у своєму саду біля чотирьох фонтанів за підтримки герцогині Моденської, принцеси ді Россано та інших дам і кавалерів, кому не надали гідного частування» [156, с. 196]. «Рим, 11 вересня 1677 року. Нарешті серената принца Палестрини відбулася на площі Іспанії зі спокоєм, незважаючи на ножове поранення, яким був засмучений сміливець через ножове поранення свого сусіда. Однак принц отримав плоди своєї необдуманості у вигляді урочистого побиття посла» [156, с. 196]. «Рим, 18 вересня 1677 року. Серената, яку маркіз Корсіні замовив для герцогині Акваспарти, не принесла нічого доброго, окрім того, що початок відбувся з середини, через що викликало у слухачів бажання почути її цілком, і це в наші екстравагантні часи, коли ми живемо в Римі, який не потребує ні музики, ні пісень» [156, с. 196].

Спираючись на ці архівні дані, Л. Е. Пінійя висловлює думку, що серената була не тільки суто аристократичним видом мистецтва [156, с. 195]. Однак, незважаючи на хроніки, які засвідчують виконання серенат в прилюдних місцях і їх популярність серед «звичайної» публіки, наприклад на площі Іспанія в Римі, треба не упускати факт замовлення творів з нагоди виключно аристократами і часто з дипломатичною метою, спрямованою на привернення уваги правителів в Мадриді через послів та намісників, що перебували на Апеннінах.

Надалі римська серената, яка, починаючи з 70-х років XVII століття поступово перетворюється на більш компактну (в порівнянні з оперою) композицію на одну-дві дії, що виконується переважно на приватних аристократичних вечірках, стаючи елітарною формою розваг вищого прошарку суспільства. Це відбувається завдяки Аркадській академії та видатним майстрам А. Страделла, Б. Пасквіні та А. Скарлатті.

У одного з найяскравіших представників римської школи – Алессандро Страделли – знаходимо сім композицій «з нагоди», деякі з яких особисто композитором інтитуловані як серената: «Amanti, olà, olà!»/«Accademia d'Amore» («Слава закоханим»/«Академія любові»), serenata fatta in Roma su commissione della potentissima principessa Maria Mancini Colonna, 1665; «La Circe» («Цирцея»), operetta a tre fatta a Roma dalla Olimpia Aldobrandini di Rossano al cardinale Cosimo Medici, Frascati, 1668; «Vola, vola in altri petti ossia Il Duello» («Лети, лети в інші обійми або Дуель»), serenata fatta dal Sgn. Principe Don Gasparo Altieri alla Regina di Svetia a Roma, 1674; «Lo schiavo liberato» («Вільний раб»), serenata a 4 voci con stromenti, libretto di Sebastiano Baldini, 1674); «Qual prodigio e ch'io miri» («Яке ж це диво, до якого я прагну»), 1675; «La forza delle stelle or Il Damone» («Сила зірок або Дамон»), libretto di Sebastiano Baldini, 1677) та весільна серената «Il Barcheggio ossia Nettuno, Amfitrite e Proteo» («Хитрощі або Нептун, Амфітрита та Протей»), per le nozze di Carlo Spinola e Paola Brignole, Genova, 1681.

В іншого провідного барокового маестро – Бернардо Пасквіні, якого благоволили римські патрони, зокрема сімейство Боргезе, кардинали Флавіо Кіджі, Бенедетто Памфілі, П'єтро Оттобоні та шведська королева Христина, знаходимо кілька творів «з нагоди», що мали різні назви, але об'єднані спільними характеристиками – фактом замовлення, алегоричними сюжетами, структурою та місцем проведення. Серед них: «La sincerità con la sincerità ovvero Il Tirinto» («Щирість з щирістю або Тиринф»), favola drammatica con licenza de'superiori per musica composta e fatta rappresentare da gli Accademici sfaccendati all' illustrissima ed eccellentissima La Signora D. Eleonora Boncompagni Borghesi principessa di Sylmona ecc., libretto di G. F. Apolloni, Ariccia, Palazzo Chigi, 1672; «La forza d'amore» («Сила кохання»), componimento drammatico rusticale 3, libretto di G. F. Apolloni, Roma, 1672(?); «La caduta del regno delle Amazzoni» («Падіння амазонського царства»), festa teatrale con licenza de'superiori fatta rappresentare dall'eccellentissimo sign. Marchese di Coccogliudo ambasciatore della maesta del Re

cattolico per le augustissime nozze dalla sacra real maesta di Carlo II re delle Spagne e della Principessa Marianna contessa palatina del Reno, dedicata alla maesta della Regina sposa, libretto di G. D. De Totis, Palazzo Colonna, Roma, 1690.

Сицилієць з походженням, засновник неаполітанської оперної школи маестро Алессандро Скарлатті, який навчався в Римі, мав величезний вплив на поширення серенати у Вічному місті та надалі у Неаполі. Його перша композиція, яка була створена, коли композитору було лише вісімнадцять років, мала шалений успіх і сприяла подальшій вдалій кар'єрі митця. Незважаючи на те, що твір «*Gli Equivoci nel Sembante*» («Непорозуміння у подібності») інтитулований як *dramma per musica*, що характерно для барокових опер, всі його атрибути вказують на приналежність до серенати. Написаний для герцогині Акваспарти Джачінти Конті Чезі у 1679 році на лібрето Д. Ф. Контіні твір вперше прозвучав в приватному палаці під час великого посту таємно, оскільки на цей період театральні розваги були забороненими. Камерна театралізована пастораль розрахована на чотири персонажі і невеличкий склад інструментів, що надалі в еволюційному шляху серенати відрізнятиме її від споріднених жанрів. Іншою характерною відмінністю постає наявність заключної *licenza* з прославленнями аристократки. Інший зразок римської серенати А. Скарлатті – «*Diana et Endimione*» («Діана та Ендіміон»), інтитулована як *serenata* для двох солістів, струнних з *continuo*, була створена в Римі між 1679 та 1684 роками.

Відомо, що протягом XVI та XVII століть деякі італійські території, а саме Міланське герцогство, Неаполітанське королівство та Сицилія, підпорядкувалися іспанській короні, завдяки чому часто ставали ареною для святкових урочистостей, покликаних підкреслити зв'язок цих земель з правлячою верхівкою і продемонструвати визнання іспанської монархії. А. Тедеско зазначає, що італійські міста, які належали іспанській сфері впливу, серед яких Мілан, Неаполь, Палермо, а також вищезгаданий Рим, утворювали придворний простір навколо фігури місцевого правителя (губернатора, резидента,



контестабля, віце-короля тощо). Цей простір часто опинявся між центральною владою і місцевою аристократією, орієнтуючись як на мадридський і інші іспанські двори, так і на сусідні італійські міста. У цьому контексті складається ідеальний культурний фон для виникнення схожих моделей, жанрів та музичних форм, які у рівному ступені однаково вітаються публікою цих місцевостей [195, с. 139]. Святкові заходи, які були невід'ємною частиною складної мережі політичних відносин, сприяли масовому створенню та поширенню серенат, здатних якомога краще виразити свою прихильність діючій владі.

Одним із таких італійських центрів було місто Палермо, яке асоціювалося у сучасників з однією суцільною урбаністичною сценою, відкритою як для сакральних, так і для світських урочистостей. Впродовж XVII століття в місті все частіше набували популярності відкриті простори, спеціально призначені для видовищних заходів, розваг аристократії, формуванню образів влади та її прославленню. До кінця століття місто поступово доповнювалося театральними будівлями, досягнувши кульмінації з відкриттям першого оперного театру: палермський театр Санта-Чечилія був відкритий 28 жовтня 1693 року. Згідно дослідженню А. Тедеско, наприкінці XVII – на початку XVIII століття в ньому здебільшого ставилися короткі драматичні твори енкоміастичного (прославно) характеру, часто з алегоричними персонажами, які в джерелах зазначалися кантати, діалоги та серенати. Попри різницю у назвах, усі ці твори належали до жанру серенати [195, с. 145].

Більшість подібних композицій, що створювались і виконувались наприкінці XVII – на початку XVIII століття в Палермо, як у театрі або королівському палаці, так і просто неба, демонструють схожі жанрові характеристики, серед яких: адресація правителям (Сенату та віце-королю), недовгі тексти лібрето, ледь намічена сюжетна лінія, алегоричні персонажі (з античної міфології, персонажі-топоніми, персонажі-якості характеру людини – Гордість, Доблесть, Чеснота тощо), а також виявляють свою головну функцію –

данину правителям. А. Тедеско наводить кілька прикладів. Титульна сторінка лібрето серенати без назви П. М. Бонавентури Аліотті, яка зберігається у центральній бібліотеці сицилійського регіону, повідомляє: «Новому музичному театрові, що збудований за наказом прославленого Сенату від щасливого та найвідданішого міста Палермо» (*Per il nuovo teatro della musica fabricato d'ordine dell'Illustissimo Senato della felice e fidelissima città di Palermo: Dialogo posto in musica da P. M. Fr. Bonaventura Aliotti maestro di cappella del Duomo e del detto illustrissimo Senato, Palermo: Pietro dell'Isola, 1682*) [195, с. 145].

Дійовими особами серенати постають алегоричні персонажі – Музика, Орето (одна з палермських річок), Щастя (*citta felicissima* – найщасливіше місто – є епітетом Палермо), Слава та Нептун. У творі відсутній драматургічно розвинений сюжет, герої лише віддають належне Палермо, Сенату та віце-королю в аріях і речитативах та запрошують муз зібратися біля воріт славного театру у фінальному хорі. Інша серената – «Сон Орето» А. Бенітті (1682) – була створена на честь найчудовішого синьора дона Франческо Бенавідеса, віце-короля Сицилії, присвячена прославленому Сенатові («*Il sogno di Oreto*»), *dialogo per musica in nome dell'Eccellentissimo Signore Don Francesco Benavides conte di S. Stefano viceré di Sicilia posto in musica dal sig. D. Antonino Benitti maestro di cappella della Casa professa de' PP. Giesuiti, dedicato all' illustrissimo Senato della felice e fidelissima città di Palermo, Palermo, Pietro dell'Isola, 1682*) [195, с. 147]. Як і в попередній серенаті, головні герої – три Німфи, Заздрість, Орето, Чеснота, Час та Слава – зосереджені на вихвалянні віце-короля та Сенату.

У Палермо, як і в інших південних приморських європейських містах, в силу географічних сприятливих умов, окрім виконання в театрах та палацах, особливої популярності набула практика виконання серенат на березі моря просто неба. На початку XVII століття квартал Марє Дольче (*Mare Dolce*), улюблене місце променадів палермського дворянства, в день Ферраджіато (*Ferraggiato* – 15 серпня) перетворювався на морський театр для виконання

серенат, залишаючи при цьому свої основні атрибути – приємне, зручне місце для розваг аристократії та похвала на адресу віце-короля. Відома прем'єра однієї з таких «пляжних» серенат відбулася в серпні 1707 року. Серената мала назву «Згода між Палладою та Нептуном на березі Маре Дольче» («La Concordia di Pallade e Nettuno nella spiaggia di Mare Dolce»), serenata a tre voci, choro e più stromenti da cantarsi per trattenimento e diporto dell'Eccellentissimo Signor Don Carlo Filippo Antonio Spinola e Colonna ... nel passeggio che si fa per l'accennata contrada di Mare Dolce, il dì festivo de'quindici d'agosto 1707. Posta in note da D. Ignazio Pollice, Palermo, Gramignani, 1707) і була створена спеціально для розваги і задоволення нового віце-короля Карло Філіпо Антоніо Спінола маркіза Лос-Бальбасеса, який отримав цей пост за місяць до тих подій. Поетичний текст серенати, як і в попередніх зразках, повністю зосереджений на лестоцях новому віце-королю. Дійство змальовує зустріч Паллади та Нептуна в щасливому Палермо, викликану призначенням нового намісника Бальбасеса. На жаль, музика жодної з наведених серенат не зберіглася, натомість завдяки лібрето можна судити, що композиції склалися з перемежованих арій та речитативів, одним або двома дуетами та заключним хором всіх дійових осіб [195, с. 149].

Д. Фабріс зазначає, що на перетині XVII та XVIII століть однією з культурних столиць Європи був Неаполь. Місто було кузнею талантів, лабораторією музичних експериментів, містом свята. Музика тут споживалася на різних рівнях: публічно та приватно, на вулиці і в приміщеннях, за плату й безкоштовно, у професійній та аматорській сферах. Д. Фабріс наводить спостереження зі щоденника захопленого атмосферою іспанського Неаполя, французького мандрівника Ж. Ж. Бушара<sup>1</sup>, який згадує надзвичайно пишні урочисті святкування в місті, вражаючі своїм багатством та масштабами [101, с. 3]. Окрім головних релігійних свят, серед яких Різдво, Великдень, Вознесіння,

---

<sup>1</sup> Jean Jacques Bouchard (1606–1641) – французький письменник.

П'ятидесятниця та багато інших, у Неаполі масово відзначалися інші урочистості – карнавал, королівські іменини та дні народження, важливі політичні події і навіть похорони. Тому не є дивним, що саме у Неаполі надалі стрімко набуває популярності серената. Д. Фабріс повідомляє, що твори серенатного типу трапляються в манускриптах неаполітанських композиторів у 1670–1680 роках [101, с. 25]. Він також зауважує, що ці серенати практично не відрізнялися від камерних сольних кантат, бо вони були короткими, створеними для одного чи двох голосів та виконувались невеличким, але стабільним складом інструментів (дві скрипки з *continuo*). Єдине, що відрізняло подібні твори від сольних кантат – текст прославною характеру з міфологічними персонажами, а також обставини проведення цих урочистих камерних вистав, передбачених етимологією слова (нічна атмосфера, часто на березі моря) [101, с. 25].

У 1683 році новим намісником Неаполя стає Гаспар Мендес де Аро, герцог де Монторо, маркіз де Карпіо. Віце-король назначає А. Скарлатті капельмейстером Королівської капели. Ймовірно, цей факт вплинув на подальшу долю урочистих творів «з нагоди» в Неаполі. Новий віце-король, який до свого призначення був послом Іспанської корони при Святому Престолі в Римі, добре знав урочисту серенату, прихильником та промоутером якої він виступав за роки свого мандату. А. Скарлатті навчався у Римі, був одним з перших аркадійців та одним з найбільш улюблених композиторів римської аристократії. Обидва використовують римський досвід у Неаполі. За роки свого намісництва Г. М. де Аро активно відмічає урочисті події, серед яких іменини й дні народження короля та королеви Іспанії, прикрашаючи їх серенатами, замовленими у А. Скарлатті. Так в Неаполі почала звучати музика нової якості, функція якої була прославляти могутність іспанської влади [109, с. 57].

Для поетичних текстів неаполітанських серенат характерне звернення до персонажів-топонімів із місцевої міфології. Серед них – сирена Партенопа, ім'я якої пов'язане із заснуванням міста, в оточенні німф та морських божеств

(Nereidi, Tritoni, Dori, Nereo, Teti, Nettuno); німфа Мерджеліна, ім'ям якої звалася маленька бухта близька пагорбу Позилліпо; вулкан Везувій та давня річка Себето, яка брала початок з його схилів. Прикладами таких топонімічних серенат у Скарлатті є «Олімп у Мерджелліні» («L'Olimpo in Mergellina», per il giorno natalizio della regina di Spagna Napoli, Mergellina, 25 agosto 1686, Palazzo Reale, 16 settembre 1686), «Геній Партенопи, Слава Себето, Насолода Мерджеліни» («Il Genio di Partenope, la Gloria del Sebeto, il Piacere di Mergellina», Napoli, Mergellina, 5 agosto 1696), «Партенопа, Фетіда, Нептун, Протей і Главк» («Partenope, Teti, Nettuno, Proteo e Glauco», Napoli, Palazzo Reale, 4 novembre 1718).

Серед інших маститих композиторів, які внесли вагомий внесок як у музично театральну культуру в цілому, так і зокрема в жанр серенати – Доменіко Сарро та Нікола Порпора. Огляд серенатного доробку та аналіз твору останнього розглядатимуться у другому розділі роботи.

Близько двадцяти серенат, згадки про які дійшли до наших часів, знаходимо у Д. Сарро. Вони створені в період з 1704 по 1742 рік з нагоди різноманітних урочистих подій (весілля, дні народження, іменіни). Ранні твори «з нагоди» Д. Сарро були створені в Палермо. Т. М. Джалдроні першою серенатою композитора називає «Святковий Орето», датовану 1704 роком. До нашого часу дістався лише друкований в Палермо буклет, завдяки якому маємо відомості про твір «Святковий Орето» («L'Oreto festive», cantata a 3 voci in occasione del parto della signora Donna Giovanna Alliata e Bonanno, principessa di Villafranca, consacrata all'Eminentissimo Don Francesco del titolo di Santa Sabina, Cardinal Giudice del consiglio di stato di S.M. che dio guardi, Arcivescovo e signore di Monreale protettore, Viceré e capitan generale del regno di Sicilia) [107, с. 251].

Із буклету також можна з'ясувати, що твір має одну дію, у ньому задіяно три персонажі – Орето, Венера та Нептун. Попри те, що автор позначив твір як кантату, у церемоніалі віце-короля, який засвідчив цю подію, композиція іменується серенатою. Т. М. Джалдроні також відносить твір до жанру серенати,

звертаючи увагу на його музичну структуру [107, с. 253]. І хоча композиція складається з однієї частини, вона має чіткий подвійний розподіл: перша половина речитативів та сольних арій завершується арією *a due* (дуетом), яка фактично закриває розділ і єднає з наступним сетом номерів, за якими йде фінальний ансамбль, що, як ми побачимо далі, є поширеною практикою в серенатах. Оскільки впродовж всього дослідження ми постійно будемо стикатися з різноманітними назвами творів «з нагоди», це зауваження Т. М. Джалдроні має важливе значення для подальшого жанрового виокремлення серенати від споріднених кантати та опери.

Серед чималої кількості неаполітанських серенат Д. Карро, створених з різноманітних нагод – «Амур, Ехо, Нарцис» («Amore, Eco, Narcisso», *serenata a 3 voci per celebrare la conquista della Sardegna 8 settembre 1708 Napoli, Palazzo del Duca d'Alvito*), написана з приводу свят на честь завоювання Сардинії; весільні серенати «Юнона, Гіменей, Ніч» («Giunone, Imeneo, la Notte», *serenata a 3 voci per le nozze di Diego d'Andrea, maggio 1709, Napoli*) та «Союз Паллади та Венери» («La contesa di Pallade e Venere», *libretto di Giovanni Giacomo Alberghetti per le nozze di D.Gregorio Pinto, Principe di Montaguto, 21 gennaio 1716, Napoli*), святковий жарт до дня народження імператриці «Німфи Партенопи» («Ninfe di Partenope», *scherzo festivo fra le Ninfe di Partenope D. Gentile, per il compleanno dell'Imperatrice 28 agosto 1720, Napoli, Palazzo Reale*).

Розглядаючи історичний шлях серенати в Італії не можливо уникнути ще одного найкрупнішого барокового культурного центру – Венеції. У XVII столітті Венеція, яку називали *Serenissima* (Найясніша), могла похвалитися найбільшою кількістю публічних театрів на Апеннінському півострові, а також, не відстаючи від Неаполя, великою кількістю щоденних танцювальних вечірок, концертів, театральних вистав та різноманітних святкувань і карнавалів. У той час як в інших італійських містах серенати виконувалися головним чином на відкритих майданчиках, у садах, парках, віллах, на березі моря, Венеція мала ще більш

екстравагантні локації для подібних перфомансів, які іноді давались у плотах та гондолах на каналах. Величезна кількість цих вистав відбувалася в періоди, коли були закриті публічні театри.

У Венеції в часи раннього бароко творили відомі майстри Клаудіо Монтеверді та Франческо Каваллі, в доробку яких можна знайти композиції, створені за замовленням до урочистих подій. Серената, як і опера та кантата у першій половині XVII століття, ще не набула чіткої форми та диференціації, тому говорити про жанрові ознаки на цьому часовому етапі необачливо. Складність додає відсутність нотного матеріалу та лібрето величезної кількості творів, які не збереглися. Однак алегоричні назви багатьох з них, які в сучасних ресурсах зазначаються як опери, можуть вказувати на факт замовлення «з нагоди», а, відповідно, могли передбачати так звані приватні виконання.

Аналізуючи численні драматичні композиції, можна помітити, що їх назви часто несуть в собі жанрові ознаки, притаманні серенаті, а деякі навіть натякають на факт та привід замовлення. Наприклад, поширені назви «Le nozze di ...» (Д. Сарро «Le nozze di Teti e Peleo», libretto di Nicola Giuvo per la celebrazione delle nozze di Filippo l'Infante a Madrid 20 dicembre 1739 Napoli, Palazzo Reale; Н. Порпора «Le nozze d'Ercole ed Hebe», serenata, Napoli, Palazzo Pignatelli, 1739) вказують на весільні урочистості. Персонажі-алегорії, такі як Пори року, Слава, Кохання, Чеснота тощо (А. Скарлатті «Il trionfo delle Stagioni», libretto di Francesco Maria Paglia, Napoli, Posillipo, 26 luglio 1696; «La contesa d'onore tra la Gloria, la Fama et il Valore», libretto di Francesco Posterla, Roma, Piazza San Marco, 22 luglio 1704; «Amore, Pace e Provvidenza», libretto di Giuseppe Papis, nell'onomastico del re Carlo III, Napoli, Palazzo Reale, 4 novembre 1711) – на привітання з днем народження або іменини впливових аристократів та монархів. Отже, можна припустити, що ранніми зразками венеціанських серенат можуть бути опери К. Монтеверді «Перемога Кохання» («Vittoria d'Amore» (1641) та

«Весілля Енея з Лавінією» («Le Nozze d'Eneo con Lavinia» (1641), музика яких втрачена.

Твори «з нагоди» знаходимо у Ф. Каваллі. Його перша опера на лібрето Ораціо Персіані «Шлюб Фетіди та Пелея» («Le nozze di Teti e di Peleo») була представлена у венеціанському театрі Сан-Кассіано 24 січня 1639 року, вочевидь з нагоди весілля. Цікаво, що це перша венеціанська опера, партитура якої дісталася наших часів. Хоча титульна сторінка лібрето зазначає твір як «*opera scenica*»<sup>1</sup>, бо дійство відбулося на театральних підмостках, однак в заключній його частині перед стислим змістом знаходимо інше авторське позначення – *fiesta teatrale*, що натякає на приналежність до жанру серенати: «Breve esposizione della festa teatrale del signor Oratio Persiani, posta in musica dal Sig. Francesco Cavalli da recitarsi nel Teatro di S. Casciano, l'opera è intitolata Le nozze di Teti, e di Peleo» («Короткий опис театального свята синьора Ораціо Персіані, покладений на музику синьором Франческо Каваллі для виконання в театрі С. Кашано, твір має назву «Шлюб Фетіди та Пелея»). Іншими ознаками постають присвята шляхетному покровителю, міфологічний сюжет та належність фінальної *licenza* – окремо виписаного епізоду, що було поширеною практикою у творах «з нагоди», який рясніє прославленнями на адресу героя урочистої події.

У Ф. Каваллі знаходимо ще кілька робіт, які можна вважати прототипами пізніших серенат. Вони пишні та масштабні, як і музичні фести А. Берталі на честь Габсбургів. Особливої уваги заслуговує *tragedia*<sup>2</sup> «Закоханий Геркулес» («Ercole amante») Ф. Каваллі, створена за замовленням самого кардинала Мазаріні для урочистостей з нагоди весілля юного Людовіка XIV на іспанській інфанті Марії Терезії Габсбург. Шлюб між французьким монархом та принцесою був заключений у червні 1660 року, але через технічно-організаційні обставини

---

<sup>1</sup> На початку свого становлення опера ще не набула жанрового виокремлення, тому в даному випадку ми припускаємо, що автор поетичного тексту лібрето має на увазі дослівне розуміння італійського словосполучення «*opera scenica*», тобто сценічний труд.

<sup>2</sup> Саме так автор лібрето жанрово визначив цей твір, який мав виконуватися на весільній урочистості.



прем'єра трагедії відбулася лише у лютому 1662 року. На жаль, твір Ф. Каваллі, хоча й витримав сім постановок, успіху у французької публіки не здобув, навіть попри надмірну кількість вставних балетних номерів, які розтягнули виставу у часі, та зменшення кількості виконавців-кастратів. Грандіозна композиція Ф. Каваллі містить пролог, в якому річки зібралися, щоб відсвяткувати королівський шлюб і привітати подружжя, а Місяць, порівнюючи Людовіка з Геркулесом, розповідає історію кохання героя у п'яти актах. Твір написано воістину з королівським розмахом: 18 дійових осіб, оркестр, кілька хорів та балети після кожного вокального номеру.

У період пізнього бароко чималу кількість серенат можна знайти у прославлених композиторів-венеціанців – Антоніо Вівальді, Бенедетто Марчелло та менш відомих Карло Франческо і Антоніо Поллароло. Як і в інших італійських містах, венеціанські серенати, окрім суто декоративної розважальної функції, несли важливий політико-дипломатичний контекст, але, на відміну від проіспанських Риму, Неаполю та Палермо, Венеція була самостійною республікою, доволі вільною у виборі союзників та стосунків. Наприклад, крізь призму так званих «французьких» серенат для Людовіка XV А. Вівальді (йдеться про «Gloria e Imeneo» та «La Senna festeggiante») простежуються історико-дипломатичні зв'язки Венеції із Францією. У К. Ф. Поллароло знаходимо серенату «Віра, Доблесть, Слава і Визнання», присвячену перемозі Карла VI в Угорщині і представлену в імператорському посольстві («Fede, Valore, Gloria e Fama» *Serenata per festeggiare le vittorie di Carlo VI in Ungheria, il 27 agosto 1716, Venezia, Palazzo delle Ambasciate Imperiali*). Серед інших його серенат – «Суд Париса на горі Іда» («Il giudizio di Paride sul monte Ida», *intermezzo, libretto anonimus, il 31 gennaio 1699, Venezia, Palazzo Grimani, Accademia degli Animosi*), серената, присвячена найзнатнішим дамам Венеції «Від чесноти до краси честі» («Da la virtude a la bellezza onore», *serenata consacrata a le Nobilissime Dame di Venezia, libretto di Pietro Pariati, il 10 settembre 1704 Venezia*), весільне свято

«Зневірений рибалка» («Il pescatore disingannato», epitalamio musicale per le felicissime nozze di S. Ecc. co: Carlo Lodovico di Colloredo e Donna Leonora Marchesa Gonsaga Libretto anonimus, Settembre 1721, Venezia). У його сина Антоніо знаходимо серенату «Три обітниці», замовлену на честь імператриці Єлизавети Христина, виконану у віденському посольстві («I tre voti», serenata in ordine di conte Colloredo per il giorno Natalizio di Elisabeta Cristina, libretto Vincenzo Cassani, il 28 agosto, 1724, Vienna), у Б. Марчелло – серенату, присвячену принцесі ді Россано «Любовне змагання» («La gara amorosa», serenata, dedicata a Livia Spinola Borghese, Principessa di Rossano, Venezia, 1709).

Хоча італійські землі як носії греко-римських культурних цінностей стали колискою ренесансу і бароко, а завдяки флорентійцям (Камераті Дж. Барді), римлянам-аркадійцям і їх послідовникам – батьківщиною опери та споріднених жанрів, унаслідок історичних обставин їх значна частина знаходилася під впливом іспанської та австрійської монархій, і подальша доля серенати простежується за межами Апеннінського півострову.

Наприкінці XVII століття італійське мистецтво стрімко розповсюдилося по Європі. Італійські митці з легкістю знаходили своє покликання при європейських дворах, але найтепліші стосунки виникли з габсбурзьким Віднем. Італійці удостоювалися особливих привілеїв на службі віденських правителів, які були зачаровані культурою та естетикою майстрів з Апеннін. Вочевидь, ситуації, яка склалася, сприяв той факт, що австрійські Габсбурги були зятими поціновувачами, шанувальниками та знавцями мистецтв, зокрема музики. Віденські суверени змагались з іншими європейськими монархами за залучення до двору найобдарованіших композиторів, лібретистів, співаків та музикантів свого часу.

Однак любов Габсбургів до музики не обмежувалася лише меценатством. В юності майбутні правителі отримували якісну музичну освіту, пробували свої сили в композиції, грі на музичних інструментах і, навіть, брали участь у

виконанні урочистих творів «з нагоди» разом з іншими членами імператорської родини. Л. Беннет зазначає, що однією з причин, які вплинули на поширення італійських культурних цінностей в Австрії, стала міграція італійців у германські землі через Контрреформацію. Внаслідок її пролонгації у XVII столітті на землях австрійських Габсбургів відмічався занепад протестантизму. Цей факт в свою чергу призвів до втрати титулів та володінь більшістю австрійських протестантів, які були змушені шукати притулок в інших германських князівствах. На їхні місця в пошуках нової щасливої долі прибували нові землевласники, представники найрізноманітніших професій, в тому числі й музиканти, переважно італійці. За відданість імператору та Католицькій церкві ці прибульці отримували титули, землі та високі посади при дворі. Таким чином, нові піддані асимілювалися в Австрії, приносячи свої традиції у всі сфери життя. Іншою причиною Л. Беннет називає укладання шлюбів австрійських імператорів Габсбургів з принцесами впливових італійських фамілій [66, с. 22].

Габсбурги часто воліли одружуватись зі своїми родичами, сподіваючись, що подібні союзи сприятимуть збереженню влади в руках однієї династії. Так, імператор Фердинанд II обрав другою дружиною свою родичку італійську принцесу Елеонору Анну Марію Гонзага, яка, до того ж, була його хрещеною донькою. Слідом за принцесою до віденського двору прибуває її оточення, зокрема мистецька еліта. Через італійське походження нової імператриці та її близького кола італійська мова починає розповсюджуватись у віденському суспільстві, а також закріплюється у богослужіннях. Імператриця Елеонора, на прізвисько Старша, започаткувала традицію ставити при дворі опери та балети, і саме при ній імператорський двір у Відні стає одним з центрів європейської барокової музики. Вірогідно, цьому також сприяла служба при віденському дворі двох провідних композиторів свого часу, італійців Дж. Ф. Санчеса та А. Берталі, який більш ніж сорок років свого життя А. Берталі присвятив служінню

Габсбургам, створивши для своїх покровителів численну кількість урочистих театралізованих композицій [66, с. 20–22].

Правління Фердинанда III асоціюється з винятковим блиском віденського двору. Його третьою дружиною знов стала італійська принцеса, яка також носила ім'я Елеонора і походила з дому Гонзага. Імператриця Елеонора на прізвисько Молодша, вважалась однією з освіченіших жінок своєї епохи. Вона сприяла розвитку мистецтв у Відні: заснувала літературну академію на зразок Аркадської в Римі; організовувала різноманітні фестивалі та вистави; утримувала свій власний двір та капелу з високопрофесійними музикантами, переважно з її рідної Мантуї, в якій була виконана численна кількість творів «з нагоди». Л. Беннет вказує, що при Елеонорі Молодшій відбувається тісне поєднання австрійської та італійської культур: італійською мовою розмовляють в аристократичних колах, італійці займають головні посади при дворі, панує італійська мода, але найбільшого впливу зазнають музика, література та театральне мистецтво [66, с. 20].

Наступний імператор – Леопольд I – вважається найталановитішим музикантом з віденських суверенів. Л. Беннет зазначає, що імператор прославився як кваліфікований клавесиніст, автор духовних та світських драматичних композицій, написаних німецькою та італійською мовами, творів для скрипки з *continuo*, а також арій, що використовувалися в операх придворних композиторів. Під час правління Леопольда італійська мова остаточно закріплюється при дворі: нею говорять члени імператорської родини, їхнє оточення, аристократія та інтелігенція. Можливо, причиною посилення італійської культурної експансії стало чергове одруження Габсбурга з італійською принцесою Анною Клаудією Феліцітас Тирольською (Claudia Felizitas von Österreich-Tirol). Як би там не було, але за часів правління Леопольда Відень перетворюється на один з головних музичних центрів XVII століття [66, с. 22–24].

Зростаюча велич абсолютної монархії Габсбургів, постійне проведення пишних урочистостей, що підкреслювали статусність та блиск віденського двору, впливали на музичні апетити аристократії і потребували регулярного постачання нових театралізованих постановок, менш громіздких, ніж опера, але більш змістовних та пишних, ніж кантата. Цю нішу заповнили урочисті композиції серенатного типу або твори «з нагоди». Серенати стрімко входили в моду, тому що дозволяли продемонструвати впливовість і статус як замовника, так і адресата. Замовлення на створення серенат отримували переважно італійські композитори та поети-лібретисти. Якщо дивитися крізь призму італійського впливу на культуру габсбурзького Відня, стає очевидним, чому такі твори склалися на італійські тексти: при дворі Леопольда I перебували відомі композитори-італійці – А. Берталі, Дж. Ф. Санчес, А. Драгі, Дж. Трікаріко, П. А. Дзіані та згодом його племінник М. А. Дзіані, а також М. А. Честі. Останній служив спочатку при дворі Фердинанда Карла в Інсбруку, потім на посаді віце-капельмейстера у Відні. М. А. Дзіані змінив на посаді Й. Й. Фукс – один з небагатьох композиторів неіталійського походження, який навчався в Італії і писав свої сценічні твори на італійські лібрето.

Серед величезної кількості композицій «з нагоди», створених з приводу різноманітних монарших урочистостей при дворі віденських Габсбургів у XVII столітті, окрім вже зазначених композицій А. Берталі («Donna Real», 1630, «La Magia delusa», 1660, «Gli amori d'Apollo con Clizia», 1661), також його театралізована феста до весільних свят з нагоди одруження імператора Леопольда I «Розбрат Повітря з Водю» («La Contesa dell'aria e dell'acqua», 1667); М. А. Честі – «Золоте Яблуко» («Il pomo d'oro», 1668)<sup>1</sup>; Дж. Ф. Санчес –

---

<sup>1</sup> Урочиста вистава «Золоте яблуко» М. А. Честі, як і твір А. Берталі «Союз повітря з водою», також була присвячена одруженню Леопольда I та Маргарити Терези Іспанської. Офіційна церемонія одруження відбулася 5 грудня 1666 року, але урочисті свята на честь цієї події тривали близько двох років та прославилися як одні з найвидовищніших у добу бароко.

«Розчарований Аполлон» («Apollo deluso», 1671)<sup>1</sup>; П. А. Дзіані – «Змова Пороку проти Чесноти» («La congiura del Vizio contro la Virtù», 1663), «Заздрість, що розчавлена Чеснотою, Достоїнством, Цінністю» («L'invidia conculcata dalla Virtù, Merito, Valore», 1663), Й. Г. Шмельцер – серената без назви на лібрето Н. Мінато у співавторстві з Дж. Ф. Санчесом (1669, Vienna), «Конкуруючі Боги» у співавторстві з А. Драгі («Gli Dei concorrenti», libretto di N. Minato, epitalamio musicale, 1676, Passau), «Крик долі» («L'urno della sorte», ossequio musicale, 1677, Vienna), «Догідливі пильнування» («Le veglie ossequiose», serenata, 1679, Laxenburg).

Більш ніж півсотні різноманітних театралізованих фест «з нагоди» присвятив імператору Леопольду I та його родині один з найплідніших барокових оперних майстрів А. Драгі, який працював на Габсбургів з 1668 року. Примітно, що в багатьох виставах композитора, як оперних, так і різноманітних урочистих фестів, імператор брав участь особисто як виконавець. Більшість своїх композицій А. Драгі називає «trattenimento per musica»: «Сміх Демокрита» («Le risa di Democrito», trattenimento per musica 3 atti libretto di Nicolo Minato il 17 febbraio 1670, Vienna, Hofburg); «Жадібність Мідаса» («L'avidità di Mida», trattenimento per musica, 3 atti, libretto di N. Minato, il 8 Febr. 1671, Vienna, Hofburg, Ritterstube); «Ліра Орфея» («La lira d'Orfeo», trattenimento musicale, 1 atto, libretto di Nicolo Minato, il 9 Jugno 1683, Laxenburg, Parco). Також композитор використовує назви «festa teatrale/musicale»: «Змагання геніїв» («La gara dei geni», libretto di Nicolo Minato, festa teatrale, 1 atto, il 14 luglio 1671, Vienna, Hofburg, con contributi di Leopoldo); «Народження Мінерви» («La nascita di Minerva», libretto di Nicolo Minato, festa musicale, il 18 novembre 1674, Vienna, Hofburg). А. Драгі вживає й назву «serenata»: «Бажання Ехо та Нарциса» («I desideri d'Echo e di Narcisso», libretto di Nicolo Minato, serenata, 3 parti, 1677, Vienna, Favorita,

---

<sup>1</sup> У «Розчарованому Аполлоні» три акти. Цікаво, що перший та третій акти написав Дж. Ф. Санчес, в той час як другий акт був створений самим імператором Леопольдом [166].

Giardino); «Винахідливість за жеребом» («L'ingegno à sorte», libretto di N. Minato, serenata, il 22 luglio 1680, Linz, giardino del castello); «Жертва кохання» («Il sacrificio d'amore», libretto di N. Minato, serenata, il 16 luglio 1685, Vienna, Hofburg, con il contributo di Leopoldo I). У весільних серенатах композитор звертається до дефініції «epitalamio»: «Конкуруючі Боги» («Gli Dei concorrenti», epitalamio musicale, il 15 dicembre 1676, Passau); «Милосердні Планети» («I Pianeti benigni», libretto di N. Minato, epitalamio musicale, il 28 agosto 1689, Neuburg).

Однак в доробку композитора можна зустріти й більш цікаві найменування творів «з нагоди», які підказують їх функціональне призначення. Наприклад, твір «Пообідні години Парнасу» («L'ore postmeridiane di Parnasso», libretto di N. Minato, servizio di camera, 2 parti, il giugno 1676(?), Vienna, Hofburg), судячи з назви, як твору, так і його жанрової дефініції «камерне служіння» («servizio di camera»), був розслаблюючою розвагою в денні години відпочинку монаршої родини. Жанрове визначення «музичні аплодисменти» («applauso per musica») у творі «Кохання, що перемагає» («Amor vittorioso», libretto di N. Minato, applauso per musica, Febbraio 1678, Vienna, Neustadt, castello) мало на меті привітання адресатів. Композиція «Паростки Чесноти та Фортуни» («Le piante della Virtù e della Fortuna», capriccio per musica à servizio di camera il 6 luglio 1693, Vienna, Favorita, Giardino) має жанрове визначення «примха, покладена на музику для камерного служіння», що вказує на необтяжливе за об'ємом, формою та складом виконання. Ще одне цікаве позначення твору «Героїчні дарунки» («I doni heroici», libretto di N. Minato, ossequio poetico musicale al servizio di camera, il 26 luglio 1689(?), Vienna, Hofburg) перекладається як «поетичне музичне вшанування для камерного служіння», що явно передбачало вшанування імператора.

З 1700 року після смерті А. Драгі віце-капельмейстером при дворі Леопольда стає М. А. Дзіані, якого згодом на цій посаді змінює Й. Й. Фукс. У Відні М. А. Дзіані, як і у майбутньому Й. Й. Фукс, відповідав за створення опер

та інших драматичних творів для святкування різноманітних свят імператорської родини. Близька десяти композицій «з нагоди» знаходимо у М. А. Дзіані. Серед них «Змагання чеснот» («Le gare dei beni», applauso poetico per musica, 1 atto, il 25 luglio 1700, Vienna, Giardino della Favorita), «Темістод» («Temistode», libretto di Apostolo Zeno, azione scenica il 27 giugno 1701, Vienna, Giardino della Favorita, «Вшанування Ночі» («Gli ossequi della Notte», libretto di Donato Cupeda, serenata, il 25 luglio 1701, Vienna, Giardino della Favorita, «Гай Попілій» («Caio Popilio», libretto di Donato Cupeda, trattenimento musicale, 1 atto, il 9 giugno 1704, Vienna, grande salone dietro il teatro), «Флора» («La Flora», libretto di Pietro Antonio Bernardoni, poemetto drammatico pastorale ,1 atto, il 21 aprile 1706, Vienna, con arie di Joseph I).

Згідно сучасним каталогам близька двадцяти театральних свят зустрічаємо в доробку Й. Й. Фукса, серед яких «Милосердя Августа» («La Clemenza d'Augusto», libretto di P. A. Bernardoni, poemetto drammatico, 1 atto e licenza, il 5 novembre 1702, Vienna, Teatro di Corte), «Місяць Березень, присвячений Марсу» («Il Mese di Marzo consacrato a Marte», libretto di Silvio Stampiglia, componimento per musica, 1 atto e licenza, il 19 marzo 1709, Vienna, Hofburg), «Корона Аріадни» («La Corona d'Arianna», libretto di Pietro Pariati, festa teatrale per musica, 1 atto e licenza, il 28 agosto 1726, Vienna, Giardino della Favorita), «Умиротворена Діана» («Diana placata», libretto di P. Pariati, componimento da camera, 1 atto e licenza, il 19 novembre 1717, Vienna, Teatro di Corte), «Еліза» («Elisa», componimento teatrale per musica da cantarsi nel giardino dell'Imperial Favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio ... di Elisabetta Cristina Imperatrice regnante, l'anno 1719).

Спадкоємець Леопольда I Йосиф I був обдарованим музикантом, танцюристом та щедрим покровителем мистецтв. Період правління імператора Йосифа I припадає на початок XVIII століття (1705–1711). Незважаючи на коротке життя (1678–1711), цей представник династії Габсбургів завдяки інтелекту, широкій ерудиції і ліберальним поглядам набув слави провісника



Просвітництва в Австрії. Придворним композитором при дворі Йосифа був італієць Дж. Б. Бонончіні, який користувався прихильністю імператора, мав славу, добробут і гарну репутацію. Все це дозволило йому залучити до віденського двору свого брата – композитора А. М. Бонончіні, а також талановитого італійського лібретиста С. Стампілья, на тексти якого в майбутньому він створює більшість своїх драматичних композицій, присвячених Йосифу та його дружині Вільгельміні Амалії Брауншвейг-Люнебурзькій. Серед них: серената з нагоди дня народження Йосифа «Святкування Євлея» («Euleo festeggiante», 1699), серената до дня народження Вільгельміні Амалії «Змагання пір року» («La gara delle stagioni», 1699), твори на честь іменин вінценосного подружжя «Протей на Рейні» («Proteo sul Reno», 1703) та «Квітка героїнь» («Il fiore delle eroine», 1704), а також на честь повернення імператора з битви при Ландау «Повернення Юлія Цезаря, переможця Мавританії» («Il ritorno di Giulio Cesare vincitore della Mauritania», 1704).

Ще один італієць, який творив на славу дому Габсбургів, – А. Аріості. Незважаючи на те, що А. Аріості регулярно отримував замовлення у Відні на написання урочистих світських та духовних творів, він не значився на службі в імператорській капелі. Першим замовленим йому драматичним світським твором став «Найславетніший подвиг Геракла» («La piu gloriosa fatica d'Ercole», 1703), написаний з приводу іменин Леопольда. Пізніше були створені композиції «Славетні провидіння Сципіона Африканського» («I gloriosi presagi di Scipione Africano», 1704), «Умиротворений Марс» («Marte placato», 1707), «Заспокоєний Дунай» («Il Danubio consolato», 1707), «Суперництво давніх героїнь в Елізіумі» («La gara delle antiche eroine ne' Campi Elisi», 1707) та «Плацидія» («La Placidia», 1709).

Смерть Йосифа I у тридцятидворічному віці виявилася раптовим тяжким ударом для Австрії. Після його смерті новим імператором Священної Римської імперії став молодший брат померлого – Карл. Карл VI, як і його попередники,

був завзятим прихильником музики. Учень Й. Й. Фукса, він часто диригував виставами та заохочував інших членів королівського дому брати участь у музичних заходах. Після проголошення Карла імператором, до Відня вирушило багато музикантів з його барселонського двору, серед них – друг та фаворит А. Кальдара<sup>1</sup>. На той час провідну придворну музичну посаду капельмейстера обіймав М. А. Дзіані, у той час як Й. Й. Фукс працював віце-капельмейстером. Після смерті М. А. Дзіані Й. Й. Фукс стає капельмейстером, а А. Кальдара отримує місце віце-капельмейстера, на якому плідно працює все своє життя.

У період розквіту зрілої композиторської майстерності, слідуючи суворим церемоніальним вимогам двора, А. Кальдара створює понад 35 драматичних композицій для світських заходів з нагоди днів народжень та іменин імператора й імператриці, щорічних карнавалів, весільних торжеств, приватних свят. Завдяки відомостям, залишеним А. Кальдара та іншими бароковими майстрами на сторінках рукописів, ми можемо дізнатися про місця та дати проведення вистав, приводи їхнього створення, замовників та адресатів й іноді навіть виконавців. Наприклад, манускрипт А. Кальдари «Згода планет» («*La Concordia de' Pianeti*») повідомляє, що це *componimento teatrale per musica* (театралізована музична композиція), створена для святкування іменин дружини Карла Єлизавети Христини у 1723 році. Прем'єра цього дійства відбулася в місті Зноймо просто неба. Також композитором зазначені солісти – виконавці першої вистави, в більшості італійці: Роза Борозіні, відома як Анна д'Амбревіль (Anna d'Ambreville) – Венера, Доменіко Дженовезі (Domenico Genovesi) – Діана, Гаetano Орсіні (Gaetano Orsini) – Юпітер, Джованні Карестіні (Giovanni Carestini) – Аполлон, П'єтро Казаті (Pietro Casati) – Марс, Гаetano Боргі (Gaetano Borghi) – Меркурій та Христоф Праун (Christoph Praun) – Сатурн. Така інформація,

---

<sup>1</sup> А. Кальдара був запрошений до двору Карла у Барселону ще за часів претендування останнього на іспанську корону, де композитор та його покровитель стають добрими друзями. Служба в Іспанії не була довгою й А. Кальдара повернувся до Італії, де з 1709 по 1716 рік був капельмейстером у маркіза Франческо Марії Марескотті-Русполі в Римі, змінивши на цьому посту Г. Ф. Генделя.

безперечно, має велику цінність для досліджень барокових творів та їх інтерпретації.

Окремий інтерес представляють присвячення творців серенат до своїх монарших покровителів. Автори використовують найвищий ступень прикметників: найславетніше ім'я (*gloriosissimo nome*), найщасливіший день народження (*felicissimo giorno di Natalizio*). Прикладом може слугувати манускрипт «Лівії» («Livia») А. Кальдара: «Festa teatrale per Musica da rappresentarsi nel Giorno del Felicissimo e Gloriosissimo Nome della Sacra, Cesarea e Cattolica Real Maesta di Elisabetta Christina» («Театралізоване музичне свято для вистави в День Найщасливішого та Найславетнішого імені Священної, Імператорської та Католицької Королівської Величності Єлизавети Христини»). Смерть Карла VI поклала кінець славетному періоду віденської придворної музики, що частково сталося через економічну кризу, яка випала на долю спадкоємиці імператора Марії Терезії.

Треба згадати ще одного композитора, який знаходився на службі при дворі Габсбургів за часів правління Марії Терезії, що вважався одним з найвідоміших композиторів свого покоління поряд з Н. Порпорою та Л. Вінчі та зробив значний внесок в спадщину жанру серенати – Луку Антоніо Предьєрі. У 1739 році він змінює А. Кальдара на посаді віце-капельмейстера Віденського придворного музичного оркестру, головним маестро якого був Й. Й. Фукс, а з 1741 до 1751 року стає одноосібним керівником придворної капели. Так, у Л. А. Предьєрі знаходимо серенати на честь Габсбургів: «Ув'язнене кохання» на лібрето П. Метастазіо («Amor prigioniero», componimento drammatico, libretto di P. Metastasio, Vienna, 1732), «Сон Сципіона» («Il sogno di Scipione», azione teatrale, P. Metastasio, il 1 ottobre 1735, Vienna, Hofburg)<sup>1</sup>, «Мир між Доброчинністю та Красою» («La pace fra la Virtù e la Bellezza», componimento

---

<sup>1</sup> На відоме лібрето П. Метастазіо написали свої твори «з нагоди» багато композиторів, серед яких Й. А. Гассе, В. А. Моцарт, Н. Конфорта.

drammatico per musica festeggiandosi il giorno del nome della Maria Teresa, libretto di P. Metastasio, il 15 ottobre, 1738) до святкування іменин Марії Терезії, фесту «Персей» («Perseo», festa di camera, libretto di Giovanni Claudio Pasquini, Vienna, il 4 novembre 1738), «Заспокоєна Астрея» («Astrea placata», componimento drammatico per il natalizio della Elisabetta, libretto di P. Metastasio, il 28 agosto 1739, Vienna), а також урочисте *pasticcio*, створене в колаборації з Г. К. Вагензайлем, Й. А. Гасце, Дж. Бонно та Дж. Абосом на лібрето Дж. А. Мальявакки «Заспокоєна Арміда» («Armida placata») до дня народження імператриці Єлизавети Христини у 1750 року.

Як можна помітити, твори «з нагоди», створені у бароковому Відні, часто мають більш деталізовані та різноманітні позначення, на відміну від суто італійських. Якщо найпоширеніші назви творів «з нагоди» на Апеннінах зазвичай виглядають як *serenata* (твір, що виконується у вечірній час доби просто неба), *festa teatrale* (театралізоване свято), *componimento drammatico* (драматичний акомпанемент), *trattenimento per musica* (музична розвага), *azione teatrale* (театралізоване дійство), *epitalamio musicale* (музична епіталама), *cantata* (у сенсі «співаний твір»), віденські придворні урочисті театралізовані вистави, окрім вже традиційних назв, нотуються авторами *applauso musicale* (музичні аплодисменти), *poemetto drammatico* (драматична поема), *servizio da camera* (камерне служіння), *ossequio poetico musicale* (музично-поетичне вшанування), *capriccio per musica* (примха, покладена на музику) та ін. Авторські позначення творів «з нагоди» допомагають диференціювати їх змістовну спрямованість, встановити привід, функцію і обставини виконання.

Із вищезазначеного можна дійти висновку, що завдяки італійському культурному впливу на Відень, єднанню двох культур, а також величезній кількості драматичних композицій, створених майстрами впродовж двох століть на честь монархів, відбувся розвиток конкурентного виконавства не тільки при дворі Габсбургів, але й в бароковій Європі в цілому. Ці обставини стали

передумовами перетворення Відня на один з головних культурних центрів європейського бароко, а у подальшому і світової музичної культури. Без італійського впливу Відень не став би «магнітом» для творчих особистостей, і людство нині не захоплювалося би ні «Орфеєм та Евридикою» К. В. Глюка, ні оперними шедеврами Й. Гайдна та В. А. Моцарта, створеними за італійськими музичними канонами.

З активним розвитком музичного мистецтва та міграцією музикантів за межі Апеннінського півострову у XVII–XVIII століттях серената розповсюджується на європейському континенті. Твори «з нагоди» можна почути при дворах іспанських та португальських монархів, в германських князівствах, Данії, британських островах та інших країнах Європи. На європейському просторі лише Франція, де завдяки королю Людовіку XIV було створено власну імперію зі своїм етикетом, стилем та смаком, своїм особистим помпезним жанром – оперою-балетом, залишалась осторонь цієї гонитви за блиском, багатством та могутністю монархів, кардиналів, послів й інших аристократів, всіляко противлячись італійській культурній експансії.

Після культурної колонізації італійськими митцями Відня, найзначніший вплив італійського мистецтва, ймовірно, зазнає Іспанія. Це не є дивним, оскільки значна частина земель Апеннінського півострова після Като-Камбреського миру (1559) опинилася під іспанським пануванням. Іспанія отримала владу над Неаполітанським та Міланським герцогствами, а також над островами Сицилія та Сардинія. Крім того, іспанцям вдалося отримати, хоча і непрямий, контроль над Тосканою та Генуєю. Практично незалежними залишилися Венеціанська республіка і Папська держава. Остання однак, будучи бастионом християнства, вимушена була підтримувати дипломатичні стосунки з могутньою іспанською владою. Як ми вже зазначали, знать Риму, Неаполю та Палермо всіляко намагалася догодити «господарям», часто використовуючи музичні дарунки у вигляді серенат, які дозволяли поливати лестощами правителів, якщо не

особисто, то через іспанських дипломатів або намісників. Що стосується серенати безпосередньо в Іспанії, то на відміну від Відня, кількість італійських митців, що вирушали до Мадридського двору, не була настільки масовою і численною, але серед них такі відомі постаті як К. Броскі (Фарінееллі), Д. Скарлатті, Дж. Б. Меле, Н. Конфорто, Ф. Коррадіні, Ф. Курчелле.

Якщо бути справедливими, треба відмітити, що, як і в італійських поетичних текстах, так і в іспанських термін «серената» або «серенада» зустрічається з Середньовіччя. Звісно, йдеться не про драматичні твори «з нагоди», в які серената еволюціонувала у часи бароко. Однак слід згадати історичні джерела, в яких згадуються серенати в Іспанії. Зокрема, Л. Е. Пінійя повідомляє про капітульні документи Севільського собору від 1565 року, де, наприклад, зазначено, що будь-який співак або інструменталіст, який бере участь у нічній серенаті, буде покараний місячною платнею [156, с. 190]. Це свідчить про те, що в ті часи, коли була опублікована заборона, виконання серенат було широко поширеним явищем серед музикантів. Також із посиланням на Л. К. Стайн [180], Л. Е. Пінійя наводить згадки про серенати в творах іспанських письменників, зокрема у Л. де Вега. У «Вдячному коханці» («El Amante Agradecido», 1602) «золотого» драматурга можна побачити авторські вказівки: «Група мандрівних музикантів з інструментами співає сатиричну серенату під час нічної сцени у другій дії» [156, с. 191]. Важливо, що вустами героя цієї п'єси Хуана, який звертається до музикантів-мандрівників, згадується Неаполь, що в контексті дії вказує на італійське походження серенати. У наступному творі Л. де Вега «Розсудливий у своєму домі» («El Cuerdo en su Casa», 1606–1612) автор також вставляє в п'єсу серенату, яку співають слуги-музиканти під супровід гітар у другій дії [156, с. 191].

Примітно, що вже в таких серенатах-вставках можна побачити деякі риси, притаманні жанру майбутньої драматичної серенати – святковий привід виконання та прославлення на честь адресатів: «Ти краща, Антоніє, за весь двір.

Придворні дами, які прикрашають свої талії завитками й тканинами, дарунками і коштовностями, сьогодні віддають все тобі, прекрасна землевласнице, щоб ти була прекрасною» («*Más valéis vos, Antona, que la Corte toda. Las damas de Corte, que su talle adornan con rizos y telas, donaires y joyas, rindan hoy al vuestro, bella labradora, todos sus estudios en hacerse hermosa*»). Інші рядки з цього ж твору Лопе де Вега вказують на те, що сцена з серенатою передбачала нічний час дії: Фернандо: «Все замерло; людей немає» та відповідь Мондрагона: «Коли рано встаєш, скоро й відпочиваєш» (Fernando: «*Todo está suspenso. No hay persona*». Mondragón: «*Donde se madruga, presto se reposa*»). Приклади поширюються на інші п'єси: «Знання можуть зашкодити» («*El Saber Puede Dañar*», 1620–1625), де в першій дії виконується серената; «Аудієнція короля Дона Педро» («*Las Audiencias del rey don Pedro*», 1613–1620), «Принц з Мембрільї» («*El Galán de la Membrilla*», 1615). Інший відомий драматург Тірсо де Моліна також включив вставну серенату у п'єсу «Севільський спокусник, або Кам'яний гість», видану у 1630 році («*El Burlador de Sevilla*»), яка співається тричі під вікном на ніч [156, с. 192].

Л. Е. Пінійя констатує, що серената як драматичний жанр в Іспанії зовсім не досліджена, а бібліографічні дані, знайдені ним, стосуються лише другої половини XVIII століття. Хоча ми знаємо, що італійські майстри часто за замовленням послів адресували свої твори «з нагоди» іспанській владі, вочевидь, Л. Е. Пінійя має на увазі серенати, створені іспанськими авторами безпосередньо при мадридському дворі. Посилаючись на бібліографію А. Піньяла, яка зосереджена на іспанських поетах XVIII століття, Л. Е. Пінійя приводить зразки серенат, створених в Іспанії: Ф. Де Айала «Гармонія» (Ayala, Francisco de, «*Armónica*», serenata que para celebrar en el día de señora santa Anna los de la señora doña María Anna del Castillo y Escalera, le dedicó y reduxo a número sonoro don..., 1757); серената з нагоди королівського весілля Х. де Каньяреса (Cañizares, José de, serenata a los reales desposorios de los muy altos y poderosos príncipes

don Carlos de Borbón y doña María Amalia de Saxonia, monarcas de ambas Sicilias. Escrito por don..., con licencia, Gabriel Ramírez, Madrid, 1738); подвійна весільна серената Д. Ботті «Тріумф Венери» (Botti, Domingo, «El Triunfo de Venus», serenata a quatro voces para executarse en la muy ilustre ciudad de Barcelona con ocasión de celebrarse los faustísimos dobles desposorios del Real Infante de España don Fernando, príncipe de Asturias, con la princesa de Ñapóles doña María Antonia y del Real Príncipe de Ñapóles don Francisco con la Real Infanta de España doña María Isabel, 1802); I. Гайон «Вірність» (Gayón, Ignacio, «La Lealtad», serenata a dos voces de don... Compuesta en música por don Matheo Ortega quien la dedica a la señora doña Francisca Xaviera Fernández de Miranda Ponce de León, marquesa de Almodávar. Viuda de José Orga, Madrid, 1757); Ф. А. Герреро «Суд Париса» (Guerrero, Fray Alonso, serenata intitulada El Juicio de Paris, que se ha de cantar en el salón del excelentísimo señor duque de Medinaceli con motivo de la boda de su hijo el excelentísimo señor don Pedro de Alcántara con la excelentísima señora doña María Xaviera, hija de los duques de Solferino...); М. Льозес «Прощена Любов» (Lloses, Mariano, «Amor perdonado», serenata para música. Christoval Escuder, Lérida, 1766) [156, с. 193].

Також Л. Е. Пінійя згадує серенати, про які залишилися архівні дані, без відомостей про авторів: алегорична серената без назви, датована 1742 роком (Serenata alegórica para solemnizar la possession, que por el infante cardenal don Luis Jaime de Borbón...); королівська весільна безіменна серената 1744 року з італійською нотацією (Serenata in occasione di festeggiare i solemní sponsali delle reale infanta di Spagna donna Maria Teresa con il Delfino di Francia, Madrid); подвійна весільна серената без назви 1785 року (Serenata, que se ha de cantar en el salón del excelentísimo señor embajador de Portugal en esta corte de Madrid con el plausible motivo del doble desposorio de los señores don Juan, infante de Portugal con doña Carlota Joaquina, infanta de España, y don Gabriel Antonio, infante de España con doña María Ana Victoria infanta de Portugal. Con licencia, Madrid, 1785);



весільна серената «Парнас» («El Parnaso», serenata que se ha de cantar en obsequio de los desposorios de los infantes de Portugal y España, doña María Ana con don Gabriel y doña Carlota con don Juan en la noche del 5 de junio, en el salón del marqués de Lourigal..., Madrid, 1785) [156, с. 193–194].

Серед італійців на служінні при дворі іспанських Бурбонів знаходимо серенати у XVIII столітті в творчій спадщині Ф. Курчелле, Дж. Б. Меле та Н. Конфорто. Італієць іспанського походження Франческо Курчелле (Francesco Courcele) прибув до Мадриду у 1733 році спочатку як вчитель музики для інфанти Марії Терези та Марії Антонії, але згодом, після смерті короля Філіпа, отримав посаду віце-капельмейстера у придворній королівській капелі. Серед сценічних творів Ф. Курчелле, рідкісні згадки про які трапляються в сучасних енциклопедичних каталогах, знаходимо весільну серенату на лібрето П. Метастазіо «Притулок Кохання» («El Asilo de Amor», serenata que ha de cantarse en el real palacio del Buen Retiro por orden de su Magestad Catholica el rey nuestro señor don Fernando VI: en ocasión de las fiestas que se hacen para celebrar las bodas de la infanta María Antonia Fernanda con el duque de Saboya, Madrid, 1750).

Інший італієць, неаполітанець Джованні Баттіста Меле, потрапив до Мадриду в 1735 році, де працював оперним композитором при театрах разом з Ф. Коррадіні та Ф. Курчелле. Але згодом, за протекцією Фарінеї, Дж. Б. Меле був представлений до двора короля Філіпа V, якому присвятив дві свої серенати, обидві у 1744 році. Одна з них була створена з нагоди одужання Його Величності (Serenata a cinque voci per la ricuperata salute di sua maestà cristianissima da cantarsi in casa dell'eccellentissimo e reverendissimo monsignor Luigi Guidone di Vaureal vescovo di Rennes gran maestro della real cappella della medesima maestà sua e suo ambasciatore straordinario in questa corte, Madrid 1744), інша – з нагоди урочистих весільних торжеств королівської інфанти Іспанії Донни Марії Терези з дофіном Франції (Serenata in occasione di festeggiare solenni sponsali della Reale Infanta di Spagna Donna Maria Teresa con il dofino di Francia, 1744). Коли до влади прийшов

наступний монарх Фердинанд VI, Дж. Б. Меле став придворним композитором та директором нового королівського театру палацу дель Буон Рітіро (Nuovo Real Teatro del Buon Ritiro). У 1747 році він створює серенату «Анжеліка та Медоро» на замовлення Його Величності з нагоди іменин королеви на лібрето П. Метастазіо («*Angelica e Medoro*», festa teatrale da rappresentare per ordine dal Re Nostro Sig. Don Fernando VI nel giorno Natalizio di. S.M. la Regina nostra, libr. di P. Metastasio, Madrid, Nuovo Real Teatro del Buon Ritiro, 1747), а в проміжку з 1748 по 1750 рік у композитора знаходимо ще один твір «з нагоди» – «Ендіміон і Діана» («*Endimion y Diana*», azione teatrale, basata su «*Endimione*» di P. Metastasio).

Наступний відомий неаполітанець при Мадридському дворі – Нікола Конфортто. Визнання композитору принесли кантата «Сади Гесперид» на честь австрійської імператриці Марії Терезії («*Gli orti esperidi*», cantata per il compleanno dell'Imperatrice Maria Teresa, Napoli, maggio, 1751) та твір «з нагоди» «Китайське свято» на честь іменин іспанського короля Фердинанда VI («*La festa cinese*», componimento drammatico, 1 atto, Aranjuez, Palacio Real, 1751), в якому брав участь зірковий Фарінееллі. Після гучного успіху цих творів, Н. Конфортто був призначений придворним композитором, а згодом й капельмейстером. Серед інших творів «з нагоди» у Н. Конфортто знаходимо серенату «Моди» («*Le Mode*», libretto di Abate Pico della Mirandola, serenata, Aranjuez, Palacio Real, 1754), драматичні акомпанементи «Загублена Німфа» («*La ninfa smarrita*», componimento drammatico pastorale in 2 atti, libretto di Giuseppe Bonocchi, il 30 Maggio 1756, Aranjuez, Palacio Real) та «Сила генія або Пастух-воїн» («*La forza del genio o sia Il pastor guerriero*», componimento drammatico, 2 atti, libretto di G. Bonocchi, 30 maggio 1758, Aranjuez, Palacio Real) і дві серенати – «Ендіміон» («*L'Endimione*», serenata, 2 atti, libretto di Metastasio, il 18 febbraio 1764, Madrid, casa dell'Ambasciatore Rosenberg) та «Алкід на роздоріжжі» («*Alcide al bivio*», serenata, 2 atti, libretto di Metastasio, 28 dicembre 1765, Madrid, Palazzo del Duca di Béjar).

Відомо, що прославлений Доменіко Скарлатті, син видатного оперного майстра Алессандро Скарлатті, також слугував при мадрридському дворі, однак, на жаль, свідоцтва про твори «з нагоди» на честь іспанської королівської родини знайти не вдалося. Проте знаходимо його серенати, присвячені португальській королівській родині. Прибувши до Португалії в 1719 році, Д. Скарлатті був покликаний виконувати численні музичні завдання для португальського двору. Серед них був обов'язок писати серенати на честь іменин та днів народження королівської родини.

Досліджуючи у науковій статті португальський період творчості Д. Скарлатті, Х. П. Д'Альваренга наводить архівні дані, в яких засвідчуються виконання серенат при дворі в Лісабоні з 1720 по 1722 роки. 24 червня 1720 року: «увечері минулого дня Прославленого Святого Іоанна були іменини Її Величності. В палаці відбулася прекрасна серената на її честь, написана італійською мовою та покладена на музику за наказом королеви синьйором Д. Скарлатті, проспівана найкращими італійськими співаками та інструменталістами, яких має місто» [92, с. 104]. 26 липня 1720 року: «В ніч 26 Його Величність наказав проспівати в своїх апартаментах прекрасну серенату на честь Святої Анни, ім'я якої носить Її Величність королева ... Композиція належала синьйору Д. Скарлатті, кількість слів була такою, що музика виконувалася трьома сопрано і тенором, які є італійцями» [92, с. 104].

7 вересня 1720 року: «Щоб відсвяткувати день народження Величності королеви, ввечері у палаці в присутності всього королівського дому відбулася прекрасна серената, інтитулована «Суперечка пір року» («La contesa delle Stagioni»), покладена на музику синьйором Д. Скарлатті та виконана італійськими музикантами [92, с. 104–105]. 22 жовтня 1720 року: «В присутності обох Величностей та всього королівського дому в цей вечір в кімнаті аудієнцій Королеви була представлена серената на шість голосів, інтитулована «Тріумф Чесноти» («Trionfo delle virtu»), що належала синьйору Д. Скарлатті, укладачу

музики, яка зірвала загальні оплески...» [92, с. 105]. 27 грудня 1720 року: «Минулої п'ятниці, в день святого Іоанна Богослова, нехай береже Господь Його Величність, в палаці звучала італійська серената на шість голосів у виконанні італійських музикантів, інтитулована «Пасторальна кантата», стримана та гармонійна, покладена на музику композитором Скарлатті, представлена в покоях королеви господині нашої, яка викликала гучні оплески і визнання шляхетної публіки» [92, с. 105].

24 червня 1721 року: «Сьогодні ввечері в королівських апартаментах відбудеться відмінна кантата на музику, присвячену Його Величності» [92, с. 106]. 1 липня 1721 року: «В залі аудієнцій Її Величності королеви була проспівана в присутності обох Величностей та королівського дому прекрасна серената на шість голосів італійськими музикантами увечері свята святого Іонна Баптиста, яка тривала до півночі і принесла неймовірні аплодисменти синьйору Д. Скарлатті» [92, с. 106]. 24 червня 1722 року: «Вчора увечері в будинку Скарлатті, маестро королівської капели, відбулася репетиція шляхетної чудової кантати на шість голосів («Любовні події» – «Gl'amorosi avvenimenti»), яка має прозвучати в королівському палаці ввечері дня Святого Іоанна, ім'я якого носить Його Величність король, вищезгадані події проходять на розкішному обіді для найбільш довірених осіб короля, запрошених послухати це дійство» [92, с. 107]. 30 червня 1722 року: «Увечері згаданого дня (24) написана серената, яка була виконана під музику в королівських апартаментах, мала великий успіх, як з точки зору її ерудованої композиції, так із точки зору обраних голосів, які її виконували» [92, с. 107]. 7 вересня 1722 року: «Поточного вечора в палаці давалася блискуча серената, покладена на музику абатом Скарлатті» [92, с. 108]. 27 грудня 1722 року: «27 числа цього місяця, коли Церква вшановує пам'ять славного апостола Св. Іоанна Богослова, було також святом у палаці, через ім'я Його Величності, нехай береже його Бог, на честь якого була виконана чудова серената («Весілля Вакха та Аріадни» – «Le nozze di Vasso e d'Arianna»), написана

абатом Скарлатті, і з радістю виконана музикантами в присутності Їхніх Величностей і Високостей» [92, с. 108].

27 грудня 1725 знаходимо ще одну серенату, створену Д. Скарлатті на честь Його Величності короля Жуана V (D. João V). Д'Альваренга спирається на лісабонську газету «Gazeta de Lisboa Occidental», яка звітує, що у четвер було свято Святого Іоанна Євангеліста, ім'я якого носить Його Величність Король, на якому ввечері в апартаментах королеви співалась серената «Кохання зароджується з одного погляду» («Amor nasce da'un 'sguardo»), покладена на музику синьйором абатом Скарлатті, який отримав всі опелески [92, с. 111].

І, нарешті, останній твір-серената в спадщині Д. Скарлатті, який згадують хроніки – весільна композиція «Гармонійне святкування» («Festeggio armonico»), створена з нагоди укладання шлюбу між португальською інфантою Доною Марією Барбарою та австрійським принцем Фернандо 11 січня 1728 року. Цікавим є факт, що творець серенати не був особисто присутнім на урочистому святкуванні у Лісабоні у зв'язку із власним весіллям в той самий день у Римі. Д'Альваренга вважає, що саме через це лісабонська газета не згадує ім'я композитора, як зазвичай до цього, а лише повідомляє: «У неділю 11 числа цього місяця в Патріаршій базиліці була видана заміж Найясніша Синьйора Інфанта Д. Марія Барбара за Найяснішого Принца Австрії Д. Фернандо ... Вночі після запалювання феєрверків відбулося музичне святкування в апартаментах королеви, нашої синьйори, у театрі, який був спеціально побудований для цієї мети...» [92, с. 113].

Таким чином, незважаючи на те, що Д. Скарлатті вважається інструменталістом і бібліографічні описи його творів, які можна знайти в загальному доступі, охоплюють в основному клавірні сонати, він спадкував італійські оперні традиції найкращих майстрів, зокрема свого видатного батька. Як ми побачили, Д. Скарлатті створив чималу кількість святкових драматичних композицій «з нагоди», які знайдено в період його служіння португальським

монархам. Так, можна припустити, що Д. Скарлатті створив достатньо серенат і в період свого перебування у Мадриді, адже саме з такою метою композитора було запрошено до іспанського двору. Серенати композитора, написані в Іспанії, мають бути знайденими та дослідженими.

Окрім Д. Скарлатті, серенати на честь португальської монаршої родини знаходимо у його сучасника Ф. А. Алмейду (Francisco Antonio de Almeida). Перша серената португальського композитора «Il trionfo della Virtu», («Тріумф Доброчинності», 1728), інтитулована як *componimento poetico*, була виконана у Лісабоні, в палаці кардинала Жуана да Мота e Сільва. Наступна – «Тріумф Кохання» («Il Trionfo d'Amore»), жанрово визначена як *scherzo pastorale*, була написана на честь іменин короля Жуана V. Перше виконання відбулося 27 грудня 1729 року в палаці Рібейра на свято Іоанна Хрестителя. Інші, більш пізні, класицистські зразки творів «з нагоди», знаходимо у італійського майстра Давида Переса (Davide Perez), який був придворним композитором в Лісабоні з 1752 року Д. Переса (Davide Perez). Він є автором твору «Мир між Чеснотою і Красою» («La pace fra la Virtu e la Bellezza», *componimento drammatico per musica per festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di sua maesta fedelissima D. Maria I, Regina di Portogallo e di Algarvi, il 17 dicembre 1777*), написаного до дня народження королеви. Португальський композитор Ж. Ф. де Ліма (Jerónimo Francisco de Lima) написав серенату «Сади Гесперид» («Gli orti esperidi», *serenata per musica; per il compleanno della Regina Madre Maria Anna Victoria, April 1779, Lissabon, Palazzo Ajuda*). Твір М. А. Португала (Marcos Antonio Portugal) «Побажання щастя або тріумф Кохання» («Augurio di felicità, o sia Il trionfo d'Amore») заснований на власному лібрето композитора з опорою на тексти П. Метастазіо з різних творів, і тому дослідник цієї серенати А. Ж. В. Пачеко називає твір літературним *pasticcio* [151, с. 104]. Прем'єра серенати відбулася увечері 7 листопада 1817 року на весіллі португальського наслідного принца Педро де Алькантара та Кароліни Джузеппи Леопольдіни в Ріо-де-Жанейро,

оскільки в 1808 році засобом захисту Португальської монархії від наполеонівських вторгнень стало перенесення адміністративного центру з Лісабону до столиці Бразилії [151, с. 104]. Таким чином, географія творів «з нагоди» поширюється на латиноамериканський континент. Також зазначимо, що це найпізніший зразок серенати, який вдалося на цей момент віднайти.

Географія барокової серенати у XVIII столітті поступово охоплює майже всю Європу. Це відбувається завдяки взаємному обміну між культурними центрами європейських країн. Популярних італійських композиторів та лібретистів запрошують на службу аристократи в усіх країнах Європи. У свою чергу, митці з германських, англійських, українських земель (згадаємо наших видатних класиків Д. Бортнянського та М. Березовського) вирушають до Італії опанувати премудрості композиторського письма, віртуозного виконання, секрети створення музичних інструментів тощо, і надалі «розносять» італійські смаки за кордоном, завдяки чому серенати опиняються на британських островах, в Данії, Польщі та інших країнах Європи.

Класичну італійську серенату в Лондоні знаходимо завдяки творчості двох маститих барокових майстрів – Дж. Б. Бонончіні та Г. Ф. Генделя. Куди б доля не заносила композитора Дж. Б. Бонончіні, він завжди ставав фаворитом своїх патронів. У Римі Дж. Б. Бонончіні слугував могутньому покровителю мистецтв Філіппо II Колонна. Для нього він разом із популярним поетом С. Стампілья створив п'ять опер та шість серенат. В цей період композитор став членом двох привілейованих мистецьких організацій Риму, музичної Національної академії Святої Цецилії (*Accademia Nazionale di Santa Cecilia*) та знаменитої Аркадської академії (*Accademia dell'Arcadia*). Після сумних обставин, пов'язаних зі смертю дружини, доля заносить Дж. Б. Бонончіні у Відень, де він спочатку поступає на службу до двора Леопольда, а після смерті імператора стає улюбленцем наступного монарха Йосифа, якому присвячує свої численні серенати. Після початку війни за іспанську спадщину, Дж. Б. Бонончіні опиняється при дворі

королеви Софії Шарлотти в Берліні, де також стає загальним улюбленцем і, скоріш за все, також засипає покровительку та її близьке оточення урочистими творами «з нагоди», відомості про яких наразі знайти не вдалося. З 1720 до 1732 рік композитор перебував в Лондоні, де конкурував з Г. Ф. Генделем, що розділило аристократів на два протилежних табори. Італійця підтримували опозиціонери короля Георга I, серед яких був майбутній престолонаслідник принц Уельський Георг Ганноверський, натомість Г. Ф. Гендель мав величезну прихильність двору. Дійшло до того, що протилежні сторони розділилися не тільки за музичними смаками, але й політично: торі підтримували Г. Ф. Генделя, в той час як партія вігів – Дж. Б. Бонончіні. Незважаючи на протистояння двох блискучих майстрів, завдяки їм фіксуємо факт присутності серенати в Англії.

Примітним є те, що два зі знайдених творів «з нагоди», складені Г. Ф. Генделем та Дж. Б. Бонончіні в один часовий період, вочевидь, саме через існуючу творчу конкуренцію. Г. Ф. Гендель представив лондонській публіці свою перероблену серенату «Ацис та Галатея» («Acis and Galatea», serenata, 3 parti HWV 49b, arrangiato da Samuel Humphreys, il 10 giugno 1732, Londra, King's Theatre), перша версія якої під назвою «Ацис, Галатея та Поліфем» («Acis, Galatea e Polifemo», serenata HWV 72 in una parte, libretto di Nicola Giuvo dopo le Metamorfosi di Ovidio, terminata il 16 giugno 1708 a Napoli; il 19 luglio 1708, Napoli, Razzo Reale?) двічі з успіхом пройшла під час перебування маестро в Італії. Дж. Б. Бонончіні відповів серенатою «Кохання заради кохання» («Amor per amor», festa pastorale), яка також спочатку відбулася в Римі у 1696 році, вірогідна на честь тогочасного покровителя композитора Філіппо II Колонна, а 24 червня 1732 року в Лондонському Королівському театрі. Інша серената Г. Ф. Генделя, яку зустрічаємо на сцені Лондонського Королівського театру – «Парнас на святі весілля Фетіди та Пелея» («Il Parnasso in festa per gli sponsali di Teti e Peleo», serenata, 3 parti, HWV 73 (13 marzo 1734, Londra, King's Theatre). Серенату знаходимо також в Дубліні. Йдеться про композицію Н. Сабатіно на лібрето



П. Метастазіо «Ендіміон» («Endimione», Dublin, 1758), яка відбулася в музичній академії.

На відміну від крупних монархічних європейських держав, германські землі барокового періоду головним чином були окремими невеликими роздрібненими князівствами, які відносилися або до Саксонії або до Пруссії, і, де кожен правитель вважав себе королем і намагався виділитися серед своїх вельможних сусідів. Часто, щоб підвищити свій статус в очах оточення та власних, феодали заохочували провідних італійських музикантів, композиторів та поетів оспівувати їх доблесні справи і прославляти роздуте его хвалебними творами. Тому серенати знаходимо у барокових майстрів, які працювали при дворах германських аристократів. Серенати можна навіть зустріти в спадщині двох геніальних німецьких барокових майстрів Г. Ф. Телемана та Й. С. Баха. Твори «з нагоди» останнього, які прийнято вважати світськими кантатами, детально розглядатимуться у наступному розділі, як і серенати відомого класика Й. Гайдна.

Г. Ф. Телеман постійно отримував замовлення від аристократів, навіть працював при дворах кількох з них на початку творчому шляху, але хоча й був досить меркантильним, віддавав перевагу більш самостійній та незалежній діяльності, направлений на поліпшення загального культурного і, зокрема, музичного фону, який переважав в значній частині германських земель на даному історичному етапі. В доробку Телемана 9 опер, а також твори «з нагоди», в основному позначені як *Singspiel* та *intermezzo*. Однак перу Г. Ф. Телемана належить твір, який він особисто нотував як *serenata*. Йдеться про комічну композицію «Дон Кіхот» («Don Quichotte auf der Hochzeit des Camacho/Don Quixote, der Löwenritter»), serenata, libretto di Daniel Schiebeler, 1761, Hamburg), створену ним у вісімдесятирічному віці на лібрето молодого гамбурзького студента, поета Даніеля Шибелера.

Типовими італійськими серенатами рясніє творчість Й. Д. Гайніхена. Відомо, що він подорожував до Італії, зокрема до Венеції, з метою перейняти здобутки в області композиції у провідних майстрів. В Італії Й. Д. Гайніхен познайомився з великими композиторами Венеції – А. Лотті, Т. Альбіні, Б. Марчелло і, звичайно, з А. Вівальді, який мав величезний вплив на розвиток композиторського стилю німецького музиканта. Ці знайомства сприяли також тому, що Й. Д. Гайніхену вдалося здійснити постановки двох власних опер під час венеціанського карнавального сезону, які мали великий успіх. Нові зв'язки та успіх у Венеції принесли йому й надважливе знайомство зі своїм майбутнім роботодавцем і покровителем – майбутнім королем Польщі Августом III та курфюрстом Саксонії Фрідріхом Августом II. Август був настільки вражений музикою композитора, що призначив його королівським капельмейстером при дворі свого батька Августа Сильного, курфюрста Саксонії, окрім того, ще й замовив Й. Д. Гайніхену серенату з нагоди власного весілля на Марії-Жозефі Австрійській<sup>1</sup>. Для весільного торжества, яке відбулося в Дрездені в 1719 році, композитор створив дві серенати: «Змагання богів» («La Gara degli Dei», serenata nel giardino cinese), виконану 10 вересня 1719 року та «Діана на Ельбі» («Diana su l'Elba»), яка відбулася 18 вересня 1719 року в незвичній локації – майстерно прикрашеному кораблі у вигляді мідії. Роботи Й. Д. Гайніхена настільки прийшлися до смаку шляхетній публіці, що йому підвищили платню і замовили ще одну серенату як декорацію до королівського полювання. Нею стала «Моріцбурзька серената» («Serenata di Moritzburg»), яка пройшла в жовтні того ж року у Моріцбурзькому замку. В доробку Й. Д. Гайніхена знаходимо ще «Весілля Нептуна та Фетіди» («Le nozze di Nettuno e di Teti», serenata, prodotta a Pillnitz, 3 agosto, 1726), вочевидь створеної до якогось чергового монаршого весілля, музику до застілля на честь іменин курфюрста «Найпрекрасніша година

---

<sup>1</sup> Майбутній польській королеві згодом Й. С. Бах присвятить свою урочисту композицію «Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!» (BWV 214).

дня» («La più bell'ora che volga il dì», musica da tavola per il giorno del nome di Federico Augusto, il 5 marzo, 1727) та серенату для двох голосів «Зефір та Клорі» («Zeffiro e Clori», ca. 1712–1716).

Один з найвагоміших оперних майстрів середини XVIII століття, Н. Йомеллі, з 1753 року отримав посаду капельмейстера при дворі герцога Карла Євгена Вюртемберзького. Прийнято вважати, що в цей період відбувся розквіт Н. Йомеллі як оперного композитора. У сучасних енциклопедіях згадується близько 80 опер, авторство яких належить Н. Йомеллі. Хоча творів, позначених серената або іншими поширеними для них назвами (*componimento, festa, epitalamio, applausi* тощо) знайти не вдалося, по назвам деяких його *pastorale*, які натякають на алегоричний підтекст і факт замовлення «з нагоди», а також лібрето, які вже використовували інші майстри як музичні хвалебні дарунки, можна припустити їх приналежність до жанру, що досліджується. На сюжет «Ендіміона» П. Метастазіо серенати написали Дж. Б. Пешетті, Д. Карро, Й. А. Гассе, Дж. Б. Меле, Н. Конфорта, Й. К. Бах. У Н. Йомеллі знаходимо «Ендіміон або триумф кохання» («Endimione ovvero Il trionfo d'amore», *pastorale*, 2 atti da Pietro Metastasio, 1759, Stuttgart). Інший метастазієвський сюжет – «Незаселений острів» («L'isola disabitata» da Pietro Metastasio, *pastorale*, 2 atti, 1761, Ludwigsburg) до Н. Йомеллі використав Дж. Бонно (1753), щоправда, як *opera seria*, а після – Й. Гайдн (*azione teatrale*, 1779) та ще через двадцять років Дж. Паїзіелло (1799). Наступна пастораль Н. Йомеллі і також поширений сюжет для серенат – «Триумф кохання» на лібрето Дж. Тальязуккі («Il trionfo da'amore», da Giampietro Tagliazucchi, *pastorale*, 1 atto, 1763, Ludwigsburg) та алегорична пастораль на *componimento drammatico* С. Стампільї – «Гіменей в Афінах» («Imeneo in Atene» da Silvio Stampiglia, *pastorale*, 2 atti, 1765, Ludwigsburg).

«Справжню» серенату знаходимо у чеського барокового майстра Я. Д. Зеленки. Оскільки дрезденські придворні композитори (Й. А. Гассе та Дж. А. Рісторі) були зайняті на той час, коли планувався весільний банкет з

нагоди укладання шлюбу між швабською баронесою Йоганною фон Штайн та польським магнатом Єжи Ігнацієм Любомирським, королева Польщі та курфюрстка Саксонії Марія Йозефа звернулась до Я. Д. Зеленки із замовленням створити музичний дарунок-серенату, що стало для нього перспективою привернути увагу сильних миру цього до своєї творчості. Серената під назвою «Діамант» («Il diamante», 1737) пройшла з великим успіхом і відкрила композитору нові кар'єрні можливості.

Один з найзнаменитіших і найпопулярніших оперних композиторів XVIII століття – Й. А. Гассе, якого італійці прозвали «божественним саксонцем». До того як Й. А. Гассе вирушив опанувати композиторську і співацьку майстерність у провідних італійських педагогів (А. Скарлатті, Н. Порпора), він числився капельмейстером в Брауншвейзі при дворі князя Фердинанда Альбрехта II Брауншвейг-Вольфенбюттельського. Після блискучого періоду в Італії Й. А. Гассе був запрошений на посаду капельмейстера до Саксонської державної капели Дрездена. «Саксонець» обіймав цю посаду з 1730 по 1764 рік і здобув для дрезденського оркестру славу найкращого в Європі того часу.

У дрезденський період у Й. А. Гассе знаходимо декілька серенат. Це пасторальна кантата з нагоди святкування повернення короля Августа III з Гданська «Sei tu, Lidippe, o il sole» («Ти, Лідіпп, о сонце», *cantata pastorale a più voci per festeggiare il ritorno da Danzica della Maesta del Re, Dresden, 1734*); театралізоване свято на лібрето П. Метастазіо «L'asilo d'Amore» («Любовний притулок», *festa teatrale, 1 atto, Napoli, 1742, Hubertusburg, 1743*); театралізоване дійство, створене за наказом королеви Марії-Жозефи до дня народження Його Величності «Il natal di Giove» («Народження Юпітера», *azione teatrale, 1 atto, rappresentato nel real castello di Sant' Uberto per comando della Maesta della Regina, libretto di Pietro Metastasio, 7 ottobre 1749, Hubertusburg*) і ще одне театральне дійство до дня народження короля, прем'єра якого відбулася у Варшаві, – «Il sogno di Scipione» («Сон Сципіона», *azione teatrale in 1 atto per il*

felicissimo giorno di natale di la Sua Maesta il Re di Polonia et Elettore di Saxonia, libretto di Pietro Metastasio, 7 ottobre 1758, Varsavia), яке засвідчує факт присутності серенати в Польщі.

Завдяки відомому композитору К. В. Глюку ми знаходимо серенту в Копенгагені. Йдеться про театральне свято на лібрето П. Метастазіо «Суперечка богів» («La contesa de' Numi»), festa teatrale, 2 atti per il compleanno di Christiano VI, principe danese, libretto di P. Metastasio, 9 aprile 1749, Charlottenborg, Copenhagen). Твір, написаний з нагоди дня народження принца датського Крістіана VI, було виконано в Копенгагені у 1749 році.

Інший майстер класичного періоду – Й. Гайдн. У спадщині відомого класика також знаходимо дві серенати, створені в період його служіння при дворі князя Естергазі. Це театральне свято «Ацис» («Acide»), festa teatrale che si rappresenta in Eisinstadt nell' occasione del felicissimo Imeneo degli illustrissimi ed eccelentissimi il signor conte Antonio d'Esterhasy e la signora contessa d'Erdodi, 1763) на честь весілля старшого сина князя Естергазі з графинею Ердоді, та театральне дійство «Безлюдний острів» на лібрето П. Метастазіо («L'isola disabitata»), azione teatrale in due parti, dedicata a sua A. R. Il serenissimo principe d'Asturas, libretto di P. Metastasio, il 6 dicembre 1779, Estzerház).

Барокова серената в добу класицизму відома і в Російській імперії, зразки якої знаходимо завдяки творчості Б. Галуппі та Дж. Паїзіелло. Б. Галуппі, який з 1765 по 1768 рік працював придворним капелмейстером в період царювання Катерини II та виховав видатного музиканта Д. Бортнянського, написав кантату до дня народження імператриці «Звільнена Доброчинність» («La Virtu liberata», cantata a 5 voci da presentarsi il Giorno del Gloriosissimo Nome di S. M. R. di tutte le Russie, libr. di L. Lazzaroni, 1765) та «Мир між Доброчинністю та Красою» («La pace fra la Virtu e la Bellezza», cantata, il 28 giugno 1766, S.-Pietersburgo). Хоча твори Б. Галуппі позначені як кантата, з алегоричних назв, структурних елементів та привидів замовлення, можна стверджувати про їх приналежність до жанру

сернати. Дж. Паїзіелло також був запрошений на посаду капельмейстера до двору Катерини II. Його контракт, який був підписаний на три роки, розпочався з 1776 року, але внаслідок успіху за цей період композитор залишився у Санкт-Петербурзі ще на чотири роки. У цей час у Дж. Паїзіелло знаходимо театральне дійство «Лючінда та Армідор» («*Lucinda ed Armidoro*», azione teatrale in due atti, libretto di Marco Coltellini, autunno 1777, San Pietroburgo, teatro di corte), фесту на вже відомий нам сюжет П. Метастазіо «Алкід на роздоріжжі» («*Alcide al bivio*», festa teatrale, 2 atti, libretto di P. Metastasio, il 25 settembre / 6 dicembre 1780, San Pietroburgo, Hermitage) та фесту за популярною казкою К. Гольдоні «Світ Місяця» («*Il mondo della Luna*», festa teatrale comica, 1 atto da Carlo Goldoni, 24 settembre / 5 ottobre 1783, San Pietroburgo, Teatro Kamennyj).

Необхідно згадати й нашого видатного композитора Д. Бортнянського. Як ми вже бачили, лібрето театральної фести «Алкід на роздоріжжі» («*Alcide al bivio*») П. Метастазіо використовували багато композиторів, зокрема Й. А. Гассе, Н. Конфорта, В. Рігіні, серед яких є й наш прославлений музикант. Хоча його «Алкід», прем'єра якого відбулася у Венеції в 1778 році, вважається оперою і факти навколо його створення наразі недостатньо досліджені, враховуючи алегоричний зміст і жанрову спрямованість лібрето П. Метастазіо, можна припустити, що ця композиція була створена як твір «з нагоди». Також питання виникають стосовно опери Д. Бортнянського «Свято Сіньора» («*La fête du seigneur*», 1786). Твір позиціонується як комічна опера, його було створено в часи служіння Д. Бортнянського при петербурзькому дворі як музичний дарунок великому князю Павлу Петровичу. Також відомо, що дійство відбулося у Павловську в 1786 році виключно для вищого аристократичного кола. Таким чином, цей твір, який створювався за замовленням і призначався для розваги петербурзького двору, також можна віднести до серенатної традиції, хоча він, безумовно, не є класичною серенатою.

Таким чином, з огляду на всі знайдені зразки творів «з нагоди» на європейському континенті, можна підвести підсумки під дослідженням генезису жанру. Серената зародилася в Італії. Хоча в поетичних текстах іспанських поетів, як і італійських, ще задовго до розквіту бароко трапляється термін серената, саме виникненню і поширенню драматичних урочистих театралізованих композицій ми зобов'язані італійцям. Це пов'язане, насамперед, з відродженням античних традицій митцями різних академій та творчих об'єднань на Апеннінах, які намагались відтворити давньогрецьку трагедію за допомогою музики, що спровокувало виникнення опери та споріднених з нею жанрів. Інший факт, який ми можемо констатувати, що, незважаючи на величезну популярність серенати у другій половині XVII та майже протягом всього XVIII століття, жанру не судилося проіснувати до наших часів, на відміну від опери і кантати.

Причиною відмирання жанру стала Велика Французька революція. Жажливі події у Франції призвели до того, що залякана правляча еліта європейських держав, навіть географічно далеких від епіцентру руйнівних подій, щоб не накликати біду на власну голову, стала поводитися дещо скромніше і тихіше, не хизуватися власним добробутом, титулом і родоводом, відверто пишно не святкувати дні народження, іменини, весілля тощо, замовляючи на свою честь урочисті серенати. Тому поодинокі твори «з нагоди» ще можна знайти наприкінці XVIII – на початку XIX століття, але вони створені вже не для монархів, як, наприклад «Щаслива Даунія» («*La Daunia felice*», 1797) Дж. Паїзіелло та П. Ваначчі «Сад гесперід» («*Gli orti esperidi*»), виконана в липні 1802 року в Пізі, або ж поза межами європейського континенту, як у випадку з серенатою М. А. Португала «Побажання щастя або тріумф Кохання» («*Augurio di felicità, o sia Il trionfo d'Amore*»), написану у 1817 році в Ріо-де-Жанейро.

## Висновки до Розділу 1

Охарактеризовано музикознавчі роботи, присвячені вивченню серенати XVII–XVIII століть. Встановлено, що важливе значення у її дослідження мають загальні праці з історії барокової музики зарубіжних (Ч. Берні, М. Ф. Букофцер, Дж. Бьюлоу, К. В. Паліска, В. Хеллер та ін.) та українських (Н. Герасимова-Персидська, В. Жаркова, О. Зосім, Г. Омельченко-Агай Кухі, Н. Сікорська, А. Соколова, О. Шуміліна та ін.) науковців. Для вивчення серенати особливе значення мають спеціальні праці, в яких розглянуто історичні аспекти функціонування творів серенатного типу та здійснено їх музичний аналіз, серед них у першу чергу назвемо наукові розробки Х. П. д'Альверенги, Л. Беннета, Т. М. Джалдроні, Дж. Джибертоні, Х. Х. Каррераса, Л. Е. Пінійї, М. Талбота, Е. Тамбуріні, А. Тедеско, Д. Фабріса та ін. У цих роботах підіймаються питання генези та побутування творів серенатного типу в різних країнах Європи, особливості їх лібрето, будови та музичної складової. Дослідження барокової серенати також передбачає звернення до монографій, присвячених творчості Й. С. Баха (А. Швейцер), А. Вівальді (М. Талбот), В. А. Моцарта (Г. Аберт), А. Скарлатті (Е. Й. Дент) та ін., оскільки вони неодноразово ставали авторами творів «з нагоди». Жанр серенати, окрім наукових інтерпретації, потребує відродження і у виконавській практиці, тому виникає потреба звернення до праць зарубіжних (Н. Арнокур, К. Ф. Гейбл, В. Дін, Р. Донінгтон, М. Елліот, Г. Моенс-Хенен, Ф. Нойманн та ін.) та українських (Л. Артюхова, Л. Вежневцев, Н. Даньшина (Хмілевська), Н. Ключинська, Д. Савон та ін.) науковців, що торкаються різних аспектів історично інформованого виконавства. Зазначено, що на сьогодні вже сформоване підґрунтя для вивчення серенати як одного з базових жанрів доби бароко як в історико-теоретичному, так і виконавсько-практичному плані, що дає можливість розкрити динаміку розвитку та окреслити специфічні риси серенати XVII–XVIII століть, обґрунтувати важливість відродження жанру в сучасній виконавській



практиці та запропонувати виконавські підходи до їх інтерпретації відповідно до актуальних тенденцій історично інформованого виконавства.

Серената є музично-драматичним жанром, що зародився в Італії у добу бароко. Перші, ще камерні за масштабами, зразки музично-драматичних творів «з нагоди» зафіксовані на півночі Італії (Болонья, Венеція), починаючи з 1640-х років, із середини XVII століття твори серенатного типу, вже більш масштабні, поширюються в Римі, а пізніше центрами їх розвитку стали Неаполь, Палермо та Венеція. Італійська культурна експансія розширила ареал розповсюдження серенати, який набуває поширення в Австрії, Іспанії, Португалії, а пізніше – практично в усіх країнах Європи, окрім Франції, де у свій час було створено власний національний різновид придворного мистецтва. Також відмінності мала й німецька традиція творів «з нагоди», репрезентована у творчості Й. С. Баха.

До жанру серенати зверталися провідні композитори доби бароко – А. Вівальді, Й. А. Гассе, А. Кальдара, Н. Попора, А. Страделла, А. Скарлатті та багато інших. У добу класицизму барокова серената не втратила свої позиції, і видатні митці, серед яких К. В. Глюк, Й. Гайдн, Й. К. Бах, В. А. Моцарт, писали твори «з нагоди». Попри величезну популярність серенати у другій половині XVII та протягом всього XVIII століття, цьому жанру, на відміну від опери і кантати, не судилося дожити до наших часів. Причиною його відмирання стала Французька революція 1789 року, коли унаслідок перемоги буржуазії було зруйновано традиції аристократичного мистецтва, зокрема замовлення та виконання творів з нагоди різних урочистих подій. Поодинокі зразки серенат ще можна знайти наприкінці XVIII – на початку XIX століття («Щаслива Даунія» («La Daunia felice», 1797) Дж. Паїзіелло, «Сади гесперід» («Gli orti esperidi», 1802) П. Ваначчі); найбільш пізнім за часом написання твором серенатного типу, який виявлено на даний момент, є серената М. А. Португала «Побажання щастя або тріумф Кохання» («Augurio di felicità, o sia Il trionfo d'Amore», 1817), написана в Ріо-де-Жанейро.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНР СЕРЕНАТИ:

### СПЕЦИФІЧНІ РИСИ ТА КОМПОЗИТОРСЬКІ РІШЕННЯ

#### 2.1. Специфічні риси італійської серенати

Як зазначалося у попередньому розділі, перші зразки творів серенатного типу виникли в Італії. Традиція написання серенат доволі швидко стала популярною в «культурній колонії» Італії (М. Талбот) – Відні. При дослідженні творчості барокових композиторів стає очевидним, що переважна більшість провідних майстрів часто зверталась до популярних урочистих композицій «з нагоди». Серед них – А. Скарлатті, А. Вівальді, А. Кальдара, Н. Порпора та його талановитий учень Й. А. Гассе.

Окрім оперної творчості, А. Скарлатті досяг значних успіхів у написанні композицій «з нагоди», яких в його величезному доробку понад 40. Серенати А. Скарлатті створені в період з 1679 по 1723 роки в Римі та Неаполі. Більшість творів «з нагоди» А. Скарлатті сам зазначає в партитурах як серенати. Серед них, наприклад, «Діана та Ендімійон» («Diana et Endimione», serenata a 2), «Тріумф Весни» («La gloria di Primavera», serenata a 5 voci con violini, violette, violoncelle, oboe, flauti, trombo), «Ермінія» («Erminia», serenata a 4 voci con vari stromenti). Іноді композитор позначає такі твори як *trattenimento musicale* або *componimento musicale*, а деякі твори залишає без жанрових позначень.

«Ермінія», остання композиція серенатного типу А. Скарлатті, була створена з нагоди весілля герцога ді Стільяно. Вистава відбулася у дворі палацу Зеваллос Стільяно (Palazzo Zevallos Stigliano) в Неаполі 13 червня 1723 року. Як більшість ораторій та творів «з нагоди» того часу, серената складається з двох частин, і, якщо перерва між частинами в ораторіях слугувала для проповіді, у творах «з нагоди» антракт використовувався для частування гостей події

вишуканими стравами та напоями. Тривалий час «Ермінія» вважалася незавершеною через відсутність нотного матеріалу другої частини. У 2010-х роках завдяки Міжнародному каталогу музичних джерел (*Répertoire International des Sources Musicales*) було знайдено кілька номерів з другої частини. Т. Гріффін повідомляє, що знайдені рукописи фрагментів другої частини серенати були придбані Спенсером Джошуа Олвіном Комптоном, маркізом Нортгемптонським у неаполітанського музиканта бібліофіла Гаспаре Сельваджі та передані до Британського музею у 1843 року. Дослідник вказує на такі знайдені нотні рукописи: «*Che piacer! Che diletto!*» (речитатив № 49), «*Mentr'ella offesa langue*» (арія Пастуха № 38) та «*Quante i boschi han piante*» (арія Пастуха № 50). Наразі ми маємо у розпорядженні для дослідження музичного матеріалу цієї серенати повний манускрипт першої частини, яка складається з 28 номерів: інтродукції, симфонії, дев'яти арій, двох хорів та одного дуету, перемежованих речитативами [113, с. 105].

Іншим важливим джерелом дослідження, яке дійшло до наших часів, постає лібрето. Автор лібрето «Ермінії» не встановлений, хоча деякі дослідники, зокрема Р. Пагано, припускають, що ним міг бути П'єтро Трапассі (Метастазіо) [113, с. 103–104]. На користь цієї версії виступає факт дружби між одним з провідних барокових лібретистів зі славнозвісним співаком-кастратом Карло Броскі (Фарінееллі), який виконав у серенаті головну партію – принцеси Ермінії. Цікаво, що барокова виконавська практика часто передбачає гендерні рольові перевтілення: чоловіки-кастрати зазвичай виконували жіночі партії, в той час як примадоннам діставалися мужні героїчні персонажі. На інші сольні партії в «Ермінії» були запрошені: бас Дон Антоніо Манна (Пастух), тенор Аннібале Піо Фабре (лицар Полідор) та кастрат-контральто Андреа Пачіні (лицар Танкред).

Сюжет серенати базується на епізоді популярної поеми Торквато Тассо (1575) «Звільнений Єрусалим» («Jerusalemme Liberata»)¹. Юна мусульманська принцеса Ермінія переодягається в обладунки язичницької войовниці Клорінди та вирушає на пошуки свого коханого, християнського лицаря Танкреда, який, у свою чергу, за іронією долі закоханий у Клорінду. Переслідувана християнами Ермінія знаходить допомогу та притулок в простій родині Пастуха, але страждає від нерозділеного кохання. Так завершується перша частина урочистої композиції.

Оскільки серената створювалася для святкування весілля, передбачався ефектний *happy end*, лібретисту довелося імпровізувати та відійти від оригіналу поеми. При зустрічі з Танкредом Ермінії прийшлося зізнатися, що вона не Клорінда і відкрити лицарю свої почуття до нього. У речитативних соло Ермінія все розповідає коханому, але він не може відповісти взаємністю, бо його серце належить Клорінді. Глядячи на страждання нещасної принцеси, за неї заступається найліпший друг Танкреда Полідоро. Він нагадує йому про лицарські цінності куртуазного кохання рядком з «Божественної комедії» Данте: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» («Кохання, де один є закоханим, має бути взаємним»), а саме про те, що взаємність в коханні обов'язкова. Почувши це, Танкред одразу забуває про Клорінду і обертається до Ермінії. Конфлікт вичерпано, і серената добігає щасливого кінця. Раптом вся сільська місцевість навколо перетворюється на прекрасне місто Неаполь («Bella Napoli»), а його хатинка – на розкішний палац герцога Стільяно. Серената завершується загальними радощами.

«Ермінія» – одна з останніх великих робіт А. Скарлатті, яка відрізняється зрілістю та майстерністю його композиторського стилю є своєрідним заповітом школі, над створенням якої він плідно працював впродовж життя. У зрілому

---

<sup>1</sup> Сюжет поеми часто використовувався бароковими композиторами, наприклад Г. Ф. Генделем у «Рінальдо», Ж. Б. Люлі в «Арміді», у мадригалах К. Монтеверді, «Танкреді» А. Кампра.

періоді своєї творчості А. Скарлатті постійно шукав нові засоби виразності та, надихаючись віртуозними виконавцями, як вокалістами, так і інструменталістами, все частіше розширював можливості оркестрування своїх партитур. В «Ермінії» прославлений неаполітанець майстерно єднає найкращі музичні здобутки пізнього бароко з новими культурними тенденціями початку XVIII століття. А. Скарлатті не відмовляється від стилістичних особливостей барокової музично-композиційної виразності, натомість, спираючись на попередні здобутки, відкриває нові можливості для подальшого формування нового галантного стилю. Це проявляється в ускладненнях ритмічного рисунку за рахунок використання синкоп та дрібніших нотних тривалостей з мелізматиною, дублювання співацького голосу скрипками, стрибки на широкі інтервали у вокальних та інструментальних партіях, довгі й драматично напружені речитативи *accompagnato*.

В «Ермінії» А. Скарлатті майстерно задіює доволі велику кількість духових інструментів<sup>1</sup>. Це й інтродукція до серенати з повним складом всіх заявлених інструментів; і «Sinfonia da lontano» № 4, яку виконують дві флейти, два гобоя, дві валторни та два фаготи з підтримкою лише контрабасу; і пасторальні арії Ермінії з флейтою № 18 «Son raminga pastorella» та Пастуха з флейтами та гобоями «Mentre quel solco ara il bifolco»; і арія Танкреда з гобоєм № 20 «Come suol, veloce e ardito corre il cervo ancor ferito»; і технічна арія з трубою Полідора № 16 «Finché il fulmine»; і арія Пастуха № 22 «Quando irato il toro mugge», в якій два фаготи імітують мукання розлюченого бика.

Партії співаків-солістів в «Ермінії» є вершинами виконавської майстерності і передбачають бездоганну техніку, віртуозне володіння голосовим апаратом та широкий вокальний діапазон. Якщо віртуозність цілком передбачувана в партіях сопрано та контральто, де колоратури вважалися

---

<sup>1</sup> «Ермінія» написана для чотирьох солістів, чотири голосного хору (ССАТ) та оркестрований невеликим складом інструментів: дві флейти, два гобоя, фагот, дві труби (або валторни), струнні та *basso continuo*.

головною естетичною цінністю, то для тенора та баса інтерпретація рухливих арій потребувала надзвичайних технічних здібностей. Серед найбільш вражаючих віртуозних епізодів першої частини серенати можна відмітити вже вищезгадану арію Пастуха «Quando irato il toro mugge» з постійними октавними стрибками, арію *furioso* Полідора № 16 «Finché il fulmine», технічний дует Ермінії та Пастуха № 14 «Vado al gregge», а також арію Ермінії № 28 «Torbido irato e nero», яка завершає першу частину. Остання вважається однією з найвіртуозніших колоратурних арій, які коли-небудь створювалися. Це цілком зрозуміло, враховуючи той факт, що для виконання партії Ермінії був запрошений Фарінееллі – на той час вісімнадцятирічна юна зірка, що сходила на оперний небосхил.

Цій останній арії передує розвинений драматичний речитатив *accompagnato* № 27 «Qui dove al germogliar tra l'erbe e i sassi» під супровід струнних, пасажи яких нагадують течію річних вод. У речитативі втомлена героїня, опинившись у незнайомій місцевості, милується красивою природою і молить про благословенний цілющий сон, якій позбавить її від тривоги. В самій арії, також оркестрованої лише струнними з *continuo*, розгублена Ермінія наче марить, вона повсюди бачить привидів і шукає розради. Ця блискуча сі-бемоль мажорна «палацова» арія написана у традиційній формі *da capo*, де крайні ефектні частини відтіняються більш стриманою за характером мінорною серединою. Окрім того, що вона рясніє довгими, рухливими пасажами та дрібною мелізматикою, технічну складність для виконання представляє широкий вокальний діапазон (від ре першої до сі-бемоль другої октави), явно розрахований на можливості феноменального Фарінееллі. Експресивний настрій в арії досягається за рахунок поетичного слова. Текст «Torbido, irato e nero il Ciel per me si fa tiranno e lusinghiero...» («Похмуре, гнівне та чорне Небо стало для мене жорстоким»), дуже вдало вбудований у музичну канву з синкопованою

ритмікою та широкими інтервальними стрибками, як у вокальній, так і в інструментальній партіях, переконливо передає розгублений стан персонажу.

Оскільки музичний матеріал, що дійшов до наших часів, складає повний манускрипт лише першої частини, ми можемо лише здогадуватися, яким чином виглядала б партитура другої. Але, спираючись на лібрето, можна констатувати, що серената завершується загальним прославленням сили кохання, яке єднає люблячі серця: «*Alme belle e fortunate lode il Ciel, che vi formo. Viva Amor, che v'ha legate, viva Amor che, v'inflammo!*» («Прекрасні і щасливі душі, прославте Небеса, які вас створили. Слава Коханню, яке вас з'єднало, слава Коханню, яке вас запалало!»).

Також відмічаємо традиційні для серенат натяки на замовників. Так, в речитативі № 49 виконавець ролі Пастуха через поетичний текст явно прославляє палац герцога Стільяно Колонна та його господаря<sup>1</sup>: «*Veggio in ricca fastosa ornata Reggia, in mezzo a cui di bianco marmo eletto s'erge altere Colonna*» («Бачу в багато прикрашеному палаці білу мармурову колонну, що височіє посеред») та остання фраза «*Fia, che fortezza manchi a si bella d'onor prisca memoria, e per lei cresca al mondo onore e gloria*» («Нехай ця фортеця буде в історії величною доблесною пам'яттю, і хай для неї зростає честь та слава у світі»).

«Ермінія» є вершиною композиторської майстерності. А. Скарлатті, де він поєднує новітні галантні тенденції з майстерністю поліфонічної техніки пізнього бароко, при цьому не надто захоплюючись манерністю у порівнянні зі своїми молодшими колегами. Інше важливе надбання А. Скарлатті в «Ермінії» полягає у вмілому поводженні композитора з оркестром і його майстерному поєднанні інструментів, чим він передбачає майбутній розвиток музичного мистецтва.

Антоніо Вівальді – один з найвідоміших, найплідніших та найбільш часто виконуваних композиторів доби бароко – також не лишився осторонь від

---

<sup>1</sup> Прізвище графа перекладається як колонна, яка є у фамільному гербі дому Колонна.

створення творів «з нагоди». Відомо, що А. Вівальді тривалий час був незаслужено забутим композитором і інтерес до його творчості виник тільки на початку ХХ століття. Якщо спадщина деяких барокових майстрів, зокрема Й. С. Баха, добре досліджена і нотний матеріал в більшості дістався наших часів, то композиції А. Вівальді ще потребують знахоження, вивчення та атрибуції.

Із серенатних творів композитора більшість партитур, на жаль, втрачена, ми знаходимо згадки про такі твори: втрачена «*Le gare del dovere*» («Змагання обов'язку») RV 688, присвячена синьйору Франческо Кверіні (Francesco Querini), яка, ймовірно, була створена та виконана у 1708 році; «*Mio cor povero cor*» («Мое серце, бідне серце») RV 690, у манускрипті позначена самим маестро як серената (*serenata a tre voci con strumenti: corni da caccia, oboe, fagotto pour Monsier le Mar du Toureil, 1719*); весільна серената «*La Gloria e Himeneo*» («Глорія та Гіменей») RV 687, датована 1725 роком; «*La Sena festeggiante*» («Святкуюча Сена») RV 694, створена 1726 року; серената для чотирьох голосів «*Questa Eurilla gentil*» («Ця люб'язна Еврілья») RV 692, виконана в Мантуї у 1726 року; серената для трьох голосів з інструментами «*L'unione della Pace e di Marte*» («Єднання Миру з Марсом») RV 693, також позначена як серената (*serenata a quattro per la nascita di Madama di Francia e Madama di Navarra, Венеція, 1727*); втрачена композиція «*Le gare della giustizia e della pace*» («Суперечки між правосуддям та миром») RV 689.

Оскільки зберіглося небагато творів композитора серенатного типу, розглянемо дві так звані «французькі» серенати А. Вівальді – «Глорія та Гіменей» та «Святкуюча Сена», що дійшли до нашого часу. Завдяки музикознавцям М. Талботу та П. Еверетту маємо історичний екскурс, який проливає світло на обставини створення цих двох композицій. Скоріш за все, обидві були написані за замовленням французького посла Жака-Венсана Ланге, графа Жержі, якого після чотирнадцятирічної перерви в дипломатичних відносинах, французька монархія направила до Венеції. Щороку 25 серпня дипломат пишно відзначав свято на честь Святого Людовика, покровителя своєї країни, таким чином



вшановуючи і діючого монарха Франції Людовіка XV. Розкішні урочистості вимагали найяскравішого музичного супроводу і, імовірно тому, одного з найкращих маестро не тільки Венеції, а й Європи, А. Вівальді було запрошено на посаду композитора при французькому посольстві.

Першим замовленням А. Вівальді від французького дипломата стала весільна серената «Глорія та Гіменей», написана на честь укладення шлюбу між Людовіком XV та польською принцесою Марією Лещинською. Серената була виконана ввечері 12 вересня 1725 року в саду Французького Палацу. У вступі до факсимільного видання двох французьких серенат А. Вівальді знаходимо інформацію, що про розкішне свято повідомлялося у листах, адресованих друзям посла (свідчення спираються на листування римського кардинала Філіппо Антоніо Гвалтеріо і наразі зберігаються у Британській бібліотеці в Лондоні) та у «Mercure de France» за жовтень 1725 року, де значиться наступне: «Після балу відбулася серената, тексти, що відповідали події, отримали високу оцінку, музика ж була написана синьйором Вівальді, який є найкращим композитором у Венеції» [192].

«Глорія та Гіменей» створена для двох сольних жіночих голосів у супроводі струнних та *basso continuo*. У партитурі серенати, немов написаної А. Вівальді поспіхом, не вистачає важливого необхідного атрибуту театральних жанрів – вступної інструментальної синфонії (*sinfonia*), адже її роль була не лише декоративною, але й полягала в привертанні уваги публіки і сповіщенні про початок вистави. В сучасній практиці при виконанні «Глорії та Гіменей» прийнято використовувати будь-яку синфонію А. Вівальді у традиційних трьох частинах, але з урахуванням гармонічних особливостей його композиторського письма. Як зазначається в передмові партитури, маестро завжди уникав починати вступний речитатив (в серенаті він у фа-мажорі) акордом, яким закінчувалася попередня синфонія [192].

Дві дійові особи цієї серенати – міфологічний бог шлюбу Гіменей та алегоричний персонаж Глорія (Слава, атрибут французького монарха). У серенаті 22 номери, не враховуючи передбачену симфонію: з них 10 арій, стільки ж речитативів та два дуети. Сюжету як такого в «Глорії та Гіменеї» немає. Два персонажі просто змагаються один з одним у нагромадженнях і похвалах молодої вінченосної пари. Починає цей марафон із поздоровлень Слава, яка спустилася з небес на землю і своєю помпезною арією «*Alle amene franche arene*» закликає Людовіка привітати наречену. Далі естафету приймає Гіменей, який в своїй арії «*Tenero fanciulletto*» запрошує принцесу розділити шлюбне ложе з монархом та нагадує їй про обов'язки доброї дружини. Таким чином поздоровлення з весіллям по черзі тривають впродовж всього твору. Завершує серенату фінальний речитатив, у якому за традицією творів «з нагоди» підсумовується радісна подія з прославленнями на честь адресатів та послідуєчий дует «*In braccio de' contenti*». Цікаво, що окрім вихвалянь королівського подружжя, анонімний поет вустами Глорії зробив реверанс замовнику, графу Жержі: «*E voi, Signor, ch'in sen dell'Adria or fate questi degni sponsali con goia festeggiar io ne decoro l'alto pensier. S'accresce a voi per questo ancor e metro e Gloria: nel mio tempio scolpita indelebril sara questa memoria*» («Вас, Синьйор, який у лоні Адрії святкує це гідне весілля, я прикрашу високими побажаннями. Хай зростає Ваша Слава та незабутньою буде про Вас пам'ять!»).

Наступною серенатою А. Вівальді, що стала даниною добрим стосункам Венеції з Францією, була «Святкуюча Сена», прем'єра якої відбулася у 1726 році. На жаль, через те, що частина потенціально інформативного речитативу втрачена, достовірно не відомо, з якої нагоди серената була створена. Припускається, що «Святкуюча Сена» створювалась до свята Святого Людовіка як данина поваги французькому королю, і також була замовлена А. Вівальді та Д. Лаллі французьким послом Жаком-Вінсентом Ланге де Жержі. Також музикознавець вважає, що, можливо, цей музичний дарунок планувалося

надіслати безпосередньо до Парижа. На це припущення вказує той факт, що А. Вівальді включив у свою композицію елементи французького стилю (пунктирні ритми, більша кількість ансамблів та речитативів *accompagnato* у порівнянні з попередніми своїми творами театрального жанру, а також участь пари блок флейти та гобоя, які здебільшого грають *colla parte* зі струнними, як це було поширено у Франції).

«Святкуюча Сена» написана для трьох солістів співаків (SAB) та інструментів у складі флейти, два гобоя, струнні та *continuo*. Як і в «Глорії та Гіменеї», лібрето «Святкуючої Сени» не має розвиненої сюжетної лінії. Двоє алегоричних персонажів – Золота Доба (L'Età dell'Oro, натяк на галантну золоту епоху Людовіка XV, сопрано) і Чеснота (La Virtù, альт) – є у пошуках щастя. Вони його знаходять, коли дістаються прекрасних земель, що простираються вздовж ріки Сени, що у Франції. Разом з уособленням річки Сени (La Sena, бас) всі троє прославляють шляхетність і добродійності юного государя, що зійшов на престол.

Серената складається з двох частин. Кожну відкриває інструментальний вступ: в першій частині це тричастинна симфонія, а у другій – увертюра. В першій частині 20 номерів, з них шість арій, два дуети, два тріо (А. Вівальді в партитурі їх позначає як *coro*) та дев'ять речитативів. Після вступу йде ансамбль трьох героїв у супроводі усіх зазначених інструментів. Перший сет сольних вокальних номерів відкриває арія Золотої Доби № 4 «Se qui pace talor vo cercando», в якій розмірковується про те, що їй би дуже хотілося знайти спокій. Музика арії нагадує вівальдіівські скрипкові концерти, в яких часто можна почути ефекти пташиного співу, а також хроматичні мотиви, які імітують засинання природи. Далі йде арія Чесноти № 6 «In quest'onde che feconde», яка починається з витонченого вступу флейт зі скрипками, до яких у восьмому такті приєднується повний струнний ансамбль. Завершає це коло арія Сени № 8 «Qui nel profondo» під акомпанемент скрипкового унісону з *continuo*. Наступні номери: дует Золотої

Доби та Чесноти № 10 «*Godrem fra noi la rase*» танцювального характеру; арія Чесноти № 12 «*Vaga perla*» з улюбленим синкопованим ритмічним рисунком А. Вівальді; задумлива арія Золотої Доби № 14 «*Al mio seno il pargoletto*» у ритмі менуету; ритмічний «французький» дует № 16 «*Qui per darci amabil rase*» (номер написаний у формі рондо і позначений в манускрипті як *minuet*); арія Сени № 18 «*L'alta lor gloria immortale*» та завершуючий першу частину серенати хор (терцет) № 20 «*Di queste selve*».

Друга частина, в якій п'ятнадцять номерів, починається справжньою французькою увертюрою (А. Вівальді так і позначає в партитурі – *ouverture*) за типовою схемою АВ, де перший розділ – піднесений та повільний, а другий – стрімкий поліфонічний. Перший вокальний номер – басова повільна арія № 3 «*Pietà, dolcezza*», написана також на французький манер. У факсимільній партитурі зазначається, що ця «французькість» досягається А. Вівальді за рахунок використання половинних нот, як в більшості французьких партитур бароко, замість традиційних чвертей. Науковець припускає, що цей прийом, який робить візуально білішою та прозорішою партитуру арії, може бути натяком на шляхетну блідість обличчя Людовіка XV. Наступний номер – тридольна арія Чесноти № 5 «*Stelle con vostra tempe*» з переважанням унісонних скрипок та пунктирними оркестровими вставками поміж наспівної вокальної мелодії. Потім йдуть витончений дует Золотої доби та Чесноти № 7 «*Io qui provo sì caro diletto*»; піднесена арія Чесноти № 9 «*Così sol nell'aurora*», примітна низхідними хроматичними пасажами у вокальній партії; елегантна менуетна арія Золотої Доби № 11 «*Non fu mai più vista in soglio*» та фінальний ансамбль № 13 «*Il destino, la sorte e il fato*».

Як згадувалося вище, фінальний речитатив частково втрачений. Його розпочинає бас (Сена) рядками «*Io primo offro i miei voti ...*» («Перш за все пропоную свої голоси ...»), далі сторінки з манускрипту відсутні і речитатив відновлюється рядками Золотої Доби «*... per tributarti ogn'ora l'Aurea Etade*

vedrai»<sup>1</sup>, з яких неможливо визначити ні адресата, ні інші подробиці створення серенати. За ним йде елегантний урочистий вокальний фінал для всіх солістів, написаний у тридольному розмірі в тональності сі-бемоль мажор, що оркестрований струнними з *continuo*. Він не має традиційної форми *da capo*, а є коротким прославним номером з невеличкою мінорною серединою тривалістю у чотирнадцять тактів, яку співають сопрано та альт, що відтіняє крайні частини. Останню назвати частиною можна з натяжкою, оскільки вона є музичним епізодом із дванадцяти тактів. Розпочинається фінальний ансамбль коротким вступом з улюбленим А. Вівальді унісоном скрипок, мелодію яких підхоплює сопрано у восьмому такті: «Il destino la sorte il fato prenda leggi dal tuo cor sii tu sempre in pace amato ed in guerra paventato per amor per maestà per giustizia e per valor» («Нехай для долі діятимуть закони, які вона буде черпати з твого серця. Нехай тебе завжди любитимуть в мирі і боятимуться на війні заради кохання, за твою велич, справедливість і доблесть»). До Золотої Доби у чотирнадцятому такті приєднується Чеснота, а у наступному Сена. Цікаво, що хоча серената створена для трьох голосів і в манускрипті на її початку А. Вівальді прописав всі персонажі, в цьому фінальному епізоді він помічає: «sarebbe molto bene far cantare questo tenore ma però non è necessario» («було б непогано, якщо б тут співав тенор, хоча це й не обов'язково»), і навіть прописав ще один вокальний рядок в партитурі. Твір завершується ансамблевою фугою.

М. Талбот зазначає, що «Святкуюча Сена» – один з найкращих світських вокальних творів А. Вівальді, багато у чому завдяки так званим французьким наслідуванням [191]. І, дійсно, слухаючи цей твір, стає трохи загадкою, чому він не стає більш відомим і не виконується частіше, адже і музична, і поетична

---

<sup>1</sup> Повний текст цього фрагменту виглядає так: «Per tributarti ogn'ora l'Aurea Etade vedrai, e già ch'in te la speme riposta e di mia pace, io qui per sempre vita trarrò tranquilla onde il mio nome viva ne figli tuoi, viva fintanto che duri il mondo e non vi sia ch'il tolga, s'ei nel Caos primier pria non si sciolga» («Ти побачиш, як Золотий Вік віддаватиме тобі данину щогодини, оскільки на тебе покладаю мій спокій та надію, я намалою тут навіки спокійне життя, щоб ім'я моє жило в дітях твоїх, жило, доки триватиме світ, якщо тільки він не розчиниться раніше в Хаосі»).

частини цієї серенати дуже високої художньої якості. На відміну від наче наспіх створеної «Глорії та Гіменея», «Святкуюча Сена» виразно відрізняється продуманістю форми і драматургії. А. Вівальді надзвичайно майстерно використовує заявлений склад інструментів, а за рахунок вдало поєднаних тональностей, темпів і ритмів, а також підбору солістів уся композиція виглядає дуже ефектно. Однак необхідно відмітити, що обидві серенати мають не тільки музичну, а й історичну цінність. Вони обидві виконали в історії не тільки декоративну функцію, прикрасивши собою пишні та урочисті свята, а й відіграли важну дипломатичну місію у стосунках між Венецією та Францією.

Ще одна знакова фігура у музичному здобутку бароко, один з найплідніших композиторів – Антоніо Кальдара. Якщо А. Скарлатті та А. Вівальді творили переважно у рідній Італії, А. Кальдара присвятив себе служінню Габсбургам у Відні. Посада придворного музиканта (віцекапельмейстера) вимагала постійного постачання правлячій еліті вишуканих музичних композицій для святкування з приводу різноманітних урочистостей. Тож у доробку А. Кальдари знаходимо чималу кількість серенат, в основі переважної більшості яких лежать алегоричні сюжети, де дійові персонажі уособлюють гідності монарха та його оточення. Але треба зазначити, що сам композитор найчастіше іменував подібні твори в своїх партитурах як *fiesta* та *componimento*, завжди додаючи підказки, які допомагають науковцям наразі досліджувати їх призначення та місця проведення. Наприклад «Il Nome più Glorioso» («Найславніше ім'я») позначене в манускрипті як *componimento da camera per Musica festeggiandosi il Nome Glorioso di Sua Maesta Catt. Carlo III Re delle Spagne* (камерний музичний акомпанемент для святкування славного імені його величності Карла III, короля Іспанії, 1709). Твір «La corona d'Imeneo» («Корона Гіменея») має позначення як *fiesta per musica, fatta rappresentare in occasione del felicissimo vicendevol matrimonio stabilito tra le due corti di Spagna, e di Portogallo ...* (музичне свято, створене для показу приводу найщасливішого

заклучення шлюбу між дворами Іспанії та Португалії, 1728), «Dialogo tra La Vera Disciplina ed il Genio» («Діалог між справжньою Дисципліною та Генієм») – *fiesta da camera per il Natalizio della archiduchessa di Austria Maria Teresia* (камерне свято до дня народження ерцгерцогині Австрії Марії Терезії, 1730); «Le Cinesi» («Китаянки») – *componimento drammatico che introduce ad un ballo cinese rappresentato in musica nel Imperiale corte nel Carnevale del 1735* (драматичний акомпанемент, покладений на музику, який відкриватиме китайський бал при імператорському дворі на карнавалі 1735 року).

Найголовніша цінність манускриптів А. Кальдари полягає у його нотатках. Окрім назв творів та виконавського складу, композитор ретельно прописував, з якого приводу створена композиція, кому присвячена, місце проведення і іноді навіть перших інтерпретаторів. Цікавим для дослідження є, наприклад, вже згадуваний манускрипт А. Кальдари «Згода планет» («La Concordia de' Pianeti»). Запис у партитурі повідомляє, що цей твір був написаний для святкування іменин дружини Карла VI Єлизавети Христини у 1723 році. Також, як вже зазначалося, композитором зазначені солісти, що виконували першу виставу, серед яких Роза Борозіні, відома як Анна д'Амбревіль (Anna d'Ambreville), що виступала у ролі Венери, Доменіко Дженовезі (Domenico Genovesi), який виконав партію Діани, Гаetano Орсіні (Gaetano Orsini), що інтерпретував партію Юпітера, Джованні Карестіні (Giovanni Carestini) – Аполлона, П'єтро Казаті (Pietro Casati) – Марса, Гаetano Боргі (Gaetano Borghi) – Меркурія, Христоф Праун (Christoph Praun) – Сатурна.

Зупинимося на цій серенаті більш детально. У 1723 році у Празі відбулася коронація імператора Карла VI та його дружини Єлизавети на богемський королівський престол. На зворотньому шляху імператорський двір зупинився у замку Зноймо, де відбулися пишні свята з приводу іменин імператриці, на яких була представлена *componimento teatrale* А. Кальдари «Згода планет». А. П. Браун наводить свідчення з віденського щоденника того періоду, в якому

висвітлювалися ці події. Примітно, що у цьому джерелі композиція А. Кальдари значиться як серената: «sehens würdigste Serenata, unter dem Titel: La Concordia dei Pianeti..., die Poesie davon wäre von Herrn Pariati. Poeten gemacht diese aber von dem Herrn Anton Caldara, Vice-Cappell-Meistern in die Music gebracht worden» («найдостойнішою є серената під назвою “Згода планет”, ... поезія якої належить пану Паріаті. Її створили поети, але на музику поклав пан Антоніо Кальдара, віцекапельмейстер») [73, с. 16].

Урочиста двочастинна серената написана з імперським розмахом для сімох солістів-вокалістів, чотириголосного хору та оркестру у складі: два гобоя, два фаготи, два кларнети, дві труби, литаври, струнні та *continuo*. Лібрето, автор якого П. Паріаті (P. Pariati), традиційно не має розвиненого сюжету. Головні дійові особи, небесні світила – Венера, Діана (Місяць), Юпітер, Аполлон (Сонце), Марс, Меркурій та Сатурн у вигляді міфологічних божеств зустрічаються, щоб обміркувати, чи варто прийняти імператрицю у своє коло. Сперечаючись між собою та визнаючи доблесні якості Єлизавети, наприкінці твору персонажі приходять до згоди і приймають рішення, що імператриця є найгіднішою жінкою, яка заслуговує бути серед богів, та прославляють іменинницю.

У першій частині вісімнадцять номерів – вступ, два хори (початковий та заключний), сім арій та вісім речитативів. Друга має шістнадцять номерів: сім арій та вісім речитативів, а також фінальний хор. Як можна побачити, в обох частинах кожен персонаж має по арії. Перша частина «Згода богів» відкривається надзвичайно ефектною вступною інструментальною інтродукцією (*introduzione*) з двох частин (*allegro* та *largo*), в якій композитор використовує труби та литаври. Піднесений характер вступу підхоплює хор повторюваною реплікою «oggi brillate e ardete, voi piu serene, o sfere e voi piu chiare, o stelle» («сьогодні сяйте і палайте ясніше, планети та зірки»), яку переважає спів солістів. Першим сольні виступи починає Меркурій. В своїй рухливій енергійній арії зі струнними № 4 «Tal se gemma e rara e bella» він запевняє, що хоча імператриця смертна людина,



в ній все божественне, і її краса подібна до коштовного кристалу. Наступна арія належить Венері. Богиня вважає таке зрівняння перебільшеним. Вона впевнена, що краса Елізи (Єлизавети) подібна до гіацинту або до фіалки, на відміну від неї, яка подібна до троянди. Витончена, але дуже впевнена за рахунок використання пунктирного ритму, тридольна арія Венери № 6 «Non si turba e non si duole» (*allegretta*) також оркестрована струнними. Продовжує диспути між богами Діана. В своїй пафосній арії № 8 «Ad essa io cederò» (*allegro*) Діана хоче кинути виклик Елізі, щоб та змагалася з нею в мистецтві полювання, в якому богині немає рівних. Естафету приймає Сатурн своїм сольним номером № 10 «Di quel bel nome al suono», у якому, окрім струнних, задіяний фагот. Він запевняє, що ця прекрасна і сяюча жінка (Єлизавета) заслуговує на те, щоб її прославляли як богиню на небесах через чистоту, чесноти і хоробрість. У дискусію вступає Марс, який вважає, що Еліза повинна задовольнятися земними почестями, на які заслуговує, щоб не впасти в гріх гордині. Своєю синкопованою, пунктирною арією № 12 «Non v'è bella che non creda», де струнні інструменти підтримують духові, бог війни нагадує про слабкість жінок вірити навіть сильно перебільшеним компліментам.

Продовжує перший тур арій жвавий сольний номер піднесеного характеру, який належить Аполлону № 14 «So ch'io dal suolo alzai». Аполлон погоджується, що земній жінці не можна дарувати перебільшену славу за жодних обставин. Навіть він, бог сонця, відчував, що надто пишався і хвалився тим, що він є зіркою. Врешті решт, вирішальне слово бере Юпітер. Він заступається за імператрицю і запевняє, що вона, як і її чоловік, занадто розумна, щоб переоцінити себе. Головною чеснотою вінценосної пари є піклування про загальне благо своїх підданих. Тому іменини Єлизавети повинні відзначатися на небесах. Завершальний сольний номер першої частини, у якій задіяні майже всі заявлені інструменти (окрім литавр) – арія Юпітера № 16 «Alla bontade e al merto», яка примітна віртуозними перекликаннями гобоїв з ансамблем струнних і

насиченістю дрібної техніки у вокальній партії. Закриває перший розділ урочистий хор № 18 «Questo giorno celebrate», який закликає богів та богинь завжди пишно святкувати цей день та оберігати і наглядати за Елізою.

Друге коло сольних номерів розпочинає схвильована арія Венери № 20 «Ad Elisa ancor d'intorno», в якій героїня тепер із заздрістю визнає красу імператриці і додає, що вона богиня і мати Амура, і в тому її слава. Арія супроводжується лише *continuo*, до якого додається весь струнний ансамбль у *ritornello* восьми останніх тактів. Вісник богів Меркурій в своїй елегантній арії з усіма інструментами (окрім ударних) № 22 «Madre d'Amor tu sei» зазначає, що син Венери Амур всюди поширює жах як тиран, натомість Еліза буде матір'ю нової, справжньої любові. Діана також визнає, що була неправа, і обіцяє Єлизаветі свою божественну допомогу в арії № 24 «Voti amanti ch'il chiedete». Відтепер Аполлон хоче присвятити Елізі цей місяць (листопад), який колись був присвячений йому в Афінах, а Діані в Римі. Однак кожен день життя Елізи заслуговує таких же оплесків, як і сьогоднішній У своїй блискучій віртуозній арії № 26 «Questo dì così giocondo» Аполлон сповнений рішучості. Щоб віддати данину поваги імператриці, до богів долучається Марс. У своїй арії № 28 «Da mia tromba» бог війни закликає труби не зазивати сьогодні до бою, а вихвалити променисте, яскраве ім'я Елізи. Труба в цьому номері ніби змагається з голосом у виконавському мистецтві. Сатурн задоволений тим, що небеса тепер приєднуються до земної радості. Він обіцяє славне майбутнє дітям імператорського подружжя в арії № 30 «Pari a quella il mondo vede», що супроводжується лише фаготом та *continuo*. Верховний Юпітер приєднується до благословень вишуканою, технічною тридольною арією № 32 «Goda il mondo». Боги приходять до згоди і всі прославляють «велику Елізу» у завершальному хорі з усім складом оркестру № 34 «Tu sei cara in pari guisa».

Серената відрізняється пишністю і масштабністю у порівнянні з попередніми творами А. Скарлатті та А. Вівальді. Треба відмітити, що весь

музичний матеріал серенати «Згода планет» надзвичайно ефектний, і це не дивно, враховуючи обставини створення. Всі арії *da capo* насичені віртуозними елементами, які вимагають від співаків технічної майстерності. Персонажі змагаються між собою не тільки у прославленнях імператриці, а й в демонстрації своїх вокальних здібностей. Частим засобом досягнення «палацового» ефекту і піднесеного настрою виступають пунктирі ритми та використання духових інструментів. Також треба зазначити, що А. Кальдара дуже акуратно і якісно виписав партитуру. Він ретельно вказує на темпи та характер номерів, і навіть прописує повністю арії *da capo*, хоча, як відомо, зазвичай барокові композитори цим себе не обтяжували. «Згода планет» А. Кальдари – важлива віха еволюції жанру барокової серенати.

Серената Н. Порпори на лібрето П. Метастазіо «Анжеліка» («L'Angelica») поклала початок карколомній кар'єрі видатного белькантиста кастрата Фарінееллі. Цей дебют сприяв багаторічній дружбі між співаком та драматургом, а також співпраці з Н. Порпорою, який відтоді став поручати виконавцю головні партії.

Н. Порпора, маститий представник плеяди видатних композиторів бароко, також увійшов в історію як талановитий вчитель співу, який підготував до підмостків оперної сцени когорту високопрофесійних технічних вокалістів. Серед його учнів вже згаданий Фарінееллі (Карло Броскі), Каффареллі (Гаetano Майорано), Катаріна Габріеллі (Катаріна Фатта), Реджина Мінготті, Порпоріно (Антоніо Уберті) та Йоганн Адольф Гассе, який у майбутньому став чи не найголовнішим конкурентом свого вчителя в композиторській оперній сфері.

Н. Порпора обіймав посаду капельмейстера при дворах багатьох європейських аристократів. Тому, не дивно, що його творча спадщина налічує досить велику кількість творів «з нагоди». Серед них: серената з приводу весілля графа ді Аліфе та Марії Магдалени де Крой «Деяніра, Іола, Геракл» («Deianira, Iole, Ercole»), *serenata per le nozze di Pascale conte di Alife e Marie Magdalène de*

Croy, Napoli, 1711); серената «Фортуна, Геній, Цінність, Слава» («Fortuna, Genio, Valore, Gloria», serenata a quattro, Roma, Palazzo Odescalchi, 1712); серената до дня народження імператора Карла VI «Анжеліка» («L'Angelica», serenata per celebrare il compleanno dell'imperatore d'Asburgo Carlo VI, Napoli, Palazzo di Principe di Torella, settembre 1720); серенада до дня народження імператриці Єлизавети Христини «Сади гесперид» («Gli orti esperidi», componimento drammatico in due atti per il compleanno dell'imperatrice Elisabetta Cristina, Napoli, Palazzo Reale, agosto 1721); «Гіменей» («Imeneo», serenata in due atti, Napoli, Palazzo del Principe di Montemiletto, 1723); «Ясон» («Giasone», serenata in due atti, Napoli, Palazzo Reale, 1732); «Весілля Геракла та Геби» («Le nozze d'Ercole e d'Ebe», Serenata, Napoli, Palazzo Pignatelli, 1739).

Прем'єра «Анжеліки» відбулася в вересні 1720 року у Неаполі, у садовому театрі палацу Антоніо Караччоло, принца Торелли, дипломата, члена однієї з найавторитетніших дворянських сімей Неаполя. Судячи з того, що на той час поважним гостем принца був син відомого австрійського дипломата граф Йоганн Вільгельм фон Зінцендорф, можна припустити, що принц був особисто замовником урочистої серенати на честь дня народження імператора Карла. Очевидно, на вечорі була присутня вища аристократична італійсько-австрійська еліта, тому не є дивним, що серенату створювали найліпші майстри, композитор та драматург та виконали зірки оперної сцени. Окрім вже згаданого Фарінееллі, якому на той час було всього п'ятнадцять років, в партії Тірсіса (Tirsi), серед інших виконавців були покровителька та муза П. Метастазіо, одна з найпомітніших примадонн свого часу, сопрано Маріанна Бенті Булгареллі на прізвисько «Романіна» (Marianna Benti Bulgarelli «Romanina») в ролі Анжеліки (Angelica), кастрат-сопрано, у майбутньому знаменитий вокальний педагог Доменіко Джицці (Domenico Gizzi) у ролі Медоро (Medoro), кастрат-контральто Франческо Віталє (Francesco Vitale) у ролі Орландо (Orlando), бас-буфо

ДЖоаккіно Коррадо (Giacchino Corrado) у ролі Тітіра (Titiro) та Марія Антонія Маркесіні (Maria Antonia Marchesini) у ролі Лікорії (Licori).

Лібрето «Анжеліки» П. Метастазіо інтерпретував, базуючись на популярній ренесансній поемі Л. Арісто «Несамовитий Орландо» («Несамовитий Роланд»), який, в свою чергу, надихнувся твором «Закоханий Орландо» М. Бояро. В основі сюжету лежать пісні з цієї поеми під номерами XVIII, XIX, XXIII, дія в яких відбувається на фоні війни Карла Великого з королем Африки, сарацином Аграманте та його союзниками іспанцями. В епосі Аргалія приводить свою сестру Анжеліку до двору Карла Великого, де вона привертає увагу всіх лицарів, особливо Орландо та Рінальдо, але їх нав'язливі домагання недоречні, і дівчина змушена бігти звідти. Тікаючи від залищальників, Анжеліка зустрічає пораненого лицаря сарацина Медоро. Вона лікує його рани, і поступово обидва закохуються один в одного.

Композитор в манускрипті зазначає свій твір як *cantata a sei voci con trombe di caccia, oboe, fagotti, violini, violette e continuo* (кантата для шести голосів з трубами, гобоєм, фаготами, скрипками, віолами та *continuo*). «Анжеліка» має дві частини. Першу частину складають 23 номери: інструментальний вступ, десять арій, один дует та одинадцять речитативів. Відкриває серенату урочиста двочастинна симфонія французького типу з пишними сольними вставками духових інструментів, де у першій частині величний чотиридольний вступ змінюється стрімким тридольним *presto*. Дія в серенаті починається з того, що Анжеліка та Тітір допомагають пораненому Медоро дістатися до безпечного місця, обителі пастуха. Цей момент ілюструють такі арії: арія Анжеліки № 3 «Mentre rendo a te la vita» – елегантна тридольна арія *spiritoso*, сповнена шляхетного суму; арія *allegro* Медоро № 5 «La tortora innocente» з гобоями та фаготами, в якій відчувається відчай персонажу; та бадьора арія зі струнними Тітіра № 7 «Folle chi sa sperar». З'являється дочка пастуха Лікорія, яка чекає на свого коханого Тірсіса, хвилюючись, що він може розлюбити її або, ще гірше,

зрадити. Вона співає зворушливу арію *adagio* під звучання скрипок із сурдинами та гобоїв № 9 «*Ombra amene*». Повертається Тірсіс і запевняє в своїй схвильованій арії № 11 «*Quando ritorni al fonte*», що хвилювання коханої даремні. На біду, сюди ж до хатини Тітіра у пошуках Анжеліки дістається розгніваний Орландо. Н. Порпора ефектно презентує появу антигероя: семитактна симфонія з усіма інструментами передує його речитативу, за яким слідує яскрава, сповнена впевненості та рішучості арія Орландо № 13 «*Dal mio bel sol lontano*». Щоб якось вгамувати небезпечного гостя, Лікорія пропонує йому притулок. Зустрівшись обличчям до обличчя з Орландо, Анжеліка розуміє, що їй доведеться задовольняти лицаря та прикидатися закоханою, допоки Медоро не стане краще і вони не зможуть втекти звідси. В цьому блоці йдуть наступні сольні номери: арія зі струнними *con spirito* Медоро № 15 «*Sopra il suo stelo*»; не менш натхненна, синкопована арія з гобоєм та фаготом Анжеліки № 17 «*Costante e fedele*»; арія з духовими, до яких приєднується труба *da caccia* Орландо № 19 «*Vanne felice rio*»; арія Лікорії № 21 «*Non so come si possa*» та чарівний менуетний дует № 23 «*Se infida tu mi chiami*» головних персонажів – Анжеліки та Медоро, яким завершується перша частина серенати.

У другій частині також 23 номери: невелика одночастинна інтродукція з репризою, одинадцять арій і така ж кількість речитативів. Сюжет надалі розвивається таким чином. Наївній простушці Лікорії дивно, як можна бавитися почуттями кохання і обманювати. Медоро пояснює їй, що це звичайні куртуазні справи, і, насправді, зовсім не складно закохати в себе чоловіка, пускаючи в хід жіночі хитрощі, лестощі, обіцянки, погляди та сльози. Безхитрісна Лікорія хоче спробувати придворні ігри з Орландо. Вона намагається причарувати Орландо, але все раптом чує і бачить Тірсіса. Лікорія у відчаї, бо сама нашкодила стосункам з коханим. Тим часом Анжеліка та Медоро втікають з місць, які стали їх прихистком. Орландо узнає не тільки про втечу, але й про те, що Анжеліка

прикидалася закоханою у нього, коли її серце належало Медоро. Він гнівається на Анжеліку і на кохання, але готовий простити, якщо вона повернеться.

Вокальний марафон другої частини відкриває пасторальна арія Медоро № 26 «*Quell' umidetto ciglio*». Далі йде арія Орландо № 28 «*La bella mia nemica*». За нею у вокальне змагання вступає Тірсіс з арією *allegro* № 30 «*Non giova sospirar*» з перекличками гобоя та фагота. Наступний сольний номер – рухлива, насичена пасажами та мелізматикою арія Анжеліки № 32 «*Quel cauto poschiero*». Далі черга Лікорії. Її арія № 34 «*Se i rai del giorno*» відрізняється від попередньої сільською милою простотою. Наступна арія Орландо № 36 «*Mi provare spietato*» – афектована мініатюра. Треба відмітити незвичайність цього номера. По-перше, Н. Порпора вводить до драматично напруженого речитативу *accompagnato* струнних, а, по-друге, арію має лише тринадцять тактів музичного матеріалу, але, тим не менш, номер створений у формі *da capo*. Після Орландо звучить арія Тітіра зі всіма духовими № 38 «*Non cerchi innamorarsi*». За нею йде чудова арія Тірсіса *andante* № 40 «*Il pie s'allontana*» зі струнними, тендітні арпеджіо яких імітують подих вітру. Далі звучить надзвичайна, захоплива арія *adagio* Медоро № 42 «*Bella diva all'ombre amiche*» у ренесансному стилі в дуеті з віолончеллю та *continuo*. За нею йде арія *affetuoso con spirito* Анжеліки № 44 «*Io dico all' antro addio*», в якій героїня прощається з привітними місцями і співає дуже обережно, ніби боїться порушити красу природи. Незважаючи на це, арія надзвичайно технічно складна, оскільки передбачає рівне звучання, а також рухливість голосу. Після арії Анжеліки йде напружений речитатив *accompagnato* Орландо, за яким одразу йде рішуча арія № 46 «*Da me che volete infauste comete*», де за рахунок активних висхідних пасажів досягається почуття відчаю, які у середній частині змінюються сумом та болем. Треба зазначити, що це чи не найяскравіший номер з серенати. Хоча арія написана у формі *da capo*, примітною є середня частина, яка складається з двох розділів – восьмитактного речитативу та наступного менуету. Цей ефектний драматичний номер завершує серенату.

Як можна побачити, у порівнянні з попередніми зразками серенат, в «Анжелиці» досить розвинена драматургія, а дія ніяк не пов'язана з приводом замовлення. Через місяць серената була виконана на честь Єлизавети Христини у Відні. Враховуючи урочисті обставини – день народження імператриці, і дотримуючись серенатних канонів, її творці повинні були «втиснути» поздоровлення на адресу Єлизавети. Завершивши основну дію вистави, вони знайшли рішення у вигляді частини, що має назву *licenza*, а саме окремо прописаних вітальних номерів після закінчення серенати. Ця вставка складається з речитативу та ансамблю. Привітання розпочинає синьйор Маріанна, виконавиця партії Анжеліки: «Questo e il di fortunato Augusta Elisa in cui la sua grand' alma colla terra cambio l'astro natio ...» («Цей день щасливий найяснішої Елізи, в якій її велика душа, що проміняла рідну зірку на землю ...»). Після довгих улесливих компліментів та вихвалянь доблестей імператриці йде надзвичайно мальовничий поетичний дует, тут слід віддати належне майстерності П. Метастазіо, у якому до примадонни приєднується синьйор Джицці, і обидва співають «In cosi lieto di vide sereno il ciel ne turba oscuro vel del sol la face ...» («В цей щасливий день виглядає чистішим небо та не турбує похмурым покривалом вигляд сонця ...»). Наступний епізод співають жінки Романіна та Маркезіні: «In cosi lieto di piu bello il mondo appar e nel suo letto il mar senz'onde giace ...» («В цей щасливий день здається прекраснішим світ і у своєму ліжку море без хвиль спочиває ...»). Завершують цю частину всі виконавці словами «D'Elisa il dolce nome l'erbetta il suol riveste, tacino le tempeste e l'aure tase» («Елізи миле ім'я покриває землю, мов травичка, змовкають бурі і навіть вітерець мовчить ...»). Судячи з того, що серената була представлена у Відні у листопаді того ж року на честь іменин імператриці, ми лише можемо здогадуватися, яку дипломатичну цінність та який успіх вона мала.

Й. А. Гасце є німцем за походженням, але він репрезентує італійську композиторську школу. Потрапивши до Італії у двадцятитрирічному віці, він



деякий час навчався у видатного майстра Н. Порпори. Значущим дебютом Й. А. Гассе як композитора стала серената «Марк Антоній і Клеопатра», виконана у 1725 році в Неаполі<sup>1</sup>. Вистава пройшла з гучним успіхом, що відкрило для композитора нові перспективи в оперному світі у вигляді постійних вигідних замовлень, співпраці з топовими виконавцями та лібретистами, а також цінні знайомства, зокрема важлива зустріч з А. Скарлатті, який став педагогом, другом і наставником саксонця.

Треба відмітити, що Й. А. Гассе взагалі здобув славу найуспішнішого оперного композитора. Скоріш за все, на це вплинув його особистий досвід співака. «Il divino Sassone» («Божественний саксонець») – такого почесного прізвиська Й. А. Гассе був удостоєний в Італії. Він створював вокальні партії, максимально пристосовані для можливостей співацького апарату і тому зручні для виконання. Очевидно, що популярний композитор отримував замовлення для приватних урочистих вечірок аристократії. Окрім «Марка Антонія та Клеопатри», в доробку Й. А. Гассе знаходимо інші твори «з нагоди»: серената в двох частинах на лібрето Франческо Річчарді (Francesco Ricciardi) «Семела або фатальне прохання» («La Semele ossia la richiesta fatale», serenata in 2 parti, libretto di Francesco Ricciardi, autunno 1726, Napoli); серената в двох частинах на лібрето Л. М. Стампільї (Luigi Maria Stampiglia) «Еней в Каонії» («Enea in Caonia», serenata a 5 voci con varii stromenti in due parti, Napoli, 1727); святкова кантата на лібрето С. Б. Паллавічіно (Stefano Benedetto Pallavicino) «Ти, Лідіппе, або сонце» («Sei tu, Lidippe, o il sole», cantata pastorale a piu voci per festeggiare il ritorno da Danzica della Maesta del Re, Dresden, 1734); театралізоване свято на лібрето П. Метастазіо «Любовний притулок» («L'asilo d'Amore», festa teatrale, 1 atto, Napoli, 1742, Hubertusburg, 1743); «Ендіміон» («Endimione», festa teatrale, libretto

---

<sup>1</sup> Першим сценічним твором Й. А. Гассе вважається опера «Антіох», створена у 1721 році під час його служби на посаді співака при брунсвікському дворі у Нижній Саксонії, де одну з головних партій виконав сам автор.

di P. Metastasio, luglio 1743, Napoli); «Народження Юпітера» («Il natal di Giove», azione teatrale, 1 atto, rappresentato nel real castello di Sant'Uberto per comando della Maesta della Regina, libretto di Pietro Metastasio, 7 ottobre 1749, Hubertusburg); «Сон Сципіона» («Il sogno di Scipione», azione teatrale in 1 atto per il felicissimo giorno di natale di la Sua Maesta il Re di Polonia et Elettore di Saxonia, libretto di Pietro Metastasio, 7 ottobre 1758, Varsavia); на честь коронації Йосифа II «Егерія» («Egeria», festa teatrale in 1 atto, libretto di Pietro Metastasio, 24 aprile 1764, Vienna); «Партенопа» («Partenope», festa teatrale in due parti, libretto di P. Metastasio rappresentata nel Regio teatro da festeggiare i sponsali di Ferdinando IV e Maria Giuseppa d'Austria, 1767).

Серената «Марк Антоній і Клеопатра» написана для двох голосів (Марк Антоній – альт та Клеопатра – сопрано), струнних та *basso continuo*. Лібрето створив неаполітанський придворний видавець та письменник Франческо Річчарді. Завдяки письмовим згадкам придворного флейтиста Фрідріха Великого Й. Кванца, який подорожував Італією і мав дружні стосунки з Й. А. Гасце, відомі перші виконавці серенати (партію Клеопатри співав Фарінееллі, а Марка Антонія – темношкіра флорентійка Вікторія Тезі), а також той факт, що композиція була замовлена Й. А. Гасце та Ф. Річчарді неаполітанським банкіром, королівським радником Карло Карміньяно (Carlo Carmignano), в сільському будинку (*casino di campagna*) якого вистава пролунала [125, с. 17]. Цікаво, що Й. А. Гасце самотужки диригував виставою та виконував партію *continuo*. Точна дата перформенсу невідома, але згідно інформації в манускрипті, дійство відбулося або влітку або в вересні 1725 року. Вірогідніше, «Марк Антоній і Клеопатра» написана на честь імператора Карла VI, адже у фінальному речитативі, в якому за традицією прославляються адресати, згадуються ім'я Карла та Єлизавети<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Серената могла бути створеною до святкування днів народження або Карла (1 жовтня), або Елізи (28 серпня).

Цікаве альтернативне тлумачення підстав для нагоди створення серенати запропонувала Н. Сікорська. У контексті політичної ситуації, яка склалася на Апеннінському півострові у першій половині XVIII століття, згідно її припущенню, у фінальному речитативі текст може мати на увазі Єлизавету (Ізабеллу) Фарнезе, королеву Іспанії та її старшого сина Карла (Карлоса), якого вона мріяла зробити спадкоємцем Пармського герцогства. Така думка базується на історичному факті: неаполітанська аристократія в особах Карміньяно та Річчардо планувала таємну зустріч з особами, які мали оговорити повернення Сицилії та Неаполя під іспанську корону [19, с. 167–169].

Слідуючи модним тенденціям кінця XVII – початку XVIII століття, автор лібрето серенати використовує фрагмент з життєписів політичних діячів Античності. Історія Клеопатри та її фатальні стосунки з Марком Антонієм завжди бентежили суспільство. Дія, в основу якої покладений історичний епізод 30 року до н.е., починається в момент зустрічі Марка Антонія і Клеопатри після поразки в битві при Акції. Клеопатра розвернула свої кораблі і залишила коханого розбиратися самотужки з римською флотилією. Антоній підкорився долі і був змушений також піти з бою. Усі монологи та діалоги серенати ведуться навколо питань влади, честолюбства, славного правління та цінностей життя і свободи. Любов героїв трактується як розрада і захист від загроз, а смерть виступає як спасіння і антитеза безчестю.

Музичний матеріал серенати «Марк Антоній і Клеопатра» вражає. Молодий талановитий саксонець довів, що йде в ногу з часом. Базуючись на композиційних тенденціях неаполітанської школи, Гассе знайшов свій власний почерк у балансі між співочою мелодійністю та мистецтвом контрапункту. Композитор майстерно використовує і поєднує всі здобуття оперного жанру. В серенаті дві частини: дванадцять номерів в першій та десять в другій. В обох персонажів по дві сольні арії в кожній частині з речитативами між ними, і завершальний дует наприкінці першої та другої дії. Традиційно дійство

відкривається симфонією. В партитурі Й. А. Гассе це піднесена увертюра французького типу, де першій розділ розпочинається величним вступом з авторським позначенням *spiritoso e staccato*, за яким слідує аджитоване блискуче фугато, і другий – витончений граціозний менует. Й. А. Гассе демонструє майстерне володіння усіма існуючими на той час різновидами арій *da capo*: це і арія *bravura*, і арія *cantabile*, і арія *lamento*, і арія *eroica* і арія *di carattere*. Персонажі наділені чудовими характерними аріями, в яких відчувається доблесна, шляхетна мужність в партії Марка Антонія та тендітна жіночність в сольних епізодах Клеопатри. Особливої краси арія Клеопатри № 18 «*Quel candido armellino*» передає покірність перед долею і незламність величного духу, в якій героїня співає, що, хоча її царська честь заплямована, але обличчя смерті не лякає. Висхідні секвенції своєю красивою простотою ніби віщують неминучість, але пророкують незабутність. Не менш зворушливою є арія Марка Антонія № 20 «*La tra i mirti degl'Elisi*», написана у мажорі. Це не є дивним, оскільки смерть за античними традиціями вважалась доблестю та наближенням до богів. В цьому епізоді герой уявляє, як буде вічно кохати свою дружину на небесах, в садах Елізіуму. Яскравими є обидва дуети. Фінальний дует із першого розділу № 12 «*Attendi ad amarmi, vezzosa regina*» має піднесений настрій, його рішучий характер створено за рахунок синкопованого ритму, у якому Марк Антоній просить Клеопатру почекати з коханням, бо впевнений, що поразка в битві при Акції ще не кінець. На це Клеопатра запевняє, що ніхто не кохає Марка Антонія сильніше за неї, але хвилюється, що для нього любов нічого не коштує без зброї. У заключному дуеті № 22 «*Bella etade avventurosa*» – блискучому, життєстверджувальному фінальному номері – герої оспівують свою прекрасну авантюрну добу.

Окремої уваги заслуговують речитативи, і не тільки *accompagnato*, як № 13 з нервовим пульсом серцебиття в оркестровці, № 17 з блискавками в пасажах скрипок, № 21 з фанфарами, а й прості речитативи *secco* лише з *continuo*.

Й. А. Гассе часто використовує прийом, у якому повторюються окремі слова або цілі фрази, щоб надати більшої виразності тексту, як, наприклад, в речитативі № 3, де Марк Антоній повторює двічі слово «ессо» («Ессо, ессо, o bella Regina») у четвертому та п'ятому тактах та цілу фразу «solo a te pensando» у тактах 31, 32. Інша особливість пов'язана з ретельною «обробкою» акомпанементу речитативу, дуже далекого від традиційного для такої його форми довільного супроводу, який підтримує майже імпровізаційну декламовану вокальну лінію. Це помітно в тактах 19, 20, 21 речитативу № 5 на словах «trarmi potesse avvinta in Campidoglio» («зможе привести мене переможною в Капітолій»), де хроматична послідовність гармоній виражає сильне хвилювання Клеопатри. Цікавим є дублювання вокальної лінії партією *continuo*, як в речитативі № 7 у восьмому такті. Р. Візенд у передмові партитури серенати посилається на авторитетний трактат співу тих часів П. Ф. Тозі «Opinioni de'cantori antichi e moderni» («Думки стародавніх та сучасних співаків», 1723), і зазначає, що в драматичних жанрах бароко існували три види речитативів: *recitativo ecclesiastico* (церковний), *recitativo teatrale* (театральний) та *recitativo da camera* (камерний), а також звертає увагу, що подібна диференціація вже очікувалась від автора при створенні композиції [125, с. 20]. Вищезазначені особливості вказують на те, що серената Й. А. Гассе створена як камерна композиція, тобто розрахована на меншу аудиторію у порівнянні з театром.

У фінальному речитативі № 21 бачимо вже традиційну відмінну рису жанру серенати – прославлення адресатів вустами персонажів. Марк Антоній та Клеопатра готові прийняти долю і померти заради своїх цінностей, але вони впевнені, що германські землі будуть квітнути завдяки славним правителям. Якщо ретельно вникнути у зміст тексту, стає очевидним, що у цьому місці автори все ж таки звертаються до Габсбургів. Цей важливий епізод для розуміння нагоди та обставин створення серенати має бути наведений в повному обсязі. Спочатку Марк Антоній співає: «Sì, moriremo, o cara, ch' ai decreti del cielo mal qua giù si

contrasta. Su le perdite mie voglio ch'innalzi Cesare un solo impero, e che restando ai successor la chioma degl'allori di Roma stabile renda di tai scettri il pondo a la man che dovrà reggere il mondo. Quindi al volger degli anni sotto il cielo germano sorgerà nuovo sole che da le maure arene ai lidi eoi la terra illustrerà coi raggi suoi: questi fu Carlo il sovraumano, il grande, che con opre ammirande oscurerà quanti o la Grecia o Roma coi chiari inchiostri suoi sinora a noi vantò famosi eroi» («Так, ми помремо, кохана, та вердикту небес не варто протистояти. Моя поразка для Цезаря повинна стати фундацією нової об'єднаної імперії, глави його наступників зможуть отримати римський лавр і витримати тяжкість скіпетру в руках тих, хто буде правити світом. Так, через роки над небесами Германії зійде нове сонце<sup>1</sup>, яке осяє землю своїми променями від володінь маврів до східних берегів: це Карл, надлюдина, великий, який своїми славними справами затьмарить всіх тих, кого вихваляли, як героїв, Греція та Рим. Як ми бачимо, маячки «об'єднана імперія», «римський лавр», «германська земля», «великий» явно вказують на чинного імператора Карла.

Далі Клеопатра продовжує думку Марка Антонія і згадує вінценосну дружину Карла Єлизавету: «Di sì fulgido sole sarà compagna una lucente stella, di cui più chiara e bella unqua non vide il sol cui l'Istro inaffia. Al balenar de' suoi bei raggi oscuro fia d'ogni altra beltade e il pregio e il vanto, tal che colui che in Manto trasse i natali e che d'eroi cantando tant'alto ascese in sul castalio monte da l'orrido Acheronte tornar dovrebbe a riveder le Muse. Così d'Elisabetta il nome illustre degna tromba sia data, onde ei possa volar per chiaro stile dal biondo Idaspe a la remota Tile» («Сяюче сонце буде супроводжуватися блискучою зіркою, яснішою і прекраснішою, ніж бачили землі Дунаю. Світло її променів затьмарить цінності всіх інших красот з такою силою, що той, хто народився в Мантуї, оспівував героїв і був піднесений до царства Аполлона, повинен буде повернутися з царства

---

<sup>1</sup> Тут лібретист запозичує ідею у Т. Тассо. У Ф. Річчарді: «sorgera nuovo sole che dale maure arene ai lidi eoi», у Т. Тассо у «Звільненому Єрусалимі» у першій пісні «sorgera il nuovo sol da i lidi eoi» [125, с. 19].

Ахеронту, щоб заново творити з Музами. Тож нехай шанується славне ім'я Єлизавети, щоб своїм прекрасним звучанням воно розлилося від Гідаспу до далекого острова Туле<sup>1</sup>»). Після такого відвертого посилення на Габсбургів та побажань на адресу Єлизавети, день народження якої припадав на кінець серпня, не залишається сумнівів, що серената Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра» – вишуканий музичний дарунок від замовників та творців імператорській родині.

З огляду на вище описані серенати провідних італійських майстрів, можна виокремити ряд їх спільних рис: 1) для всіх композицій характерним є факт замовлення з нагоди урочистої події; 2) всі вистави відбулися у аристократичних маєтках на приватних вечорах; 3) сюжети розглянутих творів не мають розвиненої дії (окрім «Анжеліки» Н. Порпори) і розгортаються або в історико-міфологічній площині, або є алегоричними; 4) всі твори складаються з двох частин і відкриваються вступною симфонією; 5) вокальний матеріал усіх творів представлений аріями *da capo* та речитативами, іноді ансамблями; 6) в усіх композиціях наприкінці дійства є завуальовані або відверті вітання та прославлення адресатів.

## 2.2. Жанрові особливості німецької серенати

Твори, схожі на італійську серенату, знаходимо майже в усіх куточках Європи. Талановиті музиканти з континенту, бажаючи карколомної кар'єри, відправлялися опановувати мистецтво композиції, гри на інструментах та співу в прославлену Італію. Серед них Г. Ф. Гендель, Й. Д. Гайніхен, Й. А. Гассе, Я. Д. Зеленка. Деякі залишались на Апеннінах, інші ж знаходили своє місце при дворах європейських аристократів. Всі вищезгадані композитори звертались до жанру серенати. Під впливом аркадської академії Г. Ф. Гендель створив свою

---

<sup>1</sup> Туле – найпівнічніше місце, яке згадувалося в давньогрецькій літературі та картографії. Із часом отримало метафоричне значення для опису будь-якого невідомого місця.

серенату «Ацис, Галатея та Поліфем» у 1708 році в Неаполі, пізніше, у 1734 році в Лондоні відбулася прем'єра його серенати «Parnasso in festa per gli sponsali di Teti e Peleo» («Парнас святкує весілля Фетіди та Пелея»). У Й. Д. Гайніхена знаходимо твори «Diana su l'Elba» («Діана на Ельбі», 1719), «La Gara degli Dei» («Змагання Богів», *serenata nel giardino cinese*, 1719), «Zeffiro e Clori» («Зефір та Хлоріда», 1712–1716), «Le nozze di Nettuno e di Teti» («Весілля Нептуна та Фетіди», *serenata, prodotta a Pillnitz*, 1726), «Serenata di Moritzburg» (1719). Я. Д. Зеленка створив серенату «Il Diamante» (1737). Серенатна творчість Й. А. Гассе як така, що репрезентує італійську традицію, розглядалася у попередньому розділі. Навіть ті майстри, котрі не відвідували Італію, зверталися до популярних світських композицій «з нагоди». Серед них Г. Ф. Телеманн, у якого знаходимо серенату «Don Quichotte auf der Hochzeit des Camacho» (1761), та Й. С. Бах.

Й. С. Бах вважається одним із найплідніших та найвидатніших майстрів доби бароко. Він відомий у всьому світі перш за все завдяки своїй органній творчості та сакральним творам, але митець не минув популярних трендів свого часу і створив чималу кількість світських творів «з нагоди», які прийнято вважати кантатами, незважаючи на те, що деякі з них позначені самим Й. С. Бахом як *Tafelmusik*, *dramma per musica* і навіть *serenata*. Звісно, у добу бароко автори не надто опікувались жанровою диференціацією власних творів. Можна припустити, що, не вдаючись у подробиці нерідної мови, Й. С. Бах і багато інших європейських композиторів називали кантатами будь-які твори, в яких задіяли спів – хоровий, ансамблевий або сольний, адже з італійської кантата (*cantata*) – це те, що співається, на відміну від багатьох інструментальних творів за такою самою аналогією: *sonata* – та, що грається. Вірогідно, саме тому термін серената не прижився в манускриптних позначеннях більшості північно-європейських композиторів. Тож для жанрової ідентифікації творів «з нагоди» Й. С. Баха треба шукати відповіді у мовчазних партитурах. Багато з них, на жаль, було втрачено,



але до наших часів збереглися близька двадцяти його світських кантат. В контексті дослідження серенати кілька з них представляють окремий інтерес.

Мисливська кантата BWV 208 «Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd» («Жваве полювання – бажання всього мого серця»), позначена як застольна музика (*Tafelmusik*), була створена до святкування дня народження герцога Крістіана Саксен-Вайсенфельського 23 лютого 1713 року і виконана в Шмаузі у мисливському будинку. Цей один з ранніх творів «з нагоди» Й. С. Баха був створений, коли композитор працював придворним органістом у Веймарі. Передбачається, що твір міг бути замовлений герцогом Вільгельмом Ернстом Саксен-Веймарським як музичний дарунок своєму вельможному сусіду, який захоплювався полюванням [144, с. 238].

Твір написаний для чотирьох солістів вокалістів (Діана – сопрано, Палес – сопрано, Ендіміон – тенор та Пан – бас) та оркестру у складі: дві валторни, дві блокфлейти, два гобоя, альт-гобой (*taille de hautbois*), фагот, дві скрипки, альт, віолончель та *continuo*. Вважається, що саме в цій кантаті Й. С. Бах вперше ввів валторни в партитуру, розраховуючи на валторністів герцога Вайсенфельського, бо при його дворі існувала традиція гри на духових інструментах. В партитурі немає вступної симфонії і дійство починається речитативом Діани. Але є думка, що симфонія все ж таки була і є ранньою версією Брандербурзького концерту BWV 1046 № 1 [213, с. 135].

Текст композиції належить веймарському придворному поету Саломону Франку (Salomon Franck). Сюжет, як і в багатьох італійських серенатах, базується на античній міфології. Ендіміон відчуває, що його кохана Діана нехтує ним, і він звинувачує її в цьому. Діана виправдовується: їй необхідно бути на полюванні, щоб привітати дорогого героя Крістіана. Кохані примирюються і разом з іншими персонажами, Паном та богинею Палес, прославляють знатного іменинника. На відміну від італійських серенат, де прославлення аристократів в основному

розташовувалися в останньому речитативі, ця кантата пронизана лестоцями на адресу герцога впродовж всієї композиції.

Хвалебна кантата вийшла доволі об'ємна. Вона має одну частину з 15 номерів, з яких шість речитативів, вісім арій та два хори (ансамбль солістів). До такого типу італійської кантати Й. С. Бах звернувся вперше: і арії *da capo* і речитативи – нові форми для композитора. Всі речитативи кантати «сухі» з *continuo*. І якщо з початку речитативи чергувалися з аріями, як в італійській практиці, то від одинадцятого номеру йдуть підряд лише сольні номери: № 11 (ансамбль всіх солістів), № 12 (дует Діани та Ендіміона), № 13 (арія Палес), № 14 (арія Пана) та заключний ансамбль № 15. Вступний речитатив, перші текстові рядки якого є назвою кантати, належить Діані. Й. С. Бах прописав зміни темпу в шостому (*adagio*) та сьомому тактах (*presto*). А. Дюрр, завдяки якому ми маємо уртекстний варіант партитури, зазначає, що ці темпові діаметральні зміни зображують політ стріли Діани [97, с. 799]. У першій її арії «Jagen ist die Lust der Götter» («Полювання – насолода богів») в інструментальному супроводі валторни призивають до полювання, а сама вокальна партія пронизана дрібною мелізматикою та інтервальними стрибками, які створюють відчуття свята і радощів, коли героїня співає, що полювання гідне героїв. Наступна арія Ендіміона «Willst du dich nicht mehr ergötzen» («Ти більш не хочеш насолоджуватися») вперше в партитурі помічена як *da capo*. Створена в мінорі і лише з *continuo*, вона виглядає емоційною і зворушливою, передаючи хвилювання персонажу, який засмучений через невпевненість в почуттях Діани до нього. Богині вдалося переконати Ендіміона в своєму коханні у речитативі № 5 «Ich liebe dich zwar noch!» («Я все ще люблю тебе»), який завершується грайливим невеличким дуєтом.

Наступні номери, речитатив та арія, належать Пану. В музичному матеріалі його величної арії «Ein Fürst ist seines Landes Pan» («Князь – Пан своєї землі») відчувається сила та мужність. В інструментальних партіях переважають

пунктирні ритми і тріолі. Далі з'являється богиня Палес. Їй належить чудова арія у формі *da capo* № 9 «Schafe können sicher weiden, Wo ein guter Hirte wacht!» («Вівці можуть спати спокійно там, де їх охороняє добрий пастир»). Хоча арія менш орнаментована у порівнянні з попередніми, вона підкупає своєю щирістю і красивою простотою. Її плавна мелодія в партії сопрано у поєднанні з флейтами роблять цю пастораль неймовірно ніжною і навіть янгольською. Після Палес у короткому речитативі, що триває усього три такти, Діана запрошує всіх дійових осіб об'єднатися для святкування. Персонажі зливаються в урочистому фугатному ансамблі у формі *da capo* № 11 «Lebe Sonne dieser Erden» («Живи сонцем цієї землі») з повним складом оркестру, який починається одразу після речитативу без інструментального вступу. На цьому моменті дія, рушіями якої виступали речитативи, завершується.

Далі персонажі об'єднані лише однією загальною метою – поздоровлення та прославлення герцога, які представлені короткими вокальними номерами. Першими висловлюють свої побажання Діана та Ендімійон в дуеті № 12 під супровід скрипки соло з драйвовим *continuo*. Герої співають: «Entzückt uns beide, ihr Strahlen der Freude, Und zieret den Himmel mit Demantgeschmeide! Fürst Christian weide Auf lieblichsten Rosen, befreiet vom Leide!» («Зачаруйте нас обох, промені радості та прикрасьте небеса діамантами і коштовностями на честь принца Крістіана, який вихований на найпрекрасніших трояндах»). Далі до поздоровлень приєднується Палес з невеликою арією під *continuo* № 13: «Weil die wollenreichen Herden Durch dies weitgepriesne Feld Lustig ausgetrieben werden, Lebe dieser Sachsenheld!» («Поки стада, укриті шерстю, женуть до меду крізь це славне поле, нехай процвітає цей великий саксонський володар»). В наступній арії № 14 герцога вітає Пан: «Ihr Felder und Auen, Lasst grünend euch schauen, Ruft Vivat itzt zu! Es lebe der Herzog in Segen und Ruh!» («О пасовиська і луки, зеленійте та кричіть “віват” всюди! Хай живе герцог в достатку та в мирі!»). Арія Пана має вже знайомі музичні характеристики персонажу у вигляді синкоп під супровід

*continuo* у формі *da capo*. І, нарешті, у величному, дійсно королівському фінальному ансамблі всі славлять герцога Крістіана: «Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden, Euch bleibe das Glücke auf ewig verbunden! Euch kröne der Himmel mit süßester Lust! Fürst Christian lebe! Ihm bleibe bewusst, Was Herzen vergnüget, Was Trauren besieget!» («Ваші прекрасні погляди, Ваші благословенні часи, нехай їх для Вас завжди єднає вдача! Нехай небеса тепер коронують Вас найсолодшою радістю! Хай живе принц Крістіан! Хай він знає, як щасливі серця та як смуток переможений!»).

Застольна кантата виявилася дуже вдалою в контексті балансу між складністю музичного матеріалу і водночас його доступністю для аристократичної публіки, враховуючи обставини замовлення. У деяких номерах відчувається дійсно королівський пафос, а інколи музика, зберігаючи святковий настрій і відчуття безтурботності, несе спокій і розраду. У вокальних номерах Й. С. Бах майстерно демонструє міру: арії та ансамблі досить віртуозні і, хоча і прикрашені, але не обтяжені зайвою мелізматикою.

В кетенський період творчості Й. С. Баха знаходимо цікаву композицію, яку сам автор позначив як серенату. Йдеться про кантату до дня народження принца Леопольда Кетенського «Durchlauchster Leopold» («Найясніший Леопольд») BWV 173a. Точна дата створення та автор лібрето наразі невідомі. Але вважається, що твір був написаний в проміжок з 1717 по 1722 рік. В. Мюррей Янг припускає, що лібретистом міг бути сам Й. С. Бах [144, с. 241]. Серената створена для двох співаків – сопрано та баса з інструментами у складі: дві флейти, фагот, дві скрипки, альт і *continuo*. Партія сопрано надзвичайно висока та віртуозна. В. Мюррей Янг зазначає, що Й. С. Бах обрав другим персонажем серенати баса, оскільки Леопольд був завзятим меломаном і мав непоганий бас [144, с. 241]. Структурна складова серенати – вісім номерів: по дві арії у кожного соліста, два дуети та два речитативи. Й. С. Бах не дотримується типової італійської послідовності речитатив-арія, можливо, через відсутність

розвиненого сюжетного лібрето, де речитатив виступає рушієм дії. Навіть два існуючих речитативи трохи неприродні, адже за розміром та римою, а також через повторення деяких словосполучень, більше нагадують тексти для арій.

Твір відкриває ефектний речитатив сопрано «Durchlauchtster Leopold», у якому увагу привертає як сам текст, так і колоратурна фраза у високій теситурі. Як зазначає В. Мюррей Янг [144, с. 241], цей епізод – наче музична вітальна листівка до дня народження. За речитативом йде арія сопрано з флейтами, скрипками, віолою та *continuo* «Güldner Sonnen frohe Stunden» («Веселі години золотих сонць»). Ця тричастинна арія прикрашена орнаментикою у вигляді трелей з превалюванням тріольних фігур. Своєю граціозною танцювальністю музика нагадує вишукані французькі бали. Одразу після арії сопрано починається стрімкий (*vivace*), короткий сольний номер баса зі струнними «Leopolds Vortrefflichkeiten» («Досконалість Леопольда»). Назва номеру говорить сама за себе. Мінорна тональність, схвильований акомпанемент скрипок передають слухачеві серйозність та відповідальність хвалебних слів, промовлених солістом на адресу Леопольда. Четвертий номер, який одразу без речитативу «наступає» на попередній – тридольний дует співаків «Unter seinem Purpursaum Ist die Freude» («Під його пурпурною мантією радість») з флейтами, струнними та *continuo*. Номер, помічений як *al tempo di minuetto*, досить цікавий. Починається він невеликим струнним вступом, за яким йдуть три вокальні строфи, що у подальшому розвитку збагачуються оркестровими фарбами. Спочатку в *G-dur* співає зі струнними бас, потім тональність змінюється на *D-dur*, де мелодії флейт сповіщають про вступ жіночого голосу. Сопрано співає «Nach landesväterlicher Art Er ernähret» («По-батьківськи Він годує свій народ»). Поступово інтенсивність звучання збільшується і нарешті досягається кульмінація на словах «Doch wir lassen unsre Pflicht froher Sinnen itzt nicht rinnen» («Але ми не дозволимо, щоб наш обов'язок радісних думок зникнув зараз»), коли два голоси з усіма інструментами зливаються в екстазі в тональності *A-dur* і проголошують

Леопольда світлом небесним, який робить своїх підданих радісними. Треба відмітити, що в цьому номері, як, в принципі, завжди у Й. С. Баха, інструменти виконують не просто функцію акомпанементу, а є рівноправними партнерами з сольними голосами.

П'ятий номер «Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt» («Світла Величність, якого Ангальт називає батьком») – цікавий нетиповий речитатив для двох голосів з *continuo*, де солісти не в діалозі один з одним і не обмінюються репліками, але повністю співають разом весь номер дуєтом. Ця частина приводить до *arioso* сопрано № 6 «So schau dies holden Tages Licht» («Тож подивіться на це чудове світло дня») у супроводі струнних, флейт та *continuo*. Вона доволі проста в музичному плані, але чарівна за рахунок кантиленного співу сопрано у досить високій теситурі. Сьома частина контрастує з попередньою через радикальну зміну теситур вокалу та супроводжуючих інструментів. Ця басова арія з фаготом *obligato* сприймається як дуєт баса соліста та духового інструмента «Dein Name gleich der Sonnen geh» («Твоє ім'я як сонце сходить»). У той час як супровід *continuo* рухається чвертями, а партія фагота восьмими, сольний голос половинними нотами то спускаючись тризвуками вниз, то розкладаючи акорд, вимовляє ім'я Леопольда, підкреслюючи тим самим його значущість. Й. С. Бах вкотре демонструє свою експертність: вдало поєднавши тембри, він створює гармонічний союз голосу та інструментів. Останній номер серенати «Nimm auch, großer Fürst, uns auf» («Прийми й нас, великий князю») – дуєт, який забезпечує композиції дійсно королівський фінал. Дві його частини починаються інструментальними вступами, які згодом повторюються зі співаками.

Безсюжетна композиція «Durchlauchtster Leopold» не передбачала ані костюмів, ані декорацій і, як ми бачимо при детальному аналізі, сприймається більш як урочистий концерт, де весь музичний матеріал підпорядковується виключно піднесенню чеснот знатного вельможі. Незважаючи на неперевершену

майстерність Й. С. Баха в контрасті частин, в інструментовці, в прийомах, що підсилюють слова та враження про бенефіціара, ця кантата, окрім факту замовлення «з нагоди» та відвертих дифірамбів впродовж всього твору на адресу Леопольда, більше не має спільних рис з театралізованими драматичними італійськими серенатами. За відсутністю достовірних фактів з приводу виконання цієї композиції залишається тільки здогадуватися, чому майстер назвав свій твір серенатою. Можливо, таким чином Й. С. Бах віддав данину італійській моді, а, можливо, цей музичний дарунок передбачав виконання у вечірній час на відкритому повітрі

Інша урочиста композиція «з нагоди», на цей раз зі зверненням до античної міфології – «*Weichet nur, betrübte Schatten*» BWV 202, точна дата створення якої достовірно не встановлена. Кантата створювалась до весільного застілля і написана для одного голосу сопрано в супроводі інструментів. Виконавиця від автора розповідає про красу природи, що пробуджується навесні, про Флору, яка керує цвітінням, про Кохання, що з'єднало два серця, про Феба, який так зачарований цією магією, що сам прагне любові. За традицією урочистих композицій, наприкінці твору звучать привітання та побажання на адресу наречених. Хоча кантата написана лише для однієї солістки, вона досить об'ємна і налічує дев'ять номерів: п'ять арій та чотири речитативи.

Кантата «*Der zufriedengestellte Aeolus*» BWV 205, позначена у манускрипті Й. С. Бахом як *dramma per musica*, створювалася за замовленням студентів лейпцігського університету на честь іменин відомого професора, пана А. Ф. Мюллера у 1725 році. У композиції, написаній для чотирьох солістів (САТБ) з оркестром, тринадцять номерів з суворою послідовністю чергування арій та речитативів. Автор лібрето Пікандер (Christian Friedrich Henrici) у тексті спирався на античну міфологію. Сюжет кантати виглядає таким чином: бог Еол дарує свободу полоненим вітрам, наділяючи їх руйнівною силою. Вони з лютою радістю рвуться знищити все на своєму шляху. Засмучений Зефір та Помона

просять Еола пощадити милі очам пейзажі, але він непохитний. Тоді Паллада благає повелителя вітрів відмінити своє рішення, щоб не заважати святу, яке влаштували музи на честь пана А. Мюллера. Еол не може встояти перед її мольбою і відмінює свій наказ. Твір завершується прославленням іменинника. Пізніше Й. С. Бах переробив цю кантату для іншої урочистої події – проголошення королем Польщі Фрідріха Августа II. А. Швейцер припускає, що композитор сам перетворив міфологічне лібрето на алегоричне, в якому головними дійовими особами виступають Хоробрість, Справедливість та Милосердя [175, с. 643–645].

Із приводу дня народження наслідного принца Фрідріха Крістіана Й. С. Бах написав *dramma per musica* «*Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*», також відому під назвою «*Herkules auf dem Scheidewege*» («Вибір Геракла») BWV 213. Вона була виконана в 1733 році на подвір'ї кав'ярні Ціммермана, яка також фігурує в «Кавовій кантаті» BWV 211. Композиція написана для чотирьох солістів співаків (Сластолюбство – сопрано, Геркулес – альт, Доброчинність – тенор та Меркурій – бас), хору (САТБ) та оркестру (дві валторни, два гобоя, гобой *d'amour*, струнні та *continuo*). Тринадцять номерів композиції дотримуються суворої послідовності чергування арій та речитативів.

Усі речитативи кантати *secco*. Арії, окрім № 5, створені у формі *da capo*. Найцікавіший номер композиції – альтова арія Геркулеса з Ехо № 5 «*Treues Echo dieser Orten*» («Вірні відлуння цих місць»). Привертає увагу той факт, що в цьому номері партитури виписані два соліста альту – Геркулес та Ехо (персонаж, що не заявлений у стартовому складі). Партія Ехо виписана таким чином, що може виконуватися як додатковим солістом, так і самим Геркулесом. Арія йде за речитативом, який є діалогом між Сластолюбством і Доброчинністю, і сприймається ніби Геркулес, запитуючи у Ехо поради, сумнівається і розмовляє сам з собою, вибираючи кращий шлях. Супровід співочих голосів гобоєм *d'amour*



та *continuo* з позначкою *pizzicato* надає звучанню номеру мрійно задумливий настрій.

Рясніюче лестощами лібрето Пікандера уподібнює одинадцятирічного принца з міфологічним героєм Геркулесом. Зміст алегорично-міфологічного сюжету кантати виглядає традиційно. Сластолюбство та Доброчинність намагаються схилити Геркулеса кожен на свій бік. Ехо застерігає Геркулеса від необачного вибору. Тоді добре поміркувавши, він обирає Доброчинність. У фінальному речитативі Меркурій як розсудливий суддя звертається до богів, зазначаючи чесноти принца: «Schaut, Götter, dieses ist ein Bild Von Sachsens Kurprinz Friedrichs Jugend! Der muntern Jahre Lauf Weckt die Verwunderung schon itzund auf. So mancher Tritt, so manche Tugend» («Подивіться, боги, це картина з юності саксонського курфюрста Фрідріха! Весела хода літ час від часу пробуджує подив. Скільки кроків, стільки чеснот»). Всі щасливі і прославляють принца за розсудливість у заключному хорі «Lust der Völker, Lust der Deinen, Blühe, holder Friederich!» («Бажання народів, бажання твоє, цвіти, милий Фрідріху!»). Хоча «Herkules auf dem Scheidewege» не така урочиста та потужна, як інші наступні кантати, що Й. С. Бах створив для батьків Фрідріха Крістіана – Августа III і Марії-Жозефи, але музика відрізняється вишуканістю, елегантністю та шляхетністю.

Наступна, надзвичайно пафосна і урочиста *dramma per musica* на честь королівської родини – «Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!» (Звучіть, барабани! Лунайте, труби!) BWV 214. Вона була написана з нагоди дня народження Марії-Жозефи Австрійської, дружини Августа III, і виконана силами музичного коледжу під керівництвом Й. С. Баха 8 грудня 1733 року. Хоча детальні обставини виконання твору наразі не відомі, але, дивлячись на партитуру і враховуючи привід, можна припустити, що кантата була виконана на відкритому повітрі. Й. С. Бах воістину з королівським розмахом задіяв інструменти, надто гучні для закритого приміщення: три труби, литаври, флейту,

два гобоя, гобой *d'amour*, дві скрипки, віолу, *continuo* та четверо солістів-співаків. У композиції дев'ять номерів. Й. С. Бах дотримується звичної послідовності чергування арій та речитативів. Як і в попередній кантаті, твір відкривається і закривається хорами (в манускрипті зазначено лише чотири солісти, тож, можливо, хори потрібно розуміти як *tutti* співаків).

Лібретист кантати невідомий, але, можливо, ним міг бути сам композитор. У кантаті зовсім немає дії. Чотири солісти, які усипають королеву лестоцями впродовж всього твору, зображають богів античної міфології: Беллону, богиню війни (сопрано), Палладу, богиню мистецтв (альт), Ірину, богиню миру (тенор), Фаму, богиню слави (бас). Можливо, рішення про введення в концертну кантату міфологічних персонажів виникло через захоплення королевою італійською оперою. Здається дивним, що партії богинь Й. С. Бах доручив тенору та басу. Звичайно практика виконання жіночих персонажів чоловіками та чоловічих жіночими у барокову добу існувала по всій Європі, але такі рокировки були поширені завдяки популярності неперевершеного мистецтва кастратів. У цьому конкретному випадку, напевно, композитор звернувся до голосів, які були в його розпорядженні, а, можливо, вибір Й. С. Баха стався через відсутність дії у лібрето і незапланованість театрального перформенсу організаторами. У будь-якому випадку ми не маємо інформації про перший склад виконавців, тому можемо припустити, що солісти виконали на прем'єрі і два хорових номери, адже, як ми бачили в італійських серенатах, поширеною була практика, коли композитори виписували хор, маючи на увазі *tutti* вокалістів.

На відміну від лібрето, музичний матеріал цієї кантати вражає з першого звуку. Вступний хор у формі *da capo* «Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!» – найвеличніша та найпотужніша ода королівській владі. Литаври першими привертають увагу слухача, їм по черзі вторять флейти, яким відповідають гобої, далі стрімкі рухи низхідних пасажів скрипок разом з радісним звучанням труб втягують слухача у хвилюючий звуковий круговорот. До цього розмаїття

оркестрових фарб приєднуються співочі голоси і за рахунок слова досягається пік екзальтації, який подібний почуттям, що виникають при відвідуванні готичних соборів.

Кожна з трьох арій має унікальне звучання за рахунок неповторної інструментовки, яка, як зазвичай у Й. С. Баха, перетворює всі голоси на рівноправних партнерів. В арії сопрано «*Blast die wohlgegriffnen Flöten*» («Дуйте в добре підібрані флейти»), в якій Беллона запрошує всіх святкувати, її підтримують дві флейти та *continuo* з приміткою *pizzicato*. В арії альта «*Fromme Musen! Meine Glieder!*» («Благочестиві музи! Мої супутниці!»), де Паллада, закликає муз радіти, у дуеті з голосом виступає гобой *d'amour* під супровід *continuo*. Хвилююча арія баса «*Kron and Preis gekrönter Damen, Königin!*» («Вінець і нагорода вінценосних дам, королево!»), в якій богиня слави Фама запевняє, що наповнить світ ім'ям королеви, оркестрована трубою *obbligato*, струнними та енергійним *continuo*. У фінальному *tutti* ми знов чуємо труби та литаври, всі єднаються в побажаннях курфюрстині довгих і щасливих років життя, але, на відміну від відчуття катарсису першого номеру, цей розділ нагадує королівську процесію на променаді залами палаців та пишними садами із скульптурними шедеврами.

Гідні уваги напружені речитативи кантати, які підтримуються не тільки *continuo* (в цій кантаті *violone*), партія якого ще й чітко розписана Й. С. Бахом, але й струнними (у шостому номері) та флейтами і гобоями (у восьмому). Також речитативи мають декоративні елементи. Цікаво, що оскільки речитативи зазвичай несуть на собі всю дію, а в цій кантаті її немає, Й. С. Бах виписав їх у вигляді монологів персонажів, від яких крізь призму прославлень Її Величності ми занурюємося в історію польсько-саксонських політичних відносин. У першому речитативі «*Heut ist der Tag, Wo jeder sich erfreuen mag*» («Сьогодні той день, коли всі ми можемо насолоджуватися»), богиня миру Ірина радіє, що і поляки, і саксонці тепер можуть разом прославляти королеву. У другому

речитативі «Mein knallendes Metall» («Мій тріск металу») богиня війни Беллона ликує, згадуючи перемогу Саксонії. Важко уявити, щоб поляки надто раділи дню народження Марії-Жозефи, адже сходження її чоловіка Августа III на польський престол спровокувало війну за польську спадщину. Прикро, але ця, безсумнівно, видатна у музичному сенсі композиція, не була гідно оціненою і ніхто з королівської родини не був присутній на події.

Як ми бачимо, Й. С. Бах всіляко намагався привернути увагу до своєї творчості саксонських правителів, але, на жаль, це йому відверто не вдавалося. Кантата «Preise dein Glucke, gesegnetes Sachsen» («Хвали свою долю, блаженна Саксоніє») BWV 215 була створена з приводу візиту Августа III до Лейпцигу. Прем'єра відбулася на ринковій площі увечері перед вікнами будинку, в якому зупинилось королівське подружжя в 1734 році. А. Швейцер посилається на хроніку Йоганна Соломона Рімера (Johann Salomon Riemer), яка, в свою чергу, рапортує: «У дев'ять годин місцеві студенти виконали на честь Його Величності вечірню музику з трубами та литаврами, створену паном капельмейстером Й. С. Бахом, кантором церкви Св. Фоми...» [175, с. 658]. Кантата прославляє не тільки курфюрста, але й видатні події саксонської історії, коли Августу вдалося перемогти Станіслава Ліщинського і зайняти польський трон. У кантаті задіяні вісім співаків, і, як і в попередній, знов використана велика кількість інструментів – струнні, духові, ударні. Відомо, що у композитора та лібретиста Й. К. Клаудера (Johann Christoph Clauder) на написання твору було обмаль часу. Написана дуже поспіхом, композиція вийшла безсюжетна та безперсонажна, з музичним матеріалом в дусі італійських *pasticcio*, оскільки Й. С. Баху довелося запозичувати фрагменти із власних творів. Кантата налічує дев'ять номерів з чергуванням арій та речитативів.

Ще одна королівська кантата, якою Й. С. Бах намагався «достукатися» до Августа III – *dramma per musica* «Schlecht, spielende Wellen» («Крадучись грають волни») BWV 206. Композитор написав її в Лейпцигу до дня народження

курфюрста. Прем'єра відбулася в жовтні 1736 року на подвір'ї кав'ярні Ціммермана силами музикантів коледжу, головою якого був Й. С. Бах. Автор алегоричного лібрето невідомий, але передбачається, що ним міг бути Пікандер [175, с. 659]. У творі четверо персонажів: річки, які протікають по германським землям – Плейсе (сопрано), Дунай (альт), Ельба (тенор) та Вісла (бас). Інструментовка виглядає таким чином: три труби, литаври, три флейти, два гобоя, два гобоя *d'amour*, скрипки, альт та *continuo*. Кантата досить об'ємна і налічує одинадцять номерів: чотири арії, п'ять речитативів і два хори (*tutti* солістів) на початку та в фіналі твору. Сюжет хоча не має дії як такої, але доволі інтригуючий. Персонажі (річки) по черзі вихваляють Августа III, в деяких епізодах згадуючи королеву. Плейсе, яка протікає поблизу Лейпцига, згадується в кантаті через візит до міста короля. Частина Дунаю протікає через Австрію і представляє Марію-Жозефу, ерцгерцогиню австрійського двору. Ельба проходить крізь Саксонію, а Вісла через Польщу, представляючи дві країни, об'єднані під владою Августа. Образи річок не могли не сколихнути багату уяву Й. С. Баха, і він із захопленням передає живе коливання хвиль у музичному матеріалі майже у всіх номерах твору. Дивлячись у партитуру, ми розуміємо, якого звучання намагався досягти Й. С. Бах від виконавців, адже, на відміну від італійських майстрів, в його манускрипті відмічені всі точки, ліги та динамічне нюансування.

Досліджуючи твори Й. С. Баха стає очевидним, що досягнення італійського мистецтва не оминули германські землі. Можемо припустити, що, враховуючи географічні дистанції, до німців італійська культура не дісталася в тому обсязі, як, скажімо, до прилеглих Австрії або Іспанії, хоча, звичайно, багато германських дворян запрошували на службу у свої землеволодіння італійських митців, таким чином впливаючи на взаємовплив двох культур. Але, як ми бачимо з розглянутих творів, Й. С. Бах звертається до італійських традицій, використовує форму *da capo*, чергує арії з речитативами, спирається на сюжети з

греко-римським корінням, називає особисто свої урочисті композиції *serenata* або *dramma per musica*.

Безумовно, порівнюючи твори «з нагоди» Й. С. Баха з італійськими серенатами, ми можемо знайти як спільні риси, так і відмінності. Італійські серенати масштабніші за структурою і в більшості складаються з двох частин та передбачають театралізоване дійство з використанням костюмів і декорацій, чим, незважаючи на відсутність розвиненої сюжетної лінії, нагадують оперу. При цьому серенати часто скромніші за своєю оркестровкою, ніж бахівські композиції «з нагоди» і зазвичай передбачають струнний акомпанемент з *continuo*, на відміну від інструментального розмаїття партитур Й. С. Баха з використанням ударних та духових. Якщо італійські серенати відкриваються симфоніями на кшталт оперної увертюри, то у Й. С. Баха твір зазвичай починається урочистим хором. Композитор поступово звикає до італійської практики і вводить в свої партитури суворе чергування арій з речитативами, хоча через відсутність як такої дії останні часом виглядають неприродньо. Важливим є мовний аспект. Й. С. Бах залишається вірним рідній мові і створює свої *drammi per musica* виключно на німецькі тексти, на відміну, наприклад, від Й. Д. Гайніхена, який провчився сім років в Італії і згодом, будучи капельмейстером при дворі Августа Сильного в Дрездені та співпрацюючи з відомими лібретистами, покладав свої серенати на італійську поезію.

Тим не менш і італійські серенати, і урочисті бахівські кантати об'єднані головною ідеєю – музичного дарунка знатним персонам, а також тематичними лібрето, які базуються головним чином на міфологічному або алегоричному підґрунті. Іншим, не менш важливим фактором для жанрового виокремлення творів «з нагоди» Й. С. Баха постають просторо-часові обставини їх виконання: дуже часто це відкритий простір у вечірню добу. Таким чином, попри відмінності, у своїй жанровій ідентифікації урочисті кантати Й. С. Баха більше тяжіють до італійських серенат, ніж до сольних камерних кантат.

### 2.3. Серената в добу класицизму

Добігаючи закономірного кінця, химерна барокова доба передала естафету стриманому класицизму. Хоча ідеї просвітництва, а згодом і Велика Французька революція, яка стала страшним уроком для європейських монархів, призвели до занепаду аристократії та, як наслідок, до поступового виходу з обігу урочистих святкувань з нагоди всіляких приводів в осередках вищого прошарку суспільства, ще на початку XIX століття серенати подекуди трапляються в творчому доробку окремих композиторів.

До французької революції генії класики охоче виконували замовлення для потреб еліти і серенати можна знайти в спадщині відомих майстрів: К. В. Глюка «Весілля Геркулеса та Геби» («*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*», *dramma per musica da rappresentarsi nella Villa Real di Pillnitz in occasione delle doppie Auguste nozze celebrate in Dresda l'Anno 1747*); «Змагання Богів» («*La contesa dei Numi*», *componimento drammatico in occasione della nascita di Christiano Principe, Reale Ereditario di Danimarca, Norveggia etc, Copenhagen, Charlottenborg, 1749*); «Розгублений Парнас» («*Il Parnaso confuso*», *serenata, libretto di Metastasio, per le nozze di Juseppe austriaco con Maria Giuseppina di Baviera, Vienna, Palazzo di Schönbrunn, 1765*); «Корона» («*La Corona*», *azione teatrale, libretto di Metastasio, Vienna, Schönbrunn Palazzo, 1765*<sup>1</sup>), Б. Галуппі<sup>2</sup> («Звільнена Добродичність» («*La Virtu liberata*», *cantata da presentarsi il Giorno del Gloriosissimo Nome di S. M. R. di tutte le Russie, libretto di L. Lazzaroni, 1765*); «Мир між Добродичністю та Красою» («*La pace fra la Virtu e la Bellezza*», *cantata, il 28 giugno 1766, S.-Pietersburgo*), Й. Гайдна «Ацис» («*Acide*», *festa teatrale che si rappresenta in Eisingstadt nell'occasione del felicissimo Imeneo degli illustrissimi ed eccellentissimi il signor*

---

<sup>1</sup>Феста створювалась з нагоди іменин імператора Франца I та передбачалась для виконання його доньками у салоні де Батай церемоніальної зала палацу Шенбрунн, але серенаті не судилося бути почутою через смерть монарха.

<sup>2</sup>Музичний стиль Б. Галуппі тяжіє до бароко, хоча композитор творив у добу класицизму.

conte Antonio d'Esterhasy e la signora contessa d'Erdodi, 1763), Й. К. Баха «Галатея» («Galatea», serenata di celebre Metastasio messa in musica dal Giovanni Cristiano Bach, maestro di cappella Sassone al servizio attuale di S. M. La Regina di Gran Bretagna, etc., London 1764); «Ендиміон» («L'Endimione», serenata, London, King's Theatre, Haymarket, 1772), Дж. Паїзіелло «Алкід на роздоріжжі» («Alcide al bivio», festa teatrale, 2 atti, libretto di P. Metastasio, 25 settembre / 6 dicembre 1780, San Pietroburgo, Hermitage); «Світ Місяця» («Il mondo della Luna», festa teatrale comica, 1 atto da Carlo Goldoni, 24 settembre / 5 ottobre 1783, San Pietroburgo, Teatro Kamennyj); «Юнона Люцина» («Giunone Lucina», componimento drammatico con danze e cori, 1 atto, libretto di C. Sernicola, 8 settembre 1787 Napoli, Teatro S. Carlo), а також у геніального В. А. Моцарта «Асканій в Альбі» («Ascanio in Alba», festa teatrale, Milano, Teatro Regio Ducale, 1771); «Сон Сципіона» («Il sogno di Scipione», serenata drammatica, libretto di Metastasio, 1772); «Король-пастух» («Il Re pastore», libretto di Metastasio, Salzburg, Palazzo di Arcivescovile, 1775).

Після початку революції, налякані жакливими подіями аристократичні осередки прикордонних земель з Францією вже не наважуються на відверті натяки своєї могутності і достатку у вигляді пишних музичних вечірок, і серенати поодинокі трапляються в спадщині деяких майстрів. Мабуть останніми виявленими зразками можна назвати серенати Дж. Паїзіелло «Щаслива Даунія» («La Daunia felice», festa teatrale, 1 atto, libretto di Francesco Massari, 25 giugno 1797, Foggia, Palazzo Dogana) та П. Ваначчі на лібрето П. Метастазіо «Сади гесперид» («Gli orti esperidi», componimento drammatico, Pisa, luglio 1802).

Свою серенату «Le nozze d'Ercole e d'Ebe» Wq. 12 К. В. Глюк створив з нагоди святкування весілля. Цікаво, що князівські будинки Баварії та Саксонії оголосили про подвійне заключення шлюбів 13 червня 1747 року: у той час як курфюрст Саксонії Фрідріх Крістіан одружився з баварською принцесою Марією Антонією Вальпургіс в мюнхенській резиденції, у Дрездені відбулося ще одне весілля між курфюрстом Максиміліаном Йосифом Баварським і Марією Анною,



дочкою Фрідріха Августа II Саксонського. Урочистості в Дрездені тривали кілька тижнів. В рамках цих пишних свят і відбулася прем'єра серенати К. В. Глюка. Міфологічне лібрето невідомого поета, на яке двічі писав музику Н. Порпора («*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*», serenata, Napoli, Palazzo Pignatelli, 1739; «*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*», serenata per musica da rappresentare nel Famosissimo Teatro Grimani a S. Gio Grisostomo L'ultima sera di Carnevale in Venezia, 1744) якнайкраще пасувало події. В основі твору лежить епізод, в якому після здійснення подвигів, син Юпітера та Алкмени Геркулес був прийнятий богами до Олімпу і як нагороду за свої героїчні вчинки отримав руку богині вічної молодості і грації, доньки Юпітера та Юнони Геби. Таким чином цей союз означав, що Юнона більше не гнівається на громовержця через його численні зради, і серед богів олімпійців настане довгоочікуваний мир. Прем'єра серенати відбулася 29 черня 1747 року в замській резиденції саксонських курфюрстів – замку Пільніц під Дрезденом, під диригентською орудою самого маестро К. В. Глюка.

Наявністю якісного критичного видання з інформаційною передмовою «*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*» ми зобов'язані Г. Аберту [111]. Хоча манускрипту К. В. Глюка у вільному доступі не існує, а в партитурі під редакцією Г. Аберта твір позначений оперною дефініцією *dramma per musica*, при детальному аналізі стає очевидним, що він написаний в найкращих традиціях жанру серенати. Композиція передбачає камерний склад виконавців: чотирьох солістів-співаків (Юпітер (тенор), Геба (сопрано), Юнона (альт), Геркулес (сопрано)) та інструментів (дві флейти, два гобоя, струнні та *continuo*). У серенаті дві невеликі за об'ємом частини з класичним чергуванням сольних номерів у формі *da capo* та речитативів. Твір відкриває *sinfonia* (*allegro spiritoso – andante – presto*), музичний матеріал першої частини якої К. В. Глюк частково запозичив, згідно виданню Г. Аберта, у Дж. Б. Саммартіні [111]. У першій частині шість номерів, з них дві арії належать Геркулесу (ймовірно через присутність примадонни

К. Р. Валентіні-Мінготті), по одній мають інші персонажі, завершує твір дует Геркулеса і Юнони. У другій частині, аналогічно першій, по одній арії у всіх дійових осіб, фінальне *tutti* та завершальна *licenza*, яка складається з речитативу і арії сопрано (якого саме персонажа, в партитурі не зазначено)<sup>1</sup>. Треба помітити, що на відміну від барокових *licenza* італійських майстрів, які не соромились відверто звеличувати своїх благодійників і розсипатися на їх адресу лестощами, в серенаті К. В. Глюка імена монархів не згадуються, але лише натяком прославляються *sposi Reali* (королівське подружжя).

Театральне свято «Ацис» Й. Гайдна також створювалось з нагоди весілля. Князь Ніколаус Естергазі замовив пишну музичну феєстув молодому Й. Гайдну для святкування заключення шлюбу між своїм старшим сином Антоном та графінею Марією Терезою Ердоді. Відомо, що свята тривали кілька днів, вистава ж була показана на наступний день після весілля 11 січня 1763 року в новому скляному театрі родинної садиби князів в Айзенштадті. «Ацис» був першим сценічним твором Й. Гайдна. Даних про твір дуже мало. Відомо, що серената розрахована на одну дію та передбачала п'ять співаків-солістів. При створенні лібрето його автор Дж. А. Мільявакка (Giovanni Ambrogio Migliavacca) спирався на традиції свого вчителя, маститого П. Метастазіо, який використав міфологічний епізод з «Метаморфоз» Овідія у замовленні серенати для британського монаршого двору, покладеній згодом на музику Й. К. Бахом («Галатея», 1764). Дж. А. Мільявакка, як і П. Метастазіо, увів у дію додаткових персонажів – наперсницю Галатеї Глауче та морське божество Фетіду. Враховуючи урочистість свята, лібретист перетворює відомий міф про трагічне кохання німфи Галатеї та прекрасного юного пастуха Ациса, якого від ревнощів вбив циклоп Поліфем, на красиву казку з хеппі ендом. Коли Галатея дізнається про смерть коханого, вона закликає богів помститися за неї і вбити Поліфема, але її молитви залишаються непочутими.

---

<sup>1</sup> Можна припустити, що фінальну *licenza* співала примадонна К. Р. Валентіні-Мінготті, дружина імпресаріо, трупкою якого в Дрездені керував К. В. Глюк і яка виконала партію Геркулеса в серенаті.

Тоді вона благає повернути Ациса до життя, адже без нього немає сенсу жити. Її дихання стає утрудненим, голос слабшає і вона втрачає свідомість. Раптом з морської пучини з'являється Фетіда і сповіщає, що боги прислухалися до благань нещасної. Ацис повертається до життя і стає річковим богом. Дія закінчується загальними радіощами, що прославляють велику силу кохання. Прикро, що хоча лібрето зберіглося до наших часів, відсутність повного нотного матеріалу, частково втраченого через пожежу в Естергазі у 1779 році, значно ускладнює подальші дослідження цієї серенати.

Й. К. Бах, як відомо, був особистим вчителем музики британської королеви Шарлотти. При служінні монархині він створив чималу кількість урочистих композицій «з нагоди», з успіхом використовуючи знання, набуті у провідних майстрів в період свого навчання в Італії. Його серената «Ендіміон» – чудовий зразок поєднання особистого композиторського стилю доби класицизму з бароковими італійськими здобутками в театральному мистецтві. Й. К. Бах написав композицію у 1772 році для концертного виконання в королівському театрі Лондона, а рік по тому серената була показана в Мангеймі. Міфологічне лібрето П. Метастазіо користувалося успіхом серед барокових майстрів, надалі передаючи естафету композиторам доби класицизму. На популярний античний сюжет про кохання Діани та Ендіміона, окрім Й. К. Баха, твори «з нагоди» створили Д. Сарро («Endimione», serenata in occasione del matrimonio di Antonio Pignatelli, principe di Belmonte, con Anna Francesca Pinelli di Sangro, Napoli, 1721), Й. А. Гасце («Endimione», festa teatrale, Napoli, 1743), Дж. Б. Меле («Endimion y Diana», serenata, Madrid, 1749), Н. Йомеллі («Endimione, ovvero Il trionfo d'Amore», pastorale, Teatro di Corte, Stoccarda, 1759; serenata per musica «L'Endimione», Palazzo Queluz, 1780), Н. Конфорта («L'Endimione», serenata, Casa dell'ambasciatore Rosenberg, Madrid, 1764) та багато інших композиторів.

Лібрето П. Метастазіо, дещо змінене та перероблене Дж. Г. Боттареллі для серенати Й. К. Баха, розповідає історію ревнощів богині Діани через кохання до

прекрасного Ендіміона та про тріумф Купідона над докорами совісті цнотливої мисливиці. Дійові персонажі творі: Діана (Diana, сопрано), Ніка (Nice, сопрано), Амур (Amore, сопрано) та Ендіміон (Endimione, тенор), а також мисливці та послідовники Амура (хор). Доволі масштабна оркестровка складається із двох флейт, двох гобоїв, двох кларнетів, двох фаготів, двох валторн, двох труб, литавр і струнних із *continuo*. У серенаті дві частини, в яких по сім сольних номерів, включаючи дует та хори, традиційно перемежованих речитативами, здебільшого супроводжуваних оркестром. Першу частину відкриває пишна палацова вступна увертюра, відома також як окремий твір *Sinfonia a due orchestra* (Op. 18, № 3), яка складається з трьох розділів: *Sinfonia – Andante – Allegro assai*. Витончений, фактурно насичений, завжди ясний по задуму музичний матеріал серенати повною мірою виявляє композиторську майстерність Й. К. Баха. Він вдало використовує духові інструменти, надаючи перевагу флейті, вочевидь через те, що за її пультом в «Ендіміоні» грав славнозвісний Й. Б. Вендліг, який на той час брав участь у концертному турі по Європі. Це відчувається у флейтовому облігато першій арії Ніки № 1 «Non temer, o Dea felice»; пара флейт гармонійно супроводжує каватину про сон Ендіміона № 6 «Grato sonno»; гобой та фагот збагачують прекрасну каватину Діани № 8 «Or al prato», яка відкриває другий акт. Й. К. Бах вміло поєднує вокальні голоси, як в єдиному дуеті Діани та Ендіміона наприкінці першої частини № 7 «Non so dir se sono», так і в хорах № 3 «Dea de'boschi», № 10 «Se fra queste amene selve», № 14 «Viva Amor, che dolce e lento», та голоси з інструментами. На відміну від традиційних барокових оперних форм, зокрема арій, можна помітити, що в класичній серенаті з'являються каватини. У фіналі серенати, на відміну від барокових попередниць, вже немає останнього речитативу, в якому б персонажі вказували на подію та відверто прославляли замовників, і останні номери відбуваються в контексті сюжетної лінії. Й. К. Бах визначив свій твір як серенату. Таким чином, незважаючи на відсутність деяких рис, притаманних бароковим композиціям «з нагоди», зокрема наявності

фінального речитативу з привітаннями, цей твір відкриває перспективи вивчення жанру серенати в нових історичних умовах.

Успіх «Мітрідата Понтійського» відкрив юному обдаруванню В. А. Моцарту шлях до ще одного знакового замовлення. У березні 1771 році п'ятнадцятирічний композитор отримав від імператриці Марії Терезії офіційне доручення написати серенату для весілля Марії Беатріче Річчарди д'Есте, принцеси Модени, та свого сина ерцгерцога Фердинанда Австрійського. Так на замовлення генерал-губернатора Мілана, графа Карла Йосифа фон Фірміана народився «Асканій в Альбі» («Ascanio in Alba») К. 111 – театральна феста у двох частинах В. А. Моцарта на лібрето Дж. Паріні. Композитор приступив до роботи над замовленням на початку вересня, як тільки отримав лібрето, схвалене віденським двором, і швидко виконав поставлене завдання. Всупереч звичаю, він особисто склав танці, які зазвичай не входили в обов'язки композиторів. Святкування в Мілані розпочалися 15 жовтня 1771 року із самого весілля, ввечері шістнадцятого відбулася постановка головної опери «Руджеро» («Il Ruggiero») Й. А. Гассе в театрі Реджіо Дукале (Teatro Regio Ducale), а наступного дня там же пройшла театралізована феста В. А. Моцарта. Виконавцями були першокласні артисти, серед яких виділялися кастрат Джованні Манцуолі (Giovanni Manzuoli), сопрано Джельтруда Фальчіні (Geltrude Falcini) в партії Венери та сопрано Антонія Марія Джиреллі (Antonia Maria Girelli) в партії Сільвії. Робота молодого композитора настільки привела у захват всіх, включаючи королівське подружжя, що до кінця місяця відбулося ще чотири вистави.

У серенаті п'ять головних персонажів: Венера (сопрано), Асканій, син Енея (мецо-сопрано/альт-кастрат), німфа Сільвія (сопрано), жрець Венери Ацес, (тенор), Фавн (сопрано-кастрат), а також генії, пастухи і пастушки (хор). Міфологічне лібрето Дж. Паріні прославляє вінценосне подружжя та їхню сім'ю через союз між Асканієм та Сільвією і виглядає таким чином. Богиня Венера показує своєму синові Асканію землі, населені німфами та пастухами, де повинне

виросли славне місто Альба, правителем якого стане її син після одруження з прекрасною Сільвією з роду Геркулеса. Асканій занепокоєний через те, що він закоханий у Сільвію, але дівчина його не знає, і він не впевнений, чи зможе прекрасна німфа відповісти взаємністю. Богиня краси запевняє, що хвилювання юнака даремні, адже протягом чотирьох років він з'являвся німфі уві сні з рисами самого Асканія і підкорила її серце, тож він може не турбуватися і спочатку поговорити з красунею, не відкриваючи себе. Тим часом священик Ацест готується до весілля, всі радіють, Фавн і пастухи оспівують Венеру. Сільвія бачить Асканія і розгублюється. Юнак сподобався дівчині, але вона вважає, що вже належить іншому. Асканій намагається поговорити з прекрасною німфою, але не відкриваючи себе. Збентежена Сільвія змушена тікати від нього. Після низки непорозумінь нарешті з'ясовується, що омріяний коханий Сільвії і є Асканій. Хмари розвіюються, з'являється Венера у всій своїй красі. Богиня єднає люблячі серця і нагадує Асканію про його обов'язки доброго правителя. Всі прославляють могутню Венеру та силу кохання в урочистому фінальному *tutti*.

Відповідно традиціям жанру серенати, міфологічний сюжет «Асканій в Альбі» лише яскрава огортка з алегоричним підтекстом. Головним повідомленням композиції постає вихвалення чесноти, яка перемагає силу еросу, та розуму, який перемагає ірраціональність. В цій очевидній перемозі обов'язку над особистими почуттями відбувається гра референцій між пасторальною історією, показаною на сцені, та благородними посвяченими. Венера явно натякає на Марію Терезу, ініціаторку весілля з далекого Відня, Асканій і Сільвія уособлюють подружжя. Дія, що розгортається алегорично, окреслює події, пов'язані з Габсбургами: Асканій як засновник нового міста Альба, представляє ерцгерцога Фердинанда, який в Італії мав закласти основи держави Габсбургів (шлюб з моденською принцесою був передумовою), Сільвія, як справжня наречена, не знає свого майбутнього чоловіка до моменту весілля.

Подібно до алегоричного сюжету, хоча і масштабна за рахунок балетних номерів та великої кількості хорів (у партитурі шістнадцять хорових вставок), музична форма серенати також типова для жанру. «Асканій в Альбі» складається з двох частин зі вступною увертюрою. Треба зазначити, що тричастинна увертюра В. А. Моцарта не зовсім стандартна: соло оркестру звучить лише в першому розділі *allegro assai*, після якого настає граціозне менуетне *andante* – балет грацій, і надалі *allegro* – хор геніїв та грацій. В кожній частині витримується традиційне врівноважене чергування речитативів *secco* (які стають *accompagnato* в моменти більшої емоційної інтенсивності) із сольними номерами та хорами.

Арії мають тричастинну структуру, в яких контрастна середина оточена подібними крайніми розділами, але це вже не традиційне барокове *da capo* з безліччю прикрашальних імпровізацій, які розміщалися наприкінці вокальних сольних номерів. Загальна музично-сценічна архітектура серенати направлена на майстерне уникнення характерних драматичних цезур перед заключними каденціями. Музика арій уважна до емоційних станів персонажів (тривоги, серцебиття, спалахів радощів, суму тощо) показує, як швидко молодий В. А. Моцарт засвоїв майстерність тогочасних італійських оперних композиторів (яскравий приклад – сповнена шляхетного суму арія Сільвії «*Infelici affetti miei*» з другої частини). Незважаючи на відсутність прямого звернення до адресатів, очевидні на них натяки в окремих фразах фінального речитативу, як, наприклад, «*puro amor, pura gioia: di te, che legghi con amorosi nodi i popoli tra lor*» («чисте кохання, чиста радість йде від тебе, тієї, яка зв'язує любовними вузликами народи між собою»), що відноситься до Марії Терезії і натякає на її політичне рішення про шлюб сина, та «*la stirpe d'Enea oscuri il Mondo*» («нехай нащадки Енея займають світ») – явний натяк на імперію Габсбургів в цілому.

Оркестровка «Асканій в Альбі», як і бахівського «Ендіміона», складається з двох флейт, двох гобоїв, двох фаготів, двох кларнетів, двох труб, литавр, струнних та *continuo*. Треба відмітити, що увага В. А. Моцарта до оркестрового

письма, жваве ритмічне хвилювання, багатство ідей (часто саме оркестр бере на себе завдання визначити драматично-афективну атмосферу моменту) показують, як живився і запліднювався італійський досвід композитора завдяки симфонічному мисленню, у якому уродженець Зальцбурга був більш ніж експертом. Хоча в наспіх створеному манускрипті робота жанрово не позначена, але в лібрето Дж. Паріні подія визначена як *festa teatrale*<sup>1</sup>, таким чином не виникає сумнівів, що даний твір є спадкоємцем барокової серенатної спадщини. Від факту замовлення та вибору алегоричного лібрето до традиційної для подібних творів музичної структури – все говорить про приналежність «Асканій в Альбі» до жанру серенати.

Друга урочиста вистава – «Сон Сципіона» на лібрето П. Метастазіо – була написана В. А. Моцартом спочатку для його тодішнього покровителя – принца-архієпископа Зальцбурзького Сигізмунда фон Шраттенбаха, а після смерті останнього переприсвячена його наступнику, графу Ієронімо фон Колоредо. Серената була представлена першого травня 1772 року в Архієпископському палаці в Зальцбурзі тільки частково. Ймовірно, що цей твір так і не був повністю виконаний при житті композитора. В одноактній серенаті шість дійових осіб: Сципіон Африканський Молодший (Scipione, тенор), Костанца (Costanza (Постійність), сопрано), Фортуна (Fortuna (Доля), сопрано), Публій (Publio, тенор), Емілій (Emilio, тенор) та сопрано для фінальної частини (*licenza*). Також, як і в попередньому творі «з нагоди», В. А. Моцарт задіює хор (герої). Треба зазначити, що у віденській традиції в творах «з нагоди», присвячених габсбурзькій імперській родині, хори були невід’ємною частиною, і композитори та лібретисти не вважали можливим без них обходитися. Інструментальний супровід аналогічний оркестровці попередньої серенати. Музична структура традиційна: сольні номери перемежаються речитативами.

---

<sup>1</sup> *Ascanio in Alba, festa teatrale da rappresentarsi in musica per le felicissime nozze delle LL. AA. RR. Il Serenissimo Ferdinando Arciduca d’Austria e la Serenissima Arciduchessa Maria Beatrice d’Este principessa di Modena.*



Алегоричне лібрето спирається на римську історію та, як і в попередній композиції, крізь призму дії вустами персонажів доносяться привітання на адресу замовника. Юному Сципіону являються уві сні Костанца та Фортуна і вимагають, щоб він вирішив, кому з них бути його наставницею у своєму житті. Далі йому сняться пращури Публій та Емілій, які розмірковують про безсмертя душі та нікчемність усього земного. Сципіон прагне залишитися зі своїми предками, але вони відмовляють йому, посилаючись на важливу історичну місію правителя. Між Костанцею та Фортуною розгоряється боротьба за душу Сципіона, і, нарешті, не лякаючись долі, він обирає Костанцу. У фіналі серенати в *licenza* вихваляється вибір Сципіона і пояснюється, що насправді головний герой вистави не він, а принц-архієпископ Ієронім фон Колоредо.

Остання серената В. А. Моцарта – «Король-пастух» на текст П. Метастазіо за мотивами «Амінти» Т. Тассо. Популярне історичне лібрето, покладене на музику багатьма композиторами, П. Метастазіо позначив, як *dramma per musica*, що вплинуло на невпевненість з приводу його жанрової приналежності. В першоджерелі музична драма розрахована на три дії, але для свого замовлення В. А. Моцарт скоротив лібрето до двох актів. Таким чином, незважаючи на назву лібрето, при ретельному огляді партитури В. А. Моцарта та інформаційних джерел, стає можливим виокремлення цього твору з оперного гравітаційного поля. «Король-пастух» був створений в 1775 року з нагоди візиту до Зальцбурга ерцгерцога Максиміліана Франциска Австрійського, молодшого сина Марії Терезії. Прем'єра вистави відбулася в лицарському залі театру-резиденції у палаці архієпископа графа Ієронімо фон Колоредо.

В основі сюжету – боротьба головного героя, спадкоємця сидонського трону Абдалоніма, змушеного ховатися у вигляді пастуха під вигаданим ім'ям Амінта, зі своєю совістю. Дія відбувається в стародавній Фінікії. Пастух Амінта з нетерпінням чекає свого одруження з коханою Елізою, коли з'являється Александр Македонський, який розгромив Сидон та скинув з його престолу

тирана. Але Сидону потрібен законний правитель. Виявляється, що справжній спадкоємиць сидонського трону є Амінта, який нічого не пам'ятає про своє походження. Александр вирішує зробити правителем Амінту і віддати йому в дружини дочку скинутого тирана Тамірі, яку кохає Агенор. Агенор та Тамірі підкоряються волі Александра, натомість Амінта готовий відмовитись від трону заради свого кохання. Зворушений Александр дозволяє одружитися всім закоханим. Як можна помітити, головна ідея, що натякає на поважного адресата замовлення серенати – боротьба любовних переживань з почуттями обов'язку та відповідальності, продиктованими вимогами влади.

Композиція складається з двох актів і передбачає п'ять головних дійових осіб: пастух, законний спадкоємиць Сидону Амінта (Aminta, кастрат-сопрано), фінікійська пастушка Еліза (Elisa, сопрано), дочка скинутого тирана Стратона Тамірі (Tamiri, мецо-сопрано), сидонський аристократ Агенор (Agenore, тенор) та Александр Македонський (Alessandro, Re di Macedonia, тенор), а також хор. Оркестр складають дві флейти, два гобоя, два фаготи, чотири валторни, дві труби, струнні та *continuo*. Перша сцена першої дії – одночастинна увертюра. Три частинні арії відповідно до традиції чергуються з речитативами. У композиції відсутні великі драматичні сцени та сильні емоції, переважає інтимний, розмірений і врівноважений тон. Музичною родзинкою «Короля-пастуха» можна назвати арію Амінти з другої дії «L'amerò, sarò costante» під тендітний супровід солюючої скрипки та пари англійських валторн. Хоча лібрето не передбачає відкритих прославлень замовників, сюжет адаптований для урочистої події, і через характерні ознаки, зокрема місце проведення, факт замовлення, дія, що натякає на поважного замовника, структурні музичні компоненти твір можна вважати серенатою.

Таким чином, як можна побачити, барокова серената передала свої традиції майстрам класицизму. Композитори, слідуючи модним тенденціям, шукали нові фарби, використовували нові музичні форми, масштабували виконавський склад

і структуру, однак, тим не менше, дбайливо вшановували та зберігали традиції, набуті в добу бароко.

Розглядаючи величезну кількість композицій «з нагоди», можна побачити, що часто, попри проведення вистави на відкритому просторі, композитори могли не називати твір серенатою (наприклад, «Змагання чеснот» М. А. Дзіані), і, навпаки, знайти зразки, які проходили у приватних театрах, але визначалися як серенати (наприклад, «Ендіміон» Й. К. Баха). Тож постає питання: якщо урочистий твір має всі жанрові ознаки, притаманні серенаті, але не передбачає виконання просто неба або по-іншому зазначений в партитурі, чи можна вважати його серенатою? З огляду на функціонально-структурний аналіз численних манускриптів та враховуючи їх жанрові характеристики, очевидно, відповідь має бути ствердною.

Підсумовуючи матеріал, викладений у першому та другому розділах роботи, стає можливим виокремлення жанру серенати як від опери, так і кантати. Як ми побачили, величезна кількість творів «з нагоди», створена впродовж XVII–XVIII століть, хоча дещо і відрізнялась структурою, обсягом і локаціями (від величезних пишних свят на палацових майданах до приватних, більш камерних композицій, які могли проходити як в придворних театрах, так і у вельможних та монарших покоях), а також авторськими позначеннями, тим не менш, має певні жанрові ознаки. До них треба віднести:

- замовлення з нагоди урочистої події та функцію музичного дарунка;
- приватні театри, покої, сади, оранжереї як базові локації;
- історично-міфологічні сюжети у театральній репрезентації без розвиненої драматургічної дії, що відрізняє серенату від опери, але з костюмами і декораціями, тим самим відокремлюючи серенату від кантати;
- усталену двочастинну структуру: твір зазвичай розпочинався вступною симфонією та завершувався фінальним ансамблем, а в основній частині, де репрезентувалася сюжетна лінія, йшло чергування речитативів та арій *da capo*;

- виконавський склад, який передбачав від двох до семи співаків-солістів та оркестр, що складався зі струнних з *basso continuo*, до яких могли додаватися духові інструменти);

- алегоричний підтекст лібрето з натяками на адресатів, іноді впродовж всього твору, але частіше або в останньому речитативі, де вустами персонажів прославляються винуватці уричистостей, або в спеціально окремо виписаній частині, що має назву *licenza*).

Попри те, що численні твори «з нагоди» називалися по-різному, всі вони мали вищезгадані ознаки жанру. Заради зручності і для запобігання жанровій плутанини відповідно до головної ідеї творів «з нагоди» – музичного дарунка, доцільним буде використовувати єдиний жанровий термін – серената.

## Висновки до Розділу 2

Проаналізовано зміст та музичну драматургію низки серенат, створених провідними митцями доби бароко А. Скарлатті, А. Вівальді, А. Кальдарою, Н. Порпорою та Й. А. Гасе.

А. Скарлатті є автором понад 40 серенат, написаних у період з 1679 по 1723 роки в Римі та Неаполі. Більшість творів «з нагоди» А. Скарлатті називає серенатами, також твори серенатного типу композитор позначає як *trattenimento musicale* або *componimento musicale*, а деякі залишає без жанрових позначень. Серената «Ермінія» («Erminia», бл. 1723), що проаналізована у роботі, є вершиною композиторської майстерності, де А. Скарлатті органічно поєднує новітні галантні тенденції з майстерністю поліфонічної техніки пізнього бароко.

А. Вівальді часто звертався до творів «з нагоди», але багато з них було втрачено. Дві «французькі» серенати композитора – «Глорія та Гіменей» («La Gloria e Himeneo», бл. 1725) та «Святкуюча Сена» («La Sena festeggiante», бл. 1726), які були замовлені послом Жаком-Вінсентом Ланге де Жержі, мають

елементи французького стилю, що виділяє їх від інших зразків жанру. Обидві серенати мають не тільки музичну, а й історичну цінність, бо виконали важливу дипломатичну місію у стосунках між Венецією та Францією.

А. Кальдара парцював при дворі Габсбургів у Відні, а тому часто звертався до творів «з нагоди». Композитор їх найчастіше іменував як *festa* та *componimento*. Найголовніша цінність манускриптів А. Кальдари полягає у його нотатках, в яких, окрім назв творів та виконавського складу, він позначав, з якої нагоди створена композиція, кому присвячена, місце проведення та іноді навіть перших інтерпретаторів. Серената «Згода планет» («*La Concordia de' Pianeti*», бл. 1723) А. Кальдари відрізняється пишністю і масштабністю у порівнянні з творами А. Скарлатті та А. Вівальді. Її музичний матеріал є надзвичайно ефектним, усі арії *da capo* насичені віртуозними елементами, і співаки-персонажі змагаються між собою не тільки у прославленнях імператриці, а й в демонстрації своїх вокальних здібностей. Частим засобом досягнення «палацового» ефекту і піднесеного настрою виступають пунктирні ритми та використання духових інструментів. А. Кальдара дуже акуратно і дбайливо виписав партитуру, вказавши не лише темпи та характер номерів, а навіть записавши повністю арії *da capo*, чого зазвичай не робили барокові композитори. «Згода планет» А. Кальдари стала важливою ланкою еволюції жанру барокової серенати.

Серената Н. Порпори «Анжеліка» («*L'Angelica*», 1720), у порівнянні з іншими зразками серенат, мала доволі розвинену сюжетну лінію, яка не була пов'язана з приводом замовлення, що відрізняло її від типових зразків творів «з нагоди».

Італійським дебютом німецького композитора Й. А. Гассе стала серената «Марк Антоній і Клеопатра» («*Marc' Antonio e Cleopatra*», бл. 1725). Гучний успіх вистави відкрив для композитора нові перспективи в музичному світі, що було пов'язано з відповідністю твору жанровим зразкам, блискучим виконавським складом та високою художньою цінністю твору.

Й. С. Бах не оминув популярних трендів свого часу і створив чималу кількість світських творів «з нагоди», які прийнято називати кантатами, незважаючи на те, що деякі з них позначені самим Й. С. Бахом як *Tafelmusik*, *dramma per musica* і навіть *serenata*. Композитор звертається до італійських традицій, використовує форму *da capo*, чергує арії з речитативами, спирається на сюжети з греко-римським корінням, називає особисто свої урочисті композиції *serenata* або *dramma per musica*. Твори «з нагоди» Й. С. Баха мають як спільні, так і відмінні риси з італійськими серенатами. Останні є масштабнішими за структурою і в більшості складаються з двох частин, передбачають театралізоване дійство з використанням костюмів і декорацій, наближаючись до опери. При цьому італійські серенати часто скромніші за своєю оркестровкою, ніж бахівські композиції «з нагоди», і зазвичай передбачають струнний акомпанемент з *basso continuo*, на відміну від інструментального розмаїття партитур Й. С. Баха з використанням ударних та духових. Італійські серенати відкриваються синфоніями на кшталт оперної увертюри, у Й. С. Баха ж твір зазвичай починається урочистим хором. Також композитор залишається вірним рідній мові і створює свої *drammi per musica* виключно на німецькі тексти. Однак при цьому й італійські серенати, і урочисті бахівські кантати об'єднані головною ідеєю – музичного дарунка знатним персонам, а також тематичними лібрето, які базуються на міфологічному або алегоричному підґрунті. Також твори «з нагоди» Й. С. Баха мають споріднені з італійськими зразками просторо-часові обставини виконання: часто це відкритий простір у вечірню добу. Таким чином, попри відмінності, кантати німецького композитора більше тяжіють до італійських серенат, ніж до сольних камерних кантат.

Провідні композитори доби класицизму, серед яких К. В. Глюк, Й. Гайдн, Й. К. Бах, В. А. Моцарт, охоче зверталися до творів «з нагоди». У роботі проаналізовано твори «Весілля Геркулеса і Геби» («*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*», 1747) К. В. Глюка, «Ацис» («*Acide*», 1763) Й. Гайдна, «Ендіміон» («*L'Endimione*», бл.

1780) Й. К. Баха, «Асканій в Альбі» («Ascanio in Alba», 1771), «Сон Сципіона» («Il sogno di Scipione», 1771), «Король-пастух» («Il rè pastore», 1775) В. А. Моцарта, у яких збереглися базові жанрові риси серенати, сформовані у добу бароко.

У результаті аналізу низки серенат XVII–XVIII століть було виокремлено їх специфічні риси: замовлення з нагоди урочистої події та виконання функції музичного дарунка; приватні театри, покої, сади, оранжереї як базові локації; історично-міфологічні сюжети в театральній репрезентації без розвиненої сюжетної лінії, але з костюмами і декораціями; усталена двочастинна структура з такими складовими: вступна симфонія, речитативи й арії *da capo*, що чергуються між собою, фінальний ансамбль; виконавський склад, який передбачав від двох до семи співаків-солістів та оркестр, що складався зі струнних з *basso continuo*, до яких могли додаватися духові інструменти; алегоричний підтекст лібрето з натяками на адресатів, іноді впродовж всього твору, але частіше або в останньому речитативі, де вустами персонажів прославляються винуватці урочистостей, або в спеціально окремо виписаній частині, що має назву *licenza*.

### РОЗДІЛ 3

## БАРОКОВА СЕРЕНАТА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

Важливим аспектом дослідження барокової серенати, окрім простеження її генези та жанрової ідентифікації, постає історичний фон, який вплинув на появу споріднених творам «з нагоди» жанрів і сприяв зародженню нових вокальних форм, що, в свою чергу, в подальшому позначилося на розвитку всього вокального мистецтва. Таким чином, перш ніж приступити до виконавських аспектів, доречно підняти історичну завісу і зазирнути на обставини, на тлі яких формувалась стилістика барокових музично-драматичних жанрів.

Музичний стиль бароко виник з єдиної стилістичної ренесансної практики і розвився в три головні напрямки у XVII–XVIII століттях – церковний, камерний та театральний. Композитори бароко були добре обізнані як в практиці ренесансного *stile antico*, так і в сучасному їм *stile moderno*. У музиці Ренесансу пріоритетне місце належало гармонії, втім, як у добу бароко, на перший план виходить слово, здатне виразно передавати людські емоції. Несправедливо було б стверджувати, що в музиці Відродження емоцій не було взагалі, однак вони були стриманішими, можливо шляхетнішими, в той час як барокові – екстремально оголеними, які мали градації крайніх психологічних станів, наприклад, від жорсткого болю до буйної радості. Треба відмітити, що це захоплення емоціями, або афектами, яке вплинуло на подальше формування барокового стилю, оволоділо мистецьким простором впродовж XVII–XVIII століть.

Барокова музично-естетична концепція або теорія афектів сягає корінням в теорію музики Стародавньої Греції. Головна її ідея – через музику і мистецтво в цілому за допомогою різних засобів художньої виразності викликати у людини певні емоційні стани – радість, сум, страждання тощо. Доктрина афектів обговорюється в музично-теоретичних працях Міхаеля Преторіуса (Michael



Praetorius) «Sintagma musicum» (1619), Марена Марсенна (Marin Mersenne) «Harmonie universelle» (1636), Рене Декарта (Rene Descartes) «Les passions de l'âme» (1649), Атанасія Кірхера (Athanasius Kircher) «Musurgia universalis» (1650), Йоганна Маттезона (Johann Mattheson) «Der vollkommene Kapellmeister» (1739), Фрідріха Вільгельма Марпурга (Friedrich Wilhelm Marpurg), який систематизував праці попередників. Цікаво, що кількість афектів у кожного мислителя ще за часів Античності різняться. У Платона афекти діляться на чотири категорії: насолода, страждання, бажання, страх; Аристотель їх налічував одинадцять: бажання, гнів, страх, хоробрість, заздрість, радість, любов, ненависть, туга, ревності та жалість; Р. Декарт виділяв шість прихильностей людини: бажання, радість, сум, ненависть, подив і любов, а А. Кірхер вісім: бажання, сум, відважність, захоплення, помірність, гнів, велич та святість. Однак головна ідея, яку намагалися донести до адресатів всі мислителі, полягає у важливості афектів та їхньої благодійної ролі у людському існуванні лише за умови їх контролю.

Іншим важливим фактором натхнення барокових митців, що також провокувало до пошуків відображення афектів та призвело чи не найголовнішого відкриття в музиці бароко, а саме виникнення опери, була антична трагедія. Мистецтво Ренесансу, як і бароко, також спиралося на драматичні здобутки стародавньої Греції. Інтермедії доби Відродження, менші за масштабами у порівнянні з бароковими оперними виставами, зображали розмовне дійство, задіюючи музику та лише хоровий спів в інтермедіях як підсилення драматичного ефекту, у такий спосіб розділюючи два поняття – драму і музику. Поява опери з драматичними зв'язками між сольними номерами у вигляді речитативів поєднала драму та музику. Навіть жанрові позначення барокових майстрів, композиторів та лібретистів у манускриптах найчастіше виглядають як *drama in musica* або *drama per musica*. Таким чином, ця відмінність між ренесансними інтермецо та бароковими операми полягає в зіткненні двох протилежних поглядів стосовно ролі музики в театралізованих постановках. Одні

стверджували, що в давньогрецькій театральній практиці оспівування дії відбувалося лише за рахунок хорових приспівів, в той час як інші висловлювали думку, що текст усієї трагедії був покладений на музику.

Прихильники точки зору, що саме музика є найважливішим емоційним елементом давньогрецької трагедії, серед яких Дж. Мей, Дж. Барді, В. Галілей, Я. Пері, Дж. Каччіні та інші їх однодумці, які називали себе Камератою Барді (Camerata Vardi), стали рушіями процесів, що вплинули на майбутнє виникнення опери. Крапкою відправлення створення опери можна вважати працю В. Галілея «Діалог про старовинну та сучасну музику» («Dialogo della musica antica et della moderna», 1581), в якій композитор виступає проти вокального контрапункту та поліфонії і стверджує, що лише використання однієї мелодії (монодії), що супроводжується простими інструментальними акордами, може адекватно передавати справжній зміст тексту, тим самим розчулюючи емоції аудиторії. Практику поліфонії В. Галілей радив використовувати лише для інструментів, яким не потрібно інтерпретувати текст. Крім того, з трактату В. Галілея слідує, що від співаків очікувалося сповнене виразних почуттів виконання вокальної партії, а якщо це не було прописано композитором, інтерпретатори повинні самостійно імпровізувати на найбільш важливих словах тексту. Завдяки трактату В. Галілея відбувся подальший розвиток та вдосконалення мелодії (монодії), з якої згодом розвилися два основних напрямки. Перший – *stile rappresentativo*, з якого згодом сформувався речитатив, та другий, більш проспівуваний, який трансформувався в оперну арію. Виникнення речитативу, а згодом й арії в першій половині XVII століття вважається найважливішим поворотним моментом в історії музики в цілому, адже ці вокальні форми стали новим способом вираження музичної драми, яка зберіглася до наших днів.

Після численних експериментів з монодією Я. Пері вдалося розробити новий тип діалогів та монологів в *stile rappresentativo*, головною ідеєю якого було використання природного руху мови в співочій манері, спираючись на басовий

супровід. Свої винаходи Я. Пері застосував спочатку в «Дафні» (1597), яка вважається першою оперою, але більша частина якої, на жаль, не збереглася. Наступною стала його «Еврідіка» (1600), яка була написана паралельно з однойменною оперою Дж. Каччіні. Однак найбільш значущим проривом сходження опери до музичного Олімпу можна вважати «Орфея» К. Монтеверді (1607), в якому повною мірою заблищав новий *stile rappresentativo* та, відштовхуючись від тексту, знайшли емоції і пристрасті в строфічних аріях та речитативах. Постійно змінюючись і вдосконалюючись, до середини XVII століття опера набула форми, відомої тепер як барокова опера, яка за рахунок використання усталених форм, зокрема арій і речитативів, та виконавських прийомів підтримувалася митцями впродовж майже двох століть.

Попри те, що у світі зростає інтерес до музики бароко в цілому і зі сцен все частіше звучать музично-драматичні жанри – опера, ораторія, кантата, серената), наразі не існують спеціальні вокальні навчальні програми у закладах освіти, і виконавець має низку проблем, пов'язаних зі стилістичною та технічною інтерпретацією старовинних творів. Таким чином виникає необхідність розгляду важливих компонентів, притаманних бароковій виконавській практиці, зокрема дослідження головних вокальних форм, вирішення питань звуковидобування та трактування орнаментики. На основі праць Н. Арнонкура [34], Р. Донінгтона [95; 96], М. Елліот [98], Г. Моенс-Хенен [137], Ф. Нойманна [147; 148], трактату П. Ф. Тозі [201] та власного виконавського досвіду окреслимо специфіку виконання барокових арій та речитативів.

### **3.1. Особливості виконання барокових арій *da capo* та речитативів**

Термін арія вперше з'являється в позначеннях музичних творів ще у XIV столітті. Тоді він означав манеру гри або співу, адже з латинської *aer*, що згодом трансформувалося в італійську *aria*, означає повітря, таким чином передбачаючи

легке, просте і необтяжливе виконання. В добу Ренесансу термін в більшості стосувався інструментальних творів, хоча навіть після появи опери та її жанрових супутниць ця традиція спадкується бароковими композиторами в масштабних концертах та сюїтах – Г. Ф. Генделем в сюїтах «Музика на воді», Й. С. Бахом в оркестровій сюїті Ре мажор, в концертах А. Вівальді та ін. Ще одне значення терміну арія відносилось до простої строфічної поезії, а також до необтяжених складною поліфонією мадригалів, яким часто поряд з головним визначенням приписувалась позначка *arioso*, тобто подібно до повітря, що закладає основи виконавського характеру.

Ранні оперні арії, які можна побачити у Я. Пері, Дж. Каччіні, К. Монтеверді, як і поезія, на якій вони базувалися, мали строфічну форму, тобто повторюваний музичний матеріал залежно від кількості строф. Такі арії супроводжувалися лише *continuo*, їх характер зазвичай був легким, а розмір тридольним. Ця простота не означала, що подібні сольні номери не були віртуозними і не містили різноманітні прикраси. Іноді, щоб урізноманітнити повторювальний музичний матеріал, деякі композитори самі розміщували бажані варіації, а якщо ні, вже тоді можливо було розфарбування виконавцем повторюваної мелодії на свій смак за рахунок мелізмів, при цьому відштовхуючись від природи поетичного тексту. Згодом арії розвиваються в двох основних формах: двочастинній (А–В), притаманній головним чином операм французьких композиторів, та поширеною з середини XVII століття тричастинній *da capo* (А–В–А).

Вочевидь, на стрімке поширення арій *da capo* у добу бароко вплинув розвиток виконавського мистецтва, як інструментального, так і вокального *bel canto*. Такого типу арія надавала можливості співакам-віртуозам повною мірою продемонструвати свої здібності, як технічні, так і композиційні навички, адже вокальний матеріал *da capo*, повинен був бути ретельно імпровізованим і ускладненим. Особливо така імпровізаційна практика стосувалась повільних

арій, де простору для виконавської фантазії і технічних можливостей було значно більше, ніж у швидких. Композитори не прописували третю повторювальну частину, цілковито розраховуючи на майстерність виконавців солістів, і лише після контрастної середини, залишали позначку *da capo*, тобто з початку до слова *fine* (кінець). Вміння імпровізувати було невід'ємним атрибутом при підготовці вокалістів та у майбутньому їх візитівкою, яка відкривала їм двері на великі театральні підмостки та в аристократичні салони. Окрім того, ця практика дозволяла співакам виокремитися серед численної кількості конкурентів, і згодом арії *da capo* перетворилися на свого роду демонстрації віртуозної майстерності, яких так очікувала захоплена публіка. Відомо, що окрім самого факту імпровізацій автентичного матеріалу композиторів, варіації постійно змінювали самі співаки, переспівуючи не тільки суперників, але й самих себе. Вважалося дурним тоном повторювати навіть свої особисті орнаментальні винаходи при повторних виконаннях однієї самої арії, тим самим удосконалюючи і ускладнюючи імпровізаційні фігури. Відомий музичний історик Ч. Берні помічає, що, наприклад, віртуозні варіації Фарінелли у 1734 році навряд можна б було вважати блискучими у виконанні другорядного вокаліста у 1788 році, з чого можна зробити висновок, що імпровізації еволюціонували і ставали дедалі віртуознішими [98, с. 71].

Існують праці провідних майстрів та викладачів співу XVIII століття, зокрема трактат П. Ф. Тозі «Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato» («Думки давніх і сучасних співаків, або спостереження над фігуративним співом») [201], з чого можна скласти загальну картину вокального мистецтва доби бароко. Згідно П. Ф. Тозі, від співаків очікувалася високого рівня індивідуальність та майстерність виконання. Співаки повинні були прикрашати свій мелодичний матеріал відповідно до емоційного характеру арії в межах своїх індивідуальних здібностей. Таке оздоблення вокальної лінії було не просто дозволеним, а й обов'язковим, і не лише у

повторенні *da capo*. Перша частина арії мала бути злегка, просто і зі смаком прикрашеною за рахунок використання орнаментики у вигляді аподжіатур, трелей або мордентів, таким чином, щоб композиція залишалась майже недоторканою. В середньому розділі виконавцем також мали бути внесені додаткові елементи прикрас, щоб публіка мала можливість оцінити рівень співака. Натомість в *da capo*, яке було демонстрацією імпровізаційних здібностей виконавця, вокаліст повинен був перевершити всі свої власні попередні досягнення і прикрасити мелодію композитора так, щоб вона, будучи ретельно вдосконаленою красивими і граціозними пасажами, залишалася впізнаваною. З боку співака вважалося некоректним зловживання надто численними прикрасами, які б повністю приховували оригінальну композиторську мелодію [201, с. 91–94]. Крім цих рекомендацій, П. Ф. Тозі звертає увагу, що співак повинен був застосовувати каденції в місцях, безпосередньо передбачених партитурою. Такі місця можна побачити, наприклад, у Й. А. Гассе в партитурі серенати «Марк Антоній і Клеопатра». В четвертому номері (арія Марка Антонія «Pur ch'io possa a te, ben mio», такт 93), в десятому номері (арія Клеопатри «Un sol tuo sospiro», тьаку 106) спостерігається помітне зменшення складу інструментального супроводу (залишається лише басова група), що вказує на необхідність вокальної каденції. Також розміщення фермат над акордом в оркестрових партіях (арія Марка Антоніо № 8 «Fra le rompre peregrine», такти 11, 46) натякає на виконавський прийом *messa di voce*, коли відбувається тримання довгої ноти в вокальній партії без супроводу, тривалість якої, подібно до фермат, є невизначеною, з обов'язковим *crescendo* та *discrecendo*.

Каденції, невід'ємний елемент арій *da capo*, напевно були улюбленим засобом демонстрації орнаментальної майстерності барокових співаків, схильних до нарцисичного самолюбівання. П. Ф. Тозі категорично засуджував співаків, які страждали від зловживання каденціями лише заради оплесків і навіть припускали їх використання кілька разів на одну арію, що навіть стало темою

гострих дискусій у XVIII столітті. Загальноприйнятий стандарт передбачав, що сольні каденції співака не повинні були бути занадто численними та довгими, натомість в спільній каденції, де голос взаємодіяв з інструментом *obbligato*, вони могли бути довгими. П. Ф. Тозі вказував на три можливих місця вставних декорацій у вигляді каденцій: наприкінці першого та другого розділів, а також в фіналі (кінець повторюваної частини) [201, с. 128–129].

Арії *da capo* в італійських операх, ораторіях, кантатах та серенатах кінця XVII – початку XVIII століття посідають особливе місце, бо, окрім демонстрації співацької майстерності, слугують засобом розкриття психологічних характеристик персонажа. У той час як сюжет розгортався у речитативах, арії були драматично статичними, що дозволяло виконавцям-співакам, по-перше, блиснути своїми технічними можливостями і якісно виконати вокальну партію, а по-друге, надавало змогу герою пережити попередні драматургічні події, а також розкрити його психо-емоційний стан. Поступово розвиваючись, впродовж XVII – початку XVIII століть з'являються різні типи арій *da capo* залежно від емоційних станів героїв, а також виникає правило композиторського письма, яке забороняє використання підряд арій одного класу.

Із основних різновидів арій *da capo* можна виділити п'ять. Арія *cantabile* створювалась в плавному мелодійному русі, в повільному темпі, вона підтримувалась простим супроводом, в період раннього бароко – лише *continuo*, її виконання залишалась на розсуд і смак співака, передбачаючи декоративні імпровізації. Арію *di portamento*, також повільного темпу, відрізняв виразний, часто маркірований ритм. До басового акомпанементу такого типу арій вже додавались скрипки, особливо в інструментальних ритурнелях. Імпровізації в таких аріях траплялися рідше. Арія *di mezzo carattere* слугувала для вираження пристрастей. Для цього типу зазвичай обирався темп *andante*, а другу частину прийнято було виконувати дещо швидше, ніж першу. Супровід цих арій був вельми насичений, у якому, окрім струнних, композитори часто задіяли духові

інструменти. Арія *parlante* характеризувалася сильною чіткою декламацією і акомпанементом, який відрізнявся як кількістю, так і різноманітністю інструментальних тембрів. Арії *parlante* мають декілька різновидів: арія *di nota e parola*, де кожна нота відповідає окремому складу, тобто без розпівів; арія *di strepito*; арія *agitata*; арія *infuriata*. Всі ці підтипи арії *parlante* призначені для вираження екстремальних афектів та драми. Останній тип арії *di bravura* або, як її ще називали, арія *agilita*, створювалась в швидких темпах (зазвичай *allegro*) для демонстрації технічних можливостей топових співаків в спеціально виписаних віртуозних пасажах надзвичайної складності [103, с. 344].

Тут було б доречним звернути окрему увагу на італійські позначення темпів, які в наші дні часто викликають суперечки і стають каменем спотикання при інтерпретації барокового музичного матеріалу. Вірогідно, проблема криється в наступних фактах. По-перше, численні копії оригінальних авторських манускриптів дісталися наших часів вже не в автентичному вигляді, а з ретельними рекомендаціями і довільними редакціями переписувачів; по-друге, винахід і поширення метроному з ХІХ століття примушували виконавців тривалий час суворо дотримуватися математичних значень темпів. Окрім того, поширеним гальмуванням на шляху до адекватного, виразного, комфортного виконання постає банальна необізнаність багатьох музикантів. Також важливо пам'ятати, що в добу бароко деякі музичні терміни, які тепер трактуються як позначення темпів, мали на увазі конкретний афект.

Композитори не стільки намагались поставити в рамки певного темпу виконавця, скільки підказати йому характер, якого вони очікували. Наприклад, швидке *allegro* (з іт. весело, бадьоро, радісно) натякає, що виконання повинно бути жвавим, радісним, піднесеним. *Adagio*, яке спочатку означало зручно або комфортно, з часом набуло значення спокійно, підказуючи відповідний характер. Барокове *andante* (від іт. *andare* – йти) вважалося доволі жвавим за характером і просто передбачало рух звичайної ходьби. *Largo* дослівно перекладається як



широко, згодом трансформувались у повільно. *Grave*, яке сьогодні вважається найповільнішим темпом, було особливо виснажливим для співаків у боротьбі з диханням і фразуванням, в бароко лише вказувало на те, що такі музичні частини повинні були виконуватись серйозно та поважно, без додавання зайвих прикрас, які допускалися в *largo* і *adagio*.

Інша особливість барокової музики полягає в тому, що у той час не існувало твердих правил, за якими темпи могли змінюватися залежно від психо-емоційного стану виконавця та зовнішніх факторів, таких як акустика, склад хору, оркестру, артикуляція тощо. Н. Арнонкур звертає увагу, що барокові повільні темпи були суттєво швидшими, ніж наше сьогоденне про них уявлення. Але також і швидкі відрізнялися більшою рухливістю та віртуозністю. Таким чином, поняття темпу є досить суб'єктивним. Обираючи той чи інший темп, покладатися необхідно на обставини виконання, можливості своєї технічної бази, але при цьому на першому місці повинна бути мета передачі характеру твору залежно від музики та поетичного тексту [34, с. 47].

Часто вокальні партії в добу бароко створювались під окремих виконавців. Як вже згадувалося в попередньому розділі, Й. А. Гассе створив свою серенату «Марк Антоній і Клеопатра», розраховуючи на першокласних співаків – В. Тезі та К. Броскі (Фарінееллі), тому, можливо, в його композиції можна знайти майже всі вищезгадані типи арій, тим більше, що саме в оперно-серенатній спадщині Й. А. Гассе взагалі спостерігається найвищий ступень розквіту оперної форми *da capo*. Яскравий приклад арії *parlante* – драматична, аджитована арія Клеопатри № 6 «Morte col fiero aspetto orror per me non ha» («Люте обличчя смерті мене не лякає»); бравурна арія Клеопатри № 14 «A Dio trono, l'impero a Dio» («Прощавайте, троне та імперіє»); рішучий, пунктирний дует *di portamente* Клеопатри та Марка Антонія № 12 «Attendi ad amarmi, vezzosa Regina» («Зачекай кохати мене, дорогоцінна Царице»), а також цього типу ніжна, лірична арія Марка Антонія № 16 «Come veder potrei quegl'occhi, o Dio» («О Господи, як я

можу дивитися в кохані очі»); чарівна, зворушлива арія *cantabile* Клеопатри № 18 «*Quel candido armellino*» («Маленький чистий горностай»).

Судячи з позначень різновидів арій та згадуючи захопленість афектами у XVII столітті, а також пошуки їх передачі через поетичне слово, можна прийти до важливого висновку, що арії слугували емоційному розкриттю стану персонажу. Таким чином, коли сучасний музикант, особливо вокаліст як носій драматургії, що передається через слово, стикається з інтерпретацією барокових арій, окрім технічних складностей та витримування стилістики, для нього важливим аспектом постає саме афектоване (емоційне) виконання. Недарма Н. Арнонкур, один з основоположників руху історично інформованого виконавства зазначив, що кращим все ж таки буде емоційне, живе виконання, ніж стилістично вірне, але нецікаве і мляве [34, с. 8]. І, дійсно, якщо звернутися до головної ідеї мистецтва в цілому і музики зокрема, яка повинна викресати вогонь з сердець (Л. Бетховен), мистецтво – це прояв творчості, а будь-якого роду творчість, перш за все, повинна «зачепити» адресатів своєю щирістю та глибиною, що стає можливим лише при справжній віддачі і вірі своїй справі митця. Це ствердження тим більше стосується опери та споріднених з нею світських кантати та серенати, а також сакральної ораторії через те, що головна ідея, закладена в їх основу, базується на відродженні давньогрецької трагедії. Тому слово, покладене на музику, має бути максимально достовірним, попри мелодичну красу арій та незручність і неприродність промовляння тексту в речитативах у порівнянні із суто драматичними виставами. Але при детальному дослідженні арій та постійній практиці їх виконання стає зрозумілим, що насправді саме в бароко, особливо в італійській опері, весь нотний матеріал будується, по-перше, максимально зручно для природних голосових можливостей співака, а по-друге, всі орнаментальні засоби використовуються для більшої виразності і афектації при передачі емоційного стану персонажа.

Окрім питань вібрато, які будуть розглядатися нижче, важлива стилістична особливість барокового співу полягає не в перегонах за однорідним, кантиленим, насиченим і потужним звучанням по всьому діапазону, на відміну від романтичного бельканто ХІХ століття, а в ювелірній роботі з градацією найтонших відтінків у кожній окремій мікрофразі. Барокові майстри не вигадували велосипед, а шукали натхнення і підказки звучання в самій природі. Будь то вокальна, будь то інструментальна барокова музика, вона повинна створювати враження живого дихаючого організму, і в жодному разі не бути однорідно-монотонною. Як згадує Н. Арнонкур, музика бароко пропагує природний звук, подібний до удару дзвону, коли після його яскравого і сильного звучання він природно, плавно згасає [34, с. 22]. Співакам особливо важливо прибирати ненаголошені склади слів при музичному фразуванні, не випинати довгі синкоповані ноти та не обважувати затакти. Такою виконавською манерою часто грішать сучасні академічні вокалісти, для яких, очевидно, чим вище або довше є нота, тим голосніше вона повинна звучати.

Посил Н. Арнонкура жодним чином не виключає технічні вокальні гіпервміння, якими повинні володіти сучасні барокові інтерпретатори, адже в ХVІІ–ХVІІІ столітті підготовці співаків приділялося величезне значення. Як вихованці при католицьких храмах, так і високопрофесійні оперні зірки під пильним наглядом маститих маестро роками відточували не лише вокальне мистецтво, осягаючи можливості дихального апарату, резонації, кантилени, орнаментики, рухливих чітких колоратур, імпровізацій, розширення діапазону тощо, а й гармонії та композиції. При підготовці до інтерпретації барокового музичного матеріалу, необхідно пам'ятати, що вся виконавська техніка та мелізматика повинні підпорядковуватись передачі образу та посиленню афектів, хоча, звичайно, деякі оперні зірки минулого зловживали своїми надможливостями на догоду захопленої публіки і заради власних амбіцій.

Винахід митцями Камерати Дж. Барді *stile rappresentativo*, з якого згодом сформувалися речитативи, став основою італійської опери. З появою речитативів змогли втілитися в життя найсмівлівіші ідеї мислителів-флорентійців, і їх нерухома віра в те, що давньогрецька трагедія повністю співалася, виправдалася повною мірою. На відміну від статичних арій, метою яких було донесення емоційного стану персонажа та демонстрація рівня виконавського мистецтва співака, речитатив був рушієм всієї дії і її сполученою ланкою. Саме в речитативах відбувалися драматичні події, любовні зізнання, кипіли пристрасті і з'ясовувалися відносини між персонажами. Саме речитатив був драмою, покладеною на музику. Завдяки речитативу текст драми став здатним через проспівану музику, схожу на мову, передавати людські емоції і переживання.

Разом з появою *stile rappresentativo* та його подальшою трансформацією в речитатив виникла необхідність в його особливому супроводі. Ним став *basso continuo* або генерал-бас, який забезпечував імпровізований акордовий акомпанемент речитативу, дозволяючи максимально виражати задум тексту без ритмічних обмежень. Він складався з фігурної басової лінії і реалізовувався виконавцем, дозволяючи кожному додавати орнаментику та оздоблення відповідно власних уподобань. Супроводження *basso continuo* в речитативних епізодах спочатку носило назву *recitativo semplice* (простий речитатив), а згодом *recitativo secco* («сухий» речитатив). «Сухі» речитативи передбачали ритмічно вільний акомпанемент, який однак залежав від текстових акцентів. Зазвичай такий супровід складався з віолончелі та клавесину. Згодом виникла ще одна форма речитативу – *recitativo obbligato*, який в пізньому бароко більш відомий як речитатив *accompagnato*, коли для посилення емоційного стану персонажів та напруженості дії композитори задіяли більшу кількість інструментів. Якщо сухі речитативи не потребували сторонньої помочі і залишались повністю на розсуд співака, то до акомпанованої їх версії підключався диригент, аби синхронізувати голос з оркестром в місцях, контрольованих ритмом.

В період раннього бароко, на світанку існування *drama per musica*, коли ще не було чіткої диференціації між двома головними оперними формами, речитативи були більш мелодійними і схожими на арії. Натомість коли оперні форми розвинулися і виділилися в окремі, протилежні за стилем виконання та драматичними задачами, речитативи стали контрастувати з аріями своєю декламаційністю. Одна з важливих відмінностей речитативного стилю від арій – відношення до слова та ефектів тексту з метою передачі емоційних станів персонажів. Інша особливість речитативу полягає в незалежності від тактів, темпу, ритму та розміру. В той час як арії, обмежені композиторськими установками, передбачали їх суворого дотримання, речитативи розраховувались на довільну виконавську інтерпретацію.

Необхідно зазначити, що існує різниця між італійськими речитативами та французькими, але в контексті дослідження барокової серенати фокус зору зосереджений на італійських. Н. Арнонкур звертає увагу на проблематику трактування нотації речитативів. Диригент зазначає, що італійським композиторам була притаманна безтурботність у записі мовленнєвого ритму. Задля спрощення при нотації італійці в речитативах завжди ставили розмір 4/4. Акценти в нотному матеріалі з'являлись, лише коли цього потребував текст, а необтяжлива лінія *basso continuo* записувалася великими довжинами, які при цьому повинні були виконуватися коротко. Від співаків очікувалось використання виключно мовленнєвого ритму, а не записаного в нотах. Ця проста вимога згодом стала предметом постійних диспутів при постановках барокових опер, кантат, ораторій та серенат, а також при навчанні співу. Деякі диригенти та вчителі вимагають від підопічних вокалістів чітко дотримуватися «композиторського задуму»: не відхилятися від темпо-ритму і вираховувати всі довжини. Натомість існує достатня кількість історичних джерел, які вказують на повну свободу виконання речитативів, які записувалися у розмірі 4/4 тільки заради зручності. Н. Арнонкур наводить вислови провідних музикантів XVIII

століття, думки яких збігаються в тому, що речитативи повинні виконуватися вільно [34, с. 27].

Німецький органіст, композитор та теоретик Д. Г. Тюрк (Daniel Gottlob Türk) у 1787 році писав, що відбивання ритму в речитативах безглузда звичка, яка суперечить виразності та свідчить про невігластво виконавця. Композитор, диригент та педагог Й. А. Хіллер (Johann Adam Hiller) зазначив у 1787 році, що співаку залишається свобода вибору повільно чи швидко інтерпретувати речитатив, адже відомо, що речитатив виконується без прив'язки до метру, але єдиним критерієм, від якого потрібно відштовхуватися – це слово. К. Ф. Е. Бах також відмічав, що речитативи повинні виконуватись, не враховуючи метри, незважаючи на нотацію. Майстри закликали співаків більше розмовляти в речитативах, ніж співати повним голосом. Німецький композитор Г. Ф. Вольф (Georg Friedrich Wolf) звертав увагу, що речитатив – це музична декламація, спів, що нагадує мову більш, ніж зазвичай. Й. А. Шайбе (Johann Adolf Scheibe) стверджував, що речитатив – це проспівана мова. Ж. Руссо (Jean Rousseau) писав, що найкращий речитатив той, в якому співу якомога менше [34, с. 28].

У нашого сучасника В. Діна (Winton Dean) можна знайти важливі підсумки стосовно виконання речитативів у добу бароко. Науковець також зазначає, що речитатив ніколи не можна співати у чітко визначених метричних та ритмічних рамках. Його рух повинен бути без регулярного пульсу, плавним та гнучким, швидшим або повільнішим, залежно від змісту слів. І лише коли вільна декламація повинна була скінчитися за задумом композитора, в партитурі ставилося *a tempo* або подібна вказівка. Це означало, що попередній розділ повинен був виконуватися не метрично, а вільно, а з місця підказки потрібно було дотримуватися метроритму [93].

Співак та педагог П. Ф. Тозі розрізняв три види речитативів. Перший, що використовувався у церквах (духовні кантати, меси, мотети, ораторії тощо), він рекомендував співати, як вимагає святість місця, не допускаючи вільностей

легковажних стилів (опери, кантати, серенати), але радив використовувати прикраси у вигляді аподжіатур, *messa di voce* та шляхетну велич при виконанні. П. Ф. Тозі вважав, що мистецтву передачі експресії неможливо навчитися, лише можна надихнутися справжньою афектацією голосів тих, хто віддано присвятив себе служінню господу. В церковному речитативі співак мав більшу свободу, ніж у двох наступних, особливо в останній каденції<sup>1</sup>. Другий речитатив – театральний, який завжди супроводжується дією, повинний бути сповненим природньої імітації. На думку П. Ф. Тозі, вона не буде достовірною і прекрасною, якщо не виражена з пристойністю, з якою розмовляють члени королівських сімей, або ті обрані, які володіють мистецтвом спілкування з принцями крові. Театральний речитатив не надає співакам можливості демонструвати мистецтво орнаментики повною мірою через те, що передбачає щирість й достовірність. Третій вид речитативу, який, як стверджує П. Ф. Тозі, зворушує більш інших – камерний речитатив (*recitativo da camera*). Цей вид речитативу потребує особливої майстерності, оскільки тексти, закладені в нього для порушення найсильніших пристрастей душ, змушують вчителя домагатися від учня такої досконалості і переконливості, наче співак сам ними охоплений. П. Ф. Тозі закликав педагогів до щирості і правдивості при освоєнні речитативів, адже коли говорить справжня пристрасть, всі трелі і всілякі інші прикраси повинні замовкнути, даючи можливість переконувати єдиній силі – прекрасній експресії. Камерний речитатив утримується від надмірної урочистості церковного, чим більше наближається до театального [201, с. 66–69].

Для опанування досить складної для сучасного співака оперної форми – речитативу, окрім мовленнєвих, технічних і суто музично-теоретичних, перед вокалістом часто виникають труднощі, пов'язані з логістикою виконання. У добу бароко обрані талановиті співаки опановували *bel canto*, паралельно вивчаючи

---

<sup>1</sup>З трактату П. Ф. Тозі можна відмітити, що каденції допускалися не тільки в аріях, а й у речитативах.

гру на різних інструментах, композицію, імпровізацію в маститих маестро. Але з появою після Французької революції консерваторій «для всіх» навчання музикантів значно спростилося і продовжує деградувати. Якщо сучасному вокалісту пощастило бути обізнаним не лише в фаховому мистецтві, але й в теорії музики, то при трактуванні речитативів вірний шлях фразування, природні зміни темпо-ритмів та афектовані або, навпаки, інертні місця в партитурі завжди підкаже мудра барокова гармонія. Іншим шляхом підкорення речитативу може стати лише слово. Письмовий текст існував до того, як був покладений на музику, тому треба приділити йому увагу на кшталт підготовки промови. Для природного і впевненого подальшого виконання речитативів та їх правильної інтерпретації важливими стають основні компоненти роботи над текстом, такі як дикція, промова, наголоси не тільки слів, але й смислові акценти цілих фраз і речень тощо. Оживити персонажа, розкрити його характер, донести щирі почуття через могутність слова, – це єдина підстава, чому виконавцю надається розкіш бути вільним від тактів, ритмів та диригентської палички.

На жаль, дуже часто сучасні співаки, захоплюючись красотами і складнощами арій, нехтують речитативами, не приділяючи їм опануванню достатньої уваги. Це призводить до невиразного виконання і відповідного відношення до речитативів публіки, яка вважає їх відверто нудними та провальними епізодами оперної вистави. Це несправедливо, адже драматично заряджений речитатив здатний оживити виставу в цілому. Звичайно, успіх інтерпретації речитативу, окрім співака, залежить від обізнаних, майстерних континуїстів, які, в свою чергу, повинні забезпечити надійний, імпровізований та підтримуючий вокаліста супровід, також не нехтуючи як музичним, так і поетичним текстом з підключенням емоційної складової. Привілей бути вільним від тактово-ритмічних рамок та мати свободу інтерпретації, дозволити собі щирі оголені емоції часто ігнорується сучасними виконавцями, незважаючи



на те, що саме ці особливості закладені в стилістику виконання речитативів бароковою оперою.

### 3.2. Вібрато та орнаментика в музиці бароко

Одне з головних місць у низці дискусійних питань інтерпретації вокальних барокових творів посідає питання голосового вібрато (іт. *vibrato*, лат. *vibratio* – коливання). Науковець Р. Джексон дає таке визначення поняття вібрато: «вібрато – це підсилення або інтенсифікація музичного тону шляхом швидких і незначних коливань його висоти або гучності» [131, с. 435]. З його дослідницької роботи можна почерпнути, що приблизно до 1900 року вібрато використовували обережно і насамперед як орнамент, але з того часу воно слугує подовженню тривалості музичного звуку і важливою складовою продукування тонів. Виникає логічне питання щодо природності вібрато: відповідними чи надмірними є відхилення висоти або гучності, які вібрато вносить до звукоутворення? Чи доречно його повне усунення або суворе обмеження? Чи необхідні значні зусилля у боротьбі з природою голосу для того, щоб виконання вважалося історично інформованим? У наукових колах досі тривають дискусії стосовно використання вібрато в бароковій музиці. Більшість фахівців сходяться на думці, що незначне вібрато є необхідним елементом виконання музики бароко. Але в якій мірі і як воно повинно використовуватися, а також амплітуда і швидкість звукових коливань – ці питання складають основну частину суперечок.

Одна з дослідниць питань вібрато авторка «Вібрато в бароковій музиці» Г. Моенс-Хенен спирається на важливі джерела XVI, XVII, XVIII століть і доходить висновків:

1. Навмисне вібрато вважалося видом орнаментики і використовувалося для експресивності виконання.
2. Безперервне інструментальне вібрато було неприйнятним.

3. Існували різні види декоративного вібрато і безліч засобів його утворення.

4. Природне вокальне вібрато мало дуже «вузьку» амплітуду і було ненав'язливим.

Сучасні оперні співаки змушені навчатися щільному, гучному співу з підвищеною вібрацією, продиктованому необхідністю «пробивати» великий склад оркестру та заповнювати звучанням чималі театральні приміщення. Така інтенсивна вокальна манера унеможлиблює виконання ювелірних музичних витворів барокових майстрів, насичених орнаментикою, і є неприродною для барокової музики [137, с. 271–279].

Вокальне вібрато виникає певною мірою в наслідок підвищеного рівня інтенсивності звучання. Коли голос змушений наблизитися до свого максимального рівня гучності і тиску на дихання, в певний момент виникає природна потреба послаблення м'язового напруження. Послаблення м'язів та їх повернення до рівня високої напруги для зберігання інтенсивного звучання протягом певного періоду часу спричиняють коливання голосу, особливо на високих нотах. Ступінь цього м'язового напруження та послаблення залежить від анатомії та вокальної підготовки співака. Ф. К. Гейбл припускає, що барокові майстри застерігали від надто голосного співу, особливо на верхніх нотах, саме з цієї причини. Серед сучасних співаків підготовка до безперервного гучного співу, необхідного у великих оперних театрах, робить цей м'язовий рух настільки звичним, що він переноситься на всі динамічні рівні співу і його важко обмежити або контролювати [105, с. 94].

Вібрато, інтенсивність якого сьогодні є загальноприйнятою і вважається природною, на думку Г. Моенс-Хенен, є набутим і вимушеним, таким, що виникає в результаті постійного гучного співу. Невтішний результат такого вокального тренування – занадто широка вібрація звуку, яка розбиває тон на серію швидких проміжних коливань. Дослідниця стверджує, що інтенсивна

вібрація не була властива звуковидобуванню у часи бароко, а рівень гучності голосу у виконавській практиці тієї доби був помітно нижчий за сьогоденну академічну манеру співу. Сучасне оперне вібрато було б неприйнятним і, скоріш за все, сприймалося б, як трілінг (англ. trilling – виведення трелей), що приховує необережну інтонацію. Згідно Г. Моенс-Хенен, аномалія полягає в тому, що спів без вібрато у наші часи справляє враження особливого навмисного ефекту, тоді як ситуація повинна бути протилежною. Але за умови ретельного виховання співака можна досягти контролю над коливаннями голосу та зберегти однорідність звучання на всіх динамічних рівнях, і, таким чином, привчити вокаліста до співу без помітного вібрато [137, с. 271–279].

Цікавими є також інші дослідження, в яких автори, що є прихильниками вібрато, наводять численні докази на його користь. Британський музикознавець Р. Донінгтон зазначає, що «абсолютно безвібратний тон звучить мертво в будь-якій музиці і є ілюзією думати, що перші виконавці віддавали перевагу саме цьому “білому” тону». Відчутне вібрато повинно бути присутнім у виконанні старовинної музики [96, с. 170].

Численні висловлювання старовинних майстрів щодо вібрато наводить музикознавець, скрипаль, диригент та композитор Фредерік Нойман. Наприклад, німецький теоретик, композитор та органіст Міхаель Преторіус заявляв, що вібрато є вродженим компонентом людського голосу і невід’ємним атрибутом художнього співу. Він зазначав, що співак повинен володіти красивим, прекрасним, трепетним голосом, що природно коливається. Інший німецький композитор, педагог та музичний теоретик Мартін Агрікола говорив, що вібрато прикрашає мелодію. Венеціанський музикант, автор важливих трактатів з інструментальної техніки Сільвестро Ганассі даль Фонтего рекомендував комбіноване вібрато, щоб домогтися вираження, необхідного для сумної меланхолічної музики. Італійський композитор та теоретик пізнього Відродження Людовіко Дзакконі бачив у вокальному вібрато шлях до оволодіння

пасажами, а також зазначав, що воно повинно використовуватися постійно. Французький скрипаль та теоретик Жан Руссо радив використовувати вібрато повсюдно, а його колега гамбіст Дановілл (Le Sieur Danoville) писав, що вібрато має ніжність і наповнює слух сумною та томною насолодою. Французький композитор та флейтист Жак Оттетер пропонував застосовувати вібрато майже на всіх довгих нотах, а Леопольд Моцарт звертав увагу, що вібрато – прикраса, яка виникає з природи і може бути застосованою до довгої ноти не тільки добрими інструменталістами, а й досвідченими співаками. Нарешті В. А. Моцарт зазначав з цього приводу, що людський голос повинен тремтіти, тому що такою є його природа, але до тих пір, поки ефект від цього явища і голос сприймається красиво [148].

Якщо розглядати вібрато з історичного ракурсу, необхідно зазначити, що барокова доба тривала майже півтора століття і виконавська манера еволюціонувала протягом часу. Тому була б некоректною однакова інтерпретація шедеврів XVII та XVIII століття, а також світських і духовних творів. Зазначимо, що якісне, не надмірне вібрато безпосередньо впливає на тембральну характеристику голосу, наділяючи його обертонами і розфарбовуючи різноманітними барвами. Правильно поставленому співацькому голосу вібрато надає теплоти, краси звучання. Цілком позбавлений вібрато голос сприймається як гудкоподібний, безтембровий, немилозвучний та невиразний. Ці якості співацького голосу оцінюються публікою суб'єктивно на слух. Однак науковці шукають шляхи об'єктивного оцінювання вокального звуку категоріями фізичних і акустичних характеристик. Наприклад, цікавим є факт, що вібрато з частотою 5–7 коливань на секунду надає голосу виразність та співучість. Більш інтенсивна вібрація сприймається як тремоляція, менша – як хитання голосу.

Вузкий за амплітудою, безвібратний, негучний звук, перш за все, притаманний ренесансній манері співу, співу раннього бароко (наприклад, при виконанні творів Дж. Каріссімі, Дж. Легренці, К. Монтеверді Г. Перселла,

Б. Строцці, А. Страделли) та духовній музиці. Дійсно, коли у період Відродження домінуючими вокальними жанрами були багатоголосні мадригали, канцонети, вілланелли, мотети, які супроводжувались одним чи кількома інструментами (лютнею, гітарою, мандоліною та подібними) або навіть співалися а *capella*, гучність та «широка» манера подачі звуку була об'єктивно недоречною і неприродною. Все вищезазначене відноситься і до провідних драматичних жанрів, які на початку свого існування ще не були забезпечені ані великою кількістю музичного інструментарію, ані новими вокальними формами, ані віртуозними співаками. Виконання у храмах сакральної музики також вимагало від виконавця зібраного, зосередженого, безвібратного «вузького» звукоформування, продиктованого певними акустичними причинами. Як відомо, у соборах з високими склепіннями і кам'яними стінами звук розповсюджується при мінімальних фізіологічних зусиллях; чим більше він сфокусований, тим точнішою та чистішою є інтонація. Така манера співу буде доречною при інтерпретації духовної музики барокових майстрів, які працювали капельмейстерами при церквах, тому що більшість їх композицій виконувалась у соборах і створювалась переважно для непрофесійних юних співаків.

У сучасному світі історично інформованого виконавства існує достатня кількість інтерпретацій барокових творів, які дають можливість оцінити, зіставити та проаналізувати музичні композиції XVII–XVIII століть. Прослуховуючи духовні твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді та багатьох інших майстрів, можна відмітити спільні риси сольних вокальних номерів: невеликий масштаб, вузький діапазон, скромна орнаментика, прозора оркестровка. Хоча, звісно, існує різниця між композиторськими школами та стилями. Наприклад, у Й. С. Баха кожен музичний інструмент – соліст, тоді як голос – інструмент. Його вокальні партії ніби змагаються з інструментальними. В кожного інструмента свій мелодичний візерунок, насичений дрібними деталями та угрупованнями нот, часто синкопованими, які, переплітаючись,

створюють складну поліфонічну, але в той же час, цілісну музичну картину. Цікавою відмінністю і цінністю манускриптів Й. С. Баха є докладні вказівки стосовно виконання, адресовані його юним вихованцям (йдеться про штрихи, ліги, аплікатуру, розшифровки орнаменту тощо). Вокальні партії у Й. С. Баха не мають зручної (у розумінні співака), плавно висхідної або спадної мелодії, великого широкого діапазону з виходами на верхні ноти. Його арії рясніють широкими інтервальними стрибками, які провокують сучасного оперного співака до необережного або занадто гучного взяття верхнього тону, що йде врозріз з ритмічним малюнком, змістом літературного тексту та музичною фразою. Ці особливості унеможливають виконання таких арій оперним типом співу, використовуючи значний об'єм повітря та інтенсивну вібрацію голосу.

Так само виглядають духовні твори А. Вівальді, які він написав під час свого служіння при *Ospedale della Pieta* для своїх вихованок, та Г. Ф. Генделя, який навчався і черпав натхнення в Італії. Єдина суттєва різниця полягає в тому, що у цих майстрів голос – безумовний соліст. Мелодія сольних номерів більш вокальна, з плавними і поступовими сходженнями та підйомами, зі зручними розспівами літературного тексту. Для досягнення автентичного ефекту диригенти навіть залучають до співпраці юних виконавців.

На відміну від духовної музики, у світських творах бароко можна спостерігати зовсім іншу ситуацію. З поширенням опери та інших драматичних жанрів, збільшенням складу оркестру та розквітом віртуозного виконавства, яке знайшло свій найяскравіший прояв у творах А. Вівальді, Б. Галуппі, Г. Ф. Генделя, А. Кальдари, Н. Порпори, Й. Д. Гайніхена, Й. А. Гассе та багатьох інших майстрів, формується новий співацький стиль – *bel canto*, який стає самоціллю співаків, яблуком розбрату і приводом вокальних змагань для плеяди видатних талановитих кастратів та примадонн. Тепер голос повинен бути тембрально розфарбованим, яскравим, сильним за звучанням, технічним. Виконавець повинен володіти таким інструментом досконало, використовуючи

складні технічні прийоми, динамічні градації, надзвичайну емоційність та філігранну орнаментику. Неможливо уявити, наприклад, двох відомих сопраністок-суперниць XVIII століття – Ф. Бордоні та Ф. Куццоні, які б співали скромним, безтембровим голосом.

Тож виконання духовних та світських творів мало суттєву різницю. По-перше, місце дії переносилося з храму до театру, що вже змушувало виконавця використовувати більш щільну манеру співу та гучний звук, який би зміг наповнити приміщення і домінувати над збільшеним складом оркестру. По-друге, арії *da capo* вимагали у повторювальній частині ускладнених орнаментованих елементів і, відповідно, більш широкого діапазону та здатності співаків до імпровізації. По-третє, драматична напруга сюжетного дійства викликала необхідність передавати через слово яскраві та гострі людські емоції. Якщо звернути увагу на сучасне виконання оперних арій барокової доби, можна помітити суттєві відмінності в інтерпретації музики навіть тих самих композиторів. Виключенням із зазначеної тенденції є спадщина Й. С. Баха, який, як відомо, не писав опер, хоча створив чималу кількість світських кантат, що за жаровими характеристиками наближені до творів «з нагоди», фактично серенат. Із блискучих сучасних оперних барокових виконавців невідмітити плеяду емоційних віртуозних співачок і співаків. Це Чечилія Бартолі, Джойс Дідonato, Дельфін Галу, Вівіка Жено, Марі Ніколь Лемьє, Сара Мінгардо, Соня Пріна, Франко Фаджолі, Анн Халленберг, Макс Ценчич, Наталі Штуцман. Згадані виконавці мають красиві, розфарбовані яскравою палітрою обертонів пластичні голоси та володіють вокальною технікою, що дозволяє їм виконувати як афектовані, напружені, орнаментовані оперні арії, так і духовні твори барокових майстрів.

Проблематика трактування барокової нотації викликає ряд питань, пов'язаних з розшифруванням орнаментики. Вже згадувалося, що барокове мистецтво в цілому знаходилося під впливом доктрини афектів і мало на меті

виражати людські емоції. Композитори використовували темпи, ритми, гармонію та мелодію для відображення тих чи інших емоцій. Музичний твір або окрема оперна форма зазвичай створювалися в одному загальному емоційному стані (афекті), але окремі слова, які повинні були передати кохання, трепіт, страх, біль тощо, потребували бути особливо виділеними. Для цього на допомогу приходили прикраси, якими співак міг посилити афект цілого твору або окремих слів. Часто белькантисти надто захоплювались декоруванням музичного матеріалу, що йшло врозріз із задумом композитора і головною метою орнаментики – передачею змісту тексту і підсилення емоційного ефекту.

Орнаментування передбачає прикрашання виконавцем оригінальної мелодії композитора доданими музичними елементами. Деякі з прикрас набули встановлених форм і стали обов'язковими для виконавців. Хоча в бароковій музиці існує безліч орнаментальних прикрас, основними з них є аподжіатура (*appoggiatura*), трель, мордент та *messa di voce*. Дж. Б. Манчіні зазначав, що без додавання цих прикрас спів виглядає прісним і недосконалим [135, с. 43].

Характерна прикраса барокового співу – аподжіатура. Термін походить від італійського дієслова *appoggiare*, що означає підтримувати. У перекладі і криється функція цього прикрашального елемента – притримати, створивши дисонанс з основною гармонією, і таким чином підкреслити появу тоніки. Аподжіатура може здійснюватися вгору, вниз, плавно, енергійно, ступінчасто (тобто «підбираючи» кілька нот), стрибком (на кварту в речитативі), але обов'язково в темпо-ритмі конкретного епізоду. У ранньому бароко у виконавській практиці панували аподжіатури середньої тривалості, натомість в пізньому з'являються як нарочито довгі, так і зовсім короткі. Довга аподжіатура передбачає підкреслення дисонансу за рахунок опори на допоміжну ноту. Додатковий тон при цьому забирає на себе значну частку основного, до якого тяжіє. Коротка аподжіатура відповідно повинна бути лаконічнішою і виконуватись жваво. Коротші аподжіатури несуттєво впливають на гармонію,



натомість довші передбачають тонічне розв'язання і вважаються більш виразними та експресивними.

Аподжіатури виписувалися композиторами досить рідко, тому вибір тривалості орнаменту повністю залежав від інтерпретатора. Як зазначає дослідник речитативів барокової доби Вінтон Дін, аподжіатури часто не виписувалися через те, що тонічно-домінантове або інші гармонічні зіткнення були неприпустимими при нотації, але дозволеними і передбаченими на практиці [93, с. 393]. Роберт Донінгтон в праці «Інтерпретація ранньої музики» вказує, що в музиці пізнього бароко, окрім частково французької, існувала загальна презумпція на використання довгих аподжіатур з характерним посиленням гармонічної прогресії. Таким чином, використання даного орнаменту сучасними виконавцями може бути довільним за умови, що ефект від прикраси не вплине на послаблення гармонії [96, с. 110].

Вжиток аподжіатур передбачали як арії, так і речитативи. При виконанні речитативів у барокових операх, ораторіях, кантатах та серенатах «маячками» для доречного застосування аподжіатури стають місця наближення інтервалів кварта та терції. У випадку з квартами застосування аподжіатури напрошується, коли кінцевою нотою музичної фрази виписана одна (тоді вона може бути подвоєною, наприклад, замість однієї чверті виконатися дві восьмі), а також коли наближається закінчення двома однаковими нотами, і в такому разі перша може бути змінена на будь-яку сусідню. У випадку з терціями аподжіатура захоплює середню ноту інтервалу, заповнюючи його за аналогією з квартовими. Задля благозвучності при рішенні застосування аподжіатури в речитативі співак повинен враховувати гармонічний фон.

Розміщення аподжіатур в аріях здійснювалося з більшою свободою, ніж в речитативах, але з правилом балансу: занадто багато аподжіатур в одній арії вважалося так само неприпустимим, як і занадто мало. Зазвичай стандартні застосування аподжіатур в аріях виглядають таким чином:

- замість однієї першої ноти, коли наступні однакової довжини та/або висоти;

- перед довгими консонантними нотами;
- між тонами, щоб послідовно заповнити терції;
- всередині каденцій, на зупинках фраз;
- до та/або після каденційних трелей.

Треба зазначити, що аподжіатури, як і в цілому барокова орнаментика, підпорядковувались тексту і загальному настрою (емоції, афекту) вокальних номерів. Аподжіатура найдоречніше виглядає в ліричних творах любовного, сумного, духовного змісту, а також в урочистих і патетичних, підкреслюючи важливі слова, такі як «серце», «любов», «біль», що справляло бажаний ефект через навмисно створене призупинення. У повільних аріях аподжіатури чудово виглядали при досить частому застосуванні, в той час як в швидких і радісних вони можуть чудово сприйматися в каденціях. Протягом аджитованих арій *parlante*, які вимагали емоцій гніву, закликали до помсти, демонстрували велич і силу персонажу, аподжіатури зазвичай не застосовувались. Це пов'язано з афектом самої аподжіатури – ніжністю, який йде в розріз із задумом композитора та лібретиста в аріях фуріозо. Лише в каденціях таких номерів аподжіатури були припустимими.

Барокові майстри залишили нам манускрипти з доволі заплутаною нотацією, де трелі, морденти, аподжіатури відмічаються різними знаками, особливо в залежності від країн та шкіл. На відміну від найбільш розвиненої і скрупульозної нотації у творах французьких композиторів, у італійських авторів і їх послідовників вказівки в партитурах досить скудні, можливо через те, як зазначалося вище, що вони адресувались обізнаним інтерпретаторам і залишались на їх смак та розсуд. Аподжіатури (як довгі, так і короткі) могли записуватись у вигляді вставок маленьких нот поряд з головними. Як зазначає Ф. Нойман, значення маленької ноти часто вказувало на довжину самої

аподжіатури. У манускриптах можна побачити таку нотацію у вигляді вісімок, шістнадцятих і тридцять других. Чим меншого значення була приписана нота, тим коротша повинна бути аподжіатура [147, с. 7].

Таким же досить довільним способом нотувалися морденти та трелі. Перекреслений мордент над основною нотою інколи означав одне чергування, натомість неперекреслений – два і інколи більше. Але й трелі, окрім надпису *tr* над нотою, могли позначатися так само, як мордент. У цілому у вокальних партіях фіксована орнаментика позначалася досить рідко. Але тепер, коли ми стикаємось з бароковими вокальними творами і не бачимо композиторських вказівок стосовно прикрашання мелодії, в жодному разі не повинні ігнорувати цей надважливий виконавський аспект для більш вірної стилістики інтерпретації.

Один з барокових обов'язкових орнаментів і окраса вокального мистецтва – трель. Трель представляє собою швидке багаторазове коливання двох сусідніх звуків, основної (нижньої) та, як правило, верхньої допоміжної. Допоміжна верхня нота може бути вище як на півтон, так і на цілий тон. Трелі виконували дві функції: прикрашали мелодію та підкреслювали гармонію або передбачали її зміну, тим самим посилюючи афект. У першому випадку трель виступала засобом вільної орнаментики і використовувалася повсякчасно, але не тривало, в різних місцях протягом усього твору, починаючись або з верхньої або з нижньої допоміжної ноти. У період пізнього бароко з'являється поняття каденційної трелі, обов'язкове для застосування виконавцями, яка традиційно розміщувалась перед кадансом в каденції і завжди починалась з верхнього звуку над основним тоном.

Каденційна трель виконувалась з акцентованої верхньої ноти, трималась впевнено та досить тривало і, таким чином підсилюючи гармонію, розв'язувалась в нижній основний тон. Існує достатня кількість відгуків сучасників про каденційні трелі. Наприклад Дж. Б. Манчіні вважав, що трелі – це підживлення, окраса та життя співу [135, с. 43]. П. Ф. Тозі писав, що той, хто володіє чудовою

треллю, але не має в запасі інших прикрас, завжди насолоджується перевагою не викликати відразу від свого співу, а той, хто не вмів красиво використовувати трель, ніколи не стане великим співаком [201, с. 42]. Трель була обов'язковою для каденцій, про що виконавці були обізнані, тому часто трелі не виписувалась в партитурі. Італійські композитори та теоретики залишили досить незначну кількість вказівок стосовно виконання трелей. З цього можна зробити висновок, що співаки, яким адресувався музичний матеріал, не потребували таких рекомендацій в силу своєї високопрофесійної обізнаності, або барокові майстри, покладаючись на смак виконавців, залишали для них своєрідний подарунок для власних імпровізацій.

Взагалі у добу бароко існувало чимало різновидів трелей. П. Ф. Тозі розрізняв мажорну трель, мінорну трель, коротку трель (або швидку трель, яка використовується у жвавих аріях), повільну трель, до якої він особисто негативно ставився і називав «ураженим помахуванням» (це подвійна трель, яка інтерполює нижчий допоміжний тон в середину трелі з верхнім допоміжним), ударна трель (трель з ударом, яка вставляється в швидкі пасажи), висхідна трель, низхідна трель. Дві останні за часів П. Ф. Тозі вже були не модними і вважались ознакою дурного смаку або результатом поганої вокальної техніки [201, с. 43].

Іноді співаки-віртуози використовували ланцюжок із трелей, коли даному виду прикрашання підлягала кожна наступна нота, особливо в бравурних аріях або каденціях на висхідних арпеджіо, таким чином підсилюючи афект радості. Інший прийом, різновид трелі, який часто застосовувався вокалістами – *ribattuta*. Це трель, яка, повільно прискорюючись, поступово набувала форму звичайної. Даний вид трелі використовувався для місць в партитурі, де основна нота була виписана композитором довготривалою або, як і в попередньому випадку, в каденції. Ще один різновид трелей, які зустрічаються в швидких вокальних номерах – напівтрель. Вона також починається з верхнього допоміжного тону,

але істотно не подовжуючи його, практично одразу повертається на головний, чим більше нагадує інший орнаментний елемент – мордент.

Трель – одна з найважливіших прикрас, якою потрібен оволодіти сучасний співак в прагненні до ефектного виконання барокових творів. Музика без прикрас в цілому і без трелей зокрема в добу бароко сприймалася нецікавою і млявою. Барокові співаки роками опановували мелізматику, вигадували в аріях свої автентичні каденції, які не існували без чудових трелей. Отже, в гонитві за бароковою стилістикою сучасному співаку необхідно розвинути вміння, по-перше, робити трелі, по-друге, застосовувати їх в необхідних місцях: в каденціях, на довгих нотах або в середині повторюваних фігурних пасажів, де можливе і бажане додаткове оздоблення. При цьому слід пам'ятати, що верхня допоміжна нота, з якої трель бере початок, повинна отримувати найбільше динамічне навантаження, що створить відчуття головної, як своєрідного розрішення від створеної напруги. А. Бейлі (Anselm Bayly), шановний священник, який захоплювався музикою і шанував П. Ф. Тозі, у своїй праці зазначив: «Поки співак не оволодіє доброю треллю, краще не намагатися робити нічого, окрім як зберегти своє обличчя, закінчуючи натхненою аподжіатурою або коротким поворотом» [64, с. 54].

Не менш популярний і обов'язковий до засвоєння бароковий орнамент – мордент. Мордент (від італ. *mordente*, буквально – гострий, їдкий, кусючий) представляє собою просте швидке чергування основної ноти з нижньою допоміжною, але перевернутий орнамент, вказаний в нотації, зобов'язує використовувати верхню як додаткову. На відміну від трелі, мордент спирається на основну ноту, жваво підкреслюючи її, але не подовжуючи. Мордент повинен охоплювати три звуки, вміщатися в одну чверть і виконуватися швидко, чітко в долю на першій ноті прикрашальної фігури. Хоча зазвичай мордент передбачає жвавий характер, іноді він міг бути досить розтягнутим у часі для придання музичному епізоду більшої виразності. Морденти можуть використовуватися в

багатьох місцях впродовж арії чи речитатаву, тобто всюди, де бажана прикраса чи наголос на певному слові. Проте до каденцій морденти не мають відношення. Р. Донінгтон зазначає, що функція морденту – посилити мелодію та загострити ритм і навіть забарвити гармонічну структуру, додавши трохи дисонуючого відтінку. Але на відміну від трелі, в особливості каденційної, не може змінити хід гармонії. В той час як трель виглядає досконалою, коли вона має певну досить тривалу довжину та гармонічний наслідок, мордент вважається вдалим, коли він досить короткий і чіткий [96, с. 139]. Заради коректного застосування трелей та мордентів сучасними співаками в барокових сольних номерах, доречним буде їх порівняння:

- трель починається з ноти над основною та чергується з нею, натомість мордент починається з головної і чергується з сусідньою (верхньою або нижньою. в залежності від нотації);

- трель більш тривала у часі, в той час як мордент короткий і жвавий;

- функція трелі – підкреслення гармонії, морденту – ритму;

- в той час як верхня нота, з якої починається трель, може бути акцентованою і тривалою у часі, орнамент з мордентом відбувається в межах значення основної ноти.

У бароко часто зустрічаються складні орнаменти, коли прикраси послідовно йдуть одна за одною. Наприклад, поширеною була практика використання морденту одразу після аподжіатури. В основному це було притаманно французькій виконавській школі та її послідовникам. У підтвердження Р. Донінгтон наводить вислови кількох барокових майстрів. Композитор та флейтист Ж. М. Оттетер зазначав, що морденти часто пов'язують з аподжіатурами. Й. Маттезон висловлювався, що у співі навряд чи існує висхідна аподжіатура без морденту. К. Ф. Е. Бах звертав увагу, що, коли мордент йде за аподжіатурою, він сприймається легко і відповідає правилу, яке регулює виконання аподжіатур, згідно якому останні мають зменшуватися в об'ємах.

Ж. Руссо писав, що мордент завжди невіддільний від аподжіатури, оскільки аподжіатура завжди повинна завершуватися мордентом [96, с. 143].

Ще один важливий, складний для реалізації, але необхідний орнамент, яким повинні володіти сучасні вокалісти для опанування стилістики барокової музики – *messa di voce*. Термін сформувався від іт. дієслова *mettere* (класти, розміщати) і означає буквально розміщення голосу, а вперше письмово з'явився в трактаті П. Ф. Тозі. Критикуючи надмірне зловживання прикрасами сучасними йому співаками, як протиотруту він пропонував вокальним педагогам єднати головний та грудний регістри, що було певним новаторством, адже попередники відштовхувались від природи голосу, а також наполягав на засвоєнні виконавського прийому *messa di voce*: «Нехай він (педагог) навчає мистецтву видавати голос таким чином, щоб він наростав від найтихішого *piano* до найгучнішого *forte*, а звідти в такий самий спосіб повернутися від *forte* до *piano*. Тоді прекрасне *messa di voce* співака, який використовує його економно і лише на відкритих голосних, завжди матиме вишуканий ефект» [201, с. 27–28].

Використання прийому *messa di voce* було обов'язковим в період раннього бароко, у виконавській практиці пізнього трапляється дедалі рідше. Орнамент слугував для динамічного розфарбування довготривалих нот. Техніка *messa di voce* полягає у витримуванні одного звуку голосом, поступово збільшуючи силу звуку (*crescendo*), а потім плавно зменшуючи (*decrescendo* або *diminuendo*). Складність прийому пов'язана із звукоутворенням та диханням і криється в швидкій координації розподілу енергії та взаємодії напруги із розслабленням. Виконати ідеальне *messa di voce* означає ідеально використовувати свою енергію. Співак-кастрат та викладач вокалу Дж. Б. Манчіні в своєму ретельному посібнику писав: «Найбільш необхідна річ для успіху – мистецтво економно користуватися подихом та керувати ним» [135, с. 62]. Очевидно, що контроль над динамікою надає можливості виконавцю досягти свободи і виразності при інтерпретації музики, а, як вже неодноразово згадувалося, всі засоби оздоблення

доби бароко підпорядковувались передачі афектів, почуттів та змісту. *Messa di voce* вважався обов'язковим прийомом при навчанні співаків в бароко і слугував доказом їх майстерності і досконалості, оскільки потребував високого рівня контролю дихання на стійкому тоні з метою передачі людських почуттів. Бездоганно виконане *messa di voce* дозволяло співакам не тільки вишукано декорувати довгі ноти, а й продемонструвати свій професіоналізм. Оволодіння цим прийомом в наші часи повинно базуватися на наявності у вокаліста загальної технічної стабільності.

Із вищезгаданого слідує, що орнаментика в бароко – найважливіший, невід'ємний стилістичний елемент, який був доречним у всіх вокальних номерах, будь то арії або речитативи, і без якого інтерпретація творів XVII–XVIII століть не буде вірною та цікавою. При цьому надмірне зловживання прикрасами зруйнує основну ідею мистецтва бароко, яка червоною лінією пронизує всі його форми та жанри. Головна барокова ідея – афектоване, правдиве виконання. Це те, чому підпорядковується вся орнаментика, ставлячи на меті передачу щирих, справжніх пристрастей та емоцій залежно від змісту твору.

### **3.3. Сучасні виконавські інтерпретації серенати Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра»**

Барокова серената, яка була почесним дарунком в колах привілейованого прошарку суспільства і пишною окрасою урочистих заходів, після Великої Французької революції замовкла на століття. Лише у XX столітті, коли розвинувся рух історично інформованого виконавства, деякі твори «з нагоди» почали відкриватися небайдужим, захопленим красою барокової музики музикантам і слухачам. Завдяки провідним автентистам і зробленим ними аудіо- та відеозаписам інтерпретацій серенат, нині ми маємо можливість насолоджуватися музикою вишуканих взірців музичних аристократичних дійств,



що колись блищали при європейських дворах. На просторах YouTube знаходимо чималу кількість серенат, яким судилося бути відродженими у ХХ столітті. Серед них «La Circe» А. Страделли, «Erminia» А. Скарлатті, «L'Angelica» Н. Порпори, «La Concordia de' Pianeti» та «Il piu bel nome» А. Кальдари, «La Sena Festeggiante» та «Gloria e Imeneo» А. Вівальді, «Aci, Galatea e Polifemo» Г. Ф. Генделя, «Endimione» Й. К. Баха, три серенати В. А. Моцарта та ін. У контексті дослідження і з метою популяризації серенати в українському музичному просторі, авторкою дисертації у співпраці з відомою вітчизняною клавесиністкою, кандидатом мистецтвознавства, провідною концертмейстеркою Національної музичної академії України Н. Сікорською та Національним камерним ансамблем «Київські солісти» було здійснено прем'єрне виконання серенати «Марк Антоній і Клеопатра» Й. А. Гассе в Києві. У зв'язку з цим варто провести аналіз та порівняння наявних у відкритому доступі повних версій серенати «Марк Антоній і Клеопатра».

Перша інтерпретація серенати Й. А. Гассе, що розглядатиметься, була здійснена під орудою Клаудіо Оселе (Claudio Osele) [120] на музичному фестивалі у Відні (Vienna Musikverein) у 2013 році, а згодом записана для німецького лейбл класичної музики Deutsche Harmonia Mundi. Інтерес Клаудіо Оселе до несправедливо забутого барокового репертуару виник спочатку з його музикознавчої дослідницької роботи, в рамках якої завдяки підготовленим ним критичним виданням, відбулася серія записів зі славнозвісною Ч. Бартолі, присвячених оперним аріям А. Вівальді, К. В. Глюка, А. Сальєрі та римським ораторіям А. Скарлатті та А. Кальдара. Згодом, у 2001 році К. Оселе заснував бароковий ансамбль «Le Musiche Nove», склад якого варіюється від групи *basso continuo* до повного моцартівського оркестру, що зосереджений на історично обґрунтованому виконанні із залученням старовинних інструментів або їхніх точних копій творів композиторів першої половини ХVIII століття. Ансамбль виступав на фестивалях у Відні, Берліні, Амстердамі, Зальцбурзі, Люцерні та

Інсбруку, співпрацюючи з такими співаками як Чечілія Бартолі, Сімонне Кермес, Вівіка Жено, Роберта Інверніцці та Соня Пріна. Із запису серенати «Марк Антоній і Клеопатра» у 2013 році К. Оселе розпочав багаторічний проект, присвячений творчості Й. А. Гассе. Хоча до К. Оселе запис серенати Й. А. Гассе був здійснений Метью Дірстом (Matthew Dirst) з його ансамблем «Ars Lyrica» у 2010 році [121], в якому М. Дірст дозволив собі додати духові до оригінальної партитури композитора, інтерпретація «Le Musiche Nove» вважається більш досконалою через дослівне відтворення авторського тексту, що зберігся в рукописі і згідно якому оркестровка передбачена для струнних з *basso continuo*.

Як ми пам'ятаємо, гендерна варіативність в бароковій опері була звичайною справою, і в прем'єрному виконанні 1725 року в головних ролях серенати Й. А. Гассе виступили співачка Вікторія Тезі у ролі Марка Антонія та співак-кастрат Карло Броскі (Фарінееллі) у ролі Клеопатри. У своїй музиці Й. А. Гассе віддав належне професійним якостям двох співаків, як у характеристиках відповідних ролей, так і в технічних вимогах до арій. Клеопатра, безумовно, сприймається як найсильніший персонаж і відповідно має найяскравіші музичні епізоди. В записі, здійсненому у 2013 році, партію Клеопатри заспівала Франческа Ломбарді Маццуллі (Francesca Lombardi Mazzulli). Її красиве гнучке сопрано з широким діапазоном дозволило співачці блискуче справитися зі складною партією Клеопатри, в якій свого часу феєрично дебютував зірка-кастрат Фарінееллі. Особливістю виконання Франчески можна назвати її уважне та виразне ставлення до тексту, що є якомога доречним в світлі афектованої концепції, яка була притаманна в мистецтві і естетиці бароко в цілому. Також її відмінністю є «прямий», безвібратний тип вокалу, що справляє двояке враження. З першого погляду, такий вокал може здатися недоречним у світській, оперній виконавській традиції XVIII століття і більше нагадує ренесансні і ранньобарокові твори музичного мистецтва. Однак за рахунок надмірного емоційного окрасу кожного слова співачка виглядає дуже потужно й

переконливо. Франческа додає стильні виразні прикраси, якими вона майстерно володіє, до нотного матеріалу вокальної партії Клеопатри, зокрема такі як *appoggiatura*, *messa di voce* та каденційні трелі. Натомість у повторювальних частинах арій *da capo* співачка не захоплюється імпровізаціями і, лише додаючи орнаментальні елементи, виходить на фінальні каденції. Кульмінаційним моментом партії Клеопатри є початок другої частини, коли вона вирішує кінчити життя самогубством. Й. А. Гассе створив в цьому місці розгорнуту драматичну сцену: традиційний речитатив *secco* перетворюється на *recitativo accompagnato*, за яким йде арія «A Dio trono, impero a Dio» з таким текстом: «A Dio trono, impero a Dio, diro allor con alma forte, “io vi lascio e corro a morte per morire in liberta”» («Прощайте, трон і царство, я спокійно скажу: “я залишаю вас і йду назустріч смерті, щоб померти на свободі”»). Франческа Ломбарді Маццоллі чудово передає драматизм ситуації. Вона вловлює іронічний настрій і сталеву рішучість характеру Клеопатри, використовуючи колоратурні пасажи Й. А. Гассе для ще більшого посилення експресії. У фінальній арії Клеопатри «*Qul candido armellino*» Ф. Л. Маццоллі створює зворушливо чисту вокальну лінію, виражаючи стоїчну меланхолію, з якою єгипетська цариця приймає свою долю і зустрічає смерть.

Партію Марка Антонія Клаудіо Оселе довірив феноменальній сучасній колоратурній мецо-сопрано Вівіці Жено (*Vivica Genaux*). Хоча Марк Антоній в партитурі Й. А. Гассе виглядає більш пасивною фігурою, якимось ностальгуючим коханцем, а не героєм-воїном, завдяки якостям голосу і манері виконання В. Жено персонаж сприймається мужньо і зворушливо водночас. Її теплий тембр голосу з широким діапазоном, вільними верхами, яскравими низами і бездоганною рухливістю ідеально підходить для створення опуклого образу персонажу, достовірно відтворюючи як ліричні, сповнені солодкими спогадами, томні епізоди партії, так і пристрасні драматичні місця, особливо речитативи. Із орнаментальних барокових елементів у В. Жено особливо вдалим

виходять трелі та морденти. Також слід віддати належне імпровізаційній майстерності В. Жено в повторювальних частинах арій *da capo* та каденціях, які відрізняються свободою, стильністю, мірою і дійсно урізноманітнюють і прикрашають авторський музичний матеріал. Хоча В. Жено іноді дорікають надмірним вібрато, і, можливо, в обох дуетах з Ф. Л. Маццуллі ансамблева вертикаль недостатньо досконала через різні манери звуковидобування (більш широка горизонтальна у В. Жено і вузька, зібрана у Ф. Л. Маццуллі), тим не менш, співачка, безумовно, є однією з найкращих барокових мецо-сопрано сучасності, і її інтерпретація завжди «чіпляє» і виглядає переконливо, як з точки зору віртуозної вокальної техніки, так і передачі емоційних станів її персонажів. Обидві виконавиці справляють сильне враження і в контексті барокових виконавських традицій, а тому інтерпретація К. Оселе якнайкраще відповідає канонам історично інформованого виконавства.

Інша знакова інтерпретація серенати Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра» була здійснена силами відомого колективу «Accademia Bizantina» під орудою Оттавіо Дантоне (Ottavio Dantone) у 2018 році [122]. Цей ансамбль, метою якого є автентичне виконання музики XVII–XVIII століть, був створений ще у 1983 році, а з 1996 року його очолив диригент та піаніст (згодом клавесиніст) О. Дантоне. Як і «Le Musiche Nove», «Accademia Bizantina» веде активну творчу діяльність, здійснює записи малознаних і наново відкритих барокових творів, бере участь у різних фестивалях в Європі і за її межами та співпрацює з провідними зірками вокалістами, серед яких Андреас Шолль, Роберта Інверніцці, Сандрін Пьо, Соня Пріна та ін.

Солістами в цій версії виступили контратенор Валер Сабадус Valer Sabadus у ролі Клеопатри та мецо-сопрано Делфін Галу (Delphine Galou) у ролі Марка Антонія. Обидва вокалісти – першокласні, висококультурні й технічно підковані співаки, голоси яких «пасують» одне одному через манеру звуковидобування і темброві властивості. Вони добре володіють орнаментальними засобами

виразності і майстерно використовують їх у своїх партіях упродовж всього твору. Незважаючи на природні тембри з помірною вібрацією, обидва співаки майстерно володіють прийомом *messa di voce*, іноді навіть бравують ним, ніби навмисно вставляючи в партію навіть там, де партитура Й. А. Гассе його не передбачає. Також співаки додають, там де це доречно, аподжіатури, трелі та морденти. Однак у порівнянні з попередньою інтерпретацією серенати, можна відмітити більш проспіваний варіант виконання речитативів, які інколи нагадують пространні недорозвинуті ренесансні арії і за рахунок цього сприймаються просто вступом перед сольними номерами, а не важливим рушієм і без того відсутньої дії. Хоча, як ми знаємо, барокова традиція виконання повторювального музичного матеріалу передбачає демонстрацією здатності виконавців до імпровізацій, ця версія демонструє надмірну захопленість вокалістами третьою частиною *da capo*, коли за дрібними розсипами рулад і мелізмів з важкістю можна впізнати першоджерело авторського тексту і простежити психоемоційний стан персонажів.

Слід також відмітити різницю в трактуванні темпів в обох записах. Якщо у К. Оселе всі темпи досить врівноважено помірні, О. Дантоне використовує більш прискорені варіанти. Іноді це додає більшої напруги, підйому та афектації, як, наприклад, у вступній симфонії, або самовпевненості і мужності в арії Марка Антонія «*Pur ch'io possa*», однак в деяких особливо зворушливих місцях відчувається як поспіх, який не дає повною мірою насолодитися красою тендітної мелодіки Й. А. Гассе. Такою поспішною, наприклад, виглядає одна з найкрасивіших арій не тільки цієї серенати, але й взагалі серед вокальних сольних барокових шедеврів, арія Клеопатри з другої частини «*Quel candido armellino*». Іншою особливістю даного запису можна назвати незначні купюри, які дозволив собі О. Дантоне. Незважаючи на те, що це не відповідає авторському тексту Й. А. Гассе, купюри не шкодять формі та гармоніям і не впливають на сприйняття

матеріалу. В цілому версія серенати «Марк Антоній і Клеопатра» здійснена ансамблем «Accademia Bizantina» – стильна, вдала і високоякісна її інтерпретація.

Ще одна чудова версія, яку знаходимо на просторах YouTube, здійснена словацьким бароковим ансамблем «Musica aeterna» під орудою художнього керівника колективу та диригента Петера Заїчека (Peter Zajíček) в Братиславі у 2018 році [123; 124]. У цій версії солістами є жінки: сопрано Мартіна Масарікова (Martina Masaryková) в ролі Клеопатри та альт Ярміла Балажова (Jarmila Balážová) в ролі Марка Антонія. Цей запис є примітним через те, що автори проєкту загадували театралізоване виконання просто неба за традиціями справжніх барокових серенат. Вистава повинна була відбутися на подвір'ї культурного центру в Братиславі, відомого як Будинок Альбрехта, названому так на честь відомої родини словацької інтелігенції, один з представників якої Ян Альбрехт був засновником руху старовинної музики в Словаччині та ансамблю «Musica aeterna» у 1973 році. Але, як відомо з буклетів до події, через несприятливі погодні умови дійство було перенесене до концертного холу (Klarisky Hall), який представляє собою середньовічну церкву з чудовою акустикою. Братиславська версія «Марка Антонія та Клеопатри» є театралізованою виставою. З елементів декору на записі можна побачити лише білі шифонові завіси з обох боків сцени та палаючі свічки. Персонажі одягнені у аристократичні костюми XVIII століття: на Клеопатрі в першій частині чудова королівська сукня шляхетного червоного кольору, Марк Антоній одягнений у придворний золотий камзол з панталонами, пишну чорну шляпу з білим оперенням, з перукою на голові і шаблею на поясі. Дія оздоблена мінімальними мізансценами і пластичними, манерними позерськими рухами героїв. На другу частину персонажі переодягаються в більш драматичні наряди згідно розвитку подій: на цариці темно золота розкішна сукня, на її обранці чорний придворний костюм. Виконавці володіють тембрально красивими «живими» голосами з помірною вібрацією, що особливо доречно сприймається в церковній акустиці, і блискуче, технічно та емоційно відспівують свої сольні епізоди,

передаючи всю гаму почуттів героїв. Завдяки тому, що є можливість візуально спостерігати за дійством, ця версія справляє сильне враження. Також слід відмітити драматично вивірені трактування речитативів виконавців за рахунок вільного їх виконання і поважного відношення до поетичного тексту. Обидві виконавці імпровізують в *da capo*, але роблять це не надмірно, зі смаком та відчуттям міри, не зловживаючи дрібною орнаментикою. У темповому плані П. Заїчек також дотримується міри і обирає усереднені варіанти темпів. Через всі дані моменти цей запис, на відміну від попередніх «автентичних» інтерпретацій, хоча й сприймається дещо традиційно і класично, можна назвати дуже вдалою, якісною, а тому класичною (зразковою) версією виконання серенати Й. А. Гассе.

На долю української прем'єри «Марка Антонія та Клеопатри» випали організаційні труднощі, пов'язані з коронавірусною епідеміологічною ситуацією. Давно задумане дійство неодноразово переносилося, міняючи склад виконавців і локації через карантинні обмеження. Спочатку авторами проєкту виконання серенати планувалося здійснити у вигляді театралізованої вистави з долученням артистів балету, які б на аріях мали відображати дію, та водяного живопису на задньому плані кірхи Св. Катерини. Але наступ епідемії і, як наслідок, локдаун внесли свої корективи в початкові задуми. На щастя, чудовій серенаті Й. А. Гассе, яка уособлює всі найкращі традиції і здобутки цього барокового жанру, все ж таки судилося бути почутою київською публікою і навіть двічі, але лише у концертному вигляді. Перше виконання відбулося в травні 2021 року у Патріаршому соборі Воскресіння Христового, який є не найкращою локацією для концерту через надмірний ефект луни. Партію римського тріумвіра Марка Антонія виконала меццо-сопрано Ольга Табуліна, партію єгипетської цариці Клеопатри – сопрано Тетяна Журавель. Супровід серенати був здійснений ансамблем «Київські солісти» на чолі з клавесиністкою та диригенткою проєкту Наталією Сікорською.

Як і в Неаполі 1725 року, так і у Києві 2021 року, музика серенати Й. А. Гассе мала величезний успіх, не залишивши байдужими кожного, хто почув геніальне

створіння видатного саксонця. Другий концерт відбувся на сцені Колонного залу імені М. В. Лисенка Національної філармонії України в лютому 2022 року за тиждень до початку повномасштабного вторгнення, де партію Клеопатри виконала Анна Твердова. Треба відмітити, що незважаючи на відсутність у більшості виконавців проєкту професійної підготовки барокового напрямку, тим не менш, всі музиканти продемонстрували ерудицію і обізнаність в аспектах інтерпретації барокового стилю і намагались бути якомога достовірними і наближеними до канонів автентичного виконавства. Завдяки Н. Сікорській були підготовлені партії з вокалістками, вивірені штрихи в партіях інструментів, темпи, відточена динаміка та зібрані у драматичну канву серенати неперевершені речитативи партитури Й. А. Гассе, які в особливо емоційних місцях до супроводу *basso continuo* долучають весь склад струнного ансамблю. Київська версія серенати, як і версія О. Дантоне, застосовувала купюри у партитурі, що було пов'язано з організаційними питаннями: «Марк Антоній і Клеопатра» в помірних темпах триває приблизно годину та тридцять шість хвилин, що в рамках концерту без антракту ускладнює сприйняття твору слухачами. Також всі арії *da capo* в середньому звучать по 7-8 хвилин, що також представляє складність для ще недосвідченої у вокальній бароковій музиці публіки.

Вокальні партії серенати «Марк Антоній і Клеопатра», як взагалі весь музичний матеріал, поєднують в собі найкращі здобутки оперних барокових італійських традицій з новітніми для епохи Й. А. Гассе галантними тенденціями і вимагають від виконавців доброї технічної підготовки, відчуття стилю і смаку та загальної всебічної обізнаності. При виконанні серенати в Києві вокалістки намагалися використовувати, як власний досвід звернення до барокової музики (Т. Журавель та А. Твердова брали участь у проєктах *Open Opera Ukraine* та зарубіжних майстер-класах, в той час як О. Табуліна за роки роботи солісткою Національної філармонії України мала досвід виконання барокової музики переважно в кантатно-ораторіальному репертуарі в концертах під орудою



Р. Кофмана, В. Сіренка, В. Матюхіна та у власних проєктах «Перлини бароко» та «Vivaldimania»), так і орієнтувалися на музикознавчі праці й записи провідних сучасних автентистів. Співачки, спираючись на поетичний текст лібрето, який допомагав надати виразності і афектовності реакціям своїх персонажів, використовували загальноприйнятну базову орнаментику, прикрашаючи свої вокальні епізоди трелями та аподжіатурами, підкреслюючи гармонічні дисонанси, а також вставляли імпровізаційні елементи в аріях *da capo*. Таким чином, незважаючи на відсутність фахової барокової освіти, спроба виконання серенати «Марк Антоніо та Клеопатра» вийшла вдалою. Таким чином у підсумку зазначимо, що чим більше подібні твори звучатимуть в Україні, тим більшою буде конкурентоздатність виконавців, а також обізнаність слухачів, що сприятиме розвитку загальної культури.

### **Висновки до Розділу 3**

Розкрито інтерпретаційні аспекти барокової музики, важливі для виконання творів серенатного типу. Зазначено, що в італійській бароковій опері музичний матеріал є максимально зручним для природних голосових можливостей співака. Специфіка барокового співу полягає не в перегонах за однорідним, кантиленим, насиченим і потужним звучанням по всьому діапазону, а в ювелірній роботі з градацією найтонших відтінків у кожній окремій мікрофразі. Барокова музика повинна створювати враження живого дихаючого організму і в жодному разі не бути однорідно-монотонною.

Арії *da capo* в італійських операх, ораторіях, кантатах та серенатах кінця XVII – початку XVIII століття посідають особливе місце, бо, окрім демонстрації співацької майстерності, слугують засобом розкриття психологічних характеристик персонажа. У період раннього бароко, коли ще не було чіткої диференціації між двома головними оперними формами – арією та речитативом,

останні були більш мелодійними і схожими на арії. Пізніше речитативи відокремилися від арій і стали контрастувати з ними завдяки посиленню декламаційного начала. Відмінність речитативного стилю від аріозного полягала в особливому відношенні до слова як засобу передачі емоційних станів персонажів, а інтерпретаційній свободі, що не мала залежати від темпу, ритму та розміру: в той час як арії передбачали суворе дотримання композиторських вказівок, речитативи розраховувались на довільну виконавську інтерпретацію.

Для опанування досить складної для сучасного співака оперної форми – речитативу, для природного і впевненого їх виконання важливими стають основні компоненти роботи над текстом, а саме над дикцією, промовою, наголосами не тільки слів, але й смислових акцентів фраз і речень. На жаль, дуже часто сучасні співаки, захоплюючись аріями, нехтують речитативами, не приділяючи їм опануванню достатньої уваги, що призводить до невиразного виконання і формує відповідне відношення до них у публіки, яка вважає речитативи відверто нудними та провальними епізодами оперної вистави. Такий підхід є невірним, адже драматично заряджений речитатив здатний оживити виставу в цілому. Успіх інтерпретації речитативу, окрім співака, залежить від обізнаних континуїстів, які, у свою чергу, повинні забезпечити надійний супровід вокаліста, не нехтуючи як музичним, так і поетичним текстом.

Одним із дискусійних питань інтерпретації барокової вокальної музики є використання голосового вібрато. Якщо говорити про вібрато з історичного ракурсу, варто пам'ятати, що барокова доба тривала майже півтора століття і протягом цього часу виконавська манера зазнала змін. Тому є некоректною однакова інтерпретація музичних шедеврів XVII та XVIII століття, а також світських і духовних творів. Відсутність вібрато є більш характерним для ранньобарокової музики, яка виконувалася в невеликих приміщеннях камерним складом. Із поширенням опери та інших музично-драматичних жанрів, збільшенням складу оркестру та розквітом віртуозного виконавства, формується

новий співацький стиль – *bel canto*, який передбачає тембрально розфарбований, яскравий, сильний за звучанням голос. Виконавець повинен володіти ним досконало: використовувати складні технічні прийоми, демонструвати динамічні градації, надзвичайну емоційність та філігранну орнаментику. При виконанні серенат, які досягли найвищого розвитку в часи пізнього бароко, невірним буде скромне, безтемброве звучання голосу.

Бароківі арії були однофактними творами, однак потребували виділення окремих слів, для чого використовувалися прикраси, з яких найбільш важливими були трелі, морденти, аподжіатури та *messa di voce*. Тож орнаментика в добу бароко була найважливішим стилістичним елементом, і не лише аріях, а й речитативах, і без якого інтерпретація творів XVII–XVIII століть не буде вірною. Однак надмірне зловживання прикрасами може зруйнувати основну ідею мистецтва бароко, яка червоною лінією пронизує всі його форми та жанри – афектоване та емоційно правдиве виконання, а тому використання орнаментики повинно підпорядковуватися головній меті – передачі щирих, справжніх пристрастей та емоцій.

Охарактеризовано низку інтерпретацій серенати Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра», здійснених під орудою Метью Дірста (2010), Клаудіо Оселе (2013), Оттавіо Дантоне (2018), Петера Заїчека (2018). Розкрито специфіку київських виконань серенати, що відбулися 20 травня 2021 року та 17 лютого 2022 року, де авторкою дисертації було виконано партію Марка Антонія. Зазначено перспективи створення виконавської традиції серенат в Україні, що сприятиме конкурентоздатності співаків, обізнаності слухачів та загальному розвитку музичної культури.

## ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань результати дослідження дозволяють зробити такі висновки.

1. Обґрунтовано теоретико-методологічні засади дослідження серенати в контексті соціокультурних процесів та мистецьких пошуків у країнах Європи XVII–XVIII століть. Встановлено, що дослідження жанру серенати як культурно-мистецького феномену потребує комплексного підходу з використанням методологічних засад гуманітарних наук та мистецтвознавства, де пріоритетності набувають історико-генетичний та історико-культурний, які спрямовані на виявлення жанрової специфіки серенати як репрезентанта аристократичного мистецтва, у тому числі з огляду на генезу європейської музичної культури, що базується на християнському корінні. Важливе значення у дослідженні творів серенатного типу мають джерелознавчий та текстологічний методи, які передбачають критичне ставлення до текстів першоджерел, передусім їх інтерпретації із врахуванням історичного й культурного контекстів, а також тогочасної виконавської практики. Пошуковий та системний методи відкривають перспективи знаходження нових творів, що репрезентують жанр серенати, та їх систематизацію, що дозволяє деталізувати особливості їх змісту й будови в контексті жанротворення барокової доби. Завдяки персонологічному підходу встановлено внесок митців XVII–XVIII століть у розвиток жанру серенати, а також виявлення у їх доробку найкращих творів, які варто увести в сучасну виконавську практику. Особливої уваги потребує вербальна та музична складова серенат, яка вимагає від дослідника й виконавця ретельної уваги до авторського тексту для подальшої науково обґрунтованої та художньо довершеної інтерпретації.

Констатовано, що складність дослідження жанру полягає у його близькості як до опери, з якою його споріднюють історично-міфологічні сюжети у

театральній репрезентації і музичні форми, так і до кантати, яка близька до серенати камерністю виконавського складу. Авторська жанрова атрибуція творів серенатного типу є вельми розгалуженою, бо, окрім терміну *serenata*, в рукописах бачимо позначення *azione teatrale*, *festa teatrale*, *festa per musica*, *trattenimento per musica*, *applauso poetico per musica*, *servizio di camera*, *scherzo festivo*, *favoletta drammatica*, *poemetto drammatico*, *operetta*, *componimento musicale*, *epitalamio musicale* та ін., що також ускладнює завдання музикологів, які звертаються до цього жанру. Лише у поєднанні різних методів та підходів можливе створення цілісної картини розвитку серенати у XVII–XVIII століттях.

2. Виявлено генезу й окреслено історичні етапи розвитку творів серенатного типу в європейських країнах у барокову та постбарокову добу. Зазначено, що попри походження терміну, який був відомий ще в добу Середньовіччя, перші музично-драматичні композиції для одного та більше голосів, названі серенатами, виявлено у 1640-х роках на півночі Італії у Луїджі Россі («*Or che notte*», Болонья, 1640) та Філіберто Лауренці («*Concerti et arie a una, due e tre voci, con una serenata à 5 e due violini, e chitarrone*», 1641, Венеція), а більш масштабні урочисті твори «з нагоди», що були написані на алегоричні лібрето, знаходимо у творчості Антоніо (або Реміджо) Честі («*Io son la primavera*», 1662, Флоренція) та Антоніо Берталі («*La Magia delusa*», 1660; «*Gli amori d' Apollo con Clizia*», 1661, Відень). Розвиток серенати у середині XVII століття був пов'язаний з Римом, а згодом естафету підхопили провідні італійські центри – Неаполь, Палермо та Венеція.

З'ясовано, що стрімке поширення творів «з нагоди» на європейському континенті спричинила італійська культурна експансія. Так, в Австрії історичним підґрунтям культивування творів серенатного типу стала Контрреформація та шлюби імператорів із принцесами зі впливових італійських родин. Факт підпорядкування значної кількості італійських земель Іспанській короні сприяв популярності серенат в Іспанії і сусідній Португалії. Згодом серенати мігрують

по австро-угорським територіям, германським князівствам, досягають Великої Британії, Данії і навіть Бразилії. Найпізніші одиничні зразки серенат знайдено на початку XIX століття у творчості П'єтро Ваначчі («*Gli orti esperidi*», Піза, 1802) та Маркуса Антоніу Португала («*Augurio di felicità, o sia Il trionfo d'Amore*», Піо де Жанейро, 1817). Встановлено, що в добу класицизму барокова серената залишалася доволі популярною, і відомі композитори, серед яких Крістоф Вільгальд Глюк, Йозеф Гайдн, Йоганн Крістіан Бах, Вольфганг Амадей Моцарт також зробили свій внесок у розвиток жанру. Отже, розвиток драматичної серенати барокової традиції тривав майже два століття, а його згасання пов'язано із Французькою революцією 1789 року та поширенням ідей просвітництва, що спричинили занепад аристократії і, як наслідок, вихід від практики урочистих святкувань в аристократичному середовищі.

3. Розкрито значення серенати у контексті культурної дипломатії країн Європи XVII–XVIII століть. Встановлено, що, окрім суто розважальної функції, серената часто мала дипломатичний підтекст. Залишилася велика кількість свідоцтв, що вказують на дипломатичну місію серенати в італійських містах, які підпорядковувались Іспанській короні, зокрема Неаполь та Палермо, де місцева знать намагалася привернути увагу правителів в Мадриді через посла, замовляючи на його честь або безпосередньо на адресу монарха численні серенати. Багато серенат, створених на Апеннінському півострові, було замовлено італійськими аристократами і присвячено правителям у Відні. Так, Доменіко Сарро створив серенату «*Ninfe di Partenore*» (1720) до дня народження імператриці Єлизавети Христини, серената Карло Франческо Поллароло «*Fede, Valore, Gloria e Fama*» (1716) була присвячена перемозі імператора Карла VI в Угорщині, Нікола Порпора до дня народження імператора Карла VI написав серенату «*L'Angelica*» (1720), а серенату «*Gli orti esperidi*» (1721) – з нагоди дня народження імператриці Єлизавети Христини. У зв'язку з відновленням дипломатичних стосунків між Венецією та Францією на замовлення посла Жака-

Вінсента Ланге де Жержі Антоніо Вівальді написав серенати «La Gloria e Himeneo» (1725) та «La Sena festeggiante» (1726). Вивчення серенат XVII–XVIII століть дозволяє глибше усвідомити роль мистецтва як чинника культурної дипломатії в європейському культурному просторі.

4. Охарактеризовано специфічні риси барокової серенати у проєкції на жанрову систему музики XVII–XVIII століть. Зазначено, що попри різноманітні назви, усі твори «з нагоди», що мають єдині жанрові характеристики, доцільно іменувати серенатами. Визначальною у жанротворенні є функція музичного дарунка і факт замовлення «з нагоди». Встановлено, що більшість серенат створювались на честь впливових осіб із нагоди урочистих подій, найпопулярнішими з яких були уродини, іменини та весілля. Іноді серенати створювались у зв'язку з різноманітними політичними подіями, зокрема заключенням перемир'я, вдалими військовими походами, коронаціями тощо.

У жанротворенні композицій «з нагоди» важливу роль відіграє просторо-часовий аспект. Твори, іменовані серенатами, передбачали виконання просто неба у вечірню добу, *componimento da camera* – виконання в апартаментах монарших осіб, *servizio di tavola* – під час урочистого банкету тощо.

Специфічною рисою серенати є алегорично інтерпретований міфологічний або історичний сюжет. На відміну від опери, що мала розвинену сюжетну лінію, в більшості серенат лібретист обирає окремі епізоди відомих міфологічних або історичних наративів. Камерність серенати наближає її до жанру кантати, від якого вони відрізняються театралізацією завдяки використанню костюмів і декорацій.

До особливостей жанру серенати віднесемо структуру та склад виконавців. Із понад двохсот проаналізованих творів серенатного типу переважна більшість має двочастинну будову. Твір відкривався вступною симфонією та завершувався фінальним ансамблем, а в основній – оповідній – частині, що мала зазвичай близько двадцяти номерів, чергувалися речитативи та арії *da capo*. Склад

виконавців – співаків-солістів – найчастіше варіювався від двох до семи, а оркестровка була розрахована на невеликий, у порівнянні з оперою, склад інструментів: найчастіше це були струнні з *basso continuo*, до яких інколи додавалися дерев'яні духові.

Поширеною практикою при створенні серенат було завуальоване або відверте прославлення адресатів вустами дійових осіб, часто у фінальному речитативі («Marc Antonio e Cleopatra» Йоганна Адольфа Гассе,), іноді впродовж всього твору («La Concordia de' Pianeti» Антоніо Кальдари), або додавання спеціально виписаної для цієї мети частини, що має назву *licenza* («L'Angelica» Ніколи Порпори).

Отже, серената, хоча і мала спільні риси з оперою та кантатою, є цілком самостійним жанром зі своїм функційним призначенням, змістовними та музичними характеристиками.

5. Окреслено інтерпретаційні аспекти барокової серенати в сучасній музично-виконавській практиці. У контексті розвитку історично інформованого виконавства для інтерпретації старовинних творів, зокрема, серенат, важливими постають головні інтерпретаційні питання, а саме виконання барокових арій, речитативів, використання вібрато та орнаментики.

Зазначено, що виконання арій *da capo* передбачає вміння імпровізувати, а речитативи вимагають від виконавця емоційності та слідування відповідній стилістиці. Особливу увагу приділено прийому вібрато, навколо якого ведуться найбурхливіші дискусії. На основі робіт науковців встановлено, що абсолютно безвібратний звук відноситься скоріше до музики раннього бароко та сакральної музичної сфери, при цьому вібрато не виключалося як засіб прикрашання мелодії в окремих місцях. Із розквітом бельканто та віртуозного виконавства вузький, неяскравий, безтембровий звук сприймався як нецікавий та нудний. Виявлено, що невід'ємним атрибутом інтерпретації барокової музики є орнаментика, що була спрямована на підсилення емоційного стану музики. У дослідженні



охарактеризовано основні орнаментальні елементи, зокрема трелі, морденти, аподжіатури, а також надскладний для виконання, але характерний бароковий орнамент *messa di voce*, які є необхідними для яскравої, виразної і достовірної інтерпретації барокових сольних вокальних партій. Компаративний аналіз виконань серенати Йоганна Адольфа Гассе «Марк Антоній і Клеопатра» («Marc Antonio e Cleopatra») показав, що сучасна практика історично інформованого виконавства відповідає висвітленими вище підходам до інтерпретації барокової вокальної музики.

Проблематика барокової серенати не обмежується лише тими аспектами, які розкриваються в роботі. Серед перспектив дослідження – атрибуція численних серенат композиторів Європи щодо їх адресатів та обставин написання для розширення історико-культурного контексту функціонування європейського музичного мистецтва. Поглиблення потребують питання зв'язків музики аристократичної традиції із сакральним мистецтвом. Перспективними можуть виявитися пошуки творів серенатного типу, що були написані для української аристократичної верхівки XVII–XVIII століть. Важливим є виконання творів серенатного типу в Україні та промоція відповідних проєктів, які потребують інформаційної підтримки у вигляді подальших наукових розробок та висвітлення у пресі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Артюхова Л. Я. Еволюція вокального стилю Бароко та його відображення в українській концертно-виконавській практиці ХХІ століття: дис. ... д-ра мистецтва: 025 Музичне мистецтво. Київ, 2023. 114 с.
2. Афоніна О. С. Музикознавчі рефлексії в логосі історії музики. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. № 3. С. 10–14.
3. Афоніна О. С. Музично-театральна творчість в логосі історії музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2023. № 4. С. 95–101.
4. Вежневцев І. Л. Інтермедіальність і проблеми інтерпретації вокального циклу «Коротка соломинка» Ф. Пуленка. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип 39. С. 101–106.
5. Герасимова-Персидська Н. О. Псалтир в музичній культурі України XVI–XVII ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 1999. Вип. 4: Музика і Біблія: збірник наукових праць за матеріалами міжнародної конференції. С. 83–89.
6. Герасимова-Персидська Н. О. Роль України у становленні музичної культури Еуропае Магнае. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2001. Вип. 17: Українська тема у світовій культурі. С. 49–52.
7. Даньшина Н. В. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2013. 299 с.
8. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко: навч. посіб. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
9. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях: монографія. Київ: ДАКККіМ, 2009. 204 с.

10. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 328 с.
11. Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття: навчальн. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 384 с. («Трансформація гуманітарної освіти в Україні»).
12. Ключинська Н. В. Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького): дис. ... д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво. Львів, 2022. 210 с.
13. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
14. Омельченко Агай-Кухі Г. С. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2020. 302 с.
15. Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. дис. .... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2003. 16 с.
16. Савон Д. І. Вокально-виконавські принципи музики Бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха: дис. ... д-ра мистецтва: 025 Музичне мистецтво. Київ, 2022. 139 с.
17. Сапожник О. В. Бароковість у літургійній музиці України XVII–XVIII століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. 2020. Вип. 34. С. 50–56.
18. Сапожник О. В. Модуси ідентичності та їх зв'язок із духовною культурою. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. 2018. Вип. 29 С. 104–109.
19. Сікорська Н. В. Таємниці успіху театру alla moda: історико-політичний підтекст першої музичної драми Йоганна Адольфа Хассе. *Науковий вісник*

*Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 128. С. 161–174.

20. Соколова А. В. Еволюція придворної маски періоду англійської революції 1640–1660 років та реставрація монархії Стюартів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. 2020. Вип. 34. С. 130–136.

21. Соколова А. В. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України: монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.

22. Соколова А. В. Феномен взаємодії італійської та англійської придворної культури в першій половині XVII століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 4. С. 67–72.

23. Табуліна О. Б. А. Вівальді. Серената «La Sena festeggiante» як діалог музичних традицій Італії та Франції. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККиМ, 2020. С. 180–181.

24. Табуліна О. Б. Барокова серената при дворі австрійських Габсбургів у контексті італійської культурної експансії. *Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. 2022. № 134. С. 41–50.

25. Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2021. № 40. С. 178–183.

26. Табуліна О. Б. Драматичні серенати В. А. Моцарта як данина традиціям аристократичного середовища XVIII століття. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 червня 2022 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2022. С. 105–107.

27. Табуліна О. Б. Італійська барокова арія: особливості будови та виконання. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів (Київ, 2 листопада 2023 р.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 187–189.

28. Табуліна О. Б. Прем'єрне виконання в Україні серенати Й. А. Хассе «Марк Антоній та Клеопатра» в світлі популяризації барокової музики. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: Матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4–5 лист. 2021 р. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 134–135.

29. Табуліна О. Б. Світські твори з нагоди Й. С. Баха: кантати або серенати? *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф., 10 листопада 2022 р. М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2022. С. 202–203.

30. Табуліна О. Б. Серената «La Circe» («Цирцея») А. Страделли як зразок аристократичного мистецтва XVII століття. *Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації*: Матеріали XXI Міжнар. наук.-практ. конференції, Київ 8–10 січня 2021 р. Київ: КМAM ім. Р. М. Глієра, 2021. С. 104–105.

31. Табуліна О. Б. Серената як музично-драматичний твір «з нагоди»: історичний шлях та жанрова специфіка. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2023. № 44. С. 161–167.

32. Табуліна О. Б. Французькі серенати Антоніо Вівальді в контексті культурної дипломатії барокової доби. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 18 травня 2023 р. Київ: НАКККіМ, 2023. С. 93–95.

33. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.

34. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / пер. з нім. Г. Курков. Суми: Собор, 2002. 184 с.

35. Шуміліна О. А. Опера «Селевк» у творчому житті Максима Березовського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2022. Вип. 3–4 (56–57). С. 97–112.

36. A commentary upon the art of proper singing [by] Benigne de Bacilly. Translated and edited by Austin B. Caswell. Brooklyn, N. Y.: Institute of Mediaeval Music, 1968. 224 p.
37. Abert H. Wolfgang Amadeus Mozart. Erster Teil (1756–1782). Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1919. XXVI, 1035 s.
38. Abert H. Wolfgang Amadeus Mozart. Zweiter Teil (1783–1791). Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1921. VI, 1084 s.
39. Affortunato T. Qui dove il piè fermai': una 'serenata' tra modularità formale e manifesto poetico. *Rivista Italiana di Musicologia*. 2008/2010. Vol. 43/45. P. 45–80.
40. Amalteo A. Gli amori d'Apollon con Clizia [Libretto]. Introduzione drammatica musicale, Per i Balletti. Vienna: Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, 1661. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=H9jeR7Wj02wC&pg=GBS.PP4&hl=uk> (дата звернення: 11.09.2023).
41. Amalteo A. La Magia delusa [Libretto]. Vienna: Matteo Cosmerovio, 1660. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=YLGJ47vqMwC&pg=GBS.PA2&hl=uk> (дата звернення: 11.09.2023).
42. Ambrosio L. Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo. Modi, forme e contesti dell'opera a Roma tra il 1668 e 1689. Tesi di dottorato di ricerca in Scienze del Testo Letterario e Musicale. Università degli studi di Pavia, 2017. XIV, 363 p.
43. Arqués R. Il più bel nome de Pietro Pariati, poeta cesari i víctima dels fills de Momo. *Recerca Musicològica*. 2009. Vol. XIX. P. 103–119.
44. Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy. Ed. by Michael Talbot. London: Routledge, 2016. XXVI, 425 p.
45. Augustin K. N. Os castrati e a prática vocal no espaço lusobrasileiro (1752–1822). Tese apresentada à obtenção do grau de Doutor em Música. Universidade de Aveiro, 2013. 325 p.

46. Bach J. C. L'Endimione (audio). URL: <https://youtu.be/yhWmuB1meI4> (дата звернення: 08.09.2023).

47. Bach J. C. L'Endimione, W. G. 15 [Manuscript, n. d. (ca. 1780)]. URL: [https://imslp.org/wiki/L'Endimione%2C\\_W.G.\\_15\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Christian\)](https://imslp.org/wiki/L'Endimione%2C_W.G._15_(Bach%2C_Johann_Christian)) (дата звернення: 08.09.2023).

48. Bach J. S. Durchlauchtster Leopold (audio). URL: <https://youtu.be/VpbsXFSsoa4> (дата звернення 10.11.2022).

49. Bach J. S. Durchlauchtster Leopold, BWV 173a [Manuscript (1722)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Durchlauchtster\\_Leopold%2C\\_BWV\\_173a\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Durchlauchtster_Leopold%2C_BWV_173a_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) (дата звернення 10.11.2022).

50. Bach J. S. Laßt uns sorgen, laßt uns wachen (audio). URL: <https://youtu.be/SW0Y8kjDBfs> (дата звернення 14.11.2022).

51. Bach J. S. Laßt uns sorgen, laßt uns wachen, BWV 213 [Manuscript (1733)]. URL: [https://imslp.org/wiki/La%27uns\\_sorgen,\\_la%27uns\\_wachen,\\_BWV\\_213\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/La%27uns_sorgen,_la%27uns_wachen,_BWV_213_(Bach,_Johann_Sebastian)) (дата звернення 14.11.2022).

52. Bach J. S. Preise dein Glucke, gesegnetes Sachsen (audio). URL: <https://youtu.be/v-Ea5TxZvjg> (дата звернення 21.11.2022).

53. Bach J. S. Preise dein Glucke, gesegnetes Sachsen, BWV 215 (1734). URL: [https://imslp.org/wiki/Preise\\_dein\\_Gl%27ckccke,\\_gesegnetes\\_Sachsen,\\_BWV\\_215\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Preise_dein_Gl%27ckccke,_gesegnetes_Sachsen,_BWV_215_(Bach,_Johann_Sebastian)) (дата звернення 21.11.2022).

54. Bach J. S. Schleicht, spielende Wellen (video). URL: <https://youtu.be/fk3zx7LpzZc> (дата звернення 21.11.2022).

55. Bach J. S. Schleicht, spielende Wellen, BWV 206 (1734 або 1736). URL: [https://imslp.org/wiki/Schleicht,\\_spielende\\_Wellen,\\_BWV\\_206\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Schleicht,_spielende_Wellen,_BWV_206_(Bach,_Johann_Sebastian)) (дата звернення 21.11.2022).

56. Bach J. S. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! (audio). URL: <https://youtu.be/hASwusETOF8> (дата звернення 17.05.2023).

57. Bach J. S. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!, BWV 214 [Manuscript (1733)]. URL: [https://imslp.org/wiki/T%C3%B6net,\\_ihr\\_Pauken!\\_Erschallet,\\_Trompeten!,\\_BWV\\_214\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/T%C3%B6net,_ihr_Pauken!_Erschallet,_Trompeten!,_BWV_214_(Bach,_Johann_Sebastian)) (дата звернення 17.05.2023).
58. Bach J. S. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd (audio). URL: [https://youtu.be/yc\\_btddk-\\_d4](https://youtu.be/yc_btddk-_d4) (дата звернення 12.02.2023).
59. Bach J. S. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd, BWV 208 [Manuscript (1713)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Was\\_mir\\_behagt%2C\\_ist\\_nur\\_die\\_muntre\\_Jagd%2C\\_BWV\\_208\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Was_mir_behagt%2C_ist_nur_die_muntre_Jagd%2C_BWV_208_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) (дата звернення 12.02.2023).
60. Bach J. S. Weichet nur, betrübte Schatten (video). URL: <https://youtu.be/874txGMTwoQ> дата звернення 20.02.2023).
61. Bach J. S. Weichet nur, betrübte Schatten, BWV 202 (1718–1723). URL: [https://imslp.org/wiki/Weichet\\_nur%2C\\_betr%C3%BCbte\\_Schatten%2C\\_BWV\\_202\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Weichet_nur%2C_betr%C3%BCbte_Schatten%2C_BWV_202_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) (дата звернення 20.02.2023).
62. Barbier P. The World of the Castrati. The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon. London: Souvenir Press, 1996. 262 p.
63. Baron J. H. Baroque Music. A Research and Information Guide. Michigan: Garland, 1993 587 p.
64. Bayly A. A Practical Treatise on Singing and Playing With Just Expression and Real Elegance. London: J. Ridley, 1771. 99 p.
65. Bedetti A. «La Circe» di Alessandro Stradella, una serenata che vale un'elezione a cardinal. *MusicVoice.it*. 04.07.2017. URL: <https://musicvoice.it/la-circe-di-alessandro-stradella-una-serenata-che-vale-unelezione-a-cardinale-luca-guglielmi-stradivarius-wilhelm-friedemann-bach-bernardino-fantini/> (дата звернення 17.05.2021).
66. Bennet L. The Italian cantata in Vienna. Entertainment in the age of Absolutism. Indianapolis: Indiana University Press, 2013. 392 p.
67. Bononcini G. Amore non vuol diffidenza [Manuscript, n. d. (ca. 1700–1733)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Amore\\_non\\_vuol\\_diffidenza\\_\(Bononcini%2C\\_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Amore_non_vuol_diffidenza_(Bononcini%2C_Giovanni)) (дата звернення 11.05.2023).



68. Bononcini G. Il fiore delle eroine [Manuscript, n. d. (ca. 1700s)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Il\\_fiore\\_delle\\_eroine\\_\(Bononcini%2C\\_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Il_fiore_delle_eroine_(Bononcini%2C_Giovanni)) (дата звернення 11.05.2023).

69. Bononcini G. La gara delle quattro stagioni [Manuscript, n. d. (ca. 1699)]. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_gara\\_delle\\_quattro\\_stagioni\\_\(Bononcini%2C\\_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/La_gara_delle_quattro_stagioni_(Bononcini%2C_Giovanni)) (дата звернення 11.05.2023).

70. Bononcini G. L'Euleo festeggiante [Manuscript, n. d. (ca. 1700)]. URL: [https://imslp.org/wiki/L'Euleo\\_festeggiante\\_\(Bononcini%2C\\_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/L'Euleo_festeggiante_(Bononcini%2C_Giovanni)) (дата звернення 11.05.2023).

71. Borroff E. *The Music of The Baroque*. California: W. C. Brown Company, 1970. 150 p.

72. Brittain K. A. G. *A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation as Applied to Selected Works of George Frideric Handel*. A Dissertation Submitted to the Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Greensboro, 1996. 257 p.

73. Brown A. P. Caldara's trumpet music for the Imperial celebrations of Charles VI and Elisabeth Christine. *Antonio Caldara. Essays on His Life and Times*. Ed. by Brian W. Pritchard. Aldershot: Scolar Press, 1987. P. 3–48.

74. Buelow G. J. *A History of Baroque Music*. Indiana University Press, 2004. 720 p.

75. Bukofzer M. F. *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton Company Inc., 1947. 489 p.

76. Burney Ch. *A General History of Music, from the earliest age to the present period*. London, 1776. Vol. 1. 585 p.

77. Burney Ch. *A General History of Music, from the earliest age to the present period*. London, 1782. Vol. 2. 603 p.

78. Burney Ch. A General History of Music, from the earliest age to the present period. London, 1789. Vol. 3. 661 p.
79. Burney Ch. A General History of Music, from the earliest age to the present period. London, 1789. Vol. 4. 704 p.
80. Caldara A. La Concordia de' Pianeti [Manuscript, n. d. (ca. 1723)]. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_concordia\\_de'\\_pianeti\\_\(Caldara%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/La_concordia_de'_pianeti_(Caldara%2C_Antonio)) (дата звернення: 08.05.2022).
81. Caldara A. La Concordia de' Pianeti. Part I (video). URL: <https://youtu.be/akMA600O7bg> (дата звернення: 09.06.2022).
82. Caldara A. La Concordia de' Pianeti. Part II (video). URL: <https://youtu.be/4gaoPnd-BbM> (дата звернення: 09.06.2022).
83. Caldara A. Livia. [Manuscript, n. d. (ca. 1731)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Livia\\_\(Caldara%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Livia_(Caldara%2C_Antonio)) (дата звернення 08.06.2022).
84. Carreras J. J. La serenata en la corte española (1700–1746). *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 599–626.
85. Cesti A. Serenata fatta in Firenze per la sera della nascita del principe sposo Cosmo (III.) di Toscana, il di 14. agosto, 1662. URL: [https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_4896944&order=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_4896944&order=1&view=SINGLE) (дата звернення 19.05.2021).
86. Cetrangolo A., Padova G. La serenata vocale tra Viceregno e metropoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid. Padova: Liviana, 1990. 140 p.
87. Chirico T. L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689–1708). *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 397–450.
88. Chung-Ahn G. Ch. Y. An Introductions to the Art of Singing Italian Baroque Opera: A Brief History and Practice. Abstract of the dissertation submitted in partial

satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Music. Los Angeles: University of California, 2015. 84 p.

89. Companion to Baroque Music. Ed. by Julie Anne Sadie. University of California Press, 1998. 549 p.

90. Crescimbeni G. M. L'Istoria della volgar poesia. Venezia: Presso Lorenzo Basegio, 1731. 480 p.

91. Cyr M. Performing Baroque Music. Taylor & Francis, 2017. 256 p.

92. D'Alvarenga J. P. Domenico Scarlatti, 1719–1729: o período português. *Revista Portuguesa de Musicologia*. 1997/1998. Vol. 7–8. P. 95–138.

93. Dean W. The Performance of Recitative in Late Baroque Opera. *Music and Letters*. 1977. Vol. 58. Issue 4. P. 389–402.

94. Dent E. J. Alessandro Scarlatti: his life and works. London: E. Arnold, 1905. 236 p.

95. Donington R. Baroque Music Style and Performance. London, Faber Music, 1982. 206 p.

96. Donington R. The Interpretation of Early Music. London: Faber and Faber, 1974. 255 p.

97. Dürr A. The Cantatas of J. S. Bach: With Their Librettos in German-English Parallel Text. Oxford: Oxford University Press, 2005. 967 p.

98. Elliott M. Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices. New Haven, London: Yale University Press, 2006. XII, 356 p.

99. Everett P., Talbot M. Antonio Vivaldi, Due Serenate. Milano: Ricordi, 1995. 332 p.

100. Fabris D. La serenata a Napoli prima di Alessandro Scarlatti. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 15–72.

101. Fabris D. Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624–1704). London: Routledge, 2016. 336 p.

102. Farrell J. Heather Ornament and the affections in the opera arias of George Frideric Handel. University of British Columbia 2008. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of musical arts. Vancouver: University of British Columbia 2008. 148 p.

103. Făgărășan R. Communication through the language of voice «aria da capo» characteristics and vocal interpretative potential in the eighteenth century. *International Journal of Communication Research*. 2014. Vol. 4. Issue 4. P. 343–349.

104. Fernandes C. Maria Bárbara de Bragança's Music Library and the Circulation of Musical Repertoires in 18th Century Europe. *Le stagioni di Niccolò Jommelli*. A cura di Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione e Iskrena Yordanova. Napoli: Turchini Edizioni, 2018. P. 901–929.

105. Gable F. K. Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato. *Performance Practice Review*. 1992. Vol. 5. No. 1. P. 90–102.

106. Galuppi B. La Virtù liberata [Manuscript (1765)]. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_virt%C3%B9\\_liberata\\_\(Galuppi%2C\\_Baldassare\)](https://imslp.org/wiki/La_virt%C3%B9_liberata_(Galuppi%2C_Baldassare)) (дата звернення: 08.09.2023).

107. Gialdroni T. M. Le serenate di Domenico Sarro: alcune precisazioni e integrazioni. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 247–300.

108. Gianturco C. Music for a Genoese Wedding of 1681. *Music and Letters*. 1982. Vol. 63. Issue 1/2. P. 31–43.

109. Gibertoni G. Cantate dialoghe e serenate (1706–1710) di Georg Friedrich Handel. Dottorato di Ricerca in Musicologia e Beni musicali. Bologna: Università di Bologna, 2013. 503 p.

110. Gluck C. W. La contesa dei Numi, Wq. 14 [Manuscript, n. d. (1749)]. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_contesa\\_dei\\_numi%2C\\_Wq.14\\_\(Gluck%2C\\_Christoph\\_Wilibald\)](https://imslp.org/wiki/La_contesa_dei_numi%2C_Wq.14_(Gluck%2C_Christoph_Wilibald)) (дата звернення: 13.09.2023).

111. Gluck C. W. *Le nozze d'Ercole e d'Ebe*, Wq. 12 (1747). URL: [https://imslp.org/wiki/Le\\_nozze\\_d'Ercole\\_e\\_d'Ebe%2C\\_Wq.12\\_\(Gluck%2C\\_Christoph\\_Willibald\)](https://imslp.org/wiki/Le_nozze_d'Ercole_e_d'Ebe%2C_Wq.12_(Gluck%2C_Christoph_Willibald)) (дата звернення: 13.09.2023).

112. González Asenjo E. Juan José de Austria: afición, práctica y «deleite» por la ciencia y las artes. *Cuadernos de Historia Moderna*. 2019. Vol. 44. No. 2. P. 481–509.

113. Griffin T. Some Late Scarlatti Recovered: Part Two of Alessandro Scarlatti's *Serenata Erminia* (1723). *Studi musicali. Nuova serie*. 2013. No. 1. P. 101–113.

114. Griffiths S. A. Luigi Rossi: Early baroque Italian cantatas for the modern singer, with modern editions of selected works. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas August 2011, 65 p.

115. Grippaudo I. *La cantata a Palermo fra Sei e Settecento: il caso dei Gesuiti. La cantata da camera e lo stile galante: sviluppi e diffusione della «nuova musica» tra il 1720 e il 1760*. A cura di S. Aresi, G. Giovani. Amsterdam: Stile Galante Publishing, 2017. P. 113–142.

116. Hale Harris K. C. *Poetry and Patronage: Alessandro Scarlatti, The Accademia Degli Arcadia, and the Development of the Conversazione Cantata in Rome 1700–1710*. Doctor of Philosophy (Musicology). University of North Texas, 2005, 153 p.

117. Halton R. *Serenata in flux: the two versions of Venere, Adone, et amore by Alessandro Scarlatti. Il Pasticcio: Responsabilità d'Autore e Collaborazione nell'Opera dell'Età Barocca*. Ed. Gaetano Pitarresi. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2011. P. 31–65.

118. Handel G. F. *Aci, Galatea e Polifemo*, HWV 72 (1708). URL: [https://imslp.org/wiki/Aci,\\_Galatea\\_e\\_Polifemo,\\_HWV\\_72\\_\(Handel,\\_George\\_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Aci,_Galatea_e_Polifemo,_HWV_72_(Handel,_George_Frideric)) (дата звернення 02.04.2023).

119. Hasse J. A. Marc'Antonio e Cleopatra [Manuscript, n. d. (ca. 1725)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Antonio\\_e\\_Cleopatra\\_\(Hasse,\\_Johann\\_Adolph\)](https://imslp.org/wiki/Antonio_e_Cleopatra_(Hasse,_Johann_Adolph)) (дата звернення 10.10.2023).
120. Hasse J. A. Marc'Antonio e Cleopatra. Conductor Claudio Osele (audio). URL: <https://youtu.be/nYIZiIiF1Qc> (audio) (дата звернення 17.02.2021).
121. Hasse J. A. Marc'Antonio e Cleopatra. Conductor Matthew Dirst (audio). URL: <https://youtu.be/zJlzAPOO8wI> (дата звернення 22.03.2021).
122. Hasse J. A. Marc'Antonio e Cleopatra. Conductor Ottavio Dantone (audio). URL: <https://youtu.be/E8CcJ9mWcZ0> (дата звернення 26.02.2021).
123. Hasse J. A. Marc'Antonio e Cleopatra. Conductor Peter Zajíček. Part I (video). URL: <https://youtu.be/XCUcbN9jpbA> (дата звернення 25.03.2021).
124. Hasse J. A. Marc'Antonio e Cleopatra. Conductor Peter Zajíček. Part II (video). URL: <https://youtu.be/Ew10d9e1qdc> (дата звернення 25.03.2021).
125. Hasse J. A. Werke. Marc'Antonio e Cleopatra. Serenata per Soprano, Mezzo-soprano, 2 Violini, Viola e Basso continuo (Violoncello/Contrabbasso, Cembalo). Vol. II/1. Carus-Verlag, 2002. Partitura+Vocal score. 115 p. + 80 p.
126. Heinichen J. D. Le nozze di Nettuno e di Teti, S. 203 [Manuscript (1726)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Le\\_nozze\\_di\\_Nettuno\\_e\\_di\\_Teti%2C\\_S.203\\_\(Heinichen%2C\\_Johann\\_David\)](https://imslp.org/wiki/Le_nozze_di_Nettuno_e_di_Teti%2C_S.203_(Heinichen%2C_Johann_David)) (дата звернення 17.08.2023).
127. Hell H. Die Neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora, L. Vinci, G. B. Pergolesi, L. Leo, N. Jommelli. Tutzing: H. Schneider, 1971. 623 p.
128. Heller W. Music in the Baroque. Western Music in Context: A Norton History. New York; London: W. W. Norton and company, 2014. 337 p.
129. Houser R. M. The Origin and Development of the Italian Aria in the Baroque Period. All Master's Theses. Central Washington University, 1964. 39 p.

130. Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola. Ed. and translated by Julianne C. Baird. Cambridge Musical Texts and Monographs. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. X, 298 p.
131. Jackson R. Performance practice. *A dictionary-guide for musicians*. New York, London: Routledge, 2005. P. 435–439.
132. Kurtzman J. G. The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance. Oxford: Oxford University Press, 1999. 624 p.
133. Maccavino N. La Serenata a Filli «Tacete aure tacete» e le altre serenate datate 1706 di Alessandro Scarlatti. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 451–522.
134. Magauda A., Costantini D. Serenate e componimenti celebrativi nel Regno di Napoli (1677–1754). *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 73–236.
135. Mancini G. B. Practical Reflections on Figured Singing. Translated by Edward V. Foreman. Champaign, IL: Pro Musica Press, 1967. 159 p.
136. Mele G. B. Serenata a cinque voci Yn occasione di festeggiare i solenni sponsali della Reale infanta de Spagna Donna Maria Teresa, con il Defino di Francia [Manuscript (1744)]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010083v/f2.image> (дата звернення 11.08.2023).
137. Moens-Haenen G. Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalisten und Instrumentalisten. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988. 315 p.
138. Mozart W. A. Ascanio in Alba (audio). URL: <https://youtu.be/EWyvDAzvRiI> (дата звернення 10.07.2023).

139. Mozart W. A. Ascanio in Alba, K. 111 [Manuscript (1771)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Ascanio\\_in\\_Alba,\\_K.111\\_\(Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Ascanio_in_Alba,_K.111_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) (дата звернення 10.07.2023).

140. Mozart W. A. Il rè pastore (audio). URL: [https://youtu.be/lAh78t\\_9e40](https://youtu.be/lAh78t_9e40) (дата звернення 18.07.2023).

141. Mozart W. A. Il rè pastore, K. 208 (1775). URL: [https://imslp.org/wiki/Il\\_r%C3%A8\\_pastore,\\_K.208\\_\(Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Il_r%C3%A8_pastore,_K.208_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) (дата звернення 18.07.2023).

142. Mozart W. A. Il sogno di Scipione (audio). URL: <https://youtu.be/8k-vGrlwiBc> (дата звернення 21.07.2023).

143. Mozart W. A. Il sogno di Scipione, K. 126 [Manuscript (1771)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Il\\_sogno\\_di\\_Scipione,\\_K.126\\_\(Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Il_sogno_di_Scipione,_K.126_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) (дата звернення 21.07.2023).

144. Murray Young W. The Cantatas of J. S. Bach. An Analytical Guide. Jefferson, NC: McFarland, 1989. 307 p.

145. Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present. Eds. Rebekah Ahrendt, Mark Ferraguto, Damien Mahiet. New York: Palgrave MacMillan, 2014. 304 p.

146. Music Research: New Directions for a New Century. Ed. by Michael Ewans, Rosalind Halton, John A. Phillips. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2004. 453 p.

147. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 2020. 648 p.

148. Neumann F. The Vibrato Controversy. *Performance Practice Review*. 1991. Vol. 4. No. 1. P. 14–27.

149. Nicastro G. Temi e forme nelle «serenate» di Pietro Metastasio. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 237–246.



150. Nicola Porpora musicista europeo: le corti, i teatri, i cantanti, i librettisti. *Atti del Convegno Internazionale de Studi* (Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2008), a cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2011. 430 p.

151. Pacheco A. J. V. O Libreto de Augurio di Felicità, o Sia Il Trionfo d'Amore de Marcos Portugal: um pastiche literário. *Revista Música Hodie, Goiânia*. 2012. Vol.12. No. 1. P. 104–116.

152. Pagano R. La serenata nei secoli. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 1–14.

153. Page J. K. Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 322 p.

154. Palisca C. V. Baroque' as a Music-Critical Term. *French Musical Thought, 1600–1800*. Ed. by Georgia Cowart. Ann Arbor: UMI Research Press. 1989. P. 7–22.

155. Palisca C. V. Baroque music. 3rd Edition. U.S.A., Prentice Hall, 1991. 356 p.

156. Pinilla L. E. La serenata: Un género dramático desconocido en España. *Lyra mínima or allos géneros breves de la literatura tradicional*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28–30 octubre 1998. P. 189–200.

157. Pitarresi G. Una serenata-modello: Gli Orti Esperidi di Pietro Metastasio e Nicola Porpora. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 301–332.

158. Porpora N. A. L'Angelica [Manuscript, n. d. (ca. 1720)]. URL: [https://imslp.org/wiki/L'Angelica\\_\(Porpora%2C\\_Nicola\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/L'Angelica_(Porpora%2C_Nicola_Antonio)) (дата звернення 21.06.2023).

159. Porpora N. A. L'Angelica (audio). URL: [https://youtu.be/fMpJTPj451Y&list=OLAK5uy\\_k0OhWwKECvHLBsnH0APQyiywWmNNXmOrU&index=1](https://youtu.be/fMpJTPj451Y&list=OLAK5uy_k0OhWwKECvHLBsnH0APQyiywWmNNXmOrU&index=1) (дата звернення 21.06.2023).

160. Pritchard B. W. Antonio Caldara. The Cantatas Revisited. An Obscure Venetian Composer Placed in Perspective. *The Musical Times*. 1992. Vol. 133, No. 1796. P. 510–513.

161. Rangel-Ribeiro V. A Practical Guide for the Performer. Dover Publications, 2016. 336 p.

162. Rice J. Music in the eighteenth century. New York, London: W. W. Norton & Company, 2013. XV, 274 p.

163. Rodríguez P. L. Musica italiana alla corte spagnola durante il regno di Carlo II (1665–1700). *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, a cura di Davide Daolmi. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007. P. 369–375.

164. Rosand E. Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre. Berkeley: University of California Press, 1991. 710 p.

165. Rousseau J. Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique. Amsterdam, 1710. 94 p.

166. Sances, Giovanni Felice. *Operone. Bühnenwerke mit Musik. Oper. Operette. Musical. Ballett*. URL: <https://operone.de/komponist/sances.html> (дата звернення 16.06.2022).

167. Sanford S. A. Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique. Thesis for the Degree of Master of Arts. Stanford: Stanford University, 1979. 482 p.

168. Sarro D. Natale Come bello il sol risplende [Manuscript, n. d. (ca. 1700s)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Come\\_bello\\_il\\_sol\\_risplende\\_\(Sarro%2C\\_Domenico\\_Natale\)](https://imslp.org/wiki/Come_bello_il_sol_risplende_(Sarro%2C_Domenico_Natale)) (дата звернення 06.03.2023).

169. Sarro D. Natale Quando mai delle mie pene [Manuscript, n. d. (ca. 1700s)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Quando\\_mai\\_delle\\_mie\\_pene\\_\(Sarro%2C\\_Domenico\\_Natale\)](https://imslp.org/wiki/Quando_mai_delle_mie_pene_(Sarro%2C_Domenico_Natale)) (дата звернення 06.03.2023).

170. Scarlatti A. Erminia [Manuscript, n. d. (ca. 1723)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Erminia\\_\(Scarlatti%2C\\_Alessandro\)](https://imslp.org/wiki/Erminia_(Scarlatti%2C_Alessandro)) (дата звернення 26.04.2023).
171. Scarlatti A. Solo Serenatas. Ed. by Marie-Louise Catsalis, Rosalind Halton. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2011. XLII + 191 p.
172. Scarlatti A. Venere, Amore e Ragione (audio). URL: <https://youtu.be/JMmxrag3qBU> (дата звернення 25.04.2023).
173. Scarlatti A. Venere, Amore e Ragione: serenata a 3. Ed. by Judith L. Schwartz. Historical introduction by T. Griffin. A-R Editions, 2000. XXX, 124 p.
174. Schreiber R. Erzherzog Leopold Wilhelm: «ein galerie nach meinem humor». Milano: Skira Wien Kunsthistorisches Museum, 2004. 198 p.
175. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 844 s.
176. Selfridge-Field E. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760. Stanford: Stanford University Press, 2007. 784 p.
177. Selfridge-Field E. Addenda to Some Baroque Biographies. *Journal of the American Musicological Society*. 1972. Vol. 25. No. 2. P. 236–240.
178. Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe. Ed. by Iskrena Yordanova and Paologiovanni Maione. Wien: Hollitzer Verlag, 2018. 568 p.
179. Slouka P. Serenata «Ghirlanda di fiori» Antonia Caldary z roku 1726. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Brno, 2009. 78 s.
180. Stein L. K. «Una música de noche, que llaman aquí serenata»: a Spanish patron and the serenata in Rome and Naples. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 333–372.
181. Stevens D. Performance Practice in Baroque Vocal Music. College Music Symposium. 1978. Vol. 18. No. 2. P. 9–19.

182. Stradella A. La Circe (audio). URL: [https://youtu.be/7bhUvEYbDJM&list=OLAK5uy\\_l6l7hK3swVb\\_EE3v2KACimkUWGnKdqfUA](https://youtu.be/7bhUvEYbDJM&list=OLAK5uy_l6l7hK3swVb_EE3v2KACimkUWGnKdqfUA) (дата звернення 20.09.2020).
183. Stradella A. Qual prodigio è ch'io miri?, G. 1.4/17 (ca. 1725). URL: [https://imslp.org/wiki/Qual\\_prodigio\\_%C3%A8\\_ch%E2%80%99io\\_miri%3F%2C\\_G.1.4%2F17\\_\(Stradella%2C\\_Alessandro\)](https://imslp.org/wiki/Qual_prodigio_%C3%A8_ch%E2%80%99io_miri%3F%2C_G.1.4%2F17_(Stradella%2C_Alessandro)) (дата звернення 09.06.2022).
184. Striggio A. Madrigali a sei voci libro 1. Venice: Girolamo Scotto, 1566. URL: [https://imslp.org/wiki/Madrigali\\_a\\_6\\_voci,\\_Libro\\_1\\_\(Striggio,\\_Alessandro\)](https://imslp.org/wiki/Madrigali_a_6_voci,_Libro_1_(Striggio,_Alessandro)) (дата звернення 30.06.2022).
185. Talbot M. «Loving without falling in love»: Pietro Paolo Bencini's Serenata Li due volubili. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 373–396.
186. Talbot M. Johann David Heinichen La gara degli Dei; Diana su l'Elba. *Music and Letters*. 2002. Vol. 83. Issue 1. P. 173–175.
187. Talbot M. Mythology in the Service of Eulogy: The Serenata «Andromeda liberata». *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*. Eds. M. Kokole et al. Ljubljana: Založba ZRC, 2006. P. 131–159.
188. Talbot M. Serenata. *Grove Music Online*. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25455> (дата звернення: 11.09.2023).
189. Talbot M. The Serenata in Eighteenth-Century Venice. *Royal Musical Association Research Chronicle*. 1982. Vol. 83. Issue 1. P. 1–50.
190. Talbot M. Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and His World. Oxford: Clarendon press, 1990. 322 p.
191. Talbot M. Vivaldi. 2nd ed. London: J. M. Dent, 1993. 256 p.
192. Talbot M., Everett P. Homage to a French King: Two Serenatas by Vivaldi (Venice 1725 and ca. 1726). *Antonio Vivaldi. Due Serenate, partiture in facsimile*,

*saggio introduttivo a cura di Michael Talbot e Paul Everett con l'edizione dei testi poetici*. Milano: Ricordi, 1995. P. IX–LXXXVII.

193. Tamburini E. Luoghi teatrali per la serenata nella Roma del Seicento. Il falso convito di Gian Lorenzo Bernini. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 523–546.

194. Tcharos S. The serenata in the eighteenth century. *Music for the salon and concert room*. Cambridge: University Press, 2011. P. 492–512.

195. Tedesco A. «Applausi festivi»: Music and the Image of Power in Spanish Italy. *Music in Art. International Journal for Music Iconography*. 2012. XXXVII/1–2. P. 139–158.

196. Tedesco A. La serenata a Palermo alla fine del Seicento e il duca di Uceda. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 547–598.

197. Teramo S. Dal fondo Carvlhaes: Gaetano Martinelli e la serenata alla corte di Lisbona. *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 665–702.

198. The Cambridge History of Eighteenth-Century Music. Ed. by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 798 p.

199. The Late Baroque Era: Vol. 4. From The 1680s To 1740. Editors: George J. Buelow. Prentice Hall, 1994. XII, 521 p.

200. Thomas G. The Late Baroque Serenata in Rome and Naples. A Documentary Study with emphasis on Alessandro Scarlatti. Los Angeles: University of California, 1983. 871 p.

201. Tosi P. F. Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723. 134 p.

202. Valentini A. Musicisti bresciani ed il teatro grande. Brescia: Tipografia e libreria querexiana, 1894. 180 p.

203. Vecchi O. *Selva di varia ricreatione*. Venezia: Angelo Gardano, 1590. URL: [https://imslp.org/wiki/Selva\\_di\\_varia\\_ricreatione\\_\(Vecchi%2C\\_Orazio\)](https://imslp.org/wiki/Selva_di_varia_ricreatione_(Vecchi%2C_Orazio)) (дата звернення 05.05.2023).
204. Vivaldi A. *La Gloria e Himeneo* (audio). URL: <https://youtu.be/j80vn1JM-00> (дата звернення 05.05.2023).
205. Vivaldi A. *La Gloria e Himeneo* [Manuscript, n. d. (ca. 1725)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Gloria\\_e\\_Himeneo%2C\\_RV\\_687\\_\(Vivaldi%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Gloria_e_Himeneo%2C_RV_687_(Vivaldi%2C_Antonio)) (дата звернення 05.05.2023).
206. Vivaldi A. *La Sena festeggiate* (audio). URL: <https://youtu.be/m7fRWCRt3ow> (дата звернення 06.05.2023).
207. Vivaldi A. *La Sena festeggiate* [Manuscript, n. d. (ca. 1726)]. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_Sena\\_festeggiate,\\_RV\\_693\\_\(Vivaldi,\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/La_Sena_festeggiate,_RV_693_(Vivaldi,_Antonio)) (дата звернення 06.05.2023).
208. Voss S. *La serenata epitalamica ad Amburgo nella prima metà del Settecento. La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. A cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007. P. 627–664.
209. Walker F. *A Chronology of the Life and Works of Nicolò Porpora*. Italian Studies. 1951. Vol. 6(1). P. 29–62.
210. Wellesz E. *Zwei Studien zur Geschichte der Oper im XVII. Jahrhundert. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. 1913. № 15. S. 124–154.
211. White H. *Johann Joseph Fux and the Imperative of Italy. Schriftenreihe Analecta musicologica*. Rom: Deutschen Historischen Institut Rom, 2015. P. 571–582.
212. White H. *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*. Ed. by Harry White. London: Routledge, 2016. 344 p.
213. Wolff Ch. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Oxford: Oxford University Press, 2002. 599 p.
214. Wollenberg S. *Vienna under Joseph I and Charles VI. The Late Baroque Era*. London: Man & Music. Palgrave Macmillan, 1993. P. 324–354.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ  
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ ОСНОВНИХ ПОЛОЖЕНЬ  
ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ**

**Наукові праці, в яких опубліковано  
основні наукові результати дисертації**

*Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. № 40. С. 178–183. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250388>

2. Табуліна О. Б. Барокова серената при дворі австрійських Габсбургів у контексті італійської культурної експансії. *Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал*. 2022. № 134. С. 41–50. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269595>

3. Табуліна О. Б. Серената як музично-драматичний твір «з нагоди»: історичний шлях та жанрова специфіка. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2023. № 44. С. 161–167. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293943>

*Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

4. Табуліна О. Б. А. Вівальді. Серената «La Sena festeggiante» як діалог музичних традицій Італії та Франції. *Культурно-мистецьке середовище:*

*творчість та технології*: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 180–181.

5. Табуліна О. Б. Серената «La Circe» («Цирцея») А. Страделли як зразок аристократичного мистецтва XVII століття. *Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації*: Матеріали XXI Міжнар. наук.-практ. конференції, Київ 8–10 січня 2021 р. Київ: КМAM ім. Р. М. Глієра, 2021. С. 104–105.

6. Табуліна О. Б. Прем'єрне виконання в Україні серенати Й. А. Хассе «Марк Антоній та Клеопатра» в світлі популяризації барокової музики. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: Матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4–5 лист. 2021 р. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 134–135.

7. Табуліна О. Б. Драматичні серенати В. А. Моцарта як данина традиціям аристократичного середовища XVIII століття. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 червня 2022 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2022. С. 105–107.

8. Табуліна О. Б. Світські твори з нагоди Й. С. Баха: кантати або серенати? *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф., 10 листопада 2022 р. М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2022. С. 202–203.

9. Табуліна О. Б. Французькі серенати Антоніо Вівальді в контексті культурної дипломатії барокової доби. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 18 травня 2023 р. Київ: НАКККіМ, 2023. С. 93–95.

10. Табуліна О. Б. Італійська барокова арія: особливості будови та виконання. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів (Київ, 2 листопада 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. 187–189.



## **Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:**

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася на наукових заходах, зокрема:

1) XIV Міжнародній науково-творчій дистанційній конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 23 жовтня 2020 р., форма участі – дистанційна);

2) Міжнародній науковій конференції «Ювілейні пам'ятні дати 2020 року» (Київ, 27–28 листопада 2020 р., форма участі – дистанційна);

3) XXI Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2021 р., форма участі – дистанційна);

4) Міжнародній науково-практичній конференції «Міжнародні Герасимовські читання-2021: звук і знак» (Київ, 16–18 квітня 2021 р., форма участі – дистанційна);

5) IV Міжнародній науковій конференції «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 4–5 листопада 2021 р., форма участі – дистанційна);

6) Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, 21–22 червня 2022 р., форма участі – дистанційна);

7) III Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 10 листопада 2022 р., форма участі – дистанційна);

8) Всеукраїнській науково-практичній конференції «Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи» (Київ, 18 травня 2023 р., форма участі – дистанційна);

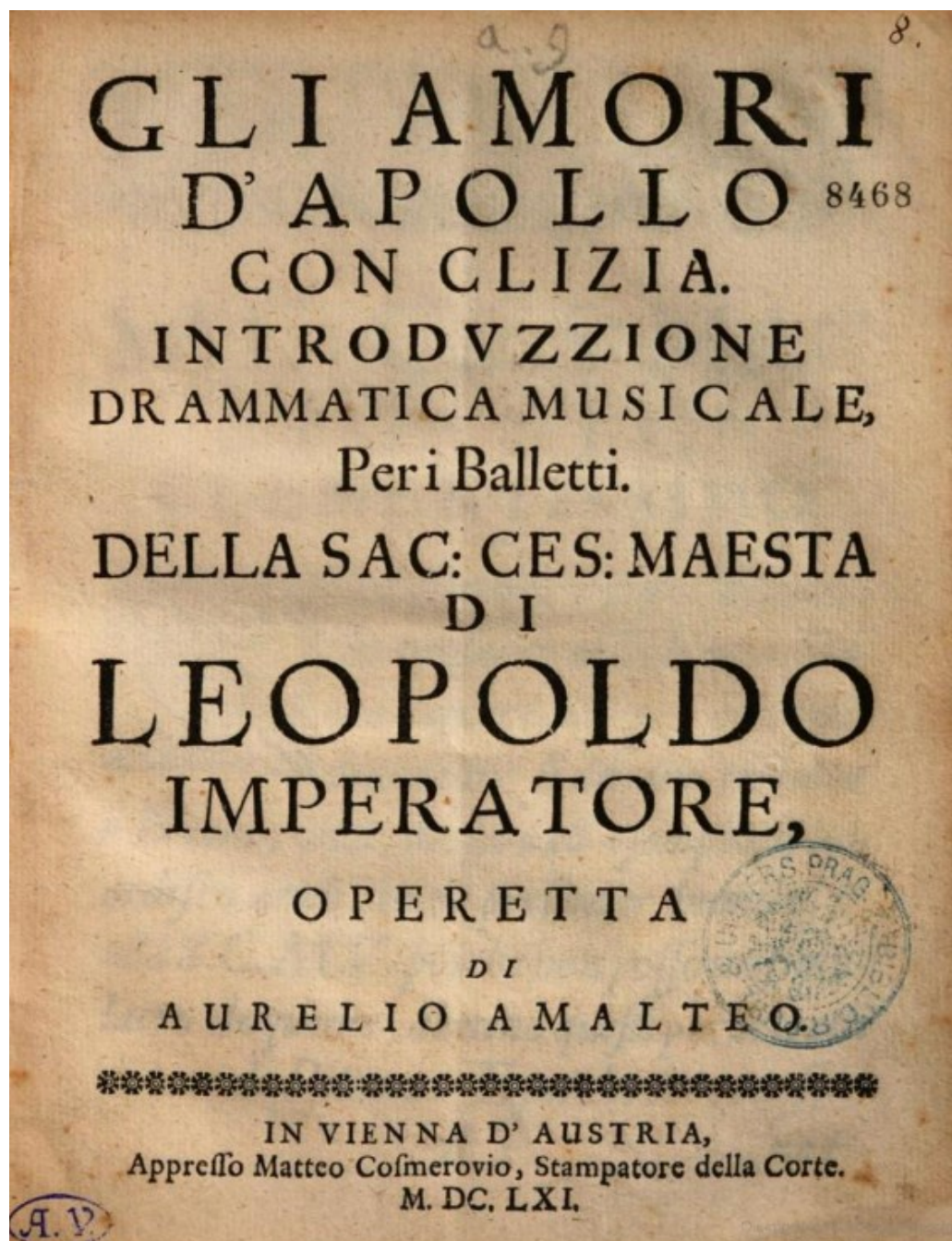
9) XI Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції студентів, аспірантів «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (Київ, 25 травня 2023 р., форма участі – дистанційна);

10) Всеукраїнський круглий стіл «Український фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (Київ, 3 жовтня 2023 р., форма участі – дистанційна);

11) VII Всеукраїнській науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2 листопада 2023 р., форма участі – дистанційна);

12) XI Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність» (Київ, 20–21 грудня 2023 р., форма участі – дистанційна).

## ІЛЮСТРАЦІЇ



Б.1. А. Амальтео. «Любов Аполлона і Клітії» («Gli Amori d'Apollo con Clizia»). 1661. Титульна сторінка лібрето



Б.2. А. Страделла. «Цирцея» («La Circe»).  
1668. Остання сторінка манускрипту

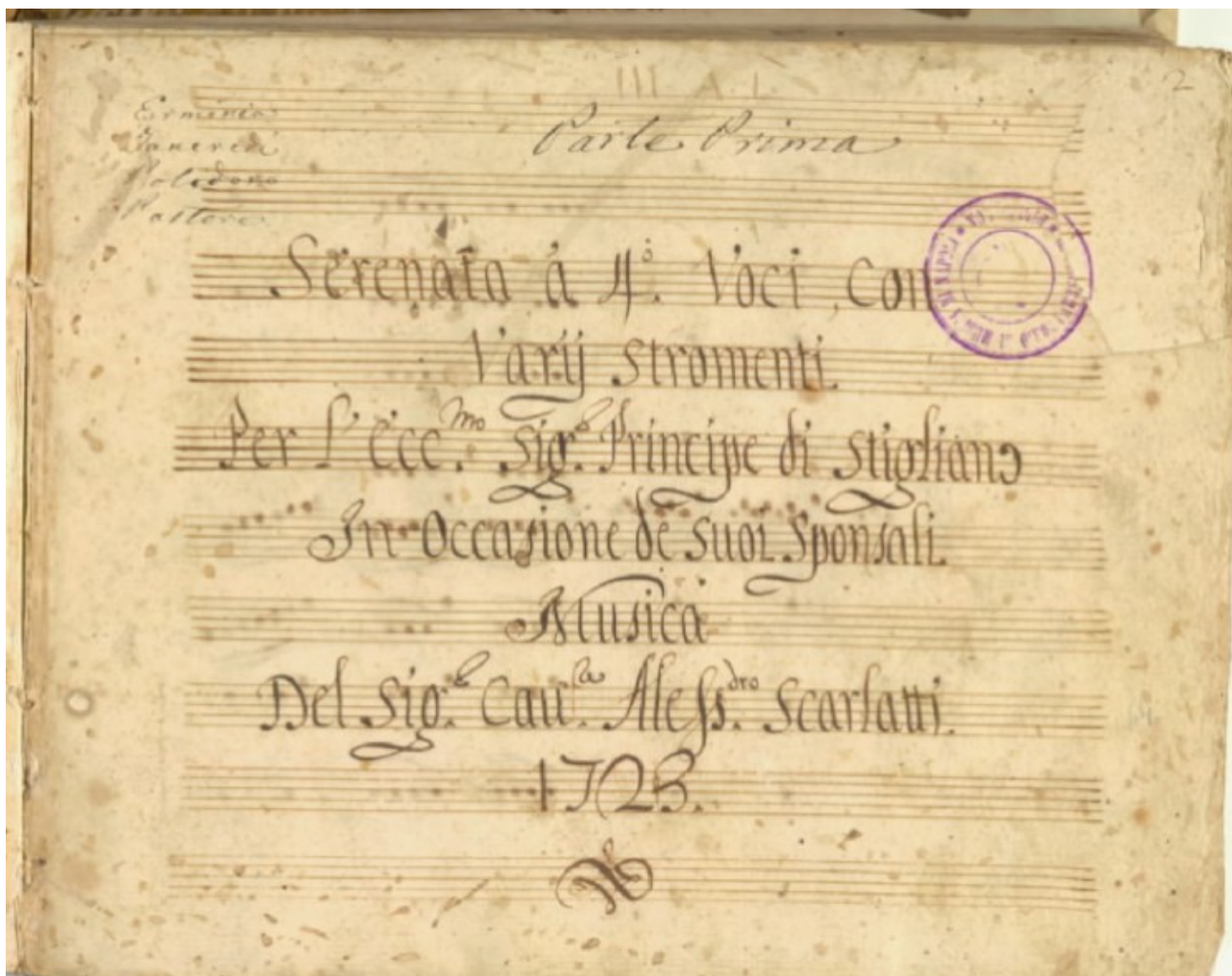




Б.3. Н. Порпора. «Анжеліка» («L'Angelica»)  
1720. Титульна сторінка манускрипту

*Licenza*  
*Fig. Ariantina*  
 Questo è il di fortunato Augusta e Lisa in  
 cui la tua grand' alma colla terra cambio l'astro natio al' so'  
 ben ch'io dourei solo alla gloria tua uergar le carte non d'Or  
 lando e Medoro rinouar le follie. Cantar gl'amori ma  
 chi ridir potrebbe le lodi tue senza far onta q' uero?

Б.4. Н. Порпора. «Анжеліка» («L'Angelica»).  
 1720. Вставна *licenza* з прославленням на адресу  
 імператриці Єлизавети Христини



Б.5. А. Скарлатті. «Ермінія» («Erminia»)  
1723. Титульна сторінка манускрипту



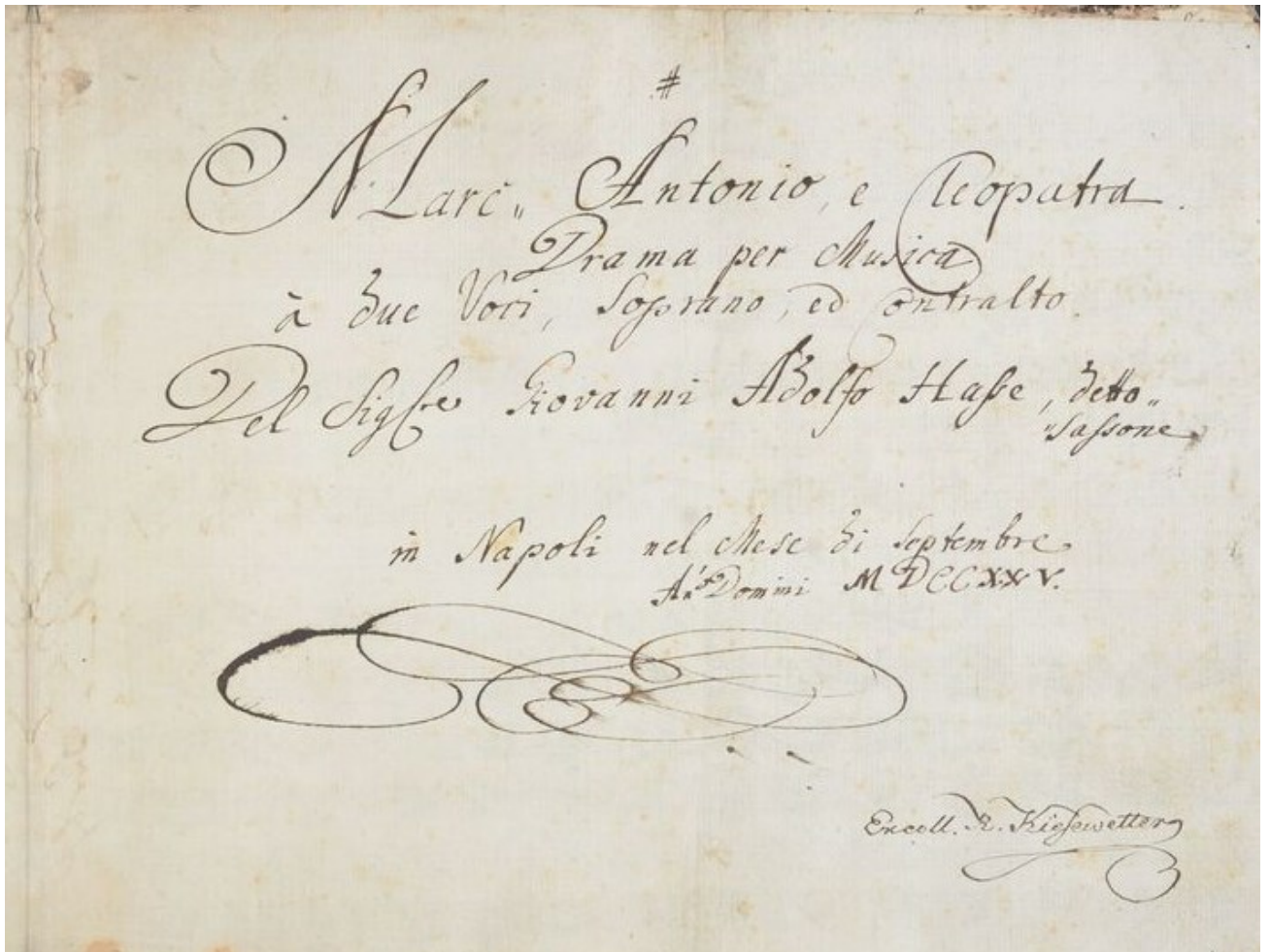


Б.6. А. Кальдара. «Згода планет» («La Concordia de' Pianeti»).  
 Бл. 1723. Титульна сторінка манускрипту

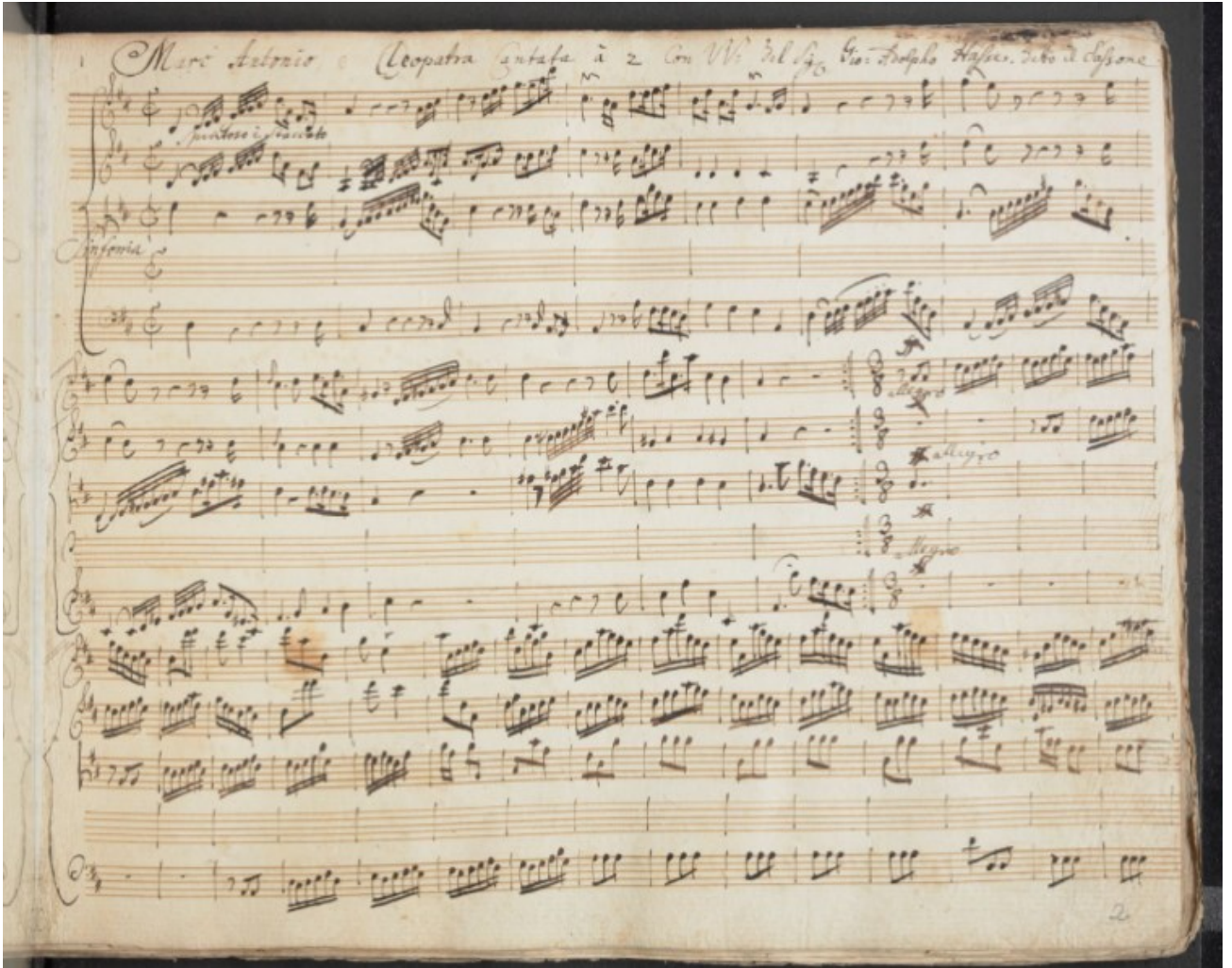




Б.7. А. Кальдара. «Згода планет» («La Concordia de' Pianeti»).  
 Бл. 1723. Друга сторінка манускрипту, де зазначено перший склад виконавців



Б.8. Й. А. Гассе. «Марк Антоній і Клеопатра» («Marc Antonio e Cleopatra»).  
 Бл. 1725. Титульна сторінка манускрипту

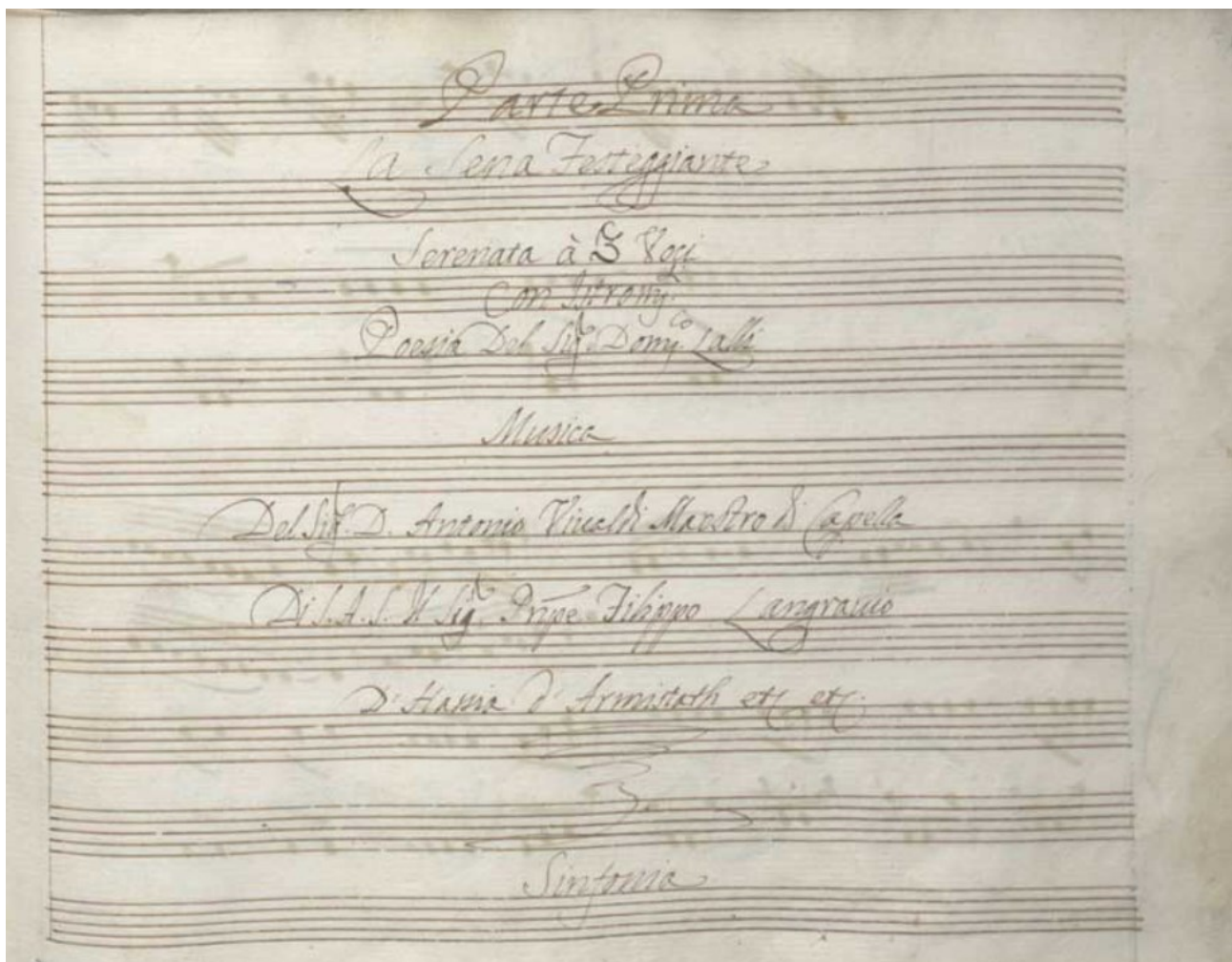


Б.9. Й. А. Гассе. «Марк Антоній і Клеопатра» («Marc Antonio e Cleopatra»).  
Бл. 1725. Вступна синфонія



ora reggere il grande quindi al volger degli anni sotto il Reo germano sorgeva nuovo Re  
 chi da le mure arene ai lidi Bai la terra ilustre sa coi raggi suoi  
 Quel Re Carlo il burattano, il grande che se qu'ama tanto s'aveva quando si

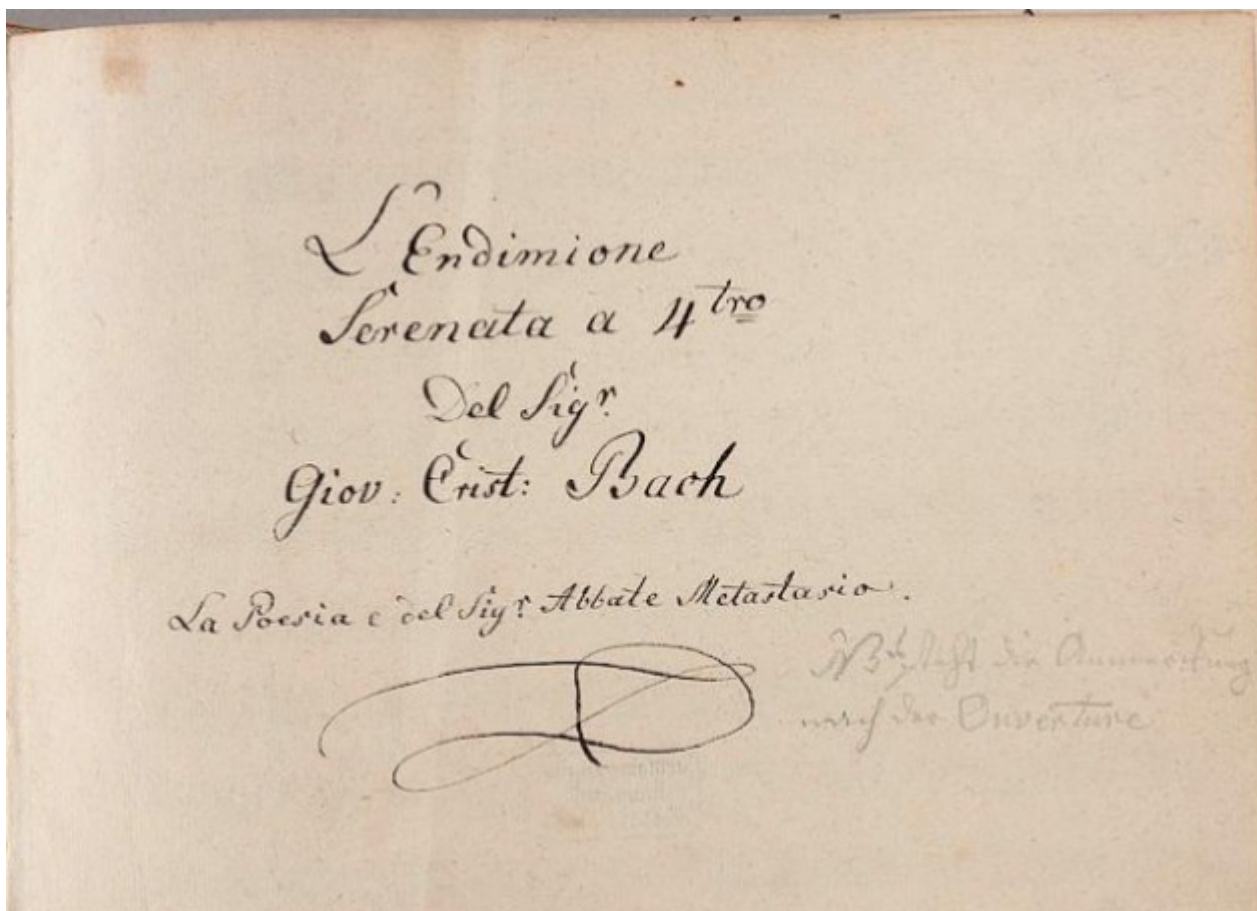
Б.10. Й. А. Гассе. «Марк Антоній і Клеопатра» («Marc Antonio e Cleopatra»).  
 Бл. 1725. Фрагмент фінального речитативу Марка Антонія з прославленням  
 імператора Карла VI



Б.11. А. Вівальді. «Святкуююча Сена» («La Sena festeggiante»)  
 Бл. 1726. Титульна сторінка манускрипту







Б.13. Й. К. Бах. «Ендіміон» («Endimione»)  
Бл. 1780. Титульна сторінка манускрипту

rranio: Silvia. Venere. Aceste. Fauno, Pastori. *Ascanio in*  
 Pastorella. Ninfe. Genj. Grazie. *Alba* *Overtura* *Cira 460. Siten. del Sig. Cavallina Amadeo N. 2.*  
*Wolff: Mozart. All. Du. Viol. I.*  
*Figur. Band. Sinf.* *Viol. II.*  
*Viol. III.*  
*Viol. IV.*  
*Milano*

*Due Parti.*  
*Allegro assai*  
*Allegro assai*

33.

Б.14. В. А. Моцарт «Асканий в Альбі» («Ascanio in Alba»).  
1771. Увертюра