

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

Дипломна робота

для здобуття наукового ступеня «Бакалавр» на тему:

ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ БАРОКОВОЇ ОПЕРИ
(НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «АЛЬЦИНА» ГЕОРГА ГЕНДЕЛЯ)

Виконала:

студентка IV курсу
денної форми навчання
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Кулініч Анастасія Григорівна

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики,
Тихий Северин Вікторович

Рецензентка:

Кандидат мистецтвознавства,
ст.викладач кафедри академічного співу
Лісогорська Антоніна Альбертівна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Художньо-стильові особливості барокової естетики.....	4
1.1. Характеристика стилю бароко у музичному мистецтві.....	4
1.2. Особливості вокального виконавства доби бароко у контексті історичного розвитку жанру опери.....	8
РОЗДІЛ II. Опера «Альцина» Георга Генделя як вершина барокової музики...	13
2.1. Історія створення та виконання опери «Альцина».....	13
2.2. Музично-драматургічні особливості опери.....	14
РОЗДІЛ III. Особливості виконавської інтерпретації опери «Альцина» Георга Генделя.....	17
3.1. Проблеми вокального виконавства у сольних номерах.....	17
3.2. Характеристика основних виконавських проблем в ансамблевих номерах опери.....	21
ВИСНОВКИ.....	24
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	26

ВСТУП

Актуальність дослідження. Традиції вокальних інтерпретацій опер барокової доби є надзвичайно важливими в історії усього виконавського мистецтва. Поява жанру опери наприкінці XVI ст. відкрила горизонти нової епохи вокального виконавства зі створенням нового типу вокаліста-виконавця та відповідних естетичних категорій. Опері епохи бароко сприяють наповненню музично-технічного та художнього арсеналу вокаліста і в той же час вимагають від виконавця потужного співочого апарату. Якщо проблеми історико-стильових вимірів барокової доби досить часто висвітлювалися у ряді ґрунтовних музикознавчих праць (їх авторами стали В. Конен, В. Савинцева, Т. Ліванова, М. Лобанова, Р. Роллан, М. Черкашина та ін.), то питання виконавських особливостей барокової опери, які також розглядалися у роботах В. Багадурова, О. Єрошенко, Ж. Закрасняної, П. Луцкера, О. Круглової, І. Сусідко та інших, вимагають розширення та доповнення, зокрема, конкретних методичних рекомендацій щодо вирішення ряду технічно-художніх проблем, аналізу специфіки музично-виразних засобів в операх, які в силу причин виявилися малодослідженими. Оперна творчість Г. Генделя, яка стала вершиною барокової естетики, найчастіше фігурує у контексті досліджень життєвого та творчого шляху композитора (автори О. Белоненко, В. Галацкая, Р. Грубер, Л. Кириллина, Р. Роллан та ін.), а у працях, присвячених розгляду саме оперної спадщини митця виконавські проблеми, на жаль, не отримують ґрунтовного висвітлення.

Мета роботи полягає у визначенні особливостей вокального виконавства в опері «Альцина» Георга Генделя.

Завдання дослідження:

- окреслити особливості вокального виконавства доби бароко у процесі історичного розвитку;

- дослідити історію створення та виконання опери «Альцина» Г. Генделя;
- визначити музично-драматургічні особливості опери;
- виявити проблеми виконавських інтерпретацій опери «Альцина» та надати методико-виконавські рекомендації щодо вирішення основних проблем.

Об'єктом дослідження є опера «Альцина» Георга Генделя як яскравий зразок цієї доби, а **предметом** – виконавські особливості барокової опери.

Матеріалом дослідження є опера «Альцина» Георга Генделя.

Теоретичною базою дослідження стали праці наступних вчених:

- фундаментальні дослідження творчості Георга Генделя: О. Белоненка [3], В. Галацької [4], Р. Роллана [21] та ін.

- праці, присвячені розгляду естетично-стильових особливостей епохи бароко у музичній культурі: О. Захарової [11], Л. Кирилліної [12], В. Конен [14], М. Лобанової [19], Р. Роллана [22] та ін;

- роботи, що висвітлюють особливості вокального виконавства барокової доби: П. Барб'є [2], О. Єрошенко [11], Ж. Закрасняної [9], О. Круглової [15], С. Левика [17] та ін.

Методологічна база дослідження складається з комплексу наукових методів: джерелознавчого – при вивченні наукових праць про творчість Георга Генделя; історичного – при розгляді історії виникнення опери «Альцина»; методу музичного аналізу – при дослідженні вокальних партій твору.

Наукова новизна роботи полягає у спробі відкрити нові особливості вокального виконавства в опері «Альцина» Г. Генделя на основі власного виконавського досвіду.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальна кількість сторінок – 28, кількість сторінок основного тексту – 25, список використаних джерел – 23 позиції.

РОЗДІЛ I

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ БАРОКОВОЇ ЕСТЕТИКИ

1.1. Характеристика стилю бароко у музичному мистецтві

Наприкінці XVII століття на зміну гуманістичним ідеалам епохи Відродження прийшла нова ера, породжена рядом гострих суперечностей економічного, суспільно-політичного та культурно-мистецького життя. Зміна форми правління, встановлення нової системи конфесійних стосунків були пов'язані з поваленням старих систем та поглядів. Так, Тридцятирічна війна у Німеччині, Буржуазна революція в Англії та інше посилювали роздробленість багатьох країн, а також спричиняли певну загальмованість культурно-духовного розвитку населення. На цьому тлі відбувається становлення окремих національних шкіл, які плекають свої традиції і в музичному мистецтві. Серед них чільне місце займала італійська музична культура, досягнення якої переносили на власний ґрунт інші національні школи.

Розвиток музичного життя в епоху бароко пов'язаний із загальною секуляризацією мистецтва, зокрема, пануванням світських пластів музики та способів її втілення поруч зі збереженням церковних традицій. Основними осередками публічного виконання стали музичні установи відкритого характеру, оперні театри, концертні товариства. Водночас зазнали осучаснення струнні смичкові інструменти, виникло перше фортепіано (1709), точний запис нот та інструментальних партій, отримало розвиток нотодрукування.

З поняттям «бароко» пов'язані два окремі пласти: епоха бароко як певний історично-часовий відтинок та стиль бароко, який проявив себе в усіх видах мистецтв, і в музиці – включно. Власне до музичного стилю цей термін вперше застосував К. Закс у 1919 р. Ідейними категоріями стилю бароко стали потяг до ушляхетнення способу життя та зовнішнього вигляду людини, урочистість, пишність, динамічність, піднесеність, а мистецьким творам були властиві ефектність, парадність, яскравість зовнішніх тонів. Водночас підкреслюється

роль впливу музики на формування особистості. Музикознавиця М. Лобанова виділяє такі естетико-філософські критерії існування бароко в музичному мистецтві як прив'язаність музики до космологічного порядку (з проекцією на земне та небесне), поглиблення художньо-мистецького потенціалу музичних творів та ін. [19, с. 120]. Дослідниця також розглядає особливості проявів стилю бароко в музиці, серед яких, зокрема, прагнення до синтезу мистецтв. Бароківі зразки архітектури, скульптури, живопису та декоративного мистецтва поєднують виразність та просторовість з багатством зовнішньо-конструктивних ознак та динамічністю. У музичному мистецтві прагнення до синтезу проявилось у поєднанні світського та духовного стилів в рамках одного музичного твору; чергування поліфонічного та гомофонного-гармонічного викладу музичного матеріалу та ін.

Однією з ключових характеристик барокового стилю є поява гомофонного типу компонування, який розвивається поруч зі старим поліфонічним стилем, витриманим у творчості Й. С. Баха та Г. Генделя. Серед поліфонічних принципів розвивається, зокрема, імітаційний контрапункт. На зміну модальній ладовій системі прийшла тональна система мажору і мінору, натуральному строю – темперований. Ще одна тенденція – бароко як епоха генерал-басу – також знаходить відображення у творчості композиторів тієї доби. Окрім того, до композиторської практики стали впроваджуватися динамічні відтінки, потенціал який розкрив у своїх музичних творах Г. Джованні.

Важливе значення у композиторській практиці епохи бароко отримала система музично-риторичних фігур, пов'язана з теорією афектів [20]. Афекти розцінювалися як сильні враження, емоції, а завдання музики полягало у відтворенні та пробудженні певних почуттів під час сприйняття. «Мета музики – завдавати нам насолоди і збуджувати у нас різноманітні факти», – вважав Рене Декарт [20, с. 342]. Для передачі афекту музика розробляє систему музично-риторичних фігур (мелодичні, зображальні, ритмічні, динамічні та ін.), що відповідають за викликання певної емоції: *anabasis* (висхідний рух), *catabasis* (низхідний рух), *suspisatio* (зітхання), *antitheton* (протиставлення) та інші.

Система музично-риторичних фігур виникла перш за все у творах, пов'язаних зі словом, а згодом знайшла розповсюдження в інструментальній практиці. Дотримання естетичних принципів теорії афектів відбувалося в рамках власної композиторської стилістики. Одні автори точно переносили групи музично-риторичних фігур, інші використовували їх фрагментарно, в епізодах, де необхідно підкреслити зміст, емоцію чи загальний образ. Музично-риторичні фігури активно впроваджувалися до музичного матеріалу опер. «Афекти гніву, жалю, кохання, як і властивості, які притаманні великодушності, справедливості, безневинності й самотності, опера зображує в їх неприкритій наготі, захоплюючи своєю потаємною силою всі уми до цих почуттів» [20, с. 36].

Щодо жанрового кола творчості композиторів епохи бароко, то воно пов'язано з оновленням попередніх жанрів та появою нових. Неймовірного розвитку у цей час досягла інструментальна музика, зокрема органна, представлена у традиціях кількох національних органних шкіл. Відомими представниками шкіл стали Дж. Габріелі Дж. Фрескобальді в Італії; Ж. Тітлуз, Ф. Куперен, у Франції; А. Кабесон, Х. Кабанільєс в Іспанії; Дж. Булл, Г. Персел та ін. в Англії; С. Шейдт, В. Любек, І. Пахельбель, Д. Букстехуде, Й.С. Бах у Німеччині. На вершині розвитку опинилася також скрипкова музика, яка витіснила з музичного побуту лютню та віолу і прирівнювалася до популярності опери у вокальній музиці. Над виготовленням скрипок з унікальними виразовими можливостями, які могли виступати в ролі солюючого та ансамблевого інструменту, працювали цілі школи майстрів з північної Італії: Н. Амати, А. Страдіварі, Д. Гварнері, Д. Паоло. Провідними жанрами інструментальної музики у цей період стали соната (*sonata da camera* та *sonata da chiesa*), концерт (наприкінці XVII століття набув розповсюдження *concerto grosso* у творчості А. Кореллі та А. Вівальді) та сюїта.

Ключовими вокально-інструментальними жанрами доби бароко були ораторія та кантата. Релігійний різновид барокового стилю знайшов яскраве вираження в італійській ораторії з ефектними аріями та пишними хорами. Досягнувши зрілості, італійська ораторія проникає до музичних традицій інших

країн: у німецькій культурі вона зазнала впливу протестантизму («Історія Різдва», «Сім слів» Г. Шютца) та зблизилася з пасіонами (у творчості Р. Кайзера, Г. Телемана), а кращі зразки англійської ораторії належать Г. Генделю («Саул», «Ізраїль в Єгипті», «Месія», «Самсон»). Кантата виникла на півсторіччя пізніше ораторії та відрізнялася світським спрямуванням сюжетів і більш ліричним характером. Однак жоден із цих жанрів не може змагатися з популярністю опери, яка стала одним із найактуальніших жанрів барокової доби.

1.2. Особливості вокального виконавства доби бароко у контексті історичного розвитку жанру опери

Виникнення жанру опери відкрило горизонти для унікальних традицій вокального виконавства, зокрема, появи нового типу виконавця-вокаліста, особливих способів відтворення музичної думки з допомогою засобів музичної виразовості. Невипадково В. Конен характеризує другу половину XVII-XIX ст. як «століття опери» [14, с. 73], адже це свідчить водночас і про нову еру в історії вокального виконавства. На ранніх етапах розвитку опера була пов'язана із традиціями гомофонно-гармонічного стилю та, зокрема, відродженням одноголосного співу за античним зразком. В рамках мистецького угруповання «Флорентійська камерата» провідні діячі того часу (Вінченцо Галілеї, Якопо Пері, Джуліо Каччіні, Оттавіо Рінуччіні) намагалися відтворити речитативний стиль у музиці. Одним із перших таких зразків стала «Дафна» (музичну декламацію створив Я. Пері на слова О. Рінуччіні), написана у жанрі *drama per musica*. Перетворення опери з *dramma per musica* на власне драматичний жанр відбувається у творчості Клаудіо Монтеверді (опери «Орфей», «Аріадна», «Коронація Поппеї»). К. Монтеверді належить створення «схвильованого» стилю (*stile concitato*), який покликаний відтворювати сильні людські почуття у драматичних творах. «Контрасти дійсності і фантастики, героїки та буденності,

піднесеного та земного, як характерні риси бароко, знайшли відображення в творчості [К. Монтеверді], яка, власне кажучи, першою показала величезні виразові музично-драматичні можливості опери», – вважає О. Єрошенко [7, с. 52].

Подальший розвиток жанру опери пов'язаний зі створенням кількох національних шкіл в Італії. Традиції К. Монтеверді здійснили значний вплив на формування основ венеціанської оперної школи, яка була досить тісно пов'язана з надбаннями флорентійської опери. На початку XVIII ст. виникла неаполітанська школа, для якої були характерними підвищена увага до співу, головуюча роль музики. Саме тут був створений вокальний стиль *bel canto*, який відрізнявся надзвичайною красою звучання, мелодійністю і технічною досконалістю. У високому регістрі цей стиль відрізнявся легкістю та прозорістю тембру, у низькому для нього була характерна оксамитова м'якість і насиченість. Для досягнення рівності звучання голосу від співака вимагалася неабияка майстерність, а в кантиленних повільних мелодіях не повинно було чути дихання. Високого виконавського рівня потребувало також філірування звуку – динамічний принцип, що передбачав поступове збільшення сили звучання від *pp* до *ff* та навпаки.

Особливої віртуозності у відтворенні *bel canto* досягли співаки-кастрати, голоси яких відрізнялися унікальними виконавськими можливостями та неповторним тембром. «Кастрація приводила до розвитку грудної клітини, яка набирала округлені обриси і перетворювалася на потужний резонатор, що надавало голосу багатьох кастратів силу, якої не було у фальцетистів», – зазначає П. Барб'є [2, с. 26]. Музикознавиця Л. Кириллина зауважує, що «через папську заборону, що діяла з 1676 до 1789 року, жіночі ролі в оперних театрах Риму майже до кінця XIX століття виконувались тільки кастратами. Натомість в інших містах, навпаки, співачки доволі часто з'являлись у чоловічих героїчних ролях. Бувало й так, що героїню співав кастрат, а якого-небудь царя чи полководця – дама» [12, с. 128]. Кастрати Луїджі Маркезі, Джироламо Крешентіні, Гаспаро Пакьяротті користувалися неймовірним успіхом на

європейській сцені, хоча жодного історичного запису їх виконання до нашого часу не дійшло. Зазвичай кастрати вправлялися по 4-6 годин щоденно, композитори А. Вівальді, Г. Гендель, К. Глюк створювали для них музичні номери, які надзвичайно складно відтворити сучасним виконавцям.

У творчості представника неаполітанської школи А. Скарлатті, яка налічує понад 100 опер, сформувався такий різновид оперного жанру як опера-seria. Для неї був характерний історико-міфологічний сюжет, відображення емоційних контрастів та суперечностей і перевага музики над словом. Окрім того, в операх А. Скарлатті відбулося становлення типів сольних вокальних номерів та їх місце у сценічній дії твору, а також розподіл тембрів за певними персонажами. Поруч з тим сформувалися основні типи арій та речитативів. Найбільш поширеною формою арій була *da saro*, яка складалася з трьох частин із повторенням першої. У цих аріях головні герої виражали своє відношення до подій, що відбуваються, та розкривали свої почуття. Речитативи поділялися на два типи: *secco* («сухий»), який використовували для відображення розвитку дії, та *accompagnato* («з супроводом»), що означав виразну декламацію у супроводі оркестру та часто розташовувався у кульмінаційних моментах твору.

Важливим фактором вокального виконавства був принцип креативності в операх, коли співаки інтерпретували музичний матеріал з індивідуальним доповненням. На їх розгляд залишалося, зокрема, вільне трактування репризного розділу арії, написаної у тричастинній формі. «В барокову добу вважалося, що якщо співак не варіює мелодійну лінію при повторенні першої частини арії *da saro*, то спів вважається негідним, позбавленим уваги» [15, с. 13].

Інший різновид цього жанру – опера-buffa, –також виник у творчості неаполітанських майстрів та у процесі розвитку увібрав традиції різних національних шкіл. Прототипом опери-buffa в Італії можна вважати народні комедії масок (*commedia dell'arte*), що набули розповсюдження в XVI столітті. Перший класичний зразок в Італії – «Служниця-пані» Дж. Перголезі, у Німеччині та Австрії опера-буффа поширилася як зінгшпіль ("Кульгавий диявол" Й. Гайдна, "Викрадення з сералю" В. Моцарта), у Франції згодом

розвинулась опера-комік, в Англії – баладна опера та ін. На відміну від опери-seria в італійській опері-буффа провідними були речитативи secco, а у французькій комічній опері та німецькому зінгшпілі – розмовні діалоги, що чергувалися з вокальними ансамблями. Головними героями, як правило, виступали слуги та селяни, а музика відрізнялася легким невимушеним характером.

Італійська музична культура, яка стала законодавцем багатьох музичних процесів, здійснила вплив на формування тенденцій оперних шкіл в інших країнах. На відміну від Італії, французька опера склалася як єдиний напрямок і була тісно пов'язана з уподобаннями Людовіка XIV. Оперний театр знаходився у Парижі і мав назву «Королівська Академія музики». Творцем французької національної опери, яка отримала назву ліричної трагедії, вважають французького композитора італійського походження Ж. Люллі. Він був автором 13-ти ліричних трагедій («Кадм і Герміона», «Альцеста», «Тезей», «Персей», «Арміда» та ін.), які створювалися на античний сюжет та склалися з 5-ти актів. Основою вокальних партій була музична декламація, аріозні епізоди були досить мелодичні, але не такі розвинуті як в італійській опері. Неодмінними елементами французької опери вважалися також хор і балет.

На становлення традицій німецької оперної школи значний вплив здійснили оперні досягнення італійської музичної культури, про що вже згадувалося вище. У Німеччині працювали італійські майстри (А. Стефані, М. Честі), звучали опери італійських композиторів та Ж. Люллі. Перший у Німеччині постійний оперний театр відкрився у Гамбурзі з ініціативи Г. Шотта. Серед композиторів, що писали для нього – Г. Телеман (у період з 1721-1729 рр. він поставив 18 опер) та Р. Кайзер. Останній володів багатьма європейськими техніками, писав опери драматичного і комічного змісту, часто поєднуючи німецькі та італійські тексти.

З Реставрацією Стюартів в Англії при дворі був організований оркестр «24 скрипки короля», завдяки запрошенню іноземних артистів, педагогів, співаків у Лондоні культивувалася італійська музика. Центральною постаттю англійського

оперного мистецтва доби бароко є Г. Перселл, творчість якого охоплює театральні твори, світську музику, церковні композиції. У своїх операх він використовує сучасні досягнення французької та німецької опери та національний фольклор. Найвідоміший твір Г. Перселла – оперу «Дідона та Еней», – вважають першою англійською оперою.

РОЗДІЛ II

ОПЕРА «АЛЬЦИНА» ГЕОРГА ГЕНДЕЛЯ ЯК ВЕРШИНА БАРОКОВОЇ МУЗИКИ

2.1. Історія створення та написання опери «Альцина»

З жанром опери пов'язаний майже сорокарічний період композиторської діяльності Г. Генделя. Керуючи оперним театром, композитор власноруч спостерігав процес виконання, йому пощастило співпрацювати з кращими оперними виконавцями того часу. Створення основних опер Г. Генделя припадає на розквіт традицій неаполітанської опери-*seria* в Італії та за її межами і водночас співпадає зі становленням традицій опери-*buffa*. Формування оперного стилю композитора розпочалося з основ гамбурзької опери, розгорталось під впливом музичних тенденцій венеційської опери та пізнього стилю Н. Порпора, Й. Гассе (опери-*seria*), а також Л. Вінчі та Дж. Перголезі. Потяг до французького стилю був також пов'язаний з традиціями гамбурзької опери, а окрім того, впливом французьких виконавців у Лондоні.

Опера «Альцина» належить до пізнього періоду композиторської творчості. Відомо, що на ранньому етапі Г. Гендель рідко проявляв глибокий інтерес до опери як до драматичної дії, не висував високих вимог до оперених лібрето, тому поетичні тексти могли бути спільними для кількох опер, а їхні автори часто залишалися невідомими. Натомість, для опер пізнього періоду композиторської творчості характерне посилення драматичного начала, зокрема, потяг до великих музично-драматичних сцен, масштабність та динамічність мислення.

Створення опери «Альцина» припадає на нелегкий для композитора період, коли політичні конфлікти англійського короля Георга II і його сина принца Уельського відбилися на особливостях музичного життя Лондона. Опера «Альцина» була написана у 1735 р. у Лондоні на італійське лібрето А. Маркі (за

поемою Л. Аріосто «Несамовитий Роланд»). В основі лібрето лежить захоплюючий сюжет з любовною інтригою, ревнощами та щасливою кінцівкою. На основі цієї поеми побудовані сюжети ще двох опер Г. Генделя: «Орландо» і «Аріодант». Принагідно, що 1728 р. у Римі відбулася постановка опери «Острів Алчіна» композитора Р. Броскі, який також використав схожий сюжет. Георг Гендель створив оперу «Альцина» для першого сезону у королівському театрі Ковент-Гарден у Лондоні. Прем'єра відбулася у 1735 р. та мала неймовірний успіх серед публіки: глядачі оцінили як власне композиторську роботу, так і сценічне оформлення твору. Сам Гендель згадував «Альцину» як один із кращих своїх творінь. Значним досягненням він вважав розбіжність музичних портретів негативних персонажів. Партія Руджеро створювалася композитором для співака-кастрата з діапазоном меццо-сопрано, зараз вона є доступною для виконання сопрано або контр-тенора.

У період між 1735 та 1737 роками опера прозвучала 24 рази, після чого, на жаль, зникла з оперних сцен майже на два століття. Наступного разу «Альцина» побачила світ аж у 1928 р. у Лейпцизі. У 1960 р. опера прозвучала у театрі Ла Феніче у Венеції за участі співачки Джоан Сазерленд та в Опері Далласа, а 1962 році Дж. Сазерленд виступила також у Королівському театрі Ковент-Гарден. У 1969 р. опера була поставлена у рамках фестивалю Ledlanet Nightsy Шотландії, а в 1999 р. – у Паризькій опері і Ліричній опері Чикаго, де головну роль виконала Р. Флемінг. Щодо сучасних постановок «Альцини», у 2020 р. відбулося виконання опери у Гамбурзькій камерній опері у скороченому концертному виконанні (у головній ролі виступила С. Шиктанц). Арії з опери прозвучали італійською мовою, а речитативи сессо були виключеними.

2.2. Музично-драматургічні особливості опери

Опера «Альцина» – це фантастично-пригодницька сага, де в центрі сюжетної лінії фігурує чарівниця та цариця острова Альцина (сопрано). Вона

майстерно використовує магичні чари, щоб зачарувати своїх коханців, зокрема, відважного лицаря Руджеро (контр-тенор або сопрано). В лібрето розповідається, що наречена Руджеро Брадаманта (контральто) вирушає на пошуки коханого, перебравшись у костюм рідного брата Річчярдо. Під час корабельної аварії Брадаманта зі своїм чарівником Мелісо (бас) потрапляє на острів Альцини. Сестра Альцини Моргана (сопрано) закохується у красивого лицаря Річчярдо, у якого переодягнена Брадаманта. З ними вирушає у подорож юнак Оберто (сопрано), який прагне знайти зниклого безвісти батька. Брадаманта намагається відшукати секрет сили Альцини, щоб зруйнувати її чаклунство. Військовий командир Оронт (тенор), закоханий в Моргану, від ревнощів розповідає Руджеро, що Альцина закохана у Річчярдо. Мелісса дарує Руджеро магичний перстень, завдяки якому лицар звільняється від чаклунських чар Альцини і хоче покинути острів. Розлючена Альцина в люті прагне перетворити Руджеро в чудовисько, але це їй не вдається. Щиро закохана, вона втрачає свою чарівну силу. Її бранці отримують свободу, чудовиська знову перетворюються на лицарів, Оберто знаходить свого батька, а Руджеро повертається до Брадаманти. Оркестр складається з флейти-піколо, двох флейт, двох гобоїв, фаготу, двох валторн, скрипки, віолончелі, лютні та клавесину.

Опера містить три дії, основними формами у ній є арії, речитативи, дуети, тріо та хори. Найбільш повного розвитку в опері зазнає образ Альцини, який розкривається у її шести аріях («Скажи мені, серце, як сильно я його кохаю», «Так, це я», «Залишилися мені лиш сльози» та ін.). Композитор акцентує увагу не на магичній силі Альцини та її злодіяннях, а на нещасливій долі та трагічних почуттях жінки, яка чи не вперше зустріла щире кохання. Брадаманта має три сольні характеристики, у яких героїзм та готовність до боротьби поєднується з ніжністю та вірністю Руджеро. Руджеро має дещо більше сольних характеристик: п'ять арій та два аріозо.

Провідну роль у музично-драматургічній організації твору займають сольні номери (арії або аріозо Альцини, Руджеро, Брадаманти, Оберто та Меліссо). Основною формою арій є, як правило, *da capo*. Арії побудовані як замкнуті

музичні номери у тричастинній формі (АВА), де друга частина часто написана у новій тональності першого ступеня спорідненості. Аріям передують невеликі діалоги розмовного типу або речитативи. Окрім того, у третій дії опери з'являється кілька ансамблевих номерів та хори, які, однак, не набувають такого розвитку, як сольні номери. «Вокальним ансамблям належала дуже помірна роль в італійській опері, і в цій галузі Гендель здійснив менше новацій, ніж у вокальних соло, – зазначає Р. Роллан. – Його дуети найчастіше написані у стилі імітацій, суворому і дещо сумному, що походить від старої італійської школи Провенцале і Стеффані або ж у стилі Люллі, де два голоси ідуть поруч, прямолінійно, нота навпроти ноти <...> В італійській опері XVIII століття хори примітивізувалися – звелися до поєднання голосів солістів в кінці спектаклю або небагатом, банальним і гучним, вигукам посеред дії. Гендель, тим не менше, написав дуже красиві хори в “Альчині”»¹ [21, с. 104-106].

В увертюрі композитор імітує звучання мюзету з метою стилізації сільської музики. Інструментальні вступи до кожної дії відсутні або зовсім лаконічні: перша дія відкривається арією Моргани, друга – аріозо Руджеро, а третя містить невелику інструментальну інтерлюдію. Значна роль в опері належать танцювальному началу. Деякі арії та хори написані в дусі менуетів, а танці утворюють цілі сюїти, позначені впливом Ж. Рамо.

1 Італійський варіант назви опери звучить як «Альчина»

РОЗДІЛ ІІІ

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

ОПЕРИ «АЛЬЦИНА» ГЕОРГА ГЕНДЕЛЯ

3.1. Проблеми вокального виконавства у сольних номерах опери

Центральними у проблематиці вокального виконавства опери «Альцина» постають особливості інтерпретації сольних номерів, адже саме вони є основними формами музично-драматургічної дії твору. Арія Альцини «*Di, cor mio, quantot'ama!*» написана у формі *da capo*. Перша частина арії (А) складається з двох розділів, розділених інструментальною зв'язкою. Між першою та другою частинами арії також звучить невелика інструментальна інтермедія на матеріалі вступу до арії. Другий розділ є дещо меншим за масштабами, а тональний план у ньому є більш насиченим – існує ряд відхилень до тональностей *c-moll*, *g-moll*, *f-moll*, які відображаються у вокальній лінії та вимагають підсиленої уваги до інтонування.

Щодо безпосередньої інтерпретації арії, слід зазначити, що приступаючи до виконання, вокаліст повинен володіти досить потужним співочим апаратом. Вокальна партія складається з коротких мотивів, які вимагають гнучкості голосоведення: стрибки на октаву, зменшена септима, низхідний тритон та ін. Ритмічний розвиток вокальної партії не складним, однак особливу увагу слід приділяти інтонуванню нерозспіваних шістнадцятих, що потребують виразної артикуляції. Особливої майстерності вимагає виконання заключної каденції наприкінці першого розділу арії. Розгорнутий розспів одного складу тексту побудований на досить складному секундовому зростанні в рамках квартових мотивів (*b-es*, *c-f*, *d - g*). В основі кожного мотиву лежить висхідний рух шістнадцятих із зупинкою на половинній, що уособлює логічну вершину та повинна бути підкреслена.

Нотний приклад № 1. Арія Альцини «Di, cormio, quantot'amai»

Violino I.
Oboe I.

Violino II.
Oboe II.

Viola.

ALICINA.

Bassi.

Pianoforte.

Andante larghetto.

Di, cor mi-o, quan to fa-ma-i,
Sag, o Theurer, wie sehr du lieb mir,

Важливим аспектом інтерпретації постає в арії мелодична орнаментика, яка є одним із ключових факторів барокового виконання. Вокальні прикраси в операх Г. Генделя не завжди були результатом імпрровізаційності, а підпорядковувалися загальному стилю п'єси та часто були запрограмовані самим композитором. В арії Альцини вокальна орнаментика є зафіксованою, однак навіть її виконання вимагає від співака надзвичайно розвинутого технічного арсеналу.

Табл. № 1. Будова арії Альцини «Di, cormio, quantot'amai»

Вступ	А		В	А		Coda
	a	b+інтерм.	c	a	b	
2	2+8+2	4+4+8+2+4	8+4	2+8+2	4+4+8+2	4
B-dur	B-dur, C-dur, F-dur, Es-dur, B-dur		B-dur	g-moll, c-moll, f-moll, c-moll, g-moll		B-dur

Наступною виконавською проблемою в арії є динаміка. Композитор застосовує типовий для барокової доби тирадоподібний тип динаміки. Динамічна пульсація не є активною, її зміна припадає на початок нового розділу арії або відбувається в інструментальних зв'язках (у першій частині це *mf* для вступу, *p* у розділі А, *f* в інтермедії). Однак попри всю лаконічність,

динамічний аспект не повинен трактуватися виконавцем як другорядне завдання, оскільки він був однією з форм вираження афектів у музиці барокової доби. При взаємодії з інструментальною партією твору вокалісту також варто враховувати особливості саме барокового супроводу (тут представлений струнними та духовими), сила звуку яких узгоджувалася з динамічним рівнем голосу співака.

Арія Моргани «*O s'aprealiso*», яка відкриває першу дію опери, також написана у формі *da capo*. Основна тема формується у матеріалі вступу (1-12 тт.), мелодична лінія вокальної партії є досить гнучкою, з примхливими ритмічними інтонаціями. Мелодія розвивається у хвилеподібному характері, зміна висхідного та низхідного напрямків руху відповідає специфіці музично-риторичних фігур (*catabasis* та *anabasis*). Особливістю вокальної орнаментики в арії є паралельних рух мелодичних прикрас у вокальній та інструментальній лініях, у зв'язку з чим перед виконавцем постає проблема взаємодії з матеріалом супроводу. Як і в попередній арії, підсиленої уваги вимагає виконання каденції, яке тут ускладнюється метро-ритмічною організацією оркестрової партії, зокрема, міжтактовими синкопами. Основний розспів каденції побудований на чотирьох ланках низхідної секвенції, при виконанні яких особливу увагу слід звернути на інтонування чистих інтервалів – кварта та квінти.

Нотний приклад № 2. Арія Моргани «*O s'aprealiso*»

The image shows a musical score for the aria "O s'aprealiso" by Morgani. It consists of five staves: two for the vocal line (soprano and alto clefs), two for the piano accompaniment (treble and bass clefs), and a central line for the lyrics. The lyrics are written in three languages: Italian, German, and French. The score includes dynamic markings such as *pp* and *p*. The music is in G major and 3/4 time. The vocal line features a wavy, expressive melody with various ornaments and syncopations. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic support, with some syncopated rhythms in the right hand.

Табл. №2. Будова арії Моргани «O s'aprealiso»

Вступ	А (<i>A₁</i> при повторі)		інтерм. (coda)	В
а	а ₁	а ₂	б	с
8+4	4+4+4+2+8+4	7+8+6+8+4+4+2	8	4+4+7+4
A-dur	A-dur, E-dur, A-dur	A-dur	A-dur	A-dur, E-dur, fis-moll, cis-moll

Вокальна партія другого розділу арії виростає з ритмічної та мелодичної основи першого розділу, однак тут вона урізноманітнюється хроматичними інтонаціями, які входять до контексту відхилень. Оскільки у другому розділі відбувається модуляція у мінорну тональність (A-dur – cis-moll), виконавцю слід врахувати драматично-експресивний стан головної героїні.

Одним із найвідоміших сольних номерів опери є арія Альцини «*Ah, mio cor*» з другої дії. Під час прем'єри твору ця арія викликала неймовірний успіх у публіки завдяки майстерності виконавців та цікавому музичному наповненню.

Нотний приклад № 3. Арія Альцини «Ah, mio cor»

The musical score for the aria "Ah, mio cor" by Alcina is presented in a standard musical notation format. It includes a vocal line with lyrics in both Italian and German, and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ah! mio cor! scherzisti se- il Stel- le! Ah, mein Herz! verschmähst denn bist du! Ster- ne!". The score is in G major and 3/4 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

Арія відкривається досить розгорнутим 16-тактовим вступом у темпі *Andante larghetto* (основна тональність c-moll). Значну роль у музичному матеріалі вступу займають секундові інтонації, які продовжують розвиватися в інструментальній партії арії. Складність виконання вокальної партії пов'язана перш за все з інтонаційними проблемами, оскільки мелодична лінія насичена

октавними стрибками, ходами на малі септими, нони та іншими хроматичними інтонаціями. Основна тема першого розділу є дуже чуттєва, сповнена риданнями та стогонами, тому для створення переконливої емоційної палітри від вокаліста вимагається максимальна увага до фразування, акцентів та динамічних нюансів, адже саме вони відповідають за створення основних афектів у музиці.

Другий розділ написаний у тональності паралельного мажору (Es-dur). У ньому ніжність і трепет почуттів головної героїні змінюються сум'яттям та сміливістю: «Хіба допоможуть сльози Альцині?» – запитує вона себе. Відповідно, мелодична лінія вокальної партії набуває більш рішучого розвитку, тож вокалістові варто додати динамічності та пожвавлення у характері виконання, а також, як і в попередніх аріях, особливу увагу приділяти виконанню музично-риторичних фігур (*pathopoiia*, *suspiratio*, *antitheton*, *gradatio* та ін.).

3.2. Характеристика основних виконавських проблем в ансамблевих номерах опери

Ансамблевим епізодам в опері не належить така ж вагома роль, як сольним номерам – їхня кількість є зовсім незначною порівняно з аріями та хорами. Один з таких ансамблевих номерів є тріо Альцини, Руджеро та Брадаманти «*Noneamor, negelosia*» з третьої дії опери, де кожен з героїв розкриває свої істинні почуття: Альцина знаходить неочікуване кохання, Руджеро повертається до Брадаманти. Тріо написане у формі *da capo* в імітаційному стилі, який впливає на характер розвитку основних партій.

У процесі підготовки до виконання даного тріо, кожен з виконавців повинен детально опрацювати власну партію та дослідити її особливості. Для партій головних героїв характерні спільні виконавські проблеми, однією з яких є питання фразування. Зважаючи на те, що ключовим принципом розвитку тріо

є почергове введення кільктактових фраз Альцини, Руджеро та Брадаманти, кожна нова фраза у ансамблі повинна бути технічно пропрацьована та набувати художнього осмислення під час виконання. Особливої уваги вимагає також неоднорідний ритмічний малюнок, зокрема, різка зміна видів пунктиру, що залежить від артикуляції. Також виконавцям варто звертати увагу на розподіл динаміки звучання, адже у процесі розвитку музичного матеріалу кожен з героїв отримує як домінуючу роль, так і підпорядковується іншим персонажам.

Нотний приклад № 4. Тріо Альцини, Руджеро та Брадаманти
«Noneamor, negelosia»

The image shows a musical score for a trio. The top staff is for Violin (senza Oboe). The second staff is for the vocal part, with lyrics in Italian, French, and German. The lyrics are: "Non è a. mor, ne gelo. si - a, non è a. mor, nè gelo. si - a, è pietà, è pie. tà, Nur aus. Mitleid, nur aus. Mitleid, Che a. seo - se frodi! che a. seo - se Hèich neu - e Türcke! uehch neu - e". The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a dynamic marking of *mp*.

У вокальній партії Альцини перш за все варто простежити складнощі інтонування. Промовисті висхідні сексти, виразні секундові ходи лягають в основу музично-риторичних фігур доби бароко та вимагають підсиленої уваги від вокаліста. Наприкінці першої частини тріо у партії Альцини розміщена ефектна каденція, на тлі якої продовжується чергування фраз Руджеро та Брадаманти. Каденція потребує від виконавця досить потужного співочого апарату для чистого інтонування складних інтонаційних комбінацій (інтенсивний рух терцій та кварт), розподілення дихання та збереження динаміки. Партії Руджеро і Брадаманти є спорідненими між собою та часто розгортаються на відстані секст чи терцій. Ключовими проблемами тут, як і в партії Альцини, є інтонаційні складнощі, пов'язані з широкою амплітудою

мелодичного малюнку, особливості фразування, динамічного спектру, які окрім того доповнюються проблемами ансамблевої взаємодії.

Окрім традиційних ансамблевих номерів, в опері досить часто зустрічаються епізоди розмовного типу, які побудовані у вигляді музичних діалогів та часто підготовлюють арії головних героїв. Так, арії Оронто «Semplicetto! a donnacredi» з першої дії передуює невелика *розмова* Руджеро з Оронто «*Lacercoinvano*» поблизу помешкання Альцини. В основі цієї розмови лежить чергування коротких однотактових фраз, які об'єднані спільною інтонаційною природою: стримані ходи на секунди та терції завершуються чистими квартами або квінтами наприкінці фрази. Тож, репліки Руджеро з Оронто також є обмежені в діапазоні квінти та звучать на тлі витриманих акордів супроводу. У зв'язку з речитативною природою тематизму однією з головних виконавських особливостей тут виступає проблема артикуляції.

Нотний приклад № 5. Діалог Оронто та Руджеро «*La cerco in vano*»

The musical score shows a dialogue between Ruggiero and Oronte. Ruggiero's part is on the top staff, and Oronte's part is on the middle staff. The piano accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are in Italian and Ukrainian. The piano accompaniment consists of sustained chords.

У другій та третій діях опери також присутні епізоди розмовного типу, які розташовані перед початком арій. Так, ефектно-схвильованій арії Брадаманти «*Vorrei vendi carmi*» з другої дії передуює її стисла розмова з Руджеро. Особливість цього діалогу полягає в тому, що у ньому запрограмується емоційно-психологічний потенціал образу Брадаманти, який продовжує розвиватися в її арії. Якщо вокальна партія Руджеро є декламаційною, то у репліках Брадаманти проступають її схвильовані почуття, які композитор втілює з допомогою музично-риторичних фігур *catabasis* та *anabasis*.

ВИСНОВКИ

Поява епоха бароко була пов'язана з багатьма змінами в суспільно-політичному, релігійному, економічному та культурному житті багатьох країн Європи. Доба бароко в музиці представлена кількома періодами, протягом яких відбувалося становлення та розгалуження основних барокових жанрів. Поняття бароко включало як означення загальної хронологічної епохи, так і розповсюджувалося на стиль у певних видах мистецтва, зокрема, музиці. Для музичного мистецтва цієї доби було характерне поєднання світських пластів музики та церковних традицій, секуляризація мистецтва привела до появи нових осередків публічного виконання, музичних установ відкритого характеру, оперних театрів, концертних товариств. Також відбулося оновлення музичного інструментарію (провідними інструментами стали орган, клавесин, віола, барокова гітара, барокова скрипка, віолончель, контрабас та дерев'яні духові інструменти). Характерними рисами мистецьких творів доби бароко були урочистість, пишність, динамічність, піднесеність, ефектність та яскравість зовнішніх тонів, співставлення та контрасти.

Основними проявами барокового стилю у музичному мистецтві є поява гомофонного типу компонування, який розвивається поруч зі старим поліфонічним стилем, виникнення тональної системи мажору і мінору, темперованого строю, а також активне використання генерал-басу та динамічних відтінків. Важливу роль в естетико-філософському світогляді митців відіграла теорія афектів (її розробляли Р. Декарт, А. Кірхер, І. Кванц та ін), яку в музичних творах відтворювала система музично-риторичних фігур. Ряд мелодичних, зображальних, ритмічних, динамічних та інших фігур відповідав за викликання певної емоції. Система музично-риторичних фігур виникла у творах, пов'язаних зі словом, зокрема, в опері, де вони стали ключовими засобами музичної виразності.

На ранніх етапах розвитку в опері переважав речитативний стиль, пов'язаний з ідеєю відродження одноголосного співу за античним зразком в рамках мистецького угруповання «Флорентійська камерата». Перетворення опери з *drama per musica* на драматичний жанр відбувається у творчості Клаудіо Монтеверді. У своїх операх він практично окреслив *stile concitato*, а його традиції стали основою для формування венеціанської оперної школи. Для неаполітанської школи характерні підвищена увага до співу, провідна роль музики, тут був створений вокальний стиль *bel canto*, розвинулися основи філірування звуку, колористики та інші виконавські прийоми. У творчості Алессандро Скарлатті виник такий різновид оперного жанру опера-*seria*, відбулося становлення типів сольних вокальних номерів, розподіл тембрів за певними персонажами, а також сформувалися головні типи арій та речитативів. Характерним явищем для доби бароко була поява співаків-кастратів, голоси яких відрізнялися унікальними виконавськими можливостями та неповторним тембром. У свій час найвідомішими стали кастрати Л. Маркезі, Дж. Крементіні, Г. Пакьяротті, для яких композитори створювали персональні музичні номери. В опері «Альцина» Г. Генделя партія Руджеро написана для співака-кастрата з діапазоном меццо-сопрано, який наразі є доступним для виконання сопрано або контр-тенора.

Жанр опери пронизував майже увесь композиторський шлях Георга Генделя. Формування оперного стилю композитора відбувалося під впливом гамбурзької і венеційської опери та було позначене традиціями Н. Порпора, Й. Гассе, Л. Вінчі та Дж. Перголезі, а також французьким стилем. Опера «Альцина» належить до пізнього періоду творчості Г. Генделя. Вона була написана для першого сезону у королівському театрі Ковент-Гарден у Лондоні на італійське лібрето А. Маркі. Прем'єра твору відбулася у 1735 р, після чого опера зникла зі сцен майже на два століття, а з II пол. XX ст. і донині є предметом уваги режисерів та глядачів.

Провідну роль у музичній драматургії опери «Альцина» займають сольні номери (арії та аріозо), з якими пов'язані основні проблеми виконавської

інтерпретації. Незважаючи на всю легкість, виразність, простоту звучання арій, вокаліст повинен володіти надзвичайно потужним та витривалим співочим апаратом. До основних виконавських проблемам у сольних номерах належать проблеми інтонаційно-ритмічного комплексу, артикуляції та фразування. Головною формою барокової арії була *da capo*, розповсюджена у драматургії опери «Альцина». Зміна розділів арії найчастіше передбачала появу нової тональності (переважно паралельної) та нерідко відображала нове емоційне наповнення основного образу. Наприкінці першого та третього розділів арії, як правило, розміщена каденція, яка потребує високого рівня технічної майстерності, логічного розподілу дихання з урахуванням кульмінацій. Не менш важливим фактором вокального виконавства в аріях був принцип креативності, коли оперним співакам дозволялося вільне трактування репризного розділу арії.

Важливим аспектом інтерпретації сольних та ансамблевих номерів опери є мелодична орнаментика, яка виступає одним із ключових факторів барокового виконання. Вокальні прикраси в операх Г. Генделя не завжди мали імпровізаційну природу та іноді продумувалися самим композитором, проте навіть їх зафіксоване виконання вимагає від співака досить розвиненого технічного арсеналу. Ще однією виконавською проблемою є динамічний спектр, який представлений типовим для барокової доби тирадоподібним типом динаміки. Динамічний аспект не повинен трактуватися виконавцем як другорядне завдання, оскільки він є однією з форм вираження афектів у музиці барокової доби та пов'язаний з емоційно-психологічним наповненням певного номеру. При виконанні вокалісту також варто враховувати особливості саме барокового супроводу, сила звуку якого повинна узгоджуватися з динамічним рівнем голосу співака. Особливої уваги від виконавця вимагає також система музично-риторичних фігур, представлених в опері «Альцина». Музичний матеріал арій пронизаний значною кількістю риторичних елементів (*anabasis*, *catabasis*, *suspiratio*, *antitheton*, *pathopoiia*, *gradatio*, *circulatio*, *tirata*), який

потребує від сучасного вокаліста аналізу та художнього осмислення кожної фігури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Эстетическая теория. - Москва: Республика, 2001. - 527 с.
2. Барбье П. История кастратов. - Москва: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. - 304 с.
3. Белоненко А. Георг Гендель. Краткий очерк жизни и творчества. - Л. : Музыка, 1971. - 80 с.
4. Галацкая В. Гендель. - Москва: Музгиз, 1960. - 41 с.
5. Гивенталь И. Гингольд Л. Музыкальная литература. Г. Ф. Гендель, И. С. Бах.- Москва: Музыка, 1986. - 443 с.
6. Грубер Р. Всеобщая история музыки. - Москва: Государственное музыкальное издательство, 1965. - 384 с.
7. Єрошенко О. Вокальне виконавство доби бароко в світлі теорії афектів // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* - Харків, 2008. - Вип. 15. - С. 49-56.
8. Жданов В. Совершенствование образного мышления оперного певца в процессе обучения. *автореф. дис. ... канд. Мистецтв.:17.00.02.* - Москва, 1993. - 25 с.
9. Закрасняна Ж. Барокова опера: виміри виконавської інтерпретації. *Імідж сучасного педагога. Вінок митців і мисткинь.* - Київ, 2019. - С. 105-108. Електронний ресурс: <http://isp.poippo.pl.ua/article/view/181134> (дата звернення 15.03.2021)
10. Закрасняна Ж. Барокова опера та її актуалізація в сучасній музичній культурі. *Молодий вчений.* - Київ, 2017. № 10. - С. 268-271. Електронний ресурс: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10/61.pdf> (дата звернення 15.03.2021)

11. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII–первой половины XVIII в. - Москва: Музыка, 1983. - 77 с.
12. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Поэтика и стилистика. - Москва: Композитор, 2010. - Част. 3. - 376 с.
13. Коленько С. Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового времени: *автореф. дис. ... канд. Культурол.: 24.00.01.* - СПб., 2011. - 28 с.
14. Конен В. Театр и симфония. - Москва: Музыка, 1974. - 376 с.
15. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г.Ф. Генделя. *дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.02.* - Москва, 2007. - 288 с.
16. Ламперти Ф. Искусствопения. По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. - Москва: Лань, 2009. - 192 с.
17. Левик С. Записки оперного певца. - Москва: Искусство, 1962. - 712 с.
18. Ліханський Я. Риторика. *Література. Теорія. Методологія* / ред. Д. Уліцька. - Київ: Видавничий Дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. - С. 470-517.
19. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. - Москва : Музыка, 1994. - 322 с.
20. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. *Музыкальная эстетика XVI века* / Ред. В. Шестаков. - М.: Музыка, 1971. - С. 339-423.
21. Роллан Р. Гендель. - Москва: Музыка, 1984. - 260 с.
22. Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии. - Москва: Государственное музыкальное издательство, 1931. - 131 с.
23. Тимохин В. Выдающиеся итальянские певцы. - Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. - 176 с.