

UDC 78.087.6  
DOI 10.33287/221926

**Башмакова Наталія Вікторівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри „Народні інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (095) 553 - 08 - 93  
e-mail: nbashmakova.7@gmail.com

**Окіпна Тетяна Петрівна**  
*магістрант кафедри „Вокально-хорова майстерність”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (063) 855 - 30 - 47  
e-mail: tanushkaot91@gmail.com

**АРІЇ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ  
В АКАДЕМІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ  
СУЧАСНОГО СПІВАКА  
(виконавські аспекти)**

**Мета статті** – шляхом аналізу актуального концертного та навчального репертуару визначити місце та роль арій Г.Ф. Генделя у двох видах сучасної академічної виконавської практики: вокалістів та бандуристів-співаків. Низка **методів** дослідження формується на застосуванні виконавського та порівняльного аналізу, які дозволяють розглянути сучасні підходи до інтерпретації арій Г.Ф. Генделя. Особливої уваги набуває звернення до методів емпіричної природи, а саме інтерв'ю, що допомагає узагальнити досвід провідних вітчизняних бандурних шкіл, що стосується означеної проблематики. **Наукова новизна** статті полягає у розкритті особливостей використання актуальних для сучасного концертного вокального та бандурного мистецтва арій Г.Ф. Генделя, які досі не поставали у якості матеріалу дослідження. **Висновки.** Аналіз популярних арій Г.Ф. Генделя у виконанні відомих співаків сучасності та тенденції їх інтерпретацій в бандурній творчості вказує на те, що ці твори є дуже корисними й зручними з позиції розвитку не лише сценічної витримки, стилістичної відповідності, але й музичного мислення і творчих навичок виконавців. Вокаліст, який виконує твори під супровід акомпаніатора, має можливість сконцентрувати увагу на

технології вокального виконання, на втіленні образної змістовності твору, артистизмі, у той час як бандурист-співак, при роботі над твором, розвиває поліфонічне мислення, так як при виконанні відтворює всю фактурну вертикаль, слідкуючи за розвитком кожної лінії. В означеному аспекті доречно підкреслити, що практика використання у концертній діяльності бандуриста-співака арій Г.Ф. Генделя має на увазі не лише досвід власного інструментального супроводу, що розвиває навички контролю збалансованості звучання вокальної та інструментальної партій, а й в багатьох випадках практику виконавського редагування та перекладу нотного тексту.

**Ключові слова:** вокал, старовинна арія, арія da-capo, співак-бандурист, Г.Ф. Гендель.

**Башмакова Наталья Викторовна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой „Народные инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Окипна Татьяна Петровна**, магистрант кафедры „Вокально-хоровое искусство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Арии Г.Ф. Генделя в академическом репертуаре современного певца (исполнительские аспекты)**

**Цель статьи** – путем анализа концертного и учебного репертуара обозначить место и роль арий Г.Ф. Генделя в двух видах современной академической исполнительской практики: вокалистов и бандуристов-певцов. Ряд **методов** данного исследования формируется на использовании исполнительского и сравнительного анализа, которые позволяют рассмотреть интерпретации произведений Г.Ф. Генделя. Особого внимания приобретает обращение к методам эмпиричной природы, а именно интервью, которое помогает обобщить проблематику изучаемой темы. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии особенностей использования актуальных для современного концертного вокального и бандурного искусства арий Г.Ф. Генделя, которые до сих пор не появлялись в качестве материала исследования. **Выводы.** Анализ популярных арий Г.Ф. Генделя в исполнении известных певцов современности и тенденции их интерпретаций в бандурном творчестве указывают на то, что эти произведения очень полезны и удобны с позиции развития не только сценической выдержки, стиливого соответствия, но и музыкального мышления, а также

творческих навыков исполнителя. Вокалист, который исполняет произведения под сопровождение аккомпаниатора, имеет возможность сконцентрировать внимание на технологии вокального исполнения, на воплощении образной содержательности произведения, артистизме, в то время как бандурист-певец, при работе над произведением, развивает полифоническое мышление, так как при исполнении воспроизводит всю фактурную вертикаль, следя за развитием каждой линии. В данном аспекте уместно отметить, что практика использования в концертной деятельности бандуриста-певца арий Г.Ф. Генделя подразумевает не только опыт собственного инструментального сопровождения, развивающий навыки контроля сбалансированности звучания вокальной и инструментальной партий, но и в большинстве случаев практику редактирования и переложения нотного текста.

**Ключевые слова:** вокал, старинная ария, ария da-capo, певец-бандурист, Г.Ф. Гендель.

**Bashmakova Natalya**, the candidate of Arts, docent, the head of the chair „Folk instruments” for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**Okipna Tatyana**, the graduate student of „Vocal-choral mastery” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**G.F. Handel’s arias in the academic repertoire of the modern singer (performance aspects)**

**The purpose** of the article to identify the place and role of Handel's arias in two types of contemporary academic performing practice: vocalists and bandura singers, by analyzing the actual concert and training repertoire. The series **methods** of this study are based on the application of performing and comparative analysis that allows us to consider interpretations of Handel's works. Particular attention is paid to methods of empirical nature, namely the interview, which helps to summarize the issues of this topic of the article. **The scientific novelty** of the article is to reveal the peculiarities of using the arias of Handel, relevant to contemporary concert vocal and bandura art, which have not yet appeared as research material. **Conclusions.** The analysis of Handel's popular arias by well-known singers of today and the tendency of their interpretations in bandura creativity indicate that these compositions are very useful and convenient from the point of view of developing not only stage stamina, stylistic conformity, but also the musical thinking and creative skills of the

performers. The vocalist, who sings by the accompaniment, has the opportunity to concentrate on the technology of vocal performance, the embodiment of imaginative content of the composition, artistry, while the bandura singer develops polyphonic thinking when performing the composition, following the development of each line. In this aspect, it is worth noting that the practice of using bandura-singer Handel's arias in concert activities implies the experience of his own instrumental accompaniment, which develops the skills of controlling the sound balance of vocal and instrumental parts and practice of editing and arranging musical text.

**The key words:** vocals, ancient aria, da-capo aria, bandura singer, Handel.

**Постановка проблеми.** У творчому доробку одного з видатних композиторів епохи бароко Георга Фрідріха Генделя жанр опери та ораторії займав одне з пріоритетних місць. Ним створено понад сорока опер, більше тридцяти ораторій та кантат. Разом з Бахом та Телеманом, Гендель увійшов в історію музичної культури як митець у творчості якого кристалізувався італійський тип арії.

Як відомо, в числі жанрів вокальної музики арія представляє собою закінчений за будовою епізод (номер) в опері, ораторії або кантаті, що виконується співаком-солістом у супроводі оркестру та/або хору з мелодикою переважно пісенного складу. На відміну від речитативу та аріозо, безпосередньо зв'язаних зі сценічним дійством, арія узагальнює в емоційному плані певний його етап. Серед характерних рис арій італійського типу: участь концертуючих інструментів та типізація форми *da capo*.

Досвід виконавської практики вокального мистецтва свідчить про те, що цілісність, композиційна завершеність майже всіх з арій Генделя дозволяє їм „жити самостійно” – тобто прикрашати концертні програми ведучих співаків сучасності, наприклад, таких як Джойс Дідonato, Чечілія Бартолі, Рене Флемінг, Анджела Георгіу, Філіпп Жарускі.

Увага до творчості Генделя актуалізується й у сучасному бандурному мистецтві як своєрідне відбиття аутентичних тенденцій розвитку музичної культури. Так у програмних вимогах, що стосуються як навчальної, так і конкурсної практики бандуристів-вокалістів, одну зі знакових позицій займає старовинна арія, адже при

її виконанні демонструються комплекс вмінь професійної майстерності.

Викладені вище фактори зумовлюють **актуальність** пропонуваного дослідження.

**Огляд літератури.** У процесі розкриття даної проблематики в якості теоретичного підґрунтя виступили праці, присвячені творчості Генделя в цілому та його оперно-ораторіальним жанрам – роботи Володимира Опенько [5]; дослідження, сконцентровані на проблематиці жанру арії – Т. Бояренко [1], О. Цибко [7]; дисертації провідних діячів бандурного мистецтва – Н. Морозевич [4], С. Вишневської [2], Л. Мандзюк [3], в яких висвітлені аспекти феномену академічної творчості бандуриста-співака, а також робота Н. Хмель, присвячена теорії і практиці перекладення барокових інструментальних творів для бандури [6].

**Мета статті** – шляхом аналізу актуального концертного та навчального репертуару визначити місце та роль арій Г.Ф. Генделя у двох видах сучасної академічної виконавської практики: вокалістів та бандуристів-співаків.

**Об'єкт дослідження** – сучасний академічний репертуар вокального та бандурного мистецтва, **предмет** – арії Г.Ф. Генделя в аспекті виконавської інтерпретації вокалістів та бандуристів-співаків.

**Виклад основного матеріалу.** Характеризуючи оперну творчість Г.Ф. Генделя музикознавці не лише підкреслюють її жанрову різноманітність (опери-казки, опери на сюжети з античної міфології та середньовічного лицарського епосу, історичні опери), а й порівнюють кожен з опусів із своєрідними величезними збірками арій [5]. Так, наприклад, в опері „Альміра” (Гамбург, 1705) було більш ніш 45 арій, а в опері „Нерон” нараховано 75 арій. Для композитора арія стала одним із засобів надання психологічної характеристики головних героїв. Так, наприклад, в опері „Юлій Цезар”, яка стала своєрідним експериментом, в якому відображений синтез італійської (літературна та музична мова) та англійської театральної культури, Г.Ф. Гендель особливу увагу приділяє образу Клеопатри. Адже ця роль для примадонни, тому вона не могла бути витримана в одному ключі. Протягом всього дійства у восьми аріях Клеопатра чарує своєю постійною мінливістю: вона і цариця, і підступна інтригантка, і щиро закохана жінка (за кожною гранню характеру композитор закріплює одну з тональностей E-dur, B-dur, F-dur).

Американська оперна співачка Рене Флемінг, виконуючи арію Клеопатри „V'adogo pupille” з першої сцени другої дії демонструє високий рівень вокальної майстерності (Альбом „Handel Arias” 2003/2004). Так як це пісня любові героїні, характер є відповідно легкий, пливучий і щоб повністю втілити образ співачка виконує партію рівним, прозорим звуком. Світлий за окрасою тембр підкреслює тендітність героїні. Тональність арії F-dur, помірний темп (*Largo*), безперервний рух вісімками, все це надає тих рис, які потребує образ. Перша частина завершується на тоніці, відповідно до формотворчих канонів арій *da capo*. Середня частина написана в паралельному мінорі. Характер змінюється на більш хвилюючий, сумний. У цій частині відтворюється туга за коханим „...*Pietose vi brama il mesto mio core...*” („Мое любляче вас, повне смутку добре серце”), звучать низхідні альтеровані інтонації у вокальній партії, в яких підкреслюється смуток (низхідний рух секундовими інтонаціями), в той час в інструментальній частині – безперервні вісімки, викладені у поліфонічній фактурі, що значною мірою насичує драматургію розгортання твору та приводить до загальної кульмінації. Рене Флемінг, виконуючи середню частину з незначним темповим зрушенням, змогла зберегти легкість звучання та передати, завдяки гнучкості голосу й точності виконання пасажів, емоцію хвилювання. Також вона, відповідно до традицій інтерпретації барочної музики в репризі, збагачує сольну партію мелізматикою та імпрізаційними прийомами.

Зовсім з іншої сторони композитор характеризує Клеопатру в арії „*Piangero la sorte mia*” („Плачу над своєю долею”), яка звучить у першій сцені третьої дії. Героїня знає, що Цезар загинув і тепер проливає сльози, думаючи над тим, що може її чекати: „Поки жива в мені душа, // оплачу власну участь, // таку гірку та печальну”. За своєю структурою ця арія дуже схожа на попередню. Вона також написана у формі *da capo* та крайні частини мають ліричний характер. Темп *Largo*, тональність E-dur, штрих *legato* передають характер жалю. У середній частині ніби відбувається вибух емоцій, які Клеопатра стримувала. Тут вона стає дещо схвильованою, та різкою („Але, коли я помру, // Мій дух день і ніч безперервно // Не буде давати спокою тирану”). Ця частина контрастна у метроритмічному (зміна розміру з 3/8 на 4/4 та безперервний рух шістнадцятими), темповому (*Allegro*), штриховому (*non legato*) та тональному (*cis-moll*) планах. Віртуозністю вокальної партії, що підкреслена насиченою динамікою,

досягається драматичний характер, що втілює рішучість героїні до помсти. Аналізуючи інтерпретацію американської оперної співачки Джайс Дідonato (запис із концерту на сцені Колумбійського театру 2014 р.), констатуємо бездоганне володіння вокальною технікою та велике зосередження на процесі звукоутворення, адже у середній частині вокальна партія технічно насичена, що вимагає від виконавця відповідну майстерність та бездоганне володіння технікою вокалізації.

Не менш популярною серед концертуючих вокалістів є і арія Руджеро „Verdi prati” з опери „Альцина” (1735). Ця арія звучить у другій дії опери-казки. Ліричний, навіть дещо меланхолійний характер твору втілюється завдяки помірному темпу (*Larghetto*), широкому тактовому розміру 3/2, штриху *legato*, тональності A-dur, прозорій фактурі та приглушеній динаміці (від *pp* до *mf*), яка передає всю тендітність звучання. Змістовність текстової основи арії вказує на „розбитий” стан головного героя: „Зелені луги, чарівні ліси // Ви втратите свою красу // Прекрасні квіти, стрімкі потоки // Ваша чарівність, ваша краса // Незабаром зміняться // .... Все чарівне повернеться // До страхітливого // Первісного стану”.

Ідея циклічності, що присутня в тексті, втілена у формі рондо (вступ А В А С А coda). Не дивлячись на ритмічну розміреність мелодичного малюнку та акомпануючої партії (вся арія викладена половинними та четвертними тривалостями, при цьому домінує поступовий рух без стрибків), у виконанні арії як американською співачкою Ізабель Леонард та і в інтерпретації французького співака Філіппа Жарускі, відчувається динамізм музичної форми. Кожна з її побудов за характером стає більш стривоженою. Підкреслимо, що у даному випадку Г.Ф. Генделем були позначені у нотному тексті трелі, але версії згаданих виконавців досить щиро декоровані мелізмами. Філіпп Жарускі зробив це так витончено, що це ще в більшій мірі підкреслило всю ніжність та хрупкість образу головного героя.

У концертній практиці сьогодення арії з оперної творчості Генделя представлені в традиції стильової відповідності барокової естетики. Так, наприклад, декорування мелізматикою та імпровізаційний підхід слід констатувати в інтерпретаціях Джайс Дідonato, Патрісії Пьотібон (Арія Альміри „Lascia ch'io pianga” з опери „Ринальдо” – записи відповідно 2016 р. та 2011 р.), Франко Фаджолі, Анне Софі фон Оттер (Арія Ксеркса „Bellissima Romilda/Di tacere” з опери „Ксеркс” – записи з альбомів 2018 р. та 2006 р.),

Чечілії Бортолі, Магдалени Кожені (Арія Альцини „Ah! Mio cor!” з опери „Альцина” – запис з концерту в Мадриді 2010 р. та запис 2014 р.), Сімони Кермес (Арія Лаодіче „Mi langero tacendo” з опери „Сірой” – запис 2010 р.).

Інший комплекс завдань постає перед виконавцем, який звертається до арій Генделя, що представляють жанр кантати. Наприклад, в арії „Dignare O Domine” – № 17 з кантати Г.Ф. Генделя „Dettingen Te Deum” (1743), яка написана на слова гімну св. Амвросія Медиоланського „Te Deum laudamus”, притаманний молитві світлий, але з почуттям жалю характер, втілено в плавній мелодії та прозорій акордовій фактурі акомпанементу, що розгортаються у темпі *Largo*. Оглядаючи переклад, розуміємо наскільки важливо чітко артикулювати текст молитви: „Сподоби Господи // Вь день сей без гріха // Сохранится нам // Помилуй нас Господи, // Помилуй нас // Будь милость твоя // Господи, на нас // Якоже уповахом на Тя”.

Порівнюючи самодостатні та переконливі виконання Народної артистки РСФСР Валентини Левко і Народного артиста Російської Федерації Дмитра Хворостовського, можна відмітити різницю в інтерпретаціях. Д. Хворостовський виконує твір з більшим відчуттям темпового руху, а В. Левко більш статично, ніби „зависаючи” в просторі часу. Аскетизм, притаманний духовній творчості, у цьому творі відбивається в мініатюрності форми (вісімнадцятитактовий період) з відсутністю мелізматики. Окремим виконавським завданням у цьому випадку є вправність фразування: не виходячи за межі динамічних градацій необхідно вірно розподіляти дихання, адже арія потребує довгих ліній фразування.

До списку популярних у концертній практиці арій Генделя з жанру ораторії входять Речетатив і арія служанки „O weh des Leids” з ораторії „Сусанна”, Арія Филістимянки „Ye men of Gaza” з ораторії „Самсон”, Арія з ораторії „Могутність музики”.

Умови реалізації інтерпретації арій Генделя в бандурному виконавстві зовсім відмінні від сольної вокальної концертної практики. Це пов'язано з унікальністю сучасної академічної практики бандурного мистецтва у контексті поєднання вокальної та інструментальної творчості, яка неодноразово з різних позицій підкреслювалась у дослідженнях вітчизняних музикознавців. Так, наприклад, звертаючись до даної проблематики в ансамблевому ракурсі, Л. Мандзюк вводить термін моноансамбль [3] для характеристики цього феномену академічного бандурного



виконавства. Н. Морозевич у своєму дисертаційному дослідженні детально зупиняється на аналізі специфіки вокально-інструментального синкретизму бандурної творчості та вказує, що: „...бандурний вокал, пов'язаний із щипково-мелодійною природою інструмента, несе подих старовинно-церковної та ренесансно-делікатної (мадригальної) до-оперної манери співу, за якими вбачається культура християнського смирення й артистичної світської вишуканості співців-лицарів...” [4, 12]. Філософський підхід дозволяє вченій ввести нове поняття: „бандурна співогра”, яке вона трактує як „театр одного актора у двох персонажах” (співець і інструмент), що знаходиться на перехресті „культурних спрямувань „традиційного” та „нового” мислення” [4, 13].

Якщо вокаліст виконує твори під супровід акомпаніатора (або оркестрового колективу), з яким має повністю злитись в один ансамбль, відчуваючи кожен з нюансів виконання, то бандурист-співак акомпанує собі самостійно, що дещо розосереджує виконавську увагу між вокальною та інструментальною партіями, але дає можливість відчувати відносну незалежність та свободу під час реалізації інтерпретаційної концепції. Тобто вокаліст, виконуючи твір, повністю зосереджений на втіленні конкретних завдань зі сфери вокальної майстерності, дещо керуючи злагожденість звучання з партією концертмейстера (темпові відхилення, цезури, тощо); в той час як бандурист-співак, диференціює виконавські завдання, виокремлюючи інструментальну та вокальну партії, а до окремого (в деяких випадках досить складного) комплексного виконавського рішення відноситься їх поєднання. Так, наприклад, згадана вище арія „Dignare O Domine” є дуже зручною при виконанні на бандурі, так як акомпанемент написаний в акордовій фактурі й це дає змогу більше зосередитись на вокальному виконанні. А взявши до прикладу арію Клеопатри „Piango la sorte mia”, а точніше її середню частину, фіксуємо, що для виконання бандуристом-співаком вона є надскладною, адже партії вокалу та акомпанементу цілком самостійні, мають власні лінії та поліфонічність, що теж ускладнює виконавський процес. Тобто, бандурист-співак, має добре володіти не тільки вокальною технікою, а й мати розвинені суто інструментальні технічні навички. Також дуже важливо зберегти різницю у штрихах – в акомпанементі штрих *stacatto*, а у вокалі – *legato*.

Таким чином, слід констатувати, що вокальна практика та досвід вокально-інструментальної академічної творчості бандуристів

різняться пріоритетністю виконавських завдань, яка зумовлена принципом розподілення та концентрації уваги виконавця. Це визначає і відносну мобільність або стабільність самого процесу втілення інтерпретаційної концепції.

Різні умови формування репертуару також визначають специфіку двох означених видів виконавської діяльності. Вокалісти виконують музику бароко в оригінальних версіях (в деяких випадках застосовуючи лише транспонування, тому що існують надруковані клавіри), в той час як бандуристи неминуче звертаються до перекладення, так як надрукованих збірок майже нема. При цьому, слід зазначити, що при перекладі тембр звучання та діапазон бандури асоціюється з клавесином, завдяки щипковій природі звукоутворення, що притаманна обом інструментам. На цей фактор естетичної зумовленості перекладу барокової музики для бандури вказує й Н. Хмель [6, 16]. В той же час звук клавесину сріблястий, дзвінкий, та зважаючи на механізм інструмента швидко затухає, на відміну від звучання бандури. Порівнюючи діапазон бандури та клавесину маємо розбіжність лише у три тони, що частково спрощує переклад фактури інструментального супроводу. Так деякі арії, як наприклад, арія Клеопатри „V'adaro pupille”, не потребують кардинальних трансформацій нотного тексту. Також з позиції розподілу виконавської уваги крайні частини цієї арії є досить зручними, тому що в акомпанементі дублюється вокальна партія, але середній розділ є складнішим, у ньому присутня поліфонічна фактура – три (чотири) голосся у партії акомпанементу та незалежна вокальна лінія. Також даний розділ складний у виконавському аспекті з позиції чистоти інтонування (альтерації).

На підставі даних, що були отримані в інтерв'ю з нині діючими викладачами-бандуристами, виявлені пріоритетні сфери репертуарного напрямку, що має назву „старовинна арія”. При цьому, слід зазначити, що специфіка пріоритетів зумовлена традиціями виконавських шкіл. Так, наприклад, сучасна лідерка харківської бандурної школи, доцент кафедри народних інструментів України ХНУМ ім. І.П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства Любов Сергіївна Мандзюк зазначає, що у затверджених програмних вимогах не має старовинної арії, тому що міждисциплінарний зв'язок, насамперед, пов'язаний з координацією навчальних завдань з предметів „Фах” та „Вокал” у бандуристів, лише на стадії розробки.

В інших бандурних школах – київській, одеській, львівській та дніпропетровській виконують старовинні арії, в заключний період, зокрема, ці твори включено до програмних вимог кваліфікаційних іспитів. У якості матеріалу, що конкретизує даний репертуарний напрямок кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв Ніна Василівна Морозевич; доцент кафедри академічного та естрадного співу КУГБ Тетяна Олександрівна Чернета; доцент кафедри „Народні інструменти” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, заслужений працівник культури України Світлана Валентинівна Овчарова називають твори таких композиторів як Дж. Перголезі, А. Кальдара, Б. Марчело, М.А. Честі, Дж. Каччіні, Г. Персела, Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя. На думку респондентів, саме при інтерпретації вокальної музики зазначених авторів у студентів паралельно розвивається й комплекс навичок бандурного перекладу. При цьому, досвід апробації арій Г.Ф. Генделя бандурним мистецтвом є на даний час найбільшим, саме у представників дніпропетровської виконавської школи (існує навіть низка творів, переклади яких надруковані у нотних збірках під редакцією С. Овчарової). Показово, що відповіді на питання „Які виконавські якості розвивають дані твори?” є за змістом схожими, що дає змогу систематизувати комплекс навчальних завдань, які є базовими при роботі над старовинними аріями та аріями Г.Ф. Генделя зокрема. В їх числі: вирівнювання голосових реєстрів (при зміні теситури перехід має бути в одній позиції), фразування та розподіл дихання виходячи з відносно великої протяжності побудов, висока позиція звуковидобування, витривалість, уміння співати на різних мовах, стильова відповідність виконання мелізматика (індивідуальний підхід до декорування нею).

**Висновки.** Аналіз популярних арій Г.Ф. Генделя у виконанні відомих співаків сучасності та тенденції їх інтерпретацій в бандурній творчості вказує на те, що ці твори є дуже корисними і зручними з позиції розвитку не лише сценічної витримки, стилістичної відповідності, але й музичного мислення та творчих навичок виконавців. Вокаліст, який виконує твори у супроводі акомпаніатора, має можливість сконцентрувати увагу на технології вокального виконання, на втіленні образної змістовності твору, артистизмі, в той час як бандурист-співак, при роботі над твором, розвиває поліфонічне мислення, так як при виконанні відтворює всю фактурну вертикаль, слідкуючи за розвитком кожної лінії. У даному аспекті доречно

вказати, що практика використання у концертній діяльності бандуриста-співака арій Г.Ф.Генделя має на увазі не лише досвід власного інструментального супроводу, що розвиває навички контролю збалансованості звучання вокальної та інструментальної партій, а й у багатьох випадках практику виконавського редагування та перекладу нотного тексту.

**Перспективи дослідження** означеної теми зумовлюються необхідністю аналізу оперних арій інших видатних композиторів епохи музичного Бароко.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Бояренко Т. Фортепіано в звучанні арії як жанри і стилі співу. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової*. 2013. Вип. 18. С. 468–476.
2. Вишнеvsька С.В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2011. 16 с.
3. Мандзюк Л.С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2007. 18 с.
4. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.
5. Опенько В. Опера спадщина Г.Ф.Генделя: минуле і сучасне: URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5679/1/Openko> (дата звернення: 15.05.2019).
6. Хмель Н. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2018. 19 с.
7. Цибко О. Арія: от Барокко до Класицизма: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2005. 23 с.

### References:

1. Bojarenko, T. (2013). Piano in aria sound as genres and singing styles. *Muzychne mystectvo i kuljtura. Naukovyj visnyk ODMA im. A.V. Nezhdanovoji*, 18, 468–476 [in Ukrainian].
2. Vyshnevsjka, S.V. (2011). Evolution of the phenomenon of singing in the bandura performing tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Ljviv [in Ukrainian].

3. Mandzjuk, L.S. (2007). Ensemble-performance creation of bandurist: artistic and psychological-pedagogical aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Morozevych, N. (2003). Bandura art as a cultural heritage of today. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
5. Openjko, V. (2019). Opera heritage by G.F. Handel: past and present. Retrieved from <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5679/1/Openko> [in Ukrainian].
6. Khmelj, N. (2018). Specificity of bandura transcriptions of baroque music: performance-textual aspect. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
7. Cibko, O. (2005). Aria: from baroque to classicism. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva [in Russian].

UDC 78.087.61

DOI 10.33287/221927

**Рябцева Ірина Михайлівна,**  
*кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри „Історія та теорія музики”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (095) 848 - 44 - 81  
e-mail: mailrim59@gmail.com

**Рябуха Станіслав Андрійович,**  
*магістрант кафедри „Вокально-хорова майстерність”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (093) 268 - 69 - 14  
e-mail: stani.slav.ryabuha@gmail.com

**ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ  
ЯК ВИРІШАЛЬНИЙ ФАКТОР  
НАРОДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ ЛЕГЕНДИ  
(на прикладі кантати „П'єро мертвопетлює” О. Козаренка)**

**Метою статті** є виявлення специфіки різних аспектів співпраці композитора та виконавця у процесі створення музичного образу, на прикладі творчої співдружності композитора О. Козаренка та співака В. Сліпака, в роботі над кантатою „П'єро мертвопетлює”. Ряд **методів** дослідження складає комплекс загальнонаукових та спеціальних підходів, зокрема методи аналізу та синтезу,