

Розділ 2.

МУЗИЧНА ІСТОРІЯ: ДО КОЛЕКЦІЇ ВИКОНАВЦЯ

УДК 784.3'04:781.68

DOI 10.34064/khnum2-2705

Лю Тін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 849780753@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-6340-5705

**ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СТАРОВИННИХ АРІЙ
У КОНЦЕРТНОМУ РЕПЕРТУАРІ ВОКАЛІСТА: AIR DE COUR**

В наш час запит на історично інформоване виконавство значно поширився, у тому числі й у навчальному процесі. Однак при «входженні» в інонаціональний мистецький часопростір молодий виконавець стикається не тільки з технічними проблемами, але й з нерозумінням стилю виконання. В статті пропонується досвід музикознавчої рецепції жанру старовинної арії на прикладі французької air de cour як уособлення естетики європейського Бароко. Маловідомий як українським, так і китайським вокалістам жанр розглянутий з позицій когнітивного підходу, що передбачає поєднання практичної технології співу з осягненням естетичних настанов барокового вокального стилю як оригінального явища, одним з проявів якого є «проспіваний танець» (спів у балеті) як втілення мистецького синтезу, започаткований в музично-театральній практиці Франції. Так, французька air de cour як компонент придворного балетного спектаклю орієнтована на художньо-стильову єдність танцю та співу, тоді як німецька старовинна арія – здебільшого на церковний стиль кантат і пасонів, італійська – на оперний стиль, тобто вокальна та пластична складові присутні в цих жанрових версіях в різних конфігураціях. Отже, особливості інтерпретації зразків

барочної арії розкриваються через усвідомлення природи органічної інтеграції різних видів мистецтва (поезії, співу, танцю) в художню єдність та її подальше відтворення. Хоча в різних європейських країнах спів і танці виконували неоднакові полімодальні функції, вони завжди входили у структуру музично-театрального видовища як ознака національного світовідчуття людини доби Бароко.

Ключові слова: спів; співацький голос; сопрано; балет; Бароко; інтерпретація; *air de cour*.

Постановка проблеми. В наш час історично орієнтоване виконавство стало невід'ємною складовою світової музично-сценічної практики. Запит на нього поширився і на навчальний процес, зокрема, на кафедрах сольного співу вищих музичних закладів як України, так і Китаю. У той же час, молодий виконавець при «входженні» в інонаціональний історичний мистецький часопростір нерідко стикається не тільки з технічними проблемами, але й з *нерозумінням стилю виконання*. Отже, **актуальність теми** цієї статті обумовлена:

– нагальними потребами сучасної концертно-сценічної практики, дотичної до історично орієнтованого виконавства;

– надзавданням сучасної музичної освіти із впровадження досвіду оволодіння вокальними європейськими стилями, у тому числі й барокової музики, у навчальний процес.

Допомогу сучасним виконавцям старовинних арій, на нашу думку, має надати когнітивний підхід, заснований на поєднанні практики оволодіння технологічними навичками співу з осмисленням *естетичних настанов* барокового вокального стилю як оригінального явища. Однією зі специфічних жанрових складових барокового шару вокальної музики є *«проспіваний танець»* (спів у балеті) як вияв мистецького синтезу, започаткований в музично-театральній практиці Франції, звідки пізніше він поширився в інших країнах Європи. Його дзеркальною інверсією є *танцювальна пісня*, широко розповсюджена в західно-європейській опері більш пізніх часів, творці якої ніколи не відмовлялися від «послуг» хореографічного мистецтва.

Матеріал дослідження. В рамках статті пропонується досвід музикознавчої рецепції жанру старовинної арії на прикладі французької

air de cour як складової музично-театральних вистав *ballet-de-cour* (придворного балету) та уособлення естетики європейського Бароко, з огляду на жанрову еволюцію та вимоги історично інформованого виконавства (НІР).

Мета статті – визначити загальні естетичні засади інтерпретації старовинної арії, розуміння яких сприятиме оволодінню сучасними співаками стилем європейського Бароко. Її **наукова новизна** обумовлена раритетністю музичного матеріалу, його малодослідженістю в українському і китайському музикознавстві, зокрема з точки зору його інтерпретаційної специфіки в умовах сучасних глобалізаційних процесів.

Похідними від мети науковими **завданнями** є: 1) формування уявлень про стилістичні особливості *air de cour* та її роль у драматургії французьких музично-театральних вистав часів Бароко і Класицизму як *історичної форми мистецького синтезу*; 2) виокремлення, у зв'язку зі специфікою жанру, ролі високих голосів (сопрано), затребуваних при реконструкції старовинних арій; 3) розкриття поліmodalності¹ вокального образу і танцювально-тілесного руху як відбитків людської поведінки певного історико-культурного типу зі своїм часопростором, що впливає на адекватність виконавсько-слухацького сприйняття та відтворення жанрової поетики в цілому; 4) визначення естетичних засад стилістики виконання старовинної арії як синтетичного жанру мистецтва.

На цій основі уможливується відтворення старовинних зразків вокальної музики доби Бароко як у сучасному музичному театрі (при стилізації опери-балету), так і в концертному репертуарі сучасних співаків.

Методи дослідження. *Історико-стильовий* підхід є необхідним для усвідомлення загальних принципів музичної поетики та естетики вокальної культури минулого; *виконавсько-інтерпретаційний* –

¹ Не плутати з поліmodalністю як різновидом поліладовості, коли відбувається суміщення двох (чи більше) звукорядів-модусів. У контексті статті термін «поліmodalність» (синонім – «мультиmodalність») застосований в своєму більш загальному сенсі для позначення здатності суміщати водночас декілька комунікаційних модусів (каналів) – слуховий, зоровий, кінетичний (руховий, жестовий) та інші.

для скеровування процесу інтеграції двох площин свідомості співака – естетичної (відповідність стильовим нормам певної історичної епохи) та практичної (технологія співу).

Аналіз публікацій за обраною темою. Розкриття обраної теми потребувало залучення наукової літератури з таких напрямків, як:

– *проблеми виконання старовинної вокальної музики*, до яких у своїй кандидатській дисертації зверталась Т. Бояренко (2015), котра виявила відмінності церковної та оперної арії, актуалізовані у сучасній концертній практиці. З виконавською специфікою пов'язані також використані нами праці українських вчених з історії вокального мистецтва (О. Шуляр, 2014; Б. Гнидь, 1997), французької музикознавиці Ш. Ландру-Шанде (Landru-Chandès, 2017);

– *особливості жанру air de cour*, які висвітлюється з різною мірою деталізації в різних ракурсах у досить численних працях європейських та американських вчених: 1) публікаціях, присвячених розвитку синтетичних оперно-балетних жанрів в добу та при дворі Людовика XIV, зокрема *ballet-de-cour*, що належать таким авторам, як М. Нідхам (Needham, 1997), М.-Ф. Крісту (Christout, 1998), А. Вершалі (Verchaly, 1957), Р. Харріс-Варвік (Harris-Warwick, 1992), Дж. Коварт (Coward, 2008); 2) спеціальних дослідженнях – Ж. Дюрозуа (Durosoir, 1991), Н. Хаттабі (Khattabi, 2013), Ж. Брукс (Brooks, 2001); 3) монографіях про музику Бароко, наприклад, М. Букофцера (Bukofzer, 1947); 4) довідкових статтях авторитетних музикознавців, таких як Д. Берон (Baron, 2001), видавничий колектив Encyclopaedia Britannica та інші.

Отже, дослідження, яке б зосереджувалось на естетичних засадах сучасної вокальної інтерпретації *air de cour* як взірця жанру старовинної арії, автором цієї статті не виявлено.

Виклад основного матеріалу. *Air de cour* є типовим зразком вокальної музики Бароко, дуже складної для виконання у стильовому відношенні. Це стосується як технічної сторони, так і художньої, як вимог до якості звучання, тембрового забарвлення, так і образно-естетичного відтворення старовинних текстів.

Цей жанр широко побутував у європейській культурі від кінця XVI й протягом усього XVII століття. Його витоки пов'язані, з одного боку, зі світською міською піснею, популярні зразки якої перекла-

далися для голосу з супроводом лютні, що тяжів до акордового складу; «такі аранжування спочатку були відомі як *vau-* (або *voix-*) *de-villes* (“міський голос”))» (The Editors of Encyclopaedia Britannica, rev. and updated by Kathleen Kuiper, n. d.: *Air de cour*). З іншого боку – з лютневими транскрипціями вокальних творів доби Ренесансу, що належали до поліфонічної традиції. Відома французька музикознавиця Жоржі Дюрозуар у праці «Придворна арія у Франції, 1571–1655» (Durosoir, 1991) розвиває думку про те, що *air de cour* існувала у двох «манерах» (різновидах): поліфонічній, успадкованій від попереднього століття, та у вигляді сольної пісні з акомпанементом.

Назва «*air de cour*» поступово витіснила початкову «*voix-de-villes*», що, як зазначає інша французька дослідниця Наема Хаттабі, відбиває певні суспільні трансформації: «Термін *voix-de-villes* поміщає місце в центр системи музично-поетичного кругообігу, тоді як назва *air de cour* прагне обмежити музичний факт світом придворних» (Khattabi, 2013: 159). Американський вчений Манфред Буковцер, визнаний знавець музики Бароко, зауважує: «*Air de cour* спочатку не була такою придворною, як випливає з назви. У першій друкованій збірці (1571) видавець і лютніст Ле Руа повідомляє, що *air de cour* раніше мала назву *voix-de-ville*, термін, від якого, ймовірно, походить французьке *vaudeville*» (Bukofzer, 1947: 145) – тобто пізніша назва французької музичної комедії («водевіль»). На продовження своєї думки музикознавець зазначає: «Ці придворні та цивільні пісні для сольного голосу і лютні склали французьку паралель до італійської та іспанської ренесансної пісні. На початку епохи Бароко арії втратили свої народні риси, зокрема квадратний ритм і мелодичну простоту» (там само). З огляду на подальшу жанрову еволюцію французької театральної музики відмітимо, що обидві генетичні складові *air de cour* взяли в ній участь: демократична у формуванні водевілю та аристократична – опери та опери-балету.

«Однак – вважає Н. Хаттабі, – *air de cour* повністю є спадкоємцею *voix-de-ville*, і тому перехід від однієї термінології до іншої, або, точніше, відмова від назви *voix-de-ville* на користь *air de cour*, може бути ознакою культурних мутацій, які відбулися у французькому суспільстві наприкінці епохи Відродження» (Khattabi, 2013: 159). Якщо

voix-de-ville циркулював у міській та суспільній, світській, культурі, то *air de cour*; «навпаки, претендує на аристократичне походження і подається як відображення смаків придворних» (там само: 161–162).

Дійсно, *air de cour* стає частиною широко популярного у XVI–XVII століттях при дворах аристократії розкішного театрального видовища – *ballet-de-cour* («придворного балету»), пишний розквіт якого відбувся при дворі Людовика XIV та за його безпосередньою участю. *Ballet-de-cour* – синтетичне видовище, яке поєднувало танець, музику, поезію, візуальні й акторські мистецтва. Те, що пісенний жанр *air de cour* стає частиною балетної вистави, видається цілком закономірним. Як зауважує Н. Хаттабі, «Ле Руа у своїй книзі 1556 року вже містить у загальній назві табулатур *voix-de-villes* згадку про танець – здебільшого веселий бранль [branse gay], гальярду та павану – який підтримує пісню» (Khattabi, 2013:168).

У дослідженні Андре Вершалі «Придворні балети на основі збірок вокальної музики (1600–1643)» йдеться про те, що збережені збірки вокальної музики для придворного балету існують у великій кількості, однак вони надають слабкі уявлення про те, яким саме чином співали під час танцю. Автор припускає, що найчастіше балет відбувався у супроводі голосу та лютні (Verchaly, 1957: 199, 203).

Про співвідношення музичної та хореографічної складової у виставах «придворного балету» ми можемо скласти сьогодні певні уявлення, хоча, як зазначає М. Букофцер, «балетна музика дійшла до нас лише у фрагментарному вигляді», пояснюючи цей факт тим, що вона була призначена для використання в обмеженому придворному колі, тому й публікувалася мало, за виключенням тієї частини, яка зверталася до більш широкої аудиторії, а саме, *air de cour*. Хорові та розгорнуті інструментальні номери, якщо збереглися, то в рукописних збірках, й передані у скороченій формі (мелодія та бас) (Bukofzer, 1947: 144). Музика балетів створювалася «з випадковими програмними натяками, пов'язаними з сюжетом», зберігала у перших своїх зразках «масові ансамблі співаків та інструментів (лютні і струнні), характерні для балету епохи Відродження», які згодом були витіснені п'ятиголосним струнним ансамблем, що зазвичай супроводжував французьку сценічну музику. Вчений звертає увагу на те, що ця ін-

струментальна складова «не дуже цікава за своєю суттю, оскільки вона була написана не для того, щоб її почули, а як додаткова музика до балету; її не слід оцінювати за стандартами “абсолютної” музики» (там само). Власне танці в балетах були «невибагливими композиціями», в яких кожна з частин часто повторювалася з постійно змінюваною орнаментикою (Bukofzer, 1947: 146).

Щодо вокальної складової *ballet-de-cour*, то, на погляд вченого, вона є значно цікавішою, як сольні декламації (речитативи), «оскільки вони розкривають, наскільки вдалимими були спроби французьких композиторів засвоїти італійський речитативний стиль» (Bukofzer, 1947: 144), так і хорові номери, що виконували «важливу функцію в балеті»: вступу, інтермедій та навіть супроводу до танцю. «Ця практика, відома як *ballet aux chansons* [балет до шансону], також була перейнята Люллі в опері. Окрім хору та декламації, вокальна музика *ballet-de-cour* включала *air de cour*, найвідоміший і найвпливовіший компонент балетної музики (Bukofzer, 1947: 145).

Ballets-de-cour користувалися величезною популярністю, були представлені на грандіозних урочистостях, таких як королівське весілля або народження спадкоємця, а також на регулярних карнавалах. Щорічні святкування при дворі Людовика XIV потребували нових балетних вистав, де виступав і король у ролі Аполлона, Короля-Сонця («Нічний балет» 1653 року) (за Needham, 1997; Cowart, 2008), що свідчило про те, наскільки серйозно він ставився до власної божественної місії. Отже, відбувся процес *сакралізації* особи короля, й усвідомлення цієї естетичної настанови є однією з умов історичності стилю сучасного виконання тогочасної музики, тому що спосіб інтонування зберігає певний *пластичний відбиток поведінки* людини, починаючи від манери рухатися (часто танцювальної природи, як в *air de cour*) до світоглядних цінностей (високої релігійності, внутрішньої дисципліни, душевної шляхетності). У свою чергу, як важлива складова придворної балетної вистави, *air de cour*, на думку дослідників, віддзеркалила «соціологічні трансформації кінця Ренесансу», де вона виступає як жанр, що «бере участь у створенні французької аристократичної ідентичності» (Khattabi, 2013: 158–159) та «конструюванні придворних ідеалів» (Brooks, 2001: 1).

Дуже скоро вплив *air de cour* поширився за межі Франції. Завдяки можливості розповсюдження через нотні публікації, започатковані відомими на той час французькими видавництвами Адріана Ле Руа та Роберта Балларда², *air de cour* «охопила всю Європу в сімнадцятому столітті; це викликало в Англії коротку моду на англійську *ayre* і спровокувало незліченну кількість унаслідувань у Німеччині» (Bukofzer, 1947: 145). Збірники арій почали видаватися в Англії та Німеччині, що сприяло процесу активної взаємодії жанрових різновидів європейської арії. «Англійське “*ayre*” фактично, як випливає з назви, залежало від *air de cour*, величезна популярність якої підтверджена великою кількістю англійських видань, або в оригіналі французькою (Tessier, 1597), або в перекладі...» (Bukofzer, 1947: 71). Суттєвий вплив *air de cour* на розвиток англійської арії також зазначає Джон Х. Берон (Baron, 2001). Вплив французької придворної арії відчула навіть італійська опера: «Венеціанська опера постачала для міської публіки “пісенні хіти” того часу, які поєднували у своєму балакучому ритмі, бадьорому басі та мелодійній привабливості елементи *канцонети* та *air de cour*. Ці скромні мелодії настільки відповідають нашому загально-прийнятому уявленню про народні пісні, що їх інколи позначали як такі. Це далеко не народні пісні, вони є створеними світськими піснями, які були настільки ж швидкоплинними, наскільки й успішними» (Bukofzer, 1947: 135).

Питання авторства зачіпає й жанр придворних вистав і дійсно є цікавим, але очевидно, що воно потребує окремого дослідження. Практика компонування музики французьких *ballets de cour* одразу декількома музикантами існувала аж до початку діяльності в цій сфері Ж.-Б. Люллі, «диктаторський талант якого не терпів суперників» (Bukofzer, 1947: 144), і чий яскравий композиторський дар та високий придворний статус дозволяли йому не тільки одноосібно створювати музику, а й значно її реформувати, про що йтиметься далі. Що ж до авторів *airs de cour*, то їх визнаними творцями були компо-

² Інші відомі ранні збірки були опубліковані П'єром Атеньяном і П'єром Фалезом (The Editors of Encyclopaedia Britannica, rev. and updated by Kathleen Kuiper, n. d.: Air de cour).

зиторі П'єр Гедрон, Антуан Бессе, Етьєн Муліньє, Жан де Камбефор, Мішель Ламбер. Велику роль відіграла і творчість відомих поетів того часу: де Нервеза, де ла Шарне, Берньє де ла Брусс, мадемуазель де Гурне, чії вірші слугували вербальною основою придворних арій.

Поетичне слово та музику доповнювало пластичне мистецтво танцю – адже *air de cour*, що, як можна побачити, посідала виняткове місце у світському музичному «ландшафті» тогочасної Франції й навіть Європи, *адаптувалася і до балетних номерів*.

Отже, залежно від призначення, натхнення свого творця та наявного виконавського складу французька придворна арія надавала великі можливості для різних форм *взаємодії співу і танцю* та *інтерпретації на ґрунті версійності* – варіативної техніки комбінацій, котрі постійно оновлювалися (прикрашення та мелодичні варіювання при повторях, перегармонізація мелодії, наявність мелодій-штампів, що допускали заміну тексту – одна й та сама арія могла існувати з різним текстом, та інше) (Air de cour, 2019).

Слід мати на увазі, що жанр французького *ballet-de-cour* мав свої *історичні паралелі*, наприклад, англійські придворні «маски» або іспанську сарсуелу, охоплюючи кращих композиторів і поетів свого часу. «Три придворні форми мали спільним чергування розмовних і концертних частин і акцент на декораціях, костюмах і балетах» (Bukofzer, 1947: 176).

Хоча сюжетна канва придворних видовищ зазвичай була досить умовною, а поетичні тексти рясніли алегоріями, вокальні номери в балетах використовувалися для *створення музичних характеристик образів*, присутніх у вербальному тексті або візуалізованих у танці. Обираючи співаків, автор музики мав спиратися на такі критерії, як відповідні *діапазон і тембр* голосу. В той же час, творці *airs de cour* у якості провідних застосовували *високі голоси*. Це пояснюється світським спрямуванням жанру, його поступовим відмежуванням від поліфонічних традицій минулої епохи. Звернемось знову до його витоків: «Цей термін ми вперше зустрічаємо в нотній книжці, виданій А. Ле Руа 1571 року. Це книга мелодій (пісень), перекладених для лютні. Це пісні (строфи) для сольного голосу та лютні, часто перекладені з поліфонічних зразків. Але в ширшому плані цей термін застосо-

увався до всіх пісень, поліфонічних, лише для голосу, у супроводі інструментів чи без нього. Їхньою спільною характеристикою є те, що найвищий голос, *superius*, чітко виділяється, щоб ясно було чути слова. Це прищезтя сольного співу в іншу, вчену, музику» – пояснює французька музична енциклопедія *Musicologie.org* (Air de cour, 2019). Н. Хаттабі зауважує, що навіть в багатоголосних поліфонічних різновидах арій «музичні характеристики ... ґрунтуються на певній контрапунктичній простоті, яка, зокрема, робить поетичний текст зрозумілим; цей тип пісні використовує ефект вертикального контрапункту, в якому поліфонічна гоморитмія дозволяє добре сприймати текст» (Khattabi, 2013: 160). Не в останню чергу вимога *ясного розуміння змісту тексту* була пов'язана із «зусиллями поетів-гуманістів сформуванати французьку поезію» (Air de cour, 2019), тобто її загальним рухом до класицистських естетичних ідеалів вже наступної доби – Просвітництва.

Характерно, що навіть аранжування багатоголосних поліфонічних арій для інструментів – лютні, а згодом і клавесину (що було популярною практикою), – демонстрували «переважно акордову фактуру з певним акцентом на сопрано як провідному голосі» (Bukofzer, 1947: 145).

Звідси, з точки зору *аутентичності сучасного виконавського відтворення airs de cour*, як і старовинної арії в цілому, є сенс приділити певну увагу характеристиці різновидів та виразних можливостей саме цього співацького голосу, що здатний якомога краще впоратися із завданням «перекрити» інші, супровідні, голоси фактури, завдячуючи своєму тембровому забарвленню та найвищій теситурній позиції.

Отже, назва «сопрано» (від італійського *sopra*, що походить з латинського *superius* – «вищий», «над») в ново-європейській оперній традиції позначає найвищий людський голос (приклад *airs de cour*, до речі, унаочнює її зв'язок з поліфонічною фактурою вокальних творів). Найчастіше цей голос уособлює жіночі персонажі, насамперед, головні, хоча термін «сопрано» може стосуватися і чоловіків. Чоловіче сопрано – це особливий різновид контратенора (від латинського *contratenor*, [той, що розташований у багатоголосці] «проти тенора»), здатний співати у вокальному діапазоні жіночого сопрано.

(Не плутати зі співаками-кастратами, типовим явищем у вокальній практиці XVI–XVIII століть).

Як зазначає у своїй публікації на сайті Паризької філармонії французька дослідниця Шарлотта Ландру-Шанде (Landru-Chandès, 2017), посилаючись на авторитет А. Перруа (Perroux, 2015), *устале-на класифікація типів співацьких жіночих голосів здійснилася лише у XIX столітті*, тоді як століттям раніше *меццо-сопрано та сопрано ще чітко не розрізнялися*; але від XIX століття з'явилася ціла низка їхніх найменувань. На початку XX століття їх поєднала німецька «*Fachsystem*» (нім. *Fach, Stimmfach* – «категорія», «голосова категорія») – типологія голосів, заснована на таких критеріях, як теситура (діапазон), тембр та потужність, – яка дозволяє визначити, наскільки пасує той чи інший співацький голос до конкретного персонажу музично-сценічного твору. Однак переходи від одного типу сопрано до іншого іноді й майже невлітими (Landru-Chandès, 2017). Дослідниця наводить відому в сучасному європейському вокальному мистецтві класифікацію високих жіночих голосів, яку ми виклали схематично (схема 1).

Ця класифікація дещо різниться від загальноприйнятої в сучасній українській вокальній педагогіці³, де жіночі сопрано диференці-

³ Наводимо нижче розшифровку схеми, здійснену нами за матеріалами французької публікації, дещо доповнену й адаптовану, оскільки вона становить певний інтерес, насамперед, для іноземних виконавців.

Легке, віртуозне (колоратурне) сопрано – найгнучкіший жіночий голос, назва якого не обов'язково позначає високий діапазон (інколи надвисокий, що сягає ноти *A'*). Скоріше, це означає тяжіння до мистецтва орнаментального співу, в якому можлива не лише висока теситура, але й низька (Леонора в «Трубадурі» Дж. Верді), здатність до значної віртуозності, особливо у вокалізаціях і трелях. Діапазон професійного колоратурного сопрано достатньо широкий, а його світлий тембр та високі частоти нерідко асоціюються з тембром флейти (знаменита партія Цариці ночі з «Чарівної флейти» В. А. Моцарта). Співачки з голосом такого типу нерідко відтворюють образи покоївок або найвних молодих дівчат: Зербінетта в «Аріадні на Наксосі» Р. Штрауса, Адель у «Летючій миші» Й. Штрауса, де відзначилася відома американська співачка *Кетлін Беттл [Kathleen Battle]*. Яскравим прикладом колоратурного сопрано є голос сучасної французької співачки *Сабіни Дев'єй [Sabine Devieille]*.

Ліричне сопрано (героїня) – найпоширеніший жіночий голос, легкий у середньому діапазоні та неперевершений в *legato* й *cantabile* (партії Мімі з опери «Богема»

юються на такі види, як *драматичне, лірико-драматичне, ліричне, лірико-колоратурне* та *колоратурне*. Як бачимо, в основних позиціях (колоратурне, ліричне, драматичне сопрано) обидві класифікації збігаються, хоча й різняться в деталях.

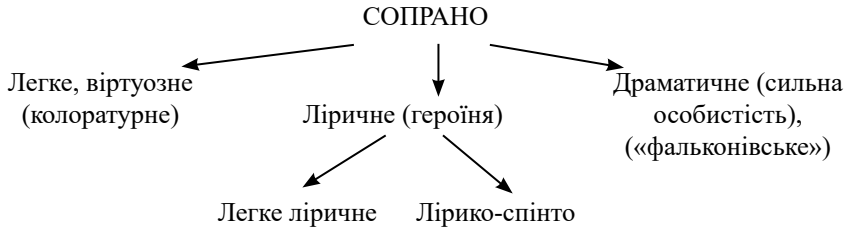
Та оскільки у XVI–XVIII століттях, як згадувалось вище, подібного розподілу взагалі не існувало, сучасні співачки та співаки можуть стикатися з певними складнощами, оцінюючи можливість включення старовинних арій у свій репертуар. Тому звернемо увагу на деякі специфічні музично-стилістичні риси цього жанру на прикладі його французького різновиду.

Дж. Пуччіні, Маргарити з «Фаусту» Ш. Гуно). У цій категорії співочого голосу є такий підвид, як *«легке ліричне сопрано»* (голос трохи вищий та чистіший за *«центральне»* ліричне сопрано), який часто використовується для втілення образів «сестричок» (Софі з «Вертера» Ж. Массне) або кокеток (Мюзетта з «Богеми» Дж. Пуччіні) (Діана Дамрау [Diana Damrau]).

До іншого підвиду належать співачки світового рівня Леонтина Прайс, Рената Тебальді, Марія Каллас, які увійшли в історію вокального мистецтва як володарки особливого сопрано – *«лірико-спінто»* [буквально – «підштовхнуте»]. Ця назва виникає у XIX столітті, коли співаки починають працювати з більш потужним оркестром, як в операх Дж. Верді та Р. Вагнера. Для лірико-спінто характерний металевий окрас, однаково вражаючий у високому і низькому регістрах, що є необхідною умовою для таких партій, як Норма (В. Белліні), Тоска (Дж. Пуччіні), Аїда (Дж. Верді). Серед сучасних володарок лірико-спінто можна згадати німецьку співачку *Аню Гартерос [Anja Harteros]*, яку запрошують на славетні оперні сцени для виконання вердівського репертуару.

Драматичне сопрано (сильна особистість) межує з мецо-сопрано і є найнижчим сопрановим голосом, теплим та одночасно владним, що підходить жіночим персонажам з сильним вольовим характером (матері, королеви, зрілі жінки). Драматичні сопрано іноді бувають воїтельками (Брунгільда з оперної тетралогії Р. Вагнера), або жорстокими красунями (Електра та Саломея – героїні однойменних опер Р. Штрауса). Завдяки силі та яскравості звучання такий тип голосу дозволяє відтворювати глибоко драматичні партії (Ізольда у «Тристані» Р. Вагнера). Шведська співачка *Ніна Штемме [Nina Stemme]* є найпереконливішим «вагнерівським» сопрано нашої епохи. Найчастіше ж згадують ім'я *Марі-Корнелі Фалькон (1814–1897)*, відомої інтерпретаторки образів Рахілі з «Доньки кардинала» Ф. Галеві та Валентина з «Гугенотів» Дж. Мейєрбера. Її успіх був швидкоплинним, оскільки співачка втратила голос через п'ять років після дебюту, у 22 річному віці, однак створені неї образи були настільки переконливими, що й досі ці партії називають *«партіями Фалькон»* (за Landru-Chandès, 2017).

Схема 1. (Класифікація сопрано)



З переходом в аристократичне середовище *voix-de-villes* не тільки змінює назву на «*air de cour*», але й зазнає стилістичних змін. Зв'язок з народним корінням – квадратність та метричність побудов, мелодична невибагливість – слабшає, поступаючись місцем *витонченій стилістиці musique mesurée* («розміреної музики»). Остання виникає під впливом експериментів французьких літераторів та музикантів, членів Академії поезії та музики, започаткованої Жаном-Антуаном де Баїфом (у 1570 р.), які мали на меті відродження античної єдності поезії та музики, звертаючись до архаїчних способів складання віршів, таких як квантитативні метри, засновані на сполученні довгих та коротких складів, так звані *vers mesures à l'antique* («розмірені античні вірші») (The Editors of Encyclopaedia Britannica (n. d.): *Musique mesurée; Vers mesurés à l'antique; Air de cour*). Таким чином, ритмічна будова музики арії залежала від довготи складів віршованих слів, слідуючи за поетичною декламацією, тому нерідко «зміна складу не збігалася з тактовою лінією і ... багато слів починалися в архаїчній манері на слабкій долі» (Bukofzer, 1947: 145), тобто виникали нерегулярні метричні побудови.

Окрім того, строфічна форма *air de cour* передбачала повторення музичного матеріалу з новим текстом, які завжди варіювались, і у першу чергу співаками, котрі прикрашали незмінну в цілому мелодичну лінію різноманітною *орнаментикою*. «Французька орнаментика, так звані *broderies*⁴, значно відрізнялася своєю ритмічною складністю та

⁴ *Broderie* (буквально – «вишивка») – додаткова стороння нота, звичайно на відстані малої або великої секунди від основної, яка віддаляється від неї, щоб негайно

мелодичною делікатністю від більш міцних і чуттєвих прикрас італійських співаків» – зауважує М. Буковцер (Bukofzer, 1947: 145). Широко застосовувались також «дуже витіюваті імпровізовані диминуції⁵, тонкість яких відповідала дорогоцінному пасторальному тону лірики» (там само). Орнаментика, створюючи побіжні дисонантні сполучення, незважаючи на видиму відсутність дисонуючих і хроматичних тонів, тим самим забезпечувала підвищення гармонічної напруги та, як наслідок, емоційного тону звукування музики арії при повторях. Однак слід зважити на те, що прикраси найчастіше не фіксувалися в нотному тексті, а тому їх застосування сучасними співаками потребує детально вивчення численних зразків старовинної вокальної музики.

Отже, попри невеликий вокальний діапазон та зовнішню простоту форми *airs de cour*, їх виконання висуває перед вокалістом досить незвичні завдання і потребує неабияких знань і умінь, починаючи від глибокого проникнення у зміст поетичного тексту, без якого неможливе відтворення специфічної для них вільно-декламаційної манери виконання, і закінчуючи віртуозним володінням технікою орнаментального співу. З урахуванням останнього певні переваги при визначенні відповідності вокального голосу художньому матеріалу старовинної арії може мати колоратурне сопрано, зважаючи на його легкість, ясність тембру та гнучкість. Однак на перший план все ж виходить не стільки тип голосу, скільки загальна співацька культура: стилістична обізнаність, художній смак, артистизм та естетичне відчуття вокаліста.

Повернемося до музично-історичного і жанрово-стилістичного контексту побутування творів, які нині, згідно з навчальними планами багатьох консерваторій та музичних академій, мають жанрове визначення «старовинна арія», з огляду на питання: які естетичні засади вокальної музики часів європейського Бароко має враховувати вокаліст, виконуючи її?

повернутися, створюючи дисонанс із основним тоном з наступним розв'язанням у нього. Ця прикраса найбільш близька до аподжіатури або довгого форшлягу.

⁵ Вид прикраси, в якій довга нота поділяється на низку коротших, як правило, таких, що мають мелодичне значення (від середньовічного латинського «*diminutio*», тобто «зменшення»).

Насамперед, це *органічний синтез музики, поезії та хореографії*. В різних європейських країнах пластична складова відігравала неоднакову роль, однак танець завжди був наявним у структурі музично-театрального видовища як ознака національної специфіки світовідчуття людини та суспільства. Синтез вокального та балетного мистецтва як атрибут європейської оперно-театральної культури формувалася протягом століть. Якщо простежити історичну динаміку цього явища від його витоків у мистецтві Античності до новітніх форм його буття в сучасних музично-театральних виставах, можна констатувати, що в більшості випадків балет залишався підлеглим вокальній складовій. Однак за часів Людовіка XIV створеним за його ініціативою Королівській академії танцю (1661) та Королівській академії музики (започаткована 1669 як *Académie d'Opéra*) судилося зіграти виключно важливу роль у розвитку балету. Хоча офіційно ці установи не поєднувались, труп Королівської академії музики була оперно-балетною (Christout, 1998: 86; Harris-Warwick, 1992: 856). Критеріями відбору танцюристів до цих установ були успішність і досвід їхніх виступів в спектаклях *ballet-de-cour* (за Needham, 1997: 173–190). Поступово танцюристів стали набирати безпосередньо в балетну трупу Королівської академії музики, яка офіційно отримала виняткове право представляти опери. Одним із результатів її діяльності стало «перенесення» танцю з королівського двору на професійну сцену. 1681 року перші фахові танцюристи з'явилися в «Тріумфі кохання» на музику Ж.-Б. Люллі в постановці П. Бошана, хореографа, танцівника і композитора, чия плідна творчість спільно з трупю в жанре *ballet-de-cour* дала йому можливість очолити 1671 року Королівську академію балету. Потужний творчий союз видатних митців – драматурга Ж.-Б. Мольєра, хореографа П. Бошана, композитора Ж.-Б. Люллі, і, понад усе, спрямованість реформаторських ініціатив останнього на органічне поєднання музики й балету в рамках значно більш динамічного, у порівнянні з придворним балетом, розгортання драматичного сюжету сприяли оформленню нових синтетичних жанрів – *опери-балету, комедії-балету*.

Саме Ж.-Б. Люллі значно розширює танцювальну палітру *ballet-de-cour*: окрім традиційно присутніх там гальярди і куранти,

активно застосовує танці пізнішого походження – жваві пасп'є, ригодон, буре, лур, гавот, менует, котрі, звичайно, з'являлися там і раніше, але які, разом із маршем (що «був, по суті, досягненням епохи Бароко, викликаним зростаючою раціоналізацією ведення війни»), він «підніс до рівня художньої музики» (Bukofzer, 1947: 153).

Отже, «багато літературних і музичних ниток *ballet-de-cour* були вплетені в тканину французької опери, яка до наших днів залишилася пристрасною до балетів» (Bukofzer, 1947: 146), а подвійний жанр *опери-балету* став органічним засобом для поєднання в художню цілісність різноманітних танцювальних і вокальних епізодів. Серед найбільш популярних барокових опер-балетів – «Галантна Європа» (1697) А. Кампра, одного із найзначніших французьких композиторів того часу, автора опер та духовної музики, та «Галантні Індії» (1735) Ж.-Ф. Рамо – видатного французького композитора та теоретика. Складовими цих творів були спів, танці та оркестрова музика до номерів, вільно об'єднаних темою спектаклю.

Щодо музичної компоненти цього синтезу, з одного боку, підкреслимо роль *декламаційності*, притаманної, насамперед, французькій вокальній барочній традиції, на якій, окрім ідеалів *vers mesures à l'antique* Академії де Баїфа, ясно позначився вплив театру Ж.-Б. Мольєра і співпраця з ним Ж.-Б. Люллі, котрий неабияку увагу приділяв акторській декламації, чіткості й виразності донесення поетичного слова, залучаючи драматичних акторів до роботи зі співаками (Шуляр, 2014: 248–249; Гнидь, 1997: 91); з іншого ж – *інструментальне* начало у звучанні співацького голосу.

Характерні ознаки інструментальності у вокальній музиці – широкий діапазон, що відрізняється від «фігур мовлення» з їх вузьким амбітусом, штучне розширення середнього регістру людського голосу, «відхилення від природності мовленнєвого діапазону»; вокальна моторика як спосіб створення віртуозності голосу (розподіл слів на склади та їх розспівування у швидкому темпі) (за Бояренко, 2015: 13–14), орнаментация, пасажність. Останню Т. Бояренко, досліджуючи інструменталізм оперної арії, вважає виразом риторичної піднесеності, пов'язуючи її витoki з традиціями церковного співу

(Бояренко, 2015), жанровий відбиток якого найбільш характерний для німецької церковної арії

Інструментальність як стилістична риса вокального виконання в різній мірі зберігає своє значення й для інших форм вокальної музики, спадково пов'язаних з поліфонічною традицією з її паритетністю голосів, як вокальних, так і інструментальних, зокрема й для французької *air de cour*. Це підтверджує популярність практики її інструментальних аранжувань: у друкованих перекладеннях для лютні «кожна частина арії часто викладалася двічі, спочатку без прикрас, а потім із фігурними варіаціями, які відповідали імпровізованим композиціям співаної *air de cour*» (Bukofzer, 1947: 165). Тобто, наявна певна «взаємозамінність» голоса та інструмента. Отже, «інструментальний» спосіб вокального інтонування можна розглядати як одну з важливих характеристик стилістики виконання старовинної арії.

Висновки. Особливості інтерпретації зразків вокальної музики європейського Бароко розкриваються через усвідомлення природи органічної інтеграції різних видів мистецтва (поезії, співу, танцю) в художню єдність та її подальше відтворення. При цьому в різних європейських країнах спів і танці виконували неоднакові полімодальні функції, однак завжди були наявні в структурі музично-театрального видовища як ознака національного світовідчуття людини доби Бароко.

Естетичні засади старовинної арії тісно пов'язані з поетикою співу і танцю в різних конфігураціях вокальної та пластичної складової. Наприклад, французька *air de cour* генетично орієнтована на художньо-стильову єдність танцю та співу в сценічному просторі, тоді як, наприклад, німецький варіант старовинної арії – більшою мірою на церковний стиль кантат і пасонів, італійський – на оперний стиль.

Зв'язок співу з танцювальною пластикою притаманний багатьом старовинним вокальним творам. Звідси вимога не тільки звертати увагу на культуру *декламації, вимову поетичного тексту, розуміння ключових слів-образів*, що передує будь-якій виконавській інтерпретації вокального твору, але й *вивчати естетичні впливи різних мистецтв*, притаманні тому чи іншому витвору барокової культури. *Air de cour* відрізняється від церковної або оперної арії як інших національних

проявів психотипу європейської людини саме танцювально-руховою пластикою. Отже, жанр старовинної арії вимагає від сучасного інтерпретатора розуміння соціально-історичних та естетичних умов його виникнення та побутування і спирається на системну єдність (полімодальність) вокальної стилістики.

«Слово – спів – танець – *musica instrumentalis*» – таким є квадриум історично орієнтованого співака-інтерпретатора старовинних арій (зокрема *air de cour*). Попри апріорність технології співу (теситура, артикуляція, віртуозність, темброве забарвлення) інтерпретатор має орієнтуватися на мистецький синтез як специфічну умову «проспіваного танцю» або танцювальної пісні.

На сучасному етапі зв'язок між співом і танцем, що бере свій початок в античному мистецтві, стає ще міцнішим, оскільки це два споріднених явища, тісно пов'язані з організованим рухом, відчуттям тілесності, великим досвідом (пам'яттю) людської культури із вираження власного та колективного способу життя.

Перспектива подальшого розвитку теми. Типи вокально-танцювальної пластики у старовинних аріях численні; вони втілюються переважно через ритмічні формули та схеми танців – павани, гальярди, пасакалії (ритм ходи), сициліани, тарантели та ін. Усі вони отримали подальший стрімкий розвиток в романтичній опері XIX століття (сициліана у фіналі I дії опери Дж. Меєрбера «Роберт-диявол») або камерній вокальній музиці (вокальні тарантели Дж. Россіні та Ж. Бізе). «Проспіваний» танок, так само як і танцювальна пісня, складають окрему «нішу» вокальної музики Західної Європи і є мистецькими феноменами, що практично не вивчені в аспектах художньої цілісності, історико-стильової еволюції, спадкоємності в різних національних культурах та актуальності для сучасного музично-театрального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Бояренко, Т. В. (2015). *Инструментализм арий bel canto в оперной музыке XVII–XIX столетий в концертном исполнении с фортепиано*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна академія музики імені А. В. Нежданової. Одеса.

- Гнидь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва*. Київ: НМАУ.
- Шуляр, О. Д. (2014). *Історія вокального мистецтва*. Ч. I. (2-ге вид., перероб. та доп.). Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника.
- Air de cour (2019). *Musicologie.org*, https://www.musicologie.org/sites/a/air_de_cour.html
- Baron, J. H. (2001). Air de cour. In *Grove Music online*. Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00362>
- Brooks, J. (2001). *Courtly Song in late Sixteen-Century France*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton & Co.
- Christout, M.-F. (1998). Paris Opera Ballet. In Cohen, S. J.(Ed.). *International Encyclopedia of Dance* (Volumes 1–6). Vol. 5, pp. 86–100. Oxford: Oxford University Press.
- Cowart, G. (2008). *The Triumph of Pleasure: Louis XIV & the Politics of Spectacle*. Chicago: University of Chicago Press.
- Durosoir, G. (1991). *L'Air de cour en France, 1571–1655*. Liège: Mardaga.
- Harris-Warwick, R. (1992). Paris. (Sections 1–3, the operatic history of Paris up until the French Revolution). In *The New Grove Dictionary of Opera*. Stanley Sadie (Ed.). Vol. 3, pp. 855–65. London: Macmillan.
- Landru-Chandès, Ch. (2017, 14 novembre). Soprano léger, lyrique, dramatique... quelle est la différence? *Cité de la musique. Philharmonie de Paris*. <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/histoires/soprano-leger-lyrique-dramatique-quelle-est-la-difference>
- Khattabi, N. (2013). Du voix de ville à l'Air de cour: les enjeux sociologiques d'un répertoire profane dans la seconde moitié du XVIIe siècle. *Seizième Siècle*, 9 (1), 157–170, https://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2013_num_9_1_1076
- Needham, M. (1997). Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation. *Dance Chronicle*, 20 (2), 173–190, doi:10.1080/01472529708569278.
- Perroux, A. (2015). *L'Opéra, mode d'emploi: Nouvelle édition*. Paris: Éditions Premières loges.

The Editors of Encyclopaedia Britannica (no date). Musique mesurée. French musical style, <https://www.britannica.com/art/musique-mesuree>

The Editors of Encyclopaedia Britannica (no date). Vers mesurés à l'antique. French musical style, <https://www.britannica.com/art/musique-mesuree#ref203492>

The Editors of Encyclopaedia Britannica, revised and updated by Kathleen Kuiper (no date). Air de cour. French musical style, <https://www.britannica.com/art/air-de-cour>

Verchaly, A. (1957). Les ballets de cour d'après les recueils de musique vocale (1600–1643). In *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 9, 198–218, <https://doi.org/10.3406/caief.1957.2108>

Liu Ting

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, postgraduate student,

Department of Interpretation and Analysis of Music

e-mail: 849780753@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-6340-5705

AESTHETIC PRINCIPLES OF INTERPRETATION OF EARLY ARIAS IN THE VOCALIST'S CONCERT REPERTOIRE: *AIR DE COUR*

Statement of the problem. Nowadays, there has been a high demand for historically informed performance, including in the educational process. However, a young performer often faces not only technical problems, but also a lack of understanding of the performance style. So, **the relevance of the topic** of the article is caused by urgent needs of modern concert and stage practice related to historically oriented performance as well as by the task of modern music education to introduce the Baroque styles into the educational process of vocal performers. **The article offers** the experience of musicological reception of the early aria genre using the example of the French “air de cour” as the personification of European Baroque aesthetics. The genre, which is little known to both Ukrainian and Chinese vocalists, is considered **from the standpoint of a cognitive approach**, which involves a combination of practical singing technology with the understanding of the aesthetic guidelines of the baroque vocal style as an original phenomenon. One of the manifestations

of it is the “sung dance” (singing in ballet) as the embodiment of artistic synthesis rooted in the musical and theatrical practice of France during the time of Louis XIV with its luxurious court performances, a bright component of which were “airs de cour”.

To reveal the chosen topic it was necessary to study **scientific literature** in such areas as the issues of performing early vocal music (Boiarenko, 2015), the history and modernity of vocal art (Shuliar, 2014; Hnyd, 1997; Landru-Chandès, 2017); peculiarities of the air de cour genre, which are highlighted with varying degrees of detailing in different perspectives in the works of European and American scholars: 1) in publications on the synthetic opera and ballet genres in the time and at the court of Louis XIV, in particular ballet-de-cour (Needham, 1997; Christout, 1998; Verchaly, 1957; Harris-Warwick, 1992; Cowart, 2008); 2) special studies (Durosoir, 1991; Khattabi, 2013; Brooks, 2001); 3) monographs on Baroque music (Bukofzer, 1947); 4) reference articles by authoritative musicologists (Baron, 2001, the editors of Encyclopaedia Britannica and others). A study that would focus on the aesthetic principles of the modern vocal interpretation of air de cour as a sample of the early aria genre has not been found.

Research results. Air de cour, the origins of which are connected with the secular urban song (voix-de-ville) in arrangements for voice and lute and lute transcriptions of polyphonic vocal works of the Renaissance, was popular in France, and later, in Europe at the end of the 16th and 17th centuries. As part of the popular synthetic theatrical spectacle – **ballet-de-cour**, which combined dance, music, poetry, visual and acting arts and flourished at the court of Louis XIV as an active means of sacralizing the king’s person, “air de cour” even in its name (which gradually replaced “voix-de-villes”) alludes to the social transformations of the French Baroque era with its courtly preferences.

With the transition to an aristocratic environment, the link of the genre with its folk roots (squareness, metricity, melodic unpretentiousness) weakens, giving way to the refined declamation style of **musique mesurée**; the strophic repetitions of the melody with a new text are decorated by the singers with unique ornamentation (**broderies**), which is significantly different from the Italian. The poetic word and music complement the art of dance since air de cour has also adapted to ballet numbers, providing great opportunities for various forms of interaction between singing and dancing and interpretation on the basis of versioning – the variable technique of combinations, which were constantly updated.

*Vocal numbers in ballets were used to create various musical imagery characteristics. When choosing singers, the author of the music had to rely on such criteria as the range and timbre of the voice. As leaders, the creators of airs de cour used high voices. This is explained by the secular direction of the genre, its gradual separation from the polyphonic traditions of the past era: the highest voice in the polyphony, **superius**, is clearly distinguished as the leading one in order to convey the meaning of the poetic declamation, to clearly hear the words, turning the polyphonic texture into a predominantly chordal one with the **soprano** as the leading voice. Hence, the modern performing reproduction of air de cour, as well as the early aria in general, requires a certain orientation in the characteristics of the expressive possibilities of this particular singing voice; for this purpose, the article provides a corresponding classification of sopranos.*

So, despite the small vocal range and the external simplicity of the air de cour form, the vocalist faces difficult tasks, from deep penetration into the content of the poetic text and reproduction of the free declamatory performance style to virtuoso mastery of the technique of ornamental singing and a special “instrumental” singing manner inherited from Renaissance polyphonic “equality” of vocal and instrumental voices.

Conclusions. *What are the aesthetic principles of vocal music of the European Baroque period that a vocalist should take into account when performing it? First of all, it is an **organic synthesis of music, poetry and choreography**. The connection of singing with dance plasticity is inherent in many early vocal works. Hence the requirement not only to pay attention to the culture of recitation, pronunciation of a poetic text, understanding of key words-images, which precedes any performance interpretation of a vocal work, but also to study the aesthetic influences of various arts inherent in this or that work of Baroque culture. Air de cour differs from the German church or Italian opera aria as other national manifestations of the psychotype of a European person precisely in its dance and movement plasticity. Therefore, the genre of the early aria requires the modern interpreter to understand the socio-historical and aesthetic conditions of its origin and existence and to rely on the systemic unity (polymodality) of vocal stylistics.*

The prospect of research. *There are plenty of types of vocal and dance plasticity in early arias; among them, rhythmic formulas and dance patterns of sicilianas, pavanas, and tarantellas prevail; movement rhythm (passacaglia).*

And they received further rapid development in the romantic opera of the 19th century. This material constitutes a separate “niche” and is an artistic phenomenon that is practically unstudied in terms of historical and stylistic integrity, continuity in various national cultures, and relevance for modern music and theatre art.

Key words: *early aria; singing; ballet; air de cour genre; singing voice; soprano; aesthetic principles; baroque era; interpretation.*

REFERENCES

- Air de cour (2019). *Musicologie.org*, https://www.musicologie.org/sites/a/air_de_cour.html [in French].
- Baron, J. H. (2001). Air de cour. In *Grove Music online*. Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00362> [in English].
- Boiarenko, T. V. (2015). *Instrumentalism of arias bel canto in opera music of the 17th–19th centuries in concert performance with piano*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Russian].
- Brooks, J. (2001). *Courty Song in late Sixteen-Century France*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton & Co [in English].
- Christout, M.-F. (1998). Paris Opera Ballet. In Cohen, S. J.(Ed.). *International Encyclopedia of Dance* (Volumes 1–6). Vol. 5, pp. 86–100. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Cowart, G. (2008). *The Triumph of Pleasure: Louis XIV & the Politics of Spectacle*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
- Durosoir, G. (1991). *L’Air de cour en France, 1571–1655 [The Air de cour in France, 1571–1655]*. Liège: Mardaga [in French].
- Harris-Warwick, R. (1992). Paris. (Sections 1–3, the operatic history of Paris up until the French Revolution). In *The New Grove Dictionary of Opera*. Stanley Sadie (Ed.). Vol. 3, pp. 85–65. London: Macmillan. [in English].
- Hnyd, B. P. (1997). *History of vocal art*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Khattabi, N. (2013). Du voix de ville à l’Air de cour: les enjeux sociologiques d’un répertoire profane dans la seconde moitié du XVIe siècle [From the voice of the city to the Air de cour: the sociological stakes of a secular repertoire in the second half of the 16th century]. *Seizième Siècle [Sixteenth*

- Century*], 9(1),[†] 157–170, https://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2013_num_9_1_1076 [in French].
- Landru-Chandès, Ch. (2017, Nov. 14.). Soprano léger, lyrique, dramatique... quelle est la différence? [Light, lyrical, dramatic soprano... what's the difference?]. *Cité de la musique. Philharmonie de Paris [City of Music. Paris Philharmonic]*, <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/histoires/soprano-leger-lyrique-dramatique-quelle-est-la-difference> [in French].
- Needham, M. (1997). Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation. *Dance Chronicle*, 20 (2), 173–190, doi:10.1080/01472529708569278 [in English].
- Perroux, A. (2015). *L'Opéra, mode d'emploi: Nouvelle édition [The Opera, instructions for use: New edition]*. Paris: Éditions Premières loges [in French].
- Shuliar, O. D. (2014). *History of vocal art*. Part I. (2nd ed., rev. and suppl.). Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- The Editors of Encyclopaedia Britannica (no date). Musique mesurée. French musical style, <https://www.britannica.com/art/musique-mesuree> [in English].
- The Editors of Encyclopaedia Britannica (no date). Vers mesurés à l'antique. French musical style, <https://www.britannica.com/art/musique-mesuree#ref203492> [in English].
- The Editors of Encyclopaedia Britannica, revised and updated by Kathleen Kuiper (no date). Air de cour. French musical style, <https://www.britannica.com/art/air-de-cour> [in English].
- Verchaly, A. (1957). Les ballets de cour d'après les recueils de musique vocale (1600–1643). [Court ballets from collections of vocal music (1600–1643)]. In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises, [Books of the International Association of French Studies]* 9, 198–218, <https://doi.org/10.3406/caief.1957.2108> [in French].

Стаття надійшла до редакції 30 травня 2022 року