

На правах рукописи
УДК: 78.01

Фан Минцзе

**Особенности техники bel canto в ариях Г. Ф. Генделя:
к вопросу об исполнительском стиле вокалистов из КНР**

Научная специальность: 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2023

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена».

Научный руководитель:

доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Самсонова Татьяна Петровна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Пчелинцев Анатолий Васильевич

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова»

Купец Любовь Абрамовна

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств»

Защита состоится 15 ноября 2023 года в 17.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 196084, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: http://dissertation.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000965_Disser.pdf

Автореферат разослан « »

2023 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент
Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Обращение к музыке барокко и к одной из её ярких вершин – творчеству Г.Ф. Генделя – не случайно. Многочисленные современные исследования на данную тему показывают её безграничную неисчерпаемость во многих аспектах: историческом, теоретическом, культурологическом, исполнительском, педагогическом, монографическом. Это свидетельство того, что познавательная граница обширного музыкального пласта под именем «барокко» постоянно движется, открывая всё новые и новые неизвестные грани для музыкантов XXI века. Стиль барокко сложился во многих направлениях искусства, его исторические границы были подвижны в разных странах. Культурный «код» эпохи барокко сохранился в европейской нации до настоящего времени.

Совсем иные музыкально-исторические модусы сложились в странах Восточного региона, в частности в Китае. В настоящее время наблюдается парадоксальная ситуация, когда в китайском общественном сознании музыка, пришедшая «извне», обозначается как *bel canto*, при этом не ставится вопрос стилистической или национальной дифференциации этого стиля. Как показывает данное исследование, китайские вокалисты классического направления публично крайне редко поют вокальную музыку Г.Ф. Генделя. В Китае не ставят, и, соответственно, не знают опер Г.Ф. Генделя. Китайские певцы в своей вокальной технике используют иные певческие основы: физиологические, мышечные, ладовые и слуховые. Между тем, европейский стандарт вокального образования требует знания музыки старинных мастеров в обязательных программах профессионального обучения вокалу.

Г.Ф. Гендель (1785–1859) – яркий представитель оперного искусства барокко, в своих 47 операх сконцентрировал основные тенденции, присущие стилю *bel canto*. Композитор оставил огромное богатство в виде 1000 арий, каждая из которых неповторима по своему содержанию, художественному образу, техническим трудностям, исполнительской интерпретации. Веяние времени и отсутствие исполнительских традиций в настоящее время позволяет расширять границы китайского музыкального менталитета для вокалистов путём привлечения неизвестных арий Г.Ф. Генделя, которые представлены в диссертации. В этом мы видим **актуальность** избранной темы.

Степень разработанности темы исследования. Комплекс литературы, на который опиралась диссертация, можно разделить на несколько разделов:

- труды зарубежных учёных, посвящённых опере барокко: П. Барбье (P. Barbier), Р. Роллан (R. Rolland), Ч. Бёрни (Charles Burney), Э. Хэриот (Angus Heriot), Д. Берроуз (D. Burrows), А. Шеринг (A. Schering), Г. Кречмар (H. Kretzschmar), А. Долмеч (A. Dolmetsch), В. Менке (W. Menke), М. Букофцер (M. Bukofzer), Р. Радемайстер (R. Reidemeister), В. Шерр (V. Scherr), Т. Зеедорф (T. Seedorf), Г. Гебхард (H. Gebhard);

- труды зарубежных ученых, посвященных творчеству Г.Ф. Генделя: Winton Dean, J. Merrill Knapp, Deutsch Otto Erich;

- фундаментальные труды российских ученых по истории зарубежной музыки: Б.В. Асафьев, В.А. Багадуров, В.Д. Конен, Г.Р. Консон, А.К. Кенигсберг, Т.Н. Ливанова, П.В. Луцкер, И.П. Сусидко, И.С. Федосеев;
- литература на русском языке, посвящённая опере барокко: М.Н. Лобанова, Е.И. Лучина, А.Г. Стахевич, Э. Симонова, О.М. Емцова;
- труды на русском языке, посвященные аутентичному исполнительству: Н.М. Диденко, Е.В. Круглова; М.А. Сапонов, Г.Р. Тараева;
- труды на русском языке, посвященные проблемам орнаментики: А.Д. Алексеев, Л.П. Булатов, Н.И. Голубовская, Н.Н. Деличиева, А. Кройц, Т.Р. Оганова, Л.И. Ройзман, М.А. Сапонов, Е.А. Шлыкова, А. Юровский;
- труды зарубежных учёных, посвященных орнаментике барокко: Э. Данрейтер (E. Dannreuther), А. Бейшлаг (A. Beyschlag), Ф.-Х. Нойман (F. Neumann), У. Эмери (Walter Bryan Emery), К. и Е. Отт (K и E. Ott), Х. Вольф (H. Ch. Wolf);
- труды российских ученых, посвященных творчеству Г.Ф. Генделя: Л.В. Кириллина, П.В. Луцкер, А.Г. Стахевич, И.П. Сусидко, И.С. Федосеев;
- исследования зарубежных учёных по вокальному исполнительству: J. Butt, J. Caccini, Мануэль Гарсиа отец (Manuel del Pópulo Vicente García), Мануэль Гарсиа сын (Manuel (baritone) García);
- литература, посвящённая вокальному исполнительству на русском языке: Д.Л. Аспелунд, В.А. Багадуров, П. Бронников, А.П. Иванов, К.И. Кржижановский, В.Н. Левко, М.Л. Львов, К. Мазурин, И.К. Назаренко, С.Б. Яковенко;
- литература на китайском языке, посвящённая творчеству Г.Ф. Генделя: Шан Юйсуань (单雨璇), Чэнь Цзинь (陈进), Ли Нина (李妮娜), Линь Личжэнь (林利珍), Ян Яньнин (杨延宁). Однако вопросы вокального исполнительского стиля в китайских публикациях не рассматриваются, часть статей имеет только методическое и педагогическое направление;
- справочная литература: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Book Review); Riemann H. Musiklexicon, herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Dictionnaire des Grands Musiciens references: Larousse. Librairie Larousse. Vol. 1; «Музыкальная эстетика Западноевропейского средневековья и Возрождения: хрестоматия» (1966).

Объект исследования – оперное творчество Г.Ф. Генделя в исполнительском пространстве КНР.

Предмет исследования: стилевые особенности исполнения арий Г.Ф. Генделя китайскими вокалистами.

Цель исследования: всестороннее рассмотрение стилевых, историко-теоретических, философско-эстетических, музыкально-аналитических и интерпретационных аспектов арий из опер Г.Ф. Генделя для обоснования исполнительской традиции китайских вокалистов

Задачи исследования:

- обобщить доминирующие философско-эстетические направления в контексте эпохи барокко (музыкальная риторика, теория аффектов);
- определить особенности итальянской оперы XVII–XVIII веков как музыкально-театрального символа эпохи барокко;
- выявить ключевые моменты воплощения идей барокко в операх Г.Ф. Генделя;
- определить исполнительские проблемы в ариях Г.Ф. Генделя из опер «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»;
- произвести исполнительский анализ арий Г.Ф. Генделя в интерпретации современных китайских певцов;
- обосновать компендиум Фан Минцзе из арий опер Г.Ф. Генделя «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте» для исследования эмоционального и психологического восприятия китайскими вокалистами аффектов на конкретных примерах вокальной музыки Г.Ф. Генделя;
- провести эмоциональный «перевод» европейских модусов теории аффектов на особенности китайского психологического восприятия и менталитета.

Теоретико-методологические основы исследования: подходы и методы, апробированные зарубежными и российскими учёными. Теория *bel canto*, созданная в трудах Дж. Каччини (XVI в.) и Мануэля Гарсиа (отца и сына, XIX в.), представленная в староитальянской и новоитальянской вокальных школах, стала фундаментом для создания общей концепции исследования. Ценным явился методический подход к проблеме европейского барокко М.Н. Лобановой (1994) с рассмотрением музыкально-теоретических и эстетических воззрений эпохи и взаимосвязи музыки с другими искусствами. Тщательный подход к биографии Г.Ф. Генделя (R. Rolland, N. Kretzchmar, M. Bukofzer, Ch. Burney, Л.В. Кириллина, П.В. Луцкер, И.П. Сусидко) позволил соотнести историю создания опер «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте» с точными биографическими данными о композиторе. Ценными для настоящей работы явились подходы к обоснованию типологии арий из опер Генделя с учетом требований эпохи (И.С. Федосеев, 1996). В методологии исследования использованы фундаментальные и общенаучные уровни подходов, а также исторические, искусствоведческие, источниковедческие.

Методы исследования: основные методы исследования базируются на историко-культурологическом и музыковедческом анализе, включающем изучение партитур и клавиров опер Г.Ф. Генделя: «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте». Теоретико-аналитический метод использован для выявления сущности *bel canto* в ариях из указанных опер Г.Ф. Генделя. Метод сравнительного анализа применяется при рассмотрении средств музыкальной выразительности и исполнительских трактовок главных действующих лиц в обозначенных операх Г.Ф. Генделя. Кроме того, использовались описательные методы, обобщающие исполнение китайскими вокалистами арий из опер Г.Ф. Генделя.

Материалом исследования стали клавиры и партитуры опер «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте» Г.Ф. Генделя, литература на английском, русском, немецком и китайском языках. Видеозаписи опер Г.Ф. Генделя в различных европейских театрах. Концертное исполнение европейскими и российскими музыкантами оперы «Юлий Цезарь в Египте» на закрытии Фестиваля Московской филармонии «Георг Фридрих Гендель: мир горный и мир дольный» 3–15 сентября 2021 г. (335 лет со дня рождения Генделя). Видеозаписи исполнения арий из опер Г.Ф. Генделя китайскими вокалистами.

Положения, выносимые на защиту:

- в вокальной технике *bel canto* при интерпретации арий из опер Г.Ф. Генделя «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте» современными европейскими и китайскими вокалистами есть точки соприкосновения и различия;
- авторский компендиум Фан Минцзе из 107 арий в операх «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте», опирающийся на *теорию аффектов*, демонстрирует необходимость «перевода» каждого аффекта в ариях Г.Ф. Генделя для раскрытия содержательной, эмоциональной, психологической и виртуозной сущности этой музыки. Ментальные, религиозные, семейные догмы общественного и индивидуального китайского сознания создают серьезные психологические трудности для постижения теории аффектов в исполнительской практике;
- современное состояние китайской вокальной культуры с учетом национальной ментальности и исторических традиций требует значительного расширения репертуара путем изучения неизвестных арий из опер Г.Ф. Генделя, представленных в диссертации;
- на примере интерпретации китайскими вокалистами музыки Г.Ф. Генделя можно доказать взаимосвязь музыкального барокко с китайской вокальной культурой современности.

Научная новизна исследования:

- создан авторский компендиум 107 арий Г.Ф. Генделя на основе теории аффектов в таблице с указанием тональностей и характера исполнения в операх «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте», что дает направление к углубленному эмоциональному постижению китайскими вокалистами теории аффектов в представленных ариях Г.Ф. Генделя;
- впервые в китайское музыкознание вводится неизвестный массив из 107 арий Г.Ф. Генделя, что дает возможность значительно расширить теоретическое и исполнительское поле для вокалистов в музыке барокко, еще мало востребованной в Китае;
- выявлена взаимосвязь музыки барокко с современной вокальной китайской культурой;
- определена необходимость расширять границы вокального репертуара китайских певцов на основе музыки барокко;

- дан исполнительский анализ арий Г.Ф. Генделя в интерпретации современных китайских певцов Сяо Ма, Ляо Чанъюн, Дири Бейр, Рао Юйцзя;

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что:

- в русское и китайское музыкознание вводится комплексный подход по изучению арий из опер Г.Ф. Генделя «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»;
- обобщены доминирующие философско-эстетические концепции в контексте эпохи барокко;
- определена особенность итальянской оперы барокко как музыкального символа эпохи;
- выявлены ключевые стилистические константы в операх Г.Ф. Генделя «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»;
- проведен исполнительский анализ арий Г.Ф. Генделя китайскими певцами.
- компендиум Фан Минцзе из 107 арий Г.Ф. Генделя может быть применим к исследованию оперного творчества других композиторов эпохи барокко.

Практическая значимость исследования

Исследование поможет китайским вокалистам получить более ясное представление об исполнительской трактовке арий Г.Ф. Генделя, опирающихся на теорию аффектов и стилистические особенности пения *bel canto* эпохи барокко XVII – начала XVIII вв. Компендиум Фан Минцзе из 107 арий Г.Ф. Генделя дает необходимую профессиональную базу по исполнительскому освоению китайскими вокалистами музыки барокко. Исследование рассчитано на базовые курсы практического вокала в вузах России и Китая. Материалы диссертации могут быть использованы в вузовских лекционных курсах по истории европейской музыки XVII – начала XVIII веков, в учебно-методических пособиях по вокальному мастерству в интерпретации музыки барокко, а также для научного обоснования методических положений по освоению китайскими/иностранными вокалистами шедевров европейской оперной классики.

Достоверность исследования обеспечивается:

- освоением исторического контекста и оперной стилистики музыки барокко XVII – начала XVIII веков;
- выявлением в ариях из опер Г.Ф. Генделя содержательной, эмоциональной и психологической сторон, опирающихся на теорию аффектов;
- опорой на новейшие научные исследования по изучению оперы как синтетического целостного жанра эпохи барокко.

Апробация результатов проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им А.И. Герцена (Санкт-Петербург); Основные положения опубликованы диссертантом в **семи** статьях в научных сборниках (в том числе **три** работы изданы в журналах, рекомендованных ВАК РФ).

Положения исследования отражены в докладах, прочитанных автором в РГПУ им. А.И. Герцена, на международных конференциях, таких как:

– XXIV Международная конференция «Наука России» (Екатеринбург, 10 ноября 2020 года);

– 7 Международная конференция «Человечество и искусство в глобальном мире» (Греция, Афины, 3–6 января 2020 года / The 7th Annual International Conference on Humanities & Arts in Global World 3–6 January 2020, Athens).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (295 наименований, 237 – на русском, 6 – на китайском, 43 – на английском языках и 5 нотных изданиях), 9 приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Первая глава **«Творчество Г.Ф. Генделя в контексте эпохи барокко»** состоит из трёх параграфов. Первый параграф **«Доминирующие философско-эстетические направления эпохи: музыкальная риторика и теория аффектов»**. Музыкальная культура разных общественно-исторических формаций представляет собой многослойное явление, в котором отражаются философия и самосознание эпохи, общественные достижения и идеальные устремления, разнообразные виды творчества и музыкальная практика своего времени. В Германии 1685 год вошёл в историю знаменательной датой – рождением двух величайших композиторов – Иоганна Себастьяна Баха (город Эйзенах) и Георга Фридриха Генделя (город Галле). Жизненные пути композиторов никогда не пересекались, в своих творческих исканиях они были скорее антиподами, чем соратниками, но каждый явился завершителем европейской эпохи под названием барокко. Образно можно сказать, что, архитектурные барочные соборы – *это застывшая музыка* ушедших эпох, которые созвучны творчеству И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. В их музыке была заключена магическая формула человеческого пути через страдание и спасение, а сами композиторы стали символами европейской музыкальной культуры XVII–XVIII веков. Картина мира барокко в ее основных компонентах: бог, мироздание, время, пространство, природа, человек, общество – определили динамизм и склонность к интенсивному и экстенсивному саморазвитию музыкальной культуры. В идеях «восхождения», в объятии мира во всём его разнообразии проявился европейский менталитет с его культом героики, приключений и познания. Естественным следствием исторического развития музыкальной культуры эпохи барокко было позитивное отношение к новшествам, открытиям, изобретениям, стремлением мыслить бытие как историю событий, имеющих смысл, цель и направление. При этом внутренние переживания человека становились темой многочисленных художественных произведений в искусстве, где подчёркивалась драматическая патетика, напряжённая динамика, риторический пафос, стремление к монументальным масштабам, многофигурным композициям. Универсализмом барокко пронизаны многочисленные теоретические изыскания и музыкальные метафоры: «Гармония мира» И. Кеплера

(1619), «Универсальная гармония» М. Мерсенна (1637), «Компендиум музыки» Р. Декарта (1618), «Универсальное музотворение» («Musurgia Universalis») А. Кирхера (1650), «Совершенный капельмейстер» И. Маттезона (1739) и т. д. В этих трудах в XVII и начале XVIII веков зарождались основы европейского музыкознания и музыкальной эстетики, оформлялись отдельные отрасли знаний, такие как история музыки, художественная критика, социология музыки. В эпоху барокко стала утверждаться мажоро-минорная система, которая не была свойственна прежней музыкальной системе Ренессанса, основанной на церковных ладах. Как отмечал академик Б.В. Асафьев, вводный тон привнёс в музыку взрывчатую силу движения. «Эпохой вводнотоновости» назвал учёный этот исторический период развития музыки: «Качество вводного тона – один из стимулов роста европейской музыки и «первый двигатель» европейского синтезированного лада, его «глагол»¹. В этот период расцвета музыкального искусства достигает своей вершины стиль *концертирования* – групповых и солирующих инструментов, где кантиленный мелос струнных находил отражение в душевных переживаниях человека.

Особое значение для того времени и для развития оперного искусства имело утверждение мажоро-минорной системы и создание философско-эстетических концепций таких как *музыкальная риторика* и *теория аффектов*. Музыкальная риторика имела свои истоки ещё в эпоху античности. В эпоху барокко эта концепция дополнилась новыми содержательными теоретическими идеями, которые в большой степени определили творческие импульсы композиторов, что влияло на развитие исполнительского вокального и инструментального искусства.

На теоретическом осмыслении и активном внедрении в музыкальную практику базировалась *теория аффектов*. Основоположителем этой концепции считался Рене Декарт (1596–1650) с его специальными трактатами «Компендиум музыки» (1618) и «Трактат о страстях» (1649). Здесь был выражен основной постулат теории аффектов: «Цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты». При этом Декарт отмечал относительность музыкального воздействия в связи с индивидуальными свойствами человеческих характеров.

Со второй половины XVIII века несмотря на большое значение для своего времени учения о музыкально-риторических фигурах и *теории аффектов*, эти теоретические универсалии стали утрачивать своё значение. С приходом симфонизма и венского классического стиля как нового метода музыкального мышления и новой оперной эстетики К.В. Глюка и В.А. Моцарта, для композиторов изменялись принципы отбора музыкального материала. Содержательная сторона музыки углублялась в сторону персонификации индивидуальных музыкальных образов, расширения индивидуально-психологического вектора и социально-значимых характеристик в отражении окружающего мира. В прокрустовом ложе музыкально-риторических фигур прошлого новым музыкальным явлениям становилось тесно. Менялась и слушательская аудитория. Однако в общеисторическом развитии европейской

¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М., 1963. С. 229.

культуры музыка барокко и вся эпоха XVI – первой половины XVIII веков оставила серьёзный след в музыкальном творчестве и сыграла свою значительную историческую роль.

Второй параграф «Итальянская опера как музыкально-театральный символ эпохи барокко» даёт панораму развития оперы в Италии в широком культурологическом контексте. В каждую эпоху человечество нуждалось в таком музыкальном жанре, который смог бы в обобщённой форме выразить сущностные черты понимания Человека, объединяя на этой основе людей в идеальный коллектив, собирая их под знаком религии или светских мероприятий. В эпоху раннего средневековья это был григорианский хорал, затем, по мере развития культуры, – месса, одной из кульминационных точек в истории церковной музыки, затем Пассионы и кантаты И.С. Баха, оратории Г.Ф. Генделя. В движении от Возрождения к барокко происходила радикальная переориентация культуры с религиозных позиций на натуралистические. На смену теологической форме сознания приходило антропоцентрическое видение мира. Опера как жанр наилучшим образом сфокусировала новые идеи; появились иные возможности активизации духовной жизни личности через сферу искусства и восприятия музыки в светской «соборности». Опера дала возможность Человеку возноситься в сферу чистого духа, подниматься над прозой повседневной жизни, познавать не только бога, но и самого себя, открывать «божественное» в самом себе, в истинной человеческой жизни. Наверное, не случайно в начальный период распространения оперы в Италии, открывалось так много Академий в разных городах, организованных просвещёнными представителями светского общества на основе литературных, музыкальных, поэтических интересов. Социальным значимым явлением стало строительство музыкальных театров, которое меняло топографию городов и наполнение общественной жизни. Опера становилась явлением масштабным и престижным, рассчитанным не только на камерное дворцовое исполнение, но и на большую слушательскую аудиторию. В опере воплощались эстетические идеи эпохи: музыкальные, театральные, художественные, оформительские, градостроительные. В разных городах Италии образовались своеобразные центры оперного искусства, где создавались местные театральные оперные традиции.

Венецианская республика благодаря своему статусу богатого, свободного торгового города, любви к праздникам и карнавалам, обилию купцов-меценатов заняла лидирующее положение в становлении музыкального театра. Знатные венецианские семьи вкладывали инвестиции в это прибыльное дело. Как показывают литературные и документальные источники, за период с 1637 по 1678 годы в Венеции было построено специально 11 театров, где ставились оперы². Некоторые из них просуществовали недолго, а другие – до конца XVIII века.

Своими путями развивалось оперное искусство в Риме. «Вечный город» всегда притягивал талантливых композиторов, художников, литераторов. Однако, по

² Луцкер П.В. Сусидко И.П. Итальянская опера в XVIII веке. Т. 1–2. М., 1998.

восшествии на папский престол Иннокентия X (1644–1655гг.) в городе были запрещены публичные оперные представления. Опера переместилась в загородные виллы римской знати, и приобрела вполне камерный характер, что отразилось на стилистике оперных римских представлений данного периода. Ситуация в римской опере изменилась с восшествием на папский престол Александра VII, который благоволил к разным искусствам. Он пригласил в Рим шведскую королеву Кристину (1626–1689), отрекшуюся от престола, которая на три десятилетия определила музыкальную жизнь Рима. Под патронатом королевы был выстроен знаменитый театр *Тординон*, вмещавший 3000 зрителей. В театре *Тординон* с успехом звучали оперы А. Скарлатти, Б. Пасквини, А. Страделлы. Оперы представляли различные музыкально-театральные жанры: пасторали, *comedia per musica*, *drama per musica*. В римских операх основным стилистическим направлением, как отмечено исследователями, была аристократическая сдержанность внешнего оформления, высокое мастерство вокалистов и инструменталистов.

Неаполь как центр оперной культуры Италии имел свои особенные черты. Неаполитанская оперная школа сумела воспринять не только венецианские театральные достижения, но и развить свою собственную культуру. В её основе была опора на южноитальянский фольклор, который стал основой развития вокальной культуры города и его окрестностей. Большой популярностью пользовался праздник Святого Януария, покровителя Неаполя, где стихия народных песен, танцев (тарантеллы, сицилианы) получала массовый праздничный выход. Неаполитанские народные песни дали серьёзный толчок к развитию оперной мелодики в конце XVII века. Опера появилась в Неаполе только в 1650 году, позже, чем в других городах Италии. Это была снискавшая популярность по всей Италии последняя опера Клаудио Монтеверди «Коронация Поппеи» (1642), которая прозвучала в Королевском Неаполитанском дворце. В 1737 году был построен в Неаполе знаменитый театр Сан-Карло, поражая современников величиной и пышностью, привыкших к роскоши театральных зданий. Неаполитанский театр Сан-Карло существует по настоящее время.

В третьем параграфе «**Ключевые моменты воплощения идей барокко в операх Г.Ф. Генделя**» раскрывается творчество Г.Ф. Генделя как оперного композитора. Магия музыкального театра «заразила» Г.Ф. Генделя уже в юном возрасте и стала двигателем его поступков по всей жизни – об этом красноречиво говорят факты биографии композитора. Пройдя основательное теоретическое и практическое обучение в Галле у известного немецкого органиста и композитора Фридриха Вильгельма Цахау (1663–1712), семнадцатилетний Гендель устремился в Гамбург, где в конце XVII века был открыт первый в Германии общедоступный оперный театр. В Гамбурге Гендель несколько лет играл на скрипке в театральном оркестре. В ту пору Гамбург был интеллектуальным центром Германии. Первым, с кем Гендель познакомился в Гамбурге, был Иоганн Маттезон (1681–1764). Встреча, а затем и дружба с Маттезоном имела большое значение для Генделя как начинающего

композитора. Первая опера Г.Ф. Генделя «Альмира», поставленная в Гамбурге в 1705 году, прошла с триумфом 20 раз подряд. Случай беспрецедентный в истории Гамбургского оперного театра тех лет. Следующая шумная премьера Г.Ф. Генделя – опера «Агрипина» – прозвучала в Венеции в 1709 году. Свой переезд в Англию Гендель отметил в Лондоне премьерой оперы «Ринальдо» в 1710 году. Композитор на долгие годы стал во главе Королевской академии музыки (1720–1728) и до 1750 года успешно творил в оперном жанре. Общее число созданных Генделем опер – 47. Оперы, созданные Генделем в Англии, объединяет одна эстетическая платформа, изложенная композитором в посвящении к опере «Радомист»: «*Опера – это универсальное явление, способное вобрать в себя эпохи, народы, вкусы, стили*»³. Исполнительская вокальная культура эпохи барокко имела яркое выражение в феномене *певцов-кастратов*. Особые свойства голоса позволяли певцам-кастратам исполнять высокие партии, в том числе и женские, сложные виртуозные пассажи и долго выдержанные звуки *mezzo di voce*, характерные для итальянского *bel canto*; певцы владели импровизационной техникой в оперных партиях. Г.Ф. Гендель многие оперы писал для своих излюбленных певцов. К таковым можно отнести певца-кастрата Сенезино, для которого Гендель написал 17 опер, для известного Кафарелли Генделем было написано специально несколько опер; для любимых Генделем женских голосов – Фр. Куццони, Ф. Бордони, М. Дурастанти, Анны Марии Стрададель По, Анастасии Робинсон – композитором были созданы истинные оперные шедевры: «Агрипина», «Альцина», «Ринальдо», «Ксеркс», «Радомист» и другие.

Вторая глава «**Исполнительские проблемы в ариях из опер Г.Ф. Генделя: прошлое и настоящее**». Первый параграф «**Арии из оперы “Ринальдо” Г.Ф. Генделя: аналитический и интерпретационный аспекты**». В материале для анализа мы опирались на партитуру оперы Г.Ф. Генделя «Ринальдо»⁴, премьера которой в Лондоне имела оглушительный успех. Этому способствовала исключительная театрализация действия, занимательное либретто, яркая зрелищность и вдохновенная музыка Генделя. В опере 3 акта, 30 арий для главных и второстепенных лиц. Арии из оперы «Ринальдо» – это «двигатели» оперного сюжета, при этом каждая ария наполнена разнообразными аффектами, которые направляли исполнителя к созданию сценического театрального образа. Драматургию оперы «Ринальдо» Гендель выстраивал по принципу контрастных сопоставлений, которые касаются как самих театральных сцен, обозначенных в партитуре, так и арий, которые поют действующие лица. В первом действии яркую контрастную музыкальную характеристику в двух своих ариях представляет Аргант, царь Иерусалима, который появляется на сцене с пышной свитой, с трубами и тимпанами. Его первую арию «*Sibillar gli l'anguì d'Aletto*» («Слышу свисты змей Алекто»), его парадный «выход» можно отнести

³ Кириллина Л. В. Гендель. М., 2017. С. 172.

⁴ Handel G. F. Rinaldo : opera : in 3 akten / ed. Friedrich Chrysander. Partitur. Leipzig, 1874.

к *Aria di vendetta* – «ария мести», которая имеет свои типологические черты, отражённые в музыкальном строении арии da capo. Она может быть образцом виртуозной арии для баса с протяжёнными колоратурами эпохи барокко⁵. Музыка первой арии Арганта стремительная, в темпе allegro (темп проставлен композитором), широкого диапазона, наполнена аффектом сильного возбуждённого чувства. Царственный образ Арганта создается прежде всего тембром голоса, басом, который контрастирует со всеми пребывающими на сцене высокими голосами. В музыке преобладают победные энергичные ритмы, с опорой на первую долю в трёхдольных размерах, с властными «квартовыми» интонациями в мелодии, с многозвучием оркестра, который glissando струнных и гобоев вносит изобразительные элементы «посвистов змей Алектю». Вторая ария Арганта контрастна первой. В тональности d-moll звучит бесконечная кантилена на широком дыхании, охватывающая крайние ноты басового диапазона. Это типичная *Aria di cantabile*, необыкновенно красивая по мелодии – обращение царя к возлюбленной подруге, волшебнице Армиде с просьбой не оставить его в будущем сражении. Многократно повторяющиеся слова «*Vieni, oh cara*» («Приди, возлюбленная»), с распевом на гласную «а», с длинной фразировкой, которая поддерживается триольным ритмом вокала и оркестрового аккомпанемента в размере 12/8 – все эти детали создают общую атмосферу прекрасного пения в стиле bel canto. Ария не большая – всего 38 тактов, в форме da capo, средняя часть в тональности F-dur, крайние части – d-moll.

Ария Альмилены «*Lascia ch'io pianga*» («Дай мне слезами выплакать горе») является лирической сердцевиной оперы. Она сразу стала необыкновенно популярной в Лондоне после премьеры «Ринальдо». В настоящее время ее поют вокалисты всего мира⁶. Ария «*Lascia ch'io pianga*» небольшая по объему, типичный образец арии da capo эпохи барокко, в ней всего 36 тактов, последний раздел арии по традиции импровизируется. Ария чётко выстроена по музыкальной структуре, тональному плану, в ней есть плавные переходы из мажора в параллельный минор. Мелодическая линия проходит по близлежащим ступеням, плавно захватывает небольшие интервалы, идущие вверх и вниз. Эту арию Альмилена поёт в саду. Гендель ввёл в аккомпанемент барочную флейту-пикколо (или флажолет), что придает сцене особую краску: голос Альмилены постоянно перекликается с флейтовыми звуками, как будто с птичьими голосами. Гендель создавал роль Альмилены для

⁵ Handel G. F. Rinaldo : opera : in 3 akten / ed. Friedrich Chrysander. Partitur. Leipzig, 1874. С. 13–22.

⁶ Целиком ария «*Lascia ch'io pianga*» из оперы «Ринальдо» Г. Ф. Генделя с великолепной каденцией звучит в фильме «Фаринелли-кастрат». Режиссёр Жерар Корбю (1995). Голос Фаринелли (1705–1782) реконструирован смешением звучания контртенора Дерек Ли Регина (Derek Lee Ragin) и сопрано Эвы Малас-Годлевской (Eva Malas – Godlewska). Фильм получил множество международных премий.

Изабеллы Жирардо. Она не принадлежала к числу виртуознейших итальянских певиц, с которыми обычно работал Гендель, но была, видимо, очень музыкальна, молода и сценически выигрышна в этой роли⁷.

Ария Ринальдо «*Cara sposa*» («О, невеста дорогая») из оперы «Ринальдо» сохранила также популярность до настоящего времени. Её поют высокие мужские голоса. По типологии арию «*Cara sposa*» можно отнести к *Aria di patetica*, которая характеризуется медленным темпом, сдержанной, но проникновенной мелодикой, поддержанной оркестровым сопровождением хорального типа. Стенания Ринальдо, потерявшего возлюбленную, выражены в «бесконечной кантилене» *bel canto*, которая своей глубиной, проникновенностью завораживает слушателей. Ария написана в традиционной структуре *da capo*. Средняя часть рисует вспышку ярости Ринальдо, страстное желание победить судьбу, хотя смена настроения довольно короткая.

Арии в опере «Ринальдо» последовательно соединяются с речитативами или наоборот – исходят из речитативов *secco* и *accompagnato*, коротких или длинных, но всегда энергичных по темпу развития действия. Сцены внутри актов сопоставляются контрастным образом, где соседствует реальность чувств и их отражение в вокальном исполнении, а также фантастика и волшебство окружающего мира в оркестровом звучании. Контрастность театральных образов поддерживается оркестровыми ригурнелями. Главную изобразительную функцию в такого рода сценах несёт оркестр. Оркестровые изобразительные ригурнели Гендель обозначил в партитуре словом *sinfonia*.

Второй параграф «Арии из оперы “Ксеркс” Г.Ф. Генделя: аналитический и интерпретационный аспекты». «Ксеркс» – сороковая опера Генделя, поставленная в 1738 году в Королевском театре. Общая канва событий восходит к древнегреческим источникам о жизни персидского царя Ксеркса (правил в 486–465 годах до н. э.) Сюжет «Ксеркса» в либретто Николо Минато неоднократно использовался в операх-*seria*, Гендель и поэт Сильвио Стампилье значительно переработали либретто, сократив его по объёму и убрав второстепенные персонажи. В либретто Генделя доминирует только лирическая линия, «комедия ошибок» главных героев, завершающаяся свадебным апофеозом. При анализе мы опирались на клави́р оперы, изданный в Лейпциге (1958)⁸, а также на видеозапись Английской национальной оперы (1985)⁹, дирижёр – Чарльз Маккерас, режиссёр – Дэвид Филдинг, Ксеркс – Эни Мюррей. В опере «Ксеркс» три действия, 40 сцен, 42 арии главных и второстепенных персонажей. «Ксеркс» привлекает своей музыкальной драматургией, яркой образностью и разнообразными характеристиками персонажей. Отличие «Ксеркса»

⁷ В Приложении диссертации даётся версия импровизации арии И. Жирардо, «*Lascia ch'io pianga*», а также версии импровизаций современных певиц Чечилии Бартоли и Рене Флеминг.

⁸ Гендель Г. Ф. «Ксеркс» : опера : клави́р [Электронный ресурс]. URL: [https://imslp.org/wiki/Hallsche_Händel-Ausgabe_\(Handel,_George_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Hallsche_Händel-Ausgabe_(Handel,_George_Frideric)).

⁹ Гендель Г. Ф. «Ксеркс» : постановка Английской национальной оперы (1985) [Электронный ресурс]. URL: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/1000/54977.html>.

от других опер Генделя, в том, что здесь много одночастных арий, хотя в ту эпоху были приняты арии *da capo*. Гендель широко использует в опере приём контрастного сопоставления арий: по тембрам голосов, музыкальным образам, эмоциональной напряжённости, по аффектам, которые цементируют арии. Все речитативы певцов *secco* или *accompanato* идут под аккомпанемент клавесина.

В первом действии энергично и разнообразно проходит экспозиция главных героев, где каждая ария неповторима по своему характеру, музыкальному содержанию, ритмическому рисунку, использованию мелизматике и фиоритур, импровизированными каденциями в заключительных кадансовых оборотах. Открывает оперу речитатив и ариозо «Ксеркса» «*Ombra mai fu* («Листья жёлтые...»), это широко известный вокальный шедевр композитора. Ариозо состоит из одного периода в 38 тактов, сдержанного темпа, оно полно глубокого чувства и молитвенного созерцания. Гендель углубляет психологическую характеристику Ксеркса, наполняя образ разнообразием контрастных эмоциональных состояний (аффектов)¹⁰. Так, в большой арии *da capo* «*Se bramante*» («Если страстью пылаешь к неверному») из второго акта, ярко показаны вспышки яростного отчаяния Ксеркса. Ария виртуозна, звучит в предельно быстром темпе, с обилием колоратур, в тональности *A-dur*, с множеством риторических фигур в оркестровой партии. Здесь проявляется традиционная стилистика барочной оперы, требующая от певца совершенного, технически выстроенного исполнительского аппарата, лёгкости, подвижности и виртуозности голоса.

Образы двух братьев, Ксеркса и Арсамена представлены в музыкальном, театрально-сценическом и психологическом аспектах. Арсамен осторожен, он опасается своего царственного брата и искренне переживает, видя желание царя отнять у него возлюбленную Ромильду. В своих первых ариях Арсамен показывает яркие виртуозные возможности (партия написана для кастрата-сопрано, в настоящее время исполняется тенором), но с развитием сюжета проявляется глубина и искренность чувств героя. Сильнейшим аффектом любви и нежности наполнена изумительная по красоте ария Арсамена «*Meglio in voi col mio partire gelosia*» («Лучше тебе, когда моя ревность уходит») из первого действия. Ария небольшая, в темпе *Andante*, по форме *da capo* в тональности *e-moll*. Мелодическая линия необыкновенно «закруглена»: восходящие сексты и октавы «опеваются» нисходящими линиями по близлежащим ступеням. По типологии арию Арсамена можно отнести к *Aria di patetica*, которая характеризуется медленным темпом, сдержанной, но проникновенной вокальной мелодикой, поддержанной оркестровым сопровождением имитационного полифонического типа. По характеру высказывания нежное и проникновенное пение Арсамена является лирическим «оазисом» оперы. Женские персонажи – сёстры Ромильда и Аталанта, и «воительница» Амастрис решены композитором в традиционном виртуозном ключе, требующим от исполнительниц высокой

¹⁰ Актёрски и сценически это прекрасно решено певицей Эни Мюрей в спектакле Английской национальной оперы (1985 г.).

вокальной техники, подвижности, лёгкости голоса, владения всеми нюансами *bel canto*. В настоящее время опера «Ксеркс» ставится во многих европейских театрах.

Третий параграф **«Арии из оперы “Юлий Цезарь в Египте”» Г.Ф. Генделя: аналитический и интерпретационный аспекты**. Опера «Юлий Цезарь в Египте» была поставлена в 1724 году в Лондоне в Королевской академии музыки. Грандиозному успеху оперы немало способствовало удачное либретто Николо Франческо Хайма, основанное на известных исторических событиях, событиях из жизни реально живших людей и сильных страстях. В премьере участвовали выдающиеся певцы своего времени. Все действующие лица оперы «Юлий Цезарь в Египте» носят подлинные исторические имена. Сюжет описывает реальные исторические события, в опере нет фантазий и вымысла. Драматургия сосредоточена на взаимоотношениях главных героев. Решающее значение имели коллизии столкновений разных характеров, их музыкальные характеристики, непрерывность движения от речитативов к ариям и наоборот¹¹.

Интрига оперы «Юлий Цезарь в Египте» многосоставная, но не запутана; в ней происходит переплетение нескольких линий, как политических, так и любовных. Арии главных персонажей выполняют доминирующую роль: они разнообразны по жанровой типологии, по наполняемости аффектов. Партия Юлия Цезаря была написана Генделем для певца – сопраниста Синезино, обладавшего красивой внешностью, высоким ростом, подвижным, хорошо поставленным голосом. Синезино был долгое время *primo uomo* во всех операх Генделя, соперничая с Фаринелли. Как главный герой Цезарь в опере представлен яркими виртуозными ариями, с обилием эффектных импровизаций. Вся партия Цезаря выявляет большую сложность для исполнения современным вокалистам: тенорам или контртенорам. Разнообразие эмоционального и мелодического наполнения в музыке этой оперы неистощимо, но есть абсолютные вершины по своей красоте. К ним можно отнести дуэт Корнелии и Секста «*Son nata a lagrimar, e il dolce mio conforto...*» («Я плакать рождена») из первого действия. Это сцена прощания матери и сына, как они думают, что навсегда. Они оплакивают убитого мужа и отца. В глубочайшем, скорбном звучании контртенора и контральто¹² (*e-moll*) в удивительном «схождении» и «расхождении» голосов представляется одно из высших мелодических откровений Генделя. Необычайно тонко и деликатно инструментован аккомпанемент этого дуэта.

¹¹ Аналитический материал опирается на клавишную партитуру оперы Г.Ф. Генделя «Юлий Цезарь в Египте» (Гендель Г. Ф. «Юлий Цезарь в Египте» [Электронный ресурс]. URL <https://www.mutopriaproject.org/ftp/HandelGF/HWV17/giulio-cesare/giulio-cesare-a4.pdf>); на концертное исполнение оперы «Юлий Цезарь в Египте» на закрытии Фестиваля Московской филармонии «Георг Фридрих Гендель: мир горный и мир дольный» 3–15 сентября 2021 г. (335 лет со дня рождения Генделя).

¹² Дуэт Корнелии и Секста из первого действия оперы Г. Ф. Генделя «Юлий Цезарь в Египте» «*Son nata a lagrimar, e il dolce mio conforto*». Исполняют Филипп Жаруски и Натали Штудман [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=unb-z1KT3_c

Партия Клеопатры по сравнению с другими персонажами получила интересное психологическое наполнение и развитие. Драматизация образа усиливается в 3 действии, от арии к арии сгущаются краски, наполненные патетикой и искренними чувствами. «*Se pietà di me non senti*» («*О, небеса, меня спасите*») – скорбное Lamento в тональности *fis-moll* соединяет в мелодическом развитии краткие, речитативные повторяющиеся фразы: «*io moriro*» и распевы с широким охватом диапазона на большом дыхании. В партии оркестра звучит неотвратимая поступь рока, а над ним скрипки, переключаясь с репликами солистки, изливают трогательную жалобу. Образ Клеопатры наполняется живыми переживаниями, сильными эмоциями. Кульминацией в развитии образа Клеопатры является ария «*Piango, piango, la sorte mia*» («*Плачь душа, жестока участь*»). Клеопатра, схваченная слугами Птолемея, в оковах ждёт казни. Короткие речитативные мелодические фразы в тональности *E-dur*, в опевании близлежащих нот усиливает аффект жалобы, стенания героини, глубокие «вздохи» подчёркиваются оркестром. «Слёзный» оттенок придаёт звучание флейты, а в басах медленно разворачивается любимая Генделем фигура чаконны. Завершаются драматические и кровавые события сюжета «Юлий Цезарь в Египте» прекрасным дуэтом Клеопатры и Цезаря, где слова «*Caro Bella, piu amabile belta*» являются ключевыми. Герои расстаются, несмотря на возникшие между ними сильные и искренние чувства, но каждый из них – государственный деятель, и высокая этическая идея служения своему государству является определяющей. Поэтому последние такты оперы – это торжество света, гармонии и радости. Финал решён вполне в традициях оперы – *seria*. Создан красивый мир, в котором правят иные законы, чем в жизни.

Третья глава носит название «**Музыка Г.Ф. Генделя в современном пространстве Китая**». Первый параграф «**Фан Минцзе. Вокальный компендиум арий Г.Ф. Генделя с опорой на теорию аффектов в операх “Ринальдо”, “Ксеркс”, “Юлий Цезарь в Египте”**». В главе представлен вокальный компендиум арий из опер Г.Ф. Генделя «Ринальдо», «Ксеркс» «Юлий Цезарь в Египте», состоящий из таблицы, где размещены 107 арий из перечисленных опер. Таблица компендиума включает указание на названия арий, соответствующие партитуре или клавиру Г.Ф. Генделя на итальянском языке, типологию арий, несущих определённый аффект (исполнительскую эмоцию), указание тональностей, которые создают внутреннюю архитектуру целого; постоянное сопоставление мажора и минора привносит игру светотеней и обогащает музыкальный образ. Тексты арий Генделя из опер «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте» подчеркнута обобщены, однако, в каждой арии всегда найдётся «ключевое» слово, выражающее основной аффект (эмоцию). В представленном авторском компендиуме арий Г.Ф. Генделя видно разнообразие аффектов, используемых композитором. Каждая ария – это «движущая сила «аффекта», который облечён в ту или иную типологическую форму. Типизация выразительных средств имела огромное значение для оперы того времени. Арсенал музыкальных выразительных средств для реализации аффекта

был чрезвычайно разнообразен, это всё то, чем располагала музыкальная наука и практика в то время: смена мажора и минора, тональные отклонения и модуляционные смены, темпы, диссонансы и консонансы, регистры и тембры вокалистов, исполнительские возможности инструментов. В приведённой таблице аффектов можно увидеть разнообразие тональных планов в каждой арии. Особенно это касается развёрнутых арий *da capo*. «Выходы» в тональности первой степени родства не удивляют, но «уходы» в далёкие тональности обращают на себя внимание. Богатое секвенционное развитие опирается на гармонические «цепочки» доминантовых модуляций, что захватывает динамикой музыкальный континуум.

В опере «Ринальдо» 30 арий, в которых отражено 18 аффектов; в опере «Ксеркс» 42 ария и 18 аффектов, в «Юлии Цезаре в Египте» 35 арий в которых нашли выражение 23 аффекта. Для практической реализации компендиума необходимо конкретное индивидуальное изучение арий Генделя китайскими певцами, с чётко поставленными задачами эмоционального психологического погружения в тот или иной образ. Это совершенно особая работа с китайскими вокалистами, которые помимо лингвистических, вокально-технологических трудностей техники *bel canto* в музыке Генделя должны преодолевать в себе устойчивые врождённые ментальные законы сдержанности, созерцания, философии «музыка без эмоций»¹³. Компендиум арий Генделя Фан Минцзе даст возможность сделать эмоциональный «перевод» европейских модусов теории аффектов на особенности китайского психологического восприятия и менталитета.

Второй параграф «**Анализ исполнения и интерпретации арий Г.Ф. Генделя современными китайскими певцами**» показывает современное состояние исполнительской культуры Китая в области барокко. Представлен аналитический разбор произведений Генделя в исполнении нескольких известных китайских певцов. **Сяо Ма** – первый в истории Китая контртенор, он поёт известную арию Г.Ф. Генделя «*Lascia ch'io pianga*» из оперы «Ринальдо»¹⁴. Певец молод, хорош собой, обладатель чистого по тембру голоса. Его тембр, звуковедение подкупает естественностью и красотой. Вся исполнительская манера певца, сдержанно-академическая с пластичными и экономными движениями рук свидетельствует о хорошей вокально-технической подготовке. Избранная певцом ария «*Lascia ch'io pianga*» Генделя глубоко продумана им с точки зрения исполнительского рисунка, характерного для этой арии. Проникновенно, с глубоким чувством погружения в стиль музыки барокко, певец экономно расходуя дыхание, поёт длинные фразы на *legato* абсолютно выровненным звуком весь первый раздел арии *da capo*. Ясная артикуляция гласных *a* и *o* хорошо видна и слышна на видеозаписи. В третьем разделе арии

¹³ Сю Хайлинь. О мыслях Цзи Кана об эстетике музыки – исследование «Музыка без эмоций» // Журнал Центральной консерватории. 1985. № 2. С. 9.

¹⁴ Сяо Ма исполняет арию «*Lascia ch'io pianga*» из оперы Г. Ф. Генделя «Ринальдо». URL: <https://youtu.be/vO77CEcVIDI>

da саро певец показывает свой большой диапазон успешно преодолевая октавные интервалы в верхнюю часть регистра в коротких виртуозных импровизациях, на некоторых длинных нотах он делает изящные трели или использует приём орнаментирования. В целом, исполнение Сяо Ма арии Г.Ф. Генделя «Lascia ch'io pianga» производит отличное впечатление своей стильностью, красивым вокалом с хорошей техникой.

Ляо Чанъюн (1968 г.р.) – китайский певец-баритон, педагог, победитель нескольких международных конкурсов, в настоящее время является деканом вокального факультета Шанхайской консерватории. Учился вокалу в Китае под руководством известного китайского вокального педагога XX века профессора Чжоу Сяояня. Ляо Чанъюн исполняет ариозо Г.Ф. Генделя «Ombra mai fu» из оперы «Ксеркс» в Венском зале Musikverein, с оркестром Венской филармонии, дирижирует Марис Янсонс, 2008 год.¹⁵ В речитативе *accompagnato* «Frondi tenero, e belle del mio platano» Ляо Чанъюн сразу раскрывает и показывает свой полный голос красивого «сочного» тембра. Глубокую внутреннюю суть музыки Генделя удалось выразить певцу, он показывает мастерское владение «*mezza di voce*» – филировкой звука от пианиссимо (pp), что является характерной стилистической чертой музыки барокко. Певец владеет бесконечно «длинным дыханием» и удерживает эмиссию звукового потока. Певец выдерживает каждый раз динамику от пианиссимо к форте на верхних звуках фразы, подчёркивая терассообразность динамики. Кульминационная фраза на слова «soave riu», выдержанная на долгой фермате, (VI ступень, прерванный каданс) красиво «филирована» от форте до пианиссимо завершает этот маленький, мелодичный шедевр Генделя. Ляо Чанъюнь в исполнении этого произведения Генделя показывает высокое мастерство технического владения голосом, *bel canto* в полном объёме, глубокое понимание стиля старинной музыки.

Дири Бейр (1958 г.р.) – всемирно известное колоратурное сопрано, профессор Финской академии, дипломированный педагог, член жюри в различных международных вокальных конкурсах. Дири Бейр ведёт активную концертную деятельность как камерная певица. На одном её сольном концерте остановим наше внимание. Большая программа включала классические и современные произведения разных стилей: старинную музыку (Гендель), музыку романтиков (Ф. Шуберт, Р. Штраус, М. Рeger), произведения и аранжировки современных китайских композиторов¹⁶. Широкий ракурс стилистически разных произведений в одной программе, свидетельствует о высокой вокальной культуре певицы. Её голос – легкое колоратурное сопрано. В интерпретации произведений разных стилей певица показала виртуозность, чистоту интонации, эмоциональное и музыкальное наполнение. В трёх произведениях Г.Ф. Генделя (Ария Клеопатры из третьего действия оперы

¹⁵ Гендель Г. Ф. Ombra mai fu в исполнении Ляо Чанъюна [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/XTynVCM7tEk>

¹⁶ Dili bàier – Recital in Taipei: Сольный концерт Дири Бейр в Тайбэе 30 июня 2013 года [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/5uXYQXQkwK4t>

«Юлий Цезарь в Египте» «Piagero» («Плач, душа, жестока участь...»), ария «Care selve» («Дорогие леса...») из оперы «Аталанта» и ария Морганы «Tornami a veghegiar» («Довольно блуждать...») из оперы «Альцина» достойно завершили Генделевский мини-цикл в концерте. Особенно удался певице эффект «эхо» в переключках с фортепианной партией. Дири Бейр показала высокий вокальный уровень владения стилем *bel canto*, который соответствовал всей исполненной программе, включая произведения китайских композиторов.

Третий параграф Третьей главы «**Рао Юйцзянь как теоретик, исполнитель и продолжатель техники *bel canto* в Китае**». В настоящее время за вокальными китайскими «звездами» стоит многочисленная молодёжь Китая, которая желает приобщиться к европейской вокальной культуре. Как показывает наше исследование, некоторым китайским вокалистам удалось освоить технику *bel canto*: Сяо Ма, Ляо Чанъюн, Дири Бейр. Китайская вокальная педагогика в лице её известных представителей – Шэнь Сян¹⁷, Цзинь Телинь¹⁸, старается добиваться органичной интеграции традиционного и европейского вокала, находя новые методики в обучении вокальному искусству. Среди многих вокалистов в Китае тенор **Рао Юйцзянь (Ráo Yújiàn)**¹⁹(1937–2021) приобрёл известность как опытный педагог, понимающий суть европейского вокала. Он использовал свою многолетнюю практику оперного пения и десятилетний опыт обучения в Италии.

В **Заключении** подводятся итоги исследованию:

- обобщены доминантные философско-эстетические концепции в контексте эпохи барокко (музыкальная риторика и теория аффектов);
- определена особенность итальянской оперы как музыкального символа эпохи;
- рассмотрено творчество Г. Ф. Генделя как представителя оперного искусства эпохи барокко;
- выявлены ключевые моменты техники *bel canto* в операх Г.Ф. Генделя;
- произведён аналитический и интерпретационный анализ трёх опер Г.Ф. Генделя «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»;
- создан авторский вокальный компендиум из 107 арий Г.Ф. Генделя с опорой на теорию аффектов;
- проанализировано состояние вокальной культуры Китая на современном этапе.

¹⁷ Шэнь Сян исполнял «Yellow River Ode» (黄河颂), «Nessun dorma» из оперы «Турандот» и др., а также пел партию Германа в опере «Пиковая дама» в 1958 году.

¹⁸ Цзинь Телинь исполнял знаменитые китайские песни «Hometown of the moon» (родной город луны), «Liuyang River» (река Люян) и так далее.

¹⁹ Рао Юйцзянь исполнял «Катари (Catari (Core'ngrato)), Идеал (Ideale), участвовал в операх «Богема», «Турандот», «Тоска», «Сладкая любовь» и др. операх.

Перспективы исследования: авторский компендиум Фан Минцзе из 107 арий из опер Г.Ф. Генделя «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте» дает основания провести эмоциональный «перевод» европейских модусов теории аффектов на особенности китайского психологического восприятия и менталитета, что требует тщательной индивидуальной эмоционально-психологической работы с китайскими вокалистами.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Статьи в изданиях, включенных в Перечень ВАК РФ:

1. Фан Минцзе. Арии в операх Г. Ф. Генделя : типология музыкальных форм, их специфика и воплощение / Минцзе Фан. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2020. – № 59. – С. 81–93. – ISSN 2222-5064 (0,81 п. л.)
2. Фан Минцзе. Оперные реформы от Возрождения к Романтизму : история кардинальных свершений / Минцзе Фан. – Текст : непосредственный // Бюллетень Международного центра «Искусство и Образование». – 2022 – № 1. – С. 74–86. – ISSN 2618-6942 (0,81 п. л.)
3. Фан Минцзе. Опера в России в XVIII веке : «Под знаком Италии» / Минцзе Фан. – Текст : непосредственный // Искусство и образование. – 2022. – № 4 (138) – С. 36–42. – ISSN 2072-0432 (0,44 п. л.)

Публикации в других научных изданиях:

4. Фан Минцзе. Техника *Bel canto* как предмет теоретического изучения в Китае : история и современность / Минцзе Фан. – Текст : непосредственный // *Colloquium-journal*. – 2019. – № 16-6 (40). – С. 24–29. – ISSN 2520-6990 (0,38 п.л.)
5. Фан Минцзе. Творчество Г. Ф. Генделя сквозь призму истории // Минцзе Фан. – Текст непосредственный // Наука России : цели и задачи : сборник научных трудов по материалам XXII междунар. науч. конф. / Международная Объединенная Академия наук. – Екатеринбург, 2020. – Часть 2. – С. 42–47 (0,38 п. л.)
6. Fang MingJie. Georg Fridrich Handel’s music: From the Baroque Era to the Present = Музыка Георга Фридриха Генделя : от эпохи барокко к современности / MingJie Fang, T. Samsonova. – Text : electronic // ATINER’s Conference Paper Proceedings Series. HUM2020-0172 / Athens Institute for Education and Research. – Athens, 2020. – 14 January. – P. 1–11. – ISSN 2529-167X. – URL: <https://www.atiner.gr/presentations/HUM2020-0172.pdf> (дата обращения: 12.01.2020). –The report was presented at 7-th Annual International Conference on Humanities & Arts in a Global World, 3–6 January 2020, Athens, Greece (0,7 п. л.)

7. Фан Минцзе. Оперы П. И. Чайковского на тексты А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и «Мазепа»: параллели, совпадения и различия / Минцзе Фан, Т. П. Самсонова. – Текст: непосредственный // XXVI Царскосельские чтения : материалы Междунар. науч.-практ. конференции, 19-20 апреля 2022 г / члены ред. коллегии : В. А. Верременко, Л В. Коцюбинская, Т. Е. Лебедева [и др.] – Санкт-Петербург : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2022. – Т. 1. – С. 191–195. – ISBN 978-5-8290-2041-5 (0,31 п. л.)