

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ имени А. И. ГЕРЦЕНА»  
ИНСТИТУТ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ХОРЕОГРАФИИ

На правах рукописи

**ФАН МИНЦЕ**

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

**Диссертация**

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

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

Научный руководитель:  
доктор философских наук, доцент  
Т. П. Самсонова

Санкт-Петербург

2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА I. ТВОРЧЕСТВО Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ БАРОККО</b> .....	13
1.1 Доминирующие философско-эстетические направления эпохи: музыкальная риторика и теория аффектов.....	13
1.2 Итальянская опера как музыкально-театральный символ эпохи барокко .....	21
1.3 Ключевые моменты воплощения идей барокко в операх Г.Ф. Генделя.....	33
Выводы к первой главе.....	46
<b>ГЛАВА II. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В АРИЯХ ИЗ ОПЕР Г.Ф.ГЕНДЕЛЯ: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ</b> .....	49
2.1 Арии из оперы «Ринальдо» Г.Ф. Генделя: аналитический и интерпретационный аспекты.....	50
2.2 Арии из оперы «Ксеркс» Г.Ф. Генделя: аналитический и интерпретационный аспекты.....	67
2.3 Арии из оперы «Юлий Цезарь в Египте» Г.Ф. Генделя: аналитический и интерпретационный аспекты. ....	85
Выводы ко второй главе.....	104
<b>ГЛАВА III. МУЗЫКА Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИТАЯ</b> .....	107
3.1 Фан Минцзе. Вокальный компендиум арий Г.Ф. Генделя с опорой на теорию аффектов в операх «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»..	107
3.2 Анализ исполнения и интерпретации арий Г.Ф. Генделя современными китайскими певцами.....	122
3.3. Рао Юйцзянь как теоретик, исполнитель и продолжатель техники bel canto в Китае.....	128

Выводы к третьей главе.....	131
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>133</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>138</b>
<b>СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....</b>	<b>180</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ.....</b>	<b>181</b>
Приложение А (справочное) – Либретто оперы «Ринальдо».....	181
Приложение Б (справочное) – Либретто оперы «Ксеркс».....	183
Приложение В (справочное) – Либретто оперы «Юлий Цезарь в Египте».....	185
Приложение Г (справочное) – Листок фундаментальных упражнений Н. Порпоры.....	187
Приложение Д (справочное) – Ария Альмилены « <i>Laschia ch'io pianga</i> » из оперы «Ринальдо» Г.Ф. Генделя (Версия украшений части <i>da capo</i> И. Жирардо / В. Баббея).....	189
Приложение Е (справочное) – Ария Альмилены « <i>Laschia ch'io pianga</i> » из оперы «Ринальдо» Г.Ф. Генделя (Версия украшений Д. Ли Рейгина и Е. Маллас- Годлеаски).....	191
Приложение Ж (справочное) – Ария Альмилены « <i>Laschia ch'io pianga</i> » из оперы «Ринальдо» Г. Ф. Генделя (версия украшений части <i>da capo</i> Р. Флеминг).....	192
Приложение И (справочное) – Ария Альмилены « <i>Laschia ch'io pianga</i> » из оперы «Ринальдо» Г.Ф. Генделя (Версия украшений части <i>da capo</i> Ч. Бартоли).....	193
Приложение К (справочное) – А. Страделла – <i>Pieta, Signore!</i> – ноты.....	194

## ВВЕДЕНИЕ

**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. Векные 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 созданий 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 горний и



мир дольний» 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 основывается:**

- на освоении исторического контекста и оперной стилистики музыки барокко XVII – начала XVIII веков;
- на выявлении в ариях из опер Г.Ф. Генделя содержательной, эмоциональной и психологической сторон, опирающихся на теорию аффектов;
- в опоре 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 7<sup>th</sup> 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.

## ГЛАВА I. ТВОРЧЕСТВО Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ БАРОККО

### 1.1. 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 грандиозной европейской эпохи под названием барокко. Образно можно сказать, что грандиозные 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 духовной культуры.

Как всякое реальное бытие музыка барокко существовала в пространстве и времени – это были европейские страны с середины XVI до середины XVIII веков. Реальность каждой страны порождала множество пространственных и временных форм существования музыкальной культуры, где по-разному проявлялась её глубинная сущность. При этом структурные уровни приобретали инвариантные черты, а модусы социально-исторические, государственные, субкультурные, личностные могли иметь разные масштабы, способы выражения и функционирования. 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. Если спроецировать на барочную картину мира идею римского философа, математика и писателя Боэция (480–524) с его трактатом «О музыкальных установлениях», где постулируется *музыка небесная – музыка человеческая – музыка инструментальная*, то окажется, что в эпоху барокко все три ипостаси Боэция нашли активное воплощение в музыкальной культуре. 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. Архитектура, градостроительство, скульптура, живопись, графика, музыка – во всех видах искусств отразились основные стилевые черты барокко. Слово «стиль», в античности означавшее, как известно, палочку для письма, – в настоящее время трактуется как широкая историческая категория, отражающая мировоззрение эпохи и её связь с действительностью. В музыкальном стиле барокко всегда можно отметить неповторимые стилистические черты: напряжённость, патетику, драматизм, своеобразный язык музыкального высказывания. Универсализмом барокко<sup>1</sup> пронизаны многочисленные теоретические изыскания и музыкальные

---

<sup>1</sup> Барокко (итал.) – странный причудливый; *perola barocco* (португ.) – «жемчужина неправильной формы».

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» [20, с. 229]. 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. Антонио Вивальди (1678–1741) сделал решающий шаг в практическом и звуковом овладении гомофонно-гармонической системой. В его творчестве осуществилась кристаллизация особых типов музыкальной фактуры, как в мерной пульсации у струнных инструментов, основанной на разложенных аккордах-функциях, так и в развитой кантилене, певучей мелодии с аккомпанементом. В длительном историческом процессе от Ренессанса к барокко происходило «очеловечивание инструментализма» [20, с. 220] и расцвет его в вокальном стиле *bel canto*, с поиском выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу. Достижения познавательной деятельности эпохи приобретали качества «прорастания» как в прошедшие эпохи, так и в будущее. Есть суждение Л. В. Кириллиной о том, что Барокко, Классицизм, Романтизм –

выстраиваются в единую анфиладу. Между ними нет непроницаемых преград. Поэтому идеи, люди и предметы могут перемещаться из одного пространства и времени в другое, порою, вовсе не замечая, что граница пересечена, а иногда – понимая это, но, не желая изменить своей внутренней природе и ценностям своей «родной» эпохи. Пока были живы и продолжали сочинять такие великие мастера, как И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Алессандро и Доменико Скарлатти, А. Вивальди, Ж.Ф. Рамо, длился и поздний роскошный расцвет музыкального барокко.

Остановим свое внимание на доминирующих мировоззренческих координатах эпохи: *музыкальной риторике и теории аффектов*.

Основные положения риторики были сформулированы ещё в античных образцах, идущих от искусства *ораторов*, публично выступающих на греческих и римских городских форумах. Корпус античной литературы, дошедший до наших дней, посвящённый античной риторике, достаточно обширен: это труды Платона, Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана, Дионисия Галикарнасского и других авторов. Античная риторика опиралась на тесную взаимосвязь ораторского искусства, слова и мелодического начала. Истоки музыкальной риторики современности берут свои начала в трудах античных историков и философов. Так, Дионисий Галикарнасский (ок. 60 г. до н. э. – ок. 7 г. до н. э. – древнегреческий историк, ритор, критик) в трактате «О соединении слов» на основе анализа текстов Гомера и Геродота показывает какое значение соединение слов имеет для выражения мысли. По словам Дионисия Галикарнасского: «Приятной и красивой становится речь благодаря следующим четырём решающим и важнейшим вещам: мелодии (*melos*), ритму (*rhythmos*), разнообразию (*metabole*), и наконец, уместности (*prepon*), сопутствующей каждому из этих трёх качеств» [15, с. 181]. В своём трактате Дионисий продолжает исторически сложившуюся в античности мысль о единстве слова и музыкального сопровождения, что характерно для греческой поэзии.



К выдающимся памятникам эллинистической эпохи можно отнести «Три трактата об ораторском искусстве» Марка Тулия Цицерона [224]. В этих произведениях Цицерон (106 до н. э. – 43 г. до н. э.) подводит итог стройной античной системе речевых актов, где различали три рода красноречия: торжественное (*genus demonstrativum*), совещательное, т. е. политическое (*genus deliberativum*) и судебное (*genus indiciale*). Помимо этого, определялись различия в источниках красноречия и в целях красноречия. Тремя источниками красноречия считалось природное дарование (*natura, ingenium*), теоретическое обучение (*ars, doctrina*) и практическое упражнение (*exercitatio*). В этом же ряду отводилось важное место подражанию (*imitatio*). По Цицерону три цели красноречия состояли в том, что оратор должен был убедить, усладить и взволновать публику (слушателей). Этот практический эффект риторических правил имел очень важное значение для того времени. Обращает также на себя внимание и то, с как вниманием рассматривается в трактате человеческий голос. В «Ораторе» Цицерон отмечал большое значение функции голоса.

Марк Фабий Квинтилиан (ок. 35 – ок. 96) в наиболее полном учебнике ораторского искусства античности «Наставления оратору» («*Institutio oratoria*») проводил различие между пением и разговором, отмечая их общие стороны. Отметим, что в Древнем Риме широко культивировалось искусство пения. Исторические источники дают нам сведения о существовании там «трёх категорий преподавателей пения:

1) *vociferarii* имели задачей укрепить и расширить границы голоса, были учителя диапазона и силы голоса;

2) *phonasii* должны были затем улучшить качество голоса, сделать его звучным и приятным. Они были учителями резонанса, который придаёт звуку качество хорошего тембра;

3) *vocales* учили интонации, т. е. слоговым акцентам, оттенкам лирической декламации. Их область – вокальная эстетика» [26, т. I, с. 30].

Эти обращения античных авторов к характеристике человеческого голоса достаточно точны; они вошли в научный обиход и используются в настоящее время. В античности окончательно сложилась *риторическая пентада*: *invention* (нахождение материала, изобретение), *dispositio* (расположение материала), *elocution* (словесное выражение), *memoria* (запоминание), *pronuntiatio/action* (произнесение). Завершающей части риторической пентады античные классики придавали особое значение. «Исполнение, утверждаю я, – пишет Цицерон – единственный владыка слова».

Весь этот античный «багаж» риторических умозаключений изучался в средневековье и в эпоху Возрождения. Знания по музыкальной риторике расширялись и уточнялись в веках. Со второй половины XVI века в систему музыкальной риторики пришло ключевое теоретическое понятие – *музыкально-риторическая фигура*, которая представляла собой упорядоченную совокупность мелодических ступеней, аккордов, контрапунктических приемов с закрепленной интервальной и ритмической структурой, замысливаемая и употребляемая композиторами как знак музыкальной и внемузыкальной семантики. *Фигура* должна была выделяться на «фоне» общего музыкального движения, привлекать к себе внимание, а при исполнении вызывать *аффект* – сильные и разнообразные чувства. Теоретики прошлого, как правило, представляли собой музыканта – универсала в едином лице: композитора-исполнителя-философа и, разумеется, «человека музицирующего», чутко реагирующего на реально звучащий мир вокруг себя. Именно ими, известными и неизвестными музыкантами, прошлых веков была проделана сложная работа по унификации, классификации и систематизации повторяющихся оборотов, так называемых «*фигур*», которые становились музыкальной речью, обиходным музыкальным лексиконом, значение которого обязан был знать каждый музыкант. В учении о музыкально-риторических фигурах первоначально было зафиксировано более 80 видов. Музыкальное творчество композиторов XVI–

XVII веков опиралось на эти теоретические законы, и композиторы создавали многочисленные варианты риторических фигур с разнообразными видами их применения в «живой» композиторской практике. Музыкальная риторика в XVI – начале XVIII веков во многом определила характер композиторского и исполнительского творчества барокко. Вырабатывались нормативы и типические формулы в мелодических линиях произведений. Удачно найденный оборот или попевка подхватывались разными композиторами и совершенствовались в дальнейшем творчестве. Таким образом, был создан целый свод риторических фигур, которых *теория аффектов* взяла на «вооружение». Мелос опер Генделя опирается на данную традицию, но благодаря исключительному богатству мелодической фантазии композитора, в операх Генделя присутствует ещё и особый узнаваемый вокальный стиль. Укажем на некоторые наиболее распространённые *музыкально-риторические фигуры* той эпохи:

В музыке того времени особенно популярными были фигуры *anabasis* и *catabasis* в изображении образов восхождения и нисхождения, а их *мимесис* (подражание) соответствовал аналогии реального музыкального движения. Музыкальные фигуры, связанные с передачей определённых интонаций речи, например восклицания – *exclamation*, вопроса – *interrogatio*, закреплялись, типизировались в определённых интервальных соотношениях. В музыкальных риторических фигурах XVI – начале XVIII веков создавался новый музыкальный «лексикон», новый способ выражения мыслей и чувств, одновременное включение человеческой эмоции и «рацио».

Риторическим фигурам, связанным с экспрессивным и аффективным содержанием, выпало особое предназначение в ту эпоху.

Музыкальная теория барокко существенно расширила границы риторики как таковой, дополнив её новыми категориями и смыслами. Музыкальная риторика в XVI – начале XVIII веков во многом определила характер

композиторского и исполнительского творчества эпохи. Риторические фигуры мы найдём в большом количестве в ариях из опер А. Скарлатти, А. Страделла, Фр. Гаспарини, Г.Ф. Генделя, в инструментальной музыке: в *concerto grosso* А. Корелли и А. Вивальди, в скрипичных концертах И.С. Баха и Дж. Тартини.

На теоретическом осмыслении и активном внедрении в музыкальную практику базировалась *теория аффектов*. Основоположником этой теории считался Рене Декарт (1596–1650) и его специальные трактаты «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» [175, с. 342]. При этом Декарт отмечал относительность музыкального воздействия в связи с индивидуальными свойствами человеческих характеров.

Крупнейший ученый своего времени, современник Декарта Марен Мерсенн (1588–1648) в своем капитальном труде «Всеобщая гармония» (1627) писал: «Музыка – подражательное искусство в такой же мере, как поэзия и живопись; музыка говорит звуками, поэзия – стихами, живопись – светом, тенью и красками» [175, с. 364]. М. Мерсенн считая, что музыка способна выразить все страсти человеческой души, давал образные сравнения аффектам и их движениям в человеческой душе. М. Мерсенн дает образное сравнение с зеркалом, что было весьма показательно для данной эпохи. Идеи *мимезиса* Платона и Аристотеля, как эстетической координаты высвечиваются весьма явственно в качестве философской базы в *теории аффектов*.

Мнения многих учёных того времени (И.А. Шейбе, А. Кирхера, И. Маттезона, Ф.В. Марпурга и др.), сводились к тому, что музыкально-риторические фигуры являлись языком аффектов. Опера в эпоху барокко представляла собой универсальный музыкальный жанр, который подчинялся своим внутренним законам. Структура барочной оперы (*drama per musica*, *опера-seria* и др.) была регламентирована во всех деталях, а либретто

подчинялось формуле «трёх единств» (времени, места и действия), получивших законченное выражение у П. Метастазии, либретто которого Гендель часто использовал. Широко распространены были риторические аффектированные фигуры в органной и клавирной музыке той эпохи. Это обстоятельство отмечено в отечественной научной литературе [5, 20, 99].

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

## **1.2 Итальянская опера как музыкально-театральный символ эпохи барокко**

*«Не уметь петь, так же стыдно, как не уметь читать»*

*Фома Аквинский (ок.1225–ок.1274) [1, с. 38]*

Новый европейский музыкально-театральный жанр – *опера* (буквально – труд, дело, сочинение) быстро снискал популярность. 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 можно считать 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. Любители искусств музицировали, устраивали диспуты, обсуждали новые оперы, вели интеллектуальные беседы. Именно так существовали Академии – «Согласия», «Пылких», «Непостоянных», «Аркадия».

Опера с момента своего зарождения стала быстро распространяться по всем городам Италии, становясь явлением масштабным и престижным, рассчитанным не только на камерную дворцовую аудиторию, но и на специально построенные театры для большой слушательской аудитории. В опере воплотились эстетические идеи эпохи: музыкальные, театральные, художественные, оформительские, градостроительные. В разных городах

Италии образовались своеобразные центры оперного искусства, где создавались местные театральные и оперные традиции.

Венецианская республика благодаря своему статусу богатого, свободного торгового города, любви к праздникам и карнавалам, обилию купцов-меценатов заняла лидирующее положение в становлении театрального дела. В Венеции интенсивно и быстро стали строиться новые театры и перестраивались старые. 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 оперы. Некоторые из них просуществовали недолго, а другие – до конца XVIII века. Популярностью пользовались театры Сан-Джованни-э-Паоло (1639) и Сан-Джованни-Кризостомо (1678), владельцами которых была знатная семья Гримани. Театр Сан-Джованни-Кризостомо имел пять ярусов, где размещались 184 ложи, огромная сцена глубиной в 26 метров, шириной около 19 метров, обилие скульптурных и живописных украшений. Театр был построен за три – четыре месяца [см. 149, с. 26–27]. В Венеции бурно развивались все стороны музыкально-театральной жизни, включая деятельность *импрессарио*. Появилось новое для Италии литературное направление – *либреттистика*, в котором на протяжении долгого времени проявляли себя профессиональные литераторы, патриции-любители и кардиналы. В качестве сюжетов для опер избирались истории, описанные древнегреческими или древнеримскими авторами – Плутархом, Тацитом, Овидием, Т. Тассо. Морально-этическая составляющая содержания «высокого искусства» была обязательна. Для каждого нового оперного представления издавалось либретто, где указывался состав исполнителей, автор музыки – композитор, либреттист. Первое оперное представление в Венеции произошло в 1637 году в театре Сан-Кассьяно, далее представления давались ежегодно в разных театрах с публикацией либретто. Как заметное театральное событие в Венеции отмечалось представление оперы

«Ксеркс» с музыкой Франческо Кавалли, либретто Николо Минато в 1654 году. В начальный период для венецианской оперы писали музыку различные композиторы: Джованни Легренцы (опера «Тотила»), Доменико Фрески (опера «Великий Помпей в Киликии»), Алессандро Скарлатти (опера «Митридат»). В 1710 году в Венеции с оглушительным успехом прошла премьера оперы «Агриппина» Г.Ф. Генделя. В Венецианской композиторской школе создавался особый оперный героический стиль в оперно-театральных постановках «*drama per musica*» и опера-*seria*.

Особое качество оперных венецианских постановок, как отмечено многими исследователями, состояло в пышном декоративном убранстве сцены, с многочисленными переменами декораций поражающих зрителей (иногда до двенадцати и более!). Декорационное искусство венецианских опер поднял на небывалую высоту Джакомо Торелли (1608–1678), архитектор венецианской традиции, который впервые утвердил глубинную композицию сцены, а декорационные машины расположил внизу и вверху сцены. Все эти нововведения создавали необыкновенные зрелищные эффекты. Торелли оформил оперу «Беллерофонт» композитора В. Нольфи на либретто Ф. Сакрати, что стало в истории европейского музыкального театра классическим образцом барочного искусства. Эстетика великолепного театрального барокко была принята в оперных театрах Венеции безоговорочно и отвечала праздничным традициям этого города.

Нельзя не отметить еще одно важное качество Венецианской республики: особая забота о музыкальном воспитании, которое проходило в Ospedale (госпиталях-лечебницах) отдельно для девочек и для мальчиков. Девочки обучались в основном хоровому искусству и игре на музыкальных инструментах. При запрете женщинам выступать на сцене в XVII–XVIII веках, сделать музыкальную карьеру женщине было практически невозможно. По окончании Ospedale девочек выдавали замуж или постригали в монахини.



Ospedale для мальчиков – это была «кузница» воспитания певцов-кастратов, «сопранистов», многие из них смогли сделать блестящую театральную карьеру.

Выдающийся венецианский композитор *Антонио Вивальди* (1678–1741) преподавал в школе «Ospedale della Pieta». Как педагог Вивальди создал огромное количество музыки для своих подопечных, как светской, так и духовной. Как оперный композитор Вивальди оставил значительное наследие: известно 50 названий оперных постановок Вивальди, из которых до настоящего времени дошло только 20 партитур<sup>2</sup>. Первая постановка оперы А. Вивальди «*Otton in ville*» («Оттон на вилле») состоялась в 1713 году, в 1714 году – «*Orlando finto pazzo*» («Роланд, притворяющимся безумцем») в венецианском театре Sant'Angelo, на венецианском карнавале в 1715 году была представлена опера Вивальди «*Nerone fatto Cesare*» («Нерон сделался цезарем»). Оперы Вивальди, с участием композитора, ставились в разных городах Италии: Риме, Флоренции, Мантуе, Милане, Вероне, а также в чешской Праге. Последние оперы Вивальди звучали в Венеции в 1739 году, незадолго до смерти композитора. Оперный стиль Вивальди значительно обогатил итальянскую барочную оперу<sup>3</sup>. Вокальная музыка Вивальди в сопровождении камерного оркестра поражает удивительным мелодическим богатством, полетностью, виртуозностью вокальной партии, контрастностью динамических и гармонических сопоставлений оркестрового сопровождения, образным разнообразием различных арий. В исполнении Чечилии Бартоли можно услышать виртуозную вокальную технику пассажей, трелей, эффекты «эхо», «соперничество» с деревянными духовыми инструментами, отработанное длинное вокальное дыхание и регистровое единение на больших скачках, т. е.

---

<sup>2</sup> Чечилия Бартоли, получив доступ в Ватиканскую Библиотеку, изучив партитуры Вивальди, создала прекрасный CD-альбом «*The Viva, Vivaldi*». Камерный оркестр «*Il Giadino Armonico*». Limited Editon. 24.06.98. (Коллекция Т. П. Самсоновой).

<sup>3</sup>В настоящее время реконструкцию оперного стиля Вивальди можно услышать в исполнении Чечилии Бартоли: CD «*Viva, Vivaldi*» (1998).

все качества присущие сольному вокальному стилю барокко.

Своими путями развивалось оперное искусство в *Риме*. «Вечный город» всегда притягивал талантливых композиторов, художников, литераторов. Однако, по восшествии на папский престол Иннокентия X (папа римский, 1644–1655) в городе были запрещены публичные оперные представления. Опера переместились в загородные виллы римской знати, и приобрела вполне камерный характер, что отразилось на стилистике оперных римских представлений данного периода. В это время здесь процветали оперы-интермеццо, пасторали, где действия главных героев состояли, в основном, в переодевании: пастухи, пастушки, нимфы заполняли сцену и развлекали зрителей. Ситуация в римской опере изменилась с восшествием на папский престол понтифика Александра VII<sup>4</sup> который благоволил к разным искусствам. Он же пригласил в Рим шведскую королеву Кристину (1626–1689), отрекшуюся от престола. Образованнейшая женщина своего времени на три десятилетия определила музыкальную жизнь «вечного города». С активных инициатив королевы Кристины опера стала занимать ведущие позиции в Риме. Королева Кристина получила от понтификата разрешение проводить оперные представления у себя во дворце. Под патронатом королевы был выстроен знаменитый театр *Тординон*, вмещавший 3000 зрителей. Открытие театра произошло с оперой Франческо Кавалли «Сципион Африканский». В театре *Тординон* с успехом звучали оперы А. Скарлатти, Б. Пасквини, А. Страделлы. Оперы представляли различные музыкальные стили: 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. С театром *Тординон* сотрудничали два известных певца

---

<sup>4</sup> Александр VII – Папа Римский с 7 апреля 1655 года по 22 мая 1667 года.

кастрата-сопрано того времени – Лоретто Виттори (1600–1676) и Марк Антонио Пасквалини (1614–1691) – певцы сикстинской капеллы [135, с. 38].

Исследователями отмечено, что в 1670–1680 годах наиболее популярным композитором в Риме считался *Бернардо Пасквини* [135]. Пасквини состоял в свите шведской королевы Кристины, был органистом в соборе Санта-Мария-Маджоре, получил известность как клавесинист. Пасквини сочинял оперы в разных жанрах: историко-героические («Падение царства амазонок», «Колумб, или обнаруженная Индия») и лирические пасторали («Сила любви»), которые продолжали традицию камерных кантат с мелодикой близкой к канцонеттам, имеющих происхождение от народных песен. Пасквини написал 14 опер [265, р. 374]. В операх Пасквини появился новый тип арии, получившей название «ария с девизом», которая стала весьма популярной в эпоху барокко. В самом начале арии звучала короткая рельефная фраза, которая после небольшого отыгрыша получала дальнейшее развитие. Форма «арии с девизом» использовалась многими композиторами эпохи барокко, включая Г.Ф. Генделя.

*Алессандро Страделла* (1639–1682) десять лет служил в Риме при дворе шведской королевы Кристины, играл на лютне, скрипке, писал вокальные произведения. Им было создано 4 оперы (из них дошла до настоящего времени только одна – «Мавр из-за любви»), 193 светских и 22 духовных кантаты. С XVII века до настоящего времени сохранилась ария *da capo* А. Страделлы «*Pieta, Signore*», с которой живёт романтическая легенда, в какой-то степени связанная с таинственной жизнью самого композитора и его ранней смертью от руки наёмных убийц<sup>5</sup>. В XIX веке композитор Фридрих фон Флотов создал оперу

---

<sup>5</sup> Легенда арии А. Страделла гласит: наемный убийца получи заказ в виде мешочка с дукатами на убийство определенного лица, но по дороге киллер случайно зашел в собор, где впервые услышал арию «*Pieta, signore*» в великолепном исполнении камерного оркестра и певца: ария *da capo*, в медленном темпе, довольно длинная. Во время звучания этой музыки душа киллера содрогнулась, глаза наполнились слезами, он пришел к «заказчику», отдал деньги и больше никогда не занимался этим богомерзким делом. В «Приложении К» к Диссертации дается нотный пример арии А. Страделла «*Pieta,signore*».

«Алессандро Страделла», получившую большую известность, где в романтическом ключе была представлена жизнь этого талантливого композитора<sup>6</sup>.

Своими путями развивалось оперное искусство в *Риме*. «Вечный город» всегда притягивал талантливых композиторов, художников, литераторов. Однако, по восшествии на папский престол Иннокентия X (папа римский, 1644–1655) в городе были запрещены публичные оперные представления. Опера переместились в загородные виллы римской знати, и приобрела вполне камерный характер, что отразилось на стилистике оперных римских представлений данного периода. В это время здесь процветали оперы-интермеццо, пасторали, где действия главных героев состояли, в основном, в переодевании: пастухи, пастушки, нимфы заполняли сцену и развлекали зрителей. Ситуация в римской опере изменилась с восшествием на папский престол понтифика Александра VII<sup>7</sup> который благоволил к разным искусствам. Он же пригласил в Рим шведскую королеву Кристину (1626–1689), отрекшуюся от престола. Образованнейшая женщина своего времени на три десятилетия определила музыкальную жизнь «вечного города». С активных инициатив королевы Кристины опера стала занимать ведущие позиции в Риме. Королева Кристина получила от понтификата разрешение проводить оперные представления у себя во дворце. Под патронатом королевы был выстроен знаменитый театр *Тординон*, вмещавший 3000 зрителей. Открытие театра произошло с оперой Франческо Кавалли «Сципион Африканский». В театре *Тординон* с успехом звучали оперы А. Скарлатти, Б. Пасквини, А. Страделлы. Оперы представляли различные музыкальные стили: пасторали, *comedia per musica*, *drama per musica*. В римских операх основным стилистическим

---

<sup>6</sup>Ария «*Pieta, Signore*» А. Страделла входила в репертуар выдающихся певцов современности: Л. Паваротти, Х. Каррероса, Ф. Корелли, Е. Образцовой, Дм. Хворостовского и других.

<sup>7</sup> Александр VII – Папа Римский с 7 апреля 1655 года по 22 мая 1667 года.

направлением, как отмечено исследователями, была аристократическая сдержанность внешнего оформления, высокое мастерство вокалистов и инструменталистов.

Неаполь - центр вокальной культуры города и его окрестностей. Большой популярностью пользовался праздник Святого Януария, покровителя Неаполя, когда город оказывался в стихии народных песен и танцев (тарантеллы, сицилианы). 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 при Королевском Неаполитанском дворце. Ещё ранее, в 1504 году, Неаполитанское королевство утратило на три века свою самостоятельность став испанской вотчиной. Но при этом оперные постановки были неотъемлемой частью культурной жизни города. Функционировали театры Сан-Бартоломео и Фьорентини. В 1737 году был построен в Неаполе знаменитый театр Сан-Карло, поражая величиной и пышностью современников, привыкших к роскоши театральных зданий. Как сообщал Чарлз Бёрни: «В нем семь ярусов лож, достаточных по величине, чтобы поместились в каждой десять или двенадцать на стуле как в частном доме. В каждом ярусе тридцать лож. В партере четырнадцать и пятнадцать рядов, сиденья весьма просторные и удобные, с кожаными подушками и мягкими спинками <...> Сцена здесь грандиозного размера, а постановки, костюмы, декорации исключительно пышные» [35, с. 142–145]. В 1788 году на этой сцене прозвучала опера русского композитора Петра Скокова «Ринальдо», выпускника Санкт-Петербургской Академии Художеств, который в ту пору находился в Неаполе в качестве Maestro di Capella у графа Павла Скавронского, русского посла в Неаполе [175]. Театр Сан Карло сохранился и функционирует до наших дней.

Старшим представителем композиторской неаполитанской школы исследователями признан *Франческо Провенциале* (1632–1704). Им создано 8 опер-как комических, так и драматических. Первой из них была опера «Кир», поставленная в 1653 году, затем «Тесей», далее комические оперы «Слуга своей жены» и «*La Colombo ferita*» («Жизнь Святой Розалии»). Франческо Провенциале активно занимался педагогической деятельностью в консерваториях Неаполя: ди Санта-ди-Лорето, Пьета-деи-Турчини. Он воспитал целую плеяду композиторов, ставших впоследствии весьма известными: Франческо Манчини (1672–1737), Доменико Сарро (1679–1744), Джузеппе Персиле (1680–1750), Николо Фаго (1677–1745). Все они были выпускниками неаполитанских консерваторий.

Во главе Неаполитанской школы после Франческо Провенциале стал его ученик *Алессандро Скарлатти* (1660–1725), который написал более 60 опер. Оперное творчество Скарлатти отличает тонкое чувство драмы, находки в области оркестровки, особый вкус к гармоническим смелостям. В современной исполнительской практике чаще звучат арии Скарлатти, наполненные благородной кантиленой или экспрессивно-патетической виртуозностью. Именно по ариям из различных опер А. Скарлатти можно судить о стилистических особенностях музыки барокко, где воплощены типичные эмоции *теории аффектов*: скорбь – в арии *lamento*, любовная идиллия – в *пасторали или сицилиане*, героика – в бравурной виртуозности, жанровость – в легкой арии песенно-танцевального характера. Скарлатти писал разные по стилю оперы: оперы-seria («Кир», «Великий Тамерлан»); пасторали («Дафна и Галатея», «Любовные недоразумения»); оперы-buff («Розаура», «От зла – добро»). Опера А. Скарлатти в XVII веке в Италии достигла своего высокого уровня в воплощении идей барокко.

В Неаполе было четыре действующих консерватории: Санта-Мария-ди-Лоретто, основанная в 1537 году, Сан Онофрио – в 1576, Санта Мария делла

Пьета деи Туркини – в 1583, Деи Повери ди Джезу Кристо – в 1589 [149, с. 327]. Алессандро Скарлатти преподавал в одной из консерваторий Неаполя. С 1739 года, в Неаполе стал преподавать знаменитый Никколо Порпора, воспитавший целую плеяду певцов-кастратов: Кифарели, Кафарелли, Карестини, Фаринелли, Сифаче, Николлини, Джицелло, Гваданьи и других. Именно неаполитанские консерватории прославились целой плеядой певцов-кастратов, которые в течение почти двух столетий представляли итальянскую оперу по всей Европе.

Эпоха барокко привела к небывалому расцвету вокального искусства, которая в значительной мере определялась *сопранистами*, певцами-кастратами. Консерватории Италии, в прошлом бывшие исключительно благотворительными заведениями, становились в XVII веке «фабриками по производству оперных звёзд». Спрос на кастратов был необыкновенно велик.

В Италии в этот период родился ещё один вариант уникального оперного действия – *опера пастиччо* (в переводе паштет, смесь, мешанина), она возникла из необходимости соединения нескольких факторов:

1) *импрессарио*, которому надо было срочно представить новый «оперный шедевр» публике, не затрачиваясь на дорогостоящую новую постановку;

2) *певцы кастраты и примадонны*, которые всегда имели набор своих любимых арий с апробированными виртуозными каденциями, при этом им не надо было учить новый музыкальный материал, что значительно облегчало им жизнь. Опера *пастиччо* состояла из известных арий разных композиторов, не связанных между собой. В опере *пастиччо* отсутствовал связный сюжет, целостность композиторского замысла. Опера превращалась в «концерт в костюмах». В связи с большой модой на оперные представления *пастиччо* писали многие композиторы того времени. Оперы *пастиччо* приходилось писать и Г.Ф. Генделю в Лондоне, в период его службы в Королевской Академии, которой он руководил в Лондоне в 1720–1728 годах.

Итальянская опера на протяжении XVII – начала XVIII веков создала различные типы, но как особое явление эпохи барокко стала созданная итальянскими композиторами модель *оперы-seria* (серьезной оперы) на мифологические, библейские, исторические сюжеты, в отличие от *оперы-buff* (комической). Как историко-стилистическая модель опера-seria имела четкое разделение драматургических сценических функций: арии выражали душевное состояние героев, которые были наполнены *аффектами*, а различные виды речитативов (*stille rappresentativo*, *secco*) показывали развитие сюжета. Было разграничение на наличие и количество бравурных и патетических арий у главных героев и персонажей второго уровня или комических; по традиции все персонажи покидали сцену, пропев арию «на уход» и т. д. Либретто П. Метастазियो стали основой многочисленных опер, создав «золотой век» оперы-seria повсеместно в Европе. Однако, к середине XVIII века обозначились противоречия внутри жанра, они были вызваны изменением общеевропейской исторической атмосферы, стремлением к демократизации оперного жанра, с появлением оперы-buff с бытовыми темами и образами, как например, «Служанка-госпожа» Дж. Перголези, приведшей к «войне буффонов» в Париже в 1752 году. Утверждение оперных реформ К. Глюка и В. Моцарта свидетельствовало о «закате» оперы-seria. С приходом Романтизма в оперном искусстве поменялись слушательские установки. Пришёл запрос на звучание натуральных голосов с красивыми тембрами, а не искусственными, как у певцов-кастратов. В начале XIX века Бонапарт издал указ о запрете использования певцов-кастратов в публичных представлениях, что сильно подорвало эстетику оперы барокко и ее жизнеспособность. Отметим, что культура эпохи барокко сочетала массовость с непрерывно развивающимся профессионализмом, это касалось сольного вокального искусства, инструментовки, театрального оформления – все эти факторы формировали вкус зрительской аудитории целой эпохи.



### 1.3. Ключевые моменты воплощения идей барокко в операх Г.Ф. Генделя

*«Опера – это универсальное явление, способное вобрать в себя эпохи, народы, вкусы, стили» Г.Ф. Гендель.*

*Предисловие к опере «Радомист» [120, с. 172]*

Театральность – наиболее выразительная диалектическая сила, которая формировала идеи барокко в разнообразном проявлении. 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 известно, с именем Маттезона связано теоретическое обоснование музыкально-эстетической концепции *теории аффектов*, которую восприняли многие европейские философы и музыканты того времени: А. Кирхер, Ф.В. Марпург, Г.Ф. Телеман, И. Кирнбергер, И.И. Кванц, Г.Э Лессинг, Ж.Ж. Руссо, Д. Дидро. Как отмечал Ромен Роллан: «Маттезон почти в течение полувека являл трибуну немецкой музыки, мозг, в котором концентрировались её идеи, притекавшие со всех концов страны, откуда они затем снова распространялись повсюду» [193, с. 213]. Маттезон ввел Генделя в музыкальные круги Гамбурга, он познакомил Генделя с музыкальным театром и оперой. Прогрессивные идеи о музыкальной выразительности, о театральности драматического музыкального спектакля

были восприняты Генделем от Маттезона и воплотились в создании его первой оперы.

8 января 1705 года в Гамбурге увидела свет рампы опера Генделя «*Альмира*». Премьерой дирижировал Рейнхард Кайзер<sup>8</sup>, директор гамбургского театра, и в ту пору известный композитор. Опера «*Альмира*» Генделя в гамбургском сезоне прошла с триумфом 20 раз подряд. Случай беспрецедентный в истории Гамбургского оперного театра тех лет. «*Альмира*» долго оставалась популярной в Германии, и даже сам И.С. Бах, как отмечают исследователи, по обычаю своей эпохи, тщательно изучал это произведение и использовал некоторые темы для своих кантат и «*Страстей*».

«*Альмира*» – точка отсчета в оперном творчестве Генделя, в ней как в фокусе были заложены творческая энергия и фантазия композитора, которые дали ему стимул к дальнейшему написанию ещё сорока с лишним опер, где квинтэссенцией воплотились выразительные идеи барокко.

Остановим внимание на некоторых особенностях первой оперы Генделя – «*Альмира*». Как было сказано в предыдущем параграфе, *либреттистика* как форма литературного и поэтического творчества стала особо популярной с момента рождения и развития оперы в Италии. Сюжеты опер барокко поражают современных слушателей запутанностью, причудливостью и алогичностью, но в XVII веке они воспринимались как естественный замысел и вымысел, который может и должен вызывать сильный аффект, вызвать слезы или восторги в эмоциональных переживаниях зрителей (классическая фраза А.С. Пушкина «над вымыслом слезами обольюсь»<sup>9</sup> – имеет значение на все времена). Зрителям нужен был волшебный мир сказки, который уводил бы от реальной жизни. Этот «высокий вымысел» давала опера барокко, прежде всего в своих сюжетах.

---

<sup>8</sup> Рейнхард Кайзер (1674–1739) – немецкий композитор, написавший около 100 опер, директор Гамбургского театра с 1702 г. до его закрытия.

<sup>9</sup> Цитата А. С. Пушкина из стихотворения «*Элегия*» («*Безумных лет угасшее веселье...*») 1830 г. [186, с. 477].

Поэтому так многочисленны они в интерпретации разных либреттистов и композиторов в операх той эпохи. Сюжет «Альмиры – королевы Кастилии» был достаточно популярным в Италии. Оперное либретто писателя Фр. Фойстинга для немецкого композитора Р. Кайзера представляло собой переработку итальянской драмы Джулио Панчери «Альмира» (1691). Оперу «Альмира» создавали композиторы Дж. Бонивентуно (1691) в Италии, Р. Федель (1703) для Брауншвейгского театра, Р. Кайзер для Гамбургского театра (1704) После серьёзной адаптации либретто «Альмиры» дошло до рук Генделя. Занимательный сюжет, с интригой взаимоотношений трёх влюблённых пар, счастливый конец обретения счастья для всех персонажей, цельность музыкальной драматургии – все это привело к большому сценическому успеху первой оперы Генделя.



Титульный лист первого издания либретто оперы «Альмира». Гамбург, 1704

*Рис. 1. Титульный лист первого издания либретто оперы Г. Генделя «Альмира» [123, с. 40].*

Для гамбургского зрителя важным фактором явилось стилистическое разнообразие происходившего действия на сцене: арии пелись на итальянском языке, диалоги и речитативы – на немецком, Гендель ввел французский стиль в оперный спектакль – это был балет с танцами сарабандой, чаконной и увертюра во французском стиле. Роскошные декорации, исторические испанские

костюмы, в оркестровых танцах – подчеркнутое ритмичное звучание кастаньет – эти атрибуты вносили определённый испанский колорит в театральное представление, что так понравилось гамбургскому зрителю. Для двадцатилетнего композитора Генделя музыка к «Альмире» явилась большим достижением, где впервые были обозначены некоторые принципы, которым композитор следовал в дальнейшем всю жизнь. Как отмечает Л.В. Кириллина, в музыке «Альмиры» действовало общее интонационное пространство с единой системой «арок» и перекличек. Тонально-смысловые связи пронизывали всю оперу от увертюры во французском духе в В-dur к финальной сцене главных героев Альмиры и Фернандо. Арии для солистов представляли собой развёрнутые сквозные формы, сложные в вокально-техническом отношении, требующие большой эмоциональной отдачи [123, с. 46–47]. Многие исследователи обратили внимание на музыкальный материал танцев в первом акте – это была знаменитая *Сарабанда*, которая многократно потом использовалась Генделем в других произведениях.

*Пример 1. Г.Ф. Гендель. Опера «Альмира»*

*(Первый акт. Сарабанда)*

## SARABANDE

Andante con moto G Fr HANDEL

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system starts with a treble clef and a bass clef. The third system starts with a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *mp* and *p*.

Эту Сарабанду в настоящее время играют на фортепиано учащиеся музыкальных школ, не представляя, какая история связана с этой музыкой.

Последующие оперы Генделя в Гамбурге («Нерон», «Осчастливленный Флориндо», «Превращенная Дафна») не принесли композитору успеха и удовлетворения.

Для постижения тайн оперного искусства и собственного совершенствования Гендель направился в Италию, в страну, где родилась опера. В Италии Гендель пробыл три года (1706–1709) и неустанно учился. Годы, проведенные в Италии, необычайно расширили музыкальный кругозор Генделя, он освоил наиболее передовые достижения тех лет: венецианскую и неаполитанскую оперу, концертирующий виртуозный стиль скрипачей-

виртуозов Торелли, Корелли, Вивальди. Это были годы «погружения» в оперный мир Италии, знакомство и дружба с действующими композиторами, исполнителями – певцами и инструменталистами, а также меценатами и кардиналами. Биографы Г. Генделя отмечают, как важный период в творческой биографии двадцатилетнего композитора его пребывание в Риме с 1706 по 1709 годы. Гендель периодически выезжал из Рима во Флоренцию, Венецию, Неаполь, но до окончательного отъезда в Англию Рим был основным местом его пребывания. В Риме Гендель произвёл «ошеломляющее» впечатление как исполнитель-виртуоз на органе и клавесине, чем завоевал себе поклонников в высших слоях итальянского общества. Помимо этого, биографы отмечают, что в Риме Гендель написал около сотни кантат по заказу покровителей – кардиналов. Большинство кантат Генделя предназначались для певицы Маргериты Дурастанти (1685 – ок. 1734), обладательницы сильного, выразительного и подвижного голоса. В дальнейшем композитор приглашал эту певицу в другие постановки своих опер. Гендель подружился с Маргаритой Дурастини на собраниях Академии «Аркадия» во дворце маркиза Фр. Русполи, где до отъезда в Англию Гендель выполнял обязанности *maestro di cappella*.

Биографы сообщают, что в Италии Генделем было написано несколько опер. Для Флорентийского двора Гендель написал оперу *«Родриго»* (1705–1707). В основу была положена драма Фр. Сильвани *«Поединок любви и мести»*, в которой были задействованы реальные исторические фигуры, включая главного злодея – испанского короля Родриго. При этом сюжет представлял довольно запутанную линию взаимоотношений главных героев, что было типично для опер барокко. Как свидетельствуют биографы, оперу *«Родриго»* Гендель написал довольно быстро, обильно цитируя свой музыкальный материал, написанный ранее в Гамбурге<sup>10</sup>. Для Неаполя в 1708 году Гендель написал

---

<sup>10</sup> Начиная с 1984 года оперу *«Родриго»* начали записывать на диски и ставить на европейских сценах [123, с. 82].

театральную серенаду «*Ацис, Галатея и Полифем*» на сюжет из «Метаморфоз» Овидия, эта тема была весьма популярная в эпоху барокко. Исследователи ставят очень высоко музыку Генделя в этой театральной серенаде, отмечая мелодическое богатство, особую виртуозность всех трех вокальных партий и оркестровое мастерство сопровождения.

Опера «*Агриппина*», поставленная в 1709–1710 годах в Венеции, принесла Генделю шумную славу и известность в Италии. Опера была представлена в Венецианском театре «Сан-Джованни Кризостомо». Театром владела семья Гримани, кардинал Винченцо Гримани из этой семьи занял в 1708 году высокий пост вице-короля Неаполя. Он же предложил Генделю свое либретто «Агриппина» на сюжет из древнеримской истории о вхождении к власти императора Нерона, и пригласил Генделя выступить с новой оперой в дни Венецианского карнавала. Огромное стечение народа из разных концов Италии, иностранные гости, занимательный сюжет, прекрасная музыка обеспечили триумфальную премьеру «Агриппины» Генделю. Немалое значение имело удачно «скроенное» либретто. Впервые сюжет, связанный с кровавым правлением Нерона был использован Клаудио Монтеверди (1567–1643) в опере «Коронация Поппеи» в 1642 году – на полстолетия раньше Генделя. Либретто же Гримани представляло известных исторических лиц Агриппину, Нерона, Оттона и Поппею без трагического оттенка, а в занимательной, динамичной фабуле, что, безусловно, было радостно встречено зрителями Венеции. Опера повторялась без участия композитора в 1713, 1714 годах в Неаполе, Гамбурге, Вене, что свидетельствует о том, что «Агриппина» Генделя пользовалась заслуженным успехом в Европе.

В «Агриппине» современные зарубежные и российские исследователи творчества Генделя отмечают большое количество автоцитат из других произведений Генделя, а также цитаты из музыки Маттезона, Кайзера, Люлли. Л.В. Кириллина указывает на то, что в «Агриппине» только пять арий из

трехактной оперы были новыми. На этом основании исследовательница причисляет «Агриппину» к жанру *композиции*, которая в итоге выглядела как «составление, сочетание, компиляция целого из готовых элементов» [123, с. 95]. В Венеции, в отличие от Рима, женщинам – певицам разрешалось выступать на сцене. В премьерном спектакле «Агриппины» – это было целое созвездие «звезд»: главную роль по очереди пели Маргерита Дурастанти и Елена Кроче, юного Нерона – кастрат-сопранист Валериано Пеллигрини, прекрасную Поппею – сопрано Диаманте Мария Скарабелли, влюбленного в нее полководца Оттона играла контральто Франческо Мария Ваннини-Боски, императора Клавдия – бас Антонио Франческо Карли.

В настоящее время опера Генделя «Агриппина» является репертуарной в некоторых европейских и американских театрах. Замечательная ария Агриппины «*Pensieri, voi mi tormentale*» («Раздумья, вы истерзали меня») входит в сольный репертуар известных европейских певиц, имеющих большой диапазон, подвижность голоса, сильную эмоциональную и драматургическую потенцию.

Большие театральные успехи Генделя на оперном поприще в Италии не остановили неукротимый дух композитора и его дальнейшего поиска, связанного с реализацией и утверждением себя как оперного композитора большого масштаба. Сделав промежуточные остановки в Инсбруке, а также в княжестве Брауншвейгском-Люнебургском. Гендель принял решение переезда в Лондон. Общая картина европейской оперной культуры была такова, что именно в Англии Гендель надеялся обрести иной масштаб в оперном жанре.

В двадцать пять лет Гендель переселился в Лондон и впоследствии стал английским подданным. После смерти композитора Генри Пёрселла (1659–1695) английская музыка находилась в полном упадке. Для придания блеска дворцовой жизни английский королевский двор в лице Карла I вынужден был



приглашать итальянских музыкантов. Гендель, получивший в Италии уже известность как оперный композитор, стал востребованным в Лондоне.

Первой оперой Генделя в Англии стал «*Ринальдо*» на сюжет поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». Либретто оперы написал Аарон Хилл (1685–1750), ставший постоянным либреттистом Генделя, его ровесник, талантливый предприниматель и знаток театра. Либретто оперы «*Ринальдо*» было напечатано на двух языках: итальянском и английском, где сообщалось, что опера была написана «с великим совершенством» всего за две недели. Эта рыцарская волшебная сказка с превращениями и похищениями уже в либретто сулила необыкновенные театральные радости: колесница Армиды с огнедышащими драконами спускающаяся с небес, невероятные туманы и облака, накрывающие похищенных участников. Феерия сценической машинерии, театральные антураж создавали полное впечатление необычности сюжета, что так важно было в театральной эстетике барокко. Все компоненты оперы «*Ринальдо*» соответствовали магистральной идее – «опера как зрелище». Музыка Генделя, написанная с мастерством и необыкновенной искренностью, с её богатым мелодизмом сразу покорила английскую публику. Премьера прошла с шумным успехом в 1711 году в Королевском театре, затем по требованию «благородной публики» спектакль повторялся дополнительно 15 раз. Несколько лет опера «*Ринальдо*» состояла в репертуаре королевского театра. Менялись певцы, ветшали декорации, театральные машины требовали ремонта и т. д., а Гендель постоянно работал над оперой, приспособливая ее к разным условиям существования. На многие годы опера «*Ринальдо*» считалась лучшей оперой Генделя и ее с успехом ставили в европейских театрах. Вскоре после премьеры избранные арии из «*Ринальдо*» были изданы в Лондоне, они стали хитами того времени и исполнялись в каждом светском салоне. Арию Альмилены «*Lascia ch'io pianga*» («Дай мне оплакать...») из этой оперы в настоящее время поют

вокалисты всего мира<sup>11</sup>. Гармоническая и мелодическая линия арии «*Lascia ch'io pianga*» («Дай мне оплакать...») опирается на известную «Сарабанду» Генделя из первой оперы композитора «Альмира». Гендель с трудом расставался со своими любимыми мелодиями, видимо, поэтому так часто он пользовался автоцитатами.



Титульный лист первого издания арий из оперы Генделя «Ринальдо»

Титульный разворот первого издания либретто оперы «Ринальдо» с параллельным текстом на двух языках. Лондон. 1711 г. Москва. РНБ, Музей книги

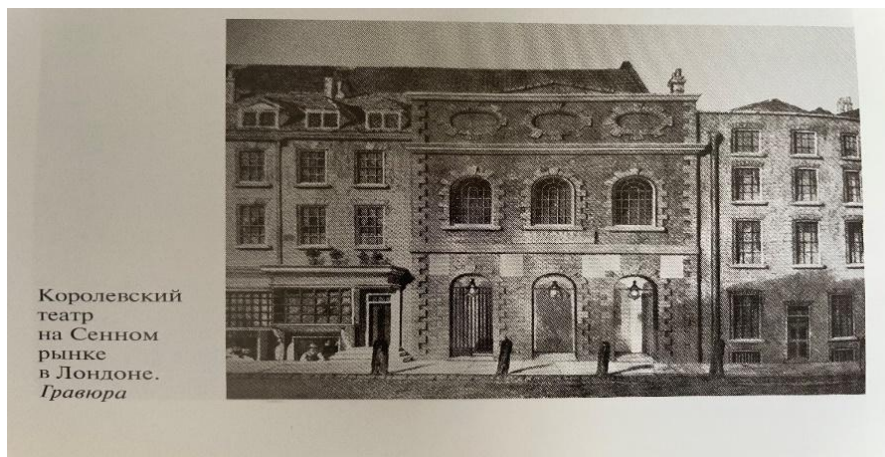
Рис. 2. Титульный лист оперы «Ринальдо», изданной в Лондоне в 1711 г. [123, с. 101].

В 1710 году Гендель предложил английской публике сразу несколько опер: рыцарскую сказку «Амадис», пастораль «Верный пастух» и героические драмы «Тесей» и «Сулла». Но эти оперы не произвели большого впечатления.

Важным для Генделя оказался 1719 год, когда была учреждена Королевская академия музыки в Лондоне, организация, возникшая на паях, во главе с королем Георгом I и другими высокопоставленными меломанами Лондона. Для Генделя в Королевской академии музыки была учреждена должность Master of the Orchestra, т.е. главный дирижёр и художественный

<sup>11</sup> Целиком ария «*Lascia ch'io pianga*» из оперы «Ринальдо» Г. Генделя с великолепной каденцией звучит в фильме «Фаринелли-кастрат». Режиссер Жерар Корбьо (1995). Голос Фаринелли (1705–1782) реконструирован смешением звучания контртенора Дерекка Ли Регина (Derek Lee Ragin) и женского сопрано Эвы Малас-Годлевской (Eva Malas – Godlewska). Фильм получил множество международных премий.

руководитель. Это было признание Генделя в высших и просвещённых кругах Лондона как музыканта, театрального деятеля и главы музыкальной жизни Англии. Театр располагался на Сенном рынке, в так называемом Хеймаркете (Haymarket) в оживлённой части Лондона.



*Рис. 3. Королевский театр на Сенном рынке в Лондоне<sup>12</sup>.*

Оперы, созданные Генделем в период руководством Королевской академией музыки, объединяет одна эстетическая платформа, изложенная композитором в Посвящении к опере «Радомист»<sup>13</sup>. С необычной силой раскрылся творческий потенциал Генделя в этот период в создании опер разной направленности, их число по меркам сегодняшнего дня было огромным: 33 оперы на историко-легендарный сюжет, 14 опер исключительно с античной тематикой [215, с. 8]. Сюжеты этого внушительного списка опер, по словам Генделя, действительно, вобрали в себя целые «эпохи, народы, вкусы и стили». Их можно сгруппировать тематически:

1) лирико-героические волшебные оперы: «Ринальдо», «Тесей», «Адмет», «Орландо», «Ариадна», «Альчина», «Юстин»;

<sup>12</sup> Здание до наших дней не сохранилось. (Фото из книги: Кириллина Л. В. Гендель [120]).

<sup>13</sup> См.: Эпиграф Г.Ф. Генделя к опере «Радомист». Параграф 1.4. «Оперы Г.Ф. Генделя в воплощении идей барокко» в диссертации (с. 33).

2) оперы пасторали: «Флориндо», «Дафна», «Верный пастух», «Флавий», «Птолемей», «Партенопа», «Аталанта», «Ксеркс», «Гименей», «Дейдамия», «Празднество на Парнасе».

Как правило, Гендель на титульном листе оперы указывал стилистическую принадлежность оперы: «*drama per musica*», «*opera seria*», «*drama tragico*», «*melodrama*», «*pastoral*». Такая стилистическая широта была продиктована литературными и поэтическими первоисточниками, которыми пользовался Гендель.

С 1720 по 1737 годы, руководя Королевской академией музыки, в Лондоне Гендель был не только композитором, но и оперным предпринимателем, акционером двух, следовавших одна за другой Королевских академий музыки в Лондоне. Он набирал в труппу певцов, вкладывал в это предприятие собственные средства и дважды с крушением Академии терпел финансовый крах. И, тем не менее, жестокая конкуренция, необходимость постоянно «держать руку на пульсе» общественного мнения сыграли положительную роль в жизни Генделя, они стимулировали его неукротимый творческий дух к новым творческим поискам. Почти сорок лет Гендель царил в театрах Германии, Италии и Англии. Его партитуры, изданные для того времени с небывалым размахом, распространялись по всей Европе. Он был самым оплачиваемым композитором своего времени. Но успешному композитору Г.Ф. Генделю пришлось пережить горечь поражения и крах Королевской академии музыки.

В 1727 году в Лондоне была поставлена «Опера нищих» на текст Джона Гея и музыкой Иогана Пепуша, которая явилась злой сатирой на господствующую в Лондоне аристократическую *opera-seria*, в частности, на оперы Генделя. Как отмечает В.Д. Конен: «Опера нищих» и весь ее художественный облик бросал вызов эстетическим условностям итальянской оперы. Комедийный сюжет реалистически-бытового плана; фривольные

моменты в духе реставрационной комедии нравов; общепонятная английская речь в противовес итальянскому стихотворному тексту *seria* – всё это высмеивало возвышенный отвлечённый стиль музыкальной драмы, её отдалённость от современной английской действительности» [127, с. 227–228]. «Опера нищих» имела оглушительный успех у публики, Королевская академия музыки, руководимая Генделем, не выдержала конкуренции. Гендель обанкротился и разорился.

Крах генделевской Королевской Академии музыки был вызван не только постановкой «Оперы нищих», но и гораздо более глубокими причинами: менялись эстетические вкусы и установки целой эпохи, наступал закат оперы-*seria*. Господство певцов-виртуозов, их диктат породил деградацию жанра. Позже в европейском музыкально-историческом процессе придут оперные реформы К.В. Глюка и В.А. Моцарта. После краха Королевской Академии музыки Гендель обратился к монументальным ораториям, которые величественно завершили его жизненный путь: «Самсон», «Иуда Маккавей», «Израиль в Египте», «Мессия» и другие. Оратории принесли всемирную славу Генделю.

Творчество Генделя оказалось удивительно созвучно многим важнейшим тенденциям музыкального искусства. Спустя 250 лет забвения музыка Генделя востребована в культурном пространстве современности. Она выполняет ту важную миссию, которую возложил на неё композитор, однажды сказав одному вельможе: «Мне было бы досадно, милорд, если бы я доставлял людям только удовольствие. Моя цель – сделать их лучше».

В двадцатые годы XX века в Геттингене начался феномен «Генделевского оперного ренессанса», он достиг небывалого размаха после второй мировой войны. В настоящее время почти все оперы Генделя записаны на CD, в пространстве Интернета можно прослушать любую оперу Генделя в прекрасном

вокальном и инструментальном исполнении, а режиссёрские прочтения дают разнообразные варианты концепций оперы барокко.

### Выводы к первой главе

Глава посвящена историческому рассмотрению творчества Г.Ф. Генделя в контексте эпохи. Панорама музыкального искусства в картине мира в этот период приобрела особые свойства по сравнению с Ренессансом. В эпоху барокко основные компоненты музыкальной культуры получили склонность к динамичному и интенсивному развитию. Особое значение для того времени и для развития оперного искусства имело утверждение мажоро-минорной системы, которая смогла уже более глубоко и тонко проникать в область психологии духовного мира человека. Спроецированная на картину мира барокко идея римского философа Боэция (480–524) убедительно показывала, что «музыка небесная – музыка человеческая – музыка инструментальная» в эту эпоху достигла гармонического равновесия и расцвета. В главе отмечены доминирующие эстетические направления эпохи, такие как *музыкальная риторика* и *теория аффектов*. Показано, что музыкальная риторика имела свои истоки ещё в эпоху античности. В трудах Платона, Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана, Дионисия Галикарнасского античная риторика опиралась на тесную взаимосвязь ораторского искусства, слова и мелодического начала. В эпоху барокко музыкальная риторика дополнилась новыми содержательными теоретическими идеями, которые в большой степени, определили творческие импульсы композиторов, что влияло на развитие исполнительского искусства – вокального и инструментального. Теория аффектов определила развитие музыкального искусства в сторону более глубокого постижения и выражения человеческих эмоций. Италия – родина оперы, совершенно нового европейского жанра, который зародившись в 1600 году, живёт по настоящее время. В главе

рассматривается итальянская опера как музыкально-театральный символ эпохи барокко. В Италии сформировались своеобразные оперные центры в разных городах, имеющие свои неповторимые музыкальные черты: в Венеции, Риме, Неаполе. Развитие оперного искусства стимулировало градостроительство с постройкой масштабных театральных зданий, вмещающих большое количество зрителей, театров, богато украшенных в интерьерах, некоторые из них сохранились до настоящего времени, например, театр Сан-Карло в Неаполе. В главе отмечена целая плеяда итальянских композиторов, создававших основы барочного оперного жанра: А. Вивальди, А. Скарлатти, А. Страделла, Дж. Провенцале и другие. Рассказано о первых успешных премьерах оперных спектаклей, которые сделал Гендель в Италии. В расцвете оперной культуры барокко сыграли свою неповторимую роль певцы-кастраты, «виртуозы-сопранисты». Велики были достижения инструментальной культуры в Италии. Благодаря уникальным скрипичным мастерам Страдивари, Амати, Гварнери инструментальное искусство поднялось на небывалую высоту в творчестве композиторов А. Корелли, А. Торелли, А. Вивальди. Происходил поиск «очеловечивания» инструмента в звучании и теплоте вокального голоса. Формировались основы *bel canto*, «прекрасного пения», в теоретических трудах они получали осмысление, а затем транслировались в исполнительском искусстве. В главе были рассмотрены теоретические трактаты эпохи барокко, посвящённые исполнительскому искусству. В трудах Дж. Каччини, Кл. Монтеверди, М. Мерсенна, Фр. Този, Дж. Манчини, Фр. Куперена, И. Кванца осмысливались теоретические положения исполнительства, что непосредственно затем воспринималось и проверялось практикой исполнительского искусства, как инструментального, так и вокального.

В контексте исследования оперы Г.Ф. Генделя рассматривались как воплощение идей барокко. Благодаря исключительному богатству мелодической фантазии композитора, в операх Генделя присутствует особый

узнаваемый вокальный стиль. Все 47 опер Генделя разнообразны по тематическим замыслам, они охватили многие страны и континенты: оперы исторические («Юлий Цезарь») и «волшебные» («Альцина»), оперы на сюжеты античной мифологии («Ариадна») и на сюжеты средневекового эпоса («Орландо»). Композитор тяготел к значительным событиям и героям, ярким характерам и их проявлениям. Энергия сценического действия в операх Генделя всегда захватывает с первых звуков и держит зрителя в напряжении до самого конца театрального действия. В душевном мире героев часто бушуют страсти и жестокие чувства, но композитор никогда не лишал их человечности, оперные герои Генделя возвышенны и благородны. Этот бесконечно прекрасный музыкально-театральный мир притягивает к себе в настоящее время исполнителей, слушателей и исследователей как источник духовной радости и познания.



## ГЛАВА II. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В АРИЯХ ИЗ ОПЕР Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

В главе рассматриваются оперы Г.Ф. Генделя «Ринальдо» (1711), «Ксеркс» (1738), «Юлий Цезарь в Египте» (1724), в период его руководства Королевской академией музыки в Лондоне. В этот период одна за другой создавались оперы, поставившие Генделя в один ряд с выдающимися композиторами Европы. В биографии композитора подробно освещаются моменты работы над этими сочинениями: выбор либретто, подбор актёрского состава, работа с певцами, подготовка премьер, отзывы в прессе тех лет<sup>14</sup>.

Исследование творчества Генделя велось по клавирам и партитурам опер, извлечённым из Интернета. Знакомство с этим нотным материалом, возраст которого около двухсот лет, показывает, что, нотный текст требует расшифровки и даёт большой простор для интерпретаций. Тем не менее, постановки этих опер Г.Ф. Генделя в настоящее время в различных европейских театрах показывают высочайшее мастерство зарубежных вокалистов и оркестра в техническом, музыкальном и театральном аспекте<sup>15</sup>. Это позволяет утверждать, что реставрация оперных партитур Генделя в настоящее время происходит очень тщательно. Избранная нами тема предлагает свой подход к материалу. На наш взгляд, арии из опер Генделя необходимо рассматривать в контексте той или иной оперы как целостное музыкально-историческое явление. В либретто опер Генделя уже заложена идея музыкального содержания и театрального действия, обобщённый исторический, психологический и

---

<sup>14</sup> Кириллина, Л. В. Гендель. М., 2017; Кириллина, Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М., 2019.

<sup>15</sup> Английская национальная опера (1985), дирижер Чарльз Маккерас, режиссер Дэвид Филдинг, Ксеркс – Эни Мюрей; концертное исполнение оперы «Юлий Цезарь в Египте» на закрытии Фестиваля Московской филармонии «Георг Фридрих Гендель: мир горный и мир дольный» 3–15 сентября 2021г. (335 лет со дня рождения Генделя).

драматургический контекст. В каждой арии Генделя отражается магистральная музыкальная идея оперы. При изучении арий в операх Генделя современными исполнителям вскрывается целая панорама стилистических тонкостей, связанных с интерпретацией музыки барокко. Певцу необходимо владеть не только вокально-техническим стилем, но также знать содержание оперы, художественный, литературный и исторический контекст, влияющий на либретто и музыку. Аффекты, которые являются «двигательной силой» арий в операх Генделя, придают исключительное разнообразие музыкальному содержанию исполняемых произведений.

### **2.1. Арии из оперы «Ринальдо» Г.Ф. Генделя: аналитический и интерпретационный аспекты**

*Опера «Ринальдо»* – первая опера Генделя для Лондонского Королевского театра, поставленная в 1711 году по поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», либретто Аарона Хилла и Джакомо Росси. «Ринальдо» – опера-seria на известный историко-легендарный сюжет. Премьера оперы в Лондоне имела оглушительный успех<sup>16</sup>. Этому способствовала исключительная театрализация действия, занимательное либретто, яркая зрелищность и вдохновенная музыка Генделя. В премьерном спектакле были задействованы знаменитые итальянские певцы: Ринальдо – кастрат-альт Никколини (Николо Гримальди); Армида (волшебница) – сопрано Элизабетта Пилотти – Скьявонетти, Альмирена (невеста Ринальдо) – Изабелла Жирардо; Ардант, царь Иерусалима – бас баритон Джузеппе Мария Боски; Готтфрид,

---

<sup>16</sup> После смерти Генделя опера «Ринальдо» была предана забвению, как уже отмечалось, возрождение оперного творчества Генделя началось только в XX веке. «Ринальдо» Генделя ставился во многих европейских театрах и в Америке. Эталонным спектаклем «Ринальдо» считается постановка 1975 года в Хьюстонском оперном театре (США) с выдающейся певицей Мэрилин Хорн.

предводитель крестоносцев – контральто Франческа Ваннини-Боски; Эустацио (брат Готтфрида) – кастрат-альт Валентини (Валентини Урбани) [123, с. 103].

В настоящее время исследователем И.С. Федосеевым создана типология арий Генделя с учетом требований контекста эпохи [215, с. 15–16]. Созданная И.С. Федосеевым типология арий Генделя определяется прежде всего своей содержательной стороной, которая диктовалась требованиями своего времени, её эстетическими установками, теорией аффекта, возможностями и мастерством вокалистов, вкусами публики. Цитируем целиком типологию И.С. Федосеева, так как, она важна нам, как необходимый инструмент для музыковедческого анализа:

▶ *Aria di bravura* – стремительная, широкого диапазона, служащая, как правило, для выражения вспышки сильного чувства, с протяженными колоратурами;

▶ *Aria di patetica* – характеризующаяся медленным темпом, сдержанной, но проникновенной вокальной мелодикой, поддержанной оркестровым сопровождением хорального типа;

▶ *Aria di cantabile* – близкая предыдущей, но отличающаяся от нее большим размахом вокальной партии, темп умеренно спокойный;

▶ *Aria di partamento* – с обилием выдержанных долгих звуков при общем быстром или умеренно быстром движении вокальной линии, мелодическая фигурация и украшения нехарактерны;

▶ *Aria di parlante* – мелодика прерывиста, декламационна, служит выражению сильного эмоционального возбуждения и переменчивости настроения, что нередко подчеркивается темповыми контрастами крайних разделов;

▶ *Aria d'agitata* – особая разновидность *di bravura*, отличающаяся большей легкостью, изяществом и воздушностью колоратур; возбуждения и

переменчивости настроения, что нередко подчеркивается темповыми контрастами крайних разделов;

▶ *Aria di mezzo carattere* – своеобразное смешение типов *di portamento* и *di cantabile* с характерным усилением роли инструментального сопровождения, подчеркивающим ключевые фразы вокальной декламации;

▶ *Aria di brillante* – еще одна разновидность *di bravura*, с более развитой партией оркестра и пышными вокальными украшениями;

▶ *Aria di caccia* – «ария охоты», как правило, с концертирующей валторной и эффектным «соствязанием» между голосом и инструментами;

▶ *Aria di guerra* – «военная» ария или ария «борьбы», чаще всего с концертирующей трубой, близкая по типу *di bravura*;

▶ *Aria di vendetta* – «ария мести», фактически – *di bravura* с конкретизацией аффекта в тексте;

▶ *Aria d'imitazioni* – вокальная и инструментальные партии изобилуют звукоизобразительными приемами, имитирующими посвист и порхание птиц (трели соловья, воркование голубей, полёт ласточек и т. п.) с интенсивным концертированием деревянных духовых (чаще флейт);

▶ *Aria con catente* – «в цепях», обычно поющая в темнице, тип *patetica*, текст которой тоже направлен на определенный аффект;

▶ *Aria di sorbetto* – «ария десерта», т. е. не вызывающая никакого интереса у публики и дающая возможность слушателю передохнуть и даже немного подкрепиться;

▶ *Aria di baule* – «ария из чемодана», т. е. вставная ария, обычно принадлежавшая перу другого автора и включаемая в оперный спектакль по требованию исполнителя, желающего блеснуть своей виртуозностью» [215, с. 15–16].

В аналитическом материале мы опирались на партитуру оперы Г.Ф. Генделя «Ринальдо» [291].

В предуведомлении (Preface) партитуры сказано, что за долгие годы, прошедшие с момента премьеры «Ринальдо» материалов по этой опере сохранилось мало и эта партитура единственный дошедший до настоящего времени экземпляр, где сохранились правки самого Генделя<sup>17</sup>. Так, в арии Армиды из второго действия «Vo' far guerra» в тактах 78–79 не проставлены ноты партии чембало (Cembalo), так как в этих тактах Гендель сам играл блестящие импровизации, выражающие воинственный аффект Армиды: «*Я хочу воевать!*»

Некоторые современные исследователи видят в «Ринальдо» жанр «пастиччо» ввиду обилия музыкальных цитат из других произведений Генделя. Однако, мастерство композитора, воплотившего известный исторический сюжет в волшебную феерию с поразительной динамикой развития действия, в конечном итоге даёт восприятие совершенно новой театральной конструкции. Как справедливо отмечают исследователи – в опере «Ринальдо» «один музыкальный шедевр следует за другим» [123, с. 108]. Арии «Ринальдо» – это «двигатели» оперного сюжета, при этом каждая ария является ярким образцом выражения *теории аффекта*, а также театрального образа оперы. В опере 3 акта, в первом действии 9 сцен, во втором – 10, в третьем – 13, содержащих 30 арий для главных и второстепенных действующих лиц. Арии последовательно соединяются с речитативами или наоборот – исходят из речитативов *сессо* или *ассомпнато*, коротких или длинных, но всегда энергичных по темпу развития действия.

Сцены внутри актов сопоставляются Генделем контрастным образом, где соседствует реальность чувств и их отражение в вокальном исполнительстве, а также фантастика и волшебство окружающего мира. Контрастность театральных образов поддерживается оркестровыми ритуриями. Главную

---

<sup>17</sup> Перевод с английского Preface Партитуры Г.Ф. Генделя «Ринальдо» сделан автором диссертации – Фан Минцзе.

изобразительную функцию в такого рода сценах несёт оркестр. Оркестровые изобразительные ритурнели Гендель обозначил в партитуре словом – *sinfonia*.

В первом действии оперы дается экспозиция главных действующих лиц: Готтфрид, предводитель крестоносцев, Альмира – его дочь, Ринальдо – герой-крестоносец и жених Альмиры, Эустацио, брат Готтфрида, Аргант – царь Иерусалима, Армида – волшебница, возлюбленная Арганта.

Драматургию оперы «Ринальдо» Гендель выстраивает 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. Аргант появляется на сцене с пышной свитой, с трубами и тимпанами. Его первую арию «*Sibillar gli l'angui d'Aletto*» («Слышу свисты змей Алект»), его парадный «выход» можно отнести к *Aria di vendetta* – «ария мести», которая имеет свои типологические черты, отражённые в музыкальном строении арии. Это развернутая ария *da capo*, она может быть образцом виртуозной арии для баса со своими протяжёнными колоратурами эпохи барокко.

Пример 2. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо». Ария Арганта «*Sibillar gli l'angui d'Aletto*»

(«Слышу свисты змей Алект») [291, с. 13–22]

The image shows a musical score for a bass voice and basso continuo. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The vocal line consists of a series of sixteenth-note runs. The lyrics are: "si-bil-lar-gli an-gui d'A-let-to, e la-trar-vo-ra-ce Scil-la, par-mi u-dir d'in-".



Музыка первой арии Арганта стремительная, в темпе *allegro* (темп проставлен композитором), широкого диапазона; ария наполнена аффектом сильного возбужденного чувства. Царственный образ Арганта создается прежде всего тембром голоса, басом, который контрастирует со всеми пребывающими на сцене высокими голосами. В музыке превалируют победные энергичные ритмы, с опорой на первую долю в трёхдольных размерах, с властными «кварттовыми» интонациями в мелодии, с многозвучием оркестра, который *glissando* струнных и гобоев вносит изобразительные элементы «посвистов змей Алектю». Интересно решён тональный план арии: основная тональность *D-dur*, но средняя часть арии со словами «жгучий яд мне в грудь просочился» звучит в тональности *fis-moll*, подчёркивая смену настроения Арганта: он пришел просить у крестоносцев перемирия на три дня, и совершенно не уверен в исходе сражения.

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 – это обращение царя к возлюбленной подруге 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, *da capo*, средняя часть в тональности *F-dur*, крайние части – *d-moll*.

Пример 3. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо». Ария Арганта «Vieni, oh cara»

(«Приди, возлюбленная») [291, с. 24–25]

На призыв Арганта появление в опере Армиды обставлено необычно, как и полагается волшебному персонажу. В партитуре есть пояснение к появлению волшебницы: «Армида в воздухе на колеснице, влекомая двумя огромными драконами, чьи пасти извергают дым и пламя <...> Когда колесница опускается, драконы устремляются вперёд и доставляют её к Арганту, который выходит ей навстречу» [292, с. 25]. Эти фантастические события подчёркнуты в оркестровой ригурнели *Furioso* (*Presto*), тематически и тонально (*g-moll*) предвосхищающие арию Армиды «*Furie terribili*» («Фурии страшные»):

Пример 4. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо». Ария Армиды «*Furie terribili*»

(«Фурии страшные») [291, с. 25–27].



По типологии арию Армиды можно отнести, также как и арию Арганта, к *Aria di vendetta* – «ария мести», либо – *di bravura* с конкретизацией аффекта в тексте «фурии страшные!». Фантастический музыкальный образ создаётся тональностью *g-moll* в предельно быстром темпе *Furioso (Presto)* в танцевальном ритме испанского фанданго. В отличие от большинства арий *da saro* в «Ринальдо» ария Армиды «*Furie terribili*» («Фурии страшные») одночастная, 84 такта, она мгновенно «пролетает» в опере как инфернальное явление.

Вторая ария Армиды «*Molto voglio, molto spero*» открывает другую сторону характера волшебницы. В темпе *allegro* в размере 4/4 проявляются танцевальные ритмы и песенные интонации. По типологии эту арию можно отнести к *Aria di mezzo carattere*, где присутствует своеобразное смешение типов *di portamento* и *di cantabile* с характерным усилением роли инструментального сопровождения, подчеркивающим ключевые фразы вокальной декламации. Тщательно выписана Генделем партия солирующего гобоя, которая сопровождает и украшает вокальную линию. Ария Армиды не большая по объёму, 40 тактов, *da saro*, крайние части в *C-dur*, середина в *a-moll*, в которой лирично и мягко звучит импровизационная каденция певицы.

Пример 5. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо»

Ария Армиды «*Molto voglio, molto spero*» [291, с. 29]





Абсолютным контрастом ко всему происходящему выглядит сцена Альмирины и Ринальдо. Сцену предваряет достаточно длинная оркестровая ритурнель, где флейта-пикколо и дивизи двух флейт живописуют пасторальную картину с птичьими голосами, с их затейливыми трелями и переливами. Альмирина, подражая птицам, поёт «Augelletti, che cantate» («Ах, пичуги»). Присоединение Ринальдо к партии Альмирины создает удивительный по красоте дуэт согласия. Дуэт Альмирины и Ринальдо можно отнести по типологии к *Aria d' imitazioni*. Здесь вокальная и инструментальные партии изобилуют звуко-изобразительными приемами, имитирующими посвист и порхание птиц (трели соловья, воркование голубей, полёт ласточек.) с интенсивным концертированием, где Генделем выписаны красивые и затейливые solo флейты-пикколо:

Пример 6. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо»

(Соло флейта-пикколо, 1 действие. [291, с. 34])



Контрастно за тем следует сцена похищения Альмирины, которая предварительно отражена в оркестровой *Simfonia* (Presto-Largo-Presto), на сцене же происходят решительные действия: «Армида насильно вырывает Альмирену из рук Ринальдо и хочет увести её. Ринальдо обнажает меч, но в это время чёрная туча, наполненная чудовищами, испуская пламя и дым, накрывает Армиду и Альмирену и уносит их, Ринальдо остаётся один».

Пример 7. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо» (Sinfonia. I действие [291, с. 39-41])

### SINFONIA.

*Presto.*

Сразу за похищением Альмирины идет сцена страданий Ринальдо, наполненная сильным аффектированным чувством героя. Ария Ринальдо «Cara sposa» («О, невеста дорогая») относится к популярнейшим ариям оперы.

Пример 8. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо» Ария *lamento* Ринальдо «Cara sposa»

(«О, невеста дорогая») [291, с. 39-41]

Ca - ra spo - sa, a - man - te  
Wife be - lov - ed, thou whom I

ca - ra, do - ve se - i, do - ve se - i?  
cher - ish, Say, where art thou? Say, where art thou?

По типологии арию «Cara sposa» можно отнести к *Aria di patetica*, которая характеризуется медленным темпом, сдержанной, но проникновенной вокальной мелодикой, поддержанной оркестровым сопровождением хорального типа. Стенания Ринальдо, потерявшего возлюбленную, выражены в «бесконечной кантилене» *bel canto*, которая своей глубиной, проникновенностью завораживает слушателей. Ария в традиционной структуре *da capo*. Средняя часть рисует вспышку ярости Ринальдо, страстное желание

победить судьбу, хотя смена настроения довольно короткая. Тональный план арии: e-moll, средняя часть h-moll, возвращение к первому разделу в основную тональность e-moll.

Контрастно стенаниям и искренним переживаниям Ринальдо выглядит третья ария Арганта «*Basta, che sol tu chiedi*» («Просьбу твою люблю»):

Пример 9. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо». Ария Арганта «*Basta, che sol tu chiedi*» («Просьбу твою люблю») [291, с. 62–63]

ARGANTE.  
(Bassi.)

*Basta*

*che sol tu chiedi, che sol tu chie-da, per ot-te-ner da-me hoc-raa-mo-ro-sa, hoc-raa-mo-*

В этой арии царь Аргант домогается любви похищенной Альмилены, которая непреклонна и верна Ринальдо. По типологии арию Арганта (2 действие) можно отнести к *Aria d'agitata* или особой разновидностью арии *di bravura*. Образ неверного царя Арганта, забывшего свою возлюбленную Армиду, а теперь требующего любви Альмилены, создаётся определёнными музыкальными штрихами: вкрадчивым пунктирным ритмом, переменчивым настроением, что в арии *da sara* подчёркивается тональным сопоставлением d-moll – a-moll в основной и средней части арии, контрастами в темпах крайних разделов.

Ответом на притязания царя Арганта звучит ария Альмилены «*Lascia ch'io pianga*» («Дай мне слезами выплакать горе»), которая является лирической сердцевиной оперы. Как отмечалось ранее, эта ария сразу стала необыкновенно популярной в Лондоне после премьеры «Ринальдо», ее исполняли в каждом салоне. Ария «*Lascia ch'io pianga*» небольшая по объёму, типичный образец

арии da capo эпохи барокко, 36 тактов. Ария четко выстроена по музыкальной структуре, тональному плану, в ней есть плавные переходы от мажора в параллельный минор. Мелодическая линия проходит по близлежащим ступеням, плавно захватывает небольшие интервалы, идущие вверх и вниз. Как уже отмечалось, в мелодической и гармонической основе этой арии лежит «Сарабанда» из первой оперы Генделя «Альмира».

Пример 10. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо». Ария Альмирины «*Lascia ch'io pianga*» [291, с. 61]

**Aria**  
Lascia ch'io pianga

Г. Гендель

Голос

*mf* Largo

La - scia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te e che so -  
Laß mir die Trä - nen für mei - ne Lei - den, Herr, laß mich...

ф-но

*p*

Эту арию Альмирина поет в саду. Гендель в аккомпанемент арии ввёл барочную флейту – пикколо-оттавино (или флажолет), что придало в происходящем на сцене особую краску: голос Альмирины постоянно перекликался с флейтовыми звуками, как будто птичьими голосами. Российский музыковед, доктор искусствоведения Л. В. Кириллина отмечает, что, в арии «*Lascia ch'io pianga*»: «вся выразительность сосредоточена в необычайно пластичной, скульптурно совершенной мелодии и гармонии – диатоничной и как бы простой, но на самом деле насыщенной целой палитрой нюансов (диссонантные задержания, минорные блики внутри мажора) <...> Прелесть этой музыки – в благородной аристократической простоте и сдержанной искренности высказывания» [123, с. 112–113]. Мастерство композитора в этой

музыке и поразительное удобство вокальной линии снискали любовь певцов к этой арии<sup>18</sup>.

По традиции оперы барокко ария *da capo* при повторении импровизировалась. Гендель создавал роль Альмирены для 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 роли. К числу раритетов<sup>19</sup> дошедших до настоящего времени можно отнести версию импровизации повтора *da capo* первой части арии «*Lascia ch'io pianga*», которую пела Изабелла Жирардо. Этот раритет есть в первом издании сборника популярных арий «Ринальдо», изданных в 1711 году Джоном Уошем в Лондоне. Клавесинист Ульям Бебелл записал импровизацию Изабеллы Жирардо. В Приложении к диссертации даются версии импровизаций арии «*Lascia ch'io pianga*», которые поют современные певицы (Чечилия Бартоли; Рене Флеминг; сопрано Эва Малас-Годлевская (Ewa Malas Godlewska) и контртенор Дерек Ли Рейджин (Derek Lee Ragin), принимавшие участие в записи саунтрека к фильму «Фаринелли-кастрат») и версия импровизации, зафиксированной в нотном тексте, которую пела Изабелла Жирардо, первая исполнительница Альмирены, под руководством Генделя.

Контрастны по музыке, по аффектам, по характерам два женских персонажа в опере «Ринальдо» – Альмирена и Армида. Обе они получили

---

<sup>18</sup> В настоящее время ария пользуется большой популярностью. Ее поют как именитые певцы, такие как Хибла Герзмава, Юлия Лежнева, Чечилия Бартоли, Филипп Жарусски, так и начинающие вокалисты, желающие овладеть техникой *bel canto*. В фильме «Фаринелли-кастрат» (1992, режиссер Жерар Корбю) блистательно звучит вся ария «*Lascia ch'io pianga*» с виртуозной импровизацией в третьей части, показывающая реальный диапазон легендарного певца Фаринелли в три октавы (поет Eva Malas Godlewska-сопрано и Дерек Ли Рейджин (Derek Lee Ragin) – контртенор). У современных вокалистов импровизационный подход к третьей части арии скромнее, чем у Фаринелли, но, тем не менее, каждый из них вводит свои детали в импровизационную ткань этой известной арии. Версии украшений к ариям Г.Ф. Генделя смотри в «Приложениях – Д, Е, И».

<sup>19</sup> Rara (итал). – редкий.

разные музыкальные характеристики, их внешние и внутренние движения аффектов составляют суть высказываний в ариях. Партия Армиды в опере чрезвычайно разнообразна: сильные эмоции, бушующие страсти, аффекты, наполняющие арии бравурны, виртуозны, представляют инфернальный образ волшебницы, связанной с войной и охотой.

Пример 11. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо». Ария Армиды «*Ah, crudel, Ah, crudel o infidel al mio desio proverai*» [291, с. 72–75]

The image shows a musical score for an aria by George Frideric Handel. It consists of four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The score is in G minor and 3/4 time. The lyrics are: "Ah! — cru del, ah! crudel, il pian.to mi - o deh! ti mova per pietà! - del al mio de - si - o prove - rai, prove - rai — la crudel - tà, la crudel - tà, o in - fe - del al mio de - si - o prove - rai, prove - rai la crudel.tà, la crudel.tà. Ah! — cru del, ah! cru". The score ends with a double bar line and a fermata symbol.

По типологии эту арию можно отнести к *Aria di brillante* – это одна из разновидностей арии *di bravura*, с более развитой партией оркестра и пышными вокальными украшениями.

Пример 12. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо». 3-е действие.

Ария Армиды «*Vo'far guerra*» («Я сражаюсь и побеждаю») [291, с. 78–80]

vo' far guer.ra, e vin.cer vo.glio, col.lo sde.gno chi m'offen.de, col lo sde.gno chi m'offen . de vendi.

Cembalo.

Cembalo.

*f*

По типологии эту арию можно отнести к *Aria di Guerra* – «военная» ария или ария «борьбы», чаще всего с концертирующей трубой, близкая по типу *di bravura*. Пустующие такты партии *cembalo* импровизировал сам Г.Ф. Гендель.

Обе арии Армиды из 3 действия «Ринальдо» эмоционально насыщены, являются театрально выигрышными по музыкальному образу, и, как правило, актёрски удаются современным исполнительницам.

Более нежными, спокойными музыкальными интонациями окрашен образ Альмирены. Ария Альмирены из 3 действия «*Bel piacere*» («О блаженство») предвосхищает счастливый финал оперы.

Пример 13. Г.Ф. Гендель. Опера «Ринальдо». 3 действие.

Ария Альмирены «*Bel piacere e godore*» («О блаженство») [291, с. 97–100]

Bel pia - ce-re — è go - de-re fi.do a - mor. bel pia - ce-re — è go -

Арию Альмирены «О блаженство» по типологии можно отнести к *Aria di mezzo carattere* – своеобразное смешение типов *di portamento* и *di cantabile* с характерным усилением роли инструментального сопровождения, подчеркивающим ключевые фразы вокальной декламации. Ария *da capo* с



нетрадиционным переменным размером 3/8, 2/4. Необычно решена средняя часть арии – это минорное соло Альмилены без сопровождения. Тональный план всей арии, A-dur – fis-moll – e-moll – h-moll – E-dur – A-dur, показывает гибкость и плавность тональных смещений, которые подобно бликам настроения Альмилены. В финале оперы обе пары Ринальдо и Альмилена, царь Аргант и Армида сочетаются браком.

Контрастность как принцип в развитии драматургии оперы касается многих компонентов «Ринальдо». Эта опера требует высокого вокального мастерства, она виртуозна в своей основе. Но Гендель в партитуре «Ринальдо» как изобразительный элемент широко использует и оркестр. Так, военная тематика, волшебные и фантастические превращения представлены в опере оркестровыми соло (*tutti*), имеющие соответствующий инструментальный состав: трубы, тимпаны, унисоны струнных (виолончелей и скрипок), соло деревянных духовых (гобоев, флейт) и т. д. Оркестровые соло в партитуре носят названия *sinfonia*, или марш (*Marcia*), или *Battalia*, где Гендель широко использует полифонические приёмы имитаций. Цельность драматургии оперы создается путем непрерывной связи всех структурных элементов, таких как: *ария + речитатив*, или сопоставление арий по контрасту аффекта, заложенного в ариях, или по контрасту темпов: *largo-allegro*, *adagio-presto*. Динамика развития сюжета, постоянная непрерывность музыкального движения, где нет длиннот и остановок, дает основание полагать, что в опере «Ринальдо» Гендель достиг максимального слияния музыкальной формы и содержания, наполнив академическую схему оперы-*seria* живыми и понятными человеческими эмоциями и переживаниями.

Все арии традиционно написаны в форме *da capo*, за исключение нескольких одночастных арий, представляющих собой период. Но к форме *da capo* композитор подходил творчески, иногда модифицируя строгий стиль *da capo*. Так, средний раздел арии часто Гендель писал существенно короче

первого. Например, в арии Арганта из первого действия «*Sibillar gli angui d'aletto*» («Слышу свист змей Алект»), в соотношении частей *da capo* можно усмотреть диспропорцию: первый раздел занимает 114 тактов, тональность D-dur, второй раздел арии в тональности h-moll – только 30 тактов. Для Генделя важно было показать в этой арии основной аффект воинствующего героя, где ярко представлена аккомпанирующая часть первого раздела арии в оркестровом *tutti* с «устрашающими» *glissando* скрипок и гобоев.

Иногда в ариях *da capo* средняя часть вносит не только тональный контраст, но и дает резкую смену темпа, как например, в арии Ринальдо «*Cara sposa*» («О, невеста дорогая»). Тональность арии «*Cara sposa*» e-moll, темп *largo*, размер 3/4. Основной аффект – стелания героя по поводу потери возлюбленной невесты, эти страдания Ринальдо занимают 80 тактов партитуры. Средний же раздел *da capo* в тональности G-dur в темпе *presto* состоит всего из 10 тактов: это краткий всплеск эмоций вызван у Ринальдо с желанием отомстить и наказать обидчика.

Переход от речитатива к арии или от арии к речитативу всегда выделен тембровым контрастом. Тембр клавесина (*sempalo*) в доминантовой тональности в арпеджированном аккорде стилистически четко отделяет арию от речитатива. Арии, которые поют один за другим герои под аккомпанемент оркестра, контрастны между собой по тональностям, по музыкальным образам, по аффектам, по темпам, по разнообразию ритмической организации. Сцены внутри действия часто сопоставляются контрастным образом, внося в оперу элемент фантастики и волшебства. Например, «Битва за Иерусалим» привлекает своей зрелищностью и массовостью, либретто гласит: «*Армии атакуют друг друга, и начинается настоящая битва, исход которой неясен, пока Ринальдо, бросившийся на штурм города, не поднимается со своими воинами на стену и с тыла обрушивается на язычников, которые тотчас бросаются в бегство, преследуемые Ринальдо*». Главную изобразительную функцию в сценах

волшебства, превращений и военной баталии несет оркестр. В финале оперы звучит *хор* со всеми солистами. Хор небольшой по размеру, выполняет роль заключительной *коды*. Светлая и торжествующая тональность A-dur завершает оперу. В этой продуманной последовательности и цепкой связи всех оперных структурных элементов в единое целое Гендель выступает как гениальный музыкальный оперный драматург.

## **2.2 Арии из оперы «Ксеркс» Г.Ф. Генделя: аналитический и интерпретационный аспекты**

«Ксеркс» – сороковая опера Генделя, поставленная 15 апреля 1738 года в Королевском театре на Сенном рынке в Лондоне. Сюжет восходит к древнегреческим источникам о жизни персидского царя Ксеркса (правил в 486–465 годах до н. э.). Ксеркс прославился своей жестокостью. Он намеревался построить мост через пролив Геллеспонт, между Азией и Европой, однако, когда внезапная буря разметала мост, участники строительства по приказу Ксеркса были обезглавлены. В дальнейшем Ксеркс был убит своими приближёнными.

Либретто Николо Минато «Ксеркс» неоднократно использовалось в операх-*seria* начиная с итальянских композиторов Фр. Кавалли (1654) и Дж. Боноччини (1694). Гендель и поэт Сильвио Стампилье значительно переработали либретто, сократив его по объёму и убрав второстепенных персонажей<sup>20</sup>. В либретто Генделя доминирует только лирическая линия, «комедия ошибок» главных героев, завершающаяся свадебным апофеозом. Но в переработанном Генделем и Стампилье либретто «Ксеркса» возникли новые акценты и нюансы, которых не было в предыдущих либретто у других композиторов, решённых исключительно в традициях оперы-*seria*. Царь Персии

---

<sup>20</sup> Либретто оперы «Ксеркс» смотри в «Приложении Б» к диссертации.

Ксеркс – реальная историческая личность<sup>21</sup>. У Генделя вся история жестокого царя рассматривалась через призму лёгкой насмешки и иронии над могущественной властью. В результате по стилистике «Ксеркс» предстал перед зрителями как опера-seria с элементами комического жанра, что встретило резкую критику современников (Ч. Бёрни). «Ксеркс» – опера с довольно запутанным сюжетом, она полна любовных интриг и абсурдных ситуаций.

В премьеры «Ксеркса» в 1738 году в Лондоне пели знаменитые итальянские певцы: кастрат Кафарелли (партия Ксеркса), меццо-сопрано Мария Маркезини, контральто Антония Мериги, бас Антонио Мантаньяна, сопрано Элизабет Дюпарк, сопрано Маргерита Кименти, бас Антонио Лоттини. Таким образом, в опере «Ксеркс» Генделя были представлены все типы голосов того времени. По клавиру оперы, имеющимся в нашем распоряжении, и по видеозаписи Английской национальной оперы (1985) можно понять, каким высоким техническим вокальным мастерством должны были обладать все исполнители этой оперы<sup>22</sup>. При всех музыкальных достоинствах опера оказалась не понятой лондонскому зрителю: «Ксеркс» выдержал только пять представлений. После двухсотлетнего забвения в настоящее время «Ксеркс» демонстрирует колоссальную интеллектуальную и композиторскую мощь Генделя в создании единого оперного действия, где намечаются уже иные пути развития оперного жанра.

В аналитическом материале мы опирались на клавиру оперы: *Hallsche Handel- Ausgabe. Georg Friedrich Handel. Xerxes. Oper in 3 Akten. Klavierauszug und deutsche Fassung von Rudolf Steglich. Deutscher verlag fur music Leipzig, 1958*

---

<sup>21</sup> Источником сюжета оперы «Ксеркс» явились реальные события 480 г. до н.э., описанные в «Истории» Геродота: случай с платановым деревом и разрушением стихией моста через Геллеспонт (VII книга, главы 31, 33 и 34), а также рассказ о том, как Ксеркс влюбляется в жену своего брата (глава 108 и послед.) [74].

<sup>22</sup> Возрождение оперы «Ксеркс» началось в XX веке. Эталонным считается постановка Английской национальной оперы (1985, дирижер – Чарльз Маккерас, режиссер – Дэвид Филдинг, в главной роли, Ксеркс – Эни Мюррей [293]). Сценического варианта этой оперы в России ещё не существует [113, с. 340].

[292], а также Видеозапись оперы «Херхес» Английской национальной оперы (1985) [293], 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» от других опер Генделя, в том, что здесь много одночастных арий, в эпоху, когда были приняты арии *da capo*. Гендель широко использует в опере приём контрастного сопоставления арий: по тембрам голосов, по музыкальным образам, заложенным в ариях, по эмоциональной напряжённости, по аффектам, которые цементируют арии. Все речитативы *secco* или *accompanato* идут под аккомпанемент клавесина. Как правило, речитативы произносятся в быстром темпе, они как бы ускоряют действие, приёмом *attaca* речитативы «вливаются» в арии или «исходят» из арий. Все арии идут под аккомпанемент оркестра. Большие оркестровые эпизоды Гендель обозначил в партитуре как *simfonia*, где широко используются элементы оркестрового концертирования и полифонической имитации. Начало и финалы арий, как правило, имеют оркестровые ригурнели, инструментовка при этом разнообразна и ритмически чётко организована: это и танцевальные ритмы, и изобразительные элементы природы, и голоса птиц. Чёткость ритмических основ оркестра подчёркивается артикуляционными приёмами струнных:

*Пример 14. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». Оркестровая ригурнель к арии Ксеркса из 1 действия* (Клавир. «*Piu che penso*» [292, с. 59])

Andante

Viol. I, II, Va

Continuo  
(Cemb., Vc.,  
Violone)

В отличие от других опер Генделя, в «Ксерксе» важную роль играет хор, изображающий моряков, воинов, царских стражей. Хор подчёркивает царское величие Ксеркса, при этом композитор для хора находит индивидуальные интонационные и ритмические характеристики. Музыкальная стихия оперы захватывает слушателя с первых тактов звучания оркестровой партитуры и держит зрительское восприятие до конца.

Опера «Ксеркс» начинается с речитатива и ариозо Ксеркса «*Ombra mai fu*»:

Пример 15. G.F. Handel. Herhes. Oper in 3 Akten.

(Klavierauszug. Scena I. Arioso «*Ombra mai fu*» [292, p. 9–11])

Xerxes  
Serse

x. Schat - ti - ge Rub', nie gab Na -  
Om - bra mai fü di ve - ge -

x. tur sie mir so hold und la - be - voll, so sanft wie du! Schat - ti - ge  
ta - bi - le ca - ra ed a - ma - bi - le so - a - ve più, om - bra mai

15

22

Царь Персии всем развлечениям предпочитает отдых в тени роскошного платана, любимого своего дерева: «*Листья нежные, густые... Не бывало ещё/ дерева милее, нежнее и приветливее...*». Это ариозо – одно из красивейших произведений Генделя. В этом ариозо есть ярко выраженные типологические признаки арии *di cantabile* умеренно спокойного темпа, с музыкой полного глубокого и сильного чувства. Мастерство композитора состоит в удивительном построении вокальных фраз. Короткая фраза «*ombra mai fu*» представляет собой мотив из ближайших интервалов, который трижды начинается с разных тонов тональности F-dur, при этом создается вариационное развитие мотива, который в кульминационном разделе через отклонение в d-moll, «зависает» на фермате VI ступени. Текст лаконичен и короток, всего три повторяющиеся фразы «*ombra mai fu*». У Ксеркса на душе одно чувство – покой и тихий восторг. Этот аффект выразил композитор с гениальной простотой. Ариозо «*ombra mai fu*» представляет одночастную форму, в один период, без контрастов, без промежуточных совершенных кадансов, в 38 тактов. В этой музыке присутствует пантеистическое чувство природы, молитвенное созерцание, светлая глубина и духовная значительность. Затактовая фраза вокалиста на гласную «o» расширяется и становится шире на два такта, нарушая квадратность формы. Длинный затакт требует от певца филировки звука *mezza di voce*, что считалось в эпоху барокко не менее трудным, чем пение колоратур. В ариозо «*ombra mai fu*» музыка дает певцам возможность выстроить непрерывную красивую вокальную линию на «поставленном» дыхании, почувствовать глубину стиля «прекрасного пения». Лаконичность и простота текста, неторопливый размеренный ритм помогает певцам сосредоточиться на вокализации сонорных гласных и непрерывности линии *legato*.

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.

Появление главного женского персонажа Ромильды отмечено Песней и Ариеттой, в котором поётся о ручье, весело струящемся с гор. Тембр звонкого лёгкого подвижного сопрано в перекличке звучания двух блок-флейт создают образ молодой, лукавой девушки, которая будет в центре любовных перипетий оперы.

Пример 16. G.F. Handel. *Xerxes. Oper in 3 Akten*

[292, p.17, 19]

Romilda

Mun-tren Bäch-leins kri-stall-ne Wel-le lieb-lich hel-le hin-  
Và go - den-do vez-zo - so e bel-lo quel ru - scel-lo la

R.  
plät-schert im Tal  
go - den-do và

24

R.  
kri - stall-ne Wel - le  
vez - zo - so e bel - lo

27

R. Adagio  
lieb-lich hel-le, mun-tres Bächlein plät-schert im Tal, kri-stall-ne Wel-le  
quel ru - scel-lo, và go - den-do la li - ber-tà, và go-den-do

30



По типологии ариетту Ромильды можно отнести к *Aria d' imitazioni*, где инструментальное сопровождение явственно имитирует звуки природы. В вокальной партии в пассажах угадываются риторические фигуры *anabasis catabasis*, *fuga*, а женский вокальный голос воспринимается как имитация инструментального сопровождения в своей легкости и виртуозности.

С арией Ромильды по внутреннему и внешнему смыслу контрастирует Образы двух братьев, Ксеркса и Арсамена, в музыкальном, театрально-сценическом и психологическом аспекте показаны в развитии. 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 ария Арсамена в изумительной по красоте арии «*Meglio in voi col mio partire gelosia*» («*Лучше тебе, когда моя ревность уходит*») из первого действия. Ария небольшая, в темпе *Andante*, форме *da capo* и 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. Нежное и проникновенное высказывание Арсамена является лирическим «оазисом» оперы по характеру высказывания, по темпу (*Andante*) и не оставляет равнодушными слушателей.

Пример 17. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». 1 действие. Дуэт Ксеркса и Арсамена

[292, p. 23–25]

**Andante**



**Xerxes** <sup>b</sup>(1. Strophe) 1. Sag' ich, daß ich sie lie - be, nicht weist sie mich zu - rück\_\_.

**Serse** (1<sup>ma</sup> strofa) 1. Io le di - rò che l'a mo, nè mi sgo - men - ta - rò\_\_.

**Arsamenes** (2. Strophe) 2. Sag' ihr, daß du sie lie - best! Doch daß dich's nicht ge - reu\_\_!

**Arsamene** (2<sup>da</sup> strofa) 2. Tu le di - rai che l'a - mi, ma non t'a - scol - te - rà\_\_.

В первом действии в любовном треугольнике появляется ещё один женский персонаж – Аталанта – безнадежно влюбленная в Арсамена, сестра Ромильды. Ария Аталанты, как считает Л.В. Кириллина, носит пародийный характер. Аталанта подсмеивается над сестрой, которая дала клятву верности Арсамену. На протяжении первых двух актов оперы Аталанта постоянно старается завоевать расположение жениха сестры и препятствует свадьбе Ромильды и Арсамена. В первой арии Аталанты преувеличенная аффектация повторяющихся слогов «*si, si, si*» звучит насмешкой, а ритм сицилианы 12/8 придает танцевальность, лёгкость новому женскому высказыванию с обилием виртуозных нот. По типологии арию Аталанты можно отнести к *Aria di parlante*, где мелодика прерывиста, декламационна, служит выражению сильного эмоционального возбуждения и переменчивости настроения. Эта переменчивость настроения подчёркнута формой арии *da capo* с изменением темпа. Ария имеет модель *da capo*, но речитатив в медленном темпе в конце первого периода, нарушает установленные правила. Таким образом, видим сокращённый вариант формы *da capo*, который композитор ввёл специально для характеристики Аталанты:

Пример 18. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». I действие. Ария Аталанты [292, р. 28–31]

**Larghetto**  
(*Sie sieht Arsamenes sehr lieb und zärtlich an*)  
(*Lo guarda con tenerezza, facendogli molti vezzi*)

Atalanta

O, glaub, mein Herz, o glaub, o glaub, mein Herz, ich  
Si, si, si, si, si, si mio ben, si, si, io

Два женских персонажа в опере Генделя контрастны: Ромильда – давно любит и любима Арсаменом (брат Ксеркса), она полна серьёзных и искренних чувств. Её музыкальный образ подчёркнут развёрнутыми виртуозными ариями, но в сценическом поведении обе сестры постоянно находятся в соперничестве, где Аталанта предстаёт как лирико-комический персонаж. Каждая из сестёр в современных спектаклях сценически обыгрывает свой образ. Часто сливаясь в дуэтах (обе партии написаны для высокого сопрано), героини близки по интонационному материалу, по виртуозным каденциям, которые обязательно присутствуют в их ариях *da capo*.

В опере двум сёстрам противопоставлена им еще одна женщина – Амастрис, воительница, безнадежно влюблённая в Арсамена, она же является наречённой невестой Ксеркса. Амастрис появляется впервые на сцене в мужском костюме как наблюдатель за происходящими событиями. В короткой одночастной арии «*Se cangio spoglia*» предстаёт колоритный образ женщины-воина. Ария Амастрис относится по типологии к *Aria di bravura* – она стремительная, в быстром темпе, широкого диапазона, выражает вспышку сильной эмоции, с протяженными колоратурами. Тональность *d-moll* подчёркивает семантику образа, интервальные ходы по тонам трезвучия придают музыке решительность, воинственность образа женщины-амазонки. Перед появлением на сцене Амастрис звучит оркестровая ритурнель в унисонном тёмном звучании оркестра, интонационно и тонально предвосхищая

появление женщины-воительницы. Ария Амастрис одночастная, в быстром темпе, создаёт яркий «вихревой» характер женского образа:

Пример 19. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». 1 действие.

Ария Амастрис. «*Se cangio spoglia*» [292, p. 42–45]

*Amastris*  
*Amastre*

Am. Tauscht' ich die Klei-der, das Herz tausch ich nim-mer.  
Se can-gio spo-glia, non can, gio co-re,

Образы двух братьев, Ксеркса и Арсамена, в музыкальном, театрально-сценическом и психологическом аспекте показаны в развитии. 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 ария Арсамена в изумительной по красоте арии «*Meglio in voi col mio partire gelosia*» («Лучше тебе, когда моя ревность уходит») из первого действия. Ария небольшая, в темпе *Andante*, форме *da capo* и 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. Нежное и проникновенное высказывание Арсамена является лирическим «оазисом» оперы по характеру высказывания, по темпу (*Andante*) и не оставляет равнодушными слушателей.

Пример 20. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс».

Ария Арсамена «*Meglio in voi col mio partire gelosia*» [292, p. 34]

Басовые партии в опере «Ксеркс» Гендель поручает двум мужским персонажам. Это слуга Арсамена Эльвино, который в своём образе несёт комический элемент. Он охарактеризован небольшой арией в первом и втором действии, а также в речитативах сессо. Более развёрнутую музыкальную характеристику получил военачальник армии Ксеркса – Ариодант. Своим появлением и тембром голоса он вносит образный контраст в чреду действующих лиц. Партии всех главных героев написаны в тесситуре для высоких голосов (сопрано, кастрат-сопрано, меццо-сопрано). Ариодант же в действие оперы вносит яркую образность своим тембром голоса, мужественностью, с маршевыми интонациями, ритмической организованностью в вокале и в оркестровом аккомпанементе. Тембр голоса как особая краска имеет большое значение для характеристики этого персонажа. В арии Ариоданта «*Soggetto al mio*» имеются длинные колоратурные эпизоды, сложные для исполнения. По типологии эту арию можно отнести к *Aria di*

*brillante* – одна из разновидностей арий *di bravura*, с более развитой партией оркестра и пышными вокальными украшениями. Эта ария Ариоданта может служить образцовым примером в списке басового виртуозного репертуара эпохи барокко.

Пример 21. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». 1 действие. Ария Ариоданта [292, p. 50–52]

Ariodates  
Ariodate

Ariod. Den Ster-nen zu be-feh - len, das ist mein Ehr-geiz nicht, das -  
Sog - get-toal mio vo - le - re, gla-stri non vo-glio, nò, gl'a -

Ariod. was sie mir auch wäh - len, im-mer ist Dank mir Pflicht, ist Dank  
quel-che fan le sfe - re, sem-pre lo-dar sa - prò, lo - dar

Ariod.

Значимость арии Ариоданта подчёркнута двумя обрамляющими арию хоровыми эпизодами «*Gia la tromba, che chiama*» («Слышу звук трубы»).

Пример 22. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс» [292]

Coro

Soprano  
Alto Die Fan-fa-ren, die uns rie - fen  
Già la trom-ba, che chia - mò,

Tenore  
Basso

Tromba, Ob. I, II  
Viol. I, II, Va.

Continuo  
(Cemb., Vc.,  
Violone, Fag.)

Ариозо Ксеркса «*Ombra mai fu*» в начале оперы показывает одно состояние главного героя, один аффект – царь-философ, готовый всю жизнь любоваться зеленью своего платана. На протяжении оперы происходит

существенное развитие образа Ксеркса. Любовные перипетии наполняют героя разными красками настроений, состояний и аффектов. Так, Ария Ксеркса «*Di tacere e di schernier me, ah! crudel chi t'in segno* («Молчать и издеваться надо мной. Ах! Как жестоко!») в g-moll с замечательно ритмически организованной ритурнелью в оркестре отражается всплеск ревнивых чувств Ксеркса, который влюбляется с первого взгляда в Ромильду, возлюбленную своего брата.

Пример 23. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». 1 действие.

Ария Ксеркса «*Di tacere e di schernier me, ah! crudel chi t'in segno*

(«Молчать и издеваться надо мной, Ах! Как жестоко!») [292, p. 36–39]

По типологии эту арию Ксеркса можно отнести к *Aria di bravura*. Стремительная, широкого диапазона мелодия главного героя выражает вспышку сильного чувства гнева и ревности, один аффект. В сценическом действии оперы образ Ксеркса наполняется психологической глубиной и разнообразными психологическими нюансами, что создаёт протяжённую линию в драматургии оперы. В арии Ксеркса есть виртуозные длинные колоратуры, вся вокальная партия Ксеркса изложена в высокой тесситуре и по традиции предназначена для кастрата-сопраниста. В премьерном спектакле это был знаменитый Кафарелли.

Пример 24. Образец выписанной Генделем каденции к арии Ксеркса  
«*Piu che penso*» из 1 действия. [292, p.60]



В партии Ксеркса и в других ариях этого персонажа, Гендель углубляет психологическую линию образа, показывая разнообразие его аффектов<sup>23</sup>. Так, в большой арии *da capo* «*Se bramante*» («Если страстью пылаешь к неверному») из второго акта, ярко показаны композитором вспышки яростного отчаяния Ксеркса. Ария виртуозна, звучит в предельно быстром темпе, с обилием колоратур, в тональности A-dur, с множеством риторических фигур в оркестровом сопровождении. Здесь традиционна стилистика барочной оперы, требующая от певца совершенного технически выстроенного аппарата, лёгкости, подвижности и виртуозности голоса.

<sup>23</sup> Актерски и сценически это прекрасно решено певицей Эни Мюррей в спектакле Английской национальной оперы (1985 г.) [293].



Пример 25. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». 2 действие. Ария Ксеркса «*Se bramante*» («Если страстью пылаешь к неверному») [292, р.111–115]

**Allegro**

Ob. I, II  
Viol. I, II, III  
Va.

Continuo  
(Cemb., Fc.,  
Violone, Fag.)

Xerxes  
Serse

*Bleibt ihr treu dem, der  
Se bra - ma - te d'a -  
mar, chi vi sde - gna, d'a - mar, chi vi sde - gna,*

Xerxes  
Serse

*Bleibt ihr treu dem, der euch so ver - ach - tet, der euch so ver - ach - tet,  
Se bra - ma - te d'a - mar, chi vi sde - gna, d'a - mar, chi vi sde - gna,*

Еще одну особенность можно отметить в этой арии Ксеркса: помимо структуры *da capo*, мелодическое начало ритурнели и партия солиста имеют черты так называемой «арии с девизом», которая в эпоху барочной оперы была широко востребована композиторами. Так, в этой арии начальный мотив, имеющий значение «свёрнутой» фигуры, затем разворачивается в непрерывную мелодическую цепь, переходящую в виртуозную каденцию.

Большая ария Ксеркса в третьем действии «*Crude furie degl' orridiabissi*» («О, жестокие фурии ада») – G-dur, насыщена драматической эмоцией, виртуозностью. В этой арии образ Ксеркса получает законченную музыкальную характеристику, царственного и жесткого правителя. Его решение: насильно

разлучить влюблённых Ромильду и своего брата. Чрезвычайно интересно решена в этой арии партия оркестра «с взлётами первых» скрипок, создающих зримый образ властного повелителя.

Пример 26. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». 3 действие. Ария Ксеркса «*Crude furie degl' orridiabissi*» («О, жестокие фурии ада») [292, р. 211–215]

**Allegro**

Viol. I, II, Va.

Continuo  
(Cemb., Vc.,  
Violone)

X. Qua - len, mit grau - sa men Schmer - zen, straft mit Qua -  
ge - te - mi d'a - tro ve - le - no, a - sper - ge -

X. - len, mit grau - sa - men Schmer - zen, grau -  
te - mi d'a - tro ve - le - no, d'a -

X. sa - men Schmer -  
tro ve - le -

В опере Генделя Ксеркс наделяется и положительными чертами, которые находят выражение в последующих ариях, где царь Персии приходит к осознанию того, что узы любви не могут быть насильно навязанными. К счастливому финалу оперы приходят все три пары, найдя освобождение от мучивших их страстей.

Отметим по клавиру особые сложные колоратурные места в ариях оперы «Ксеркс», они выписаны Генделем, а не являются плодом импровизационного мастерства певцов.

Пример 27. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». Особые сложные колоратурные места.

Пример А.

Adagio

Lieb' der weiß  
è a man

Adagio

nichts von Lieb! meine Treue siegt.  
te non è. l'invittamia fe.

Пример 28. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». Особые сложные колоратурные места.

Пример Б.

Adagio

8 im Herzen  
nel seno

8 grausamen Schmerzen!  
d'atrovele no!

Пример 29. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». Особые сложные колоратурные места.

Пример В.

Adagio

Ganz will ich dir mich geben, Herzallerliebster  
caro, dolce, dolce carissimo te al

mein, Herzliebster mein!  
cor, voi siester te al cor!

Финал оперы – прекрасный Happy End. Ромильда и Арсамен счастливо сочетаются браком по указанию Ксеркса в храме Солнца, все герои получили

успокоение от мучивших их страстей. Торжественно начинается строительство моста Геллеспонт между Азией и Европой, хор строителей в светлой тональности A-dur, в ритме незатейливой сицилианы радостно завершает это произведение Генделя, в котором присутствует улыбка автора над сюжетом, имеющим лирико-комический оттенок.

Пример 30. Г.Ф. Гендель. Опера «Ксеркс»

(Финал)

**Chor**  
(*alle Solisten mit dem Chor*)

Romilda

mei!  
cor!

Soprano  
Alto

Tutti

Kommt  
Ri - tor - na a noi la

wie - der, hol - der Frie - de,  
cal - ma,

Tenore  
Basso

Ob., I, II,  
Viol. I, II, Va.

Continuo  
(Cemb., Vc.,  
Fag., Violone)

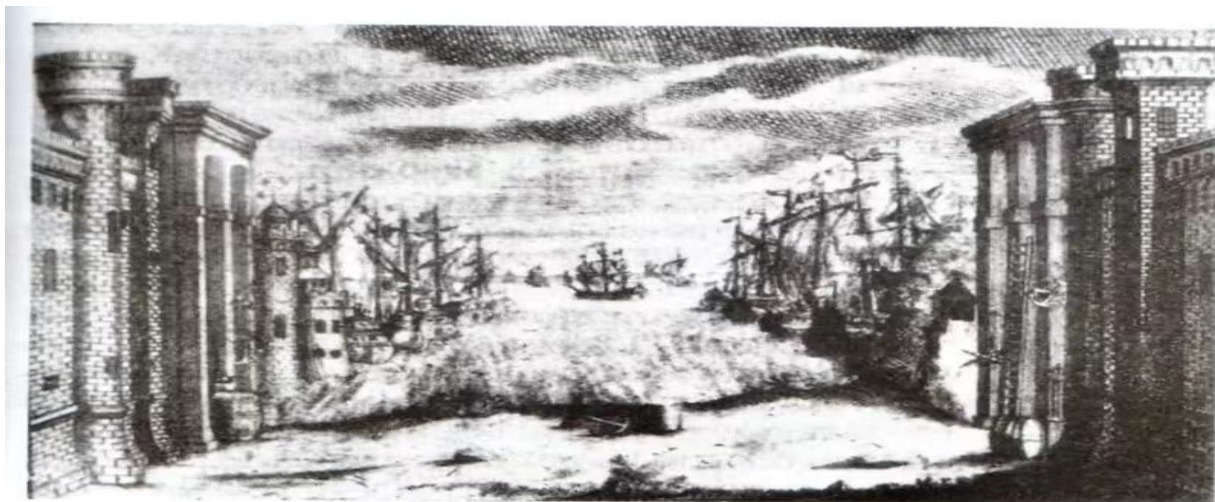
Современными исследователями отмечается, что опера «Ксеркс» Генделя в своих драматургических моментах открывает новые горизонты, ведущие дальше в будущее от барочной оперы XVII – нач. XVIII веков к классицизму. Анализ арий в опере «Ксеркс» показывает, что в этой опере Гендель намечает путь к психологизации образов. Особо это ощутимо в наполнении разными аффектами и, соответственно, изменениями внутреннего состояния образа Ксеркса и его брата Арсамена, женские персонажи также на протяжении оперы получают дополнительные нюансы, углубляющие их психологические характеристики. Совершенно справедливо Л.В. Кириллина видит в этой опере «путь» к операм Моцарта, где Ксеркс «получает

изысканную психологическую трактовку», «приближаясь к поэтике Моцарта» [136].

### **2.3 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, реально живших людях и сильных страстях. В премьерe участвовали выдающиеся певцы своего времени: сопранист Бернарди, выступавший под псевдонимом Синезио, блистательная сопрано Франческа Куццони, певица с мировым именем и большая приятельница Генделя Маргерита Дурастанти, обладательница уникального меццо-сопрано Анастасия Робинсон. В настоящее время опера «Юлий Цезарь в Египте» многими исследователями признаётся символом оперного творчества Генделя. Все действующие лица носят подлинные имена. Сюжет оперы описывает реальные исторические события, в опере нет фантастических сюжетов и вымысла. Вся драматургия оперы сосредоточена на взаимоотношениях главных героев. По стилистике и структуре «Юлий Цезарь в Египте» – традиционная опера-seria с ярко выраженным историческим сюжетом. В опере 3 акта, 32 сцены, 35 арии, два дуэта, два хора, обрамляющие начало и конец оперы. По традиции оперы барокко перипетии сюжета разворачиваются в речитативах *сессо* или «взволнованных речитативах» под аккомпанемент клавесина (*sembalo*). В ариях, как правило *da capo*, движение сюжета как бы останавливается, при этом происходит «переключение» на внутреннюю динамику музыки, где раскрывается какой-либо аффект, движение сильных страстей и чувств. В драматургии оперы решающее значение имеет коллизия столкновения разных характеров, имеющих свою музыкальную характеристику,

непрерывность движения от речитативов к ариям и наоборот. В опере часто меняется обстановка и, соответственно, декорации: действие происходит в порту Александрии, во дворце Птолемея, в покоях Клеопатры, в царском саду, в темнице, на морском берегу.



*Рис. 4. Декорации к опере «Юлий Цезарь в Египте» в Гамбургском театре. 1728 [123, с. 191]*

В аналитическом материале мы опирались на клави́р оперы Г.Ф. Генделя: «Handel, Georg Friedrich. Giulio Cesare in Egitto. HWV 17. 1724 [294], на концертное исполнение оперы «Юлий Цезарь в Египте», прозвучавшей на закрытии фестиваля Московской филармонии «Георг Фридрих Гендель: мир горный и мир дольный», 15 сентября 2021 г.<sup>24</sup>.

Интрига оперы «Юлий Цезарь в Египте» – многосоставная, но не запутана, в ней происходит переплетение нескольких узлов, как политических, так и

---

<sup>24</sup> Концертное исполнение оперы «Юлий Цезарь в Египте» Г.Ф. Генделя в Московской филармонии состоялось 15 сентября 2021 года и происходило силами современных «звёзд» музыки барокко: Арье Нуссбаум Коэн (контртенор), Аманда Форсайт (сопрано), Катя Леду (меццо-сопрано), Оливия Фермойлен (меццо-сопрано), Маргарита Калинина (меццо-сопрано), Кэмерон Шабази (контртенор), Морган Пирс (баритон), Даниил Чесноков (бас). За пультом Государственного академического камерного оркестра России был Кристофер Мулдс.

любовных. Арии главных персонажей выполняют доминирующую роль в опере, они разнообразны по типологии, по наполняемости аффектов. Арии дают точную психологическую характеристику всем главным героям. Музыкальная и мелодическая фантазия Генделя в опере «Юлий Цезарь в Египте» неистощима.

В первом акте оперы после приветственного – хора «Слава нашему герою» сразу определяется драматизм взаимоотношений действующих лиц, вызванный вероломным убийством Помпея, римского военачальника, с которым Юлия Цезаря связывали сначала годы согласия и родственных отношения, а затем гражданская война в противоположных армиях. Помпей вместе с семьёй бежал от войск Юлия Цезаря в Египет, где был убит по указанию Птолемея – юного царя Египта. Ступок драматической ситуации предстаёт уже в начале первого действия. Ахилла, военачальник Птолемея, приносит голову Помпея к ногам Юлия Цезаря. Все действующие лица этой сцены в развёрнутых ариях и речитативах (*secco* и *accompagnato*) показывают своё отношение к происшедшему. Это массовая сцена, где каждый персонаж: Юлий Цезарь, Корнелия (жена Помпея), Секст (сын Помпея), Ахилла (военачальник египтян), Курия (сподвижник Цезаря) в сольных ариях выказывают свои аффектированные чувства, которые, в основном, по типологии можно отнести к *Aria di vendetta* («*арии мести*») с конкретизацией аффекта в тексте арий. В «арии мести» Юлия Цезаря «*Empio diro to sei tuto crudelta*» («*Злодей, одна жестокость в твоём бесчестном сердце*») присутствует один аффект – благородный гнев Цезаря, возмущённого подлым убийством Помпея. Главная тема арии Цезаря очерчена широкими штрихами итальянского скрипичного концертирующего стиля, который ярко выражен в аккомпанементе оркестра. Вокальная партия арии Юлия Цезаря наполнена взволнованными интонациями, виртуозными каденциями, охватывающие широкий диапазон сопраниста, показывающие необъятные возможности дыхания певца. По форме эта ария Цезаря *da capo*, в тональности *c-moll*, в темпе

allegro. Многократно повторенные в арии слова «*sei tuto crudelta*» (одна жестокость в твоём бесчестном сердце) концентрируют выразительный аффект возмущения Цезаря и его бурное эмоциональное высказывание. Конец каждого раздела арии *da capo* завершается виртуозными каденциями Цезаря.

Партия Юлия Цезаря была написана Генделем для певца – сопраниста Синезино, обладавшего красивой внешностью, высоким ростом, и подвижным, хорошо поставленным голосом – сопрано. Синезино был долгое время *primo uomo* (первый мужчина) во всех операх Генделя, соперничая с Фаринелли, имел бешеный успех у публики. По клавиру оперы можно видеть, сколь высоким техническим вокальным уровнем должен обладать этот оперный персонаж: огромный объём дыхания на длинные фразы *legato*, подвижность и лёгкость в колоратурах в быстрых темпах.

Пример 31. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 1 действие.

Оркестровое вступление к «арии мести» Юлия Цезаря [294, р. 13–15]

*Allegro.*

Cesare.

Пример 32. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте».

1 действие. Ария Юлия Цезаря «*Empio, diro, tu sei*» [294, р. 13–15]

Em-pio, di-rò, tu sei, to - gli-ti a gioc-chi miei, sei





Жена Помпея Корнелия, при виде отрубленной головы своего мужа, теряет сознание. Затем следует её ария: «*Priva son d'ogni conforto*» («*Для меня на этом свете не осталось утешения*»). В темпе *Largo* звучат проникновенные горестные интонации «вздохов» в оркестровом аккомпанементе, а мелодическая линия вокала плавно движется по близлежащим ступеням, интонационно «зависая» на словах «не осталось утешенья». Максимальное *legato* и длинная линия кантилены – в основе этой арии. Ария Корнелии *da capo*, первый раздел в тональности *D-dur*, второй – *fis- moll*, повторение первого раздела идёт без виртуозных каденций. Небольшая по объёму (43 такта) ария наполнена горестными переживаниями Корнелии о потере мужа. По типологии эту арию можно отнести к *Aria di patetica*, все признаки которой присутствуют в музыке.

Пример 33 – Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». Ария Корнелии «*Priva son d'ogni conforto*» [294, с. 17–18]



«*Priva son d'ogni con forte*» одночастная, в тональности *D-dur* («царственной» тональности по терминологии Л.В. Кириллиной), прекрасная и сдержанная по музыке. В арии создан женственный образ благородной римлянки, которая и в горе держится с большим достоинством. Оркестровое вступление интонационно перекликается с тематизмом арии, где большую роль играет ритмическая организация пунктирных длительностей с точками. Этот пунктирный ритм лежит в основе музыкальной характеристики Корнелии на протяжении всей оперы. Партия Корнелии была написана Генделем для певицы Анастасии Робинсон, обладательницы красивейшего контральто, которой симпатизировал Гендель и старался показать её талант зрителям с самой

выгодной стороны. В партии Корнелии восемь арий *lamento*, они многообразны, требуют большой выразительности и высокой культуры звуковедения, чем Анастасия Робинсон владела в высшей степени.

В первом действии оперы сын Помпея – Секст, в трагической ситуации убийства отца, тоже открывает своё душевное состояние в арии «*Svegliatevi nel core*» («*Просыпайтесь в этом сердце, о, демоны возмездия*»). По типу это тоже «ария мести», но она представляет совсем иной музыкальный образ: пылкий юноша клянётся отомстить за смерть отца. Партия написана для женского сопрано. В музыке взволнованность сочетается с непреклонной решимостью. Крайние части арии *da capo* в тональности *c-moll*, в темпе *allegro* и концертирующий стиль аккомпанемента в какой-то степени перекликается с арией Юлия Цезаря, но в средней части темп и музыкальный образ резко меняется, со слов «*Призрак отца как будто приходит ко мне на помощь, и говорит: «Будь твёрд, мужайся!»*» в темпе *largo* в тональности *Es-dur* звучит контрастная светлая музыка – размышление, наполненная глубоким чувством любви к своему отцу. Мелодия плавно заполняет октавные восхождения и нисхождения (риторические фигуры). В музыке раскрывается нежная, возвышенная душа юноши, способного на самоотверженную любовь.

Пример 34. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 1 действие.

Оркестровое вступление к арии Секста [294, p. 20–23]





Пример 35. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте».

«Ария мести» Секста «Svegliatevi nel core» [294, p.20–23]

Sve-glia - te - vi nel co-re, fu - rie d'un al-ma of - fe - sa, a far d'un tra-di -

Пример 36. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». «Арии мести» Секста

(Средняя часть. «Голос отца я слышу» [294, p. 20–23])

*Largo.*

L'om - bra del ge - ni - to - re ac-cor-re a mia di - fe - sa e

Таким образом, экспозиция первого действия посвящена драматической ситуации убийства Помпея, в ней мы видим реакцию героев на произошедшее событие. Сцена в покоях Клеопатры первого действия оперы представляет экспозицию других действующих лиц и противоположного мира: Клеопатру, Птолемея, Нирену (служанку Клеопатры). Образ Клеопатры в опере пластичный, драматически и психологически разнообразен, развивающийся на протяжении всей оперы. Эта партия писалась Генделем для знаменитой певицы Франческо Куццони, сопрано, которая в Королевской академии музыки занимала положение примадонны. Партия Клеопатры охарактеризована различными ариями, которые представляют ее разную женскую сущность: то она очаровательная и непосредственная влюблённая девушка, то соблазнительница, жаждущая получить царскую корону у брата, то несчастная

пленница, ждущая смерти. По ходу развития сюжета образ Клеопатры значительно изменяется и драматизируется. Так, в её первой арии в первом действии «Non disperar, chi sa?» («Как, Птолемеи, ты жалок и смешон...») перед нами предстает блистательная, насмешливая, холодная девушка, готовая на всё ради захвата власти: «Не унывай, как знать? Не повезет в короне, повезет в любви!». Этот образ передан «бездушным» концертирующим стилем в аккомпанементе арии, в виртуозной вокальной технике, в «порхающих» коротких мелодических фразах, украшенных мордентами и трелями:

Пример 37. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 1 действие.

Ария Клеопатры «Non disperar chi sa?» [294, р. 25–28]

*Allegro, mà non troppo.*

Cleopatra.

Non di-spe-rar, non di-spe-rar; chi sà? se al re-gno non l'a - vra -i, a -vrai sor-te in a-mor \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ se al re-gno non l'a-vrai, a-vrai sor-te in a-mor, a-

Ария Клеопатры из 1 действия «Non disperar chi sa?» написана в традиционной форме da capo. Основная тональность E-dur, средняя часть cis-moll, в темпе allegro с виртуозными каденциями в заключении каждой части арии. Вся ария – 46 тактов, средняя – в параллельном миноре – 12 тактов. Ария даёт начальное представление о характере и образе Клеопатры.

В ответ на насмешки сестры юный египетский царь Птолемей отвечает пылкой *Aria di vendetta* («ария мести») «*L'empio, sleare indegno*», в которой музыка создаёт совершенно иной характер, рисуя образ отрицательного героя. Партия написана для кастрата-альта. В своем гневе царь Птолемей производит отрицательное впечатление: быстрые пассажи, короткие риторические фигуры, отрывистые и гневные фразы, в сочетании с «величественным» Es-dur и псевдогероическими интонациями. В музыке высвечивается образ жестокого «варвара» и избалованного мальчика. Ария da capo, тональность Es-dur. В клавише есть указание *Allegro, e staccato*, что есть в звучании струнных инструментах в аккомпанементе, в коротких и отрывистых фразах певца: «Хищник, коварный недруг, на этот мирный берег ты послан злой судьбой».

Пример 38. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте».

1 действие. Ария Птолемея. «*L'empio, sleale, indegno*» [294, p. 29–30]

*Allegro, e staccato.*

Tolomeo.

7

L'em-pio, sle-a-le, in-de-gno,

Пример 39. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 1 действие.

Ария Птолемея. «*L'empio, sleale, indegno*» [294, p. 29–30]

bar, \_\_\_\_\_ e di-stur-bar co-sì,

В конце второго раздела в арии меняется темп на *Adagio* и на мягких аккордах аккомпанемента звучит сложная виртуозная каденция Птолемея.

В первом действии оперы помимо трагического оплакивания Помпея получают развитие две линии любовного обольщения. Одна из них связана с Корнелией, которую как вдову Помпея, прекрасную римлянку, пытаются обольстить сразу несколько египтян: Ахилла – военачальник Птолемея, и сам Птолемей, готовя ей место в своём гареме. Другая линия связана с Клеопатрой, которая всяческими способами пытается прельстить Юлиа Цезаря.

В одночастной арии Корнелии «*Nel tuo seno, amico sasso*» («*Мой каменный друг*») в прекрасном по музыке *Largo*, Корнелия взывает к тени убитого мужа, она полна любви и верности к нему. Ключевыми словами в этой арии стало словосочетание «*mió Tesoro*» («*моё сокровище*») многократно повторенное, как выражение сильного аффекта. Аккомпанирующая оркестровая часть ведёт излюбленную Генделем тему *пассакальи* – траурного шествия, с обострёнными ритмическими восходящими и нисходящими линиями риторических фигур. Эта прекрасная музыка создаёт образ гордой римлянки, которая и в горе держится с достоинством. По типологии эту арию можно отнести к *Aria di patetica*, которая характеризуется медленным темпом, сдержанной и проникновенной вокальной мелодикой, поддержанной оркестровым сопровождением *пассакальи*.

*Пример 40. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте».*

*1 действие. Ария Корнелии. «Nel tuo seno, amico sasso» [294, p. 41–45]*

*Largo, e staccato.*

Cornelia.

Nel tuo se - no,

a - mi - co sas - so, sta se -

Первое действие оперы «Юлий Цезарь в Египте» завершается изумительным по красоте дуэтом Корнелии и Секста «*Son nata a lagrimar, e il dolce mio conforto...*» («Я плакать рождена»), который является истинным шедевром в музыке Генделя. Это сцена прощания матери и сына, как они думают, что, навсегда. Они оплакивают убитого мужа и отца. В глубочайшем, скорбном *e-moll* звучание контртенора и контральто<sup>25</sup> в удивительном «схождении» и «расхождении» голосов представляется одно из высших мелодических откровений Генделя. Как отмечает Л.В. Кириллина: «Это одна из прекраснейших минорных сицилиан XVIII века. Широкое дыхание (размер 12/8), скульптурная пластичность мелодии, выразительность начальных секст в первых фразах, – всё побуждает погрузиться в безысходную скорбь» [123, с. 212]. Необычайно тонко и деликатно инструментован аккомпанемент этого дуэта.

<sup>25</sup> См. You Tube: Дуэт Корнелии и Секста из первого действия: оперы Генделя «Юлий Цезарь в Египте» «*Son nata a lagrimar, e il dolce mio conforto*». Исполняют Филипп Жаруски и Натали Штуцман [295]

Пример 41. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте».

1 действие. Дуэт Секста и Корнелии «*Son nata a lagrimar*» [294, p. 65–68]

%

Son na-ta a la-gri-mar, e il dol-ce mio con-

Son na - to a so - spi - rar, e il dol - ce mio con-

for - to, ah, sem-pre pian-ge - rò;

Во втором и третьем действии оперы активно развиваются любовные линии сюжета. Клеопатра, обольщая Цезаря разными способами, называется то Лидией, то разыгрывает целое представление на театральном Парнасе, то засыпая, кружит голову Цезаря своей красотой. Огненный характер и темперамент Клеопатры, её замыслы последовательно раскрываются в ариях. Представляясь Лидией, Клеопатра поёт оживлённую арию *da capo* в оживлённом танцевальном ритме 6/8, *allegro, ma non troppo* «*Tu la mia stella sei. amabile speranza*» («О, стань моей звездой») показывая пластику и подвижность во всём своём обольстительном образе. Первая часть ария в мелодии изобилует многочисленными трелями, подчёркнуто танцевальным ритмом, флейтовым сопровождением в оркестре. В этом случае Гендель, видимо, не случайно даёт Клеопатре не обычную «царственную» тональность (диезную), а B-dur, в эмблематике которой композитор «услышал» другие нюансы образа:

Пример 42. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте».

Ария Клеопатры «*Tu la mia stella sei. amabile speranza*» [294, p. 51]



6  
Tu la mia stel - la se - i, a -

12  
ma - bi - le spe - ran - za, a - ma - bi - le spe - ran - za, e por - gi ai de - sir miei, ai de - sir

Второй раздел арии контрастен первому по тональности (d-moll), а мелодическая линия приобретает закруглённые кантиленные фразы при сохранении танцевального ритма 6/8.

Пример 43. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 1 действие. Ария Клеопатры «*Tu la mia stella sei. amabile speranza*» (Второй раздел арии *da capo*. [294, p. 53])

71  
Qual sia di que - sto co - re la sta - bi - le co - stan - za, e

78  
qua - to pos - sa a - mo - re, s'ha in bre - ve da ve - der, s'ha in bre - ve da ve - der, qual sia di que - sto

Ария Клеопатры из второго действия «*Vadoro, pupile*» («*Прекрасные зеницы*») продолжает превращения Клеопатры уже в образ Добродетели на воображаемом Парнасе. В широко развёрнутой арии *da capo* господствует кантилена, в ритме медленного менуэта, в темпе *Largo*, а ритмические детали (восьмая с точкой) придают аристократическую танцевальность всему этому фрагменту, где на сцене играет оркестр, изображающий девять муз Аполлона. Второй раздел арии контрастирует тонально. Можно отметить необычную для Клеопатры бемольную тональность – F-dur и отсутствие виртуозных пассажей.

Превращение в музу Аполлона вполне удаётся Клеопатре. Цезарь влюбляется в Клеопатру.

Пример 44. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 2 действие.

Ария Клеопатры «*Vadaro, pupile*»

[294, p. 72–73]

*Largo.*

Cleopatra.

Va - do - ro, pu - pi - le, sa - et - te d'A - mo - re, le

Драматизация образа Клеопатры усиливается в 3 действии, от арии к арии сгущаются краски, наполненные патетикой и искренними чувствами. «*Se pietà di me non senti*» («*O, 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 человеческими переживаниями, сильным аффектом, что не оставляет зрителей и слушателей равнодушными.

Пример 45. Гендель Г. Ф. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 2 действие.

Ария Клеопатры «*Se pietà di me non senti*»

[294, p. 112]

Se pie-tà di me non sen-ti,  
giu - sto ciel, io mo - ri-rò, giu - sto ciel,

Кульминацией в развитии образа Клеопатры, несомненно, является ария «*Piangero, piangero, la sorte mia*» («*Плачь душа, жестока участь*»). Клеопатра, схваченная слугами Птолемея, в оковах ждет казни. Короткие речитативные мелодические фразы в тональности *E-dur*, в опевании близлежащих нот

усиливает аффект жалобы, стенания героини, глубокие «вздохи» подчеркиваются оркестром «Слёзный» оттенок придаёт звучание флейты, а в басах медленно разворачивается любимая Генделем фигура чаконь.

Пример 46. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 3 действие.

Ария Клеопатры «*Piangero la sorte mia*»

[294, p. 134]

Cleopatra.

Pian-ge-rò, pian-ge-rò la sor-te mi-a, si cru-de-le

Но вторая часть арии *da capo* в контрастном *Allegro*, в тональности *cis-mol*, показывает, что дух Клеопатры не сломлен: «*Но и мертвой витать я стану / Днём и ночью вокруг тирана*». Клеопатра угрожает брату, показывая свою неукротимую энергию и волю. Virtuозная каденция оттеняет всплеск эмоций Клеопатры.

Пример 47. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 3 действие. Ария Клеопатры. «*Piangero la sorte mia*» (Второй раздел арии *da capo* Клавир [294, p. 134–137])

*Allegro.*

Mà poi mor-ta d'ogn' in-tor-no il ti-ran-no  
e not-te e gior-no fat-ta spet-tro a-gi-te-rò,



Сценическая интрига связывает взаимоотношения и других трех персонажей в драматический узел страстей: Птолемей уготовил для Корнелии место в своем серале, а Ахилла, влюбленный в Корнелию, предлагает ей свой сердце. Показательна в этом отношении ария Ахиллы «*Se a me non sei crudele*».

Пример 48. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 2 действие. Ария Ахиллы.

«*Se a me non sei crudele*»

[294, p. 82–85]

Мужественный brutalный тембр голоса (бас) дает соответствующую характеристику этому персонажу. Энергичная поступь ритмически организованной мелодии, выражает вполне искренние эмоции этого воина, любовь которого благородная римлянка отвергает. Ахилла погибает, но перед смертью передаёт полководческие регалии армией египтян Цезарю. В финале оперы отмщение Секста и его меч настигает Птолемея. В заключительно

развернутой арии Секста da capo «*La giustizia ha già sull'arco*» («Справедливость торжествует!») блестящее виртуозное мажорное звучание оркестра и солиста подготавливают апофеоз заключительной сцены оперы.

Пример 49. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 3 действие. Ария Секста.  
«*La giustizia ha già sull'arco*» [294, p. 151–154]

7

La giu-sti-zia ha già sull' ar-co pron-to stra-le, pron-to stra-le al-la ven-

11

det - - - - - ta, per pu -

14

ni - re, per pu - ni - re un tra-di - tor,

17

per pu -

Цезарь возлагает царственную корону на голову Клеопатры. Завершаются драматические и кровавые события сюжета прекрасным G-dur 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 оперы решён вполне в традициях оперы –seria. Создан красивый мир, в котором правят иные законы, чем в жизни.

Пример 50. Г.Ф. Гендель. Опера «Юлий Цезарь в Египте». 3 действие.

Дуэт Клеопатры и Цезаря. «*Caro / Bella, piu amabile belta*»

[294, p. 170–174]

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system has two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked 'Adagio.' and 'Allegro.' The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: 'Ca - ro! più a - ma-bi-le bel-tà mai non si tro-ve-rà, mai Bel - la!'. The second system also has two staves with the same key signature and lyrics: 'splen-de - rà nè a-mor nè fe-del-tà da te\_ di-sciol-to.' and 'splen-de - rà nè a-mor nè fe-del-tà da me\_ di-sciol-to.' The piano accompaniment in the second system features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Многие исследователи отмечают, что «Юлий Цезарь в Египте» стал одной из бесспорных удач первой «Королевской академии музыки» (1720–1728), которой руководил Гендель. До конца первого сезона «Юлий Цезарь в Египте» выдержал 13 представлений, а затем возобновлялся в 1725, 1730 и 1732 годах. В 1725 году опера была поставлена в Гамбурге, в 1733 году – на летней ярмарке в Брауншвейге. В 1787 году «Юлий Цезарь в Египте» ставился в Лондоне, уже после смерти Генделя.

В опере «Юлий Цезарь в Египте» обращает на себя внимание то совершенство, с которым композитор очертил музыкальными средствами особенности характеров театральных персонажей. В первом действии, в экспозиции оперы, сразу звучат три «арии мести»: Цезаря, Секста, Птолемея, но насколько они различны по музыкальному содержанию и образам! Цезарь, как благородный римский воин, в виртуозной *c-moll* арии «*Empio diro to sei tuto crudelta*» («Злодей, одна жестокость в твоём бесчестном сердце») клеймит позором и негодованием подлое убийство Помпея. Композитор использовал достаточно сильный арсенал музыкальных средств: высокий тембр кастрата Синезио, подвижность, полетность его голоса, амплуа *primo uoto*, что сразу захватывало внимание слушателей. Вокальная партия, построенная на

напряжённых виртуозных пассажах в предельно быстром темпе *allegro*, требовавших большого дыхания и артистизма ярко поддержана оркестром в итальянском концертирующем стиле.

Ария Секста (сына Помпея), «ария мести» «*Svegliatevi nel core*» («*Просыпайтесь в этом сердце, о, демоны возмездия*») тоже в *c-moll*, но она рисует совсем иной образ – юноши, глубоко переживающего смерть отца. Интонационно ария Секста близка к арии Цезаря, но средняя часть арии *da capo* противоположна музыкальному образу Цезаря: это трогательные размышления сына, способного на самоотверженную любовь. Совсем другой музыкальный образ создаётся в третьей «арии мести», которая принадлежит Птолемею «*L'empio, sleare indegno*». В противоположность двум первым героям, Птолемей – «антигерой». Его музыкальная характеристика лишена той патетики, развёрнутости мелодических линий, что звучало ранее. А партия оркестра достаточна скупа, обострена короткими фразами. В целом образ Птолемея лишён красивой мелодичной музыки, на которую так щедр во многих случаях бывал Гендель.

Два женских персонажа, Корнелия и Клеопатра, тоже получили разные музыкальные характеристики. Пленительная и своенравная египетская царица Клеопатра и благородная римлянка Корнелия при многообразии своих арий выразили одно замечательное качество – они бесконечно женственны и прекрасны. Корнелия, по традиции оперы-*seria*, как персонаж второго плана, не могла иметь виртуозных ярких арий, но в восьми одночастных ариях-*Lamento* Корнелии представлено огромное мелодическое богатство Генделя. Отказавшись от виртуозного начала, Гендель особенно тщательно выписывал оркестровые голоса, где есть выразительные соло флейт, «жалобные вздохи» скрипок, пунктирные унисоны оркестра в ритме пассакальи. Следует отметить, что оркестр в «Юлии Цезаре в Египте» весьма скромный: струнные с клавесином, несколько духовых, добавляемых лишь изредка, каждый раз с

определённой изобразительной или выразительной целью. В ряде случаев оркестр выступает солистом в эпизодах, обозначенных композитором как *sinfonia*. Уже указывалось на удивительное тембровое разнообразие, которое вносят в общую палитру звучания речитативы *secco*, отмечая конец арии и начало речитатива в доминантовой тональности в партии клавесина (*cembalo*). Широко использован оркестровый речитатив *accompagnato*, из которого иногда вырастают большие сцены, как например, сцена Цезаря «Море, дай силу мне», где Ария *da capo* с речитативом *accompagnato* составляет единое целое, представляя арию *da capo* в новом качестве.

«Юлий Цезарь в Египте» как и другие оперы композитора, были забыты на 200 лет. На современных европейских театральных подмостках «Юлий Цезарь в Египте» с успехом возобновлён, вызывая восторг зрителей благодаря яркой зрелищности, динамике развития сюжета, живости театральных образов и прекрасной музыке Генделя.

### **Выводы ко второй главе**

В аналитическом материале присутствуют три оперы Г.Ф. Генделя: «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте». Они созданы в расцвете творческого гения композитора в период его руководства «Королевской академией музыки» (1720–1738) в Лондоне. Оперы написаны в разные годы: 1711, 1724, 1738 и отразили поиски композитора новых средств театральной драматургии и стилистики. Так в опере-*seria* «Ринальдо» (1711) присутствует фантастический сюжет, чудеса превращения, а правило «трёх единств (времени, места, действия) не соблюдается, зато зрелищная сторона насыщена многочисленными перемещениями, что создаёт основную концепцию создания сказочного, причудливого мира. Все эти компоненты спектакля позволяют отнести «Ринальдо» к типичной барочной опере. «Ксеркс», созданный в 1738 году, привнес в оперную стилистику Генделя новые элементы: возникли новые



акценты и нюансы, которых не было у других композиторов, решавшие этот сюжет исключительно в традициях оперы-seria. У Генделя вся история жестокого царя рассматривалась через призму лёгкой насмешки и иронии над могущественной властью. В оперу были введены второстепенные комические персонажи. В результате по стилистике «Ксеркс» предстал перед зрителями как опера-seria с элементами комического жанра, что встретило резкую критику современников (Ч. Бёрни). «Юлий Цезарь в Египте» (1724) с удачным либретто Николо Франческо Хайма, основанном на известных исторических событиях, в динамике развития сюжета, театральности и единства музыкальной драматургии был восторженно встречен зрителями. В опере отсутствуют фантастические сюжеты и вымыслы. Все действующие лица имеют подлинные имена, были хорошо известны английской публике по историческим хроникам. Вся драматургия оперы сосредоточена на взаимоотношениях главных героев. По стилистике и структуре «Юлий Цезарь в Египте» – традиционная опера-seria с ярко выраженным историческим сюжетом. Здесь соблюдено правило «трех единств», четко определены функции персонажей, имеющих развернутые арии-соло, на партиях певцов-виртуозов сосредоточено всё внимание зрителей. Несмотря на «кровавые события», происходящие на сцене, финал оперы предлагает гармоничное и радостное завершение спектакля, что выражает в целом морально – этическую идею прославления двух монархов: Цезаря и Клеопатры.

Динамика музыкального развития в этих операх Генделя построена на сопоставлении контрастных сцен, эпизодов, арий, речитативов, создавая непрерывность действия, в котором стирались грани между номерами. Углублённая психологическая характеристика образов отличает «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте» Генделя от многих опер других композиторов той эпохи. Яркими музыкальными характеристиками в противопоставлении театральных образах наделены Альмирена, Армида,

Арганат, Ринальдо в опере «Ринальдо» – (30 арий). В опере «Ксеркс» все главные и второстепенные персонажи в многочисленных ариях (42 арии) представляют нешуточную борьбу разнообразных человеческих страстей и характеров. Традиционно Гендель использует арии *da capo* в развёрнутых формах с обилием виртуозных продолжений на отдельные слоги и с большими каденциями в заключении разделов. В отдельных случаях для некоторых персонажей ария *da capo* сокращается, без виртуозных каденций, как например, Ария Аталанты «*Si, si, si, si*» из 1 действия оперы «Ксеркс» [292, с. 28–31]. Интерес представляет дуэт Ксеркса и Арсамена из первого действия оперы «Ксеркс», который является по сути «сдвоенной арией», где оба героя поют по очереди одну и ту же тему, что напоминает куплетную песенную форму. Находя нетрадиционные оперные формы в ариях, Гендель не стремится «взорвать» традиции, но обогащает их и совершенствует. В ряде арий оркестр выступает полноправным партнёром солиста, тонко дифференцируемыми голосами поддержки вокальной партии. Сольные эпизоды оркестра, обозначенные в партитуре *sinfonia*, наполняются полифоническим переплетением голосов и приближаются по типу развития музыкального материала к *Concerto grosso*. В «Юлии Цезаре в Египте» мужские и женские образы имеют очень тонко очерченные музыкально-психологические характеристики: царица Клеопатра и гордая римлянка Корнелия, Юлий Цезарь, Птолемей и Ахилла. В этой опере есть типизация персонажей: «злодей» – «хороший», «друг» – «враг» и неоднозначность образа Ахиллы (любовь, измена Птолемею).

## ГЛАВА III. МУЗЫКА Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИТАЯ

### 3.1 Фан Минцзе. Вокальный компендиум арий Г.Ф. Генделя с опорой на теорию аффектов в операх «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»

В таблице, посвященной «Вокальному компендиуму арий Г.Ф. Генделя с опорой на теорию аффектов в операх «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте» Генделя представлено 107 арий с указанием типологий арий, несущих определённый аффект в определённых тональностях, которые создают внутреннюю архитектуру целого, а постоянное сопоставление мажора и минора в арии *da caro* привносит тембральную игру светотеней и обогащает музыкальные образы.

Гендель в своём творчестве впитал дух, стиль и требования своего времени. Как уже отмечалось ранее, доминирующим философско-эстетическим направлением эпохи была *теория аффектов*. Жанр оперы отразил теорию аффектов самым непосредственным образом: каждое движение души оперного персонажа было выражением его чувств, состояний и аффектов. Благодаря выразительным эмоциям, которые сопровождались красивым, улаждающим слух пением, на сцене рождалась удивительная «прямая и обратная связь» между исполнителями и публикой, об этом писали многие современники того времени (Ч. Бёрни, Дж. Аддисон, Д. Дефо). Опера барокко была сильнейшим воспитателем вкусов публики. Как жанр, она была обращена к массовой аудитории. Слушатели с первых звуков «настраивались» на типичный «аффект», на типологию тональностей, театральных образов, на волшебный звуковой мир и по достоинству могли оценить изобретательность композитора в ариях, в мелодиях, в виртуозных каденциях солистов. Систематизация состояний «души

и тела» оперного героя благодаря «теории аффектов» помогала слушателям легко воспринимать структуру оперного действия, слышать разницу в типах арий: героических, любовных, пасторальных, волшебных, скорбных, мести и т. д., при этом отдавая свои предпочтения тем или иным виртуозам.

Тексты арий Генделя из опер «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте» подчеркнута обобщены, однако, в каждой арии всегда найдётся «ключевое» слово, выражающее основной аффект. В представленной авторской таблице (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 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*. Мелодическое богатство Генделя, как уже отмечалось, было неисчерпаемо. Изобретательность тональных планов также велика. «Выходы» в тональности первой степени родства не удивляют, но «уходы» в далёкие тональности останавливают 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 голосами современности с чётко поставленными задачами эмоционального

психологического погружения в тот или иной образ оперной арии. 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»<sup>26</sup>. Компендиум арий Генделя Фан Минцзе даст возможность сделать эмоциональный «перевод» европейских модусов теории аффектов на особенности китайского психологического восприятия и менталитета.

<b>Ринальдо</b>	<b>Типология</b>	<b>Аффект</b>	<b>Тональность</b>
1.Aria, Goffredo: “Sovra balze scoscesi e pungenti”	Aria di bravura	Героизм	F - dur d - moll F - dur
2.Aria, Almirena: “Combatti da forte”	Aria d’agitata	Героизм	B - dur g - moll c - moll d - moll B - dur
3.Aria, Rinaldo: “Ogni indugio d’un amante”	Aria di patetica	Грусть	g - moll d - moll g - moll
4.Aria, Eustazio: “Sulla ruota di fortuna và girando”	Aria di Guerra	Надежда	F - dur d - moll a - moll

<sup>26</sup> Сю Хайлинь. О мыслях Цзи Кана об эстетике музыки. Исследование «Музыка без эмоций» // Журнал Центральной консерватории. 1985. № 2. С. 9.

			F - dur
5.Aria, Argante: “Sibillar gli angui d’alletto”	Aria di vendetta	Мести	D - dur h - moll fis - moll D - dur
6.Aria, Goffredo: “Nò,che quest’ alma scontenti non da”	Aria di partament	Раздумий	G - dur e - moll h - moll G - dur
7.Aria, Argante: “Vieni, oh cara , a cousolarmi”	Aria di partamento	Просьба	d - moll F - dur d - moll
8.Aria, Armida: “Furie terribili!circondatemi”	Aria di bravura	Мести	g - moll
9.Aria, Armida: “Molto voglio,molto spero , nulla devo”	Aria di mezzo carattere	Надежда	C - dur e - moll C - dur
10.Aria, Almirena: “Augelletti,che cantate,zefiretti”	Aria d’ imitazioni	Восхищение природы	G - dur
11.Aria, Rinaldo: “Cara sposa,amante cara,dove sei?”	Aria di patetica	Печаль	e - moll G -dur D - dur h - moll

			e - moll
12.Aria, Rinaldo: “Cor ingrata ti rimembri”	Arioso di cantabile	Жалоба	c - moll g - moll c - moll
13.Aria, Eustazio: “Col valor,colla virtu or si vada”	Aria di bravura	Доблесть	F - dur d - moll F - dur
14.Aria, Rinaldo: “Venti,turbini,prestate le vostre ali”	Aria di brillante	Просьба	G - dur a - moll h - moll G - dur
15.Aria, Eustazio: “Siam prossimi al porto”	Aria di cantabile	Утешение	e - moll G - dur e - moll
16.Aria, Sirene: “Il vostro Maggio de’ bei Verdi anni”	Aria di caccia	Восхищение природы	e - moll h - moll e - moll
17.Aria, Rinaldo: “Il Tricerbero humiliatò”	Aria di Guerra	Воинственная	d - moll F - dur d - moll
18.Aria, Eustazio: “Scorta rea di cieco Amore”	Aria di parlant	Любви	c - moll g - moll c - moll
19.Aria, Goffredo: “Mio cor,che mi sai	Aria di bravura	Возбуждение	g - moll

dir?"			d - moll g - moll
20.Aria, Almirena: "Lascia,ch'io pianga mia cruda sorte"	Aria di cantabile	Слёзная жалоба	F - dur d - moll a - moll F - dur
21.Aria, Argante: "Basta che sol tu chieda"	Aria d'agitata	Решительность	d - moll a - moll d - moll
22.Aria, Rinaldo: "Abbruggio,avampo e fremo"	Aria di patetica	Страсти	G - dur h - moll G - moll
23.Aria, Armida: "Ah!crudel!il pianto mio"	Aria di Guerra	Воинственная	g - moll F - dur d - moll g - moll
24.Aria, Armida: "Vo far Guerra,a vincer voglio"	Aria di Guerra	Воинственная	G – dur e – moll G - dur
25.Aria, Mago: "Andate,oh forti frà straggi"	Aria di Guerra	Воинственная	Es- dur
26.Aria, Goffredo: "Sorge nel petto certo	Aria di patetica	Героизм	D – dur fis – moll



diletto”			D - dur
27.Aria, Rinaldo: “E’ un incendio frà due venti”	Aria di bravura	Победа	F - dur d - moll F - dur
28.Aria, Almirena: “Bel piacere e godere”	Aria di mezzo carattere	блаженство	A - dur h - moll e - moll A - dur
29.Aria, Eustazio: “Di Sion nell’ alta sede”	Aria di bravura	Большая победа	B - dur d - moll B - dur
30.Aria, Rinaldo: “Or la tromba in suon festante”	Aria di bravura	Труба победа	D - dur

<b>Ксеркс</b>	<b>Типология</b>	<b>Аффект</b>	<b>Тональность</b>
1.Arioso, Serse: “Ombra mai fù”	Arioso di cantabile	Восхищение природы	F - dur
2. Arioso e Recitativo, Romilda , Arsamene , Elviro , Serse: “Sento un soave concento”	Arioso d’ imitazioni	Восхищение природы	c - moll
3.Aria,Romilda: “Và godendo vezzoso e bello”	Aria d’ imitazioni	Восхищение природы	B - dur
4. Дуэт,	Aria di mezzo	Признание в	G- dur

Arsamen, Serse: “Io le dirò che l’amo”	carattere	любови	
5. Aria, Atalanta: “Si, si... mio ben”	Aria di parlante	Грусть	fis-moll
6. Aria, Arsamen: “Meglio in voi col mio partire”	Aria di cantabile	Признание в любви	e - moll
7. Aria, Serse: “Di tacere e di schernirmi”	Aria di bravura	Признание в любви	g -moll
8. Aria, Romilda: “Nè men con l’ombre”	Aria d’ imitazioni	Тихая радость	A - dur
9. Aria, Amastre: “Se cangio spoglia, non cangio core”	Aria di bravura	Воинственная	d - moll
10. Aria, Ariodate: “Soggetto al mio volere”	Aria di bravura	Воинственная	d - moll
11. Aria, Serse: “Piu che penso alle fiamme”	Aria di bravura	Воинственная	F - dur
12. Arietta, Elviro: “Signor, Signor, lasciate far a me ”	Aria di bravura	Воинственная	d - moll
13. Aria, Arsamen: “Non sò se sia la speme”	Aria di patetica	Печаль	a -moll
14. Aria, Amastre: “Saprà delle mie offese”	Aria di partamento	Мужество	D - dur h - moll D - dur
15. Aria, Romilda: “Se	Aria di parlante	Возбуждение	e - moll

l'idol mio”			G-dur e - moll
16. Aria, Atalanta: “Un cenno leggiadretto”	Aria di brillante	Восторг Радость	E - dur gis - moll E - dur
17. Arioso, Amastre: “Speranze mie fermate”	Arioso di vendetta	Мечь	C - dur
18. Arietta, Elviro: “Ah!chi voler fiora”	Aria di Guerra	Сила	F - dur
19. Aria, Amasrte: “Or che siete speranze tradite”	Aria di bravura	Воинственная	c - moll g - moll c - moll
20. Arioso, Serse: “E tormento troppo fiero”	Arioso di patetica	Грусть	f - moll
21. Aria, Atalanta: “Dirà che amor per me”	Aria di bravura	Радость	F - dur a -moll F - dur
22. Aria, Atalanta: “Dirà che non m'amò”	Aria di bravura	Радость	F - dur a -moll F - dur
23. Aria, Serse: “Se bramate d'amar,chi vi sdegna”	Aria di bravura	Сильная возбуждён	A - dur fis - moll A - dur
24. Aria, Romilda: “È gelosia quella tiranna”	Aria di patetica	Любви	g - moll B - dur

			g -moll
25. Aria, Amastre: “Anima infida , tradita io sono”	Aria di vendetta	Мести	fis - moll
26. Aria, Arsamèn: “Quella che tutta fè”	Aria di cantabile	Грусть	f - moll ES - dur f - moll
27. Arioso, Arsamèn: “Per dar fine alla mia pena”	Arioso di parlante	Любви	G - dur g - moll
28. Aria, Arsamèn: “Si,la voglio e la otterò”	Aria di bravura	Желание	G - dur e - moll G - dur
29. Aria, Atalanta: “Voi mi dite che non l’ami”	Aria di parlante	Любви	B - dur
30. Aria, Serse: “Il core spera e teme”	Aria di parlante	Ревность	ES - dur c - moll ES - dur
31. Arietta, Elviro: “Del mio caro baco amabile”	Aria di Guerra	Воинственная	e - moll
32. Arietta, Romilda: “Val più content core”	Aria d’agitata	Сильная страсть	a - moll
33. Aria, Romilda: “chi cede al furore”	Aria di bravura	Ярости	A - dur b - moll A - dur

34. Arietta, Atalanta: “Nò , nò ,se tu mi sprezzi”	Aria di patetica	Сомнения	g - moll
35. Aria, Serse: “Per rendermi beato”	Aria di parlante	Радость	E - dur A - dur E - dur
36. Aria, Arsamene: “Amor,tiranno Amor”	Aria di patetica	Муки любви	e - moll G - dur e - moll
37. Aria, Ariodate: “Del Ciel d’amore sorte si bella”	Aria di Guerra	Воинственная	c - moll g - moll c - moll
38. Aria, Amastre: “Cagion son io del mio dolore”	Aria di partamento	Это моя боль	F - dur
39. Дуэт, Arsamen,Romilda: “Troppo oltraggi la mia fede”	Aria di cantabile	Неблагодарная любовь	A - dur
40. Aria, Serse: “Crude furie degl’orridi abissi”	Aria di bravura	Жестокость	G - dur e - moll G - dur
41. Aria, Romilda: “Caro voi siete all’alma”	Aria d’ imitazioni	Радость	A - dur
42. Coro: “Cor!”	Aria d’ imitazioni	Спокойствие	A - dur

<b>Юлий Цезарь в Египте</b>	<b>Типология</b>	<b>Аффект</b>	<b>Тональность</b>
1. Aria, Cesare: “Presti omai l'egizia terra”	Aria di bravura	Радость Победы	D - dur
2. Aria, Cesare: “Empio, dirò, tu sei”	Aria di vendetta	Мести	c - moll Es - dur g - moll c - moll
3. Aria, Cornelia: “Priva son d'ogni conforto”	Aria di patetica	Грусть	D - dur fis - moll D - dur
4. Aria, Sesto: “Svegliatevi nel core”	Aria di vendetta	Мести	c - moll Es - dur c - moll
5. Aria, Cleopatra: “Non disperar, chi sa ?”	<i>Aria d'agitata</i>	Насмешка	E - dur cis - moll fis - moll E - dur
6. Aria, Tolomeo: “L'empio, sleale, indegno”	Aria di Guerra	Воинственная	Es – dur c – moll Es – dur
7. Aria, Cesare: “Non è si vago e bello”	Aria di brillante	Восхищение	E - dur gis - moll E - dur
8. Aria, Cleopatra: “Tutto può donna Vezzosa,	Aria di parlante	Возбуждение	A – dur

s'amorosa”			cis – moll A – dur
9. Aria, Cornelia: “Nel tuo seno, amico sasso”	Aria di patetica	Гордость	g - moll
10. Aria, Sesto: “Cara speme, questo core tu cominci a lusingar”	<i>Aria di parlante</i>	Надежда	Es – dur c – moll Es – dur
11. Aria, Cleopatra: “Tu la mia stella sei, amabile Speranza”	Aria di parlante	Любви	B - dur g – moll B - dur
12. Aria, Cesare: “Va tacito e nascosto, quand' avido”	Aria di cantabile	Обман	F - dur d - moll F - dur
13. Aria, Achilla: “Tu sei il cor di questo core”	Aria di partamento	Дружбы	d - moll F – dur a – moll d - moll
14. Aria, Sesto e Cornelia: “Son nato a sospirar/Son nata a lagrimar”	Aria di cantabile	Утешение	e - moll
15. Aria, Cleopatra: “V'adoro, pupile”	Aria di cantabile	Восхищение	F - dur d - moll a - moll F - dur

16. Aria, Cesare: “Se in fiorito”	Aria di parlante	Любви	G - dur e - moll a - moll h - moll G - moll
17. Arioso, Cornelia: “Deh, piangete, o mesti lumi”	Aria di patetica	Грусть	d - moll
18. Aria, Achilla: “Se a me non sei crudele”	Aria di partamento	Жестокость	G - dur
19. Aria, Tolomeo: “Sì, spietata, il tuo rigore”	Aria di bravura	Агрессия	C- dur a - moll E - dur C - dur
20. Aria, Cornelia: “Cessa omai di sospirare”	Aria di parlante	Просьба	F - dur
21. Aria, Sesto: “Cara speme, questo core tu cominci a lusingar”	Aria di patetica	Надежда	c – moll As – dur f – moll c - moll
22. Aria, Cleopatra: “Venere bella”	Aria d’agitata	Восхищение	A – dur cis – moll A - dur
23. Aria, Cesare: “Al lampo dell'armi”	Aria di Guerra	Воинственная	B - dur g – moll



24. Aria, Cleopatra: “Se pietà di me non senti”	Aria di cantabile	Жалоба	d – mol fis - moll
25. Arioso, Tolomeo: “Belle dee di questo core”	Arioso di bravura	Обольщение	D - dur
26. Aria, Sesto: “L'aura che spira”	Aria di parlante	Отомщение	e - moll G - dur h - moll e - moll
27. Aria, Achilla: “Dal fulgor di questa spada”	Aria di bravura	Угроза	B - dur g - moll B - dur
28. Aria, Tolomeo: “Domerò la tua fierezza”	Aria di partamento	Угроза	e - moll G - dur e - moll
29. Aria, Cleopatra: “Piangerò la sorte mia”	Aria d'agitata	Страдание	E - dur cis - moll E - dur
30. Aria, Cesare: “Aure, deh, per pietà”	Aria di mezzo carattere	Восхищение	F -dur
31. Aria, Cesare: “Quel torrente che cade dal monte”	Aria di bravura	Радость	C - dur a - moll C - dur
32. Aria, Sesto: “La giustizia ha già sull'arco”	Aria di Guerra	Мести	g - moll

			B - dur g - moll
33. Aria, Cleopatra: “Da tempeste il legno infranto”	Aria d’agitata	Страсть	E - dur cis - moll E - dur
34. Aria, Cornelia: “Non ha più che temere”	Aria di vendetta	Героизм	D - dur h - moll D - dur
35. Дуэт, Cleopatra e Cesare: Caro/bella, piu amabile beltà	Aria di mezzo carattere	Радость	G - dur

### **3.2 Анализ исполнения и интерпретации арий Г.Ф. Генделя современными китайскими певцами**

Исторический контекст эпохи позволяет осветить многие проблемы оперной музыки прошлого и неизбежность ее проникновения в реалии современного китайского вокала XXI века. В настоящей диссертации обозначена основная научная цель: *внести определенную корректировку в теоретический и исполнительский контекст китайского музыкознания понятия историзма, которое соответствует общепринятым европейским нормам периодизации музыкальных стилей: барокко, классицизм, романтизм, современность*. С этой задачей связывается другая: выявление в ариях из опер Г.Ф. Генделя содержательной, эмоциональной и психологической сути, которая опирается на «теорию аффекта», – одну из основных стилистических концепций эпохи барокко. На примере различных интерпретаций китайских вокалистов и личного исполнительского опыта автор диссертации определяет

исполнительскую стилистику вокальной музыки Г.Ф. Генделя в китайском современном музыкальном пространстве. Остановимся на некоторых китайских вокалистах современности, поющих музыку Г.Ф. Генделя.

**Сяо Ма (肖玛 Xiāo Mǎ)** – первый в истории Китая контратенор. **Сяо Ма** поёт известную арию Г.Ф. Генделя «Lascia ch'io pianga» из оперы «Ринальдо» [203]. Певец молод, хорош собой, обладатель чистого по тембру голоса сопрано. Природа его голоса, 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 saro. Ясная артикуляция гласных *a* и *o* хорошо видна и слышна на видеозаписи. Нельзя не отметить мастерство певца, который использует в начале некоторых фраз приём *messa di voce*, что в эпоху барокко почиталось выше виртуозного пения. В среднем разделе арии Сяо Ма чуть сдвигает темп одновременно с аккомпанирующим ему оркестром; в этом разделе арии эмоции у певца приобретают более яркий в динамическом отношении характер. Оркестровый отыгрыш возвращает произведение в начальный темп. Третий раздел арии da saro по традиции даёт певцу возможность проявить себя в области импровизации, что с большим вкусом и корректно делает Сяо Ма. В третьем разделе арии da saro 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. Аккомпанемент камерного китайского симфонического оркестра мягко, аккуратно ведёт свою партию в

темпе медленной сарабанды, лишь в сольных отыгрышах слегка усиливая звучность струнных инструментов. В целом, исполнение Сяо Ма арии Г.Ф. Генделя «Lascia ch'io pianga» производит отличное впечатление своей стильностью, красивым вокалом с хорошей техникой, приятным внешним видом. Сяо Ма получил вокальное образование в Венском университете музыки и исполнительского мастерства у декана и заведующего кафедрой вокальной музыки профессора Герхарда Кари. Сяо Ма занимался также у известного американского баса Гонга Дунцзяна. За годы учебы Сяо Ма освоил большое количество китайских и зарубежных опер, авторских песен и мюзиклов. В январе 2008 года он успешно исполнил главную роль в современной версии оперы Моцарта «Женитьба Фигаро».

**Ляо Чаньюн** (廖昌永, **Liao Chang Yong**, г. р. 1968) – 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. Ариозо Г.Ф. Генделя «Ombra mai fu» из оперы «Ксеркс». Исполняет Ляо Чаньюн. Венский зал Musicferain, оркестр Венской филармонии. Дирижер Марис Арвидович Янсонс. 2008 год [160].

В речитативе *accompagnato* «Frondi tenero, e belle del mio platano» перед началом ариозо «Ombra mai fu» Ляо Чаньюн сразу, в полный голос, раскрывает и показывает свой красивый, «сочный» тембр. С этого ариозо начинается опера «Ксеркс». Царь Персии любит своим любимым деревом – платаном. Ариозо одночастное, небольшое по объему, наполнено возвышенным, молитвенным состоянием. Эту глубокую внутреннюю суть музыки Генделя очень хорошо удалось выразить певцу. После полного звучания голоса в речитативе в первом же длинном звуке «O----mbra» певец показывает мастерское владение «*messa di voce*» – филировкой звука от пианиссимо (*pp*), что является характерной

стилистической чертой музыки барокко, а также арий Генделя. На пианиссимо в медленном темпе *Larghetto*, певец на бесконечно «длинном» дыхании удерживает эмиссию звукового потока, чётко артикулируя гласные *o* и *a*. Фраза «*Ombra mai fu*», начинаясь в нижнем регистре от пианиссимо (*pp*), имеет тенденцию к развитию диапазона, захватывает высокие ноты второй октавы *mi*, *fa* на слова «*cara ed amabile*» певец делает плавное нарастание звука на *crescendo*, показывая вершины фразы на форте (*F*). Фраза «*Ombra mai fu*» трижды повторяется от разных звуков. Вокалист показывает каждый раз нарастание от пианиссимо к форте на верхних звуках фразы, подчёркивая террасную динамику грамотным распределением дыхания. 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 Чаньюнь в исполнении этого произведения Генделя показывает высокое мастерство владения стилем *bel canto* и глубокое понимание старинной музыки.

Хорошее состояние голоса Ляо Чаньюна, безусловно, является основой его пения. Особенно важна для певца правильная методика вокализации. Ляо Чаньюн точно владеет основными элементами пения, которые состоят из певческой позы, дыхания, вокализации, резонанса и артикуляции. Эти пять основных элементов у Ляо Чаньюн развиты вместе и дополняют друг друга, в результате, его исполнение всегда производит красивый звуковой эффект. Как прекрасный певец Ляо Чаньюн получил признание во всем мире. Как педагог он ежегодно обучает большое количество учеников, стараясь разными способами популяризировать искусство *bel canto* среди студентов в Китае. В начале 2019 года на китайском телевидении появилась программа о *bel canto* под названием «Звук в сердце», где главным членом жюри был Ляо Чаньюн, который привел для участия в программе большое количество своих студентов. Программы вокалистов состояли из произведений в разных стилях: барокко, классики,

романтизма. Этот телевизионный проект ниспровергает прежний стереотип представление публики о музыке *bel canto* как о музыке «вообще» пришедшей с Запада. В воспитании молодого поколения вокалистов в Китае на основе традиционных принципов *bel canto* и понимания стилистического разнообразия европейской музыки, как считает Ляо Чанъюн, есть путь обучения китайской молодёжи.

**Дири Бейр (迪里拜尔 Dili bàiyǎr, 1958 г.р.)** – всемирно известное колоратурное сопрано, профессор Финской академии, дипломированный педагог, член жюри в различных международных вокальных конкурсах. Дири Бейр ведет активную концертную деятельность как камерная певица. На одном её сольном концерте мы остановим наше внимание [250].

Большая программа включала классические и современные произведения разных стилей: старинную музыку (Г.Ф. Гендель), музыку романтиков (М. Рeger, Р. Штраус, Ф. Шуберт), произведения и аранжировки современных китайских композиторов<sup>27</sup>. Завершался концерт известной арией «*Regnava nel silenzio*» Г. Доницетти из оперы «Лючия ди Ламмермур». Программа исполнялась под аккомпанемент фортепиано. Широкий диапазон стилистически разных произведений в одной программе, свидетельствует о высокой вокальной культуре певицы. Ее голос – легкое колоратурное сопрано. В интерпретации произведений разных стилей певица показала виртуозность, чистоту интонации, эмоциональное и музыкальное наполнение. Особо остановимся на трех произведениях Г.Ф. Генделя, с которых певица начала свой сольный вечер. Ария Клеопатры из третьего действия оперы «Юлий Цезарь в Египте» «*Piagero*» («Плач, душа, жестока участь...») является кульминационной в сценическом действии оперы: Клеопатра в темнице закована в цепи и ждёт казни. Ария *da saro*, несмотря на мажорную тональность (E-dur), в темпе медленного *Lamento* звучит проникновенной жалобой, что мастерски воплощает в своём вокале

<sup>27</sup> Речь идет о сольном концерте певицы в Тайбэе, который состоялся 30 июня 2013 года.

Дири Бейр. Средняя часть арии в темпе *Allegro* «*Ma poi morta d'ogni in torn*» («*Но и мёртвой витать я стану...*») имеет другой характер, Клеопатра угрожает своему брату Птолемею, который заточил ее в темницу. Музыка второго раздела арии контрастна: меняется темп и фактура аккомпанемента, обозначая резкую смену во внутреннем состоянии Клеопатры, полной решимости отвоевать царский трон у брата. Этот контраст эмоциональный, психологический и музыкальный певица замечательно выразила своим вокалом, показав подвижность и виртуозность голоса в темпе *Allegro*; при возвращении к повторению первого раздела арии Дири Бейр традиционно ввела импровизационные колоратуры, показывающие её широкий диапазон в верхнем регистре. Популярная ария «*Care selve*» («*Дорогие леса...*») Генделя из оперы «*Аталанта*» полная покоя и тишины, воспекает лесную природу, где мелодия имеет непрерывную линию развития и абсолютную вокализацию в технике *bel canto* также удалась певице. Третье произведение Генделя, исполненное в большом камерном концерте Дири Бейр – ария Морганы «*Tornami a vegheggiar*» («*Довольно блуждать...*») из оперы «*Альцина*» достойно завершило Генделевский мини – цикл в концерте. Особенно удалось певице эффект «эхо», с контрастной динамикой (*форте* и *пиано*) в переключках с фортепианной партией. Дири Бейр показала высокий вокальный уровень владения стилем *bel canto*, который соответствовал всей исполненной программе, включая произведения китайских композиторов.

Предки Дири Бейр – финны из Синьцзяна, уйгурской национальности. Дири Бейр закончила Центральную консерваторию в Пекине вокальное отделение, где она обучалась под руководством профессора Шэнь Сяна, известного педагога по вокалу. В 1984 году она выиграла первый Международный конкурс вокалистов имени Мирьям Хелин. В 1987 году она получила степень магистра вокальной музыки и начала свою карьеру в Центральном оперном театре в качестве солистки. В 1988 году она была

принята на работу в Финскую Национальную оперу пожизненно в качестве солиста, а в 1990 году продлила свой контракт и получила свидетельство о гражданстве от президента Финляндии. Она дала сотни сольных концертов в десятках стран, снялась на CD в десятках опер, сотрудничала со многими всемирно известными дирижерами и симфоническими оркестрами. С 1994 по 2004 год она работала солисткой оперного театра Мальмё в Швеции. С 2008 по 2018 годы преподавала на отделении вокала в Китайской консерватории. Её прекрасное пение и исполнение были высоко оценены музыкальными критиками Европы и США как наиболее совершенное сочетание искусства и мастерства, и она заслуженно завоевала титул «Соловей» в мире. Дири Бейра добилась идеального сочетания западного *bel canto* и китайского народного песенного искусства, образуя уникальный стиль.

### 3.3. Рао Юйцзянь как теоретик, исполнитель и продолжатель техники *bel canto* в Китае

В творчестве итальянских мастеров – певцов, теоретиков, исполнителей в XVI–XVII веков проходило формирование *староитальянской вокальной школы*, а с начала XIX века наступал период *новоитальянской вокальной школы*, который знаменован блистательной деятельностью семьи Гарсиа в Европе – в Париже и Лондоне<sup>28</sup>. Подчеркнём, что этот опыт прошлого стал достоянием

---

<sup>28</sup> Родоначальник этой семьи **Мануэль Гарсиа-старший** (1775–1832) обладая незаурядными способностями и ярким голосом с 1829 г. обосновался в Париже, где организовал вокальную школу, пользовавшейся большой популярностью. Его сын Мануэль Гарсиа-младший (1805, Мадрид – 1906, Лондон) вошёл в историю как блистательный вокальный педагог, создатель методических и теоретических трудов по вокалу: «Записки о человеческом голосе» (1840), «Полное руководство по искусству пения» (1847), «Полный трактат об искусстве пения» (1840). За изобретение лорингоскопа получил звание доктора медицины. Сёстры Мануэля Гарсиа стали европейскими «звездами» первой величины: **Мария Малибран** (1808–1836) и **Полина Виардо-Гарсиа** (1821–1910). Теоретические труды Мануэля Гарсиа – отца и сына – могут оказать неоценимую помощь в овладении европейским искусством *bel canto* для всех желающих приобщиться к *прекрасному пению*.



только европейского искусства и европейских стран. Восточные регионы, и, в частности, Китай и смежные с ним страны, со своей самобытной музыкальной культурой, шли в историческом развитии другим путём

Приведём фрагмент статьи Фан Минцзе «Техника *bel canto* как предмет теоретического изучения в Китае: история и современность»<sup>29</sup>.

Наиболее полно идеи Гарсиа (младшего) выразились в «Полном трактате об искусстве пения», который вышел в 1840 году [72]. В настоящее время в России изданы на русском языке теоретические труды М. Гарсиа (младшего) [72, 73]. В этом трактате представлена единая система итальянского пения, где даются рекомендации о правильном дыхании, звукоизвлечении, много места в трактате уделено голосовому аппарату певца и охране голоса. В своём «Трактате» Гарсиа постарался чётко разделить функции различных органов голосового аппарата; пришёл к выводу, что гортань (и конкретно голосовая щель) и органы, расположенные выше гортани («надставная труба»), имеют разные функции в образовании тембра голоса. Гарсиа первый увидел разницу между звуком в момент образования его в источнике – голосовой щели – и его видоизменения при дальнейшем движении через вокальный аппарат. Новым было понятие Гарсиа об атаке голоса, то есть о начале певческого звука. В этом сложном механизме внутренних органов (*гортань, язык, складки, щель, нос, нёбо, рот, челюсть*) Гарсиа показывает, как формируется певческое дыхание и особо подчёркивает требования, но и определенной конституцией, которая будет в состоянии вытерпеть все нагрузки, связанные с упражнениями в певческом искусстве. Интеллектуальные качества, обладание которыми весьма поможет ученику, – это истинная страсть к музыке, способность ясно воспринимать и запечатлевать в памяти мелодии и гармонии, экспансивная

---

<sup>29</sup> Статья опубликована в *Colloquium journal*. 2019. №16 (40) [213].

душа в сочетании с острым и наблюдательным умом – важнейшие постулаты школы М. Гарсиа.

*«Принципы Гарсиа укладываются в несколько главных пунктов:*

- 1) дыхание;*
- 2) положение гортани;*
- 3) атака звука;*
- 4) регистры;*
- 5) резонаторы;*
- 6) требования, предъявляемые поставленному голосу» [213].*

Как показывает наше исследование, некоторым китайским вокалистам удалось освоить технику *bel canto*: Сяо Ма, Ляо Чанъюн, Дири Байер. Китайская вокальная педагогика в лице её известных представителей, Шэнь Сяна, Цзинь Телиня, старается добиваться органичной интеграции традиционного и европейского вокала, находя новые методики в обучении вокальному искусству.

Среди немногих вокалистов в Китае тенор **Рао Юйцзянь 饶余鉴 (Ráo Yújiàn )** (1937–2021) приобрёл известность как опытный исполнитель и педагог, понимающий суть европейского вокала. Он использовал свою многолетнюю практику оперного пения, десятилетний опыт обучения в Италии и стажировку в театре Ла Скала для создания теоретического труда по вокальной технике, которая во многих аспектах является адаптацией известных трудов итальянских мастеров *bel canto* (Дж. Каччини, Мануэля Гарсиа-отца и сына). Приведём несколько тезисов из его работы. По мысли Рао Юйцзянь:

1) *фонетика* лежит в основе метода обучения итальянскому языку, в правильном произношении букв, слогов, фонем. Тонкие изменения в пении выражаются только через искусство произношения. Поэтому фонетика неотделима от голоса по содержанию и по форме вокальной музыки. Как отмечает автор, на этом была выстроена вся техника *bel canto*.

2) *декламация* текста до начала пения обязательна, чётко произносятся все буквы – согласные и гласные. *Скандирование* текста с повторяемой интонацией, со скоростью и вздохом, с точным произношением каждого слова.

3) органическая связь гласных – важный путь постижения пения *bel canto* – с *одной гласной* без согласной для практики вокализации. Использовать *одну* гласную, чтобы стабилизировать состояние пения, а затем расширять ее до других гласных, пока произношение пяти гласных не станет точным, а затем поместите пять гласных в *одно* упражнение на вокализацию: *вокализ на пять гласных*.

4) вокальный показ педагогом – важный метод обучения в итальянской школе пения, который развивает у учащихся способность отличать правильное звучание от неправильного, обучает их правильной настройке тембра и высоты тона голосовых органов. Эти общие замечания китайского певца – продолжение идей, сформулированных в классической технике *bel canto*, которыми могут пользоваться китайские певцы в настоящее время.

### Выводы к третьей главе

Мощное духовное явление музыки барокко сохранилось в культурной памяти европейских народов, где на протяжении двух столетий царила итальянская опера определённой стилистической направленности. Отсутствие исторической преемственности и иные «культурные коды» общественного сознания создали в настоящее время в Китае неблагоприятную ситуацию к исполнению музыки барокко. Как показало изучение китайской исполнительской культуры современности, музыка Г.Ф. Генделя чрезвычайно редко звучит на концертных площадках. В главе «**Музыка Г.Ф. Генделя в современном пространстве Китая**» даётся обзор исполнительской интерпретации нескольких известных китайских вокалистов на основе их видеоматериалов. Тщательно проанализировано исполнение известного

контртенора **Сяо Ма** в арии Г.Ф. Генделя «Lascia ch'io pianga» из оперы «Ринальдо» [203]. Певец демонстрирует прекрасную технику *bel canto*, владение широким дыханием и тонкими приёмами звукоизвлечения.

Интересную индивидуальность показал певец-баритон **Ляо Чаньюн** (г. р. 1968), победитель нескольких международных конкурсов, декан вокального факультета Шанхайской консерватории. Тщательно проанализировано в его исполнении ариозо Г.Ф. Генделя «Ombra mai fu» из оперы «Ксеркс» [160]. Певец демонстрирует отличную вокальную технику *bel canto*, проникновенно выразил психологическую суть арии, наполненную глубоким музыкальным содержанием.

Всемирно известное колоратурное сопрано **Дири Бейр** (1958 г. р.), профессор Финской академии, член жюри в различных международных вокальных конкурсах привлекла наше внимание большой программой «Recital in Taipei» (2013) [250], где в начале концерта прозвучали три арии Г.Ф. Генделя, а также классические и современные произведения китайских композиторов

В данном разделе диссертации дан интерпретационный анализ арий Г.Ф. Генделя: ария Клеопатры из третьего действия оперы «Юлий Цезарь в Египте» «*Piagero*» («Плач, душа, жестока участь...»), популярная ария «*Care selve*» («Дорогие леса...») Генделя из оперы «Аталанта», – ария Морганы «*Tornami a vegheggiar*» («Довольно блуждать...») из оперы «Альцина». Певица продемонстрировала блестящую вокальную технику, легкость и подвижность голоса, три арии Генделя показали владение стилем *bel canto*. Известные китайские певцы «рискнули» взять в свой репертуар арии Генделя, что в целом можно охарактеризовать как достойное явление в исполнительской практике Китая. Но их немного для такой огромной страны. Эта ситуация требует изменения: вокальные модели и стереотипы китайских предпочтений должны приближаться к историческому европейскому музыкальному исполнительству. Любой вокальный европейский конкурс предполагает стилистическое владение музыкой разных эпох – от барокко до современности XX–XXI веков

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации рассматривается широкий круг вопросов, связанный с музыкой барокко, сложившейся в XVII – начале XVIII веков. Рассмотрено творчество Г.Ф. Генделя в контексте эпохи барокко. В творчестве композитора воплотились доминирующие эстетические направления эпохи: *теория аффектов, риторические требования эпохи*. Описано пребывание Г.Ф. Генделя в Италии, где он смог практически соприкоснуться с итальянской оперой, которая в тот исторический период была музыкальным и театральным символом эпохи барокко. На фоне итальянской театральной и музыкальной жизни того времени впечатляющими выглядели премьеры опер Г.Ф. Генделя. Подробно был освещен лондонский период творчества Г.Ф. Генделя и его оперы «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте». Автор диссертации создал из указанных опер Г.Ф. Генделя компендиум 107 арий Генделя с указанием типологии форм, архитектоники тональностей и аффектов в воплощении музыкального содержания. Для практической реализации компендиума необходимо конкретное индивидуальное изучение арий Генделя китайскими голосами современности с чётко поставленными задачами эмоционального психологического погружения в тот или иной образ оперной арии. 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». Компендиум арий Генделя Фан Минцзе даст возможность сделать эмоциональный «перевод» европейских модусов теории аффектов на особенности китайского психологического восприятия и менталитета. Прослежено распространение теории *bel canto* в современном исполнительском пространстве Китая. Показаны единичные китайские исполнители (Сяо Ма, Ляо

Чанъюн, Дири Бейр), которые «рискнули» взять в свои сольные программы произведения Г.Ф. Генделя. Если в Европе в настоящее время происходит настоящий «бум» барокко, то в Китае это стилистическое направление ещё не нашло широкого признания у исполнителей и слушателей. Рао Юйцзянь как певец, теоретик и практик адаптировал многие указания итальянской школы *bel canto* для современных китайских певцов.

Цели, поставленные перед исследователем, получили теоретическое обоснование:

- обобщены доминирующие философско-эстетические направления в контексте эпохи барокко (музыкальная риторика, теория аффектов);
- определены особенности итальянской оперы XVII–XVIII веков как музыкально-театрального символа эпохи барокко;
- выявлены ключевые моменты воплощения идей барокко в операх Г.Ф. Генделя;
- рассмотрено творчество Г.Ф. Генделя как представителя оперного искусства эпохи барокко;
- создан вокальный компендиум 107 арий Г.Ф. Генделя с опорой на теорию аффектов и на тональные планы в операх «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»;
- определены исполнительские проблемы в ариях Г.Ф. Генделя как стилистики техники *bel canto* в операх «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»;
- обозначены особенности вокальной китайской культуры в постижении музыки Г.Ф. Генделя на современном этапе.
- определена типология арий по структуре (*da capo*, одночастные, сокращённые) из опер «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»;

В диссертации обозначена основная научная цель – внести определённую корректировку в понятие историзма в теоретический и исполнительский контекст китайского музыкознания. В своей массе в китайском музыкознании существует устойчивое представление о том, что любая музыка, пришедшая в Китай «извне», носит название *bel canto*, что в корне неверно, так как не принимается во внимание европейское понятие музыкально-исторического процесса (Возрождение, Барокко, Классицизм, Романтизм, Музыка XX–XXI веков). Понятие историзма поможет современным исполнителям, как в России, так и в Китае выявить в ариях из опер Г.Ф. Генделя содержательный, эмоциональный и психологический аспект, который опирается на *теорию аффекта*, – одну из основных стилистических концепций эпохи барокко. В диссертации ясно обозначена проблема новизны и практического применения:

- Впервые изучен комплекс литературы, посвящённой творчеству Г.Ф. Генделя. Исследованы нотные материалы: клавиры и партитуры опер «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте», ~~возраст которых 200 лет,~~ сохранивших пометки самого композитора;
- Впервые парадигма исследования данной темы выстраивается от эпохи барокко в теоретических трактатах *bel canto* староитальянской школы (Дж. Каччини, 1602) к новоитальянской теории *bel canto* XIX века в трудах Мануэля Гарсиа (отца и сына), к ариям из опер Г.Ф. Генделя «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»;
- Впервые показано, что оперное творчество Г.Ф. Генделя пересекалось с теорией аффектов, где, по выражению И. Маттезона, каждый звук должен выражать какой-либо аффект;
- Впервые создан компендиум теории аффектов из 107 арий Г.Ф. Генделя в таблице с опорой на теорию аффекта, тональный план и музыкальную форму арий в операх «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте»;

- Впервые показана возможность практического совершенствования вокалистов в освоении глубин психологического погружения в образ, в овладении блестящим виртуозным стилем староитальянской школы, требующей высокого технического мастерства голосового аппарата, во владении эмиссии звукового потока;

- Впервые показана взаимосвязь музыки барокко (XVI – нач. XVIII веков) с реалиями вокальной китайской культуры современности;

- Впервые обозначены немногочисленные китайские певцы, поющие арии Г.Ф. Генделя: Сяо Ма, Ляо Чанъюн, Дири Байер, Рао Юйцзянь.

Исследование поможет китайским вокалистам получить более ясное представление об исполнительской трактовке арий Г.Ф. Генделя, опирающихся на теорию аффектов, и стилистических особенностях пения *bel canto* эпохи барокко XVII – начала XVIII вв. Компендиум 107 арий Г.Ф. Генделя даст необходимую профессиональную базу к расширению исполнительских границ музыки барокко китайскими вокалистами.

Публикация методических пособий для русских и китайских вокалистов на основе Компендиума 107 арий из опер «Ринальдо», «Ксеркс», «Юлий Цезарь в Египте» с указанием типологий арий, заложенных в них аффектах, рассмотрении вокальных технических трудностей тонального и психологического плана с освоением музыки барокко китайскими вокалистами. Создание монографии на китайском языке об оперном творчестве Г.Ф. Генделя.

Исследование рассчитано на базовые курсы практического вокала в вузах России и Китая. Выводы диссертации могут быть использованы в вузовских лекционных курсах по истории европейской музыки XVII – начала XVIII веков. Арии из опер Генделя могут исполняться на учебных, просветительских и благотворительных концертах для разного уровня аудиторий. Выводы диссертации могут быть использованы в учебно-методических пособиях по вокальному мастерству в целях дальнейшего исследования исполнительской



интерпретации музыки барокко и арий из опер Генделя, а также для научного обоснования методических положений по освоению китайскими/иностранцами вокалистами шедевров европейской оперной классики.

В Предисловии к опере «Радамист» Г.Ф. Гендель выразил свое творческое credo. В 47 операх, в масштабном творчестве ораторий, concerto grosso, камерной музыки Г.Ф. Гендель впитал дух и требования своего времени, оставив последующим поколениям огромный массив музыкального наследия, в котором можно бесконечно черпать вдохновение и познание.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Агибаева, М. Т. Композиционная организация кантат Андре Кампра / М. Т. Агибаева, Е. В. Панкина. – Текст: непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 2 (24). – С. 18–23. – ISSN 2308-1031.
2. Агибаева, М. Т. Спасение Альцесты в операх Люлли и Генделя / М. Т. Агибаева. – Текст: непосредственный // Искусство глазами молодых: материалы VIII Международной (XII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Красноярск, 14–16 апреля 2016 года / [ред. коллегия: Н. А. Еловская и др.]. – Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2016. – С. 92–95. – ISBN 978-5-98121-071-6.
3. Аксененко, Ю. А. Вокальные школы XX века / Ю. А. Аксененко. – Текст: непосредственный // Музыка в школе. – 2020. – № 5. – С. 24–32. – ISSN 2072-0440.
4. Александрова, Е. Л. Западноевропейское музыкальное барокко: ретроспективный взгляд / Е. Л. Александрова. – Текст: непосредственный // Научное мнение. – 2015. – № 7-1. – С. 104-108. – ISSN 2222-4378.
5. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: учебник для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов / А. Д. Алексеев; Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.: ноты. – Текст: непосредственный.
6. Алексеева, И. В. Интонационная лексика бассо-остинатной темы и её преобразования в клавирных сочинениях эпохи барокко / И. В. Алексеева. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2 (13). – С. 235–240. – ISSN 2782-3601.
7. Алексеева, И. В. Смысловая организация фигурационно-мелодического тематизма бассо-остинатных жанров / И. В. Алексеева. – Текст:

непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1(2). – С. 48–56. – ISSN 2782-3601.

8. Алмазова, В. В. Жанры духовной музыки в творчестве Дж. Верди: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Варвара Владимировна Алмазова. – М., 2013. – 27 с. – Текст: непосредственный.

9. Алпатова, А. С. Пути современной Отечественной музыки: встреча с прошлым и взгляд в будущее / А. С. Алпатова. – Текст: непосредственный. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 5 (43). – С. 226–232. – ISSN 1997-0803.

10. Андгуладзе, Н. Д. Основные постулаты итальянской вокальной школы / Н. Д. Андгуладзе. – Текст: непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2010. – № 4 (16). – С. 40–44. – ISSN 2220-1769.

11. Андрушкевич, А. В. «Юлий Цезарь» Г. Ф. Генделя: история – образы – опера / А. В. Андрушкевич. – Текст: непосредственный // И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия: сборник статей по материалам научной конференции, Москва, 20–21 октября 2010 года / [ред.-сост. И. П. Сусидко]; М-во культуры РФ, Российская Академия музыки им. Гнесиных. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 28–39.

12. Андреев, И. А. Специфика либретто Страстной оратории Г. Ф. Генделя на текст Б. Х. Брокеса / И. А. Андреев. – Текст: непосредственный // Культура и искусство Германии: материалы международной научной интернет-конференции, Тамбов 18 – 31 октября 2013 г. / отв. ред. О. В. Немкова; Тамбовское областное гос. бюджетное образоват. учреждение высш. проф. образования «Тамбовский гос. музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова». – Тамбов, 2014. – С. 23–27. – ISBN 978-5-93691-108-8.

13. Анкудинова, Т. И. Музыка «барокко», как средство формирования и развития музыкальных навыков обучающихся / Т. И. Анкудинова. – Текст: непосредственный // Актуальные вопросы развития педагогического мастерства. Обмен опытом: сборник работ по материалам V Региональной научно-практической конференции, Губкин, 15 февраля 2020 года. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2020. – С. 9–11.
14. Античные риторики: [переводы] / собрание текстов, статьи, коммент. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи; [вступ. статья А. Ф. Лосева]. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – 352 с. – Текст: непосредственный.
15. Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование / М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1991. – 320 с. – ISBN 5-7140-0088-9. – Текст: непосредственный.
16. Арнонкур, Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур; Николаус Арнонкур; [пер. с нем. С. В. Грохотов]. – М.: Классика-XXI, 2005. – 277, [1] с. – ISBN 5-89817-128-2. – Текст: непосредственный.
17. Артемова, Е. Г. Опера в Москве: от Г. Ф. Генделя до Л. Яначека / Е. Г. Артемова. – Текст: непосредственный // Музыкальная академия. – 2018. – № 3 (763). – С. 59–72. – ISSN 0869-4516.
18. Артемова, Е. Г. Фестиваль музыкальных театров «Видеть музыку»: факты, открытия, акценты / Е. Г. Артемова. – Текст: непосредственный // Музыкальная академия. – 2017. – № 4 (760). – С. 11–18. – ISSN 0869-4516.
19. Архипова, В. А. Некоторые аспекты в исполнении вокальной музыки эпохи барокко / В. А. Архипова. – Текст: непосредственный // Совершенствование профессиональной подготовки специалиста сферы культуры и искусства: материалы V Всероссийской научно-практической конференции, Чебоксары, 17 декабря 2020 года. – Чебоксары: Плакат, 2021. – С. 7–10.

20. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музгиз, 1963. – 378 с. – Текст: непосредственный.
21. Аспелунд, Д. Л. Развитие певца и его голоса: учеб. пособие / Дмитрий Львович Аспелунд. – 2-е издание, стереотипное. – СПб.; М.; Краснодар: Лань; [Б. м.]: Планета музыки, 2016. – 178 с.: фото, табл., нот. примеч. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – ISBN 978-5-8114-2199-2. – Текст: непосредственный.
22. Асташев, Д. А. Вокализы М. Бордоньи в системе ценностей концепции бельканто / Д. А. Асташев. – Текст: непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 3(40). – С. 77–84. – ISSN 2076-4766.
23. Асташев, Д. А. Профессиональное образование вокалиста в контексте европейской идеи гармонизации образовательной среды / Д. А. Асташев. – Текст: непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 2 (43). – С. 60–67. – ISSN 2076-4766.
24. Ахундова, Н. В. Симфоническое творчество Арифа Меликова: (к проблеме обновления жанра): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Нигяр Вели кизы Ахундова. – Баку, 1995. – 23 с. – Текст: непосредственный.
25. Ашрапова, Д. Д. Методы Lax Vox и doctorvox в вокальной педагогике / Д. Д. Ашрапова. – Текст: непосредственный // Профессиональное образование в России и за рубежом. – 2019. – № 4 (36). – С. 129–134. – ISSN 2220-3036.
26. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров. – М.: Госиздат. Муз. сектор, 1929. – Ч. 1: Старая итальянская и французская школа. – 247, 32 с.: ноты. – Текст: непосредственный.

27. Багадунов, В. А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадунов. – М.: Госиздат Муз. сектор, 1932. – Ч. 2: Немецкая школа, новая итальянская школа, новая французская школа, послесловие. – 319, [1] с., [1] л. ил.: ил., нот. – Текст: непосредственный.

28. Бандман, Л. А. Основы вокальной методики и Гигиена певца: методическое пособие для музыкальных колледжей, училищ и техникумов / Л. А. Бандман. – Новосибирск: Индивидуальный предприниматель Колмогоров Игорь Александрович, 2021. – 219 с. – ISBN 978-5-91556-970-5. – Текст: непосредственный.

29. Бао Нуань. Особенности обучения русской вокальной школы и ее отражение в педагогической практике китайских педагогических вузов / Бао Нуань. – Текст: непосредственный // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2020. – № 7-2. – С. 38–41. – ISSN 2223-2982.

30. Барбье, П. История кастратов / Патрик Барбье; пер. с фр. Елены Рабинович. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 302, [1] с. – (Studia Europaea). – ISBN 5-89059-076-6. – Текст: непосредственный

31. Барсов, Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю. А. Барсов. – Л.: Музыка, 1968. – 66 с. – Текст: непосредственный.

32. Безкоровайная, Н. С. Вокальный стиль Ю. Лежневой в контексте традиций барочного исполнительства / Н. С. Безкоровайная. – Текст: непосредственный // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 4. – С. 793–797. – ISSN 2618-9690.

33. Белов, Е. Е. Понятие «вокальная школа» в историко-культурологическом анализе / Е. Е. Белов. – Текст: непосредственный // Социально-гуманитарные знания. – 2009. – № 4. – С. 303–311. – ISSN 0869-8120.

34. Белоненко, А. С. Георг Гендель: краткий очерк жизни и творчества / А. С. Белоненко. – Л.: Музыка, 1971. – 80 с. – Текст: непосредственный.
35. Берни, Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии: пер. с англ. / Ч. Берни; вступ. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга. – Л.: Музгиз, 1961. – 203 с., 19 л. ил.: ил. – Текст: непосредственный.
36. Берченко, Р. Наши современники Бах и Гендель / Р. Берченко. – Текст: непосредственный // Музыкальная академия. – 2006. – № 4. – С. 202–205. – ISSN 0869-4516.
37. Бейшлаг, Адольф. Орнаментика в музыке: с предисл. / общая ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского; пер. с нем. З. Визеля. – М.: Музыка, 1978. – 320 с. – Текст: непосредственный.
38. Биглер, Л. В. Клавирные сочинения Г.Ф. Генделя в педагогическом репертуаре / Л. В. Биглер. – Текст непосредственный // Вызовы глобального мира. Вестник ИМТП. – 2016. – № 1–2 (9–10). – С. 74–76. – ISBN 2312-4199.
39. Бигони, Э. Предпосылки становления жанра арии в контексте вокального исполнительства / Э. Бигони, Е. Г. Савина. – Текст непосредственный // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы XI международной научно-практической конференции, Москва, 23 ноября 2020 года. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2021. – С. 196–200. – ISBN 978-5-4263-0980-7. – ISBN 978-5-4263-0876-3.
40. Богданова, В. В. Музыкальная культура вокального барокко и основные исполнительские традиции / В. В. Богданова. – Текст непосредственный // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. – 2018. – № 24. – С. 114–120.
41. Богданова, В. В. Особенности итальянской школы бельканто / В. В. Богданова. – Текст непосредственный // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. – 2014. – № 20. – С. 60–72.

42. Богомольный, М. С. Особенности стиля бельканто как техники исполнительского мастерства вокалистов / М. С. Богомольный – Текст непосредственный // Педагогика искусства. – 2020. – № 2. – С. 125–131. – eISSN 1997-4558.

43. Богомольный, М. С. Ошибки начинающих вокалистов в процессе освоения техники бельканто / М. С. Богомольный. – Текст непосредственный // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2020. – № 18. – С. 174–179.

44. Богуславский, М. В. Развитие педагогических традиций и методик формирования русской классической вокальной школы в XVIII–XIX вв. / М. В. Богуславский, Т. Н. Богуславская, Н. Е. Косовцов. – Текст непосредственный // Гуманитарные исследования Центральной России. – 2019. – № 2 (11). – С. 24–33. – ISSN 2541-9056.

45. Бочаров, Ю. С. Музыка барокко в отечественной справочной и учебной литературе рубежа XX–XXI веков / Ю. С. Бочаров. – Текст: непосредственный // Старинная музыка. – 2006. – № 3–4 (33–34). – С. 7–12. – ISSN 1999-6810.

46. Бочаров, Ю. С. На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко / Ю. С. Бочаров. – Текст непосредственный // Старинная музыка. – 2018. – № 2 (80). – С. 11–20. – ISSN 1999-6810.

47. Бочаров, Ю. С. Об эпохе барокко в музыке и ее периодизации / Ю. С. Бочаров. – Текст непосредственный // Старинная музыка. – 2018. – № 3–4 (81–82). – С. 1–14. – ISSN 1999-6810.

48. Бочаров, Ю. С. Сюита в эпоху барокко: к истории жанрового наименования / Ю. С. Бочаров. – Текст непосредственный // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2018. – № 1 (21). – С. 56–65. – ISSN 2226-3330.

49. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»:



диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Туяна Баторовна Будаева. – Москва, 2011. – 253 с. – Текст непосредственный.

50. Буланов, С. А. Дмитрий Вдовин: «Стагнация вокального образования в России продолжается» / С. А. Буланов. – Текст непосредственный // Музыкальная академия. – 2021. – № 3 (775). – С. 53–55. – ISSN 0869-4516.

51. Булатов, Л. П. Исполнительское прочтение орнаментов в скрипичной музыке Г. Ф. Генделя / Л. П. Булатов. – Текст: непосредственный // Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – Москва, 1990. – Вып. 112. – С. 45–64. – ISBN 5-7196-0504-2.

52. Булатов, Л. П. Скрипичные сонаты Г. Ф. Генделя: проблемы текстологии и интерпретации : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Леонид Петрович Булатов ; Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1990. – 25 с. – Текст: непосредственный.

53. Булычева, А. В. «Тезей» Ж. Б. Люлли и Г. Ф. Генделя: очевидные и неочевидные различия / А. В. Булычева. – Текст непосредственный // И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия: сборник статей по материалам науч. конф., Москва, 20–21 октября 2010 года. – М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2011. – С. 17–28.

54. Ван Кэсинь. Влияние Bel Canto на развитие современного оперного певческого искусства в Китае / Ван Кэсинь. – Текст: непосредственный // Культурология, искусствоведение и филология: от теории к практике: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Чебоксары, 28 мая 2021 года / БОУ ВО «Чувашский гос. институт культуры и искусств» М-ва культуры, по делам национальностей и архивного дела Чувашской Республики. – Чебоксары: Среда, 2021. – С. 89–93.

55. Ван Кэсинь. Освоение китайскими вокалистами произведений из репертуара классического «belcanto» / Ван Кэсинь. – Текст: непосредственный //

Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 1. – С. 302–316. – eISSN 2618-6942.

56. Ван Кэсинь. Развитие и инновации бельканто в современных китайских университетах / Ван Кэсинь. – Текст непосредственный // Музыка и время. – 2021. – № 2. – С. 27–31. – ISSN 2072-9960.

57. Варшавская, Н. П. Вокальные исполнительские школы: эпоха стиля bel canto / Н. П. Варшавская. – Текст непосредственный // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность: материалы науч.-практ. конф., Казань, 2 апреля 2008 года. – Казань: Казанская гос. консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова, 2009. – С. 142–147.

58. Вельфлин, Г. Ренессанс и барокко: исслед. сущности и становления стиля барокко в Италии / Г. Вельфлин; пер. Е. Г. Лундберга; под ред. Е. Н. Козиной. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 286, [1] с. – (Серия «Художник и знаток»). – ISBN 5-352-00608-5. – Текст непосредственный.

59. Воинова, М. Первый Московский открытый конкурс вокально-фортепианных дуэтов «piano&voice» / М. Воинова. – Текст непосредственный // Музыкальная академия. – 2012. – № 1 (737). – С. 127–128. – ISSN 0869-4516.

60. Войтик, И. А. Из истории русской вокальной школы / И. А. Войтик. – Текст: непосредственный // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2015. – № 3. – С. 9. – eISSN 2587-8441.

61. Волов, Д. И. Г. Ф. Гендель и немецкие ораториальные жанры / Д. И. Волов. – Текст: непосредственный // Музыковедение. – 2008. – № 7. – С. 13–20. – ISSN 2072-9979.

62. Волов, Д. И. Итальянская оратория Генделя «Воскресение» / Д. И. Волов. – Текст: непосредственный // Старинная музыка. – 2009. – № 1(43). – С. 1–8.

63. Волов, Д. И. Оратории Генделя на христианские сюжеты (жанровая природа и национальные традиции): специальность 17.00.02 «Музыкальное

искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Д. И. Волов. – Москва, 2012. – 32 с. – Текст: непосредственный.

64. Волченко, Н. Техника прикрытия звука, как защитный механизм фонационного аппарата певца / Н. Волченко. – Текст: непосредственный // MUSIQI DÜNYASI. – 2010. – № 4(45). – С. 197–201. – ISSN 2219-8474.

65. Волчков, В. А. Об особенностях обучения китайских вокалистов / В. А. Волчков, Е. И. Пьянковская. – Текст: непосредственный // Духовно-нравственное воспитание: образование. Культура. Искусство: сб. науч. ст. VI Междунар. науч.-практ. конф., Пенза, 09–10 ноября 2015 года / отв. ред. : Т. А. Шипилкина; Т. И. Благинина; В. В. Михалева. – Пенза: Пензенский гос. ун-т, 2015. – С. 44–49. – ISBN 978-5-906831-44-6.

66. Вэй Яо. Вокальное профессиональное образование в Китае в 20–30 годы XX века / Вэй Яо. – Текст: непосредственный // Ценности и смыслы. – 2012. – № 3 (19). – С. 159–164. – ISSN 2071-6427.

67. Галыгина, А. В. Полифонический стиль в западноевропейской и русской музыке / А. В. Галыгина. – Текст: непосредственный // Наука и школа. – 2014. – № 5. – С. 160–166. – ISSN1819-463X.

68. Галыгина, А. В. Полифония как диалог между эпохой барокко и современностью / А. В. Галыгина. – Текст: непосредственный // Наука и школа. – 2015. – № 2. – С. 184–191. – ISSN 1819-463X.

69. Галкина, С. А. Теоретические основы искусства *Bel canto* / С. А. Галкина. – Текст: непосредственный // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании: сборник статей / под общ. ред. С. М. Низамутдиновой. – М.: Учебный центр «Перспектива», 2021. – С. 38–42. – ISBN 978-5-98594-696-3.

70. Гамова, И. В. О музыкальной форме К. Монтеверди / И. В. Гамова. – Текст: непосредственный // Музыкальное искусство. – 2016. – № 15. – С. 58–70. – ISSN 2519-4615.

71. Гарсиа, Мануэль (отец). Упражнения для голоса: учеб. пособие: [для голоса без сопровождения и с инструментальным сопровождением: для студентов и педагогов музыкальных училищ и вузов] / Мануэль Гарсиа (отец); пер. и науч. ред. М. Г. Людско. – СПб.: Лань ; М.: Планета музыки, 2015. – 102, [1] с.: портр. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – ISBN 978-5-8114-1962.

72. Гарсиа, Мануэль (сын). Полный трактат об искусстве пения: учеб. пособие / Мануэль Гарсиа (сын); пер. с итал. яз. М. К. Никитиной. – Санкт-Петербург [и др.]: Лань, 2015. – 411, [1] с.: нот. – ISBN 978-5-8114-1614-1.

73. Гарсиа, Мануэль (сын) Советы по пению: учеб. пособие / М. Гарсиа (сын); пер. Н. А. Александровой. – СПб.: Лань : Планета музыки, 2014. – 102, [1] с.: портр. – Текст: непосредственный.

74. Геродот. История / пер. и примеч. Г. А. Стратановского // Античная литература: [сайт]. – URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/herodot/index.htm> (дата обращения: 16.02.2021). – Текст: электронный.

75. Гозенпуд, А. А. Оперный словарь. – М.; Л.: Музыка, [Ленингр. отделение], 1965. – 479 с.: портр. – Текст: непосредственный.

76. Голошумова, Г. С. К вопросу о вокальном образовании в России и Китае: сравнительная характеристика / Г. С. Голошумова, Лин Нин, А. А. Коновалова. – Текст: непосредственный // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2020. – № 17. – С. 239–242.

77. Голуб, А. Н. Оперные традиции Италии в творчестве Г. Генделя / А. Н. Голуб, О. И. Журавлева. – Текст: непосредственный // Проблемы и перспективы современной науки. – 2017. – № 17. – С. 61–64.

78. Голубовская, Н. И. Искусство исполнителя / ред.-сост.: Т. Зайцева, С. Закарян, В. Смирнов; Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб.: Композитор, 2007. – 487 с.: нот. примеч., факс; [16] л. : портр. – Текст: непосредственный.

79. Голубовская, Н. И. Что нужно знать о мелизмах / Н. И. Голубовская. – Текст: непосредственный // О музыкальном исполнительстве. – Ленинград, 1985. – С. 5–21.

80. Горячева, Т. А. Массовая музыка и метаморфозы эстетических категорий возвышенного и прекрасного / Т. А. Горячева, Е. Г. Штенникова. – Текст: непосредственный // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – № 3. – С. 524–528. – ISSN 2618-9690.

81. Гренадерова, А. Д. Сицилиана в вокально-инструментальном творчестве И. С. Баха: к вопросу трактовки жанра / А. Д. Гренадерова. – Текст: непосредственный // Музыкальное искусство. – 2018. – № 19. – С. 31–44. – ISSN 2519-4615.

82. Григорьева, Т. А. «Загадочный мир барокко»: сценарий концертно-познавательной программы художественно-образовательного проекта «Классика для тинейджеров» / Т. А. Григорьева. – Текст: непосредственный // Музыка в школе. – 2021. – № 2. – С. 11–17. – ISSN 2072-0440.

83. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры. – М.: Музгиз, 1959. – Т. 2. Ч. 2: [Германия XIV–XVI вв., Нидерланды XVI – начала XVII в., Англия вторая половина XVI – начала XVII в. и западнославянские культуры до XVII в.], – 492 с., 1 л. ил.: ил., нот. – Текст: непосредственный.

84. Грушко, Г. И. Глава VI. Эпохи музыкальной истории: стили, жанры, формы / Г. И. Грушко. – Текст: непосредственный // Современная наука в теории и практике / науч. ред. С. П. Акутина. – М.: Перо, 2018. – С. 102–127.

85. Гун Чен. Общая характеристика эпохи барокко: стилевые особенности произведений искусства / Гун Чен, Ван Шаоцзе. – Текст:

непосредственный // Образовательный форсайт. – 2021. – № 4 (12). – С. 101–108. – eISSN 2713-1017.

86. Гусева, А. Н. Жанр вокализа: история, теория и практика: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. Н. Гусева. – Магнитогорск, 2013. – 27 с. – Текст: непосредственный.

87. Данова, И. В. Эмоциональная выразительность в русской вокальной школе по сравнению с итальянской / И. В. Данова. – Текст: непосредственный // Художественный тип человека: комплексные исследования / науч. ред. В. П. Морозова, А. С. Соколова; Ин-т психологии Рос. Акад. наук [и др.]. – М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. – С. 170–180. – ISBN 5-86419-015-2.

88. Даянова, Н. Н. Педагогико-музыкальный катарсис в образовательном процессе / Н. Н. Даянова. – Текст: непосредственный // Социология образования. – 2007. – № 10. – С. 38–45. – ISSN 1561-2465.

89. Девуцкий, В. Э. Эмоциональная палитра музыки как семантическая система / В. Э. Девуцкий. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2018. – № 4 (33). – С. 16–28. – ISSN 2782-3601.

90. Деличиева, Н. Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И.-С. Баха: монография / Н. Н. Деличиева. – М.: Музыка, 1980. – 80 с.: нот. примеч. – (Вопросы истории, теории, методики). – Текст: непосредственный.

91. Демидов, В. П. Музыкальная драматургия в операх Генделя: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Владимир Петрович Демидов. – Москва, 1994. – 24 с. – Текст: непосредственный.

92. Демидова, Е. И. Истоки вокальной школы России, как основа современного классического вокального искусства / Е. И. Демидова. – Текст:

непосредственный // Центральный научный вестник. – 2017. – Т. 2, № 22 (39). – С. 19–20. – ISSN 2499-9989.

93. Демченко, А. И. Барокко (середина XVI – середина XVIII столетия). Коллизии контрастов (окончание) / А. И. Демченко. – Текст: непосредственный // ИКОНИ. – 2021. – № 2. – С. 6–29. – ISSN 2658-4824.

94. Демченко, А. И. Эпоха барокко – магистрали художественного творчества / А. И. Демченко. – Текст: непосредственный // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, № 7. – С. 9–17. – ISSN 2618-9690.

95. Диденко, Н. М. Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV–XVIII веков: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Надежда Михайловна Диденко. – Ростов-на-Дону, 1995. – 24 с. – Текст: непосредственный.

96. Дирижерское исполнительство: практика. История. Эстетика: [сборник статей] / [ред.-сост., авт. вступ. статьи, доп. и коммент. Л. Гинзбург]. – М.: Музыка, 1975. – 631 с., 8 л. ил.: ил., нот. ил. – Текст: непосредственный.

97. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2004. – ISBN 5-7140-0355-1. – Текст: непосредственный.

98. Дробышевская, Н. С. Итальянские «корни» русского вокала (из истории обучения певцов придворной певческой капеллы) / Н. С. Дробышевская. – Текст: непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. – 2013. – № 7-1 (33). – С. 60–67. – ISSN 1997-292X.

99. Друскин, М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1960. – 282 с. – Текст: непосредственный.

100. Ду Хуэйцю. Классификация учебных заведений по подготовке вокалистов в современном Китае / Ду Хуэйцю, Г. П. Овсянкина. – Текст:

непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2019. – № 194. – С. 208–215. – ISSN 1992-6464.

101. Дун Ц. Вокальное искусство – развитие итальянского бельканто в Китае / Дун Ц. – Текст: непосредственный // Актуальные проблемы профессиональной сферы в современном мире: материалы IX междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых на иностранных языках: 85-летию института иностранных языков посвящается, Екатеринбург, 17 марта 2022 года. – Екатеринбург: [б. и.], 2022. – С. 124–129.

102. Егорова, О. И. Роль слова и музыки в процессе технических занятий с певцом / О. И. Егорова. – Текст: непосредственный // Слово о музыке. – 2017. – № 1. – С. 13–23. – ISSN 2618-7590.

103. Егорова, С. В. Освоение концертмейстером литературного текста вокальных произведений и способов передачи речевой интонации в музыке / С. В. Егорова. – Текст: непосредственный // Концепт: научно-методический электронный журнал. – 2013. – № Т 3. – С. 2416–2420. – eISSN 2304-120X.

104. Емцова, О. М. Венецианская опера 1640-х – 1670-х гг.: поэтика жанра: 17.00.02: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / О. М. Емцова. – М., 2005. – 266 с. – Текст: непосредственный.

105. Енина, С. А. Музыкальная культура Германии от средневековья до эпохи барокко / С. А. Енина, Е. С. Кущенко. – Текст: непосредственный // Культурные тренды 2.0: Россия и Германия: сборник докладов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, Белгород, 27 октября 2020 года / отв. ред. Н. В. Бараниченко [и др.]. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2020. – С. 324–327.



106. Ермолаев, В. Г. Применение метода спектрального анализа звука к исследованию роли носовой полости в певческом звукообразовании / В. Г. Ермолаев, В. П. Морозов, В. И. Парашина. – Текст: непосредственный // Вестник оториноларингологии. – 1964. – Т. 26. – № 2. – С. 43–49.

107. Ершукова, Т. В. Бельканто как источник русской вокальной школы / Т. В. Ершукова. – Текст: непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 1. – С. 140–147. – ISSN 2308-1031.

108. Журавлева, О. И. Итальянский музыкальный театр эпохи барокко: его традиции в современном вокальном исполнительстве и образовании / О. И. Журавлева. – Текст: непосредственный // Развитие современного образования: опыт теоретического и эмпирического анализа. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И. И.), 2021. – С. 104–131. – ISBN 978-5-00174-802-1.

109. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. Захарова. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.: нот. ил. – (Вопр. истории, теории, методики). – Текст: непосредственный.

110. Зейфас, Н. М. Concerto grossов в творчестве Генделя: монография / Н. М. Зейфас. – М.: Музыка, 1980. – 80 с.: нот. примеч. – (Вопросы истории, теории, методологии). – Текст: непосредственный.

111. Золотовский, В. П. Великие органисты-импровизаторы: Георг Фридрих Гендель / В. П. Золотовский. – Текст: непосредственный // Музыкальное образование и наука. – 2021. – № 2 (14). – С. 27–30. – ISSN 2413-0001.

112. Иванов, А. П. Об искусстве пения / Алексей Петрович Иванов. – [Москва]: Профиздат, 1963. – 104 с.: ил., нот. ил. – (Мастера искусств – участникам художественной самодеятельности). – Текст: непосредственный.

113. Иванова, А. З. Продолжение традиций русской вокальной школы / А. З. Иванова. – Текст: непосредственный // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств. – 2012. – № 6. – С. 38–40. – ISSN 2305-7414.

114. Иванова, Г. Е. Эстетика и поэтика барокко в профессиональной подготовке современного музыканта / Г. Е. Иванова. – Текст: непосредственный // Лики культуры, искусства и музыки в информационном пространстве XXI века: сборник материалов I Международной научно-практической конференции / под общ. ред. С. С. Чернова. – Новосибирск: Центр развития научного сотрудничества, 2015. – С. 16-21. – ISBN 978-5-00068-266-1.

115. Ифтоди, И. Н. К вопросу о понятии и содержании музыкальной эстетики и музыкально-эстетического кругозора студентов-вокалистов / И. Н. Ифтоди. – Текст: непосредственный // Аспирант. – 2021. – № 2 (59). – С. 84–86. – ISSN 2500-1515.

116. Кванц, И. И. Опыт руководства по игре на поперечной флейте / И. И. Кванц; пер. и коммент. Екатерины Дрязжиной. – URL: <https://clck.ru/33L8cS> (дата обращения: 12.04.2020). – Текст: электронный.

117. Кванц, И. И. Опыт наставления по игре на флейте *traversiere*: [пер. трактата 18 века: учебно-методическое и практическое пособие для студентов консерваторий] / Иоганн Иоахим Кванц; под общ. ред. Т. С. Екименко; [пер. с нем. С. И. Художниковой]; М-во культуры Российской Федерации, Петрозаводская гос. консерватория (акад.) имени А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2012. – 415 с.: нот. ил. – ISBN 978-5-8021-1577-0.

118. Квашнин, К. А. Эпоха барокко – важнейший этап в развитии интонационной выразительности / К. А. Квашнин. – Текст: непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 26. – С. 76–82. – ISSN 2222-0836.

119. Кибасова, Г. П. Культура барокко: феномен певцов-кастратов / Г. П. Кибасова, Е. А. Юнеева. – Текст: непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2014. – № 1 (52). – С. 23–26. – ISSN 2070-075X.

120. Кириллина, Л. В. Гендель / Л. В. Кириллина. – М.: Молодая гвардия, 2017. – 479 с. – (Жизнь замечательных людей). – ISBN 978-5-235-03967-4. – Текст: непосредственный.

121. Кириллина, Л. В. Глюк и Гендель: пути передачи традиции в музыке XVIII века / Л. В. Кириллина. – Текст: непосредственный // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 4 (27). – С. 66–103. – ISSN 2079-9438.

122. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков / Л. В. Кириллина. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1996. – 192 с. – Текст: непосредственный.

123. Кириллина, Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя / Л. В. Кириллина. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2019. – 388 с. – ISBN 978-5-89598-356-0. – Текст: непосредственный.

124. Кириллина, Л. В. Характер и характерность в операх Г. Ф. Генделя / Л. В. Кириллина. – Текст: непосредственный // Научный вестник Московской консерватории. – 2010. – № 1. – С. 103–117. – ISSN 2079-9438.

125. Кобозева, И. С. Проблема развития эмоциональности у обучающихся музыкальному исполнительству / И. С. Кобозева, Н. И. Чинякова, В. О. Борисов. – Текст: непосредственный // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – № 5 (84). – С. 109–112. – ISSN 1991-5497.

126. Коленько, С. Г. Голос певца-кастрата: идеология и технология / С. Г. Коленько. – Текст: непосредственный // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2010. – Т. 2. – № 4. – С. 113–120. – ISSN 1818-6653.

127. Конен, В. Д. Перселл и опера / В. Д. Конен. – М.: Музыка, 1978. – 262с.: 1 л. портр.: нот. ил. – Текст : непосредственный.

128. Консон, Г. Р. О психологии трагического в искусстве (на примере героев опер и ораторий Г. Ф. Генделя) / Г. Р. Консон. – Текст: непосредственный // Системная психология и социология. – 2017. – № 2 (22). – С. 74–81. – ISSN 2223-6872.

129. Консон, Г. Р. Трагические оратории Г. Ф. Генделя / Г. Р. Консон. – Текст: непосредственный // Музыковедение. – 2006. – № 4. – С. 35–41. – ISSN 2072-9979.

130. Копоть, И. Е. Оперное творчество Г. Ф. Генделя в контексте идей европейского просвещения: специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ирина Евгеньевна Копоть. – Киев, 1996. – 14 с. – Текст: непосредственный.

131. Копылов, Н. Д. Особенности формирования гласных в процессе обучения академическому вокалу мужских голосов / Н. Д. Копылов. – Текст: непосредственный // Методологические проблемы современного музыкального образования: сборник статей по материалам X Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 27–28 апреля 2015 года / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2015. – С. 98–101. – ISBN 978-5-8064-2115-0.

132. Кораблева, М. Д. Особенности музыкальных жанров в различные культурно-исторические эпохи / М. Д. Кораблева. – Текст: непосредственный // Культура и цивилизация. – 2021. – Т. 11. – № 1-1. – С. 31–41. – ISSN 2223-5426.

133. Кречмар, Г. История оперы: [учеб. пособие] / Герман Кречмар; пер. и выбор иллюстраций П. В. Грачева; под ред. и с предисл. Игоря Глебова ; [Российский университет театрального искусства. – переиздание]. – М.: ГИТИС,

2014. – 386 с.: нот. примеч.; [8] л.: фото. – ISBN 978-5-91328-121-0. – Текст: непосредственный.

134. Кржижановский, К. И. Вокальное искусство / Каспар Иванович Кржижановский. – М.: Гор. тип., 1909. – [4], IV, 304 с.: ил. – Текст: непосредственный.

135. Кройц, А. Орнаментика в клавирных произведениях И. С. Баха / А. Кройц. – Текст: непосредственный // Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / Адольф Бейшлаг ; пер. З. Визель, ред. Н. А. Копчевский. – М.: Музыка, 1978. – С. 311–317.

136. Круглова, Е. В. Вопросы орнаментации в старинной вокальной музыке / Е. В. Круглова. – Текст: непосредственный // Музыкальная культура XXI века: теория, исполнительство, образование : материалы II Международной научно-практической конференции, Казань, 20 мая 2021 года / редкол. : Т. Ю. Гордеева, Р. Р. Мирная. – Казань: Казанский государственный университет культуры и искусств, 2022. – С. 49–51. – Текст: непосредственный.

137. Круглова, Е. В. Об учебной дисциплине «Основы барочного вокального искусства» / Е. В. Круглова. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – № 1 (46). – С. 152–160. – ISSN 2782-3601.

138. Круглова, Е. В. Старинная музыка в учебном репертуаре вокалистов / Е. В. Круглова. – Текст: непосредственный // Образование в сфере искусства. – 2014. – № 1 (2). – С. 66–70.

139. Круглова, Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Елена Валентиновна Круглова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 26 с. – Текст: непосредственный.

140. Куколь, Г. В. Итальянская опера первой половины XVII века. Драматургия. Стиль. Жанрообразующие процессы: специальность 17.00.02

«Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Галина Витальевна Куколь. – Киев, 1989. – 20 с. – Текст: непосредственный.

141. Кульпина, В. Г. Цветосветовые ментальные образы как элемент музыкальной эмоции и метаязыка воображения / В. Г. Кульпина. – Текст: непосредственный // Мир психологии. – 2002. – № 4 (32). – С. 103–116. – ISSN 2073-8528.

142. Куперен, Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик; сост., ред. пер. Д. М. Серова; очерк о Куперене, коммент. и общ. ред. Я. И. Мильштейна. – М.: Музыка, 1973. – 151 с., [4 л.] портр., ил. : нот. – Текст: непосредственный.

143. Куракин, С. И. Rhythmic American poetry – музыкальная коммерция или музыкальная эстетика настоящего / С. И. Куракин. – Текст : непосредственный // Евразийский союз ученых. – 2016. – № 1–3 (22). – С. 55–61. – ISSN 2411-6467.

144. Левко, В. Н. Моя судьба в Большом театре / Валентина Николаевна Левко. – 2-е дополненное издание. – [Б. м.]: Издательские решения, 2021. – 151, [2] с.: ил., портр. – ISBN 978-5-0055-7551-7. – Текст: непосредственный.

145. Ли Эрюн. Распространение и влияние бельканто в китайской вокальной музыке XX века / Ли Эрюн. – Текст: непосредственный // Этносоциум и межнациональная культура. – 2019. – № 2 (128). – С. 99–105. – ISSN 2072-3091.

146. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник в 2-х книгах / Т. Н. Ливанова; ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР; Московская консерватория им. П. И. Чайковского. – М.: Музыка, 1986. – 462 с. – Текст: непосредственный.

146а. Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: 1994; 2-е переработанное издание с новым послесловием: СПб.: – 2013, – 336 с. – Текст: непосредственный.

147. Логинова, Л. Н. Теория и сольфеджио или теория сольфеджио? / Л. Н. Логинова. – Текст: непосредственный // Искусство и образование. – 2014. – № 3 (89). – С. 81–89. – ISSN 2072-0432.

148. Луцкер, П. В. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М.: Государственный институт искусствознания, 1998. – 440 с. – ISBN 5-87334-030-7. – Текст: непосредственный.

149. Луцкер, П. В. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко; Государственный институт искусствознания; Российская академия музыки им. Гнесиных. – М.: Классика-XXI, 2004. – 768 с. – ISBN 5-89817-102-9. – Текст: непосредственный.

150. Луцкер, П. В. Музыкальный театр в XVIII веке: учебно-методическое пособие / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019. – 100 с. – ISBN 978-5-8269-0248-6. – Текст: непосредственный.

151. Лучина, Е. И. Оперы Алессандро Скарлатти (к вопросу о специфике жанра и музыкальной драматургии): 17.00.02: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Е. И. Лучина; Российская академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 1996. – 26 с. – Текст: непосредственный.

152. Львов, М. Л. Из истории вокального искусства: монография / Михаил Львович Львов; общ. ред. и вступ. ст. Н. А. Вербовой. – М.: Музыка, 1965. – 228 с. ; 4 л. : портр. – Текст: непосредственный.

153. Лю Тайлу. Особенности китайской традиционной вокальной музыки / Лю Тайлу. – Текст: непосредственный // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям:

сборник материалов VII Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных, Белгород, 25 апреля 2019 года : в 5 т. – Белгород : Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2019. – Т. 5. – С. 39–43.

154. Любимов, Д. Особенности либретто оперы Г. Ф. Генделя «Альцина» / Д. Любимов. – Текст: непосредственный // Исследования молодых музыковедов. – 2018. – № 4. – С. 133–143. – eISSN 2618-8392.

155. Людько, М. Г. Историческое исполнительство и современная вокальная педагогика / М. Г. Людько. – Текст: непосредственный // Вестник Магнитогорской консерватории. – 2017. – № 1. – С. 71–75.

156. Людько, М. Г. Стилевое исполнительство и вокальная педагогика / М. Г. Людько. – Текст: непосредственный // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. – 2017. – № 22. – С. 10–16.

157. Люй Бо. Теоретические особенности профессиональной подготовки вокалистов / Люй Бо, Чжан Линюэ, И. В. Кудринская. – Текст: непосредственный // Искусство и образование. – 2020. – № 5 (127). – С. 142–149. – ISSN 2072-0432.

158. Люй Цзяин. Новая вокальная практика Китая в XX-XXI столетиях и ее эстетические основания / Люй Цзяин. – Текст: непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 3 (61). – С. 55–60. – ISSN 2220-1769.

159. Люй Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры / Люй Цзяин. – Текст: непосредственный // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, № 11. – С. 278–282. – ISSN 2618-9690.

160. Ляо Чанъюн. Ombra maifую. – URL: <https://youtu.be/XTynVCM7tEk> (дата обращения: 14.02.2020). – Музыка (исполнительская): электронная.

161. Ляо Чанъюн. Сольный концерт. – URL : <https://baike.baidu.hk/item/%E5%BB%96%E6%98%8C%E6%B0%B8/310273> (дата



обращения: 15.03.2020). – Музыка (исполнительская): электронная.

162. Мазурин, К. Методология пения: курс педагогики пения: руководство для учителей и пособие для учащихся: [в 4-х т.] / К. Мазурин. – М.: А. А. Левенсон, 1902. – Т. 1: Часть теоретическая. – 914, 82 с.: нот. примеч. – Текст: непосредственный.

163. Малков, П. Ю. Бах и Гендель: два религиозных мировоззрения в музыке / П. Ю. Малков. – Текст: непосредственный // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Музыкальное искусство христианского мира. – 2007. – № 1 (1). – С. 133–139.

164. Мартынова, А. Итальянская опера первой половины XIX века: взаимосвязь вокальной теории и композиторской практики / А. Мартынова. – Текст: непосредственный // Музыка и время. – 2006. – № 12. – С. 46–48. –ISSN 2072-9960.

165. Мартынова, Ю. А. Методические аспекты итальянской вокальной школы / Ю. А. Мартынова, А. М. Сухова. – Текст: непосредственный // Международный академический вестник. – 2018. – № 3 (23). – С. 6–9. – ISSN 2312-5519.

166. Марченко, Е. Восприятие единого эмоционального тона произведений разных видов искусства / Е. Марченко. – Текст: непосредственный // Искусство в школе. – 2008. – № 5. – С. 69–71. – ISSN 0869-4966.

167. Мацуленкина, Ю. А. Отличительные черты и сущность академического стиля вокального исполнения / Ю. А. Мацуленкина, Е. Е. Ларькина. – Текст: непосредственный // Образовательный форсайт. – 2021. – № 2 (10). – С. 104–110. – eISSN 2713-1017.

168. Международный конкурс Чайковского – International Tchaikovsky Competition Международный конкурс Чайковского – URL:

[https://ru.abcdef.wiki/wiki/International\\_Tchaikovsky\\_Competition](https://ru.abcdef.wiki/wiki/International_Tchaikovsky_Competition) (дата обращения: 10.02.2020).

169. Мещерякова, Н. И. Колоратурный стиль в вокальных произведениях И. С. Баха и Г. Ф. Генделя / Н. И. Мещерякова. – Текст: непосредственный // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: материалы VII Всероссийской научно-практической конференции, Волгоград, 13–15 июня 2013 года / отв. ред.: Ю. М. Ильинов. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2013. – С. 541–545. – ISBN 978-5-00072-071-4.

170. Морозов, В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов; отв. ред. В. И. Медведев. – Л.: Наука, 1977. – 232 с. – Текст: непосредственный.

171. Морозов, В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. – М.: Музыка, 1965. – 88 с. – (В помощь педагогу-музыканту). – Текст: непосредственный.

172. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. – 496 с. – ISBN 978-5-89598-087-2. – Текст: непосредственный.

173. Морозов, В. П. К проблеме эмоционально-психологического воздействия музыки на человека / В. П. Морозов. – Текст: непосредственный // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – 1997. – № 3. – С. 234–243. – ISSN 1562-0484.

174. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5: Симон – Хейлер. – 1055 стб. разд. паг., портр, нот. – Текст: непосредственный.

175. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и общая вступ. статья [с. 5–92] В. П. Шестакова. –

М.: Музыка, 1966. – 574 с., 15 л. ил.: нот. ил. – (Памятники музейно-эстетической мысли). – Текст: непосредственный.

176. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков: [сборник переводов] / сост. текстов и общая вступ. статья [с. 5–64] В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.: 22 л. ил. – (Памятники музыкально-эстетической мысли). – Текст: непосредственный.

177. Муравская, Т. Г. Европейская литература и искусство XVII–XVIII веков / Т. Г. Муравская. – Текст: непосредственный // Современное образование Витебщины. – 2014. – № 3 (5). – С. 41–49. – ISSN 2706-8749.

178. Назаренко, И. К. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: хрестоматия / Иван Карпович Назаренко. – 3-е издание, исправленное и дополненное. – М.: Музыка, 1968. – 622 с.: нот. примеч. – Текст: непосредственный.

179. Насонов, Р. А. Музыкальная риторика Иоганна Иоахима Кванца / Р. А. Насонов. – Текст: непосредственный // Научный вестник Московской консерватории. – 2013. – № 1. – С. 162–168. – ISSN 2079–9438.

180. Немецко-русские музыкальные связи: сборник статей / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Каф. истории зарубеж. музыки; [ред.-сост. А. К. Кенигсберг]. – СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2002 (Тип. Изд-ва СПбГПУ). – 205, [1] с. – ISBN 5-7422-056-8. – Текст: непосредственный

181. (Не)музыкальное приношение, или *Allegro affettuoso*: сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца / ред.-сост.: Александр Долинин, Илья Дороченков, Людмила Ковнацкая, Наталия Мазур. – СПб.: Автономная некоммерческая образовательная организация высшего образования «Европейский университет в Санкт-Петербурге», 2013. – 672 с. – ISBN 978-5-94380-155-6. – Текст: непосредственный.

182. Оганова, Т. Р. Английская верджинельная музыка: проблемы формирования инструментального мышления: 17.00.02: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Татьяна Ренальдовна Оганова; Российская Академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 1998. – 25 с. – Текст: непосредственный.

183. Остроумова, Н. В. И. Маттезон, Г. Ф. Гендель и Гамбургская опера / Н. В. Остроумова. – Текст: непосредственный // И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия: сборник статей по материалам научной конференции, Москва, 20–21 октября 2010 года. – М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2011. – С. 6–17.

184. Полухина, М. В. «Девять немецких арий» для сопрано, скрипки и basso continuo Георга Фридриха Генделя: к проблеме исполнительской интерпретации / М. В. Полухина. – Текст: непосредственный // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: сборник статей по материалам Международной научной конференции Государственной классической академии имени Маймонида, Москва, 13–19 апреля 2015 года / ред. М. А. Казачкова, Е. В. Ключкова. – М.: Человек, 2015. – С. 185–200. – ISBN 978-5-519-32133-4.

185. Просвирякова, Е. В. Вокальные упражнения для начинающих вокалистов: методический аспект / Е. В. Просвирякова. – Текст: электронный. – Дубна, 2019. – [9 л.] – URL: [https://dub.tls.muzkult.ru/media/2019/02/06/1273268568/Prosviryakova\\_E.V.vokal\\_nu\\_e\\_uprazhneniya.pdf](https://dub.tls.muzkult.ru/media/2019/02/06/1273268568/Prosviryakova_E.V.vokal_nu_e_uprazhneniya.pdf) (дата обращения: 12.03.2020).

186. Пушкин, А. С. Сочинения: 3 т. – М.: Художественная литература, 1985. – Т. 1: Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила: поэма. – 735 с.

187. Развитие современного образования: от теории к практике: материалы V Международной научно-практической конференции, Чебоксары, 25 июня 2018 года / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары: Центр

научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2018. – 196 с. – ISBN 978-5-6041314-4-2. – Текст: непосредственный.

188. Рапацкая, Л. А. Культурологический подход в музыкальном образовании: история и перспективы развития / Л. А. Рапацкая. – Текст: непосредственный // Ценности и смыслы. – 2016. – № 6 (46). – С. 6–14. – ISSN 2071-6427.

189. Рапацкая, Л. А. Православный музыкальный ренессанс в отечественном искусстве и образовании: диалог культур / Л. А. Рапацкая. – Текст: непосредственный // Ценности и смыслы. – 2017. – № 5 (51). – С. 32–43. – ISSN 2071-6427.

190. Розанов, И. Музыкально-риторические фигуры в клавирных трактатах Франции и Германии первой половины XVIII века / И. Розанов. – Текст: непосредственный // Музыкальная риторика и фортепианное искусство : сборник трудов Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. – М.: Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1989. – Вып. 104. – С. 26–48.

191. Розеншильд, К. К. Аффектов теория / К. К. Розеншильд. – Текст: непосредственный // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 256–260.

192. Ройзман, Л. И. Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов / Л. И. Ройзман. – Текст: непосредственный // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – Москва, 1965. – Вып. 2. – С. 95–125.

193. Роллан, Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. / Р. Роллан; пер. с фр. Е. П. Гречаной, сост., ред., вступит ст. и коммент. В. Н. Брянцевой. – М.: Музыка, 1987. – Вып. 2: Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. – 392 с. – Текст: непосредственный.

194. Рубаха, Е. А. Ещё раз о bel canto / Е. А. Рубаха. – Текст: непосредственный // Старинная музыка. – 2004. – № 1-2(23-24). – С. 18–21. – ISSN 1999-6810.

195. Рубаха, Е. А. Эпоха Барокко: некоторые принципы исполнительства / Е. А. Рубаха. – Текст: непосредственный // Музыкальная академия. – 2004. – № 4. – С. 61–68. – ISSN 0869-4516.

196. Самсонова, Т. П. Опера «Ринальдо» Петра Скокова / Т. П. Самсонова. – Текст: непосредственный // Текст художественный: в поисках утраченного : междисциплинарный семинар – 5 : сборник научных материалов. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 2002. – Вып. 1. – С. 278–285. – ISSN 5-8021-0331-0.

197. Сапонов, М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке / М. А. Сапонов. – М.: Музыка, 1982. – 77 с. – Текст: непосредственный.

198. Симонова, Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (От канцонетты к арии da capo): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Элеонора Рауфовна Симонова. – Москва, 1997. – 25 с. – Текст: непосредственный.

199. Симонова, Э. Историческое содержание термина Bel canto / Э. Симонова. – Текст: непосредственный // MUSIQI DÜNYASI. – Баку, 2012. – № 1 (50). – С. 64–70. – ISSN 2219-8474.

200. Стахевич, А. Г. Искусство Bel Canto в итальянской опере XVII–XVIII : монография / А. Г. Стахевич ; Харьковская государственная академия культуры. – Харьков: [б. и.], 2000. – 156 с.: нот. примеч. – Библиогр.: с.131-148 (426 назв.). – ISBN 966-7352-23-4. – Текст: непосредственный.

201. Сусленкова, Л. В. Историко-методологические аспекты вокальной педагогики / Л. В. Сусленкова. – Текст: непосредственный // Вестник педагогических наук. – 2021. – № 7. – С. 163–167. – e-ISSN 2687-1661.

202. Сяо Ма. Биография. – URL <https://zhidao.baidu.com/question/1242257990208951899.html?fr=iks&word=2008%C4%EA7%D4%C2%2C%D0%A1%C2%ED%BB%F1%CE%C4%BB%AF%B2%BF%C9%F9%C0%D6%D2%D5%CA%F5%BD%B1&ie=gbk&dyTabStr=MCw0LDIsMSw2LDUsMyw3LDgsOQ==> : (дата обращения: 14.02.2020). – Текст: электронный.

203. Сяо Ма исполняет арию «Lascia ch'io pianga» из оперы Г. Ф. Генделя «Ринальдо»: видеозапись. Время воспроизведения: 00.04.59. – URL: <https://youtu.be/vO77CEсVIDI> (дата обращения: 17.01.2021). – Доступно на YouTube. – Музыка: (исполнительская) : электронная.

204. Тараева, Г. Р. Артикуляция в инструментальной музыке XVIII века и ритмика текста в вокальных жанрах / Г. Р. Тараева. – Текст: непосредственный // Старинная музыка сегодня : материалы научно-практической конференции / ред. и вступ. ст. А. М. Цукера, И. П. Дабаевой, К. А. Жабинского. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 101–119. – Библиогр. в конце ст. (9 назв.). – ISBN 5-93365-033-1.

205. Теория и методика общего и профессионального образования: музыка и изобразительное искусство / А. А. Коновалов, Т. Г. Мариупольская, Л. А. Рапацкая [и др.]. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2021. – 256 с. – ISBN 978-5-4263-0988-3. – Текст: непосредственный.

206. Терещенко, В. П. Понятие аллегории в зарубежном музыкознании / Владимир Петрович Терещенко. – Текст: непосредственный // Обсерватория культуры : журнал-обозрение. – 2009. – № 4. – С. 104–106. – Библиогр. в конце ст. – ISSN 2072-3156.

207. Учебник пения: по Гароде, Лаблашу, Гарчия... и др. / составитель Павел Константинович Бронников. – М.: Юргенсон, ценз. 1891. – 121 с. – Текст : непосредственный.

208. Фан Минцзе. Арии в операх Г. Ф. Генделя: типология музыкальных форм, их специфика и воплощение / Фан Минцзе. – Текст: непосредственный // Университетский научный журнал. – 2020. – № 59. – С. 81–93. – ISSN 2222-5064.

209. Фан Минцзе. Опера в России в XVIII веке: «Под знаком Италии» / Фан Минцзе. – Текст: непосредственный // Искусство и образование. – 2022. – № 4 (138) – С. 36–42. – ISSN 2072-0432.

210. Фан Минцзе. Оперные реформы от Возрождения к Романтизму: история кардинальных свершений / Фан Минцзе. – Текст: непосредственный // Бюллетень Международного центра «Искусство и Образование». – 2022 – № 1. – С. 74–86. – ISSN 2618-6942.

211. Фан Минцзе. Оперы П. И. Чайковского на тексты А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и «Мазепа»: параллели, совпадения и различия / Фан Минцзе, Т. П. Самсонова. – Текст: непосредственный // XXVI Царскосельские чтения: материалы Междунар. науч.-практ. конференции, 19-20 апреля 2022 г / члены ред. коллегии : В. А. Веретенко, 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.

212. Фан Минцзе. Творчество Г. Ф. Генделя сквозь призму истории // Фан Минцзе. – 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.

213. Фан Минцзе. Техника *Bel canto* как предмет теоретического изучения в Китае: история и современность / Фан Минцзе. – Текст:



непосредственный // Colloquium-journal. – 2019. – № 16-6 (40). – С. 24–29. – ISSN 2520-6990.

214. Федосеев, И. С. Оперное творчество Г. Ф. Генделя: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Иван Сергеевич Федосеев. – СПб, 1996. – 36 с. – Текст: непосредственный.

215. Федосеев, И. С. Оперы Г. Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720–1728) / И. С. Федосеев. – СПб.: Сударыня, 1996. – 160 с. – Текст: непосредственный.

216. Фомина, В. П. Проблемы современной вокальной интерпретации ранней итальянской оперы XVII века / В. П. Фомина. – Текст: непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 1 (39). – С. 228–232. – ISSN 1997-0803.

217. Хань Пэн. Особенности вокальной культуры Китая XX столетия: техника бельканто / Хань Пэн. – Текст: непосредственный // Международный научно-исследовательский журнал. – 2022. – № 2-3 (116). – С. 121–125. – ISSN 2303-9868.

218. Харченко, М. А. Опера Г. Ф. Генделя «Ринальдо»: к вопросу об особенностях сюжетосложения / М. А. Харченко. – Текст: непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2012. – № 1 (10). – С. 89–101. – ISSN 2076-4766.

219. Харченко, М. А. Оперное творчество Г.Ф. Генделя 1705-1711 годов в контексте музыкально-театральных традиций барокко: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Харченко Мария Александровна. – Ростов-на-Дону, 2020. – 35 с. – Текст: непосредственный.

220. Хоффманн, А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика:

специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Анна Евгеньевна Хоффманн. – Москва, 2008. – 26 с. – Текст: непосредственный.

221. Хэ Ж. Вокальное искусство в истории музыкального образования Китая / Хэ Ж. – Текст: непосредственный // Музыкаведение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции, Краснодар, 13 марта 2020 года / отв. ред. Сергей Семенович Зенгин. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2020. – С. 264–269. – ISBN 978-5-94825-346-6.

222. Хэриот, Э. Кастраты в опере / Э. Хэриот; [пер. Е. Богатыренко]. – М.: Классика-XXI, 2001. – 299, [3] с.: ил., портр. – ISBN 5-89817-017-0. – Текст: непосредственный.

223. Цитаты 15 великих композиторов. – URL: <https://dzen.ru/a/XfEvaT9UhwCuxoiZ> (дата обращения: 13.01.2020). – Текст: электронный.

224. Цицерон, М. Т. Три трактата об ораторском искусстве / пер. с лат. Ф. А. Петровского, И. П. Стрельниковой, М. Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1972. – 472 с. – Текст: непосредственный.

225. Чжан Цяньвэ. О сохранении национального своеобразия в китайской вокальной музыке XX века / Чжан Цяньвэ. – Текст: непосредственный // Университетский научный журнал. – 2021. – № 62. – С. 167–172. – ISSN 2222-5064.

226. Чжан Чжитан. Особенности современной китайской вокальной музыки / Чжан Чжитан. – Текст: непосредственный // Современная школа России : вопросы модернизации. – 2022. – № 5-1 (42). – С. 162–165. – ISSN 2306-8906.

227. Чэнь Цяоюй. Об искусстве преподавания вокала профессора Цзинь Телиня / Чэнь Цяоюй. – Текст: непосредственный // Художественное образование и наука. – 2021. – № 3 (28). – С. 35–40. – ISSN 2410-6348.

228. Шеринг, А. История музыки в таблицах: [науч. руководства для консерваторий и музыкальных техникумов] / Арнольд Шеринг ; пер. с нем. С. Гинзбурга, под ред. И. Глебова ; Российский институт истории искусств. – Л.: Academia, 1924. – 156 с. – Алф. указ.: с. 133-155. – Текст: непосредственный.

229. Шлыкова, Е. А. Орнаментальное и диминуционное развитие мелодических линий в барочной музыке / Е. А. Шлыкова. – Текст: непосредственный // Тридцать лет консерваторской науки : тезисы докладов научно-практической конференции педагогов и выпускников РГК 1967–1997 гг. / ред. кол.: А. М. Цукер, Н. А. Мещерякова, К. А. Жабинский. – Ростов-на-Дону: Терра, 2000. – С. 204–207. – ISBN 5-87442-201-3.

230. Щербинкина, Н. Л. Зарождение стиля бельканто / Н. Л. Щербинкина. – Текст: непосредственный // Альманах современной науки и образования. – 2013. – № 5 (72). – С. 198–201. – ISSN 1993-5552.

231. Эмери, Уолтер. Орнаментика Баха: монография / Уолтер Эмери; пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. – М.: Музыка, 1996. – 160 с. : нот. – Текст : непосредственный.

232. Яковенко, С. Б. Театр одного певца: (о камерно-вокальном исполнении). – М.: Знание, 1982. – 56 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство»; вып. 6). – Текст: непосредственный.

233. Яковенко, С. Б. Традиционная и новаторская лексика вокальной музыки : учеб. пособие для студентов вокальных факультетов музыкальных вузов / Сергей Борисович Яковенко ; Северо-Кавказский научный центр высшей школы, Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – 36 с.: нот. примеч. – Текст : непосредственный.

234. Ян, Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ян Бо. – Нижний Новгород, 2016. – 26 с. – Текст: непосредственный.

235. Ян Бо. Проблемы становления профессиональной школы пения в Китае периода образования КНР в зеркале музыкальной периодики / Ян Бо. – Текст: непосредственный // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. – № 2. – С. 55–61. – ISSN 2071-6818.

236. Яськевич, И. Г. Оперный театр в XX – начале XXI века: учеб. пособие / И. Г. Яськевич; Новосибирский государственный театральный институт. – Новосибирск: Изд-во НГТИ, 2020. – 92 с. – ISBN 978-5-6041959-5-6. – Текст: непосредственный.

237. Юровский, А. Французская музыкальная орнаментика: диссертация на соискании ученой степени доктора искусствоведения / А. Юровский. – Москва, 1945. – Текст: непосредственный.

#### **Литература на английском языке**

238. Bukofzer, M. P. Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach / M. Bukofzer. – New York: W. W. Norton & Company 1947. – xv, 489 p. – Text : direct

239. Burney, Ch. General History of Music from the earliest ages to the present / Charles Burney. – London: author, 1789. – 704 p. – Text: direct.

240. Burrows D. Handel / D. Burrows. – Oxford: Oxford University Press, 1994. – 656p. – (Master Musicians Series). – Text: direct.

241. Burrows, D. Handel oratorios (and L'Allegro) / D. Burrows. – Text: direct // Early Music. – 2000. – Vol. XXVIII, № 2. – P. 308–310. – ISSN 0306-1078.

242. Butt, John. Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance / John Butt. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 284p. – ISBN-10 051013585. – Text: direct.

243. Caccini, Giulio. *Le nuove musiche* («The New Musics») / Giulio Caccini. – In Firenze, 1602. – Text: direct.
244. Dannreuther, E. *Musical Ornamentation* / E. Dannreuter. – London Novello: Ewer, 1893. – Part. 1: From Diruta to J.S. Bach. – 246 p. – Text: direct.
245. Dannreuther, E. *Musical Ornamentation* / E. Dannreuter. – London Novello: Ewer, 1895. – Part. 2: From C. Ph. Bach to the present time. – 234 p. – Text: direct.
246. Deadman, A. P. «Augeletti che cantata»: Handel, his woodwind players, and his London operas (George Frideric Handel, England) / A. P. Deadman, 1999. – 1 p. – Text : direct
247. Dean, Winton. *Handel's operas 1704–1726* / Winton Dean, John Merrill Knapp. – Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY : Boydell Press, 2009. – xx, 771 p., 17 p. plates : ill. – Text: direct.
248. Deutsch, Otto Erich. *Handel: a Documentary Biography* / Otto Erich Deutsch. – London: Adam & Charles Black, 1955. – xiv, 942 p. : ill. – Text : direct.
249. *Dictionnaire des Grands Musiciens : references Larousse* Librairie Larousse, 1987. – Vol. 1. – Text : direct.
250. Dilbèr – Recital in Taipei (30.06.2013). = [Дири Байер]. Сольный концерт в Тайбэе 30 июня 2013 года: video recording. – The time of the question: 01:29:12. – URL: <https://youtu.be/5yXYQXQkwK4т> (date of application: 14.02.2020). Available on YouTube. – Music (performing) : electronic.
251. Dolmetsch, A. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* / Arnold Dolmetsch. – London: Novello and Company, Ltd, 1915. – 502 p. – Text: direct.
252. Fang MingJie. *Georg Fridrich Handel's music: From the Baroque Era to the Present* = Музыка Георга Фридриха Генделя: от эпохи барокко к современности / Fang MingJie, T. Samsonova. – Text: direct // Athens Institute for Education and Research. – 2020. – 20 June. – P. 1–11. | – URL:

<https://www.atiner.gr/presentations/HUM2020-0172.pdf> (date of application: 12.01.2020).

253. Frith, Simon. *Performing Rites: on the Value of Popular Music* / S. Frith. – Cambridge: Harvard University Press, 1998. – 352 p. – ISBN 0674661966. – ISBN 9780674661967. – Text : direct.

254. Gebhard, H. *Praktische Anleitung für die Aufführung der Vokalmusik des 16. bis 18 Jahrhunderts* / H. Gebhard. – Frankfurt; Leipzig; London; New York: Peters, 1998. – Text: direct.

255. *George Frideric Handel* / ed. Burrows, Donald, Helen Coffey, John Greenacombe and Anthony Hicks. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – Vol. 1: 1609–1725. *Collected Documents*. – 829 p. – ISBN 1107470110. – ISBN 9781107470118. – Text: direct.

256. Germer, M. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Book Review)* / M. Germer. – Text: direct // *Notes*. – 2001. – Vol. 58, № 2. – P. 320–325. – ISSN 0027-4380.

257. Groenewegen, J. *Screaming and crying androids: voice and presence in Chinese popular music* / J. Groenewegen. – Text: direct // *Inter-Asia Cultural Studies*. – 2010. – № 1. – P. 108–114. – ISSN 1464-9373.

258. Kosheleva, M. A. *Specificity of Plot Composition of G.F. Handel's opera «Rinaldo»* / M. A. Kosheleva. – Text: direct // *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. – 2014. – Vol. 7, № 3. – P. 490–497. – ISSN 1997-1370.

259. Larue, C. S. *The composer's choice: aspects of compositional context and creative process in selected operas from Handel's Royal Academy period* / C. S. Larue, 1991. – 1 p. – Text: direct.

260. Mainwaring, John. *Memoirs of the life of the late George Frederic Handel* / John Mainwaring. – London: R. and J. Dodsley, 1760. – 212 p. – Text: direct.

261. Mancini Giambattista. *Pensieri, e Riflessioni Pratiche sopra il Canto Figurato*. Vienna: Ghelen, 1774. – Text: direct.
262. Menke, W. *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann: dissertation* / W. Menke. – Leipzig, 1942. – Text: direct.
263. Neumann, F. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach* / Frederick Neumann. – Princeton: Princeton University Press, 1978. – 648 p. – ISBN 0-691-09123-4. – Text: direct.
264. Ott, K. *Handbuch der Verzierungskunst in der music* / K. Ott, E. Ott E. – Munchen, 1997. – Band 2: *Die Vocalmusic von Anfagen bis 1750*. – 356 p. – ISBN 3931788016. – ISBN-10 3931788024 –Text: direct.
265. Pasquini Bernardo. – Text: direct // *Rieman music lexcon. Personentei. L-Z*. – Mainz, 1961. – P. 374.
266. Reidemeister, R. *Zur Vokalpraxis* / R. Reidemeister. – Text : direct // *Historische Auffiirungspraxis*. – Darmstadt, 1988. – S. 79–106.
267. Redlich, H. F. *Handel in our Time* / H. F. Redlich. – Text: direct // *Journal of the Royal Musical Association*. – 1953. – Vol. 80, № 1. – P. 87. – ISSN 0269-0403.
268. Rice, J. A. *An early Handel revival in Florence* / J. A. Rice. – Text: direct // *Early Music*. – 1990. – Vol. XVIII, № 1. – P. 62–71. – ISSN 0306-1078.
269. Riemann, H. *Musiklexicon*. herausgegeben von Wilibald Gurlitt / Hugo. Riemann. – Mainz; London ; New York ; Paris, 1959. – Vol. 1. – 986 p. – Text: direct.
270. Rishoi, N. *Alcina. George Frideric Handel* / N. Rishoi. – Text: direct // *The Opera Quarterly*. – 2004. – Vol. 20, № 2. – P. 304–307. – ISSN 0736-0053.
271. Roche, E. *Handel: three operas and an oratorio* / E. Roche. – Text: direct // *Early Music*. – 2008. – Vol. 36, № 1. – P. 152. – ISSN 0306-1078.
272. . Scherr, V. *Aufführungspraxis Vokalmusik: handbuch der lateinischen Aussprache* : klassisch, italienisch, deutsch, mit ausführlicher Phonetik des

Italienischen / Vera U.G. Scherr. – Kassel: Bärenreiter, 1991. – xvi, 215 p. – Text : direct.

273. Seedorf, T. Gesang / T. Seedorf. – Stuttgart: Metzler J. B, 2001. – 144 p. – ISBN-10 3476410420. – Text: direct.

274. Simon, S. Handel: an Eighteenth-Century Messiah for Italian Opera? / S. Simon. – Text: direct // *The Opera Quarterly*. – 1985. – Vol. 3, № 3. – P. 1. – ISSN 0736-0053.

275. Streatfeild, R. A. Handel, Rolli, and Italian Opera in London in the Eighteenth Century / R. A. Streatfeild. – Text: direct // *The Musical Quarterly*. – 1917. – № 3/3 – P. 428–445.

276. Subscriber, A. The Handel Centenaries / A. Subscriber. – Text: direct // *Notes and Queries*. – 1859. – Vol. s2-VIII, № 191. – P. 168-b.

277. *The New Grove Dictionary of music and musicians: [in 29 vol.]* / ed. by Stanley Sadie. – 2. ed. – London: Grove, 2001. – XXXVII, 897, [1] с.: ил., нот. ил., портр. – Text: direct.

278. Thompson, A. E. Revival, revision, rebirth: Handel opera in Germany, 1920–1930 (George Frideric Handel) / Abbey E. Thompson. – Chapel Hill, 2006. – 96p. – URL: <https://clck.ru/33N5WF> (дата обращения: 21.02.2020). – Text: electronic.

279. Tosi, Pier Francesco. Observations on the florid song; or, Sentiments on the ancient and modern singers / trans. John Ernest Galliard. – London: J. Wilcox, 1743. – 208 p. – Text: direct.

280. Tosi, Pier Francesco. Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato / Pier Francesco Tosi. – Bologna 1723. – Text : direct.

281. Walsh, A. V. Ornamentation of the Handel arias «Piangero la sorte mia» and «V'adoro, pupille» (George Frideric Handel, England) / A. V. Walsh. – 1996. – 1 p. – Text: direct.



282. Wang, L. Aesthetic Characteristics and Development of Chinese National Vocal Music / L. Wang. – Text: direct // International Conference on Innovations in Economic Management and Social Science. – Paris: Atlantis Press, 2017. – P. 1390–1394.

283. Wolf, H. Ch. Originale Geangsimrovisationen des 16 bis 18 Jahrhunderts / H. Ch. Wolf. – Köln, 1972. – xxii, 496 p.

### Литература на китайском языке

284. Бай Юнь. О развитии и применении бельканто в Китае / Юнь Бай. – Шаньси, 2019. – Текст: непосредственный. – 白云. 论美声唱法在中国的发展与运用 : [D] / 白云. – 山西大学, 2019. – 文字: 直接.

285. Ван Бао Чжан. Техники пения / Бао Чжан Ван. – Пекин: Жэнь Минь, 1988. – 132 с. – Текст: непосредственный. – 王宝章. 咽音技法 / 王宝章. – 北京: 人民音乐出版社 1988 年. – 132 页. – ISBN 7-103-00163-4. – 文字: 直接.

286. Ли Нина. Анализ обучающей ценности вокальных произведений — На примере вокальных произведений Генделя / Ли Нина. – Текст: электронный // Создание музыки. – 2017. – Вып. 4. – С. 182–183. – Режим доступа: База данных: Китайские журнальные статьи Литературного центра Национальной академии философии и социальных наук. База данных журнала Weipu Chinese Science and Technology. – 李妮娜. 浅析声乐作品的训练价值 – 以亨德尔声乐作品为例 / 李妮娜. – 文本: 电子 // 音乐创作. – 2017 年. – 第 4 期. – 182–183 页. – 国家哲学社会科学文献中心中文期刊论文 / 维普中文科技期刊数据库.

287. Линь Личжэнь. Творческие особенности и певческие приемы в вокальных произведениях Генделя / Линь Личжэнь. – Текст: непосредственный // Время и пространство музыки. – Цзянси, 2015. – Вып. 10. – [5 с.]. – 林利珍. 亨

德尔声乐作品的创作特点与演唱技巧 / 林利珍. – 文字: 直接 // 音乐的时间和空间. – 江西, 2015 年. – 第 10 期. – 5 页.

288. Чэнь Цзинь. Значение вокальных произведений эпохи барокко в вокальном обучении / Чэнь Цзинь. – Текст: непосредственный // Music Grand View. – 2013. – С. 244. – 陈进. 巴洛克时期声乐作品在声乐训练中的意义[J] / 陈进. – 文字: 直接 // 音乐大观. – 2013. – 第 19 期. – [244 页].

289. Шан Юйсуань. Артистизм и методы пения арий сопрано в вокальных произведениях Генделя / Шан Юйсуань. – Текст: электронный // Голос Желтой реки. – Нанкин, 2019. – Вып. 8. – Режим доступа: Wanfang-Цифровой журнал. – 单雨璇. 亨德尔声乐作品中女高音咏叹调的艺术性及演唱方法 / 单雨璇. – 文本: 电子 // 黄河之声. – 南京, 2019. – 第 8 期. – 万方-数字化期刊.

290. Ян Яньнин. Анализ музыкального стиля Генделя в период барокко / Ян Яньнин. – Текст: электронный // Исследование искусства : [журнал Академии искусств Харбинского педагогического университета]. – 2012. – Вып. 2. – [5 л.]. – Режим доступа: База данных китайских научно-технических журналов Weipu. Китайские журнальные статьи Литературного центра Национальной академии философии и социальных наук. – 杨延宁. 对巴洛克时期亨德尔音乐作品风格的分析 / 杨延宁. – 文本: 电子 // 艺术研究, 2012. – 第 2 期. – [5 页]. – 万方-数字化期刊 / 维普中文科技期刊数据库 / 国家哲学社会科学文献中心中文期刊论文.

## НОТЫ

291. Handel, Georg Friedrich. Rinaldo: opera. – Partitur. – Leipzig, Jan 1, 1874. – URL: [https://imslp.org/wiki/Rinaldo,\\_HWV\\_7a\\_\(Handel,\\_George\\_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Rinaldo,_HWV_7a_(Handel,_George_Frideric)) (date of application: 12.01.2020). – Music (iconic): electronic.

292. Handel, Georg Friedrich. Xerxes = Serse: oper in 3 Akten / G.F. Handel ; hrsg. von, deutsche Fassung von R. Steglich. – Klavierauszug. – Leipzig: DVfM (Deutscher Verlag für Musik), 1958. – XI, 227 с. + Vorwort. Auf ihm. yaz., Nachwort. – URL: [https://imslp.org/wiki/Hallische\\_Händel-Ausgabe\\_\(Handel,\\_George\\_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Hallische_Händel-Ausgabe_(Handel,_George_Frideric)) (date of application: 15.09.2019). – Music (iconic): electronic.

293. Handel, Georg Friedrich. Xerxes. Hwv 40: video recording / English National opera. – London: Coliseum, 1985.: видеозапись. – Время воспроизведения: 03:05:42. – URL: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/1000/54977.html> (date of application: 01.10.2020). Доступно на Mail.ru/video. – Image (moving; two-dimensional). – Music (performing): electronic.

294. Handel, Georg Friedrich. Giulio Cesare in Egitto. HWV 17. 1724 / Georg Fridric Handel; From the Deutsche Händelgesellschaft Edition, edited by Frideric Chrysander. – Klavierauszug. – Copyright Nicolas Sceaux, 2005-2006. – 159 с. – URL <https://www.mutopiaproject.org/ftp/HandelGF/HWV17/giulio-cesare/giulio-cesare-a4.pdf> (date of application: 10.10.2020). – Music (iconic): electronic.

295. Nathalie Stutzmann & Philippe Jaroussky – Recording Handel duet «Sonata a lagrimar, e il dolce mio conforto». Видеоклип 00:04:08 (время воспроизведения). – URL: [https://vk.com/wall-102727639\\_11207](https://vk.com/wall-102727639_11207) (date of application: 12.03.2022). – Доступно на странице Старинная музыка Вконтакте. – Music (performing) : electronic.

**СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА**

Рисунок 1 – Титульный лист первого издания либретто оперы Г. Генделя «Альмира».....	35
Рисунок 2 – Титульный лист оперы «Ринальдо», изданной в Лондоне в 1711 г. ....	42
Рисунок 3 – Королевский театр на Сенном рынке в Лондоне.....	43
Рисунок 4 – Декорации к опере «Юлий Цезарь в Египте» в Гамбургском театре. 1728.....	86
Таблица 1 – Аффекты и тональности в опере Г.Ф. Генделя «Ринальдо».....	109
Таблица 2 – Аффекты и тональности в опере Г.Ф. Генделя «Ксеркс».....	113
Таблица 3 – Аффекты и тональности в опере Г.Ф. Генделя «Юлий Цезарь в Египте».....	118

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение А (справочное) – **Либретто оперы «Ринальдо»**<sup>30</sup>

Действие происходит на Ближнем Востоке в Средние века. Войско рыцарей-крестоносцев под предводительством Готфрида Бульонского (в опере он назван Гоффредо) осадило Иерусалим, которым правит сарацинский царь Аргант. Готфрид торжественно объявляет молодого рыцаря Ринальдо женихом своей дочери Альмирены, однако свадьба будет сыграна лишь после взятия Иерусалима. Аргант, уstraшенный боевым духом христианского войска, просит о перемирии, а сам призывает на помощь свою возлюбленную – могущественную и прекрасную волшебницу, царицу Дамаска Армиду. Та решает действовать немедленно и с помощью демонов похищает Альмирену прямо из цветущего сада во время разговора девушки с Ринальдо. Рыцарь клянётся найти и спасти свою невесту.

Во втором акте Ринальдо и Гоффредо с братом, Эустацио, отправляются на поиски Альмирены. На берегу моря резвятся русалки, а таинственная призрачная Дама рассказывает, что похищенная девушка находится на чудесном острове, и зовёт Ринальдо в свою ладью, чтобы поплыть туда. Юный рыцарь не слушает предостережений старших спутников: он прыгает в ладью и уносится в открытое море. Здравомыслящие Гоффредо и Эустацио уходят разыскивать отшельника – чародея, способного развеять злые чары.

Между тем Альмирена томится в волшебном саду Армиды. Ее положение осложняется домогательствами Арганта, пылко влюбившегося в девушку. Армида уличает бывшего возлюбленного в измене и гневно прогоняет прочь. Отыне она намерена вести собственную игру. Когда на остров проникает

---

<sup>30</sup> Автор либретто и музыки Г.Ф. Гендель

Ринальдо, волшебница собирается заколоть его кинжалом, но не в силах сделать это: рыцарь слишком юн и хорошо собой. Армида понимает, что любит его. Однако Ринальдо верен своей невесте и отвергает чувства Армиды.

В начале третьего акта праведный отшельник (Маг-Христианин) помогает Гоффредо и его брату проникнуть в зачарованное царство Армиды и вручает им чудодейственное оружие, способное одолеть злые чары. Спасители появляются вовремя: разъяренная Армида уже заносит кинжал над скованной Альмиренной. Светлая магия побеждает темную; крестоносцы беспрепятственно возвращаются в свой стан. Армида клянётся отомстить всем своим врагам и обидчикам.

Наконец происходит решающая битва за Иерусалим. Верх одерживают крестоносцы во главе с Ринальдо. Аргант и вновь примкнувшая к нему Армида побеждены и взяты в плен. Однако Армида, видя, что силы неба на стороне христиан, решает принять крещение и убеждает Арганта последовать ее примеру. Аргант соглашается, и в финале своё счастье находят обе пары: Ринальдо с Альмиренной и Аргант с Армидой.

Приложение Б (справочное) – **Либретто оперы «Ксеркс»<sup>31</sup>**

Первый акт открывается идиллической сценой. Ксеркс упоенно созерцает своё любимое дерево, платан, (эта сцена взята из античных источников, упоминавших о странном пристрастии персидского царя к платану из своего сада). Чудесный голос неведомой девушки, поющей насмешливую песенку о влюбленности великого монарха в немое дерево, нарушает душевный покой Ксеркса. Он знакомится с красавицей Ромильдой, дочерью военачальника Артабана, и сразу же объявляет о своём намерении жениться на ней. Ромильда тайно обручена с царевичем Арсаменом, братом Ксеркса, но оба они не осмеливаются сказать об этом капризному и жестокому царю. Жених и невеста решают действовать хитростью. Им приходится скрывать свои чувства, поскольку Аталанта, сестра Ромильды, также влюблена в Арсамена и не может быть ей помощницей. Лишь слуга Эльвино покорно выполняет поручения «заговорщиков».

В начале второго акта ко двору Ксеркса прибывает инкогнито его законная невеста, царевна Амастрис, до которой дошли слухи о неверности царя. Эльвино опрометчиво выбалтывает ей секреты Ксеркса, Ромильды и Арсамена; Амастрис в отчаянии хочет покончить с собой, но Эльвино убеждает её не спешить, поскольку не все ещё потеряно. Слуга совершает ещё одну оплошность и отдаёт Аталанте любовное письмо Арсамена, адресованное Ромильде. За чтением этого письма Аталанту застаёт сам Ксеркс. Девушка уверяет царя, что на самом деле Арсамен любит её, а Ромильда служит лишь прикрытием. Ксеркс с удовольствием соглашается на брак Арсамена и Аталанты. Ромильда уязвлена в самое сердце; подавлен и Арсамен, которому

---

<sup>31</sup> Автор либретто и музыки Г.Ф. Гендель.

ничего не понимающий Эльвино сообщил, что его невеста теперь Благоклонна к Ксерксу.

Тем временем сооружается знаменитый мост через Геллеспонт, и поднявшаяся буря губит его. Ксеркс разгневан и ищет утешения в любви. Но, Ромильда решительно отвергает его, а переодетая воином Амастрис пытается защититься её от домогательств царя. Арестовать Амастрис царским стражам не удаётся, поскольку Ромильда, уже нареченная царской избранницей, именем Ксеркса приказывает им уйти.

В третьем акте Аталанта, убедившись в верности Арсамена Ромильде, становится союзницей влюблённых. Ксеркс угрожает брату смертной казнью, чтобы овладеть его невестой. Но поскольку царь ранее расплывчато обещал Ариодату, что его дочь выйдет замуж за «жениха царской крови, равного Ксерксу по рождению», военачальник полагает, что речь идёт об Арсамене и Ромильде, и немедленно совершает брачную церемонию. Слишком поздно узнавший об этом Ксеркс приходит в ярость, вынимает меч и приказывает Арсамену убить Ромильду, якобы изменившую своему обещанию. Арсамен в ужасе, но Амастрис, оставаясь все ещё в облики воина, просит у царя разрешения собственноручно пронзить сердце, отплатившее коварной изменой за верную любовь. Царь соглашается, и Амастрис наставляет острие против его собственного сердца. Девушка открывает своё имя, и Ксеркс, устыдившись и раскаявшись, возвращается к невесте и мирится с братом и Ромильдой.



Приложение В (справочное) – **Либретто оперы «Юлий Цезарь в Египте»**<sup>32</sup>

Первое действие начинается с прибытия Цезаря в Египет. Убежденный в своей полной победе, он мечтает закончить гражданскую войну примирением с Помпеем. Но Ахилла, главный египетский военачальник, преподносит Цезарю от имени царя Птолемея страшный подарок: голову Помпея. Корнелия, жена Помпея, в отчаянии, юный Секст намеревается мстить за отца. Цезарь кипит гневом и обещает лично потребовать от Птолемея ответа за это злодеяние. Птолемей тоже рассержен: он возмущён «неблагодарностью» римлянина. Зато Клеопатра, сестра Птолемея, хочет воспользоваться выпавшим шансом и завоевать благосклонность Цезаря. Назвав себя придворной девушкой Лидией, она является к Цезарю и покоряет его своей красотой, жалуясь на преследования со стороны Птолемея. Прибыв во дворец, Цезарь дает Птолемею понять, что раскусил его коварство и не останется под его кровом.

Параллельно развивается и другая интрига, связанная с линией мстителей. В царский дворец проникают Секст и Корнелия, они хотят убить Птолемея. Из этой попытки ничего не выходит; мать и сына схватывает царская стража. Ахилла, которому поручено надзирать за пленницей, ради Корнелии готов на все, но гордая римлянка презирает его. Ахилла разрешает ей попрощаться с сыном – как думают они оба, навсегда.

В начале второго действия Цезарь спешит к таинственной «Лидии», которая устраивает для него целое представление. Прекрасная незнакомка является в облики Добродетели, окруженной Музами. Грозный полководец теряет голову от любви; он не может покинуть девушку, даже когда его предупреждают о приближении стражи Птолемея. Клеопатра раскрывает свое

---

<sup>32</sup> Автор либретто и музыки Г.Ф. Гендель.

инкогнито, умоляя Цезаря бежать, а сама оплакивает свою судьбу: брат не простит ей измены.

Положение Корнелии также осложняется. Помимо Ахиллы, чьи любовные домогательства превратились в угрозы, ею пленяется сам Птолемей. Он велит увести римлянку в свой гарем, невзирая на негодование Ахиллы. Сексту благодаря помощи Нирено удается бежать из заточения, но он пока не в силах ни отомстить за отца, ни освободить мать.

В третьем акте Птолемей торжествует: Корнелия в его власти, строптивая Клеопатра помещена в темницу; она в оковах. Цезарь разбит в сражении и лишь чудом остался в живых; одинокий, он лежит на морском берегу среди погибших соратников. Ахилла поднимает мятеж против Птолемея, но тоже терпит поражение: смертельно раненого, его бросают на том же морском берегу. Перед тем как испустить дух, Ахилла из ненависти к Птолемею решает на государственную измену. Он вручает Нирено знаки своих полководческих полномочий, дабы тот помог спасти Корнелию. Регалии достаются, однако, подоспевшему Сексту, а затем Цезарь убеждает Секста передать право командования ему, и тот ради общего спасения делает это. Теперь армия египтян должна подчиняться Цезарю, и воины, уставшие от тирании Птолемея, охотно переходят на его сторону. Цезарь освобождает Клеопатру, а Секст собственноручно убивает Птолемея, мстя за смерть отца и унижение матери.

В финале оперы Цезарь возлагает на Клеопатру корону Египта и уплывает в Рим. Влюблённые должны расстаться, но они счастливы, что обрели друг друга и преодолели все испытания.

## Приложение Г (справочное). Листок фундаментальных упражнений Н. Порпоры

The image displays a musical score for fundamental exercises by N. Porpora, consisting of ten staves of music in C major, 4/4 time. The exercises are numbered 1 through 60, with measure numbers 13, 25, 32, 39, 45, 49, 51, 54, and 57 indicated at the beginning of their respective staves. The exercises include various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and melodic lines with slurs and accents. The score is presented in a clear, legible format, suitable for reference.

59

Musical notation for measures 59-61. Measure 59 features a 10-measure slur. Measures 60 and 61 feature 6-measure slurs. The notation includes eighth and sixteenth notes with various accidentals.

62

Musical notation for measures 62-64. Measure 62 contains a repeat sign. Measure 64 shows a key signature change to B-flat major. The notation includes eighth and sixteenth notes.

65

Musical notation for measures 65-67. Measure 67 shows a key signature change to B-flat major. The notation includes eighth and sixteenth notes.

68

Musical notation for measures 68-70. Measure 70 shows a key signature change to B-flat major. The notation includes eighth and sixteenth notes.

71

Musical notation for measures 71-76. Measure 71 has a 2/4 time signature. Measures 73 and 75 feature triplets. Measures 74 and 76 feature accents. The notation includes eighth and sixteenth notes.

77

Musical notation for measures 77-78. Measures 77 and 78 feature accents. The notation includes eighth and sixteenth notes.

79

Musical notation for measures 79-80. Measures 79 and 80 feature triplets. The notation includes eighth and sixteenth notes.

81

Musical notation for measures 81-82. Measure 81 shows a key signature change to B-flat major. The notation includes eighth and sixteenth notes.

Приложение Д (справочное) – Ария Альмирины «Laschia ch'io pianga» из оперы «Ринальдо» Г.Ф. Генделя (Версия украшений части da capo И. Жирардо / В. Баббеля)

La - Scia - ch'io pian ga - mia - cru - da

La - Scia - ch'io pian ga - mia - cru - da

4  
tr  
Sor - te e - che - so spi - ri la

Sor - te e che so spi - ri la

7  
3  
li - - - - ber ta

li - - - - ber ta

9  
e che so spi - ri e - che so

e che so spi - ri e - che so

12  
3  
spi - ri la li ber ta

spi - ri la li ber ta

15

Las cia - ch'io pian - ga mia cru da

Las - cia ch'io pian - ga mia cru da

18

sor te e che so spi ri la

sor te e che so spi ri la

21

li ber ta

li ber ta

Приложение Е (справочное) – Ария Альмирены «*Laschia ch'io pianga*»  
из оперы «Ринальдо» Г.Ф. Генделя (Версия украшений Д. Ли Рейгина  
и Е. Маллас-Годлеаски)

3/2 *Largo*

La - scia ch'io pian - ga mia cru da

sor - te e che so - spi - ri La

li - - - ber - - - ta

e che so - spi - ri e che so

spi - - ri la li - - ber ta

las - cia ch'io pian - ga mia cru - - da

sor - te e che so - spi ri la

li - - ber ta

Приложение Ж (справочное) – Ария Альмирены «*Laschia ch'io pianga*»  
из оперы «Ринальдо» Г. Ф. Генделя (версия украшений части *da capo*  
Р. Флеминг)

*Largo*

La - scia ch'io pian - ga mia cru - da

sor - te e che so spi - ri la

7  
li - - - ber ta

9  
e che so - spi - ri e che so -

spi - ri la li - - - ber ta

las - cia ch'io pian ga mia cru - da

sor - te e che so spi - ri la

li - - - ber ta



Приложение II (справочное) – Ария Альмирены «*Laschia ch'io pianga*»  
из оперы «Ринальдо» Г.Ф. Генделя  
(Версия украшений части da саро Ч. Бартоли)

**Largo**

La - scia ch'io pian - ga mia cru - da

4 sor - te e che so - spi - ri la

7 li ber ta

9 e che so spi - ri e che so -

12 spi - ri la li - - - ber - ta

15 las - cia ch'io pian ga mia cru - da

18 sor - te e che so - spi - ri la

21 li - - - ber - ta

# Приложение К (справочное) – А. Страделла – Pieta, Signore!

О, БОЖЕ ПРАВЫЙ!..

PIETA, Signore!..

Перевод с итальянского  
Н. Спасского

А. СТРАДЕЛЛА  
A. STRADELLA

**Andantino**

Piano

*pp*

*col 8-va in basso ad libitum*

7

*f* *p*

*col 8-va in basso ad libitum*

13

*f* *p* *dim.* *pp*

*col 8-va in basso ad libitum*



41 пол - ный про - шель - я на ме - ня ты взор о - бра -  
 сле - тен - ти о гно - га, vol - gi i tuoi squar - di so - pra di

46 ти, взор о - бра - ты! В гле - не - у - жас - ном,  
 те, so - pra di me! Non fi - a ma - i,

51 в а - де - кро - ме - шном, в стра - шных му - че - ных,  
 che nell' in - fer - no si - a dan - na - to

55 в пла - ме - ни ве - чном - по - ги бнуть не дайт  
 nel fuo - co e - ter - no dal tu - o ri - gor!

*ritard.* *tr a tempo*  
*cola voce* *a tempo*

*f*

59

O, Бо - же! O, Бо - же в стра - шных му -  
 Gran Di - o! giam - та - i си - а да -

*espressivo*

64 *cresc.* *ritard.* *tr*

че - ньях, в пла - ме - ни ве - щюм - по - ги - бнуть не дай Ты  
 na - to, nel fuo - co e - ter - no dal tu - o ri - gor, dal

*cresc.* *f*

*a tempo*

мне не дай! O Бо - же  
 tuo ri - gor! Pie - ta Si -

*a tempo*

*Fine*

*8-va in basso ad lib.*

73

пра - вий O Бо - же мой будь ми - ло -  
 glo - те, Si - гнор, pie - ta di me do -

80 *cresc.*

се - рдым, Ес - ти к те - бе - - - дой - дут мо - ле - нья, дой - дут мо -  
 len - te: se a te giun - ge il mio pre - ga - te, il mio pre -

86 *p*

ле - нья, то не су - ро - вый, по - лный про - ще - нья  
 gni, me - po se - ve - ri, cle - men - ti o gno - ra,

91 *p*

на ме - ня Ты, Да на ме - ня Твой взор о - бра -  
 vol - gi i tuoi squar - di, deh, vol - gi i squar - di su - me, Si -

96 *f* *p*

ти, взор о - бра - ти! О, Бо - же  
 gno, su - me, Si - gno! Pie - ta, - Si

*D'al segno al Fine*