

На правах рукописи



КОШЕЛЕВА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

**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

Ростов-на-Дону – 2020

Работа выполнена на кафедре истории музыки ФГБОУ ВО
«Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского»

Научный руководитель: **Гаврилова Людмила Владимировна**
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Денисов Андрей Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова,
профессор кафедры истории
зарубежной музыки

Смагина Елена Владимировна
доктор искусствоведения, доцент,
Волгоградский государственный
институт искусств и культуры,
профессор кафедры истории
и теории музыки

Ведущая организация: Новосибирская государственная
консерватория им. М. И. Глинки,
кафедра истории музыки

Защита состоится «22» мая 2020 года в 15.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова:
<https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «__» _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Художественное наследие барокко занимает одно из важных мест в современной культуре. Свидетельством тому является не иссякающий на протяжении долгих лет интерес к творениям мастеров этой эпохи во всех областях искусства, в том числе и к музыкальному театру. Многочисленные оперные фестивали представляют как уже знакомые имена и названия на своих афишах, так и открывают новые забытые творения.

На фоне ренессанса барочного музыкально-театрального искусства, начавшегося в 1920-е годы, особое внимание театров и режиссеров привлекла фигура Георга Фридриха Генделя. В различных театрах мира, в том числе и в России, осуществлены постановки практически всех его опер. Это обусловило и активизацию интереса исследователей. В Галле, Геттингене, Кембридже, Оксфорде, Мэриленде и Йеле ведут работу международные центры по изучению наследия композитора. Ежегодно проводятся конференции, публикуются сборники статей и монографии. Отечественные ученые также проявляют многогранный интерес к одному из ведущих композиторов барокко, и их научные достижения неоспоримо важны для исторического и теоретического музыкознания.

Оперный жанр в творчестве Г. Генделя продолжительное время занимал ведущее место. Он дебютировал сначала на родине в Германии (Oper am Gänsemarkt, Гамбург), затем в Италии (Teatro del Cocomero, Флоренция; San Giovanni Grisostomo, Венеция) и в Англии (Theatre Royal Haymarket, Лондон). В принадлежности одновременно четырем европейским культурам – немецкой, итальянской, английской и отчасти французской – как раз и заключается уникальность формирования оперного стиля композитора. Но, именно ранний период до сих пор остается наименее изученным. Одна из причин – отсутствие нотного материала трех оперных со-

чинений, написанных до 1711 года. Создание целостного представления о важном этапе творчества Г. Генделя остается насущной проблемой для исследователей и требует поиска новых подходов в ее решении.

Степень научной разработанности темы. Достаточно обширный корпус работ, в которых в той или иной степени рассматривается проблематика, заявленная в данной диссертации, можно разделить на несколько групп:

- исследования, посвященные общим вопросам истории западноевропейского театра, истории и теории оперы барокко в широком социально-художественном контексте;
- статьи и монографии, раскрывающие специфику различных национальных оперных традиций;
- литература биографического характера, где рассматривается творчество Г. Генделя, в том числе и оперное;
- работы, в которых анализируется оперное наследие композитора и выявляются особенности драматургии.

Так, в числе трудов, посвященных общим вопросам истории и теории оперы барокко в широком социально-художественном контексте, в первую очередь, заслуживают внимания фундаментальные исследования Р. Штрома: «Die italienische Oper im 18»¹ и «Dramma Per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century»². Автором рассматривается большой спектр проблем истории и теории оперы XVIII века, обозначается роль французской драмы и реформы итальянского либретто в контексте с политической историей и идеологией того времени.

Среди работ советских театроведов необходимо назвать двухтомный труд С. Мокульского (1936, 1939), учебные пособия Е. Браудо

¹ Strohm, R. Essays on Handel and Italian Opera / R. Strohm. – Cambridge, 1985. – 311 p.

² Strohm, R. Dramma Per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century / R. Strohm. – New Haven: Yale University Press, 1997. – 326 p.

(1935) и Т. Ливановой (1982), историко-аналитические очерки В. Конен.

Достаточно полная картина музыкальной культуры барокко, ее эстетики и поэтики создается в монографии М. Лобановой³ (первое издание: 1994). Исследуя трактаты XVII–XVIII столетий и более поздние труды западных ученых, автор выявляет типологические признаки эпохи и представляет ее как уникальное и системное явление.

Специфика различных национальных оперных традиций европейских стран получила освещение в работах Ч. Берни (первые публикации: 1771, 1772) и Р. Роллана (1910), содержащих богатый фактологический материал. Особенности немецкой и, в частности, гамбургской оперы, обсуждаются И. Маттезоном, Х. Вольфом, Д. Шредером, А. Кохом, К. Кохом и Х. Марксом. Вопросам истории, композиции и музыкальной драматургии итальянской оперы уделяется внимание во многих работах К. Дальхауса.

Наиболее исследованным в современной отечественной науке на сегодняшний день является итальянский музыкальный театр. Двухтомная монография принадлежит П. Луцкеру и И. Сусидко (1998, 2004). Вводя в научный обиход значительный объем информации из зарубежных источников, авторы представляют итальянскую оперную традицию в самых различных аспектах – историко-теоретическом, социально-политическом, культурном и художественном. Объектом исследования Е. Лучиной⁴ стал жанр

³ Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 336 с.

⁴ Лучина, Е. И. Оперы Алессандро Скарлатти (к вопросу о специфике жанра и музыкальной драматургии): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. И. Лучина. – М., 1996. – 316 с.

трагикомедии. О. Емцова⁵ выявляет специфику венецианской оперы. Диссертации Э. Симоновой (1997) и Е. Цыбко (2005) посвящены изучению проблемы формообразования итальянской арии XVII – начала XVIII вв. Пасторальная европейская традиция в опере барокко рассматривается А. Коробовой⁶.

История и проблемы французской музыкально-театральной традиции исследуются в работах В. Брянцевой (1981), А. Булычевой (1999, 2004), Ю. Бочарова (2005). Особенности развития английского музыкального театра выявляются в трудах В. Конен (1978), А. Переваловой (2013).

Не менее обширна литература, представляющая биографию и грани творчества Г. Генделя, в том числе и оперного⁷. В западном музыковедении краткие очерки в виде статей появились еще при жизни композитора, и их автором был И. Маттезон. Затем вышла в свет монография Дж. Мейнверинга (1760), освещающая факты, связанные с историей создания и постановками генделевских опер. Первым фундаментальным многотомным исследованием стал труд Ф. Кризандера⁸ (первые публикации: 1858, 1860, 1867), который систематизировал все обнаруженные на тот момент сочинения Г. Генделя.

⁵ Емцова, О. М. Венецианская опера 1640-х–1670-х гг.: поэтика жанра: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / О. М. Емцова. – М., 2005. – 266 с.

⁶ Коробова, А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: диссертация ... доктора искусствоведения А. Г. Коробова. – М., 2007. – 453 с.

⁷ И. Федосеев представил четкую последовательную периодизацию научных исследований, касающихся жизни и творчества Г. Генделя, а также его оперных произведений, начиная с XVIII и заканчивая XX столетием. Не видится целесообразным ее дублировать. В связи с этим обозначаются лишь основные труды, получившие отражение в данной работе (в том числе и современных авторов).

⁸ Chrysander, Fr. G. F. Händel [Электронный ресурс] / Fr. Chrysander. – Режим доступа: <http://www.zeno.org/nid/20007748485> (дата обращения 16.09.2019).

Существенные дополнения в облик композитора вносят биографические очерки Ч. Берни (первая публикация: 1784), Р. Роллана, И. Барны (первая публикация: 1972), Э. Дента⁹, К. Хогвуда¹⁰, П. Ланга¹¹, Д. Барроуса¹². Фундаментальная работа по собранию исторических документов проделана коллективом Оксфордского университета – Д. Барроусом, Х. Коффи, Дж. Гринакомбе и Э. Хиксом¹³.

Основополагающей стала книга У. Дина и Дж. Кнаппа «Handel's operas 1704–1726»¹⁴ (первое издание: 1987). Авторы впервые представили оперное творчество Г. Генделя в полном объеме, последовательно изложив весь путь становления композитора как мастера оперы. Учеными систематизированы имеющиеся сведения об истории создания и судьбе генделевских творений, проведена аналитическая работа в изучении текстов либретто, музыкальной драматургии опер, оркестрового стиля композитора. Безусловно, их исследование является фундаментальным, и его не обходит вниманием ни один современный музыковед, изучающий оперное наследие Г. Генделя. Продолжением стала книга У. Дина «Handel's operas 1726–1740» (2006). Известна также немецкая монография С. Леопольда – «Händel. Die Opern»¹⁵ (переведена на русский язык в 2014 г.).

⁹ Dent, E. Handel [Электронный ресурс] / E. Dent. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/ebooks/9089> (дата обращения 01.07.2019).

¹⁰ Hogwood, Chr. Georg Friedrich Händel / Chr. Hogwood. – London; Stuttgart; Weimar: Metzler, 1992. – 563 p.

¹¹ Lang, P. George Frideric Handel / P. Lang. – New York: Dover Publications, 1994. – 751 p.

¹² Burrows, D. Handel / D. Burrows. – Oxford University Press, 2012. – 635 p.

¹³ Burrows, D., Coffey, H., Greenacombe, J., Hicks, A. George Frideric Handel: Collected Documents / D. Burrows, H. Coffey, J. Greenacombe, A. Hicks. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – Volume 1. – 835 p.

¹⁴ Dean, W., Knapp, J. M. Handel's Operas, 1704–1726 / W. Dean, J. M. Knapp. – Oxford: Oxford University Press, 1995. – 771 p.

¹⁵ Леопольд, С. Оперы Генделя / С. Леопольд. – М.: Аграф, 2014. – 464 с.

Заслуживают внимания очерки и об отдельных оперных творениях композитора. Пример тому – «Rinaldo» Р. Кубика (1982). Автор анализирует обе сохранившиеся редакции, делая акцент на трактовке финалов, общих вопросах музыкальной драматургии, композиторских заимствованиях из других сочинений. Целый ряд книг, описывающих различные аспекты лондонского периода Г. Генделя, издан в 2013 году (С. МакКлив¹⁶, Т. МакГери).

Отметим также большое количество иностранных интернет-ресурсов. Самым крупным является сайт www.gfhandel.org. Здесь содержится хронограф жизни и творчества композитора, представляется полный список его сочинений, библиография (труды зарубежных исследователей), дискография, информация о фестивалях, конкурсах и конференциях. Предоставляются ссылки на библиотечные центры.

Фактологический и аналитический материал, почерпнутый в приведенных выше изданиях, оказал значительную помощь в работе над темой диссертации.

Как видим, зарубежное музыкознание в области изучения жизни композитора и его оперного наследия достаточно обширно и многолико. К сожалению, в отечественной науке ситуация иная. Первая монография о Г. Генделе принадлежит Р. Груберу (1935). В 1939 году опубликована книга Т. Ливановой «Музыкальная классика XVIII века», где одна из глав в общих чертах освещает его жизнь и творчество¹⁷. Активный исследовательский интерес стал проявляться, начиная со второй половины XX века. Заслуживают упоминания историко-аналитические очерки В. Конен, Н. Зейфас, В. Грачева, А. Гозенпуда. В 90-е годы защищены три диссертации: «Увертюры Генделя в контексте истории жанра»

¹⁶ McCleave, S. *Dance in Handel's London Operas* / S. McCleave. – USA: University of Rochester Press, 2013. – 280 p.

¹⁷ В 1940-м году, данный очерк был включен во второй том учебного пособия «История западноевропейской музыки до 1789».

Ю. Бочарова (1993), «Музыкальная драматургия в операх Генделя» В. Демидова¹⁸ (1994), «Оперное творчество Г. Ф. Генделя» И. Федосеева¹⁹ (1996). К сожалению, полные тексты последних – не изданы и не оцифрованы для просмотра на электронных носителях, – что делает их мало доступными широкому читателю²⁰. Часть труда И. Федосеева, посвященная оперным сочинениям периода Королевской академии, была опубликована в 1996 году²¹.

В дальнейшем появляются исследования, где рассматриваются в основном оратории композитора. Среди авторов – Е. Рубаха, Г. Консон, Л. Кириллина, Д. Волов и др. Л. Кириллиной были написаны и ряд статей, посвященных оперному творчеству композитора. Итогом научных исканий в этой области стала ее книга «Театральное призвание Георга Фридриха Генделя»²², изданная в 2019 году.

В предисловии исследовательница задает вопрос: нужна ли монография об операх Г. Генделя на русском языке? Об этом, пишет она, существует «множество исследований, хотя ни одна трактовка – музыкальная, сценическая или аналитическая – не может считаться ни исчерпывающей, ни единственно возможной: настолько многомерны эти произведения, казавшиеся еще в начале XX века безвозвратно устаревшими». С данным мнением нельзя не согласиться. Но обращает на себя внимание тот факт, что даже в этой крупной монографии раннее оперное творчество композитора

¹⁸ Демидов, В. П. Музыкальная драматургия в операх Генделя: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. П. Демидов. – М., 1994. – 196 с.

¹⁹ Федосеев, И. С. Оперное творчество Г. Ф. Генделя: дисс. ... докт. иск.: 17.00.02 / И. С. Федосеев. – СПб., 1996. – 691 с.

²⁰ Автор диссертации ознакомился с рукописями в диссертационном отделе Российской государственной библиотеке (г. Химки).

²¹ Федосеев, И. С. Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720–1728): Исследование / И. С. Федосеев. – СПб.: Сударыня, 1996. – 160 с.

²² Кириллина, Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя: Монография / Л. В. Кириллина. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. – 388 с.

характеризуется в основном с позиций суммирования фактологических сведений, имеющихся во всех более ранних научных источниках (зарубежных, отечественных), и общего представления о драматургии. И что особенно важно, вне сферы внимания автора оказываются оперы, музыка которых утрачена. Так, из семи ранних опер практически полностью сохранились партитуры только четырех: «Альмиры», «Родриго», «Агриппины» и «Ринальдо». Нотный текст опер «Нерон», «Счастливый Флориндо» и «Преображенная Дафна» отсутствует. Тем не менее, тексты либретто были опубликованы в свое время и сегодня доступны для специалистов.

В связи с чем перед музыковедами встает **проблема**: можно ли изучать оперы композитора при отсутствии нотного текста, и дает ли анализ либретто необходимые данные для выводов об особенностях драматургии опер (в какой степени)? В этом отношении большую помощь может оказать направление, принадлежащее относительно новой области музыкознания – *либреттология*. На наш взгляд, исследование оперного либретто открывает достаточно широкие возможности в изучении феномена оперного произведения. В нем могут быть заложены жанровые, композиционные и драматургические особенности оперы. Его анализ позволит выделить наиболее значимые сюжетные мотивы, влияющие на формирование образной структуры, характеры и взаимоотношения персонажей, а также определить специфику использования тех или иных оперных форм.

Для изучения раннего оперного творчества Г. Генделя данный подход к исследованию драматургии опер является основополагающим. Попытка апробировать его предпринята в данной диссертации.

Объектом исследования является оперное творчество Г. Генделя.

Предметом изучения выступают особенности сюжетосложения и музыкальной драматургии ранних опер композитора в контексте барочного театра.

Материал исследования составили оперы Г. Генделя, написанные в период с 1705 по 1711 гг. – «Превратности царской судьбы, или Альмира, королева Кастильская», «Любовь, приобретенная кровью и злодейством, или Нерон», оперная диалогия «Счастливейший Флориндо» и «Преображенная Дафна», две итальянские оперы – «Преодоление себя есть величайшая победа, или Родриго» и «Агриппина», а также первая опера для английской сцены «Ринальдо»²³.

Хронологические рамки ограничены периодом рубежа XVII–XVIII вв. С одной стороны, именно в это время складываются типизированные модели оперного жанра барокко, получившего определение опера seria. С другой, данный этап оперного творчества Г. Генделя является наименее изученным, однако представляется наиболее важным для формирования оперного стиля композитора.

- **Цель исследования** заключается в выявлении специфики раннего оперного творчества Г. Генделя (1705–1711 гг.) во взаимодействии с музыкально-театральными традициями эпохи барокко и определяет круг **основных задач**:
- систематизировать имеющиеся исторические сведения об операх Г. Генделя периода 1705–1711 гг. и представить их в контексте европейских театральных традиций барокко;
- выработать методологию анализа ранних опер Г. Генделя на основе современных подходов либреттологии;
- выявить особенности сюжетосложения барочной оперы рубежа XVII–XVIII веков;

²³ Копии партитур принадлежат серии Deutschen Händelgesellschaft, изданной Ф. Кризандером, опубликованной в 1858–1894 гг.

- проанализировать либретто генделевских опер с целью выявления особенностей сюжетосложения, образной структуры и сюжетных мотивов;
- определить композиционно-драматургические особенности опер;
- рассмотреть комплекс музыкально-выразительных средств, используемых композитором для создания образных характеристик персонажей во взаимодействии с теорией аффектов и музыкально-риторическим учением.

Методология исследования основана на междисциплинарном подходе: на пересечении музыковедения, литературоведения, театроведения и культурологии, что обусловлено спецификой изучаемой проблемы.

Одним из важных является *культурно-исторический метод*, благодаря которому устанавливаются связи художественного произведения с историей и культурой, традицией и социальной средой. *Метод исторической реконструкции* необходим для воссоздания целостной картины, связанной с музыкально-театральной культурой барокко. Особое значение имели *методы анализа и синтеза*, благодаря которым при изучении разрозненных данных удалось реконструировать историю формирования оперного стиля Г. Генделя во взаимосвязи с существующими оперными традициями. *Биографический метод* позволил собрать сведения о жизни композитора и деятелей, которые непосредственно связаны с историей создания и постановками его опер. В связи с тем, что литературные явления полигенетичны, существенным в анализе либретто выступает *компаративный метод*. Благодаря его применению автором проводятся сопоставления событийного ряда текста либретто с литературным первоисточником или историческими источниками. При анализе сюжетосложения оперных либретто опорными избраны *формальный* и *структурный методы*, ставшие центральными в отечественном литературоведении для школ В. Шкловского, Б. Томашевского,

12

А. Веселовского, Ю. Лотмана, В. Тюпы и др. *Герменевтический метод* позволил установить связь между смыслом произведений и определить их вневременную художественную ценность. *Статистический метод* потребовался для обработки информации, касающейся анализа библиографических данных, репертуарных каталогов, сайтов.

Междисциплинарный подход в диссертационном исследовании определил необходимость обращения к трудам, в которых подробно рассматривается целый ряд музыкально-теоретических вопросов: процесс становления специфических средств музыкального языка и композиции, генезис, типизация и преобразование музыкальной лексики, взаимосвязь музыки и текста (В. Валькова, Н. Зейфас, В. Васина-Гроссман, Е. Назайкинский, Л. Мазель, В. Холопова, В. Медушевский); теория аффектов и музыкальной риторика (И. Маттезон, Х. Майстер, Т. Ливанова, О. Захарова, В. Носина, К. Розеншильд, А. Швейцер, М. Чебуркина и др.).

Либреттологическая проблематика обусловила необходимость заимствования методологии из литературоведения и обращение к такому ее направлению, как сюжетология. Методологической платформой явились работы К. Леви-Стросса, А. Веселовского, Ю. Лотмана, Е. Мелетинского, В. Проппа, Б. Томашевского, В. Тюпы, Л. Цилевича. Один из ее научных методов – *сюжетный анализ*, успешно применяемый музыковедами (А. Денисов,²⁴ П. Луцкер, И. Сусидко, Т. Нилова,²⁵ М. Тараканов,²⁶ М. Сапонов), стал основополагающим для изучения либретто опер Г. Генделя,

²⁴ Денисов, А. В. Семантические этюды / А. В. Денисов. – СПб: РГПУ им. Герцена, 2017. – 183 с.

²⁵ Нилова, Т. Н. Типология сценических ситуаций в русской классической опере. Методика морфологического анализа: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. / Т. Н. Нилова. – М., 1993. – 261 с.

²⁶ Тараканов, М. Е. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации / М. Е. Тараканов. – М.: ГИТИС, 2002. – 54 с.

открывая новые возможности для интерпретации художественного текста.

Научная новизна данного исследования определяется тем, что в нем впервые:

- ранние оперы Г. Генделя представлены в качестве целостного художественного явления;
- апробируется один из возможных подходов к исследованию барочной оперы, в частности опер Г. Генделя раннего периода творчества, с позиций либреттологии;
- вырабатывается методология анализа особенностей сюжетосложения либретто ранних опер Г. Генделя и их влияния на музыкальную драматургию;
- рассматриваются тексты опер «Нерон», «Счастливый Флориндо» и «Преображенная Дафна», до сих пор не являвшиеся предметом изучения.

Положения, выносимые на защиту:

1. основополагающие черты оперного стиля Г. Генделя формировались на протяжении 1705–1711 годов, в период, который определяется как ранний. Фундамент его был заложен в операх, созданных для гамбургского театра – «Превратности царской судьбы, или Альмира, королева Кастильская», «Любовь, приобретенная кровью и злодейством, или Нерон», «Счастливый Флориндо» и «Преображенная Дафна», затем получил дальнейшее развитие в итальянских операх – «Родриго» и «Агриппина», и окончательно сформировался в «Ринальдо» – опере, написанной для Англии.

2. В ранних операх композитор демонстрирует способность к ассимиляции разных европейских оперных традиций барокко – итальянской, французской и немецкой, при очевидном преобладании итальянской оперной модели. Это во многом продиктовано происхождением либретто генделевских опер, представляющих собой переработку текстов итальянских авторов.

3. Методологический подход с позиций либреттологии на основе анализа текстов либретто опер, чьи нотные партитуры утрачены, позволяет в определенной мере выявить концепцию сочинений, задуманную либреттистом и композитором, а также степень принадлежности к той или иной национальной театральной традиции.

4. Образная драматургия и сюжетосложение ранних генделевских опер выстраиваются путем развития двух сюжетно-драматургических линий: историко-политической (историко-героической или мифологической) и любовной (за исключением оперы «Ринальдо», так как там есть еще волшебная линия) при доминировании последней, что органично встраивается в типологические особенности оперных либретто барочных опер рубежа XVII–XVIII вв.

5. Сюжетные мотивы, формирующиеся в сюжетно-драматургических линиях, непосредственно связаны с теорией аффектов, что обуславливает образно-интонационную общность музыкальных характеристик героев оперы в схожих сценических ситуациях.

Теоретическая значимость. Полученные в ходе исследования результаты расширяют и обогащают имеющиеся сведения не только о Г. Генделе и его творчестве, но и о музыкально-театральных традициях рубежа XVII–XVIII веков. Материалы диссертации могут применяться в качестве основы для историко-теоретических исследований в области оперного наследия барокко. Предложенный метод анализа может быть востребован музыковедами, театроведами. Научная концепция исследования и выработанная на ее основе методология будут полезны для расширения теоретической базы изучения барочной оперы.

Практическая значимость. Аналитические и фактологические сведения работы могут быть использованы в педагогической практике (курсы истории зарубежной музыки, истории искусств и

истории музыкального театра, оперной драматургии), а также в качестве справочного материала для музыкально-исполнительской деятельности. Выявленный метод анализа барочной оперы может стать полезным для театральных режиссеров и широкого круга профессиональных музыкантов.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность полученных результатов исследования обусловлена опорой на большое количество источников, в том числе зарубежных, содержащих значительный объем фактологического материала. Основные положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского и были рекомендованы к защите. Выборочные материалы были представлены в виде докладов на научных международных конференциях в различных городах – Томске (2011), Красноярске (2011, 2012, 2013, 2019), Минске (2013), Новосибирске (2017), Санкт-Петербурге (2019) и Москве (2019). Полученные исследовательские результаты изложены в 9 научных публикациях общим объемом 4,45 п. л. Среди них 3 статьи изданы в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертации. Исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (170 наименований, 60 из которых иностранные источники) и трех приложений (аналитические таблицы, нотные примеры, русскоязычные переводы фрагментов иностранной литературы).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, характеризуется степень ее научной разработанности, обозначаются объект и предмет, формулируются цель и задачи, очерчиваются хронологические рамки исследования, определяется методология, научная новизна, а также теоретическая и практическая значимость диссертации. Здесь же представляются положения, выносимые на защиту, сведения об апробации полученных результатов и очерчивается общая структура работы.

В **Главе 1. «Оперы Г. Ф. Генделя в контексте европейских театральных традиций: исторические сведения»** систематизируются имеющиеся исторические и документальные сведения, а также рассматриваются этапы становления Г. Генделя как оперного композитора в рамках раннего периода творчества. Формулируется тезис о формировании его стиля в русле европейских музыкально-театральных традиций рубежа XVII–XVIII веков.

В связи с этим, в **параграфе 1.1. «Гамбургские оперы»** акцентируется внимание на изучении социально-политических и культурных условий Гамбурга. Будучи не затронутым военными событиями в период Тридцатилетней войны (1618–1648), этот крупный морской порт («немецкая Венеция») к концу XVII века превратился в музыкальный центр, привлекающий иностранных артистов, дирижеров и композиторов из всей Европы. Данная особенность повлияла, в том числе, на стиль музыкально-театральных постановок, осуществляемых в *Oper am Gänsemarkt*, который в целом был сформирован к моменту приезда Г. Генделя (1703). Отмечается, что в практике гамбургского театра синтезировались различные европейские традиции, привнесенные в Германию представителями других стран.

Устанавливается, что в период 1678–1700 гг. в театре шли постановки произведений И. Франка, А. Штрунка, Р. Кайзера,

И. Маттезона. Их творения представляли собой попытку создания национальной оперы. Однако им не удалось преодолеть очевидного влияния современников, в частности из Италии и Франции. Это сказалось не только на выборе сюжетов (преимущественно венецианская традиция), балетных номеров и оркестровых преобразований (французская традиция, привнесенная И. Куссером в немецкий музыкальный театр), пышных декораций (общеевропейская тенденция влияния традиций французского двора), но и включения итальянских арий, перемежающихся с песенными формами и речитативами, звучавшими на немецком языке.

Анализ данных, зафиксированных зарубежными и отечественными учеными, свидетельствует о создании своеобразной оперной школы на базе гамбургского театра (больше походившей на лабораторию), неоспоримо оказавшей влияние на Г. Генделя.

Все вышеперечисленные особенности обнаруживаются в первой опере композитора – **«Превратности царской судьбы, или Альмира, королева Кастильская» (подпараграф 1.1.1.)**.

Отмечается, что немецким поэтом К. Фойсткингом перерабатывалось либретто итальянского драматурга Дж. Панчьери, на которое четырежды ставились оперы (Дж. Бонивенти, Р. Федели, Р. Кайзер – 2 редакции). Г. Гендель становится третьим композитором, представившим данный сюжет, пользующийся популярностью у публики. Главная задача либреттиста на этот раз заключалась в усилении различных сторон драматического повествования. В ходе обзорного рассмотрения композиции либретто Дж. Панчьери и двух либретто К. Фойсткинга обнаруживается, что изменения коснулись фабулы сюжета, номерной структуры оперы и зрелищной стороны, заключающейся не только в применении более пышных декораций, но и включении хоровых и танцевальных номеров. Балетные номера, которые у Дж. Панчьери, являлись вставными и не были привязаны к сюжету, у К. Фойсткинга стали органичной частью действия.

В «Альмире» открываются различные музыкально-театральные влияния, что было характерно для гамбургских постановок. Так, обращение к псевдоисторическому сюжету на тему средневековой Испании связано с венецианской традицией и обусловлено первоисточником. Итальянские влияния усматриваются и в применении типов арий с их характерной структурой (15 из 53 исполнялись на итальянском языке).

Влияние французских музыкально-театральных традиций прослеживается во включении разнообразных по характеру хоровых эпизодов – 3 хоровых номера, в выборе Г. Генделем типа увертюры, а также введении большого количества танцев – чаконы, сарабанды, куранты, менуэта, бурре, ригодона, жиги, рондо.

Изучение сохранившегося либретто второй оперы для Oper am Gänsemarkt – **«Любовь, приобретенная кровью и злодейством, или Нерон» (подпараграф 1.1.2.)** – позволило сделать вывод о том, что она звучала полностью на немецком языке. Это может свидетельствовать о преодолении двуязычия и причастности Г. Генделя к созданию национальной оперы. Тем не менее, либретто демонстрирует важность включения танцевальных номеров в опере «Нерон», так же как и в «Альмире»: здесь есть танцевальные группы боевиков и фехтовальщиков, священников, Арлекинов и Пульчинелл, поджигателей и убийц, кавалеров и их дам. В тексте содержатся ремарки, указывающие на введение танцев. В качестве важного элемента усиления зрелищности данного представления подчеркивается частая смена декораций – судя по либретто, они менялись 11 раз!

Итогом рассуждений о первых двух операх Г. Генделя для театра Oper am Gänsemarkt, становится вывод о том, что их объединяет тенденция, наметившаяся здесь в конце XVII столетия: сочетание на немецкой почве достижений музыкально-театрального искусства других европейских стран – в большей степени Италии и Франции. Несмотря на большое количество

достоинств опер «Альмира» и «Нерон», попытки формирования национальной оперы (на немецком языке), предпринятые Р. Кайзером, затем и Г. Генделем, не имели успеха. К 1706 году гамбургский театр находился на грани разорения и был закрыт. Это станет одной из причин отъезда композитора из Германии.

В подпараграфе 1.1.3. «Счастливый Флориндо» и «Преображенная Дафна» отмечается, что премьера этих сочинений, завершенных в 1706 году, состоится лишь спустя два года (к тому времени композитор уже представит на родине жанра свою первую итальянскую оперу «Родриго»). В связи с этим существует предположение, что Г. Гендель их никогда не слышал, а партитура была утрачена.

Подчеркивается, что «Флориндо» и «Дафна» – первое обращение Г. Генделя к жанру пасторали и единственный пример дилогии в его творчестве. В ходе рассуждений о практике подобного рода постановок, высказывается мнение, что данные оперы предназначались для двух вечернего исполнения. Подтверждением тому служат сведения о том, что такие представления неоднократно осуществлялись в театре Oper am Gänsemarkt (Р. Кайзер).

Аналитические наблюдения над композицией либретто Х. Хинша позволили заключить, что оперы «Флориндо» и «Дафна» так же, как и предыдущие, являются традиционной гамбургской адаптацией итальянского образца для немецкой публики. Сохранен принцип двуязычия – 33 номера из 96, включая арии и ансамбли, написаны на итальянском языке (возможно даже частично перенесены из итальянских либретто), остальные – на немецком. Определенную часть номеров оперы занимали танцы – в ремарках часто встречаются выражения: «Танцуют», «Сцена завершается танцем», «Танцует». Следовательно, можно предположить, что таковые номера были написаны композитором. Описание декораций и их смен в либретто свидетельствует о значительной роли декорационно-живописного начала в постановке.

Следующий параграф **1.2. «Итальянские оперы»** посвящен новому историческому этапу в творчестве композитора. Предположительно, к началу 1707 года Г. Гендель обосновывается в Риме при дворе Ф. Русполи и входит в профессиональный музыкальный круг.

Одним из отличий опер **«Родриго»** (1707) и **«Агриппина»** (1709) становится сокращение количества персонажей до 6, что позволяет говорить о правомерности мнения всех без исключения исследователей относительно приближения генделевской оперы к метастазиевской драме. Представление ранней средневековой истории, отсутствие аллегорических прологов, фантастических элементов, исключение комедийных сцен и персонажей (только в **«Родриго»**), важность идей супружеской верности, справедливости и великодушия – все эти тенденции обуславливаются влиянием **«аркадийцев»**, хотя существенные изменения происходят уже в либретто А. Стампили, П. Париасти и, главным образом, А. Дзено.

Залогом успеха Г. Генделя стала его учтивость по отношению к итальянской традиции, заключающаяся в демонстрации блестящего освоения стиля *belcanto* и разнообразии мелодий, согласованной оркестровой вертикали и выстроенной музыкальной драматургии. И наконец, господству сольных оперных форм и поручению ведущих партий кастратам. Кроме того, в партитуре **«Родриго»**, вслед за увертюрой, помещены танцы, которые объединены в сюиту (жига, сарабанда, мателот, менуэт, бурре, бурре, менуэт, пассакалия), вновь свидетельствующие о французских влияниях.

За три года Г. Генделю удалось получить широкую популярность и звание **«мастера оперы»**, заслужив почтение коллег и приобретя много друзей и покровителей.

В параграфе **1.3. «У истоков английского периода творчества Г. Генделя»** выявляется сложная музыкально-театральная обстановка Лондона рубежа XVII–XVIII веков с его разногласиями, касающимися появления там итальянской оперы.

Несмотря на непростые условия, представленная на сцене Королевского театра Haymarket опера «**Ринальдо**» (1711) органично вписалась в постановочную традицию английского театра. В этом подчеркивается заслуга А. Хилла, инициировавшего данную постановку и создавшего сценарий, Дж. Росси, составившего либретто на итальянском языке, и Г. Генделя, безусловно воплотившего все музыкальными средствами.

«Ринальдо» – спектакль, основанный не на переработанном итальянском либретто. Это один из немногих образцов, являющихся оригинальным. Для английской сцены подобное представление оперы *seria* стал первым. Данная постановка отличалась особой пышностью сценических декораций и костюмов, а также применением сложной машинерии (об этом свидетельствуют ремарки в либретто). Обращение к произведению Т. Тассо было не случайным, ибо отражало идею воспитания чувства долга перед родиной и обретения духовных ценностей. Это было необычайно актуально в период широкого распространения принципов французского классицизма в европейской драматургии.

В итоге историко-аналитического обзора, изложенного в данной главе, отмечается, что в период 1705–1711 гг. Г. Генделем было создано 7 опер. Он успешно дебютирует в трех странах Европы, осваивая их музыкально-театральные традиции, подстраиваясь под запросы театров и публики. Несмотря на то, что некоторые из опер не сохранились в нотном варианте, тексты либретто в определенной мере отражают общую концепцию сочинений, задуманную либреттистом и композитором, а также степень принадлежности той или иной театральной традиции.

Глава 2. «Жанровая специфика и особенности сюжетосложения» посвящена исследованию опер Г. Генделя с позиций либреттологии.

Параграф 2.1. «К вопросу о сюжетосложении и сюжетном мотиве» – рассматривает проблему терминологии и направлен на

выработку методологии сюжетного анализа либретто оперных сочинений.

Отмечается существование различных подходов в изучении сюжетов литературных произведений. В связи с этим уточняются понятия *сюжетосложения* и обосновывается разграничение терминов: *сюжетный лейтмотив* и *сюжетный мотив*, которые зачастую отождествляются.

По итогу сопоставления различных мнений (М. Цилевич Б. Томашевский, Ю. Лотман, М. Тараканов, Т. Нилова), постулируется понятие *сюжетного мотива*, объединяющего внутри себя два свойства: это повторяемый элемент, часто используемый в произведении, и, одновременно, динамический компонент, обеспечивающий развитие сюжета. На сюжетно-тематическом и композиционном уровнях анализа этот термин становится одним из опорных.

В параграфе 2.2. «Сюжетные мотивы в либретто опер рубежа XVII–XVIII вв.» рассматриваются ряд текстов либретто и выявляются особенности сюжетосложения. В них обозначаются ключевые сюжетные мотивы, которые образуют 4 типовые группы:

1. Сюжетные мотивы, связанные с любовными отношениями: *мотив взаимной любви, мотив безответной любви/отказа от любви, мотив страдания от любви, мотив любовного свидания, мотив надежды и желания, мотив ревности.*

2. Сюжетные мотивы, связанные с иными эмоциональными состояниями: *мотив гнева, мотив мести, мотив страха.*

3. Сюжетные мотивы, определяемые социально-этическими нормами общества, гражданскими чувствами: *мотив долга* (в различном проявлении),

4. Сюжетные мотивы активных действий персонажей: *мотив узнавания/переодевания, измены, предательства, взятия в плен, мотив спасения/освобождения из плена, мотив прощения.*

Обнаруженные в текстах либретто сюжетные мотивы вступают в различное взаимодействие и влияют на развитие сюжетно-драматургических линий: *историко-героической (историко-политической)* и *любовной*. Подчеркивается, что несмотря на внешнюю историко-героическую направленность большинства сюжетов, историческая тема все же остается на периферии событийного повествования, приоритет отдается сюжетным мотивам, связанным с темой любви. Причем, ее раскрытие характеризуется сложностью переплетения любовных взаимоотношений персонажей, что приводит к крайней запутанности сюжета.

В параграфе 2.3. «Особенности сюжетосложения либретто опер Г. Генделя (1705-1709)» представлено сравнительно-аналитическое описание либретто шести сочинений, созданных для Гамбурга и в Италии.

Отмечено, что сюжеты ранних генделевских опер построены на литературных источниках, относящихся прямо или косвенно к мифологии – дилогия «Счастливый Флориндо» и «Преображенная Дафна» или средневековой истории – «Превратности царской судьбы, или Альмира, королева Кастильская», «Любовь, приобретенная кровью и злодейством, или Нерон», «Родриго», «Агриппина» и «Ринальдо». Их тематической основу составляют «борьба за власть» и «любовь». Развитие получают две сюжетно-драматургические линии: историко-политическая (историко-героическая или мифологическая) и любовная, что является традиционным для оперы *seria* начала XVIII столетия. Для каждой из них характерен ряд ключевых сюжетных мотивов. Для историко-героической, историко-политической и мифологической типичны: *мотив жажды власти, мотив коварства, мотив гнева/ненависти* и, как следствие, *мотив мести, мотивы добродетели и спасения, мотив долга* в различных его проявлениях, *мотив партнерства, мотив награды*. Для любовной сюжетно-драматургической линии: *мотивы взаимной любви, безответной любви, изме-*

ны/предательства, страдания, ревности, гнева/ненависти, любовного свидания. Проведенный анализ доказывает достоверность высказанного выше утверждения о том, что, несмотря на историко-политическую (историко-героическую или мифологическую) направленность сюжетов, определяющим вектором развития действия становится любовная интрига, вокруг которой разворачивается драматический конфликт, типичный для историко-героической оперы seria.

В параграфе 2.4. «Ринальдо» в ходе проведения сравнительного анализа текста либретто А.Хилла/Дж. России с первоисточником – поэмой Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» выявляются узловые моменты оперного сюжета. Отмечается, что изменение некоторых сюжетных линий поэмы повлекло за собой добавление в либретто ряда новых действующих лиц (Альмирена, Христианский маг, Женщина и Сирены, Аральдо). Помимо этого, в либретто можно обнаружить замену персонажей поэмы Т. Тассо и замещение их функций другими героями.

Наблюдения над образной драматургией произведения и особенностями сюжетосложения либретто позволяют относить «Ринальдо» к типу лирико-героической «волшебной» оперы (И. Федосеев), о чем свидетельствует наличие трех сюжетно-драматургических линий: историко-героической, любовной и волшебной. Они способствуют раскрытию главной идеи оперы – «борьбы добра и зла». Конфликт обозначается между двумя противоборствующими лагерями. Это становится главной пружиной развития действия, направляемого религиозной идеей освобождения Иерусалима от неверных.

Отмечается смещение исторического ракурса повествования на периферию и акцентирование любовной интриги, отсутствующей в избранных фрагментах первоисточника, что объясняется особенностями сюжетосложения итальянского оперного либретто

конца XVII – начала XVIII веков, на которые был ориентирован опыт Г. Генделя и в целом европейского театра.

При анализе системы сюжетных мотивов устанавливается, что для каждой сюжетно-драматургической линии характерен конкретный их ряд. Так, главным в развитии историко-героической линии является сюжетный *мотив долга* (в различных своих проявлениях), движущий поступками Гоффредо, Эустазио и Ринальдо. *Мотив жажды власти* определяет поведение Армиды. В любовной линии ведущими становятся сюжетные мотивы взаимной любви и спасения, руководящие действиями пары Ринальдо – Альмира. Для волшебной сюжетно-драматургической линии типичен *мотив превращения*.

Подчеркивается, что одной из главных отличительных черт сюжетосложения генделевской оперы является существенная роль в повествовании структурных закономерностей волшебной сказки. Их влияние обнаруживается благодаря взаимодействию с традициями французского и английского театра эпохи барокко.

В завершении делается вывод, что опера «Ринальдо» Г. Генделя являет собой образец органичного взаимодействия всех существующих музыкально-театральных традиций эпохи барокко: итальянской, французской и английской, в чем видится ее главное отличие от предшествующих ранних опер композитора.

Глава 3. «Музыкальная драматургия опер во взаимодействии с особенностями сюжетосложения и теорией аффектов» посвящена проблеме обнаружения соотношения элементов сюжетосложения с теорией аффектов и средствами музыкальной выразительности.

Параграф 3.1. «К вопросу о понятии “аффекта” и музыкальной риторики» рассматривает значение теории аффектов для музыкально-театральной практики XVII–XVIII вв. Отмечается, что с каждым аффектом связывались вполне определенные средства музыкальной выразительности. Особо подчеркивается значимость

для оперной драматургии аффектных характеристик тональностей. Наибольший интерес в данном контексте представляет опера «Ринальдо».

В параграфе 3.2. «Претворение теории аффектов в тональной драматургии оперы “Ринальдо”» отмечается стройность тональной драматургии, с одной стороны, взаимодействующей с теорией аффектов, с другой, выявляющей стремление композитора к дифференциации тональной организации каждой сюжетно-драматургической линии. Так, историко-героическая – развивается в рамках тональностей F-dur и B-dur, в III акте значительную роль играет также D-dur. Переключение в волшебную сюжетно-драматургическую линию предопределяет переход в иную тональную сферу – субдоминанты. Если историко-героическая сюжетно-драматургическая линия представлена бемольными тональностями, то волшебная – диезными. Тональность, посредством которой происходит переключение – G-dur.

Магистральной линией в сюжетосложении выступает любовная. Свидетельством тому является и тональная логика ее организации. Однако вследствие ее активного взаимодействия с волшебной линией, на протяжении второй половины первого и второго актов преобладает тональная неустойчивость. Круг применяемых тональностей представлен достаточно широко: F-dur, B-dur, Es-dur, G-dur, A-dur, D-dur, e-moll, c-moll, d-moll, g-moll (из всего комплекса тональностей отсутствуют только C-dur и a-moll).

В параграфе 3.3. «Музыкальные характеристики персонажей оперы “Ринальдо”» определяется, что характеристика всех главных персонажей анализируемой оперы с позиций того или иного аффекта дана в I акте. Так, персонажи сферы «добра» – Ринальдо и Альмирена наделены аффектами «радости», «мужества», «страдания» и «гнева» (связанных с любовными переживаниями, вследствие вмешательства злых сил); Гоффредо и Эустазио представлены аффектами «радости», «смелости», «мужества», «отва-

ги». Персонажи сферы «зла» – Аргант и Армида, наделены аффектами «ярости», «гнева», «пыла», «желания» (власти), «радости» (связанной с обретением пути к победе над Ринальдо через его смерть).

В **подпараграфах 3.3.1.–3.3.6.** представляются характеристики всех основных персонажей: Ринальдо, Альмирены, Гоффредо, Эустазио, Армиды и Арганта.

Последующий анализ позволяет обнаружить логику взаимодействия тональности и аффекта с характеристикой того или иного персонажа, находящегося в конкретной сценической ситуации. Отмечается использование средств музыкальной риторики, подчеркивающих значимость отдельных слов или фраз. Аффектность становится регулятором отбора музыкально-выразительных средств. Например, такие аффекты, как «мужество», «смелость», «ярость», «гнев» изображаются при помощи использования арий типа *Di bravuro* и его разновидностей, а также применения мелодического движения по тонам трезвучий, квартовых интонаций, что способствует выражению действенного начала и решительного характера звучания. Аффекты «гнева», «ненависти» подчеркиваются использованием фактуры, типичной для *concerto grosso*, быстрого темпа. Акцентирование отдельных слов или фраз также способствуют выражению определенного аффекта. Аффекты «печали» «скорби» предопределили применение ламентозных интонаций, опеваний основных тонов, мелодического оборота – пентакорда «скорби». Таким образом, благодаря единству аффектного состояния выявляется образно-интонационная общность музыкальных характеристик героев оперы.

Некоторые выводы о роли оркестра рождаются в **подпараграфе 3.3.7. «Инструментальные номера»**. В первую очередь, отмечается его важная архитектурная функция во всех сольных и дуэтных номерах. Большинство из них начинается вступлением, в котором излагается основной тематический материал, зачастую

оно же служит и завершением формы *da capo*. Помимо этого, разделы формы также расчленяются ритурнелями. Взаимосвязь с традициями инструментальной музыки эпохи барокко проявляется и в использовании фактуры, типичной для *concerto grosso*. Но, в опере есть самостоятельные инструментальные номера – Увертюра, две Сinfонии, Ритурнель, два Марша и Баталия. Их музыкальное решение, так же как арий, обусловлено взаимодействием сюжетных мотивов и аффектов и вписывается в общий драматургический контекст. Так, «героический» тон повествования задает Увертюра (B-dur). Затем, он появится в Сinfонии из 1 сцены III акта (обусловлено действием мотивов: долга – героического подвига и спасения). В 7 сцене I акта звучит краткая фугированная четырехголосная Сinfония в тональности a-moll, выполняющая образительную функцию – появление тучи, которая накрывает Армиду и Альмирену и уносит их (мотив похищения). Марш в 9 сцене III акта, когда армия крестоносцев возвращается в город и появляется перед Гоффредо и Ринальдо, написан в «воинственной» тональности D-dur. В состав оркестра здесь добавлены медные духовые инструменты. В этой же тональности звучит Баталия (сражение крестоносцев с армией Арганта) в 10 сцене III акта.

Отмечается, что большинство оркестровых номеров сосредоточено в финале (5). Их включение во многом обусловлено развитием историко-героической сюжетно-драматургической линии.

Примеры взаимодействия сюжетного мотива с аффектом и средствами музыкальной выразительности обнаруживаются и операх, предшествующих «Ринальдо», что отражается в параграфе, завершающем третью главу: **3.4. «Некоторые особенности музыкальной драматургии в операх “Альмира” и “Родриго” во взаимодействии с теорией аффектов»**. Приведенные аналитические таблицы демонстрируют взаимодействие сюжетного мотива с аффектами и выбором тональности, характеризующей аффект.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, обозначаются перспективы дальнейших изысканий, связанных с развитием достигнутых научных результатов.

Основополагающие черты оперного стиля Г. Генделя формировались на протяжении 1705–1711 годов. Существенно, что фундамент был заложен в операх, созданных для гамбургского театра Oper am Gänsemarkt. Одна из особенностей практики его постановок, заключающаяся в синтезе европейских традиций барокко – итальянской, французской и немецкой – объясняет «космополитичность» Г. Генделя и станет впоследствии отличительной чертой его стиля. Это получит дальнейшее развитие в итальянских операх – «Родриго» и «Агриппина» и окончательно сформируется в опере, написанной для Англии – «Ринальдо». Композитор демонстрирует удивительную способность к ассимиляции разных оперных традиций, но при очевидном преобладании итальянской оперной модели, что во многом продиктовано происхождением либретто его опер, основанных на переработке итальянских образцов. Для Г. Генделя неважно было то, сколько раз представлялся тот или иной сюжет. Композитора больше интересовала возможность интерпретировать его иначе, в чем принимали участие либреттисты, вводя дополнительных персонажей и новые повороты сюжетно-драматургических линий, усиливая конфликтную сторону повествования. Самому Г. Генделю представлялся шанс удивить слушателя, находя собственные средства в музыкальной обрисовке характеров и их аффектных состояний, включения балетных сцен как части сюжета («Альмира», «Счастливый Флориндо» и «Преображенная Дафна»), пышных танцевальных сюит («Агриппина») или эффектных сцен сражения (как в «Ринальдо»).

Уже в начале карьеры Г. Гендель определяет круг сюжетов для своих опер, обращаясь прямо или косвенно к средневековой истории или мифам. Следуя классификациям, данным отечественными исследователями В. Демидовым и И. Федосеевым, а также основны-

ваясь на собственных наблюдениях, жанровые типы ранних опер можно представить следующим образом:

– «Превратности царской судьбы, или Альмира, королева Кастильская» и «Преодоление себя есть величайшая победа, или Родриго» принадлежат к числу «псевдо» историко-героических опер. Это обусловлено претворением полностью вымышленного сюжета при обращении к истории.

– «Любовь, приобретенная кровью и злодейством, или Нерон» и «Агриппина» – историко-политическая.

– «Ринальдо» – историко-героическая волшебная опера.

– Оперная диалогия «Счастливый Флориндо» и «Преображенная Дафна» представляет жанр пасторали.

Все они органично вписываются в общую картину театральных постановок рубежа XVII–XVIII столетий, отвечая стилю эпохи, сочетая черты барокко и Просвещения.

Несмотря на главенство темы «борьбы за власть», в сюжетосложении преобладает любовная линия, представленная основополагающими сюжетными мотивами, такими как *мотивы взаимной и безответной любви, мотив притворства/обмана и измены/предательства, мотив страдания, мотив любовного свидания*. Для сюжетов с проявлением героического начала характерными являются *мотив плена* и вытекающий из него *мотив спасения* Ринальдо в опере «Ринальдо», *мотив преданности и мотив жертвы* Эсилены в «Родриго». Двигателем любовного конфликта в операх становятся – *мотив измены, предательства, мотив мести*. Так, в итальянских операх «Родриго» и «Агриппина», в оперной диалогии «Счастливый Флориндо» и «Преображенная Дафна» в данном ключе основополагающими становятся *мотив коварства и обмана/притворства*.

Образная драматургия либретто генделевских опер выстраивается в соответствии с сюжетно-драматургическими линиями – *историко-политической* («Альмира», «Нерон», «Родриго», «Агриппина»).

пина»); историко-героической («Ринальдо») или мифологической («Счастливый Флориндо», «Преображенная Дафна») и *любовной* (за исключением оперы «Ринальдо», так как там есть еще волшебная сюжетно-драматургическая линия). Доминирующее положение любовной линии органично встраивается в типологические особенности оперных либретто барочных опер рубежа XVII–XVIII вв.

Каждая сюжетно-драматургическая линия определяет образную структуру, выявляющую сущность драматического конфликта, который и становится пружиной развития действия. В свою очередь, в рамках этих взаимоотношений формируются сюжетные мотивы, обуславливающие поведение персонажей в конкретной сценической ситуации. Сюжетные мотивы влияют на аффектную характеристику героев, аффект диктует выбор средств музыкальной выразительности, в том числе использование тех или иных риторических фигур.

Особое значение в XVII–XVIII веках приобретает теория аффектов. Конкретному аффекту соответствуют определенные средства музыкальной выразительности (тональность, лад, темп, метроритм, мелодические, гармонические и ритмические обороты, выделение аффектных слов распевами, повторами, иными приемами и т. д.). Взаимодействием с теорией аффектов обусловлен и метод анализа интонационно-образной драматургии барочной оперы, где невозможно проследить индивидуальную логику развития тематической сферы каждого конкретного персонажа. Доминантность представления о чувстве как типизированном аффекте предопределяет образно-интонационную общность музыкальных характеристик героев оперы в схожих сценических ситуациях, где персонажей объединяет единое аффектное состояние. Следствием чего является использование выработанного в практике единого комплекса выразительных средств и приемов. Данную особенность также можно причислить к типичным чертам оперы барокко.

На примере «Ринальдо» очевидно, что тональная драматургия оперы выстраивается, с одной стороны, во взаимодействии с теорией аффектов, с другой, она выявляет стремление композитора к дифференциации тональной организации каждой сюжетно-драматургической линии.

В качестве характерных черт барочной оперы отметим номерной тип композиции с преобладанием сольных высказываний. Господство сольного пения, сосредоточение действенного начала в речитативах и эмоциональной реакции на события в ариях – все это вписывается в общую картину театральной практики того времени.

Оперная драматургия Г. Генделя со временем претерпевает существенные изменения, становясь более гибкой при сохранении жанровых черт оперы seria. Композитора в дальнейшем будут привлекать героические образы таких известных исторических личностей, как Юлий Цезарь, Баязет, Александр Македонский. Он будет стремиться раскрыть особенности характера каждого из них. Многие современные ученые, как зарубежные, так и отечественные, отмечают яркое музыкальное воплощение и женских характеров. Причем эта черта намечена уже в первых операх композитора, ориентированных на закономерности взаимодействия сценической ситуации, сюжетного мотива и аффекта. Таковы – отчаянная и воинственная Флоринда и благородная, верная Эсилена в «Родриго», хитрая и коварная Агриппина в «Агриппине», страстная и женственная Армида в «Ринальдо». Среди более поздних героинь можно назвать воинственную Брадаманту из оперы «Альцина» (две ее арии типа *Di bravuro* из трех звучат в D-dur, характеризуемом как «воинственный»).

Еще одной тенденцией в зрелых операх Г. Генделя, по мнению исследователей, станет объединение музыкальной декламации и ариозного пения в сцену-монолог. Так, в 1738 году появляется опера buffa «Ксеркс», а в 1740 году «Именео».

Можно согласиться с тем, что итогом творческих поисков Г. Генделя станет подведение жанра оперы seria к началу реформы. Но ее осуществление будет связано с именем К. Глюка – когда сложатся для того необходимые условия. Сам же Г. Гендель продолжит свой сценический путь в жанре оратории.

Востребованность и неиссякаемый интерес к наследию барокко и операм Г. Генделя в зарубежном и отечественном современном музыкознании обуславливают перспективы дальнейшего исследования.

Основные публикации по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Кошелева, М. А. «Альмира, королева Кастильская» Г. Ф. Генделя в контексте традиций гамбургского оперного театра рубежа XVII–XVIII столетий / М. А. Кошелева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2014. – №8 (46). – Ч. 2. – С. 81–85 (0,45 п. л.).

2. Кошелева, М. А. Любовь, приобретенная кровью и злодейством, или Нерон Г.Ф. Генделя: об особенностях сюжетосложения / М. А. Кошелева // Вестник музыкальной науки. – 2018. – Т. 19. – №1. – С. 99–106 (0,6 п. л.).

3. Кошелева, М. А. «Счастливый Флориндо» и «Преображенная Дафна» Г. Генделя как пример оперной дилогии / М. А. Кошелева // Культура и искусство. – 2019. – № 4. – С. 69–74 (0,4 п. л.).

Публикации в других изданиях:

4. Кошелева, М. А. Некоторые особенности либретто оперы Г. Ф. Генделя «Альмира, королева Кастильская» / М. А. Кошелева // Наука в современном информационном обществе. Материалы III Международной научно-практической конференции 10–11 апреля 2014 г. – North Charleston. – 2014. – С. 16–19 (0,4 п. л.).

5. Kosheleva, M. A. Specificity of Plot Composition of G. F. Handel's opera «Rinaldo» / M. A. Kosheleva // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2014. – 7(3) – P. 490–497 (0,6 п. л.).

6. Кошелева, М. А. Оперная диалогия «Счастливейший Флориндо» и «Преображенная Дафна» Г. Ф. Генделя: к вопросу о сюжетосложении / М. А. Кошелева // Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко / Российская академия музыки имени Гнесиных. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. – С. 87–88 (0,1 п. л.).

7. Харченко (Кошелева), М. А. Либретто А. Хилла и Дж. Росси оперы Г. Генделя «Ринальдо»: на пересечении традиций / М. А. Харченко // Современное музыкальное искусство: традиции и новаторство, методы исследования, перспективы развития. Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием 22–23 апреля 2011 г. – Томск. – 2011. – С. 57–61 (0,4 п. л.).

8. Харченко (Кошелева), М. А. Опера Генделя «Ринальдо»: к вопросу об особенностях сюжетосложения / М. А. Харченко // Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону. – 2012. – 1(10) – С. 89–101 (1 п. л.).

9. Харченко (Кошелева), М. А. Опера Г. Ф. Генделя «Альмира, королева Кастильская» в контексте традиций немецкого театра барокко / М. А. Харченко // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2015. – Выпуск 34. – С. 84–91 (0,5 п. л.).