

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART



УДК 782.6

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_80

ЧЖАО ЧАНСИНЬ

Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова

НА ПУТИ К ПАРТИИ ОРФЕЯ: ВОКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ПЕВЦА-КАСТРАТА ГАЭТАНО ГУАДАНИ

Статья посвящена личности и творчеству певца-кастрата XVIII века Гаэтано Гуадани. В отличие от большинства его современников, Г. Гуадани был приверженцем особого стиля пения. Арии, созданные для голоса этого исполнителя, отличались мелодической простотой и очевидной технической легкостью. Его вокальный стиль характеризовался яркой эмоциональной окрашенностью слова, глубокой связью музыки и текста, ясностью мелодекламации, достигаемой за счет минимума распевов, орнаментики и виртуозных пассажей, столь характерных для вокального искусства кастратов данной эпохи.

Карьера Г. Гуадани начиналась в Италии, однако его творческая индивидуальность сложилась под влиянием английского театра благодаря общению с Г. Ф. Генделем, а также драматическими актерами Д. Гарриком и С. М. Сиббер. Дальнейшая профессиональная деятельность певца была связана с итальянским городом Пармой, где в музыкально-литературной среде созревали идеи реформы жанра оперы-seria, реализованные позднее в творчестве К. В. Глюка. Венский период биографии прославленного певца характеризуется продуктивным сотрудничеством с И. А. Хассе, Ф. Гассманом, Т. Траэттой. Кульминацией карьеры Г. Гуадани стала партия Орфея, созданная К. В. Глюком для этого певца.

Автором статьи анализируется репертуар Г. Гуадани с точки зрения вокально-драматических особенностей соответствующих оперных партий. Особенно убедительно в исполнении певца звучали героические арии, а также арии, проникнутые любовной патетикой. Именно эти качества вокального стиля Г. Гуадани сыграли определяющую роль в процессе формирования эстетических взглядов К. В. Глюка, нашедших воплощение в его реформаторских операх.

Ключевые слова: Г. Гуадани, К. В. Глюк, Г. Ф. Гендель, опера-seria, оперная реформа, вокальное искусство XVIII века.

Для цитирования: Чжао Чансинь. На пути к партии Орфея: вокально-драматический стиль певца-кастрата Гаэтано Гуадани // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 80–88.

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_80

ZHAO CHANGXIN

N. Zhiganov Kazan State Conservatory

ON THE WAY TO ORPHEUS' PART: VOCAL AND DRAMATIC STYLE OF CASTRATO SINGER GAETANO GUADAGNI

The article is devoted to the personality and work of the 18th century castrato singer Gaetano Guadagni. Unlike most of his contemporaries, he was an adherent of a special style of singing. The arias created for Guadagni's voice were distinguished by their melodic simplicity and obvious vocal ease. His vocal method was based on the emotional expressiveness of the word, the deep connection between music and text, the clarity of melodic recitation due to the minimum of chants, ornamentation and virtuosic passages, so characteristic of the vocal art of contemporary castrati.

The singer began his career at the Italy theatres, however, his vocal aesthetics was influenced by the English theater thanks to his interactions with G. F. Handel, as well as dramatic actors D. Garrick and S. M. Cibber. The singer's further creative destiny is connected with the Italian city of Parma, where ideas for reforming the opera seria genre, which later appeared in the work of C. W. Gluck, matured in the musical and literary environment. During the Viennese period, J. A. Hasse, F. Gassmann, and T. Traetta created their own operas for the singer. The culmination of Guadagni's career was the role of Orpheus, created by C. W. Gluck under the influence of the singer's vocal art.

The article analyzes Guadagni's repertoire for vocal and dramatic features. Heroic arias, or arias endowed with the affect of love, sounded especially convincing when performed by the singer. It was these qualities of Guadagni's vocal style that played a decisive role in Gluck's aesthetic aspirations, embodied in his reform operas.

Keywords: G. Guadagni, C. W. Gluck, G. F. Handel, opera seria, opera reform, vocal art of the 18th century.

For citation: Zhao Changxin. On the way to Orpheus' part: vocal and dramatic style of castrato singer Gaetano Guadagni. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 2. Pp. 80–88.

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_80

Творческая деятельность альта-кастрата Гаэтано Гуаданьи¹ (1728–1792) представляет собой редкий случай в практике оперных звезд XVIII века: он был одним из немногих певцов, известных отказом от вокальной виртуозности. Историк музыки Чарльз Берни писал о Гуаданьи: «Хотя его манера пения была совершенно тонкой, отточенной и утонченной, его голос, казалось, поначалу мог разочаровать каждого слушателя... Музыка, которую он исполнял, была самой простой, какую только можно себе представить: несколько нот с частыми паузами и свобода от воли композитора и оркестра – это все, чего он хотел»² [цит. по: 1, р. 147].

Склонность Гуаданьи к простому и прямому выражению эмоций в пении стала движущей силой оперной реформы, начатой К. В. Глюком, либреттистом Р. Кальцабиджи и импресарио Дж. Дураццо в Вене 1760-х годов. Именно для Гуаданьи создавалась партия Орфея в одноименной опере Глюка, положившей начало реформаторской деятельности композитора.

Отдельного исследования, посвященного особенностям вокального метода Гуаданьи, на русском языке еще не создано. Однако в книгах и статьях российских музыковедов творческая деятельность Гуаданьи рассматривается в контексте развития оперного искусства XVIII века и, в частности, деятельности К. В. Глюка и Г. Ф. Генделя. К числу таких работ можно отнести монографии Л. В. Кириллиной «Реформаторские оперы Глюка» [2], «Классический стиль в музыке» [3], «Театральное призвание Г. Ф. Генделя» [4], П. В. Луцкера и И. П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазия» [5], а также статьи вышеуказанных авторов «Глюк и Гендель: пути передачи традиции в музыке XVIII века» [6], «Кто и где начал реформу

К. В. Глюка?» [7], «Загадки “Орфея и Эвридики” К. В. Глюка» [8] и др.

Наиболее полно жизнь и творчество певца освещаются в англоязычных трудах – например, в книге П. Ховард «Современный кастрат: Гаэтано Гуаданьи и начало новой оперной эпохи» (*The modern castrato: Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age*) [9]. Вопросы творческого метода и вокального стиля Гуаданьи рассматриваются в диссертации Э. Юэлл «Опера на перекрестке традиции и реформ в Вене эпохи Глюка» (*Opera at the Crossroads of Tradition and Reform in Gluck's Vienna*) [1].

Гаэтано Гуаданьи родился 16 февраля 1728 года на севере Италии, в городе Лоди (Ломбардия). П. Ховард, биограф Гуаданьи, пишет о ранних годах жизни певца: «Он происходил из семьи профессиональных музыкантов. Три сестры и брат также были оперными певцами. Операция, определившая его карьеру, была предпринята не как акт отчаяния, как это часто бывало в бедных семьях, которые с помощью операции надеялись на будущий финансовый успех семьи. В случае с Гуаданьи это был осознанный выбор родителей, которые знали профессию изнутри» [9, р. 27]. Мальчик не посещал консерваторию и не учился у какого-либо педагога. Вероятнее всего, он получил музыкальное образование у своего отца, хориста Лодийского собора.

Сохранились сведения, что в 1746 году он начал творческую деятельность в качестве певца капеллы Сан-Антонио в Падуе. В этом же году он дебютировал и в качестве оперного певца в Венеции. Руководство капеллы не одобрило начало сольной вокальной карьеры, и в 1748 году Гуаданьи был уволен со своей должности.

Дальнейшая карьера Гуаданьи развивалась в Лондоне, куда певец отправился в составе

знаменитой театральной труппы итальянской оперы-*buffa*. Деятельность итальянцев возглавил эксцентричный импресарио Джованни Франческо Кроза. Буффоны выступали на сцене Королевского театра на протяжении двух сезонов (1748–1750 гг.), познакомив английскую публику с жанром оперы-*buffa*. Музыковед Л. Кириллина отмечает, что Гуаданьи «...выступал поначалу в комических операх и пастиччо, хотя, будучи премьером труппы, пел относительно серьезные партии» [4, с. 90–91].

В Лондоне завязались важные знакомства, сыгравшие в карьере певца важную роль. Речь идет о певице Джулии Фразид⁴, при содействии которой, вероятнее всего, Гуаданьи познакомился с Г. Ф. Генделем. Впоследствии композитор, высоко оценивший вокальный талант певца, привлекал его для исполнения сольных арий в своих ораториях. «Гуаданьи оказался достаточно умен и пытлив, чтобы извлечь нужные уроки из общения с Генделем, а также из посещения английских театров того времени, в том числе спектаклей с участием Дэвида Гаррика⁵ и его партнерши – Сюзанны Марии Сиббер⁶ (также генделевской ораториальной певицы). Некоторые партии Гуаданьи унаследовал именно от Сиббер – в частности, Гендель поручал ему петь в “Мессии” те арии, которые были написаны с учетом ее дарования трагической актрисы», – пишет Л. Кириллина [4, с. 91]. Влияние английского драматического театра на формирование актерского мастерства Гуаданьи отмечает и исследовательница П. Ховард (см. об этом подробнее: [9]). Так, в 1755 году Гуаданьи вместе с Д. Гарриком участвовал в постановке спектакля «Феи» с музыкой Джона Кристофера Смита по комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь».

В тесном кругу театральных деятелей, в котором вращался Гуаданьи в Лондоне, певец познакомился и с историком музыки Ч. Берни, который оставил воспоминания о нем. В частности, Берни описывал его как «дикого и беспечного певца», вероятно, имея в виду репутацию ловеласа, сложившуюся вокруг певца-кастрата. В то же время, вокальные данные Гуаданьи не вызывали сомнения окружающих (см.: [11, р. 495]).

Покинув Лондон в 1757 году, Гуаданьи ненадолго вернулся в Венецию, а затем в конце 1758 года устроился на работу в один из главных центров оперной реформы – город Парму. Как отмечает И. П. Сусидко, «именно с нею [Пармой. – Ч. Ч.] связаны первые попытки реформаторских преобразований» [7, с. 31]. Гуаданьи стал одним из певцов, участвовавших в первых экспериментальных операх, представляющих смешение французской и итальянской оперных традиций. Подобные сочинения были созданы либрет-

тистом Карло Инноченцо Фругони (1692–1768), композиторами Томмазо Траэттой (1727–1779), Гийомом дю Тийо (1711–1774). Идейным вдохновителем оперной реформы стал литератор Франческо Альгаротти (1712–1764), автор трактата «Опыт об опере» (1755) (см.: [7, с. 35]).

Одной из наиболее ранних реформаторских опер Траэтты и Фругони стала «Ипполит и Арисия» – новаторское произведение с точки зрения драматического единства, роли хора и вокального стиля. В числе исполнителей «Ипполита и Арисии» имя Гуаданьи отсутствовало, однако он был приглашен для участия в исполнении следующего творения Траэтты и Фругони – «Праздник Гименея» (*Le feste d'Imeneo*, 1760), приуроченном к свадьбе пармской принцессы Изабеллы с эрцгерцогом Иосифом Габсбургом (будущим императором Иосифом II). Несмотря на то, что международная репутация Гуаданьи к этому времени уже сложилась, знакомство с венским двором могло привести к приглашению на работу в Австрию.

В начале 1762 года Гуаданьи был ангажирован для работы в Вене, заменив кастрата Джузеппе Галлиари на один год. Он дебютировал в партии Орацио в опере И. А. Хассе и П. Метастазия «Триумф Клелии», написанной к родам принцессы Изабеллы. Венский дебют Гуаданьи положил начало трехлетним выступлениям в качестве *prim uomo* почти в каждой опере-*seria*, исполнявшейся при венском дворе.

Наиболее значимой ролью Гуаданьи стала партия Орфея в «Орфее и Эвридике» К. В. Глюка, премьера которой состоялась в Вене 5 октября 1762 года. Опера на либретто Р. Кальцабиджи ознаменовала начало реформы оперы-*seria*, предпринятой Глюком. Гуаданьи стал идеальным Орфеем, и в этой партии нашли воплощение уникальные вокальные и драматические способности Гуаданьи.

Гуаданьи пел и в других реформаторских операх: Орест в «Ифигении в Тавриде» Траэтты (1763), Телемах в опере «Телемах, или Остров Цирцеи» Глюка (1765) и многих других⁸. К 1767 году его выразительный, но простой по своей сути вокальный стиль пользовался большей популярностью у любителей оперы, чем весьма типичное орнаментальное пение его современников. Его уникальный художественный стиль возник в результате накопления опыта путешествий по Европе. По мнению исследовательницы Э. Юэлл, «самым значительным вкладом Гуаданьи в венскую реформу стал импорт эстетических новаций из Лондона, где под руководством таких пионеров, как Дэвид Гаррик, проходили радикально новые театральные эксперименты. Кроме того, Гуаданьи удалось перевезти в Вену

его непосредственный опыт высоких оперных экспериментов, происходивших в Парме в конце 1750-х годов» [1, р. 151].

Берни оставил описание голоса Гуаданьи: «плотный и хорошо наполненный контртенор» [11, р. 495]. Однако, изначально альтовый тембр в более позднем возрасте перешел в сопрановый регистр. Берни также отмечал «страстную и изысканную манеру пения» [Там же], свойственную певцу. Тем не менее, формирование стиля Гуаданьи происходило постепенно. Для того, чтобы проследить эволюцию вокального стиля певца, рассмотрим подробнее музыкальные сочинения разных лет, ориентированные на голос Гуаданьи.

В 1750 году, в период пребывания в Лондоне, для выступлений Гуаданьи Гендель адаптировал три арии из оратории «Мессия». Одна из них – *But who may abide*. Арию, изначально адресованную басовому голосу, Гендель транспонировал на октаву вверх. Кроме того, к довольно сдержанной по темпу музыке он добавил более оживленный средний раздел, насыщенный бравурными пассажами и трелями, которые прекрасно удавались Гуаданьи (Пример 1).

Гуаданьи также принял участие в исполнении оратории «Самсон», исполнив партии, первоначально созданные для Сюзанны Сиббер, а также в исполнении ораторий «Иуда Маккавей», «Валтасар» и «Эсфирь». Единственной партией, которую Гендель создал именно для Гуаданьи, был Дидим в оратории «Феодора». Ария Дидима *The raptur'd soul* отличается спокойным характером, предоставляющим певцу возможность проявить более камерный, приглушенный тембр. Мелодическая линия кажется довольно сложной, однако сдержанный темп помогает справиться с колоратурными изгибами (Пример 2).

Определенную сложность мог представлять для Гуаданьи языковой барьер, так как итальянцу приходилось петь на английском языке. Берни позже отмечал, что в Лондоне Гуаданьи чаще приходилось петь именно на английском (см.: [11, р. 495]). В частности, опера «Феи» Дж. К. Смита, в которой певец принимал участие, также шла на этом языке.

Особенности вокального стиля Гуаданьи можно проследить на примере и арий из оперы *seria*, написанных для певца. Как известно, в операх XVIII столетия сложилась определенная типология арий, исходя из их текстового содержания и комплекса музыкально-выразительных средств: темпа, мелизматики и орнаментики, вокальной формы, лада и т. д. Относительно репертуара Гуаданьи Юэлл выделяет такие типы, как ария аффекта, бравурная ария, героическая ария, ария бури, галантная ария (см.: [1, р. 162–182]).

Гуаданьи можно считать выдающимся исполнителем арий аффекта. Большая часть арий подобного типа написаны для певца в период его пребывания в Вене композитором И. А. Хассе. Примером может стать ария Орацио *Saper ti basti, o cara* из оперы «Триумф Клелии». Эта ария отмечена величественным характером, неторопливым темпом *Lento*. Трехдольный метр, движение по звукам тонического трезвучия (*Es-dur*) придают музыке благородное звучание (Пример 3).

В вокальной линии преобладают арпеджио, скачки на широкие интервалы, она изобилует апподжиатурами и мелкими лигами из двух нот. Мелодия изящна и окрашена редкими выразительными хроматическими интонациями. Римский полководец Орацио, разрываемый между чувством долга и любовью к Клелии, поет простые слова признания в любви: “*Saper ti basti, o cara, che sei, che fosti ognor, e che il mio solo amor sempre sarai*” («О, дорогая, я хочу, чтобы ты знала: ты есть, ты всегда была и всегда будешь моей единственной любовью»). Композитор выделяет словосочетание *sempre sarai* (всегда будешь): именно эта фраза выделена продолжительным распевом.

Главной сложностью оперных арий любовного аффекта, отмеченных медленным темпом, чаще всего являются проблемы экономного расхода дыхания при исполнении продолжительных фраз. Однако в анализируемой арии Хассе вокальные фразы не столь продолжительны, отделяются друг от друга паузами, удобными для взятия дыхания. Невелик и вокальный диапазон арии: от *B* малой октавы до *Es* второй. Таким образом, данная ария не отличается особенной вокальной сложностью, а главная выразительная роль принадлежит тесному союзу музыки и текста.

Сходные музыкальные характеристики встречаем и в арии-молитве Орацио *Dei di Roma, ah perdonate* в медленном темпе и светлой тональности *C-dur*⁹ (Пример 4).

Другую грань таланта Гуаданьи представляют героические арии. Как правило, в опере их исполняет герой, одержавший победу, или предчувствующий свою скорую победу. Во многом этот тип арии перекликается по образному содержанию с бравурными ариями, однако они обычно содержат сложные вокальные фиоритуры, которых в ариях для Гуаданьи немного. Акцент в них смещается со сложной орнаментики на драматическую декламацию.

Типичный пример героической арии Гуаданьи можно найти в опере «Олимпиада» композитора Ф. Гассмана на либретто П. Метастазियो. Арию *Superbo di me stesso* («Горжусь собой») поет

атлет Мегакл. Ария отличается ярким инструментальным составом аккомпанемента (валторны, струнные, гобои), звучит в стремительном темпе *Allegro*. Начальная квартовая интонация, движение по звукам трезвучия, резкие скачки на широкие интервалы сообщают музыке черты героического характера (Пример 5).

Как можем убедиться, первые строки арии оформлены четкими половинными длительностями, без распевов. Мелодия арии довольно проста по ритму, в ней нет интонационно сложных пассажей и орнаментики. Вероятно, функцию «заполнения» фактуры и придания ей плотности берет на себя оркестр. Стоит отметить и довольно короткие, четкие фразы, отделенные паузами. Они имеют сходное ритмическое оформление и звучат подобно лозунгам, акцентируя внимание на тексте: «Горжусь собой, я буду нести дорогое имя, запечатленное на моем челе, поскольку оно запечатано в моем сердце» (цит. по: [1, р. 170]).

Еще одну категорию арий Э. Юэлл обозначает как арии «бури и натиска» [1, р. 171]. Арии этого типа похожи на героические арии Гуаданьи ввиду выразительной мелодии, минимума распевов и яркого оркестрового сопровождения. Однако арии «бури и натиска» в минорной тональности, а оркестровое сопровождение изобилует уменьшенными гармониями на тремоло, с характерными острыми ритмами и вихревыми гаммообразными пассажами. Часто такие арии связаны с семантикой смерти, с вмешательством сверхъестественных сил, с выражением крайнего эмоционального напряжения¹⁰. Большинству арий подобного типа предшествует речитатив без начального оркестрового ритурнеля.

Примером является ария Ореста *Qual destra omicida* («Какое убийство») из оперы «Ифигения в Тавриде» Т. Траэтты. В арии находят воплощение кошмарные муки совести героя из-за убийства собственной матери. Вокальная линия арии речитативная, отсутствуют распевы. Характерен также особенный мелодический рисунок: дви-

жение сверху вниз по звукам аккордов или гамм (Пример 6).

В этой арии главную смысловую нагрузку берет на себя текст: короткие фразы, словно резко отрезанные, усиливают чувство раскаяния и глубоких душевных мук. Мелодическое движение восьмыми, хоть и вносит оживление, но за счет почти полного отсутствия распевов приобретает значение обострения страдания героя. Траэтта использует и характерный набор выразительных средств, прежде всего, тремоло в оркестре.

Подводя итог обзору наиболее ярких арий из репертуара Гуаданьи, отметим, что певцу особенно удавались арии, в которых можно было проявить не столько вокальную виртуозность, сколько выразительную декламацию, точно воплощающую оттенки переживания и многообразие чувств героя. Гуаданья стал исключением из традиции оперы-*seria* метастазиевского типа: композиторы охотнее писали для него героические арии или арии «бури и натиска», наделенные аффектом страдания или потустороннего вмешательства, вместо бравурных арий. Мелодическая линия сольных номеров для Гуаданьи лишена типичных для вокального искусства XVIII века виртуозных фиоритур, пассажей из мелких длительностей, заполняющих все регистры голосового диапазона, длинных фраз, исполнение которых требует единого дыхания. Однако при отсутствии всех этих элементов, весьма характерных для пения кастратов, Гуаданья удалось сформировать свой собственный выразительный стиль, ярко проявившийся в главной роли в творческой судьбе певца – партии Орфея в опере К. В. Глюка. Голос Гуаданьи и его репертуарный багаж, накопленный за годы работы в Лондоне и Парме, представлялся идеальным для воплощения на сцене Орфея – героя, наделенного чувствами любви, сострадания и пафосом героизма, бесстрашия перед потусторонними силами. Ключевым моментом становится сочувствие зрителя к страданиям героя на сцене. Именно эти качества были свойственны и другим оперным героям, воплощенным Гуаданьей.

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

¹ Встречается и другой вариант написания фамилии – «Гваданьи».

² Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

³ В мае 1750 года, после двух бурных сезонов, в ходе которых состав труппы все уменьшался, а руководство потерпело финансовый крах, Кроза бежал из страны и больше никогда не возвращался (см. подробнее: [10]).

⁴ Джулия Фрази (ок. 1730–1774) – итальянская певица-сопрано, пела в ораториях Генделя.

⁵ Гаррик Дэвид (1717–1779) – английский актер и импресарио. На протяжении 30 лет (с 1747 года) занимал пост директора театра Друри-Лейн.

⁶ Сюзанна Мария Сиббер (1716–1766) – британская актриса и певица. Выступала в ораториях Генделя. Сестра композитора Томаса Арна и невестка драматурга Колли Сиббера.

⁷ Джон Кристофер Смит (1712–1795) – английский композитор. Секретарь и помощник Г. Ф. Генделя.

⁸ Полный список партий, исполненных Гуаданьи в Вене, см.: [1, р. 153–155].

⁹ Э. Юэлл считает, что эта ария в тональности C-dur превосходит знаменитую арию Орфея «Потерял я Эвридику» Глюка в той же тональности [1, р. 165].

¹⁰ Этот тип арии найдет воплощение и в сцене Орфея с фуриями, где используются сходные выразительные средства.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Г. Ф. Гендель. Ария *But who may abide* из оратории «Мессия».
Фрагмент среднего раздела



Пример 2

Г. Ф. Гендель. Ария Дидима *The raptur'd soul* из оратории «Феодора»



Пример 3

И. А. Хассе. Ария Орацио *Saper ti basti, o cara* из оперы «Триумф Клелии»



Пример 4

И. А. Хассе. Ария Орацио *Dei di Roma, ah perdonate* из оперы «Триумф Клелии»

Largo

25 Two-note slurs

Dei di Ro- ma, ah per-do - na - te, se il mio duol mo -

Two-note slurs 30 Leap

stro all' as - pet - to nel - lo svel - ler mi d'al pet - to si gran par - te, si gran

Пример 5

Ф. Гассман. Ария Мегакла *Superbo di me stesso* из оперы «Олимпиада»

30

Su - per - bo di me stes - so do por - tan - do in - fron - te an - do per -

35

tan - do in fron - te, quel ca - ro no - me im - pre - so co - me mi sta nel

40

cor co - me mi sta nel cor. co - me mi sta

45

50

co - me mi sta nel cor,

Пример 6

Т. Траэтта. Ария Ореста *Qual destra omicida* из оперы «Ифигения в Тавриде».

Andante

Qual des - tra O - mi - ci - da la mor - te m'ap - pre - sta la

5

mor - te m'ap - pre - sta ah fer - ma ah fer - ma fer - ma t'ar

10

re - sta la ma - dre la ma - dre la ma - dre m'oc - ci - da

15

la ma - dre la ma - dre, la ma - dre spie - ta - ra, se sag - gia l'in-

Two-note figures 20

gra - ti di san - gue di san - guenon è di san - guenon è di san - guenon è

ЛИТЕРАТУРА

1. Youell A. Opera at the Crossroads of Tradition and Reform in Gluck's Vienna: Ph. D. Thesis (Columbia university). New York, 2012. 379 p.
2. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв.: самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. 190 с.
4. Кириллина Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя: [монография]. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2019. 388 с.
5. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. М.: ГИИ – РАМ им. Гнесиных, 1998. Ч. 1: Под знаком Аркадии. 440 с.
6. Кириллина Л. В. Глюк и Гендель: пути передачи традиции в музыке XVIII века // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 4. С. 66–103.
7. Сусидко И. П. Кто и где начал реформу К. В. Глюка? Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы // Опера в музыкальном театре: история и современность: сб. ст. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 30–39.
8. Сусидко И. П. Загадки «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка // Музыка: Искусство, наука, практика. 2018. № 3. С. 9–21.
9. Howard P. The modern castrato: Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age. New York: Oxford University Press, 2014. 256 p.
10. King R. G., Willaert S. Giovanni Francesco Crosa and the First Italian Comic Operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–50 // Journal of the Royal Musical Association. 1993. № 118. Pp. 246–275.
11. Burney Ch. A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period. London: Harcourt, Brace and Co., 1789. Vol. 4. 495 p.

REFERENCES

1. Youell A. Opera at the Crossroads of Tradition and Reform in Gluck's Vienna: Ph. D. Thesis (Columbia university). New York, 2012. 379 p.
2. Kirillina L. Reformatorskie opery Glyuka [Gluck's reform operas]. Moscow: Klassika-XXI, 2006. 384 p.
3. Kirillina L. Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vv. [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries]: samosoznanie epokhi i muzykal'nay praktika [self-awareness of the era and musical practice]. Moscow: MGK, 1996. 190 p.
4. Kirillina L. Teatral'noe prizvanie Georga Fridrikha Gendelya [The theatrical vocation of George Frideric Handel]: [monografija]. Moscow: MGK, 2019. 388 p.
5. Lutsker P., Susidko I. Ital'janskaja opera XVIII veka [Italian opera of the 18th century]: in 2 vol. Moscow: GII – RAM im. Gnesinyh, 1998. Vol. 1: Pod znakom Arkadii [Under the sign of Arcadia]. 440 p.
6. Kirillina L. Glyuk i Gendel': puti peredachi traditsii v muzyke XVIII veka [Gluck and Handel: ways of transmitting tradition in the music of the 18th century]. In: Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii [Research Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2016. No. 4. Pp. 66–103.
7. Susidko I. Kto i gde nachal reformu K. V. Glyuka? Parmskiy opernyj teatr v 1750–1760-e gody [Who and where started the reform of C. W. Gluck? Parma Opera House in the 1750–1760s]. In: Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost' [Opera in musical theater: history and modernity]: collected articles. Moscow: RAM, 2016. Pp. 30–39.
8. Susidko I. Zagadki «Orfeya i Evridiki» K. V. Glyuka [Riddles of “Orpheus and Eurydice” by C. W. Gluck]. In: Muzyka: Iskusstvo, nauka, praktika [Music: Art, Science, Practice]. 2018. No. 3. Pp. 9–21.
9. Howard P. The modern castrato: Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age. New York: Oxford University Press, 2014. 256 p.
10. King R. G., Willaert S. Giovanni Francesco Crosa and the First Italian Comic Operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–50. In: Journal of the Royal Musical Association. 1993. No. 118. Pp. 246–275.
11. Burney Ch. A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period. London: Harcourt, Brace and Co., 1789. Vol. 4. 495 p.

Чжао Чансинь

ассистент-стажер кафедры вокального искусства
Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова
Россия, 420015, Казань
1210297483@qq.com
ORCID: 0009-0002-7758-078X

Zhao Changxin

Trainee assistant at the Department of Vocal Art
N. Zhiganov Kazan State Conservatory
Russia, 420015, Kazan
1210297483@qq.com
ORCID: 0009-0002-7758-078X