

Школьная библиотека

М. А. Зильберквит

Георг Фридрих

ГЕНДЕЛЬ



МОСКВА • МУЗЫКА



ББК 85.313(3)

З 61

Издание осуществлено при поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы)»

Зильберквит М. А.

З 61 **Георг Фридрих Гендель (Школьная библиотека).** — М.:
Музыка; ГАММА-ПРЕСС, 2014. — 112 с., ил.

ISBN 978-5-7140-1199-3 («Музыка»)

ISBN 978-5-9612-0050-8 (ГАММА-ПРЕСС)

Популярная книга о жизни и творчестве Г. Ф. Генделя (он был современником И. С. Баха и Д. Скарлатти), о музыкальной жизни Европы эпохи барокко. Для широкого круга читателей.

ББК 85.313(3)

ISBN 978-5-7140-1199-3
ISBN 978-5-9612-0050-8

© Издательство «Музыка», 2014
© Издательство ГАММА-ПРЕСС, 2014

ПРЕЛЮДИЯ

1685 год. Запомни, читатель, эту дату.

Это был редкий год в истории музыки, давший миру сразу трех величайших композиторов: Георга Фридриха Генделя, Иоганна Себастьяна Баха и Доменико Скарлатти.

О Бахе и Скарлатти мы будем не раз вспоминать в связи с Генделем, которому и посвящена эта книга.

Сегодня на концертной эстраде можно услышать как сочинения современников Генделя, так и его предшественников: Палестрины, Монтеверди, Жоскена де Пре, Орlando Лассо, Фрескобальди, Пахельбеля и других. Однако еще сто лет назад из всей музыки, созданной до середины XVIII века, широко известны были только два имени — Бах и Гендель. Их сочинения жили не в рукописях, а в реальном звучании (хотя и Баха после его смерти помнили почти на сто лет).

Самостоятельная творческая жизнь нашего героя, как и двух других его гениальных сверстников, протекала в первой половине XVIII века. Но родились и воспитывались они в конце XVII столетия. Людями XVII столетия были их педагоги и наставники; большинство музыкальных образцов, на которых они учились, появилось тоже в XVII веке.

Каким же был в истории XVII век?

...В 1600 году во Флоренции в знаменитом палаццо Питти была поставлена музыкальная драма Якопо Пери *Эвридика* на сюжет об Орфее. Эта премьера ознаменовала рождение нового жанра — оперы. В начале XVII века появляются полотна таких великих живописцев, как Караваджо, Эль Греко, Рубенс. Шекспир создаст сонеты и свои последние драматические произведения — около 1600 года появляется *Гамлет*, одно из самых глубоких произведений мировой литературы. И в то же самое время, 17 февраля 1600 года, в Риме на площади Цветов на костре инквизиции сжигают Джордано Бруно.

Так бурно и пестро начинался XVII век, ставший поворотным моментом в истории многих европейских государств.

Английская буржуазная революция, истрепавшая Германию Тридцатилетняя война, установление абсолютной монархии во Франции и крестьянские войны под руководством Ивана Болотникова и Степана Разина в России также пришлось на XVII столетие.

Начинается новая эпоха в науке. Открытия Исаака Ньютона, Галилео Галилея, Рене Декарта, Иоганна Кеплера приводят к революции в области физики, механики и астрономии. Готфрид Лейбниц создает важнейший в будущем раздел математики — дифференциальное исчисление. В Нидерландах живет и работает крупнейший мыслитель и философ Барух (Бенедикт) Спиноза.

В искусстве также появляется много выдающихся имен. В Испании творит замечательный художник-портретист Диего Веласкес. В Нидерландах — один из гениальных мастеров живописи Рембрандт, картины которого по глубине, масштабу и внутренней силе образов иногда сравнивают с музыкой зрелого Генделя.

XVII столетие можно назвать веком театра. В его начале еще творил Шекспир, а затем появились такие колоссы, как создатель классической комедии Жан Батист Мольер и два других драматурга-классика: Жан Расин и «отец французской трагедии» Пьер Корнель. Корнеля Пушкин назвал «истинным гением трагедии».

Сложными были пути искусства в XVII веке. Возникали новые направления и стили. Во Франции, например, зародился классицизм, образцами которого стали драматические произведения Расина, полотна французского художника Никола Пуссена и ансамбль Версальского дворца.

В этом же столетии появилось и другое направление в искусстве, охватившее архитектуру, живопись, отчасти музыку. Оно получило название барокко. Стилю барокко (его чертами будут отмечены и многие произведения зрелого Генделя) свойственны пышность, грандиозность форм, еще большее, чем в эпоху Возрождения, увлечение религиозной тематикой и непременно

нов ощущение внутреннего беспокойства. Позже об этом стиле будут говорить: «Барокко — это мир, в котором нет покоя».

XVII век стал переломным и для музыкального искусства. Возникшая на заре столетия опера становится популярнейшим музыкальным жанром. Отныне большинство самых разнообразных явлений музыки — вокальной и инструментальной — будет связано с образами оперного театра. Увлечение оперным искусством постепенно захватывает многие страны Европы. Но ни один из оперных школ не может конкурировать с итальянской. Ее авторитет настолько высок, что происходит интенсивный «экспорт» итальянской оперы — произведений, композиторов, солистов — в другие европейские страны. Характерно, что итальянцем был даже классик французской оперы Жан Батист Люлли. Но власти итальянской оперы надолго окажется и Гендель.

Однако Италия XVII века была не только страной оперы и лучших в Европе певцов, но и великой скрипичной державой. Здесь сложились школы непревзойденных мастеров смычковых инструментов и протекала творческая деятельность выдающихся скрипачей — композиторов и исполнителей.

Многие страны Западной Европы провожали уходящий XVII век подъемом в области искусства. Во Франции процветали почти все виды искусства, в Италии — музыка и архитектура. Нидерланды дарят миру непревзойденных живописцев. И только Германия, измученная Тридцатилетней войной, раздробленная на множество мелких княжеств, была в полном смысле «задворками Европы». Прогрессивную роль играло лишь творчество композитора Иоганна Кунау и некоторых северогерманских композиторов-органистов, способствовавших развитию полифонической музыки и органного исполнительского искусства. Однако мода на итальянскую музыку всегда одерживала верх над национальным музыкальным искусством, находившимся, как и все немецкое искусство в целом, в весьма плачевном состоянии.

Такой была Германия в ту пору, когда родились Гендель и Бах — два гения, которым суждено было прославить свою родину и выдвинуть ее в число первых музыкальных держав.

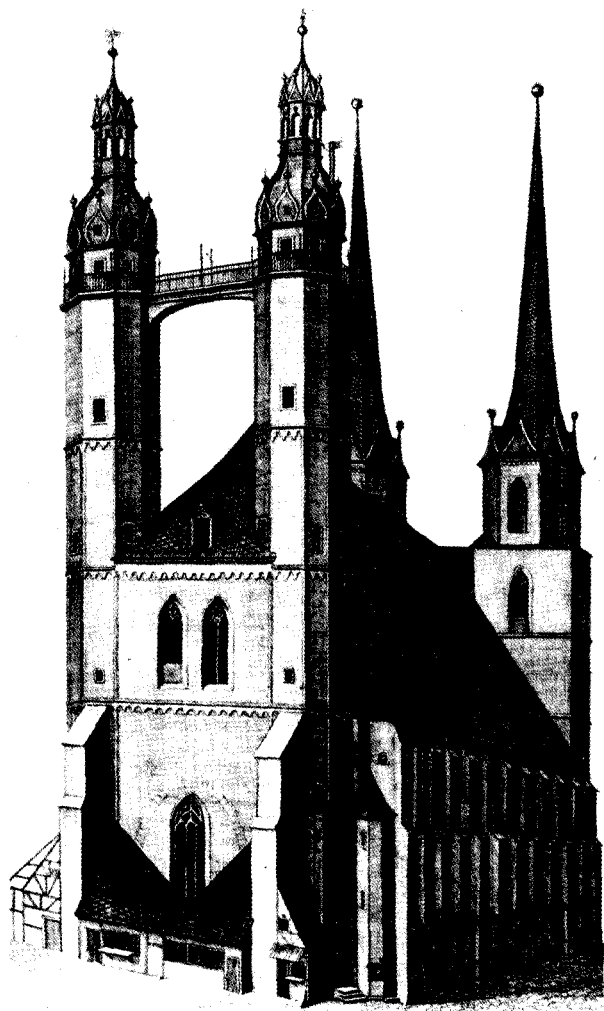


ГЛАВА ПЕРВАЯ

Галле — маленький провинциальный городок, каких в Германии немало. Если взглянуть на него с высокого берега реки Заале, на которой он стоит, можно увидеть очертания монументального здания ратуши и около десятка шпилей небольших церквей. Но в основном город состоит из уютно прижавшихся друг к другу покрытых черепицей или соломой невысоких домишек, стоящих вдоль узких, вымощенных камнем улочек.

Как и во всяком провинциальном городке, большинство жителей Галле знают друг друга. Людей именитых и богатых знают больше, и толки о них в городе идут чаще. Ремесленники, лавочники да прочий простой люд менее заметны.

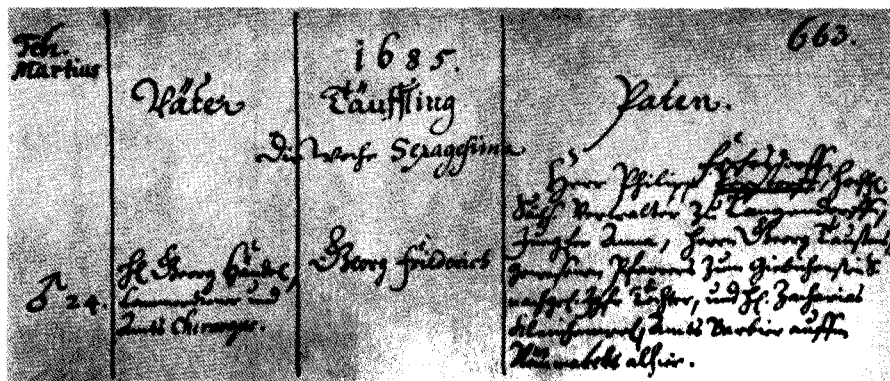
Такой видный человек, как Георг Гендель, известен каждому горожанину. Придворный хирург и цирюльник, прошедший много лет на службе в саксонской, шведской и австрийской армии, Гендель — весьма заметный человек в городе. Знают его и как врача, не раз приходившего на помощь к больным горожанам, и как предприимчивого, но своенравного и строптивного человека. Многие помнят, например, как в 1680 году магистрат задумал лишить Генделя честно приобретенной им монополии на продажу вина и возбудил против него судебный процесс. Но Гендель оказался «крепким орешком», и в конце концов членам



городского управления во главе с бургомистром пришлось отступить.

Даже теперь, когда ему под семьдесят, он бодр, а его огромная фигура, лицо с крупными чертами и суровый взгляд говорят о том, что старость не лишила этого человека ни деловитости, ни упрямства.

«Благородный, достопочтенный, высокоуважаемый и знаменитый горожанин» — так охарактеризовали Георга Генделя в регистрационной записи, сделанной в 1683 году в ратушной кни-



Запись о крестинах Георга Фридриха Генделя

ге, вдовец шестидесяти одного года, вступал в брак с тридцатидвухлетней Доротеей Тауст, дочерью пастора.

Другая запись гласит о том, что 23 февраля 1685 года у Генделей родился сын, которого нарекли Георгом Фридрихом.

...Об этом ребенке уже давно говорят в городе. Известно, что семилетний мальчик обладает редким музыкальным талантом и что старик Гендель всячески противится увлечению сына музыкой. Рассказывают, что однажды он нашел малыша среди ночи на чердаке сидящим в ночной рубашке при свете свечи за всеми забытым стареньким клавикордом и подбирающим какие-то мелодии.

Георг Фридрих растет рослым смышленным крепышом. Он уже учится в гимназии, где изучает грамматику, историю, географию, математику и другие предметы. Но больше всего он ждет уроков музыки, происходящих, правда, не так регулярно, как остальные занятия. Играть на клавикорде его немного учит органист Кристиан Риттер. Кое-что рассказывает о музыке Иоганн Преториус, на которого маленький Георг смотрит с особым восхищением: ведь Преториус сочинил несколько школьных опер. Много интересного узнал Гендель от придворного капельмейстера Давида Пооле, бывающего у них дома.

Впрочем, отец без особого уважения относится к Пооле. И когда в семье заходит речь о музыкальном будущем Георга, он, раскаявшись, кричит, что никогда не допустит, чтобы его сын был,

как Пооле, «человеком третьего сорта», то есть имел профессию, из-за которой к нему относились бы как к простому слуге. Нет, Георг Фридрих никогда не будет музыкантом! Тем более что все артисты — народ распущенный, несолидный, да и материальное положение музыкантов весьма неустойчиво. Гендель-старший мечтает о совсем иной карьере для сына. Его Георг станет юристом или пастором. А уже потом, после получения диплома доктора богословия или права, если захочет, может заниматься музыкой. Даже Генрих Шютц и Иоганн Кунау, такие знаменитые ныне композиторы, о которых знают далеко за пределами Германии, окончили университет.

С мыслью о том, что отец никогда не разрешит ему стать музыкантом, Георг Фридрих просыпался утром и засыпал вечером. Правда, укладываясь спать, он часто притворялся, что уснул. На самом же деле уснуть удавалось не сразу, потому что музыка, услышанная или игранная за день, продолжала звучать в нем. Лежа в постели, он как бы слушал ее заново, иногда что-то напевая про себя, и... мечтал. Маленький Гендель мечтал о том, что непременно станет музыкантом, как бы отец ни противился этому.

Когда редкие музыкальные способности обнаружились у Иоганна Себастьяна Баха, никого из домашних это не удивило: иначе, считали они, и быть не могло. Ведь почти все мужчины в роду Бахов были музыкантами. По-иному реагировали на одаренность сына в семье Генделей. Старик Гендель, вероятно, пошел в своего покойного отца — медника по профессии, не умевшего отличить одну ноту от другой. Цирюльник был абсолютно чужд музыке, и столь сильное увлечение Георга не вызывало в нем ничего, кроме раздражения. И хотя он не раз замечал, каким серьезным, не по годам сосредоточенным, становилось лицо мальчика, слышавшего звуки органа или пение хора в церкви, и знал от многих, как легко даются ему музыкальные занятия, он упрямо не хотел замечать удивительных музыкальных способностей сына.

Однако маленький Георг был похож на своего отца не только чертами лица и богатырской комплекцией, но и огромным упорством и волей. В этом очень скоро убедились его родители.

Однажды отец собрался в расположенный неподалеку от Галле город Вейсенфельс, резиденцию курфюрста Саксонского. Георг, конечно, очень хотел поехать с отцом и долго упрашивал его. Но старый Гендель наотрез отказался брать сына. Никакие уговоры не помогали. Тогда мальчик (вероятно, не без согласия матери и тетки Анны, всячески поддерживавшей его увлечение музыкой) поступил весьма хитро: в день отъезда отца он встал очень рано и вышел пешком по дороге, ведущей в Вейсенфельс. Шел ли он так несколько часов, как рассказывает легенда, или меньше, неизвестно. Во всяком случае, когда отец увидел посередине дороги одиноко бредущего сына (согласно другой версии — уже на подступах к Вейсенфельсу), ему ничего не оставалось делать, как уступить настойчивости мальчика и взять его с собой.

Кратковременное пребывание будущего композитора в Вейсенфельсе неожиданно изменило отношение старого Генделя к музыкальному дарованию сына. А произошло это так.

Родственник Генделей служил камердинером курфюрста. Он-то и рассказал своему господину о том, что придворный хирург приехал в город не один, а с маленьким сыном, поражающим всех своим музыкальным талантом. Отец и сын были немедленно приглашены во дворец курфюрста, где маленькому Георгу предложили продемонстрировать свое искусство. От игры Генделя во дворце пришли в восторг. Мальчика много хвалили, но это произвело на него гораздо меньшее впечатление, чем разговор, свидетелем которого он стал. Курфюрст в его присутствии сказал отцу:

— В вашем сыне — искра божья. Ваш долг — не препятствовать страстному желанию мальчика обучаться музыке, а всячески способствовать тому, чтобы его редкий талант развивался.

Что оставалось делать старому Генделю, для которого не было на свете персоны более важной, чем курфюрст? Слова монарха звучали как приказ. А он (в отличие от своего сына, который в своей жизни не раз и не два ослушается монархов и поставит себя так, что именитые вельможи будут разговаривать в его присутствии шепотом) привык выполнять приказы беспрекословно. Правда, упрямый старик все равно был уверен,



что сделает из любимого сына юриста. Однако он пообещал курфюрсту сразу же после возвращения домой начать серьезно учить Георга музыке.

Старый Гендель сдержал слово, данное курфюрсту. Вернувшись из Вейсенфельса, он определил сына к лучшему музыканту, жившему в Галле, — Фридриху Вильгельму Цаху.

Теперь для маленького Георга Фридриха началась новая жизнь. Он сразу же это почувствовал, и прежде всего потому, что стал каждый свой день мысленно делить на две части: первую — приятную часть составляли занятия музыкой, а вторую — все остальное. Но самыми лучшими Гендель считал те часы, когда он бывал у своего учителя.

Какой удивительный человек этот Цаху! Как он доброжелателен и ласков к своим ученикам! А для Георга, привыкшего к сухо-

сти и строгости отца, доброта и мягкость были особенно заметны и дороги. Но главное, какой он замечательный музыкант — все знает, все умеет! Конечно, Риттер, Пооле и Преториус — симпатичные люди и неплохо владеют своим ремеслом. Но каждого из них не сравнить с учителем. Цахау — настоящий композитор, у него огромное количество произведений в самых различных жанрах. Правда, многие из них существуют только в авторском экземпляре и не пользуются широкой известностью. Но разве о мастерстве композитора судят только по тому, сколько из его опусов напечатано?!

Занятия у Цахау, построенные, казалось бы, по одному плану, всегда отличались одно от другого. Обычно урок начинался с проверки заданий, которые маленький Гендель готовил весьма тщательно. На каждое занятие Гендель приносил какую-нибудь новую пьесу — это было обязательное требование учителя, которое мальчик неукоснительно выполнял. Затем Цахау обучал Генделя игре на органе, клавесине и других инструментах. Но, пожалуй, самая интересная часть урока наступала тогда, когда за инструмент — орган или клавесин — садился сам Цахау. Он играл свои сочинения и произведения других композиторов, обращая внимание мальчика на то, как они построены, в чем особенности конкретного музыкального жанра, чем интересен каждый автор и каковы его слабые стороны. Все это сопровождалось очень точными и образными пояснениями Цахау, подробными ответами на все возникавшие у мальчика вопросы.

Какие-то сочинения учитель просил переписывать в тетрадь — чтобы Гендель мог разучить пьесу дома и сочинять, опираясь на рекомендованные учителем образцы. Цахау прекрасно знал творения старых мастеров и чутко следил за новыми веяниями в музыкальном искусстве. Не успели, например, появиться клавирные сонаты Кунау, как они стали предметом пристального изучения на одном из уроков.

Маленький Гендель шел на занятия к Цахау, как на праздник, и возвращался всегда окрыленный, сжимая в руках толстую кожаную нотную тетрадь и с нетерпением ожидая того момента, когда сможет раскрыть ее дома и начать готовить задания к следующему уроку...

Одну из тетрадей с собственноручно переписанными образцами Гендель хранил всю жизнь как дорогую реликвию. Она датирована 1698 годом, то есть относится к тому периоду, когда он занимался под руководством Цахау. По этой рукописи видно, на какой музыке Цахау воспитывал своего любимого ученика, каковы были вкусы учителя Георга. В тетради — произведения разных композиторов, которых чтит Цахау, и его собственные сочинения. Интересно, например, что рядом с фугами Цахау, в которых он отдавал дань старым традициям, соседствуют созданные им арии — жанр, принадлежащий уже новой музыке.

Фридрих Вильгельм Цахау сочинял почти во всех жанрах. Музыка его, правда, не отличалась особым новаторством или глубиной, которые свойственны композиторам-гениям. Однако во всем, что выходило из-под его пера, всегда ощущались искренность чувства и огромное мастерство. Многие произведения впервые увидели свет лишь несколько десятилетий спустя после смерти композитора. Ими заинтересовались, главным образом, в связи с Генделем. И тогда обнаружилось много общего между стилями учителя и ученика. Но только у Генделя все звучит более ярко, глубоко, законченно.

Музыкант редкой универсальности, Цахау научил Генделя искусно сочетать звучание голоса с различными инструментами, помог до тонкости разобраться в особенностях каждого из них. За короткий срок Гендель в совершенстве овладел органом, клавесином, научился играть на скрипке, узнал о возможностях других инструментов, входящих в состав оркестра. Особую симпатию юного композитора вызвал гобой, для которого он создал довольно много различных пьес.

Родители Георга наблюдали за музыкальными занятиями своего любимца с противоречивыми чувствами. Замечательные успехи сына и серьезность, с которой он занимался, разумеется, не могли их не радовать. Но отцовское желание видеть сына доктором права оставалось непоколебимым.

Успехи юного Генделя были действительно удивительными. И вскоре о нем узнали не только в Галле, но и в Берлине, куда с

разрешения болевшего в то время отца он отправился вместе с Цахау.

Берлин обрушился на одиннадцатилетнего мальчика массой разнообразных впечатлений. Прежде всего его поразили размеры города, казавшегося очень большим по сравнению с Галле и Вейсенфельсом, — двумя единственными городками, которые довелось видеть Георгу в своей жизни. Особенно понравились широкие и нарядные улицы Берлина, хотя они были менее чистыми, чем улочки Галле.

Почти не было вечера, чтобы Георг не выступал у музыкантов, которые были знакомыми Цахау, или в доме какого-нибудь вельможи. И вот настал день, когда Генделя пригласили во дворец курфюрста.

Еще до отъезда мальчик от своего учителя узнал, что берлинский монарх очень любит музыку, что во дворце, сменяя друг друга, постоянно выступают гастролеры из разных городов Германии и иностранцы. Причем особое предпочтение, как и повсюду в Европе, отдается итальянским музыкантам. Цахау также рассказывал, какое пристрастие к музыке питает курфюрстина София-Шарлотта, одна из самых просвещенных женщин своего времени и неплохая музыкантша. Во время придворных концертов она нередко сама руководит оркестром, занимая место за клавесином.

Успех первого же выступления Генделя превзошел все ожидания. Главное, чем покорила мальчик слушавших его вельмож, была импровизация на клавесине, в которой он показал не только мастерское владение инструментом, но и безусловную оригинальность в обработке заданной темы.

Дело в том, что импровизация в те времена считалась основным испытанием для исполнителя. Ему предлагалась какая-либо тема — мелодия известной арии или, наоборот, совершенно неизвестный музыкальный отрывок, и он должен был тут же, в присутствии публики, сочинить и сыграть одно или несколько сочинений на эту тему в различных жанрах, например вариации или фугу, демонстрируя таким образом свое композиторское и исполнительское мастерство. Искусству импровизации обуча-

лись с раннего детства. Но чтобы понравиться публике, знаний основных принципов импровизации было недостаточно. Требовалось еще и нечто большее — мгновенная находчивость или смелая фантазия, попросту говоря, особый дар.

Этим даром в полной мере обладал юный Гендель.

С тех пор Георг стал частым гостем во дворце курфюрста. Оба монарха и придворные готовы были слушать его без конца и вообще не хотели отпускать из Берлина. Курфюрст так и сказал юному Генделю:

— Я хочу немедленно принять вас к себе на службу. И эта служба может начаться с того, что для продолжения образования вы отправитесь в страну музыки — Италию.

Завершив свое кратковременное, но триумфальное пребывание в Берлине, Гендель поспешил домой. Радостный подъезжал он к Галле, представляя, как будет подробно рассказывать родителям о своем берлинском успехе. Однако дома Георга ожидало большое горе: незадолго до его приезда скончался его отец.

Казалось бы, теперь устранялась единственная преграда, мешавшая Генделю целиком посвятить себя музыке. Но Георг чтил отца и не посмел поступить вопреки отцовской воле даже теперь, после его смерти. Поэтому, завершив курс обучения в латинской школе, Гендель в 1702 году поступил в университет в Галле и начал изучать право.

Первый месяц пребывания в университете был очень тягостным. Георг был обязан высидеть долгие часы занятий по дисциплинам, которые его абсолютно не интересовали. Естественно, приходя на лекции, он как бы отбывал повинность, мыслями отдаваясь только одному — музыке. Ситуация и в самом деле была странная. С одной стороны, он — уже известный далеко за пределами родного города музыкант. Сам Георг Филипп Телеман, крупнейший немецкий композитор, проезжая через Галле, стремился встретиться с ним и выказал ему свое уважение как одному из самых «значительных людей Галле». С другой стороны, он не только не может применить свое мастерство, свои знания и умения на музыкальном поприще, но еще и должен так

бестолково тратить время на совершенно не интересующие его занятия!

Правда, по истечении месяца положение изменилось. В один прекрасный день Гендель получил предложение занять место соборного органиста в одной из местных церквей. Поступить на эту должность Генделю оказалось непросто. Прихожане этой церкви исповедовали одну веру, а Гендель — по традициям семьи — другую. Однако его музыкальный авторитет помог преодолеть это препятствие. «Вследствие своего искусства, — как было сказано в подписанном им годовом договоре, — студент Гендель может занять пост органиста городского реформатского собора».

Обязанности Генделя как соборного музыканта оказались довольно разнообразными. Он преподавал пение в школе при церкви, аккомпанировал во время богослужения, организовывал из учеников и прихожан хор, ансамбли и, согласно традиции того времени, постоянно сочинял музыку, готовя иногда к каждому воскресенью новые произведения: кантаты, псалмы, мотеты или хоралы.

К своей работе Гендель подходил с необычайным рвением, энергией и увлеченностью. А совмещать учебу в университете со службой, с творчеством оказалось нелегко. Но Георг уже тогда был поразительно трудолюбив и успевал все.

За этот период еще больше окрепли талант Генделя, его самостоятельность. А главное, он понял, что не может больше раздваиваться и тратить драгоценное время на изучение права. Музыка, переполнявшая его, требовала, чтобы он весь и навсегда принадлежал только ей.

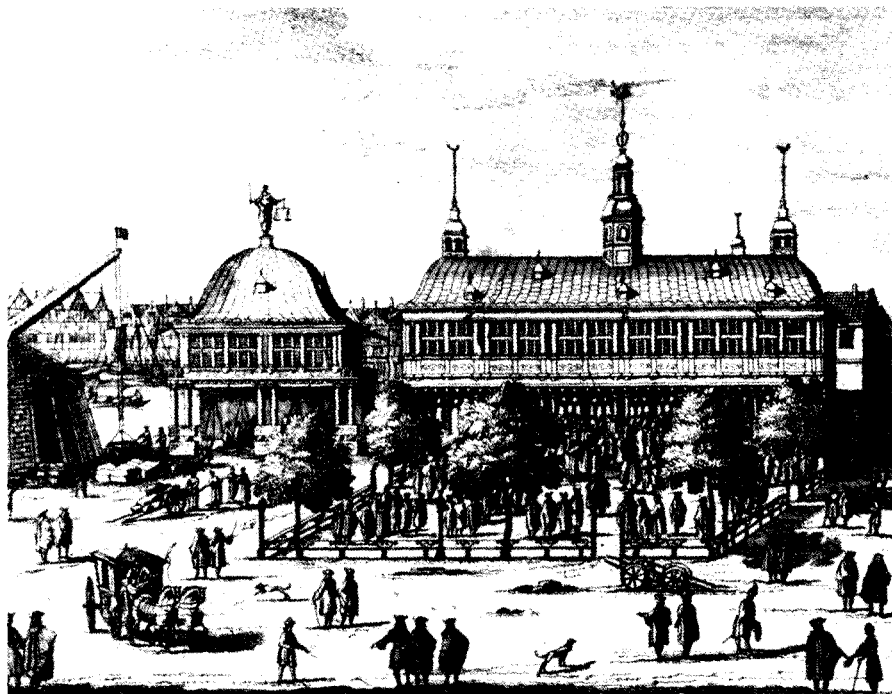
Весной 1703 года Гендель сделал решительный шаг: он бросил университет и покинул родной Галле, пребывание в котором уже не могло дать ему как музыканту ничего нового. Напутствуемый Цахау, он поспешил в Гамбург — крупнейший в то время музыкальный центр Германии.

В Гамбурге Гендель почувствовал себя по-настоящему счастливым: бросив ненавистную юриспруденцию, он всецело посвятил себя музыке.



Начал Георг со скромной должности второго скрипача местного оркестра. Ведь теперь он вел самостоятельную жизнь и должен был заботиться о собственном заработке.

Он чувствовал себя счастливым еще и потому, что жил в Гамбурге. Этот город не шел ни в какое сравнение ни с провинциальным Галле, ни с Берлином, ни с каким-либо другим городом Германии. Прежде всего, Гамбург был крупнейшим портом, а следовательно, сюда раньше всех остальных городов проникало все самое передовое, самое модное. Много нового появлялось и благодаря близости с Англией — в то время одной из самых развитых стран в политическом, экономическом и культурном плане.



Гамбург

Жизнь города кипела с раннего утра и до позднего вечера. На улицах нередко слышалась иностранная речь. Говоря о своем городе, гамбургцы часто называли его Северной Венецией. На первый взгляд такое сравнение могло показаться преувеличением, но тому, кто бывал в Венеции, а потом попадал в Гамбург, оно сразу же становилось понятным: построенный на воде, Гамбург не мог соперничать с Венецией в красоте планировки и своеобразии архитектуры, но нисколько не уступал в интенсивности всех сторон жизни.

Для Генделя было важно не то, насколько крепка в гамбургцах предпринимательская жилка, или то, как быстро прививалась в Гамбурге итальянская, французская или английская мода. Его интересовала главным образом музыка. А в отношении музыки Гамбург был весьма необычным городом.

Сюда стекались артисты со всех концов Европы, поскольку, пожалуй, ни в одном из европейских городов их не встречали

так радушно. Это мог подтвердить и сам Гендель, окруженный вниманием с первых же дней своего пребывания в Гамбурге.

Музыка в жизни Гамбурга занимала особое место. Нельзя, правда, сказать, что город славился какими-либо давними музыкальными традициями, воспитавшими вкус его жителей. Скорее, это был просто интерес, связанный с подъемом общественной жизни.

Еще в 60-х годах XVII века в Гамбурге силами профессиональных музыкантов и любителей из бюргерства и студенчества было организовано Общество музыкантов (*Collegium Musicum*), занимавшееся исполнением камерной и оркестровой музыки. О нем Гендель слышал еще в Галле от Цахау, а теперь сам смог стать его членом.

Но главной музыкальной достопримечательностью Гамбурга являлся оперный театр. Забегая вперед, скажем, что именно здесь, в Гамбурге, делались попытки создать немецкую национальную оперу, в то время как во всех столицах немецких курфюрств признавалась только итальянская опера. И если из этого ничего не получилось, то лишь потому, что опера — в то время исключительно придворное искусство феодальных столиц немецких княжеств — не могла рассчитывать на особый успех в буржуазном городе Гамбурге.

Вернемся к нашему герою. Именно опера была одной из основных притягательных сил, заставивших Генделя переселиться сюда, покинув родной Галле. Являясь и в этом смысле верным учеником Цахау — автора многих оперных сочинений, Гендель уже давно мечтал попробовать себя в этом жанре. И вся атмосфера музыкальной жизни Гамбурга, возможность не по нотам, а в живом звучании познакомиться с оперным искусством других стран, и прежде всего Италии, не могли не привлечь его. В общем, Георг Фридрих мог здесь многому поучиться.

Возможно, его жизнь в Гамбурге и так сложилась бы удачно и интересно. Однако Гендель был благодарен судьбе за то, что она свела его с человеком, который помог ему первое время в Гамбурге не чувствовать себя одиноким и в котором он приобрел товарища, наставника, наконец, человека, сведущего во всех областях гамбургской жизни.

Познакомились они случайно, вскоре после приезда Георга в Гамбург. Однажды Гендель зашел в одну из городских церквей и попросил у местного органиста разрешения поиграть на органе.

День был воскресный, и в церкви в это время толпилось довольно много народу. Когда Гендель закончил играть и стал спускаться с хоров вниз, дорогу ему преградил невысокий молодой человек. Он представился Генделю и выразил свое восхищение его игрой.

Это был Иоганн Маттезон.

Ближих родных или друзей у Генделя в Гамбурге не было, и он, естественно, обрадовался знакомству, тем более что уже по первому разговору он понял, что его собеседник — знающий толк в музыке человек.

В первые месяцы их общения, вскоре перешедшего в дружбу, Гендель не переставал восхищаться Маттезоном. В самом деле, он был человеком поразительно разносторонних способностей и интересов. Получив в университете юридическое образование и великолепно владея несколькими европейскими языками, Маттезон уже состоял на дипломатической службе. Но самое удивительное, что он был еще и блестящим музыкантом-профессионалом: писал музыку, играл на многих инструментах, выступал в собственных операх как поэт-либреттист и певец.

Маттезон познакомил Генделя с местными музыкальными достопримечательностями: органами гамбургских церквей, оперным театром и ввел в круг ведущих музыкантов Гамбурга. Всюду, где бывал Маттезон, он приглашал с собой и Генделя. Разумеется, Георг стал частым гостем и в доме его родителей.

О чем бы ни говорил Маттезон — а молодые люди обсуждали множество волновавших их обоих вопросов, — это звучало веско, категорично, и порой Генделю, задавленному эрудицией, логикой и даже ораторским талантом Маттезона, не удавалось отстоять в споре собственное суждение, в правильности которого он не сомневался.

С первых дней их знакомства гамбуржец держался немного свысока — так, как блестящий горожанин относится к только что приехавшему провинциалу, или как человек, уверенный в себе,



делающий блестящую карьеру, относится к сверстнику, едва нащупывающему свой путь в жизни. Непоследнюю роль, вероятно, сыграло и то обстоятельство, что Маттезон был старше Генделя на четыре года.

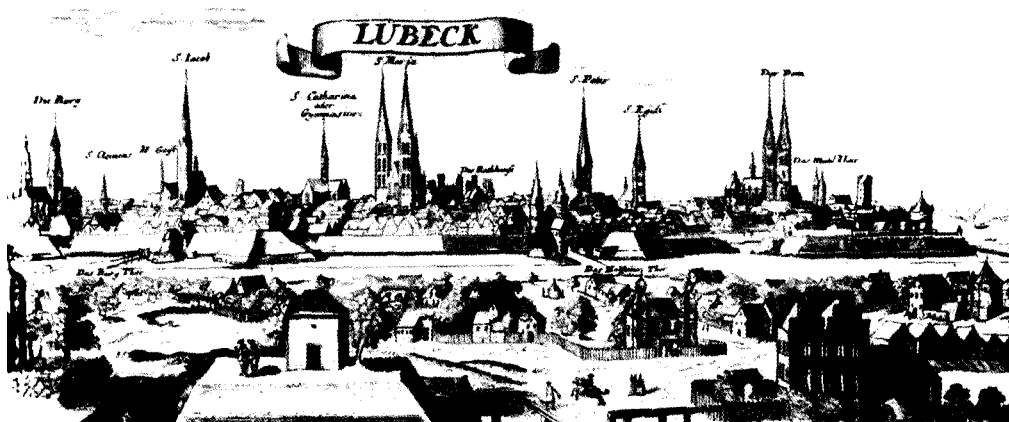
Георг на своего друга не обижался, старался не обращать на это внимания. И несмотря ни на что, он дорожил этой дружбой. Сколько нового узнал он от Маттезона, сколько интересных тем обсудили они вместе и как во многом точны бывали оценки Мат-

только того, что они вместе слушали и видели! Правда, Георг Гендель старался не оставаться в долгу перед ним. Что говорить, в полифонии и в импровизации он был намного выше Маттезона и постылся был разделить с ним всем, что знал.

Много приятных часов провели они вместе. Но, вероятно, самые незабываемые из них — это поездка в город Любек, которую друзья совершили спустя месяц после знакомства.

Кто в то время в Германии не слышал о знаменитом органисте и композиторе Дитрихе Букстехуде, служившем в Любеке! Каждый молодой музыкант стремился совершить паломничество в этот город, чтобы услышать игру Букстехуде. После недолгой и очень приятной дороги Гендель и Маттезон предстали перед старым мастером. Сначала предметом их разговора была только музыка. Друзья много слушали выдающегося импровизатора на органе, а потом сами играли ему. Генделю, конечно, было очень лестно, когда скупой на похвалы Букстехуде сказал ему, что давно уже не слышал таких вдохновенных импровизаций. Эти слова для Генделя были дороже самых горячих отзывов любого вельможи, которые ему теперь так часто приходилось слышать. Однако неожиданно старый мастер перевел разговор на другую тему. Он стал говорить, что уже стар и не прочь передать свой пост органиста Мариенкирхе кому-нибудь из молодых. Это было сказано так, что у молодых людей не осталось сомнения: Букстехуде говорил вполне серьезно. Но Гендель и Маттезон знали, при каком условии можно занять предлагаемую должность: для этого необходимо жениться на дочери Букстехуде. Кстати сказать, именно таким образом получил этот пост и сам Букстехуде: в свое время он женился на дочери своего предшественника в Мариенкирхе. Гендель вежливо поблагодарил старого композитора, и друзья спешно покинули Любек.

Впрочем, поспешность была вызвана не только неожиданным предложением Букстехуде. Генделю нужно было возвращаться к своим служебным обязанностям — ведь он продолжал работать в оркестре. Кроме того, ему хотелось поскорее вернуться в Гамбург и вновь приняться за осуществление своих композиторских планов.



Любек

Все то время, что Гендель жил в Гамбурге, он не переставал сочинять, осваивать различные жанры, постепенно обращаясь ко все более сложным. Вернувшись из Любека, он в короткий срок закончил *Страсти по Иоанну*.

«Страсти», или пассионы, — вокально-драматические произведения для хора, оркестра и солистов. Сюжетом для «страстей» служила библейская история, рассказывающая о пленении и распятии Иисуса Христа и зафиксированная в четырех версиях — в Евангелиях по Матфею, Иоанну, Луке и Марку.

В то время «страсти» были излюбленным музыкальным жанром. Редко кто из немецких композиторов XVI, XVII и первой половины XVIII века (именно немецких, поскольку «страсти» были детищем Германии) не пробовал в нем свои силы. Написанные на религиозно-легендарный сюжет из Евангелия о крестной смерти Иисуса Христа, пассионы привлекали композиторов возможностью раскрыть средствами музыки внутренний мир человека, показать его чувства и страдания, вызванные столкновением с жестокой действительностью, — то есть те стороны жизни, в изображении которых музыка исконно считалась одним из самых впечатляющих искусств.

Гендель работал над этим произведением в то время, когда Маттезон уезжал из Гамбурга в Голландию. Вернулся он как раз



Георг Фридрих
Гендель

к премьере и, услышав новое генделевское сочинение, со свойственной ему резкостью подверг его уничтожающей критике. Вероятно, некоторые из замечаний Маттезона были действительно справедливы. Первый опыт Генделя в новом для него, сложнейшем жанре оказался не совсем удачным. Ведь Гендель только нащупывал собственный стиль, искал свои пути в искусстве. Но в непримиримо-резком отзыве Маттезона проглядывало и другое: он был задет тем, что Гендель самостоятельно задумал крупное произведение и осуществил свой замысел без его, Маттезона, советов и наставлений.

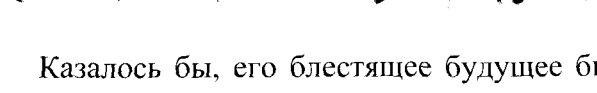
А Генделя все больше и больше сковывали и раздражали властная опека и далеко не деликатное покровительство Маттезона. Талант его мужал, и с каждым днем, с каждым новым сочинением он все сильнее ощущал в себе и растущее мастерство в композиции, и широту творческих задач, которые он ставил перед собой.

С момента появления разгромной критической статьи Маттезона в отношениях между друзьями возникла первая трещина. А спустя полгода их разрыв доходит до кульминации, чуть не закончившейся 5 декабря 1704 года настоящей трагедией.

В тот роковой вечер в театре ставилась опера Маттезона *Клеопатра*. Гендель, на которого были возложены функции дирижера, сидя за клавесином (согласно традиции тех лет), руководил оркестром. Сам Маттезон исполнял в опере главную роль Антония. Однако этого ему было мало: когда за полчаса до окончания спектакля его герой погибал, Маттезон обычно спешил в оркестр (даже не переодеваясь!) и, отстраняя дирижера, заканчивал оперу сам, «срывая» все аплодисменты — как автор, как певец и как дирижер. Когда же в тот вечер он попытался занять свое (как ему казалось) место у клавесина, Гендель категорически отказался пустить его: он дирижировал оперой, он и закончит спектакль!

Маттезону ничего не оставалось, как уступить. Но после окончания спектакля между ними вспыхнула ссора. А поскольку каждый из молодых людей имел при себе шпагу, прямо на площади перед театром друзья принялись драться на дуэли. Ослепленные молодым азартом и подстрекаемые зрителями (для которых эта уличная сцена была не менее интересна, чем то, что они видели в зале), Гендель и Маттезон дрались не на шутку. Исход дуэли мог бы стать поистине роковым для Генделя, если бы шпага Маттезона не сломалась о широкую металлическую пуговицу генделевского камзола. В этот момент молодые люди вдруг осознали всю нелепость происходящего. Поединок был прекращен, бывшие соперники обнялись и после дуэли, как писал потом Маттезон, «сделались еще лучшими друзьями, чем прежде». Как раз в последующие за дуэлью месяцы Гендель завершил свою первую оперу *Альмира*, и уже в конце декабря этого же года оба присутствовали на первой ее репетиции.

Альмира, премьера которой состоялась 8 января 1705 года, была встречена публикой с необычайным энтузиазмом и восторгом. Ободренный удачей, Гендель вскоре пишет вторую оперу — *Нерон*, она была исполнена менее чем через два месяца после *Альмиры*, с еще большим успехом.



...В один из дней, ранним пасмурным утром, карета, в которой находился Гендель, выехала из Гамбурга по дороге, ведущей на юг. Сборы, предшествующие отъезду, были недолгими: за три года, проведенных в Гамбурге, багаж Георга ненамного увеличился. Разве что за счет нескольких кип нотных листов его произведений, написанных здесь. И вот Гамбург уже позади.

что за последние два года — со времени успеха его *Альмиры* — он стал одной из самых важных фигур в музыкальной жизни города. А после того как на сцене появился *Нерон*, его имя стали все чаще повторять любители музыки, сравнивая с кумиром гамбургской оперы Рейнхардом Кайзером.

Как все изменилось за эти несколько лет!

Когда Георг, никому не известный молодой провинциал, прибыл в Гамбург, Кайзер был безраздельным властителем гамбургской оперы.

Надо отдать должное этому человеку. Он не был лишен задатков музыкальной одаренности и обладал не так часто встречающимся даже среди маститых композиторов мелодическим даром. А если еще учесть, что он всегда умел вовремя откликнуться на моду и прекрасно чувствовал, в какую сторону изменяются вкусы капризной гамбургской публики, станет ясным, почему ему так долго удавалось пользоваться успехом.

Но в искусстве невозможно долгое время выдавать подделки за подлинные произведения. Так произошло и с творчеством Кайзера. Прошли годы увлечения его операми, и многие вдруг поняли, что он очень далек от высоких творческих устремлений и истинной одухотворенности, свойственных действительно большим художникам. Постепенно выяснилось, что определяло все его творческие помыслы и поступки: прежде всего, желание любой ценой оставаться на гребне моды, умножать свое богатство и — что тоже было немаловажно — предаваться нескончаемым наслаждениям.

Приезд Георга в Гамбург как раз совпал с началом охлаждения интереса публики к Кайзеру. Успех первых опер Генделя еще больше усилил это разочарование. Популярность бывшего кумира сменилась неприязнью к нему. Не последнюю роль в этом сыграло то, что Кайзер вел распущенный, богемный образ жизни, в то время как Георг своей скромностью вызывал симпатии значительной части гамбургцев.

Гендель, сам того не желая, стал соперником Кайзера, пытавшегося непременно одержать верх над молодым композитором. Кайзер шел даже на крайние меры: принялся писать музыку на сюжеты, которые использовал в своих операх Гендель. Но победа —

ост каких бы то ни было усилий со стороны Георга — оказалась и Генделем. Кайзер, наверное, понял, что крах неминуем. И, спасаясь от позора и преследования кредиторов, бывший любимец Гамбурга тайно бежал.

Получилось, что Гендель выжил Кайзера. Но, право же, ему не нужна была эта победа.

Находясь в Гамбурге, Гендель воочию убедился в том, какой популярностью пользуется итальянская музыка, итальянская опера. И он решил овладеть этим искусством, но не по тем образцам, которые он мог найти здесь, в Германии. Он хотел утолить жажду у самого источника. Маттезон, ратовавший за немецкое оперное искусство, вероятно, осудит его за такой шаг, считая, что немецкая опера должна развиваться самостоятельно, без какого-либо влияния.

Будущее покажет, кто из них прав. А пока, auf Wiedersehen, Deutschland! Buongiorno, Itàlia!¹

ИНТЕРЛЮДИЯ,

СВЯЗЫВАЮЩАЯ ПЕРВУЮ ГЛАВУ СО ВТОРОЙ И РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ТОМ, КАКОЙ БЫЛА МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ИТАЛИИ В ТО ВРЕМЯ, КОГДА ТУДА ПОПАЛ ГЕНДЕЛЬ

В удивительном состоянии пребывала Италия на рубеже XVII—XVIII веков. Раздробленная на отдельные, соперничавшие друг с другом города-государства, страна не могла противостоять захватчикам и оказывалась в подчинении сначала у Испании, а затем у Франции и Австрии. Нескончаемые стихийные бедствия терзали итальянцев; хозяйственная жизнь и торговля страны пришли в упадок. Простой народ страдал от нищеты, от непомерных податей. Но при всем этом Италия, как ни странно, переживала необычайный подъем в области музыкального искусства.

Музыкой, казалось, был напоен сам воздух Италии. Она звучала во дворцах вельмож, в мастерских ремесленников и прямо

¹ До свидания, Германия! (нем.). Здравствуй, Италия! (итал.).



Рим

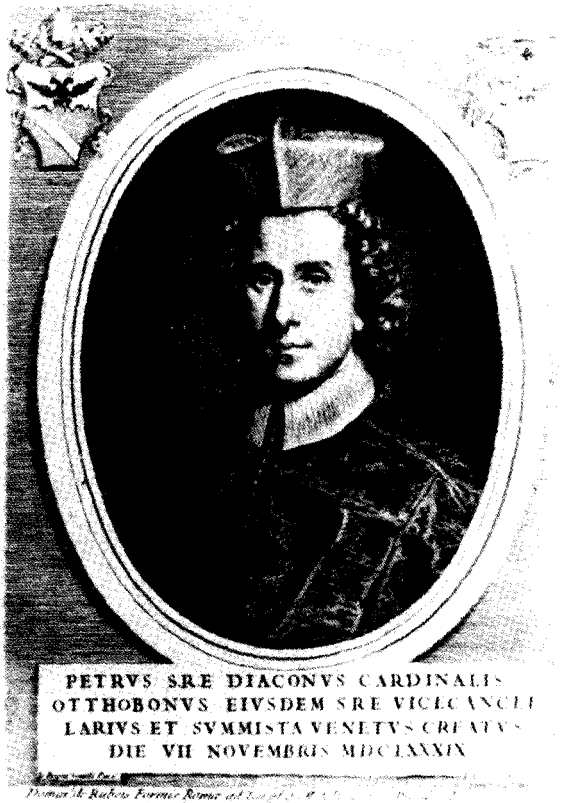
на улице, нередко становившейся местом разнообразных музыкальных представлений и концертов.

«Скрипки, инструменты, пение останавливают нас прямо на улицах, — свидетельствовал современник. — На общественных площадях слышно, как сапожник, кузнец, плотник распевают арии на несколько голосов с верностью и вкусом, которыми они обязаны природе и привычке слышать образованных музыкантов».

Как писал позднее об Италии известный английский историк музыки Чарлз Бёрни, «если двое гуляют под руку, то кажется, что они разговаривают только с помощью пения».

Главной ареной музыкальной жизни страны были ее крупнейшие города, из которых особенно выделялись четыре: Рим, Неаполь, Венеция и Флоренция.

«...Чему не научишься в Риме! — восклицал один из восторженных гостей Италии. — Во всех отношениях он является, конечно, столицей мира».



Хотя новое, XVIII столетие начиналось для Рима крайне неудачно — наводнения, землетрясения, холода и эпидемии набрасывались на город одно за другим, — в нем продолжала бурлить музыкальная жизнь, манившая сюда музыкантов и любителей со всех концов Европы.

«Рим — пробный камень для композиторов, — писал уже упоминавшийся нами Чарлз Бёрни, — на римлян смотрят, как на самых строгих судей музыки в Италии... Обычно предполагают, что композитору или артисту, имевшему успех в Риме, нечего страшиться критики в других городах».

Основными очагами музыкальной культуры Рима в то время становятся салоны крупнейших аристократов города. Поселившаяся там бывшая шведская королева Кристина, принц Русполи, семья Роспильози и несколько других не менее именитых вель-

мож вела между собой постоянное состязание за первенство в роскоши и разнообразии устраиваемых ими музыкальных развлечений.

Не уступал им и управляющий папской капеллой римский кардинал Оттобони — просвещенный меценат, один из основателей Аркадской академии, называемой ее членами Духовным братством аристократов и артистов. Встречи «аркадийцев» происходили каждые две недели и собирали виднейших ученых, поэтов, художников и музыкантов. «...Научные диспуты, — писал один из очевидцев, — перемежались импровизацией, с музыкой и без нее, чтением небольших поэм, всевозможных сонетов, канцон, канцонетт, причем в этом отношении достигали такого совершенства, что без подготовки импровизировали сразу вчетвером на протяжении многих часов».

Великолепным соцветием имен и талантов на вечерах римских вельмож была представлена и музыка. Иногда случалось, что на одном и том же вечере у Оттобони или Русполи вместе с Генделем, нашедшим здесь восторженный прием (но об этом — позже), выступали такие выдающиеся музыканты, как композитор и скрипач Арканджело Корелли, молодой композитор и виртуоз Доменико Скарлатти и другие знаменитые инструменталисты и певцы.

Однако Рим был не единственной музыкальной столицей Италии. Неаполь, например, в некотором смысле не только не уступал Риму в разнообразии музыкальных представлений, но и превосходил его. «Музыка, — свидетельствовал современник, — составляет триумф неаполитанцев. Кажется, что в этой стране звуки тимпана нежнее, гармоничнее, звучнее, чем в остальной Европе; сама нация (неаполитанцы. — М. З.) вся проникнута пением; жесты, переливы голоса, произношение слогов, речь, — все отмечено и дышит музыкой, поэтому Неаполь является главным источником музыки».

Родина первых консерваторий, город давних музыкальных традиций, поставивший миру лучших певцов, Неаполь к началу XVIII века прочно занял место одного из главных музыкальных центров Италии, а следовательно, и всей Европы.

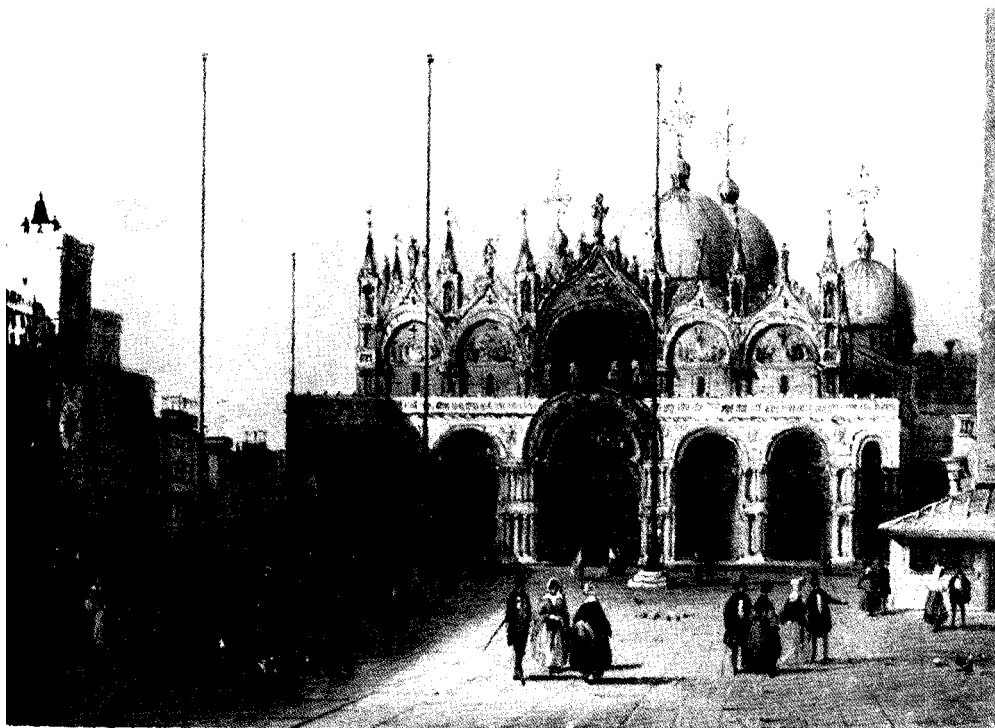
Признанным главой неаполитанской оперной школы композиторов по праву считался Алессандро Скарлатти — автор более двухсот опер, один из создателей жанра «серьезной» оперы.

Не отставала от Неаполя и другая итальянская столица музыки — Венеция. Некогда здесь открылся первый в мире публичный оперный театр, а на рубеже XVII–XVIII веков к нему прибавилось еще пятнадцать (!), причем пять-шесть из них работали одновременно. Именно здесь перед широкой демократической публикой впервые распахнулись двери оперы. Трудно было пройти по одной из венецианских площадей или проплыть по какому-нибудь из ее каналов-улиц — днем или ночью — и не услышать музыки. Она доносилась отовсюду. Но кроме постоянно звучащей уличной музыки, концертов в знаменитом Сан-Марко и в других соборах города, в Венеции каждый вечер происходило собрание музыкальной академии, на котором выступали лучшие музыканты Венеции.

Однако подлинный триумф музыки наступал в дни знаменитых карнавалов — ни с чем не сравнимых зрелищ, во время которых, как писал очевидец, «буквально весь город ходит в масках», когда на венецианских улицах можно было «встретить народы всего мира, обоих полов, разных возрастов и состояний, в национальных костюмах, со своими местными обрядами, напевами и обычаями: тирольских крестьян, скоморохов, арлекинов, самонадеянных вояк, шпагоглотателей, чревоушителей, паяцев, фокусников, зубодеров, театр марионеток... и всяческий сброд».

В Венеции, как и в Неаполе, существовала своя, известная далеко за пределами Италии композиторская школа. Здесь, как и в Неаполе, работали консерватории, воспитывавшие прекрасных музыкантов, прежде всего великолепных певцов, которые отсюда разъезжались в разные концы Европы.

Но был еще один город, хотя и не претендовавший, как Рим, Неаполь или Венеция, на титул музыкальной столицы Италии, но во многом не менее важный и интересный, чем они. Это Флоренция — колыбель Ренессанса и родина оперы. Именно здесь на заре XVII века возникло великое искусство музыкальной дра-



Венеция. Собор Св. Марка. С картины К. Грубакса (1849)

мы, или «драмы через музыку», как называли новый жанр его создатели. Отсюда опера начала свое триумфальное шествие по всему миру.

И знакомство Генделя с Италией, с этой удивительной страной, всегда манившей к себе молодых художников, началось именно с Флоренции.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Когда на сцене одного из театров Флоренции в 1707 году состоялась премьера оперы Генделя *Родриго*, минул почти год с тех пор как он приехал в Италию. Теперь к славе исполнителя-виртуоза на органе и клавесине, утвердившейся за Генделем с первых дней его пребывания в Италии, добавилась и слава мод-



Флоренция

ного композитора. Радуюсь успеху *Родриго*, Георг невольно вспоминал прошедший год, свои первые итальянские впечатления.

Тогда, в конце 1706 года, едва переехав границу, он направился во Флоренцию.

Гендель знал, что этот город уступает Риму, Венеции и Неаполю в разнообразии и насыщенности музыкальной жизни. Но здесь он рассчитывал заручиться рекомендациями, необходимыми для того, чтобы начать жить в чужой стране.

Свои надежды Гендель возлагал на Фердинанда Медичи, старшего сына герцога Тосканского, одного из членов знаменитой семьи Медичи, известной своим покровительством людям искусства.

Фердинанд Медичи слыл горячим поклонником музыки и даже сам неплохо владел клавесином. В Пратолино — своей

летней резиденции — он построил знаменитый на всю Италию оперный театр и собрал уникальную коллекцию клавесинов².

Хотя Гендель был знаком с дядей Фердинанда — князем Гастоном Медичи, который еще в Гамбурге на одном из спектаклей *Альмиры* выразил свое восхищение талантом композитора и готовность протектировать ему в Италии, принц Фердинанд большого участия в судьбе Генделя не проявил. Лишь после блестящей премьеры *Родриго* отношение отца и сына Медичи к Генделю резко изменилось. Сам великий герцог благосклонно отозвался об опере, и после этого известность Генделя в аристократических кругах стала еще шире.

В течение тех первых нескольких месяцев, что Гендель пробыл во Флоренции, он тщательно изучал оперные и инструментальные произведения итальянских композиторов, внимательно прислушивался к песням и танцам, звучавшим прямо на улице.

Больше всего молодого композитора влекла вокальная музыка.

Кто в Европе не слышал о знаменитой итальянской манере пения бельканто — замечательном умении итальянских певцов исполнять широкие, удивительно пластичные мелодии, расцвечивая их разнообразными виртуозными украшениями.

И вот теперь Гендель мог наблюдать, как учились этой манере на родине бельканто. Ошеломленный обилием новых музыкальных впечатлений, он поначалу не решался взяться за перо. Но вскоре потребность сочинять к нему вернулась. Так на свет появилось несколько кантат. Одна из них — *Лукреция*, названная в честь прекрасной певицы, служившей при тосканском дворе, — быстро стала популярной в Италии, хотя и была написана скорее в немецком, нежели в итальянском духе. Она довольно быстро приобрела известность и в Германии, где одним из первых свое восхищение этим произведением выразил Маттезон...

² Хранителем этой коллекции был Бартоломео Кристофори — изобретатель фортепиано, которое впервые было продемонстрировано гостям Фердинанда Медичи именно здесь, в Пратолино, спустя три года после приезда Генделя в Италию.



Рим. Собор Св. Петра

Можно ли, приехав в Италию, не стремиться попасть в Рим? Конечно, нет. Неудивительно, что с каждым днем пребывания во Флоренции Генделю все сильнее хотелось увидеть «вечный город». И в апреле 1707 года он отправился туда.

Рим восхитил и в то же время разочаровал его. Памятники античности и великие произведения итальянских художников, скульпторов, архитекторов произвели на него сильнейшее впечатление. Но опера, к которой Генделя так неудержимо влекло, была под запретом.

Едва приехав в Италию, Гендель быстро понял, что каждый крупный итальянский город живет как маленькое обособленное государство. Но в Риме это чувствовалось особенно. Нигде в Италии власть и влияние духовенства не были такими сильными, как здесь — в мировом центре католической религии. Она подчинила

себе все стороны жизни римлян, и неудивительно, что под ее «надзор» попала и музыка. В то время как в других городах Италии действовало одновременно несколько оперных театров, в Риме указом Папы Иннокентия XII опера, как «наносящее вред морали» искусство, была запрещена. Глава католиков закрыл Большой оперный театр и оставил римлян без оперы, которую они так любили. Но при этом другие жанры музыкального искусства, и в первую очередь церковная музыка, в Риме, как и в других крупных городах Италии, процветали. И Гендель с рвением принялся изучать и осваивать итальянскую духовную музыку.

Георг бывал на службах в крупнейших соборах Рима, в том числе и в знаменитом Сан-Пьетро, где около ста лет назад долгое время служил органистом великий итальянский композитор Джироламо Фрескобальди. Но Гендель не мог оставаться только слушателем. Его умение быстро ориентироваться в новом не замедлило сказаться и на этот раз: вскоре после приезда в Рим он пишет Латинские псалмы — вокальные произведения на религиозный сюжет. Их своеобразие и законченность говорили о том, что Гендель с легкостью овладел новым для себя жанром.

И все же его по-прежнему больше всего влекла опера. Ему хотелось создать оперное произведение, которое звучало бы на итальянском языке и имело успех здесь — на родине оперного искусства.

И он решился.

Несколько недель напряженной работы, и опера — это и был *Родриго* — была закончена. Однако в Риме она не могла увидеть свет. И тогда Гендель направился обратно во Флоренцию, где и состоялась премьера его первой итальянской оперы...

Итак, Гендель вполне мог быть удовлетворен тем, как закончился его первый год пребывания в Италии. *Родриго* достойно венчал этот сравнительно короткий период. Но успех не задержал молодого композитора во Флоренции. И вскоре после премьеры *Родриго* Гендель выехал в Венецию.

Много ли найдется на свете городов, которые могли бы соперничать в красоте и оригинальности облика с Венецией? С тех пор как появилась эта «жемчужина Адриатики», она влечет к себе

людей со всех концов света. Так было всегда. Но все же особую притягательную силу город имел в те времена, когда туда приехал молодой Гендель. «Венеция, — писал об этом периоде Ромен Роллан, — утопала в музыке. Вся жизнь была заткана ею. Это было беспрерывное наслаждение».

Однако Гендель оказался одним из немногих гостей Венеции, приехавших сюда не в поисках наслаждений. И музыка, в таком поразительном изобилии звучащая в Венеции, стала для него не средством развлечения, а лишь предметом пристального творческого изучения.

Песни гондольеров и всевозможные народные танцы, звучащие на улицах; вечера камерной музыки и состязания инструменталистов в салонах вельмож; красочные представления в оперных театрах — кажется, не существовало такого вида музыки, которого нельзя было услышать в Венеции.

Стараясь не упустить ни одного значительного музыкального события, Гендель больше всего заинтересовался концертами, проходившими почти каждый день в главных соборах города. Некоторые из таких концертов (особенно устраиваемые в дни празднеств в крупнейшем соборе города, знаменитом Сан-Марко) представляли собой ни с чем не сравнимые зрелища. Например, исполнялись произведения, в которых одновременно звучали два больших оркестра (они располагались в галереях), два больших органа, а также два оркестра меньшего состава, поддерживаемые двумя малыми органами.

Впечатление, которое производила эта музыка, было необычайно величественным. Особенно эффект, достигаемый переключками нескольких хоров, расположенных в противоположных крыльях соборов. Звуки голосов то поочередно доносились из левого и правого его приделов, то, сливаясь вместе в мощное *forte*, устремлялись под огромный расписной купол собора и возвращались вниз — туда, где находились многочисленные слушатели.

Такое смелое использование больших звуковых масс — органов, оркестров и хоров — приводило Генделя в восторг. Но, слушая исполняемые гигантским составом музыкантов произведения, порой не отличавшиеся ярким содержанием и вырази-



Алессандро Скарлатти

тельностью, он не раз думал о том, какие разнообразные чувства можно передать и какой огромной силы воздействия можно добиться, умело используя одновременно оркестр, хор и солистов.

А голоса хористов и исполнителей сольных партий были здесь просто поразительными. И это неудивительно. Ведь к карьере певца себя готовили с раннего детства десятки, а то и сотни венецианских подростков, и в конце концов певцами становились лучшие из лучших.

Не меньшее впечатление производили певцы и в пышных оперных спектаклях, на которых доводилось бывать Генделю.

Однако на оперной сцене красота голоса и мастерство вокалистов были конгениальны исполняемому произведению.

В то время, когда Гендель приехал в Венецию, с уст горожан не сходило имя любимца итальянской публики, известнейшего композитора Алессандро Скарлатти. Как раз накануне в театре Сан-Джованни Кризостомо состоялась премьера одной из лучших его опер *Митридат Евпатор*. Прелесть этого сочинения заключалась не только в красоте арий, но и в том, что музыка прекрасно сочеталась с драматическим действием. К сожалению, это единство, делающее оперу цельным музыкально-драматическим произведением, редко встречалось в так называемых «серьезных» операх.

Неизвестно, находился ли в это время в Венеции сам Алессандро Скарлатти и удалось ли Генделю познакомиться с прославленным маэстро. По крайней мере, с его сыном — молодым композитором и лучшим в Италии клавесинистом-виртуозом Доменико

Скарлатти, с которым Генделя будут связывать добрые дружеские отношения, он впервые встретился именно в Венеции. И произошло это, если верить легенде, весьма необычным образом.

Гендель прибыл в Венецию накануне карнавала — события, которое обычно преображало весь город, превращая всех венецианцев и гостей в участников одного веселого и красочного праздника. Причем о его приезде никто не знал. А надо сказать, что слава о нем как о непревзойденном виртуозе и импровизаторе с поразительной быстротой распространилась по всей стране. Поэтому даже в тех городах, где он еще не бывал, знали о «знаменитом саксонце» — так называли его повсюду в Италии. Едва приехав в Венецию, Гендель попал, как говорят, «с корабля на бал» — то есть прямо из дорожной кареты на карнавальным вечер в дом одного венецианского вельможи.

Как и все гости, Гендель был в маске, так что узнать его никто не мог. И вот, когда все общество собралось вокруг сверкающего перламутром, позолотой и тончайшей росписью клавесина, Гендель сел за инструмент и начал импровизировать с таким мастерством, вкусом и фантазией, что присутствовавший среди гостей молодой Скарлатти воскликнул: «Так может играть либо знаменитый саксонец, либо сам дьявол!».

Пребывание в Венеции оказалось вообще очень приятным для Генделя. И не таким уж бесполезным, как ему порой казалось в те моменты, когда он пытался поставить на одной из семи (!) оперных сцен свое новое произведение.

Но если как композитору Генделю здесь не очень повезло, то его исполнительская слава продолжала расти. Каждый вельможа старался «заполучить» Генделя на устраиваемый прием или праздник. А поскольку в Венеции жили не только итальянские аристократы, но и знать из других стран Европы, недостатка в высоких знакомствах и полезных связях у Генделя не было.

Именно здесь произошли встречи молодого саксонца с принцем Эрнстом Августом и с английским посланником в Венеции герцогом Манчестерским, которые изменили весь ход его будущей жизни. От них Гендель получил приглашения в Ганновер и Лондон, которые впоследствии принял.

Правда, в то время, когда эти приглашения были сделаны, Гендель еще не собирался покидать Италию и не думал серьезно о службе, связавшей бы его различными обязательствами и лишившей свободы, которой он очень дорожил.

Прошел уже не один месяц со времени флорентийской премьеры *Родриго*, а разговоры об этой опере в Италии не смолкали. Давно достигли они и Рима, куда Гендель вновь приехал в начале марта 1708 года. Теперь он был встречен с такими почестями, которые оказывались только самым выдающимся людям. Его окружают вниманием маркиз Русполи, кардинал Оттобони и другие влиятельные вельможи. Как равного принимают Генделя крупнейшие итальянские композиторы. Среди них — выдающийся композитор и скрипач Арканджело Корелли, один из самых просвещенных людей Италии того времени, композитор, писатель и политический деятель Бенедетто Марчелло.

Чаще всего Гендель встречался с ними на собраниях Аркадской академии, членами которой, наряду с несколькими монархами, высшим духовенством, прославленными учеными и артистами, были эти выдающиеся музыканты. Вот с какими людьми общался теперь сын скромного саксонского цирюльника Георг Фридрих Гендель!³

Каждое из таких собраний становилось уникальным музыкальным событием, включавшим, как правило, выступление виртуозов, исполнение новых сочинений. Так, например, оратория *Триумф Времени и Правды* — одно из первых произведений, написанных Генделем в этом жанре, — впервые прозвучала во дворце Бонелли на очередном музыкальном собрании маркиза Русполи.

Не меньший интерес, чем первое исполнение нового опуса, вызывали всевозможные состязания в импровизации между поэтами или музыкантами.

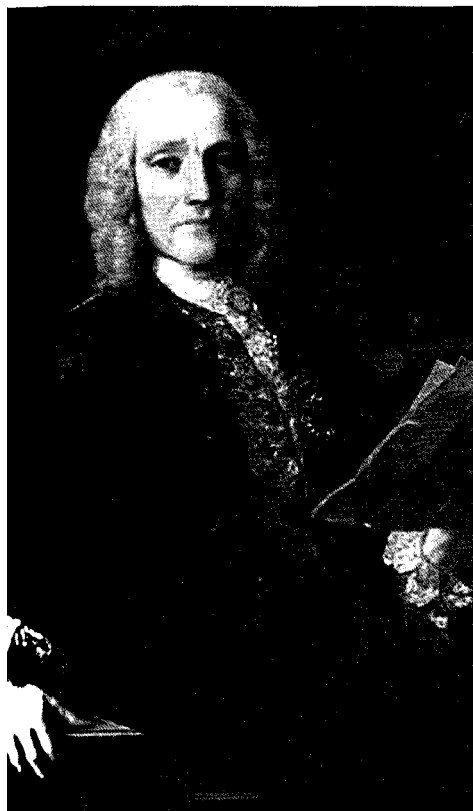
³ Гендель не был членом академии, поскольку в то время ему еще не исполнилось двадцать четыре года — раньше этого возраста нельзя было стать «аркадийским академиком». Однако эта формальность не мешала Генделю чувствовать себя равным среди «действительных» членов академии.



Однажды в доме кардинала Оттобони Гендель, прослушав поэтическую импровизацию кардинала Памфили, в ответ незамедлительно симпровизировал кантату. Одно стихотворение Памфили посвятил Генделю. Так что, видимо, Гендель оказывался в центре внимания не как один из членов огромной музыкальной свиты Оттобони, а как личность особо незаурядная.

В другой раз соперниками в соревновании оказались Гендель и Доменико Скарлатти. Им предстояло помериться силами в игре на клавесине и органе, а члены академии должны были решить, кого из них считать первым.

Трудно передать восторг всех присутствующих, ставших свидетелями этого «состязания гигантов». А решить, кто из двух виртуозов сильнее, оказалось делом весьма сложным: оба проявили редкую изобретательность в импровизациях и пока-



Доменико Скарлатти

не знал, что в это же время в маленьком немецком городке Арнштадте жил, притесняемый церковным начальством, далекий от великолепия и блеска светской жизни, сверстник Генделя и Скарлатти по имени Иоганн Себастьян Бах. Скромный органист Новой церкви, мало известный даже у себя на родине, Бах мог бы стать их достойным соперником и, вероятно, не уступил бы обоим ни в смелости и мастерстве органной импровизации, ни в свободе, виртуозности и оригинальности игры на клавесине.

И если ни Гендель, ни Доменико Скарлатти никогда в жизни так и не узнают о творчестве Себастьяна Баха, то он, чуткий ко всему новому и истинно талантливому, в недалеком будущем будет переписывать (как это он делал с произведениями многих поправившихся ему авторов) одну из кантат Генделя, появившуюся

зали, что владеют обоими инструментами в совершенстве. И жюри было вынуждено признать, что в игре на клавесине Скарлатти и Гендель равны, то есть оба они — непревзойденные виртуозы. Трудно было решить и с органом, но тут сам Скарлатти счел победителем Генделя.

Когда это соревнование (несколько не помешавшее, кстати, молодым музыкантам остаться добрыми друзьями) закончилось, кардинал Оттобони, желая сделать приятное обоим музыкантам, заявил, что нет в мире никого, кто мог бы соперничать с ними в игре на клавишных инструментах.

Оттобони и все присутствующие были уверены, что это в самом деле так. Ведь никто из них

как раз в римский период жизни Генделя и прозвучавшую впервые у Оттобони.

Итак, Гендель, находившийся в Италии, в общем-то, совсем недолго, был признан всеми — аристократией, крупнейшими итальянскими композиторами — как законченный, оригинальный мастер. Казалось бы, от подобного триумфа молодой музыкант мог бы потерять голову. Но такого никогда не случалось с Генделем, всегда идущим к поставленной цели, несмотря ни на блистательные успехи, ни на тяжелейшие жизненные невзгоды.

Успешный оперный дебют вдохновлял Генделя вновь приниматься за оперу. Он ждал только случая, и вскоре такой случай представился.

В числе высокопоставленных особ, проникшихся симпатией к Генделю, был вице-король Неаполя кардинал Гримани. Сей вельможа был одним из тех, кто, имея богатство, знатное происхождение и власть, жаждал еще и артистической славы. Почувствовав в Генделе большой талант, Гримани решил с помощью молодого музыканта увековечить свое ничем не примечательное в творческом отношении имя. Он написал либретто оперы *Агриппина* и предложил Генделю сочинить к нему музыку. А поскольку крупнейший оперный театр Венеции принадлежал лично кардиналу Гримани, опера должна была быть незамедлительно поставлена. Это обстоятельство, конечно, очень прельстило Генделя.

26 декабря 1709 года в день открытия карнавального сезона в Венеции на сцене Сан-Джованни Кризостомо состоялась премьера *Агриппины*. О том, как приняли оперу взыскательные и избалованные прекрасной музыкой венецианцы, рассказывает современник: «Зрителей, — пишет он, — можно было принять за сумасшедших. Раздавались возгласы, крики: „Да здравствует наш дорогой саксонец!“. Величие генделевского стиля поразило их, как громом».

Двадцать семь раз шла *Агриппина* на венецианской сцене, став вскоре одной из самых любимых опер у итальянцев. Таким успехом мог похвастаться не каждый даже маститый композитор-итальянец. «Наш дорогой саксонец!» Итальянцы действительно



Агостино Стефани

признали в нем своего, то есть итальянского композитора. А это означало, что в то время, когда итальянские композиторы приглашались во многие страны Европы и считались там ведущими, Гендель в Италии, на родине оперы, признан одним из лучших оперных авторов!

Но и теперь туман славы не застилал глаза Генделю. Молодой композитор понял, что главная цель достигнута: он в совершенстве овладел итальянским оперным стилем, подробно познакомился с одной из самых передовых в Европе школ композиции. Но навсегда оставаться в Италии и быть «немцем, со-

чиняющим в итальянской манере», он не намеревался.

Дальнейший решительный поворот в жизненной судьбе Генделя наступил вскоре после триумфальной премьеры *Агриппины*. Он произошел благодаря знакомствам, завязанным еще в Риме, в доме Оттобони.

Среди гостей кардинала Гендель не раз встречал епископа Агостино Стефани — весьма эрудированного аристократа и способного композитора, занимавшего одновременно несколько постов. Например, он выполнял сложные дипломатические миссии как поверенный по особо секретным делам нескольких немецких курфюрстов и одновременно занимал должность капельмейстера ганноверского двора.

Тонкий музыкант, Стефани сразу по достоинству оценил силу царования Генделя и всячески старался способствовать успехам молодого саксонца. И когда Георг еще раз получил приглашение поступить на службу к принцу Ганноверскому, Стефани предложил ему свой пост капельмейстера при ганноверском дворе.

И Гендель согласился. Вероятно, при всей любви к Италии, он все же хотел вернуться на родину. К тому же служба в Ганновере сулила немалый материальный достаток и почти не сковывала его.

Италию Гендель оставлял не без грусти. Здесь он приобрел славу, а главное, укрепил свое композиторское мастерство. Общение с выдающимися людьми — композиторами, учеными, поэтами, политическими деятелями — расширило его кругозор. Многое дало ему и великое искусство Италии.

Тут Гендель впервые понял силу и прелесть архитектуры и изобразительного искусства, в первую очередь живописи, любовь к которой он пронесет через всю свою долгую жизнь.

«Как трудно покидать цветущие берега Тибра, дорогие стены, любимые скалы...» Эти слова из написанной им итальянской кантаты *Партензия* довольно точно передавали его чувства. Правда, впереди Генделя ожидало еще очень много радостей и удач, но уже никогда жизнь его не будет такой безоблачной и радужной, как в течение этих нескольких лет, проведенных в Италии.

ИНТЕРЛЮДИЯ,

СВЯЗЫВАЮЩАЯ ВТОРУЮ ГЛАВУ С ТРЕТЬЕЙ
И РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О СТРАНЕ, КОТОРАЯ СТАЛА
ВТОРОЙ РОДИНОЙ ГЕНДЕЛЯ

Ганновер не стал важной вехой в судьбе Генделя. Кратковременное пребывание при ганноверском дворе оказалось не более чем трамплином к самому плодотворному этапу в жизни композитора, наступившему после его переселения в Англию. Поэтому, дорогой читатель, перед тем, как мы вместе с нашим героем проследуем на родину Шекспира, попробуем представить, какой была Великобритания в начале XVIII столетия, что нового могла дать эта страна Генделю и что он мог дать ей.

Более полувека отделяло первый приезд Генделя в Англию от события, оказавшегося поворотным в ее истории, — буржуазной революции, потрясшей страну в середине XVII века. Сбросив



тяжкий груз феодализма, Англия первой из всех крупных европейских государств получает благоприятные возможности для бурного развития промышленности, торговли, флота. Свободнее, разнообразнее, пестрее становится и общественная жизнь государства. Но английская революция выпустила из бутылки малопослушного джинна. И перевернувшийся жизненный уклад англичан наполнили ярчайшие контрасты и противоречия. Неожиданные проявления гражданской смелости причудливо сочетались здесь с трусостью и подхалимством; на страницах газет рядом с атеистическими высказываниями соседствовали статьи клириков-фанатиков; роскошь и благопристойность спокойно уживались с крайней бедностью и преступностью.

Интенсивной, но тоже пестрой была и культурная жизнь страны. На сценах лондонских театров, хотя и в сильно искаженном виде, шли пьесы великого Шекспира. Упрощения, которые вносили актеры и постановщики, конечно, не улучшали гениальных шекспировских произведений, но делали их более понятными самой широкой публике.

Заметное оживление царило и в современной литературе. В зародившейся сравнительно недавно журналистике тон задают такие выдающиеся мастера, как автор знаменитых *Приключений Робинзона Крузо* Даниэль Дефо и Джонатан Свифт, будущий автор *Путешествий Гулливера*. Их смелые публицистические вы-

ступления не раз вызывали волнения среди населения, ждавшего и ценившего их пламенное слово. В Лондоне и других городах в течение нескольких лет выходят такие издания, как сатирико-правоучительный журнал *Болтун*, журналы *Зритель* и даже журнал... *Московит*, рассказывающий англичанам о современной им петровской России!

Гораздо сложнее и печальнее обстояло дело с английской музыкой.

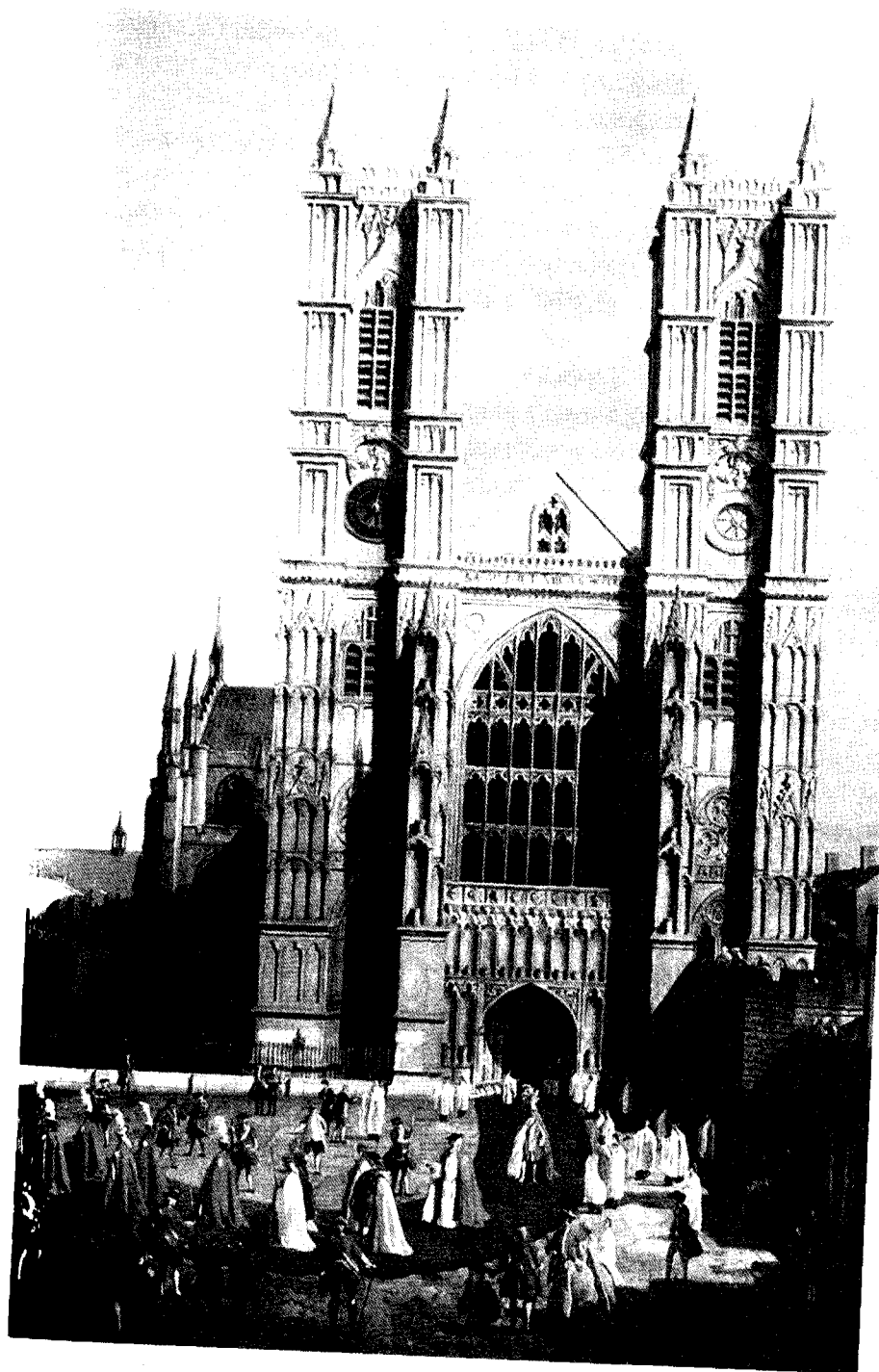
Еще век назад и ранее английская музыкальная культура справедливо считалась одной из самых передовых в Европе. Здесь зародился полифонический стиль, ставший затем основным стилем европейской музыки нескольких последующих эпох. На произведениях английских композиторов-полифонистов — Джона Данстейбла и его школы — учились многие поколения музыкантов разных стран.

В эпоху Возрождения блестящего расцвета достигла инструментальная музыка — лютневая и особенно искусство игры на клавишных инструментах. Для вёрджинела — английской разновидности клавесина — создавали свои произведения-шедевры композиторы У. Бёрд, Дж. Булл, О. Гиббонс. Благодаря их творчеству вёрджинел превратился из аккомпанирующего в сольный инструмент, завоевав огромную популярность среди музыкантов-профессионалов и любителей. Неслучайно именно в Англии вышел в свет первый в истории сборник клавирных пьес.

Театр всегда считался областью, где англичане добивались самых больших высот. Не было исключением и музыкальный театр. Композитором, мастерство и оригинальность которого намного опередили достижения современных ему музыкантов, стал Генри Пёрселл — автор английской национальной оперы *Дидона и Эней*.

Заметим кстати, что Гендель, приехав в Англию, будет изучать произведения Пёрселла, в частности его антемы (хоровые песнопения). И если оратории Генделя были в конце концов приняты в Англии, то во многом благодаря тому, что они

Лондон. Вестминстерское аббатство. Фрагмент картины Каналетто (1749)



явились продолжением хоровой традиции, заложенной в английской музыкальной культуре «британским Орфеем», как называли Пёрселла современники.

Автор многих прекрасных сочинений в самых различных жанрах, Пёрселл верил, что музыкальное искусство его родины всегда будет передовым и своеобразным, как и в то время, когда он жил и творил. «Музыка, — говорил он, — несовершенно-летнее дитя, от которого в будущем в Англии можно многого ожидать».

Однако надежды Пёрселла не сбылись. После его безвременной смерти пора блестящего расцвета английской музыки постепенно сменяется долгим периодом полного упадка. К моменту появления в Англии Генделя самобытное национальное музыкальное искусство исчезло совсем.

Профессиональной музыкой в стране полностью завладели иностранцы. Причем в опере, как почти повсюду в Европе, безраздельно царили итальянцы: композиторы и певцы. Засилье «итальянщины» в музыкальном театре Англии доходило даже до абсурда. «Следующим шагом нашего усовершенствования, — с иронией писал современник, — было введение в нашу оперу итальянских певцов, исполнявших свои партии на своем языке; в то же самое время наши соотечественники пели свои партии на нашем. Король или герой пьесы говорил обычно по-итальянски, а его рабы отвечали по-английски. Влюбленный ухаживал и покорял сердце своей принцессы на языке, которого она не понимала...»

Таким образом, английская музыкальная культура полностью утратила свою самобытность и самостоятельность. Но это волновало далеко не всех англичан, а лишь истинных патриотов. «В данный момент, — писал один из них, — наши представления о музыке настолько нетверды, что мы даже не знаем, что мы в ней любим; мы восхищаемся вообще всем неанглийским; лишь бы оно было иностранное произведение, будь это итальянское, французское или немецкое, так что это все равно. Короче говоря, наша английская музыка уничтожена окончательно, и ничего не посяяно на ее месте».

Главной частью английской публики, которой адресовался этот упрек, была аристократия. Большинство английских вельмож, стараясь не отстать от моды, бездумно увлекались то одним, то другим композитором-иностранцем.

Поэтому, приехав в Англию, Гендель попадает в очень сложную обстановку: аристократия будет восхищаться им, потом отворачиваться от него и плести интриги. А поскольку в Англии он приобретет громкую известность как автор *Ринальдо*, полностью утвердившей успех итальянской оперы, его изберут мишенью патриоты национального искусства. Они станут обвинять Генделя даже в том, что именно он «убил английскую музыку». И пройдут десятилетия, пока англичане поймут, какую роль сыграл Гендель в возрождении музыкальной культуры их страны.

Но мы немного опередили события. Поэтому вернемся назад, к тому моменту, когда Гендель покинул Италию и направился на службу при ганноверском дворе.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

И вот он опять в Германии.

Возвращение на родину всегда вызывает радостные чувства. Но они быстро покинули Георга, едва он окунулся в однообразные будни Ганновера. Вот когда со всей остротой он начал вспоминать об Италии! Великие памятники итальянской архитектуры, живописи, скульптуры, неизменно настраивающие художника на высокий творческий лад; бурная и разнообразная культурная жизнь городов; незабываемые музыкальные вечера, диспуты, в которых ему приходилось принимать участие, поэтические состязания, парад умов, талантов; роскошные оперные спектакли, грандиозные службы в крупнейших соборах... Все это далеко позади и с каждым днем кажется ему все более нереальным, как будто это было в какой-то другой, прежней жизни.

Скучный, словно спящий, Ганновер живет так же бесцветно, как и другие маленькие провинциальные города. Оперы нет, и

все музыкальные события сосредоточены вокруг увеселений курфюрста и придворных.

Обязанности Генделя как придворного капельмейстера не так уж сложны: ему надлежит сочинять музыку для праздников и будничных развлечений вельмож, обучать наследников престола...

Должность эта — высокооплачиваемая, даже почетная — вероятно, хороша для какого-нибудь маэстро преклонного возраста, не имеющего собственных творческих устремлений и готового прозябать здесь. Но Георгу двадцать пять лет, и ему еще очень многое хочется сделать.

Об этом невозможно было не думать еще и потому, что рядом была Англия — страна, где бурлила жизнь и куда он мечтал поехать еще со времени пребывания в Гамбурге.

Первым, кто рассказывал ему об Англии, ее музыкальных традициях, обычаях, был Маттезон. В то время, когда они подружились, гамбуржец как раз служил в английском посольстве. Благодаря Маттезону Георг познакомился тогда с английским послом в Гамбурге, большим любителем музыки, и получил от него приглашение в Англию. Два с лишним года спустя подобное же предложение сделал ему английский посланник в Венеции герцог Манчестерский. Короче говоря, в Англии были люди, хорошо его знавшие и готовые дать ему самую блестящую рекомендацию, в которой Георг, впрочем, не так уж и нуждался.

Такие мысли постоянно владели Георгом в течение тех нескольких месяцев, что он был в Ганновере. Наконец, в один прекрасный день, добившись у курфюрста отпуска, Гендель через Голландию отбыл в Лондон.

Молодому композитору, уже имевшему опыт жизни в чужой стране, не понадобилось много времени, чтобы понять, что в английской столице перед ним открывалось обширное поле для деятельности. Значительных композиторов-англичан в стране не было. В то же время итальянская опера пользовалась успехом, и он мог быстро занять в лондонском музыкальном мире достойное место.



Королева Великобритании
Анна (1683)

На многое позволял надеяться и прием, оказанный ему в Лондоне с первых же дней пребывания. Сама королева Анна, хотя и ненавидела ганноверский двор, капельмейстером которого являлся Гендель, страстно любила музыку и отнеслась к молодому композитору с большой теплотой.

Конкретным поводом для творческого дебюта Генделя в Англии стала встреча с директором королевского оперного театра Аароном Хиллом — человеком, универсальность которого заставляла вспомнить людей эпохи Возрождения.

Хилл был смелым путешественником, объездившим чуть ли не весь свет, литератором (начав с книги о Турции, он перешел затем на сочинение трагедий и стихов в честь вельмож), переводчиком, предпринимателем и кораблестроителем. Он сразу же оценил талант Генделя и предложил ему сюжет оперы, с которой Гендель мог впервые предстать перед лондонцами. Литературной канвой нового произведения

Генделя стал эпизод из поэмы гениального итальянского поэта Горквато Тассо *Освобожденный Иерусалим*.

Всего две недели понадобилось Генделю для работы над оперой (автор либретто в своем предисловии, называя Генделя «современным Орфеем», даже жаловался на то, что композитор



Лондон

«едва дал ему время написать стихи»). И вот 24 февраля 1711 года в Лондоне состоялась премьера *Ринальдо* — так называлось это произведение.

Английский дебют Генделя оказался столь же успешным, как и итальянский: Лондон принял оперу «на ура». Немаловажную роль в этом сыграло замечательное мастерство артистов. Надо сказать, что насколько Лондон был беден в то время композиторами, настолько же богат был великолепными певцами. Их прекрасное исполнение музыки Генделя — яркой, дышащей молодостью и оригинальностью, обеспечило успех премьеры. То был безоговорочный триумф композитора, сразу же завоевавшего симпатии у жителей Лондона. Слухи о выдающемся таланте Генделя еще раньше доходили до англичан. Теперь они лично убедились в том, что он владеет всеми тайнами итальянской

«серьезной» оперы и не уступает в одухотворенности и мастерстве самым известным композиторам-итальянцам.

Особый восторг публики — сколько бы ни шел *Ринальдо* — вызывала ария Альмирины, которую после первых же представлений стали исполнять отдельно.

Пройдут многие десятилетия, будет меняться интерес к музыке Генделя, некоторые произведения забудутся совсем, но этот фрагмент, ставший самостоятельной пьесой, будет неизменно звучать не только в исполнении певцов, но и как отдельное оркестровое сочинение...⁴

Успех *Ринальдо* окончательно укрепил желание Генделя обосноваться в Лондоне. Но связанный обязательствами с ганноверским двором, он вынужден был вскоре покинуть английскую столицу и вернуться в Германию.

Неизвестно, открыто или косвенно курфюрст выражал свое недовольство тем, что, занимая пост капельмейстера ганноверского двора, Гендель отсутствует и пренебрегает своими обязательствами. Во всяком случае, хотел того Гендель или нет, с июня 1711 года ему пришлось приступить к капельмейстерской службе.

Какое настроение может быть у человека, поступающего вопреки своей воле? Тем более если он добился успеха, его творчество признано и вызывает интерес широкой публики. А он вынужден, повинаясь долгу, уехать и выполнять обязанности, которые никак не связаны с его творческими планами и интересами.

Впрочем, Георг, вернувшийся в Ганновер и испытывавший подобные чувства, старался и в том, что ему надлежало сочинять как придворному капельмейстеру, найти нечто интересное. Опера не волновала ганноверского курфюрста и его придворных, зато он ни на шаг не отставал от моды, охватившей всех немецких монархов: увлечения игрой на духовых инструментах.

Еще в момент вступления Георга на должность придворного музыканта курфюрст объявил ему о своем пристрастии к флейте и гобою. Прошло совсем немного времени, и Георг сам

⁴ В наши дни оно известно как *Largo*.

убедился, что монарх действительно уделяет духовым гораздо больше внимания, чем государственным делам. В подражание «его высочеству» музицировали на деревянных духовых и придворные.

Вот почему первыми произведениями, за которые Георг принялся по возвращении в Ганновер, стали пьесы для гобоя и флейты, различные ансамбли с их участием.

Писал их Георг не без удовольствия. Во-первых, потому что подходил к работе над любым сочинением ответственно, с вдохновением, как и подобает настоящему композитору-профессионалу.

Во-вторых, к флейте и гобою Гендель питал слабость еще с детства. Работая сейчас над произведениями для этих инструментов, он вспоминал свои детские годы, занятия с Цахау — незабвенным своим учителем, который первым раскрыл ему возможности деревянных духовых инструментов, их прелесть.

Мог ли он тогда предполагать, что эти пьесы, полные обаятельных мелодий, замечательных находок в звучании духовых, станут одними из самых популярных его произведений и что он окажется в числе немногих композиторов, сочинявших действительно великую музыку для этих инструментов?

Но как бы ни был Георг поглощен своими обязанностями, он ни на день не забывал о Лондоне. Успех *Ринальдо* окрылял его, и он хотел вновь приняться за оперу. В Ганновере оперный театр был закрыт. Зато в Лондоне, как сообщали ему друзья, *Ринальдо* не сходил со сцены. С его именем не мог уже конкурировать ни один из живущих в Англии оперных композиторов.

И Георг, не в силах здесь больше оставаться, снова просит у курфюрста отпуск и в ноябре 1712 года спешит в Лондон.

Поначалу казалось, что дела складывались для Генделя как нельзя лучше. В короткий срок — всего за месяц с лишним — он пишет два произведения для оперной сцены, которые немедленно ставятся. Его популярность в Лондоне продолжает расти. Однако очень скоро выясняется, что чем больший успех выпадает на его долю, тем в более сложное положение он попадает.

Дело в том, что ганноверские курфюрсты считались наследниками английского престола. Но королева Анна не любила своих ганноверских родственников и делала все, чтобы ни один из братьев не стал в будущем английским королем. И как раз в то время, когда Гендель второй раз появился в Лондоне и английская королева окружила молодого композитора вниманием и симпатией, неприязнь к ней со стороны Ганновера достигла высшей точки и заставляла многих говорить об открытой вражде между монархами. Вряд ли можно предположить, что Гендель не знал о столь натянутых отношениях между английским и ганноверским дворами. Поэтому его поведение в Лондоне было, мягко говоря, рискованным.

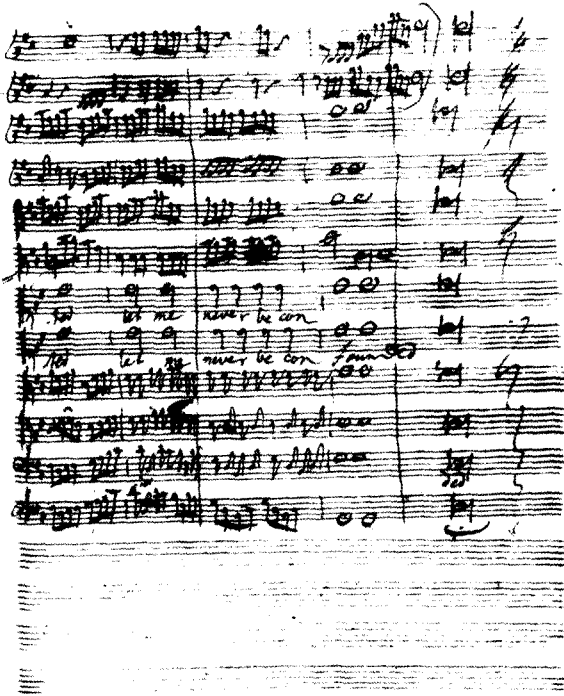
Но Гендель, казалось, мало думал об этом. Напротив, он взялся за сочинение таких произведений, как будто он был придворным капельмейстером в Англии, а не в Ганновере! К началу 1713 года композитор написал *Te Deum* — гимн для хора, солистов и оркестра, посвященный важному для Англии событию — заключению Утрехтского мира, а месяц спустя праздничную оду по случаю дня рождения королевы.

На что рассчитывал Гендель, сочиняя *Te Deum*, когда, согласно законам Английского королевства, иностранцы не имели права писать музыку для официальных церемоний? Вероятно, он имел основания надеяться, что королева Анна, благосклонно относящаяся к нему, сумеет преодолеть это препятствие.

Так все и произошло. Растроганная королева, пришедшая в восторг от посвященной ей оды, добилась у парламента того, что Генделю (впервые за всю историю Англии композитору-неангличанину) официально были заказаны оба эти произведения — *Te Deum* и Юбилейная ода.

7 июля 1713 года состоялся второй после премьеры *Риццальдо* триумф Генделя в Англии: в крупнейшем соборе Лондона — церкви Св. Павла его музыка сопровождала торжественную церемонию, в которой участвовали королева и английский парламент.

Так Гендель фактически стал неофициальным придворным композитором Англии. Хотя никто не присвоил ему этот титул,



так же как никто не освободил его от обязанностей капельмейстера ганноверского двора.

Давно истек срок отпуска Генделя. Но композитор не торопился возвращаться в Ганновер. Он живет в домах известных английских меценатов — Барна Элмса в графстве Суррей и графа Берлингтона недалеко от Лондона, постоянно общаясь в домах этих вельмож с самыми просвещенными людьми Англии — писателями, учеными, художниками. Редко какой из вечеров проходил без того, чтобы Гендель не выступал перед избранным обществом как клавесинист, неизменно приводя всех присутствующих в восхищение своими импровизациями.

Незаметно прошел год. Трудно сказать, как Гендель собирался поступить дальше: вскоре вернуться в Ганновер или оттянуть отъезд из Лондона. Но случилось непредвиденное. Королева Анна неожиданно скончалась, и после ряда поспешных закулисных

ных политических маневров 20 октября 1714 года бывший курфюрст Ганновера был провозглашен английским королем Георгом I. Вот когда Гендель должен был бы писать *Te Deum*! Но никто не просил его об этом, композитор оказался в еще более сложном положении.

Просроченный отпуск, за которым можно было угадать и нежелание служить ганноверскому двору, а главное — сочинение музыки во славу бывшей королевы, к которой бывший курфюрст, а ныне английский король не питал ничего, кроме неприязни, не прошли даром: Гендель попал в опалу.

Возможно, кто-либо другой на месте Георга и переживал бы, оказавшись в такой ситуации, и любыми способами пытался вернуть расположение короля. Но не таков был Гендель. Его гордость никогда бы не позволила ему унижаться до просьб о прощении. Он знал, что если примирение и произойдет, то только благодаря музыке. И он не ошибся: именно музыка и помирила обоих Георгов. И произошло это, если верить легенде, следующим образом.

В августе 1715 года король решил отправиться в сопровождении свиты на прогулку по Темзе. Гендель заранее узнал об этом и приготовил монарху маленький музыкальный сюрприз. Вскоре после того как началась эта прогулка, с лодкой, где находился король с придворными, поравнялась другая лодка, в которой расположился Гендель с небольшим ансамблем. По его команде музыканты заиграли специально сочиненное Генделем произведение, ставшее впоследствии очень популярным и получившее (может быть, в честь этой прогулки, кто знает?) название *Музыка на воде*. Король принял остроумное музыкальное подношение композитора, и недавние «грехи» Генделя были забыты...

Был ли действительно такой случай или, как полагают некоторые исследователи творчества Генделя, *Музыка на воде* появилась несколькими годами позже? Со всей уверенностью утверждать это трудно. Во всяком случае, можно смело сказать одно: порицая Генделя за его недавнее поведение, не соответствующее титулу придворного ганноверского капельмейстера,

Король
Великобритании
Георг I



Георг I все же не мог заставить себя быть в долгой обиде на его музыку, которую всегда искренне любил.

Гендель был рад примирению. Ему казалось, что, вернув себе милость короля, он будет навсегда огражден от разного рода неприятностей. Разумеется, тогда он не знал, что это далеко не так, что главные беды и испытания, через которые ему предстоит пройти, впереди.

«Гендель принадлежал к тем композиторам, которые способны создать три оперы в два месяца, а потом ничего не делать целый год. Это свойство бурной реки, которая то выходит из берегов, то совсем высыхает».

Эти слова Ромена Роллана полностью справедливы для периода, наступившего вслед за примирением с королем. Он был для Генделя как раз обратным предыдущему бурному четырехлетию — относительно спокойным и малопродуктивным. Гендель вернулся к своим не очень обременительным обязанностям придворного капельмейстера.

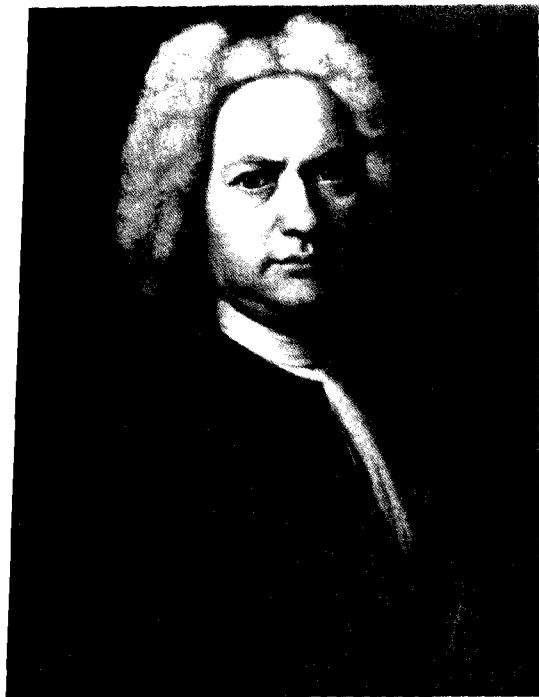
В июле 1716 года король выехал в Германию. Среди сопровождавшей английского монарха свиты был и Гендель.

На родине композитора встретили со всеми почестями, подобающими великому музыканту. В Германии знали о выдающихся успехах Генделя в Италии и в Англии. Его творчество было широко известно среди немецких музыкантов и любителей музыки.

Все это — и материальное, и официальное положение Генделя — так отличалось от унижительного положения, в котором находился его гениальный сверстник Иоганн Себастьян Бах!

Как раз в тот момент, когда Гендель в лучах растущей славы появился в Германии, Себастьян Бах, обиженный тем, что освободившийся пост капельмейстера предлагают кому угодно, не вспоминая о нем, пытается подыскать новое место⁵. Но найти службу Баху, обремененному семьей, не умеющему устраивать свои дела, а главное, не обладающему твердостью и решимостью Генделя, оказывается очень трудно. Когда же он все-таки получает предложение Анхальт-Кётенского курфюрста занять пост придворного капельмейстера, веймарский герцог отказывается удовлетворить просьбу Баха об отставке. Дело дошло даже до скандала. «6 ноября (1717 года) концертмейстер и придворный органист Бах, — читаем мы документ того времени, — был арестован в судебном-полицейском управлении, потому что он

⁵ У веймарского герцога Бах занимал пост придворного органиста и концертмейстера; капельмейстером же был незначительный музыкант Иоганн Самюэль Дрезе, умерший в 1716 году.



Иоганн Себастьян Бах

ля ни минуты, отправился в Галле, чтобы нанести ему визит. Но именно в день его приезда Гендель снова покинул Галле».

Судьбе, видимо, было угодно, чтобы два величайших гения музыки первой половины XVIII века никогда не встретились.

Мы знаем, что Бах интересовался творчеством Генделя и хотел познакомиться с ним. А вот о том, как Гендель относился к Баху, почти ничего не известно. Маловероятно, чтобы в первый свой приезд он вообще не слышал о существовании Себастьяна Баха. Прибыв с королем Георгом в Германию, Гендель встречался с другом своей молодости Иоганном Маттезоном, и вряд ли Маттезон, бывший патриотом немецкого музыкального искусства, в разговоре о состоянии музыки в Германии не упомянул имя высоко ценимого им Баха. Когда Гендель второй раз — в 1730-х годах — вновь приехал на родину, Бах был болен. Но едва узнав о приезде Генделя, он послал в Галле своего старшего сына Вильгельма Фридемана и передал с ним приглашение

упрямо настаивал на увольнении. В конце концов, 2 декабря в соответствии с его поведением его объявили опальным, освободили от должности и отпустили на свободу».

Все эти перипетии пришлось именно на те годы, когда оба композитора — Гендель и Бах — находились почти рядом друг с другом и, казалось бы, непременно должны были встретиться.

«Во время его первого приезда... Бах жил еще в Кётене, находящемся на расстоянии всего-навсего четырех миль от Галле, — пишет биограф Баха И. Н. Форкель. — Он сразу же узнал о прибытии Генделя и, не мед-

посетить Лейпциг, где в то время жил. Однако по неизвестным причинам Гендель это приглашение не принял.

Совершенно непохожими были не только жизненные пути двух композиторов, но и их творчество.

Гендель, как увидим ниже, почти всю жизнь тяготел к опере. Бах же никогда не писал музыку для сцены. Подавляющее большинство произведений создано Генделем в светских жанрах, в то время как Бах, находясь значительную часть жизни на посту церковного музыканта, писал главным образом религиозную музыку. В обширном баховском творчестве мы не найдем отражения каких-либо исторических событий. У Генделя — целая галерея античных и библейских героев, а в ораториях — отклики чуть ли не на все главные события Ветхого Завета.

Перечень этих различий можно продолжить, сравнивая отдельные произведения или черты творчества. Но гораздо важнее другое: в годы, когда Гендель первый раз вернулся в Германию, его творческие интересы и продиктованный ими выбор жанров приближались к баховским. Казалось, он пытается возродиться как немецкий композитор. Посмотрим, в чем это выражалось.

В тот период особой популярностью среди композиторов Германии пользовался жанр пассионов («страстей») — монументальных вокально-драматических произведений на религиозно-легендарный сюжет, в которых повествуется о страданиях и смерти Иисуса Христа. Забегая вперед, скажем, что самые великие образцы этого сложнейшего жанра — *Страсти по Иоанну* (1723) и *Страсти по Матфею* (1729) — создал Себастьян Бах.

Незадолго до приезда Генделя сразу три знаменитых немецких композитора — знакомый Генделю по Гамбургу Кайзер, Телеман и Маттезон — создали «страсти» на один и тот же текст, принадлежавший известному в то время в Германии сенатору Броксу. Оказавшись на родине, Гендель тоже решил попробовать свои силы в новом жанре. Однако произведение оказалось не очень удачным.

Тем не менее Бах изучал генделевские пассионы и даже переписывал их для себя. И создавая сочинения в этом жанре, он бесспорно учитывал недостатки и достоинства в сочинениях своих коллег.

Другим жанром, увлекшим в этот период Генделя, были духовные кантаты, или антемы, как на английский манер называл их автор. Здесь его достижения оказались несравненно выше, чем в «страстях». Работа над *Чендосскими* антемами (названными по имени герцога Чендоса, у которого Гендель жил в период сочинения) стала как бы прологом к его ораториям — вершине всего творчества композитора.

На автографе *Чендосских* антемов стоит дата: 1720. Год этот оказался рубежным для Генделя. Сам композитор говорил о нем как о последнем годе своего ученичества. Хотя говорил, вероятно, из скромности: он давно уже был законченным мастером, оригинальность которого без труда обнаруживалась в каждой музыкальной фразе. Но рубеж все-таки был: тридцатипятилетний композитор стоял на пороге создания своих величайших творений. Кроме того, с этой поры Гендель оставляет последнюю службу и в то время, когда почти все без исключения музыканты находились в зависимости от вельмож или церковного начальства, начинает жизнь абсолютно независимого художника.

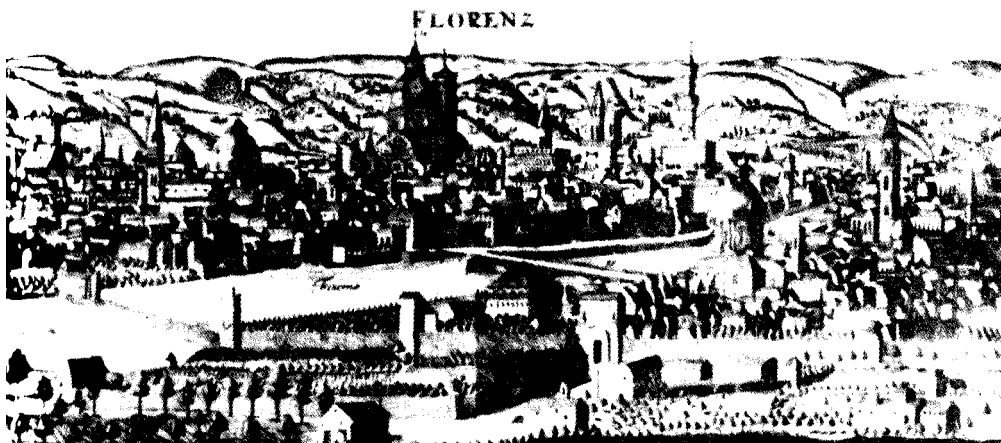
Наступает самый бурный период биографии Генделя, полный триумфов и таких крушений и бед, что над композитором не раз нависала роковая угроза. Причем многие из этих бед будут связаны с оперой — жанром, которому он отдал лучшие, наиболее зрелые и плодотворные годы своей жизни.

ИНТЕРЛЮДИЯ,

СВЯЗЫВАЮЩАЯ ТРЕТЬЮ ГЛАВУ С ЧЕТВЕРТОЙ
И РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ТОМ, КАКОЙ БЫЛА ОПЕРА
ДО ГЕНДЕЛЯ И ВО ВРЕМЕНА ГЕНДЕЛЯ

Прервем ненадолго наш рассказ о жизни Генделя и бегло взглянем на историю жанра, в котором наш герой так много и усердно трудился.

Родина оперного искусства — Флоренция конца XVI века. В это время здесь образовался кружок талантливых поэтов, уче-



ных, музыкантов во главе с просвещенным аристократом графом Джованни Барди. Они решили возродить произведения великих древнегреческих драматургов — Эсхила, Софокла, Еврипида. Никому из них, вероятно, не приходила в голову мысль открыть новый музыкальный жанр. Тем более что в окружении графа Барди почти не было профессиональных композиторов. И все же именно флорентийцы создали первые образцы «драмы через музыку», как называли прообраз оперы ее творцы.

Опера — это не только новый музыкальный жанр, но и новая эстетика, вызвавшая к жизни новые законы искусства, новый язык.

Из Флоренции новый вид искусства быстро начал распространяться по всей Италии. А благодаря гению «кремонского Орфея» — Клаудио Монтеверди — появились первые истинно великие произведения оперного искусства.

Произошло это в начале XVII века. С тех пор опера становится настолько популярной, что возникают целые школы оперных композиторов. Крупнейшей из них в конце XVII — начале XVIII столетий была неаполитанская школа во главе с Алессандро Скарлатти.

В творчестве композиторов-неаполитанцев родился жанр оперы-серия (что значит «серьезная» опера), в котором написано большинство опер Генделя.

Тематика «серьезной» оперы никогда не отражала событий современной жизни. Ее героями оказывались цари, полководцы

или герои. Литературная канва большинства опер-серии, как и в театре эпохи классицизма, отличалась однообразием сюжетных линий. «Неисчислимо количество быстро сменяющихся сцен и эпизодов, — писал о сюжетах „серьезных“ опер музыковед Р. Грубер, — обычно группируется вокруг какого-нибудь „вероломного“ устранения признанного „наследственного“ царя „извергом-тираном“, вдобавок стремящимся получить руку бывшей царицы, сохраняющей, как правило, нерушимую верность мужу... Несмотря на различие веков, стран, народов, несмотря на то, что действие происходит то в Египте, то в Италии, то в Англии, — ситуация остается неизменной».

Так, одними и теми же композиторами и либреттистами десятками «выпекались» оперы-близнецы, сюжеты которых почти не отличались друг от друга. Кроме того, либретто опер-серии содержали много неестественных, порой глупых ситуаций, что, правда, почти не смущало ни авторов, ни зрителей. И даже эти несуразности становились стандартом и перекочевывали из одной оперы в другую.

Шаблонность либретто, разумеется, влекла за собой трафаретность в чередовании музыкальных номеров произведения.

«Поэт не отпустит со сцены певца, не дав ему спеть обычной канцонетты; в особенности это необходимо в тех случаях, когда по сюжету изображаемому артистом персонажу предстоит умереть, кончить жизнь самоубийством, выпить яда и т. п. Если в тюрьме заключены одновременно муж и жена и один из них уходит на казнь, другой непременно должен остаться, чтобы спеть ариетту на веселые слова...» Так с тонкой иронией писал о «законах» оперы-серии венецианский композитор, писатель и государственный деятель Бенедетто Марчелло в сатирическом трактате *Модный театр*. Трактат появился в 1720 году, в то время, когда разворачивалась оперная деятельность Генделя.

Что же тогда привлекало в опере композиторов и зрителей? Ответ прост: музыка с ее неисчерпаемыми выразительными возможностями. Зрители охотно смотрели оперу, сюжет которой повторял многие другие. Но музыка оперы должна быть непременно оригинальной. В противном случае зрители не щадили

композитора. Например, если какой-нибудь автор — случайно или умышленно — использовал хотя бы один мелодический оборот другого автора, то, как писал французский композитор А. Гретри, возмущенные итальянцы начинали тут же, на представлении оперы, кричать: «Браво, Саккини! Браво, Чимароза! Браво, Паизиелло!», указывая таким образом, у кого из популярных композиторов автор оперы «позаимствовал» музыку.

В «серьезной» опере первой половины XVIII века еще не было хора или балетных фрагментов, оживляющих спектакль. Они появятся позднее, в 1770-х годах, в операх немецкого композитора Кристофа Виллибальда Глюка. Пока же вся музыка опер состояла из арий, речитативов и — в редких случаях — вокальных ансамблей.

Главной характеристикой персонажа служила ария, причем в опере-серии это была так называемая «ария да капо», то есть построенная в трехчастной форме. Третья часть повторяла музыку первой части, но, согласно традиции того времени, певцам позволялось «разукрашивать» ее собственными импровизациями, демонстрируя таким образом свои вокальные возможности. Ария передавала не столько динамику событий, сколько какое-нибудь одно состояние героя. Другие задачи были у речитатива: он связывал арии и раскрывал все, что касалось действий героев. Поэтому большинство «серьезных» опер представляло собой цепь чередующихся арий, речитативов, дуэтов, обрамленную стандартной увертюрой и не менее стандартным финалом. Ария представляла в этой схеме музыку, а речитатив — театр. Почти все без исключения произведения этого жанра были совершенно лишены драматургического единства.

Видимо, со структурой оперы-серии была связана ужасная традиция, укоренившаяся во многих оперных театрах, особенно в Италии. Если арии слушали с огромным вниманием (а иногда, в ущерб всему действию, заставляли певцов повторять понравившиеся арии на бис), то во время исполнения речитативов зрители начинали шуметь, громко переговариваться с теми, кто сидел в ложе напротив, или же удалялись внутрь ложи, чтобы заняться

трапезой и... играми. «Шахматы, — писал современник, — весьма пригодны для заполнения пустоты длинных речитативов, а музыка (арии. — М. З.) — для того, чтобы прервать слишком большое внимание, для шахмат потребное».

«Каждая ложа в Миланском театре, — свидетельствует Чарльз Бёрни, — ведет в настоящую квартиру, где есть комната с камином и всевозможными удобствами, как, например, для приготовления закусок, так и для игры в карты...»

О каком серьезном и глубоком искусстве можно было думать, если в театре во время спектакля царил такая обстановка!

Несовершенство оперы-серия усугублялось также поведением певцов-солистов и их отношением к исполняемым произведениям. В виртуозности пения итальянские вокалисты (а именно они обычно солировали почти во всех оперных театрах Европы того времени) достигли необычайных высот. Но какой дорогой ценой приходилось платить за их вокальное совершенство авторам опер, публике и всем, кто готовил постановку оперных спектаклей!

«Все старание свое певцы только в искусстве пения проявляют, — писал один из современников Генделя. — Умение же хорошо произносить слова, необходимые для изображения действия и страстей, никаких забот у них не вызывает. И хотя бы естественно себя на сцене держали! Но и сие у них в презрении! Сколько раз сии лицедействующие виртуозы с непристойной свободой тысячу несообразностей на сцене производят, когда и сюжет пьесы, и должное уважение к зрителю требует степенности и мысли о том, что они поют, чтобы проникнуться чувством изображаемого лица и подражать правде».

И все это, как правило, позволялось певцам, бесцеремонно обращавшимся с музыкальным текстом и поэтическим словом, вставлявшим в арии собственные вариации. Они абсолютно не заботились о том, чтобы передать смысл происходящего, а лишь старались продемонстрировать возможности своего голоса.

Особым было положение певцов среди музыкантов и в обществе. «Поэт (автор либретто. — М. З.) должен часто навещать имадонну, так как обычно от нее зависит успех или неуспех

оперы, — писал в упоминавшемся уже трактате Бенедетто Марчелло. — Он построит свою драму, применяясь к ее вкусам... Но он остережется дать ей хотя бы малейшее понятие о ходе драмы (современная певица ничего не понимает!); о драме он должен говорить с мамашей певицы, с отцом ее, братом, покровителями...

...Когда композитор идет по улице с певцом... он должен держаться слева, на шаг назад, со шляпой в руке, имея в виду, что самый посредственный из певцов — в опере, по крайней мере, — генерал, предводитель и т. п.».

Таким образом, певец в опере был почти полновластным диктатором, порой глупым, чванливым и не обладавшим вкусом, а композитор и либреттист — покорными исполнителями его капризов.

Произвол певцов царил и в серьезных вопросах, и в мелочах. Они могли без предупреждения не явиться на репетицию, заставить автора музыки по нескольку раз переделывать арию, дописать канцонетту или ариозо в оперу, которая уже шла на сцене. И все же находились композиторы, пытавшиеся укротить своеволие и капризы солистов. Таким, как мы увидим, был Гендель. Правда, за спиной певцов обычно стояли высокопоставленные покровители, с которыми было очень нелегко бороться.

Однако на пути оперного композитора Генделю пришлось столкнуться и с другими трудностями.

После революции в английской общественной жизни утвердился новый класс — буржуазия. Опера, зародившаяся и существовавшая в то время как аристократическое искусство, была абсолютно чужда этому сословию, тем более опера-серия, непонятная широкой английской публике ни по своему сюжету, ни по языку.

Кроме того, Гендель не только не стремится придать опере развлекательность, но, напротив, драматизирует оперу, тем самым еще больше отдаляя ее от главного потребителя искусства современной ему Англии — среднего класса.

И все-таки ничто — ни трафаретность и условность сюжета, ни отсутствие реальности, ни искажения, допускаемые певцами, ни многие другие недостатки оперы-серия — не могло охладить того интереса, какой проявляла к ней публика.

Красота человеческого голоса в сочетании со звучанием инструментов, великая магическая сила, которой обладает любая театральная сцена, а главное — возможность раскрыть новый мир образов, мир глубоких человеческих чувств, влекли к опере композиторов. Неудивительно, что среди них оказался и Гендель, уже вкусивший радость работы над оперой, радость первых успехов на этом поприще и веривший в ее безграничные, как ему казалось, возможности.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Первые серьезные неприятности в жизни Генделя начались вскоре после того, как 27 апреля 1720 года в Лондоне состоялась премьера его оперы *Радамист*. Этим произведением в столице открылась организованная Георгом I и несколькими вельможами Королевская академия музыки. Генделю надлежало управлять академией, сочинять оперы и ставить их на сцене нового театра, входящего в академию. Во время поездки на родину он подобрал труппу театра, целиком состоящую из первоклассных солистов, главным образом итальянцев. Впрочем, Гендель в глазах большинства лондонцев был не столько немецким композитором, сколько признанным мастером итальянской оперы, которой так увлекалась английская аристократия.

Премьера *Радамиста* прошла под гром аплодисментов. Но, как показали дальнейшие события, успех нового произведения, как и всей академии, оказался недолговечным. И причиной тому был не сам Гендель, не его музыка, а просто... мода.

Мода много раз то помогала Генделю в его начинаниях, то вдруг оборачивалась против него. Так, например, случилось и на этот раз.

Хотя формально Гендель теперь не состоял на службе у какого-нибудь вельможи и считал себя свободным, фактически его положение во многом зависело от сильных мира сего. И один из них — граф Берлингтон, влиятельный аристократ, еще совсем недавно покровительствовавший Генделю, неожиданно охладел



Джованни Бонончини

к нему и обратил свои симпатии к Джованни Бонончини, ставшему в то время самым модным композитором Италии.

О жизни этого музыканта мы знаем сегодня очень мало, хотя в начале XVIII века никто не сомневался в его гениальности. О нем, захлебываясь от восторга, говорила вся Европа.

Как Себастьян Бах и Доменико Скарлатти, Бонончини происходил из известной музыкальной династии. Талант этого композитора созрел настолько рано, что уже в тринадцать лет его произведения увидели свет. Двумя годами позже он занял место ре-

гента капеллы. Далее музыкальная карьера Бонончини развивается стремительно. Один высокий пост сменяется другим, и слава его как оперного композитора начинает затмевать даже признанного корифея итальянской оперы Алессандро Скарлатти.

И хотя искусство Бонончини, не лишенное обаяния и несомненного мастерства, не содержало ни глубины, ни особой оригинальности (которую так рано обнаружил Гендель), аристократия — главный потребитель его музыки — была от него без ума.

Едва итальянец прибыл в Лондон, «английская публика, — как пишет Ромен Роллан, — всегда жадная до боев медвежьих, петушиных, а также и до состязаний виртуозов, устроила себе развлечение, организовав поединок между Бонончини и Генделем».

Надо отдать должное храбрости и мужеству Генделя: сколько бы раз ему ни приходилось мериться силами с другими музыкантами — как исполнителю или как композитору, — он никогда не уклонялся от поединка. Так было и на сей раз.

Почти три года продолжалось это затянувшееся состязание. Поначалу большой успех сопутствовал операм Бонончини. В 1723

году положение резко изменилось. Сначала генделевский *Оттон, король Германский*, а затем и три другие его оперы: *Юлий Цезарь в Египте*, *Тамерлан* и *Роделинда* прошли с грандиозным триумфом. Гений Генделя, чья музыка от произведения к произведению становилась все глубже и выразительнее, одержал верх. Хотя добиться победы оказалось нелегко. Ведь фактическим арбитром была лондонская аристократия, которая, как писал выходивший в то время *Лондонский журнал*, требовала от музыки, «чтобы она могла разогнать скуку и освободить порядочных людей от заботы думать».

Однако победа, доставшаяся Генделю с таким трудом (не реже раза в год он заканчивал новую оперу), отнюдь не упрочила его положения в стране. Напротив, оно оставалось весьма сложным по целому ряду причин, главной из которых была политическая обстановка в Англии.

У прибывшего из Германии нового английского короля было немало противников — среди аристократии и простого люда. И порой оппозиция, не осмеливаясь явно выступать против монарха, открыто обрушивалась на Генделя, в котором англичане видели придворного композитора, да к тому же немца.

Когда же в стране началась кампания против засилья итальянщины в музыкальном искусстве, Гендель снова становится мишенью для нападок. В его адрес — на сей раз как в автора «итальянской» музыки — летят едкие эпиграммы и памфлеты, что, в конечном счете, приводит композитора к финансовому краху. И все это — на фоне постоянного соперничества с другими композиторами, подогреваемого азартом публики, врагами, завистниками и интриганами всех мастей.

Генделю приходилось быть тонким дипломатом и в общении с капризными диктаторами-певцами. Один неверный шаг, и обиженная примадонна могла погубить новое произведение и опозорить автора в глазах всего Лондона. Тем более что иногда было неясно, кто же пользуется в стране большим влиянием: министр или примадонна. И страсти вокруг избалованных вниманием и славой певцов разгорались с такой силой, что клочкотал весь Лондон.



Фаустина Бордони



Франческа Куццони

Так было, например, в 1726 году. Еще не успели затихнуть пересуды по поводу недавно закончившегося единоборства Гендель — Бонончини, как английская столица стала местом другой музыкальной дуэли. На этот раз война разгорелась между двумя примадоннами — только что прибывшей в Лондон Фаустиной Бордони, самой известной и самой своенравной певицей того времени, и Франческой Куццони, другой звездой, блиставшей в те годы на лондонской оперной сцене. Обе не терпели никакой конкуренции, поскольку привыкли безраздельно владеть публикой.

Началась борьба «не на жизнь, а на смерть». Весь Лондон разделился на два лагеря, и поклонники певиц, по воспоминаниям современника, «как сумасшедшие бегали за ними и разделились на партии с такой горячностью, как будто государство постиг пожар».

С этих пор оперные спектакли превратились, по образному выражения Ромена Роллана, в «состязание гортаней».

Чтобы не обидеть разбушевавшихся солисток, Гендель написал оперу *Александр*, в которой были две равнозначные главные женские партии. Однако это не только не примирило соперниц, но при-

вело к настоящему скандалу, разыгравшемуся прямо на сцене. Во время премьеры оперы Бонончини *Астианакс* 6 июня 1727 года примадонны вцепились друг другу в волосы и принялись драться.

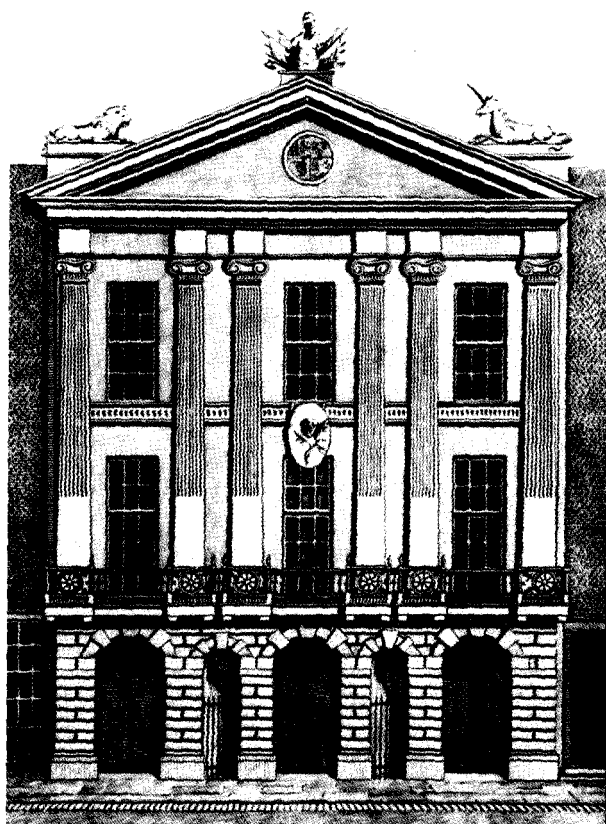
«Большое смятие вызвали в опере приверженцы двух знаменитых соперничающих друг с другом актрис, Куццони и Фаустины, — писал спустя несколько дней после скандала все тот же *Лондонский журнал*. — Дело началось свистками с одной стороны, рукоплесканиями с другой, перешедшими, однако, скоро в приятный обычай кошачьего мяуканья, что свидетельствовало об усердии и воспитанности сего блестящего общества. Была там и принцесса Каролина, однако ни присутствие ее королевского высочества, ни законы приличия не могли сдержать благородного пыла сражавшихся».

В этой истории Гендель вел себя с присущими ему самообладанием и юмором. Таким и запечатлел композитора известный английский сатирик, актер и театральный деятель Колли Сиббер в своем фарсе, появившемся вскоре после скандала. В нем изображались «сражающиеся» примадонны и невозмутимый Гендель, который говорил в зал: «Пусть себе спокойно дерутся. Если вы хотите покончить с этим — подлейте масла в огонь. Когда они устанут, их гнев сам собою уляжется» — и бил при этом в литавры.

Тонкий здоровый юмор был вообще одной из отличительных черт Генделя и помогал ему преодолеть многие жизненные невзгоды. «Он был резок и решителен, но незлобного характера, — писал о нем Бёрни. — ...Во время репетиций он не терпел возражений; но во всех его указаниях и даже замечаниях было много очень комического юмора».

Это важное свидетельство знаменитого английского историка музыки. При своем добром нраве и чувстве юмора Гендель был человеком исключительной принципиальности. И если две зарвавшиеся певицы вообще кого-нибудь побаивались, то, вероятно, только Генделя. Его зычный бас, как холодный душ, остужал капризный пыл примадонн.

Однажды на репетиции Куццони отказалась петь одну из арий в опере Генделя. Композитор пробовал сначала спокойно убедить певицу. Но та упрямо стояла на своем. Тогда, как рассказывает



очевидец, он схватил примадонну на свои мощные руки, поднес к окну и, грозя выбросить ее на улицу, сказал: «О синьора, я знаю хорошо, что вы настоящая чертовка, но сейчас вы узнаете, что я — Вельзевул — предводитель всех чертей!». И Куццони, дрожа от страха, никогда больше не перечила Генделю...

А тем временем тучи над Генделем и руководимой им академией продолжали сгущаться. И все же удар последовал неожиданно, когда в Лондоне состоялась премьера так называемой *Оперы нищих*.

Вечером 29 января 1728 года лондонцы, пришедшие в театр Друри-Лэйн на премьеру, увидели оперу необычного содержания. Банда разбойников обычно собирается в кабаке хитрого и коварного Пичема. Отчаянный атаман разбойников Мэкхит тай-

но повенчан с дочерью кабатчика — Полли. Пичем узнает об этом. Он рассержен, но не столько потому, что помолвка произошла помимо его воли, сколько из-за того, что считает будущий брак дочери с бедным разбойником невыгодным. Он уговаривает дочь выдать Мэкхита полиции. Но Полли, преданная своему возлюбленному, рассказывает ему о планах отца и уговаривает бежать. Атаман исчезает и скрывается... в соседнем кабаке. Здесь он устраивает с друзьями пиршество, но внезапно появившаяся полиция заключает его в тюрьму. Однако разбойник и здесь не унывает, поскольку, как обнаруживается, дочь тюремщика — Люси — тоже обвенчана с ним. Тут же в тюрьме происходит сцена ревности между Люси и Полли. Люси пытается спасти Мэкхита, однако его все же приговаривают к смерти. Но в последний момент Мэкхит получает помилование. Он выбирает Полли, и опера заканчивается радостными песнями и танцами, в которых принимают участие все персонажи...

Реакция публики на оперу была свехвосторженной. Каждая ария, каждый номер вызывали в зале взрыв хохота и бурные аплодисменты.

«Ничего подобного ее грандиозному успеху никогда не было, он был совершенно невероятным, — писал современник. — Софокл и Еврипид имели меньше поклонников и пользовались меньшей славой. Ее ставили 63 дня подряд и возобновили в следующем сезоне с неменьшим успехом. Она прошла по всем большим городам Англии, во многих местах она шла по 30 раз, в Бате — 40 раз, в Бристоле — 50 раз и т. д. Она проникла в Уэльс, Шотландию и Ирландию, где выдержала 24 спектакля...»

Ни одна итальянская опера, шедшая когда-либо в Лондоне и пользовавшаяся самым большим успехом, не могла сравниться с *Оперой нищих* в том, с каким энтузиазмом приняла ее публика. Весь Лондон обсуждал каждую сцену оперы, и, кажется, не было англичанина, который не напевал бы про себя ее незатейливые мелодии.

В чем была причина такой невероятной популярности?

Насколько далекими от английской жизни были сюжеты опер-сериа, настолько же злободневным оказалось содержание *Оперы*



Джон Пепуш.
С портрета работы
Т. Хадсона

нищих, включающее едкую, смелую сатиру, высмеивающее правительство и главное развлечение английской аристократии — «серьезную» оперу. В противовес «титулованным» персонажам оперы-сериа авторы этого произведения сделали героями своей музыкальной комедии людей из низов общества — разбойников, завсегдатаев кабачков. Однако их нравы и поведение, как показывали авторы, ничем не отличались от нравов высшего общества.

Создатели *Оперы нищих* — прекрасно знавший законы оперы-сериа поэт Джон Гей и композитор Джон Пепуш (его роль была невелика, он лишь собрал популярные мелодии, досочинив увертюру) — попали точно в цель. Более остроумную и злую пародию на «серьезную» оперу трудно было представить. В ней

зрители увидели и обязательную сцену ревности между соперницами, благополучную развязку в, казалось бы, безвыходной ситуации и другие трафаретные приемы «серьезной» оперы.

Интересно, что пародированию подверглись не только приевшиеся стандарты оперы-серия, но и персонально Гендель как самый типичный и популярный автор «серьезных» опер. Во втором акте разбойники шествуют под звуки марша крестоносцев из генделевского *Ринальдо*.

Непринужденная, непривычная для оперной сцены атмосфера, простые мелодии, тонкий юмор и необычайная злободневность произведения подкупили зрителей. За годы господства итальянской оперы англичане устали от сюжетной фальши, неестественности, которыми их потчевали с оперной сцены. Но была тут и еще одна причина.

Английская публика жаждала своего собственного музыкального искусства. И хотя Пепуш был немцем, в *Опере нищих* звучали в основном английские мелодии. А в тот момент зрители не очень разбирались в том, что *Опера нищих* в художественном отношении уступает большинству опер Генделя и некоторых других авторов. Как казалось многим англичанам, *Опера нищих* знаменовала возрождение, после более чем векового бесплодного затишья, национального театра. Ведь музыкальный театр воспринимался как разновидность театра вообще.

Была у этого произведения и другая особенность: если «серьезная» опера была адресована прежде всего аристократии, то *Опера нищих* оказалась близка и понятна простым людям.

Как же в такой ситуации могли нравиться и пользоваться успехом произведения Генделя — немца, сочиняющего итальянские оперы!..

Шедшие при переполненном зале спектакли *Оперы нищих* привели к краху оперного проекта Генделя. Надо было срочно что-то предпринять.

Правда, позиция Генделя весьма укрепилась после того, как в феврале 1726 года он официально стал английским подданным. Это упрочило его положение в стране, но не избавляло и не защищало от всевозможных непрекращающихся интриг.

Успех *Оперы нищих*, казалось бы, должен был заставить Генделя задуматься над недостатками «серьезной» оперы и, может быть, попытаться сделать этот жанр больше отвечающим требованиям современной жизни. Но, с другой стороны, могло ли для Генделя, величайшего мастера оперного театра, признанного во всей Европе, стать примером пародийное, лишенное истинной музыкальной красоты произведение, каким являлась *Опера нищих*?

Зная как никто другой недостатки оперы-серия, Гендель все же не стал отказываться от основных традиций этого жанра. Летом 1728 года он выезжает в Италию, чтобы собрать новую труппу, запастись либретто, познакомиться с последними достижениями итальянских композиторов и начать еще одно наступление.

Почти год пробыл Гендель в Италии. И вновь — как и двадцать лет назад — он усердно изучал все лучшее, что появилось в итальянской оперной музыке.

Нельзя сказать, что итальянские впечатления резко изменили стиль следующих опер Генделя. Пожалуй, лишь арии стали еще более мелодичными и наполненными большим драматизмом. Это подтвердили несколько новых сочинений, буквально вылившихся одно за другим в течение будущих лет из генделевского «рога изобилия»: *Лотарио*, *Партенопа*, *Пор*, *Царь Индийский* и другие.

Но большой успех Генделю принесли *Ацис и Галатей* и *Эсфирь*. Композитор создал их довольно давно. Но теперь он вновь вспомнил о них и решил поставить на лондонской сцене потому, что, в отличие от всех остальных его произведений, они исполнялись на английском языке. Этим, видимо, можно объяснить неожиданный энтузиазм, с которым они были встречены.

Однако ни десятки великолепных премьер, ни, казалось бы, полное признание Генделя крупнейшим композитором из всех живущих в Англии — ничто не могло сделать его положение устойчивым и стабильным! Против Генделя снова начинают плести интриги.

И опять главная причина кроется не столько в неприязни зрителей к самому композитору, сколько в том, что Гендель был любимцем короля Георга I, умершего в 1727 году.



Никола́ Порпора

том итальянском композиторе, тончайшем знатоке вокальной музыки, слывшем лучшим педагогом пения того времени.

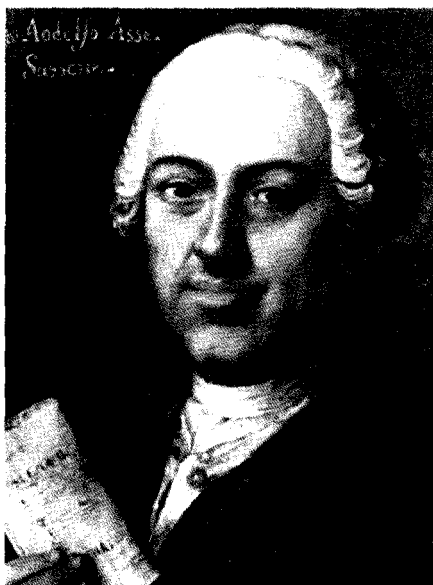
Это был действительно сильный соперник! Музыку Порпоры отличало настоящее вдохновение: арии из его опер были пронизаны истинно итальянской мелодикой — широкой и мягкой, раскрывающей разнообразные оттенки человеческой души.

Положение Генделя стало еще более трудным, когда к Порпоре примкнул другой выдающийся мастер оперы Адольф Хассе. Обаяние оперных партий этого композитора подчеркивалось мастерским использованием различных красок оркестра.

Расчет оказался верным, и лондонские зрители, падкие на все «новенькое», отвернулись от Генделя и увлеклись операми Порпоры и Хассе.

Но Гендель не сдаётся. Снова следует поездка в Италию. В Лондон он возвращается с новой труппой, готовый вести бой с обоими. Не ставя себе целью усовершенствовать итальянскую оперу, он все же пытается соединить в новых произведениях вокальные эпизоды, хоры и балетные номера.

Механизм интриги остается старым: молодой король Георг II, принц Уэльский, ненавидящий своего предшественника и перенесший свою неприязнь на Генделя, открывает свой оперный театр. Но чтобы переманить зрителей из генделевского театра, во главе руководства нужна была личность, которая могла бы быть подстать Генделю. Поверженный Генделем и к тому же замешанный в скандальной истории Бонончини для этой цели уже не подходил. И тогда принц Уэльский вспомнил о Никола́ Порпоре — знамени-



Адольф Хассе

Однако успех уже не сопровождает ни одну его премьеру. Скопив за прошлые годы довольно значительную сумму денег, Гендель в короткий срок теряет всё и становится почти банкротом. Но потеря денег не так подавляла его, как то напряжение, которое сопутствовало борьбе с интригами и соперничеству с другими композиторами. На происки врагов, завистников и подстрекателей Гендель отвечает сочинением музыки. Он продолжает создавать одну оперу за другой...

Один из величайших оперных композиторов XVIII века, автор более сорока опер, Гендель тем не менее не стал реформатором весьма несовершенного жанра оперы-серии. Он не смог преодолеть ее главного недостатка — отсутствия внутренней связи между музыкой и драматическим действием, то есть того, что было основной целью оперной реформы Глюка, проведенной спустя несколько десятилетий. Не удалось Генделю и добиться естественности характеров и правдивости ситуаций, ставших отличительными чертами оперного творчества Моцарта. Причина, по которой Генделю не суждено было стать реформатором оперы, крылась не в его творческой ограниченности — просто время для реформы еще не настало. Но обширное оперное наследие Генделя как бы подготовило реформу, совершенную после него другими композиторами. Не случайно Ромен Роллан, говоря об операх Генделя, писал, что *Тамерлан* заставляет вспомнить о трагедиях Глюка, а *Орlando* — прекрасные оперы Моцарта.

Оперное творчество Генделя стало необычайно важным для его будущего. Именно теперь, с середины 1730-х годов, хотя

композитор и продолжал писать оперы, его увлек жанр, в котором позднее он создал свои самые гениальные сочинения — оратории. На оперных произведениях — как значительных, так и менее удачных — выковывались черты его ораториального стиля.

Но прежде чем появятся эти шедевры, на Генделя обрушится страшный удар, ставший результатом многолетней изнурительной и неравной борьбы.

Это случилось 12 апреля 1737 года. Богатырский организм Генделя, подточенный непомерным трудом и постоянным напряжением, все-таки не выдержал: пятидесятидвухлетнего композитора разбил паралич. Его театр был закрыт. Все личные деньги растрачены, сознание его помутилось, и никто из близких композитора не сомневался, что это конец.

Несколько месяцев состояние Генделя оставалось очень тяжелым. Резкое улучшение здоровья наступило лишь после лечения минеральными водами, которое он принял в небольшом местечке Аахен. Силы вновь начали возвращаться к композитору, а вместе с ними еще более сильное, чем прежде, желание создавать музыку.

Недруги и завистники, соперники и интриганы — никто не смог сломить этого человека. Почти бесследно исчезли последствия тяжелого паралича, казавшегося почти неизлечимым. И в конце октября 1737 года Гендель вернулся в Лондон и с былым размахом принялся за сочинение музыки.

Зима для композитора выдалась тяжелой. Не считавшиеся с недавней болезнью кредиторы грозили долговой тюрьмой, а гордость Генделя не позволяла ему одолжить деньги у своих высокопоставленных и обеспеченных покровителей. Лишь крайняя нужда заставила его согласиться весной 1738 года на концерт в свою пользу, который он сам назвал «милостыней».

Гендель снова сочиняет оперы, в 1738 году поставлены *Фарамунд* и *Ксеркс*, а в 1741-м — *Деидамия*, ставшая его последним произведением в этом жанре.

ИНТЕРЛЮДИЯ,

СВЯЗЫВАЮЩАЯ ЧЕТВЕРТУЮ ГЛАВУ С ПЯТОЙ
И РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ТОМ, ЧТО ТАКОЕ ОРАТОРИЯ

Представляешь ли ты, дорогой читатель, какой была итальянская церковь начала XVIII века? Ее внешние очертания и внутреннее убранство знакомы нам по многим сохранившимся памятникам церковной архитектуры того времени, по репродукциям. А что происходило внутри церкви?

Оказывается, соборы в Италии были не только местом богослужения, но и выполняли, в некотором роде, роль концертных залов и даже музыкально-драматических театров. Точнее, не весь собор, а только один из его залов — ораториум. Отсюда и получили свое название оратории — вокально-драматические произведения для солистов, хора и оркестра, впервые прозвучавшие под сводами итальянских церквей.

Опера и оратория возникли почти одновременно и стали самыми крупными музыкальными жанрами, их исполнение длится несколько часов и требует большого числа участников.

Поначалу у оперы и оратории было много общего, например состав исполнителей, включавший сольную группу, хор и оркестр. Близость между оперой и ораторией подчеркивалась еще и тем, что первое время (длившееся, впрочем, довольно долго, вплоть до Генделя) оратории, как и оперы, исполнялись в костюмах. Так, например, шли премьеры генделевских ораторий *Эсфирь* и *Саул*.

Но композиторы вскоре поняли, что оратория не должна дублировать оперу, что ее своеобразие — в другом.

Опера — это прежде всего театр, музыкальный театр; она невозможна без сценического действия⁶. И все происходящее на сцене — каждый жест героев, каждая деталь в их костюмах и в декорациях — имеет значение для понимания смысла произведения и характеристики персонажей.

⁶ Хотя оперы иногда звучат и в концертном исполнении, но всегда задуманы для сцены.

В опере основная роль отводится солистам, в оратории — хору. В оратории нет сценического действия, нет костюмов, декораций, специального освещения. В ней, как и в опере, есть арии и речитативы, но среди сольных партий в оратории есть такие, которые не встречаются в опере: это партии рассказчика, историка, вестника. На долю исполнителей этих ролей приходится вся повествовательная часть оратории, в то время как драматическую часть сюжета раскрывают другие солисты, хор, оркестр.

Первоначально сочинение каждой оратории приурочивалось к какому-нибудь церковному празднику, его настроение и диктовало основное содержание оратории. Так появлялись рождественские, пасхальные и «страстные» оратории. Последние, называемые также «страстями» или «пассионами», в XVI–XVII веках стали одной из самых распространенных форм церковной музыки.

Гендель, как мы помним, тоже сочинял «страсти». Однако силу и величие своего гения ему удалось проявить не в «страстных» ораториях.

Композитор создал около тридцати ораторий, причем большинство из них написано на библейский сюжет. Но каждая библейская оратория Генделя — это не церковное произведение. Он стал тем композитором-новатором, кто вывел ораторию за пределы церкви. Утверждая светский характер этого жанра, композитор создал несколько ораторий на небиблейский сюжет, в том числе и сочинение, которое называется *Жизнерадостный, задумчивый и сдержанный*. В отличие от Себастьяна Баха, создававшего свои «страсти» как церковную музыку, Гендель писал все оратории, предполагая, что они будут поставлены на театральной сцене. Более того, композитор категорически протестовал против того, чтобы они звучали в церкви. Из-за этого у него появилось много врагов среди духовенства и прочих «благочестивых» верующих, считавших кощунством исполнение на сцене музыкальных произведений на религиозный сюжет.

Но тогда почему все-таки Гендель черпал сюжеты для большинства своих ораторий в «священной» книге?

Выбор композитора был неслучаен. В любой английской семье — аристократа и ремесленника, банкира и крестьянина —

Библия в то время была настольной (а иногда и единственной!) книгой. Каждый англичанин хорошо знал легенды и мифы Ветхого Завета, все перипетии биографий библейских героев. Считается, что с перевода этой «книги книг» начал формироваться современный английский язык.

Создаваемая многими поколениями людей, Библия стала уникальным литературным памятником, где наряду с обильными фантастическими нагромождениями запечатлены и реальные исторические события, типичные не только для отдельных личностей, для одного народа, но и для всего человечества в целом. Вот почему многие библейские легенды, положенные Генделем в основу его ораторий, воспринимались англичанами как отражение их собственной жизни, их радостей и страданий. Вот почему библейская история борьбы еврейского народа под руководством Иуды Маккавея, ставшая основой либретто генделевской оратории, прозвучала для англичан, воюющих против угнетателей, как современное произведение, передающее их настроения и чаяния. Редко когда композиторам, да еще пишущим в таких монументальных жанрах, как оратория, удавалось, подобно Генделю, сделать музыку таким злободневным и современным во всех отношениях искусством!

Именно в оратории Гендель достиг того, чего не смог добиться в опере-серии с неестественностью и фальшью ее сюжетов. «Только оратория, — писал один из биографов композитора, — открывала путь его громадному техническому мастерству и по существу соответствовала его могучей натуре, подобно Микеланджело, точно предназначенной к воплощению мощного библейского духа. Только в оратории он мог осуществить такие колоссальные замыслы, как *Мессия*... где Гендель пишет уже не для тесной аудитории, а точно обращаясь ко всему человечеству — прошедшему, настоящему, будущему...»

Сюжеты генделевских ораторий весьма разнообразны. Но почти во всех главное действующее лицо — народ. Поэтому в оратории Гендель основной упор делает не на солистов, как в опере, а на хор. (Именно с хора во времена Ренессанса и началась оратория.)



Георг Фридрих
Гендель
1742

«Оратория по существу отличается от оперы именно хорами... — писал Ромен Роллан. — В оратории Генделя они (хоры. — М. З.) составляют ее душу». До конца понять смысл этих слов можно, лишь увидев, какие разнообразные роли выполняет хор в генделевских ораториях. Например, в *Иуде Маккавее* и в *Эсфири* хор выражает «глас народа», в *Сауле* — «рассказывает» от автора. В других произведениях хоры передают состояние отдельных героев или помогают слушателям представить происходящее на несуществующей сцене — так в *Самсоне* хор «изображает» разрушение храма.

Хор у Генделя, какое бы назначение он ни имел, производит на слушателей сильнейшее впечатление.

Новые, необычные обязанности композитор возложил в своих ораториях и на оркестр, выполняющий не только аккомпанирующую роль, но иногда как бы заменяющий декорации, которых в оратории нет. Поразительный пример этому мы находим в *Иуде Маккавее*: во втором акте, когда хор исполняет траурный марш, в оркестре как фон проходит напоминание о былом сражении.

Более полутора веков развивалась оратория до того, как этим жанром увлекся Гендель. Но ни в одной из них мы не встретим таких ярких, рельефных и величественных характеров, как в генделевских ораториях. Саул, Самсон, Иуда Маккавей, Геракл, Иосиф — вот галерея героев ораторий Генделя, поражающих своим могучим, титаническим размахом.

Таким образом, Гендель расширил образное содержание оратории. Композитор превратил ее в монументальное полотно, рисующее не только страдания, как это мы слышим в баховских произведениях этого жанра (например, в «страстях» и в Мессе си минор), но и силу, смелость и героизм человека.

Благодаря Генделю оратория стала жанром, воспевающим героизм не только отдельных личностей, но и целого народа. В этом величайшее новаторство Генделя. Он впервые сделал народ главной действующей силой музыкального произведения и нашел разнообразные, яркие краски для его характеристики.

Вместе с генделевскими ораториями в музыку пришел эпос — Гендель создал монументальные драмы о жизни народа и его героев. И не так важно, что в большинстве его произведений речь идет о героях библейской Иудеи, об их горестях и радостях. Гениальные обобщения Генделя справедливы для каждого угнетенного и борющегося народа.

В оратории Гендель использует абсолютно новые приемы и художественные средства, характерные именно для эпического произведения. Хору и солистам композитор поручает сразу несколько ролей: они рассказывают о происходящем, оценивают события как бы со стороны. То есть солист или хор не только исполняет одну порученную ему партию, но и повествует о своем герое от имени рассказчика или ведущего. Особенно широкие «полномочия» Гендель, следуя традиции Пёрселла, дал хору, то

выступающему от имени народа, то иллюстрирующему те или иные события, которые невозможно было бы изобразить только с помощью оркестра или солистов.

Вся эта сложная комбинация музыкальных средств, сцементированная гениальным чутьем, огромным мастерством и смелостью Генделя, позволила ему в жанре оратории сделать то, чего не удалось в опере. В то время, когда опера была полностью оторвана от реальной жизни и строилась на условно-ходульных приемах, Гендель довел близкий к ней в прошлом жанр оратории до подлинно классического совершенства. В ораториальном жанре он создал творения, которые потрясали зрителей не только драматургическим и музыкальным совершенством, но и жизненной правдивостью.

Но чего стоило Генделю его каждое новое произведение, его каждый шаг вперед!..

ГЛАВА ПЯТАЯ

Переселиться в Англию было, вероятно, величайшей ошибкой с его стороны, так же как величайшим заблуждением было полагать, что его здесь примут как своего.

Теперь, по прошествии четверти века жизни в Англии, подобные мысли приходят к нему все чаще и чаще. Он едва оправился от тяжелой болезни, а над ним снова спускается завеса интриг. Он прекрасно знает тех, кто дирижирует этой гнусной возней: это те аристократы, которые за его спиной посмеиваются над его английским произношением и никак не могут смириться с тем, что немец Гендель стал крупнейшим английским композитором. Неужели национальные предрассудки и в самом деле неискоренимы и действительно сильнее искусства? И сколько бы сил ты ни отдавал этому искусству, тебя все равно будут считать чужим?

Их злит его независимость и властность в отношениях со знатью и певцами. Они привыкли к тому, что композитор — это слуга на побегушках у примадонны, бесправный человек, который боится потерять покровителей среди вельмож, всячески

утождает бойким на перо памфлетистам и всем тем, от кого зависит судьба произведения и ее создателя.

Его новая оратория *Самсон*, премьера которой состоялась в феврале 1743 года, была встречена лондонцами более чем холодно. Его враги, пользуясь большим влиянием в английской столице, и прежде добивались того, что концерты проходили при пустых залах, и прибегали к тысяче других столь же мерзких способов, чтобы нанести ему вред. Тогда наступление также шло со всех сторон. Неизвестные наемники по ночам срывали афиши его концертов. В лондонской прессе появлялись чернящие его анонимные письма и статьи.

До какого же бесстыдства и лжи докатились ныне его недруги, заявляя, что Гендель стремится обогатиться! И это происходит в то время, когда, терзаемый кредиторами, он все же находит время и силы для организации благотворительных концертов вместе с другими членами Общества помощи престарелым и бедным музыкантам!

Когда в Ирландии, куда Гендель с отчаяния уехал весной 1742 года, исполнялась законченная накануне (и написанная — несмотря на все тяготы и переживания — всего за три недели!) оратория *Мессия* — наверное, одно из самых лучших его творений, — он отдал все средства, полученные от концерта, на благотворительные цели. И решил, что так будет всегда: какие бы финансовые трудности он ни испытывал в будущем, раз в год он будет исполнять *Мессию* в пользу приюта для бездомных детей.

Ничего не изменилось и после его возвращения в Лондон. Уже в который раз ему и его произведениям был объявлен бойкот. Теперь противники Генделя действовали еще более злобно и бесчеловечно, словно задавшись целью погубить его окончательно. Для этого в те дни, когда должны были проходить его концерты (в особенности если он сам руководил ими), заговорщики устраивали спектакли итальянской оперы или домашние приемы, чтобы отвлечь таким образом публику от генделевской музыки.

И недруги Генделя добились своего: в начале 1745 года, как и десять лет назад, затравленный и почти лишенный средств к существованию, Гендель снова впал в депрессию, близкую к пси-

хическому расстройству. Восемь месяцев он молчал и позволил своим врагам праздновать победу.

Титан был повержен. И казалось, навсегда. На этот раз чуда уже никто не ожидал. Но оно все-таки произошло. Музыка — искусство, которому он так беззаветно служил, помогла композитору вернуться к жизни и создать новые шедевры.

В то печальное для Генделя время — осенью 1745 года — Англию потрясли события чрезвычайной важности. Претендовавший на английский престол принц Чарлз Эдуард, заручившись поддержкой шотландских горцев, двинулся на Лондон. Против захватчиков поднялся весь английский народ. Общий национальный подъем в стране не прошел мимо Генделя, который, неожиданно воспряв духом, незамедлительно откликнулся двумя ораториями, ставшими своего рода английскими национальными гимнами. Первой из них — *Ораторией на случай*, композитор прямо призывал весь английский народ на борьбу с врагами. Вторая также носила патриотический характер и рассказывала о победе борющегося народа над поработителями. Произведение это, ставшее одним из самых выдающихся творений Генделя, заставило наконец всех без исключения его врагов сложить оружие и признать его величайшим композитором страны.

Это была оратория *Иуда Маккавей*.

...Торжественная увертюра предваряет первый раздел оратории и вводит слушателя в общее настроение произведения. Основная часть оратории открывается вступительным хором — *Плачем по Сиону*, проникнутым глубокой скорбью и трагизмом. Угнетенный еврейский народ оплакивает смерть вождя, с которым связывались надежды на освобождение. Трагическое настроение усиливает партия оркестра, особенно жалобными басовыми интонациями. Далее следуют речитатив и ария Симеона, возвещающего об открывшемся ему «божественном провидении»: новым вождем поработенных евреев будет Иуда Маккавей. Восторг и радость народа, окрыленного надеждой, слышатся в хоре, звучащем после арии Симеона. Третий раздел начинается речитативом

Иуды Маккавея, вселяющего в своих соплеменников уверенность в победе. Его победный призыв подхватывает весь народ. На протяжении пяти следующих номеров композитор рисует «картины» будущей свободной жизни. Заключительный хор первой части утверждает готовность народа и вождя начать борьбу.

«Врагу суждена гибель» — вот первые слова хора, начинающего вторую часть и по существу являющегося кульминацией всего произведения. В нем еще раз подчеркивается решимость бороться за свою свободу. Однако радость и ликование народа, выраженные в нескольких следующих номерах, преждевременны. Над ним снова нависает опасность порабощения. Опять начинается борьба, заканчивающаяся на этот раз полной победой. Хор в благоговейной молитве воспевает хвалу Господу, ниспославшему иудейскому народу свободу...

Какие разнообразнейшие средства художественной выразительности понадобились Генделю, чтобы воплотить в оратории свой гигантский замысел! Внимательный слушатель найдет здесь влияние оперного стиля, церковной музыки и жанров светской музыки. Такое слияние оказалось под силу только Генделю, владевшему в совершенстве всеми музыкальными средствами и обладавшему поразительным даром музыкального драматурга.

Создав в *Иуде Маккавее* яркие образы главных героев, Гендель полнее и рельефнее всего выписал народ, ставший по существу главным действующим лицом всей оратории. И краски, которые он нашел для характеристики народа в своих лучших ораториях, оказались гораздо более стойкими ко времени, чем в его операх.

Многие поколения преклонялись перед гением Генделя, создавшего величественные музыкально-эпические полотна. Спустя более ста лет зазвучали они и в России. О впечатлении, которое произвело на русских слушателей исполнение генделевской музыки, писал позднее известный русский критик В. В. Стасов: «...Концерт заключился хором Генделя. Кому из нас он потом не снился, как какое-то колоссальное, беспредельное торжество целого народа? Что за титаническая натура был этот Гендель!».

Но вернемся к тому времени, когда впервые прозвучал *Иуда Маккавей* и Гендель — после тридцатипятилетней борьбы — был раз и навсегда признан английским национальным композитором. Больше никто уже не называл его «обангличанившимся» немцем, никто не сравнивал его с другими иностранцами, жившими в Англии. Отныне и до конца жизни его будут окружать только почести и триумф.

Этого удивительного человека ничто не могло выбить из привычной трудовой колеи — ни интриги и материальные лишения, ни, в такой же мере, успех и слава. Как и Бах, Гендель был не только гением, но и величайшим тружеником искусства. Сочинение и исполнение музыки составляло главное содержание всей его жизни, ход которой, казалось, не могло изменить ничто. «Он не допускал прерывать себя никаким пустым визитом; а нетерпение освободиться от идей, все время наводнявших его мозг, держало его почти взаперти», — вспоминал один из друзей композитора.

Работал Гендель жадно, лихорадочно, едва успевая фиксировать на нотной бумаге рождавшиеся музыкальные мысли. «Музыкальное письмо было для него слишком медленным, — пишет Ромен Роллан, — ему нужно было бы пользоваться стенографией, чтобы следовать за своей мыслью; в начале своих больших хоровых произведений он писал мотивы целиком для всех партий; по дороге он опускал одну партию, потом другую, а под конец сохранял лишь один голос или даже заканчивал одним басом; он пробежал одним взглядом до конца начатую вещь, оставляя на будущее приведение всего целого в порядок, и на другой день после того, как он кончал одно произведение, он принимался уже за другое, а иногда писал по две, а не то и по три вещи зараз».

С годами работоспособность Генделя почти не уменьшилась. Как и прежде, он продолжает сочинять оперы, пишет оратории *Соломон* и *Сусанна*, музыку в других жанрах.

Англия и в самом деле стала второй родиной композитора. И все же, когда ему исполнилось шестьдесят пять, он решил поглядеть места, где родился и вырос. В начале 1750 года он от-

правился в родной Галле. Это было его последнее путешествие в Германию.

По случайному совпадению (уже которому!) в те дни, когда Гендель был на родной земле, недалеко от Галле, в Лейпциге скончался Себастьян Бах, с которым Гендель так ни разу в жизни и не встретился.

Насколько непохожей была их жизнь, настолько же разной оказалась и старость двух гениальных композиторов.

Бах, окруженный многочисленной семьей, провел тихую, скромную жизнь бедного церковного музыканта и так же тихо, в бедности закончил свои дни.

Иными были последние годы жизни Генделя. Облеченный всеми высочайшими почестями, он продолжал сочинять. Но и на старости жизнь послала ему, перенесшему столько бед, разочарований и недугов, еще одно тяжелейшее испытание.

Вскоре после возвращения из Германии он стал жаловаться на болезнь глаз. В это время он работает над ораторией *Иевфай*, страницы которой стали своеобразным дневником его надвигающейся болезни. В конце первого листа финального хора из второго раздела он делает пометку: «Дошел до этих пор в среду 13 февраля. Не мог продолжать из-за моего левого глаза». Слепота продолжала приближаться. И наконец, как сообщила одна из январских лондонских газет за 1752 год, Гендель совсем ослеп.

Для него, любящего природу, живопись (он был страстным коллекционером картин), активную жизнь, потеря зрения была поначалу невыносима. И все-таки Гендель, как мог, продолжал служить своему искусству.

Он почти перестал сочинять музыку. Но когда во время репетиций оратории *Мессия*, исполнением которой по традиции он руководил раз в год, Гендель, взяв в руки скрипку, показывал какой-нибудь фрагмент, когда он играл свои произведения на клавесине или импровизировал на органе, каждый, кто тому был свидетелем, думал, вероятно, лишь об одном: какой это несравненный мастер инструментальной музыки! В те минуты это был не слепой старик, а великий виртуоз и артист!

ИНТЕРЛЮДИЯ, СВЯЗЫВАЮЩАЯ ПЯТУЮ ГЛАВУ С ШЕСТОЙ И РАССКАЗЫВАЮЩАЯ ОБ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ВРЕМЕН ГЕНДЕЛЯ

Прежде чем мы закончим наше повествование о жизни и трудах великого Генделя, сделаем еще одну, последнюю, остановку и постараемся выяснить, в каком состоянии пребывала в его эпоху инструментальная музыка.

Оказывается, за годы долгой жизни Генделя в инструментальной музыке произошла подлинная революция, изменившая сами инструменты и отношение к ним со стороны публики и композиторов. Вот лишь некоторые ее важнейшие вехи,

Скрипичное семейство — скрипка, альт, виолончель, контрабас — постепенно вытесняет своих предшественников — виолы. Возникают новые жанры скрипичной музыки.

Рождается сольная, ансамблевая и оркестровая литература для духовых инструментов, принявших современный вид еще в XVI — начале XVII века.

Продолжается расцвет клавирной музыки; появляется фортепиано, которому в будущем предстоит заменить клавесин на всех его «постах».

Происходит наивысший — за всю историю — взлет в сольной органной музыке.

Идет постепенное становление симфонического оркестра и новых музыкальных форм, в том числе одной из самых важных в музыкальном искусстве будущего — сонатной.

Правда, Гендель не стал таким крупным реформатором инструментальной музыки, как Себастьян Бах или Доменико Скарлатти. Но во многих событиях этой «инструментальной революции» он оказался самым непосредственным участником. Приведем несколько примеров.

Еще за столетие до рождения Генделя итальянскими скрипичными мастерами были созданы такие инструменты, совершенство которых не удалось потом превзойти никому. Тем не менее еще во времена автора *Мессии* скрипичное семейство до конца

не вытеснило многочисленное и весьма популярное семейство виол. Гендель, не игравший на виолах, но свободно владевший скрипкой, будет использовать в своем оркестре и те, и другие. Включая в партитуру виолу, он как бы отдает дань прошлому, но главное внимание, конечно, уделяет скрипке. Она звучит в его многочисленных камерных ансамблях, во всех без исключения операх и ораториях. Ярче всего Гендель раскрыл возможности скрипки в произведениях, ставших самыми известными и исполняемыми из всех его инструментальных сочинений, — это концерто-гроссо, что означает большой концерт.

Жанр концерта возник в Италии до Генделя. Главных его разновидностей было две: в первой — концерто гроссо — солировала группа инструментов (концертино); во второй — сольном концерте — всему составу оркестра противопоставлялся один инструмент (сначала это была скрипка). Обычно в концертино входили две скрипки и виолончель или скрипка, гобой и фагот. «Солисты» вступали в диалог с основной группой оркестра (рипиено). Части концерто гроссо (их могло быть три, четыре и даже пять) чередовались по принципу контраста: вслед за первой, обычно живой, подвижной частью следовала вторая — медленная, лирического характера, затем снова быстрая и т. д. Первые гениальные образцы концерто гроссо появились у Арканджело Корелли, старшего друга Генделя. Увлеч этот жанр и Генделя. Двенадцать произведений, написанных композитором в жанре концерто гроссо, сыграли важную роль в формировании симфонического искусства — оркестровой музыки будущего.

Много и разнообразно использовал Гендель и духовые, питая особую «слабость» к гобою, для которого написал шесть великолепных концертов. Применение в оркестре различных духовых, особенно деревянных, заставляет говорить о Генделе как об одном из самых искусных знатоков духовых инструментов.

Стилевого совершенства и законченности к началу XVIII века достиг и клавесин, ставший любимым инструментом в домашнем музицировании, незаменимым ансамблистом и участником оркестра. В клавирной музыке возникла сюита — цикл миниатюр, часто танцевального характера. Для развития этого жанра много

сделали Себастьян Бах и Франсуа Куперен. Внес свою лепту и Гендель, создав выдающиеся образцы клавирной сюиты.

Оба инструмента, для которых Гендель написал немало замечательных произведений, были для него прежде всего инструментами для импровизации. Не случайно именно Гендель впервые ввел импровизации на клавесине в антрактах между действиями опер и импровизации на органе между частями ораторий.

Конечно, инструментальные сочинения Генделя — за исключением концерто грассо — не сыграли такой важной роли в истории музыки, как его оратории. Но на них лежит печать его могучего гения; каждое по-своему передает дух и атмосферу эпохи.

Особенно привлекательна в инструментальной музыке Генделя одна черта — ее импровизационность. Как справедливо отмечал Ромен Роллан, музыка эта «создавалась не для чтения и бесстрастного обсуждения, а для того, чтобы преподносить ее публике в животрепещущем виде. Это были свободные наброски, форма которых никогда не была точно зафиксирована, но оставалась и живой и подвижной, изменяясь в концерте в зависимости от двух эмоциональных моментов: эмоции артистов и эмоции публики».

Гендель никогда не старался точно и строго выписать отдельные детали сочинения. Для него было важно запечатлеть в нотном тексте лишь общую идею произведения, крупными штрихами очертить основные контуры музыкальной мысли. Это был лишь первый акт творчества, другой же — заключительный и необходимый, довершающий произведение, — наступал во время исполнения.

И можно только представить, как звучала генделевская инструментальная музыка, когда исполнителем был он сам.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

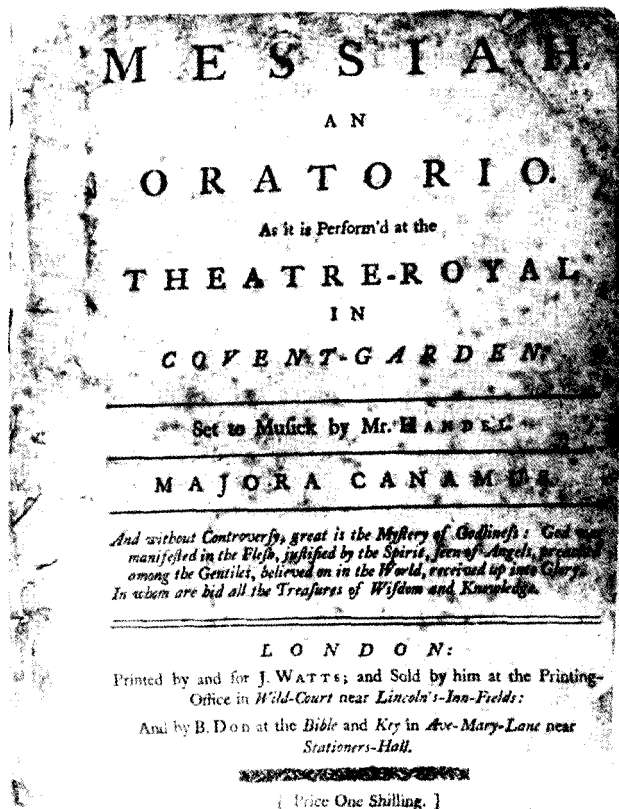
...Огромный собор Св. Павла, самый крупный в Лондоне, с трудом вместил всех желающих послушать *Мессию* Генделя. Исполнение каждой его оратории собирало теперь большее число зрителей, чем любой другой концерт или оперный спектакль. Но



Лондон. Собор Св. Павла

особым, не сравнимым ни с чем успехом, пользуются исполнения *Мессии*. Главной причиной такого ажиотажа была, конечно, красота и величие музыки, но слушателей несомненно привлекало и то, что партию органа в этих концертах всегда исполняет сам композитор.

Вокруг органа уже расположились все исполнители: хор, оркестр, солисты. Наступает полная тишина и из-за кулис в сопровождении мальчика-поводыря появляется слепой Гендель. Он медленно двигается вперед, откинув назад голову в большом белом парике и грузно переваливаясь, отчего его гигантская фигура кажется еще больше. Мертвая тишина сменяется ропотом; многие, кто не раз видел композитора прежде, до наступления слепоты, не могут скрыть изумления: лицо его, всегда выглядевшее удивительно живым, теперь казалось застывшим, еще более



мясистым, а необычайно веселые, умные глаза были устремлены, как у всех слепых, прямо перед собой.

Его подводят к пульту органа. Он медленно устраивается за инструментом, нащупывает ногами клавиши-педали нижней (ножной) клавиатуры. Затем кладет левую руку на одну из верхних клавиатур, а другую — правую — вздымает кверху. К огромной руке Генделя прикованы взгляды всех исполнителей и слушателей. Резкий, решительный взмах — и, разрезая тишину зала, многозвучным и многокрасочным аккордом врываются первые звуки оратории.

Один за другим следуют номера *Мессии*, а когда заканчивается первая часть, наступает момент, которого с нетерпением ожидают все. Смолкают хор, оркестр и солисты. И начинается знаменитая генделевская импровизация на органе.

Мастерство, с которым Гендель владел органом, было настолько высоким, что даже враги и завистники в те времена, когда он был опутан сетью интриг, признавали его несравненным виртуозом. И те, кто обычно говорил, что «ничего не понимает в музыке, — свидетельствовал современник, — не только погружались в молчание и приходили в восхищение от игры Генделя, но разражались обычно самыми шумными аплодисментами».

Восторг зрителей, бывших свидетелями исполнения Генделем одного из своих органных концертов, прекрасно выражен в поэтических строках, появившихся на страницах одного лондонского журнала в период самых грубых выпадов против композитора: «О ветры, тихо, тихо трепещите вашими золотыми крыльями среди ветвей! Да будет всегда тишина — заставьте умолкнуть даже шепот зефира. Источники жизни, приостановите ваш бег. Слушайте, слушайте, как играет несравненный Гендель!.. О! Смотрите, как этот могучий человек заставляет звучать силы органа... Радость собирает свои когорты, вражда утихла... Его рука, подобно деснице Создателя, управляет его величавым творением стройно, величественно и разумно... Молчите, пачкуны искусства! Здесь вам ни к чему милостивое отношение лордов. Здесь царь — Гендель!».

Импровизациями на органе Гендель, как мы знаем, славился еще с молодых лет. И, вероятно, был еще только один музыкант, владеющий этим инструментом с таким же искусством. Это Себастьян Бах. Каждый из них принес славу органу.

Бах создал такие глубокие и проникновенные сочинения для органа, каких музыка прежде не знала. И лишь избранные композиторы смогли достичь в своих органных произведениях тех же высот, что и Бах. Среди них первым безусловно следует назвать Генделя.

Хотя Баха церковное начальство упрекало в том, что он «своими импровизациями на органе смущает прихожан», и он не раз исполнял в церквах, где служил органистом, не церковные, а фактически светские органные произведения, не автор *Страстей по*

Матфею, а именно Гендель впервые вывел орган из церкви и сделал его концертным инструментом.

Гендель и орган... Трудно, кажется, найти инструмент, который бы лучше соответствовал мощному облику композитора и отвечал основной черте его творчества — монументальности. Неудивительно, что современников приводили в восторг его органные импровизации. Однако думается, что баховские органные творения в гораздо большей степени отражают его мастерство импровизатора, чем органные сочинения автора *Мессии*. Хотя мы и сегодня восхищаемся его органными концертами.

То же и с клавирными произведениями Генделя: хотя в каждом такте, в каждой фразе угадывается безукоризненное знание всех возможностей инструмента, в них нет того новаторства, которое отличает, скажем, *Хорошо темперированный клавир* Себастьяна Баха.

И все же по тому, как рано — почти в пятнадцатилетнем возрасте — Гендель в клавирных сочинениях достиг стройности и совершенства, можно предположить, что, подойди он к клавирному творчеству с той же смелостью, серьезностью и новаторством, какое обнаружилось в его ораториях, результаты были бы поразительными. Это подтверждает единственный сборник сюит для клавесина, который он сам подготовил к печати в 1720 году.

Кстати, неизвестно, увидел бы этот сборник свет или ни одно клавирное произведение Генделя так и не было бы опубликовано, если бы его пьесы для клавесина не стали появляться в разных странах в таком виде, что их едва узнавал сам автор. «Я был принужден издать некоторые из нижеследующих пьес, — писал Гендель в предисловии, — потому что они украдкою распространяются за границей в искаженном виде».

Часть произведений была сочинена композитором давно и подвергалась обработке, другие Гендель написал в последние перед выходом сборника годы.

Каждый танец в сюитах обладает неповторимым обаянием и прелестью, особенно сарабанды, в которых Гендель добивается редкой строгости, величия, поразительных высот драматизма.

Гендель не давал инструментальным (в частности, клавирным) произведениям программные заголовки, как, например, французские композиторы-клавесинисты, изображавшие в своих пьесах картины природы, бытовые сценки, человеческие характеры. Но в любой из его инструментальных вещей, как справедливо пишет Ромен Роллан, можно «найти воспоминания о днях, пейзажах, сценах, виденных или пережитых им. Среди них встречаются произведения, явно вдохновленные природой».

Некоторые клавирные сочинения композитора появлялись так: какая-нибудь ария из оперы становилась популярной, и Гендель, всегда стремившийся к тому, чтобы его творчество доходило до широких слоев публики, делал ее инструментальную обработку.

Подобным же образом возникли многие камерные произведения Генделя — трио, квартеты и пьесы для самых различных составов струнных и духовых инструментов. Например, в Ларго одной из его сонат для двух скрипок, двух гобоев и баса (то есть клавесина или виолончели) без труда узнаются страницы оперы *Александр*, быстрая часть другой сонаты — фрагмент увертюры к *Эсфири*.

И в этом не было ничего предосудительного. Так поступали многие композиторы. Например, клавесинный Концерт соль минор Себастьяна Баха — это не что иное, как авторское переложение для клавесина его же собственного скрипичного Концерта ля минор. А несколько веков спустя Сергей Прокофьев будет использовать для своих симфоний написанную им ранее оперную и балетную музыку.

Гендель великолепно чувствовал оркестр. Он знал возможности каждого инструмента и особенности всевозможных сочетаний отдельных инструментов. Можно лишь удивляться тому разнообразию и красочности, с которыми звучал оркестр Генделя в оратории, в опере или в оркестровом произведении!

Изобретательность оркестровки композитор обнаружил еще в первых своих римских ораториях. Уже в них он использовал такие приемы, которые редко встречаются в его ораториальных

полотнах зрелого периода. Например, в первой из двух римских ораторий, написанной для виртуозных исполнителей кардинала Оттобони, он поместил как бы самостоятельное произведение — инструментальную сонату для двух скрипок, двух гобоев, альты, виолончели, контрабаса и органа. Во второй оратории в середине одной из арий предшественница виолончели — виола да гамба — и флейта исполняют маленький сольный концерт.

Гендель пылливо и творчески подходил к использованию в оркестре каждого инструмента. Одним из первых композитор понял прелесть тембра виолончели, поручая ей партии элегического характера. По-новому зазвучали в оркестре Генделя альт и фагот. Ему же обязаны своим появлением в театральном оркестре валторны.

Как смелый новатор в области инструментовки, Гендель не считался ни с какими традициями в использовании инструментов. Ради того, чтобы добиться желаемого звукового эффекта, он решительно вводил в оркестр любые новшества. Когда в оратории *Семела* ему было необходимо подчеркнуть особо торжественный момент во время клятвы Юпитера, он — впервые! — применяет такой прием: «снимает» звучание всего оркестра, оставляя лишь барабан соло.

А если для воплощения его замыслов не хватало обычных инструментов, он прибегал к самым неожиданным средствам. Для концертов в Вестминстерском аббатстве, отличавшихся особой помпезностью, он привлек никогда прежде не употреблявшийся инструмент — двойной фагот. Готовя к постановке ораторию *Саул*, Гендель разыскивает хранящиеся в Тауэре огромные военные литавры. В *Иуде Маккавее* раздаются даже выстрелы настоящего оружия — эффект, ранее не применявшийся никем из композиторов. А в *Юлии Цезаре* в эпизоде появления Клеопатры во втором действии звучат два оркестра: один на сцене, другой в зале.

Гендель был тончайшим знатоком в использовании каждого инструмента, многими из которых он владел как виртуоз в самом высоком значении этого слова. И уже будучи слепым, Гендель поражал всех своими смелыми, вдохновенными импровизациями.

Исполнение ораторий, в которых композитор принимал участие, и редкие органные концерты были маленькими островками радости в последние семь лет жизни Генделя, покрытых мраком полной слепоты. Эти короткие мгновения вновь возвращали ему бодрость и помогали хотя бы ненадолго забыть, что мир, который он так любил и в котором еще существовал, он никогда не увидит. Страшно и больно было смотреть, как этот могучий старик во время исполнения жалобы ослепшего Самсона, героя одноименной оратории, бледнел и еле сдерживал слезы.

Когда кончался концерт и смолкали долгие овации, его бережно и торжественно провожали домой, и краткие минуты бодрости сменялись долгими днями подавленного настроения и депрессии.

Его окружали предупредительные слуги, изредка навевались друзья, но все же он был очень одинок. Общительный, остроумный, всегда пользующийся успехом у женщин, Гендель тем не менее никогда не был женат и не имел семьи. Несколько раз его семейное счастье казалось уже близкой реальностью, но всегда «помехой» женитьбе оказывалось его искусство. Родители одной девушки, с которой он еще в молодости решил соединить свою судьбу, отказали ему, поскольку профессия музыканта казалась им «несолидной». Много позднее история повторилась: он получил согласие на брак и от невесты, и от родителей, но с условием, что сразу же после женитьбы он бросит музыку. Так в одиночестве, а вернее, в беззаветном служении любимому искусству и прошла вся его жизнь.

И вот теперь, когда Гендель, обреченный на вечную тьму слепоты, почти все время был один на один с собой, он находил утешение в воспоминаниях. Мысленно он представлял, как выглядели лица знакомых людей, картины — те дивные полотна великих художников, которые он страстно любил и собирал, какой была природа, доставлявшая ему прежде столько радости и вдохновения для творчества.

Он всегда любил природу. И, наверное, поэтому с удовольствием сочинял музыку, предназначенную для исполнения на открытом воздухе. Он с радостью писал для концертов, проходивших в лондонских садах — в Воксхолле близ Темзы, в

Мерибон-Гарден или Ренелег, где звучание инструментов сливалось с шелестом деревьев и голосами птиц.

Первым опытом была *Музыка на воде*. В начале 1740-х годов появилась его *Музыка в лесу*.

С особым воодушевлением Гендель работал и над *Музыкой фейерверка*, посвященной заключению Англией Аахенского мира. Ее первое исполнение в 1749 году сопровождалось удивительным, ни с чем не сравнимым зрелищем, в котором музыка слилась с огнями фейерверка, танцами, и все это вместе превратилось в настоящее народное музыкальное празднество.

Произведение открывалось увертюрой, исполненной перед началом фейерверка. А когда вечернее небо Лондона озарилось разноцветными огнями, зазвучала сюита, каждая часть которой соответствовала отдельным аллегорическим разделам этого светомузыкального спектакля. Медленный фрагмент «в духе сицилианы» — любимого танца Генделя — назывался *Мир*, одна из трех заключительных частей олицетворяла радость.

В празднике принимал участие самый пестрый люд. И хотя прошло уже много лет, Гендель хорошо помнил, какое необыкновенное ощущение он испытал, видя, что его музыка обращена не к избранной группе аристократов, а ко всем людям, собравшимся в тот вечер на праздник.

Открытый воздух стал местом премьеры и других произведений Генделя, из которых особенно дорогими для него были концерто grosso. Многие страницы этих сочинений тоже возникли под впечатлением природы. Взять хотя бы Второй, фа-мажорный концерт, написанный всего за один день! Он очень торопился, стараясь не потерять то легко исчезающее настроение, которое возникает от общения с природой,

Мог ли Гендель знать, что концерто grosso, как и его оратории, станут после его смерти самыми популярными его произведениями! Они будут рождать у чутких слушателей картины и настроения, подобные тем, какие вдохновили композитора на их создание. Как писал о фа-мажорном Концерто grosso исследователь творчества Генделя Г. Кречмар, все в целом вызывает представление о прекрасном осеннем дне — утре, когда солнце

еще борется с остатком тумана, полудне, веселой прогулке, отдыхе в лесу, наконец, счастливом и умиленном возвращении. «Слушая этот концерт, — говорил Ромен Роллан, — трудно не почувствовать ощущений, вызываемых природою».

Второй концертто гротто словно предвосхитил другое гениальное произведение, также навеянное образами природы, — *Пасторальную* симфонию Бетховена...

...Так в воспоминаниях и одиночестве, с мгновениями радости и удовлетворения, вызванными редкими концертами, проводил свои последние годы Гендель. Иногда, впрочем, он пробовал сочинять: за год до смерти композитор продиктовал два фрагмента для *Иуды Маккавея* и, как бы переносясь в годы своей молодости, переделал одну из римских ораторий.

6 апреля 1759 года Гендель, как всегда, был за органом пультом во время исполнения *Мессии*. В середине произведения он вдруг почувствовал себя плохо, но быстро взял себя в руки и между частями исполнил величественную импровизацию. Неимоверным усилием воли он довел до конца концерт, ставший последним в его жизни.

Спустя несколько дней, 14 апреля 1759 года, Георга Фридриха Генделя не стало.

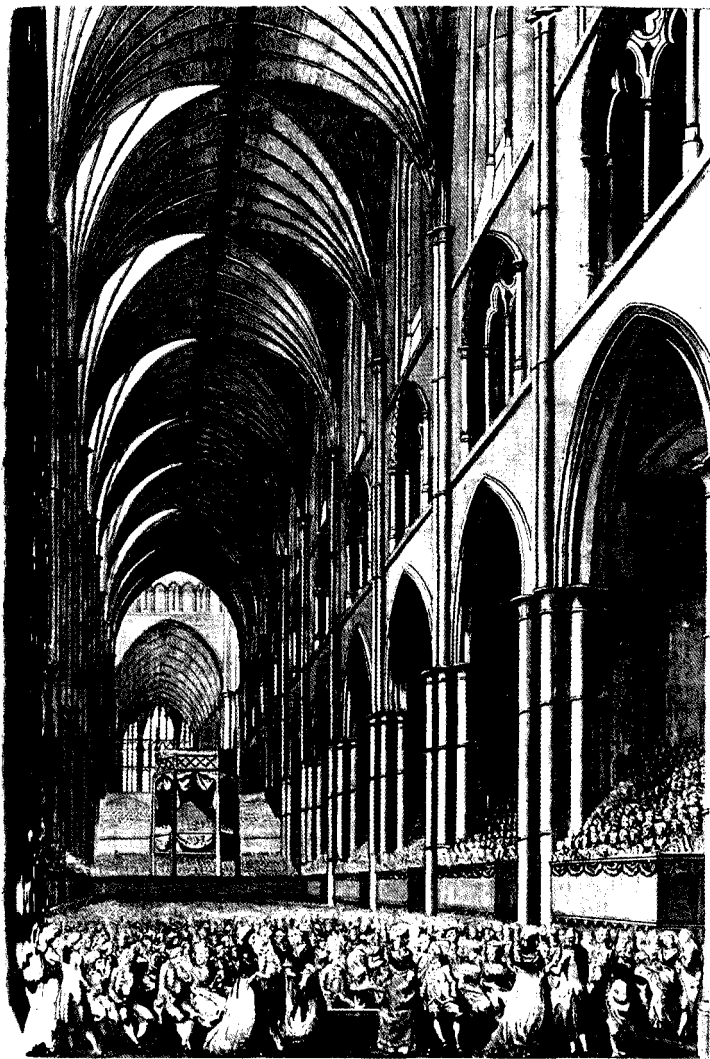
Выполняя предсмертное желание композитора, его похоронили в Вестминстерском аббатстве.

ПОСТЛЮДИЯ

Три страны вступили вскоре после смерти Генделя в спор о том, кому из них он принадлежал как художник.

Первой была Германия. Подчеркивая, что родился он в немецкой семье, вырос, начал свою учебу и создал свои первые произведения в Германии, Генделя объявили здесь немецким композитором.

Второй заявила о своих правах на Генделя Италия. Тут зрел его талант, утверждали итальянцы; сюда он не раз возвращался, как к живительному источнику, от которого каждый раз получал



Лондон.
Вестминстерское
аббатство.
Торжественная
церемония памяти
Генделя (1784)

новый творческий заряд. Мировую славу композитору, продолжали они, принесли прежде всего итальянские оперы. Следовательно, Гендель — итальянский композитор.

Доводы Германии и Италии никак не принимала Англия, где Гендель (хотя и после долгих лет борьбы, но все же при жизни) был объявлен английским национальным композитором. Лучшие произведения Генделя — его оратории — родились в Англии, где он прожил большую часть своей жизни, умер и по-

хоронен в Вестминстере, рядом с самыми выдающимися людьми Англии.

Сложный этот спор не решен и по сей день. Но так ли он действительно важен?

Где бы ни родился истинный гений, где бы ни жил и ни творил, он принадлежит всему человечеству, а не какой-то отдельной стране. Тем более это справедливо, когда мы говорим о Генделе — композиторе, сумевшем в своих произведениях выразить чувства, присущие каждому народу, каждому человеку.

Лучшим подтверждением этого служит та популярность, которую обрела музыка Генделя после его смерти во многих странах, и то, как его творчество вдохновляло художников разных народов.

Можно смело сказать, что две гениальные оратории Йозефа Гайдна вряд ли появились бы на свет, если бы их автор не преклонялся и тщательно не изучал ораториального творчества Генделя. А одну из них — *Сотворение мира* — Гайдн написал на текст, который прямо был предназначен для автора *Мессии*. «Он наш общий учитель», — говорил престарелый Гайдн, присутствовавший в Англии на генделевских торжествах 1791 года и плакавший во время исполнения его музыки.

«Вот это истинное!» — это слова Бетховена о произведениях Генделя. «Гендель — величайший композитор из когда-либо живших. Мне хотелось бы преклонить колени на его могиле». К поклонению перед Генделем Бетховен пришел особенно в последние годы жизни, умудренный собственным колоссальным опытом. И разве не показательно, что после Девятой симфонии — одной из вершин мирового симфонизма — он намеревался приняться за оратории, которые должны были бы, по собственному признанию Бетховена, быть написаны «в духе Генделя»?!

Великий реформатор музыки Гектор Берлиоз, к сожалению, не был знаком с творчеством Генделя. Но его монументальные сочинения, «музыка больших пространств», с использованием огромного числа участников, с его поисками новых выразительных средств, помогающих обратить музыку к массам, — все это было предвосхищено Генделем.



По сути говоря, нет ни одного композитора, сочинявшего для хора, который не изучал бы творчество Генделя.

Имя гениального автора *Мессии* боготворили и русские композиторы — члены кружка *Могучая кучка*, Чайковский, Танеев. Заметное влияние Генделя — и в сюжетах, и в музыке — испытывал Антон Рубинштейн, создавший несколько ораторий.

Как-то один из поклонников музыки Генделя, желая, видимо, сделать приятное композитору, сказал, что получает удовольствие от генделевской музыки. «Мне было бы досадно, милорд, — ответил Гендель, — если бы я доставлял людям только удовольствие. Моя цель — делать их лучшими».

В самом деле, произведения Генделя, прославляющие красоту, героизм, свободу, силу человеческого духа, делают людей лучше. А это и есть самая высокая цель искусства.

Гендель прожил большую и очень сложную жизнь, полную борьбы и великих свершений, жизнь, которая заставляет каждого задуматься над тем, как много может сделать человек, преданный своему делу, как много может создать художник, стремящийся воспеть в своем творчестве красоту жизни и красоту человека.



Прижизненный памятник Генделю работы Л.-Ф. Рубильяка (1738). Лондон. Музей Виктории и Альберта

СОДЕРЖАНИЕ

Прелюдия	3
Глава первая	6
Интерлюдия, связывающая первую главу со второй и рассказывающая о том, какой была музыкальная жизнь Италии в то время, когда туда попал Гендель ...	28
Глава вторая	33
Интерлюдия, связывающая вторую главу с третьей и рассказывающая о стране, которая стала второй родиной Генделя	46
Глава третья	51
Интерлюдия, связывающая третью главу с четвертой и рассказывающая о том, какой была опера до Генделя и во времена Генделя	64
Глава четвертая	70
Интерлюдия, связывающая четвертую главу с пятой и рассказывающая о том, что такое оратория	83
Глава пятая	88
Интерлюдия, связывающая пятую главу с шестой и рассказывающая об инструментальной музыке времен Генделя	94
Глава шестая	96
Постлюдия	106

Издание охраняется законом об авторских правах.

Ни одну часть этого издания, включая внутренние материалы и внешнее оформление, нельзя воспроизводить или использовать в какой бы то ни было форме, для каких бы то ни было целей или какими бы то ни было средствами (графическими, электронными или механическими, включая светокопирование, магнитную запись, а также любые системы хранения и поиска информации) без письменного разрешения издателя.

Нарушение этих ограничений преследуется в судебном порядке.

Серия «Школьная библиотека»
Зильберквит Марк Александрович
ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ

Редактор *О. Гусева*
Дизайн *Д. Аникеев*
Корректор *В. Голяховская*
Верстка *Л. Иванова*

ИБ № 6008

Подписано в печать 30.04.14. Формат 60х90/16. Бумага офсетная.

Гарнитура Times. Печать офсетная. Объем 7,0 печ. л.

Тираж 3000 экз. Изд. № 16999. Заказ

ОАО «Издательство «Музыка»; ООО Издательство ГАММА-ПРЕСС,
123001, Москва, Большая Садовая, д. 2/46
Тел.: (499) 503-7737. Тел./факс: (499) 254-6598
www.musica.ru