

Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского  
Кафедра истории зарубежной музыки

**Л. В. КИРИЛЛИНА**

## **ОРАТОРИИ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ**

Учебное пособие по истории зарубежной музыки  
для преподавателей и студентов музыкальных вузов

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений  
Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства  
в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений  
по специальности 070111 «Музыковедение»*

Москва  
Научно-издательский центр «Московская консерватория»  
2008

УДК 784.5  
ББК 85.313 (3)-8  
К431

Рецензент  
доктор искусствоведения,  
профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского,  
заведующий кафедрой истории зарубежной музыки М. А. Сапонов

**Кириллина Л. В.**

К431 Оратории Г. Ф. Генделя : учебное пособие по истории зарубежной музыки для преподавателей и студентов музыкальных вузов. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — 56 с.

ISBN 978-5-895-98-187-0

УДК 784.5  
ББК 85.313(3)-8

В учебном пособии рассматривается поэтика ораториального творчества Г. Ф. Генделя и разбирается ряд его наиболее известных ораторий. Издание адресовано преподавателям и студентам историко-теоретических и исполнительских факультетов музыкальных вузов.

Редактор Г. А. Моисеев  
Компьютерная верстка О. В. Иванов

Подписано в печать 19.09.2008. Печать на ризографе.  
Формат 60х90 1/8. П. л. 7. Тираж 200 экз.  
Научно-издательский центр «Московская консерватория».  
125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6, стр. 1.

ISBN 978-5-895-98-187-0

© Московская консерватория  
им. П. И. Чайковского, 2008

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие .....</b>	<b>4</b>
<b>1. Исторический контекст и эстетические особенности</b>	
<b>ораториального творчества Г.Ф.Генделя .....</b>	<b>5</b>
Гендель и кантатно-ораториальные жанры его эпохи.....	5
Периодизация ораториального творчества Генделя .....	8
Гендель и Бах .....	11
Особенности музыкальной драматургии ораторий Генделя .....	12
Особенности хоровой полифонии Генделя .....	15
Библийские оратории.....	16
<b>2. «Мессия» .....</b>	<b>18</b>
История создания и исполнения .....	19
Проблема редакций и вариантов .....	21
Либретто и музыкальная драматургия.....	24
<b>3. «Саул».....</b>	<b>32</b>
Историческая основа и сюжет .....	32
Содержание оратории.....	32
Исполнительский состав.....	33
Музыкальная драматургия .....	35
<b>4. «Израиль в Египте».....</b>	<b>46</b>
<b>5. «Иуда Маккавей» .....</b>	<b>49</b>
<b>6. «Ацис и Галатея».....</b>	<b>53</b>
<b>Литература .....</b>	<b>56</b>

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебное пособие предназначается для педагогов и студентов музыкальных вузов, желающих более углубленно познакомиться с ораториальным творчеством Г.Ф.Генделя. Пособие может быть использовано при изучении данной темы в курсе истории зарубежной музыки на музыковедческих и исполнительских факультетах; некоторые разделы могут пригодиться также в курсах анализа музыкальных форм (темы, связанные с эпохой барокко).

Необходимость появления такой работы обусловлена тем очевидным фактом, что на русском языке об ораториях Генделя написано, как ни странно, очень мало, между тем как мировая генделиана с каждым годом становится всё богаче и обширнее. Нисколько не претендуя на роль подлинно научной монографии, данное пособие предлагает читателю общий очерк исторических и музыковедческих проблем, встающих в связи с ораториями Генделя, а также разборы нескольких выдающихся произведений. Наиболее детально проанализированы оратории «Мессия» и «Саул», которые изучаются в специальном и общем курсе истории музыки в Московской консерватории. Разумеется, для студентов исполнительских факультетов этот материал может быть представлен в сокращенной форме. Однако, поскольку обучение музыковедов предполагает семинарские доклады, в пособие включены и более краткие разборы других ораторий — «Израиль в Египте», «Иуда Маккавей», «Ацис и Галатея». Этот материал может использоваться для самостоятельного изучения или частично включаться в лекционный курс, причем выбор произведений зависит от предпочтений педагога и студентов.

Л.В.Кириллина

# 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОРАТОРИАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Г.Ф.ГЕНДЕЛЯ

Имя Георга Фридриха Генделя (1685–1759) связывается в наших представлениях прежде всего с его ораториями. В историческом смысле это вполне справедливо, хотя оперное творчество Генделя, заново открытое в XX веке, ничем не уступает по художественной значительности ораториальному. Но у истории есть своя логика, а у суда потомков — своя правота. Тот тип итальянской оперы, который Гендель героически пытался отстаивать на лондонской сцене в 1720–30-х годах, был обречен на долгое забвение. Во второй половине XVIII века об операх Генделя помнили разве что самые страстные поклонники композитора, причем преимущественно в Англии (среди них — историк музыки Чарльз Бёрни); на сцене произведения Генделя давно уже не шли. И даже в первое собрание сочинений Генделя, опубликованное в XVIII веке английским музыковедом и композитором Самуэлем Арнольдом, были включены лишь отдельные оперные партитуры (среди них — «Юлий Цезарь в Египте»). Поэтому, невзирая на все свои музыкальные красоты и драматургические достоинства, оперы Генделя почти на два века «выпали» из истории.

Оратории же, напротив, после смерти Генделя не только не были забыты, но и приобрели статус непревзойденных шедевров. Они оказались чрезвычайно созвучными классической эпохе, задавая ей масштаб и служа художественным идеалом. Именно благодаря своим ораториям Гендель заслужил в XVIII веке репутацию «классика». Так, в статье «Гений» («Genie») из эстетической энциклопедии Иоганна Георга Зульцера «Всеобщая теория изящных искусств» (1774) в качестве самых великих гениев называются двое древних греков — Гомер и Фидий — и единственный из современных мастеров, Гендель. Выше всех прочих композиторов прошлого ставил Генделя и Бетховен.

Следует учесть и тот факт, что в музыкальном театре XIX века возобладали принципы, делавшие практически невозможным постижение смысла и прелести оперного искусства эпохи барокко. Исчезли кастраты, сменилась вокальная техника, были забыты принципы барочного инструментализма, а в оперной драматургии и театральной режиссуре возобладало стремление к психологической и исторической достоверности. Но в хоровом исполнительстве, напротив, охранительные и реставраторские тенденции были очень сильны, особенно в Англии и Германии. Разветвленная сеть певческих объединений (школ, академий, филармоний, разнообразных обществ и кружков), прекрасные церковные хоры и никогда не угасавшая традиция исполнения крупных вокально-симфонических сочинений способствовали тому, что в концертном репертуаре XIX века ораториям Генделя принадлежало весьма почетное место — пусть даже они исполнялись не совсем так, как было принято в его время.

Практически все композиторы последующих веков, обращавшиеся к жанру оратории, так или иначе ориентировались на Генделя. Более того, влияние генделевского ораториального стиля сказалось и на развитии оперы, начиная с творчества К.В.Глюка и кончая некоторыми произведениями композиторов XX века («Царь Эдип» И.Ф.Стравинского, «Моисей и Аарон» А.Шёнберга и др.).

## ***Гендель и кантатно-ораториальные жанры его эпохи***

Чтобы понять, чем была оратория во времена Генделя, нужно хотя бы в общих чертах представлять себе существовавшую тогда систему церковных и духовных жанров. Музыки в сугубо церковных жанрах, предназначенных для использования в лютеранской, англиканской или ка-

толической литургии, у Генделя немного; это в основном ранние произведения. До 1704 года Генделем были написаны для исполнения в Галле несколько церковных кантат (не сохранились), в 1707 году в Италии он создал несколько сочинений на латинские тексты, исполнявшихся в римских храмах. Композитор прекрасно усвоил итальянскую традицию церковной музыки XVII — начала XVIII веков, что сказалось затем на его ораториальном стиле.

«Страсти по Иоанну», ранее приписывавшиеся Генделю и датировавшиеся примерно 1704 годом, как выяснили исследователи во второй половине XX века, ему не принадлежат, равно как части католической мессы, *Kyrie* и *Gloria* (сочинение А.Лотти, переписанное рукою Генделя в 1749 году).

«Страсти по Брокесу», созданные Генделем около 1716 или 1717 года и впервые исполненные в 1719 году в Ганновере и в Гамбурге, относятся к новому типу немецких ораториальных страстей драматического плана, который сложился в Гамбурге в начале XVIII века.

Эти страсти написаны на текст поэта Бартольда Генриха Брокеса, изложившего в свободной стихотворной форме историю мук и распятия Христа по текстам всех четырех Евангелий. Либретто Брокеса, опубликованное в 1712 году, называлось «За грехи мира замученный и умирающий Иисус» («*Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*»). На этот текст были написаны оратории Рейнхарда Кайзера, Георга Филиппа Телемана и Иоганна Маттезона; фрагменты стихов Брокеса использованы в «Страстях по Иоанну» И.С.Баха.

Генделевские «Страсти» — произведение огромного масштаба (длительностью около двух с половиной часов), выдержанное скорее в оперной, нежели в церковной стилистике (на последнюю указывают лишь прослаивающие всю композицию протестантские хоралы). Сильное влияние оперного стиля было характерно именно для гамбургской традиции, где и сложился в начале XVIII века тип драматических пассионов, не сразу и не безоговорочно принятый в других городах Германии. Если, например, в баховских пассионах Иисус, Петр и другие персонажи произносят свои реплики лишь внутри партии Евангелиста, а исполнители арий не персонифицированы, то в генделевских «Страстях по Брокесу» сольные номера исполняются «от первого лица», причем развернутые ариозо поет даже Иисус (по традиции его партию исполняет бас). Имеется и символический персонаж, Дочь Сиона (сопрано); в ее ариях обычно содержится эмоциональная, причем очень женственная, реакция на происходящее. Однако Гендель не склонен слишком сгущать мрачные краски и надолго погружаться в атмосферу страдания. В «Страстях по Брокесу» господствуют скорее возвышенно-светлые, нежели трагические тона. И.С.Бах знал генделевские «Страсти» и, по-видимому, ценил, коль скоро исполнял их в Лейпциге.

В Англии Гендель написал ряд *антемов*, которые иногда возникали сериями («Чендосские антемы» 1717–1718 года, созданные на службе у герцога Чендосского, «Коронационные антемы» для государственных торжеств 1727 года). Антем — английская разновидность мотета (слово «*anthem*» происходит от греческого *antiphona* — «антифон»); он включал сольные и хоровые эпизоды или номера. По размерам антем во времена Генделя был ближе к кантате, однако по исполнительским средствам примыкал к ораториальному жанру. Антем не был обязательной частью литургии; обычно он писался на текст из библейских псалмов и исполнялся во время торжественных богослужений или церемоний государственного характера. Жанр антема оказал огромное влияние на стиль генделевских ораторий, а часть музыки «Чендосских» и «Коронационных» антемов была в них попросту использована.

У Генделя имеется также несколько композиций на текст *Te Deum* («Тебе, Бога, хвалим»). В эпоху барокко *Te Deum* обычно представлял собой род хорового мотета и был очень популярен в XVII–XVIII веках. В основе этого жанра — традиционный латинский текст (сочиненный, по преданию, в IV веке св. Амвросием Медиоланским и св. Августином во время совместной мо-

литвы по поводу крещения последнего). Композиции на текст *Te Deum* предназначались для пышных благодарственных молебнов в честь коронаций, военных побед, заключения мирных договоров, исцеления монархов от болезни, и т. д. В силу своей «государственной» специфики *Te Deum* нередко исполнялся даже не в храме, а под открытым небом и мог включать в себя элементы не только театральной, но и батальной музыки (трубы и литавры, маршевые ритмы, а в иных случаях также зрелищные и шумовые эффекты<sup>1</sup>).

Два самых крупных генделевских *Te Deum* — Утрехтский (1713) и Деттингенский (1743) — посвящены соответственно завершению войны за испанское наследство, в которую была вовлечена и Англия, и победе английских и союзных австрийских войск над французами под Деттингеном. У Генделя есть еще два более лаконичных и менее известных сочинения на этот текст (*Te Deum* 1714 года в честь королевы Каролины, и *Te Deum* 1718 года, в честь герцога Чендосского), а также пятый *Te Deum* (1726), являющийся переработкой сочинения 1718 года.

Стилистика многих церковных и духовных жанров (прежде всего, антема, *Te Deum*, мотета, немецкого пассиона) проникала внутрь ораториального стиля Генделя, однако еще более сильным оказывалось влияние светских жанров.

К сожалению, редко уделяется должное внимание *итальянским кантатам* Генделя. Это довольно внушительная часть его творчества. Гендель создал более 100 произведений в этом жанре для разного состава исполнителей. Большинство из кантат относится к 1707–1708 годам, когда молодой композитор находился в Италии, но некоторые писались и позже для концертных выступлений известных певцов. Кантаты, сочиненные в Италии, чаще всего звучали во дворце римского мецената маркиза Франческо Марии Русполи, где каждую субботу устраивались камерные музыкальные концерты для избранной публики из числа высшего духовенства, аристократии и интеллектуально-артистической элиты (Русполи покровительствовал влиятельной римской академии Аркадия и являлся ее членом).

В кантатах было занято от одного до трех солистов, сопровождение часто ограничивалось простым *continuo*, но могло включать и струнный оркестр, и солирующие духовые инструменты (гобой, трубу-кларино). Минимум частей, входивших в сольную кантату, — речитатив и две контрастные по характеру арии. Фактически кантата — это оперная сцена в концертном варианте, характеризующая персонажа (обычно героиню) в нескольких, сменяющих друг друга построениях. Многочастная сольная кантата с оркестровым сопровождением трактовалась как маленькая моноопера, где героиня проживала целую судьбу, нередко — трагическую (Гендель — кантаты «Лукреция», «Покинутая Армида», «Агриппина, ведомая на казнь»; Телеман — «Ино»). Такие произведения были нередко рассчитаны на самых выдающихся певцов — например, на примадонну Маргериту Дурастанти, исполнившую главную партию в венецианской опере Генделя «Агриппина» (1709).

Немалая часть музыки кантат Генделя вошла в его оперы и оратории, однако кантаты представляют огромную художественную ценность и сами по себе.

Ода была любимым в Англии жанром, промежуточным между антемом и ораторией. Обычно она включала ряд хоров и сольных номеров в сопровождении оркестра и сочинялась по особому, радостному или печальному, поводу.

<sup>1</sup> Джузеппе Сарти в своей оратории «Тебе, Бога, хвалим» в честь победы князя Г.А.Потемкина под Очаковым (1789) использовал, помимо двух хоров и двух оркестров, орудийную батарею, а также предписал, чтобы на последних аккордах музыки начинался праздничный фейерверк. Разумеется, в церкви такое оформление было никак невозможно.

Начиная свою карьеру в Лондоне, Гендель написал великолепную «Оду ко дню рождения королевы Анны» (1713) для солистов, хора и оркестра. Это произведение иногда называют «Одой мира», поскольку королеве Анне, заключившей Утрехтский мир, возносятся здесь хвалы за установление «прочного мира на земле».

В творчестве английских композиторов XVII–XVIII веков сформировался тип «цецилианской» оды, приуроченной к празднованию 22 ноября дня святой Цецилии — покровительницы церковной (а затем и всякой) музыки. Эта традиция была установлена в Англии в 1683 году Генри Пёрселлом; торжества включали в себя церковную службу в Вестминстерском аббатстве (нередко с исполнением *Te Deum*), концерт (где звучала ода) и праздничный обед. «Оды святой Цецилии» имеются у самого Пёрселла (их четыре, причем в двух случаях — на текст Джона Драйдена), у его преемника Уильяма Блоу, а также, естественно, у Генделя. Это два сочинения ораториального плана («Ода святой Цецилии» и «Празднество Александра») и три камерных кантаты (HWV 89, 124 и 166). Все «цецилианские» оды прославляют могущество музыки и ее власть над душами людей. В оратории «Празднество Александра» противопоставляется языческое искусство древнегреческого музыканта Тимофея, способного вдохновлять царя Александра Македонского как на великие подвиги, так и на безрассудные приступы ярости — и преисполненное божественного духа христианское искусство, стремящееся возвысить человека до ангелов. Оратория представляет собой череду ярких музыкальных картин, живописующих различные роды музыки и возбуждаемые ими аффекты; монументальное целое увенчивается двойной хоровой фугой, прославляющей святую Цецилию.

Некоторые *светские кантатно-ораториальные жанры* вплотную примыкали к опере, особенно в таких ее «облегченных» разновидностях, как сценическая серенада, пастораль, театральное празднество (*festa teatrale*) или английская маска. Все эти жанры не требовали развитого драматического действия или дорогостоящих зрелищных эффектов (если только не ставились в честь придворных торжеств, когда устроители не считались с расходами).

С другой стороны, кантата или оратория сугубо светского содержания допускала театрализованное исполнение в костюмах и с декорациями. По-видимому, именно так в замке Кэннон у герцога Чендосского ставилась вторая версия «Ациса и Галатеи» Генделя и его оратория по драме Жана Расина «Эсфирь» (сам Расин предназначал свои драмы на библейские сюжеты для постановки в закрытом женском пансионе). Идут споры и о жанре генделевской «Семелы». Формально ее относят к ораториям, поскольку при жизни Генделя она не ставилась на сцене, но сам композитор называл ее «английской оперой». То же самое касается генделевского «Геркулеса»: сочинение, написанное на сюжет трагедии Софокла (либретто Томаса Брутона), обозначено как «музыкальная драма», но фигурирует среди ораторий. Впрочем, подобные жанровые обозначения отнюдь не обязательно указывали в то время на необходимость сценической реализации.

Наше дальнейшее внимание будет сосредоточено на ораториях Генделя, которые все без исключения относятся к светской концертной музыке, но имеют внутри себя ряд разновидностей, характеризующихся драматургическими и формальными особенностями.

### ***Периодизация ораториального творчества Генделя***

Нет никаких оснований резко противопоставлять оперное и ораториальное творчество Генделя. В течение долгого времени, практически до 1738 года, обе жанровые сферы развивались композитором параллельно, хотя не всегда в соотносимых пропорциях. Долгое время опера безусловно лидировала, при том, что кантаты, оды, антемы, оратории присутствовали в генделевском творчестве постоянно.



Так, в бытность в Италии в 1706–1710 годах Гендель, помимо опер, написал две оратории на итальянские тексты, «Триумф времени и правды» и «Воскресение». А деля свое время между Лондоном и Ганновером в 1711–1717 годах, Гендель создал «Оду королеве Анне», Утрехтский Te Deum, «Страсти по Брокесу», ораторию «Эсфирь» и цикл «Чендосских антем».

Не исчезала эта сфера творчества и в 1720-х — начале 1730-х годов, то есть в период апогея активности Генделя как оперного композитора. В этот период появились «Коронационные антемы» (1727), второй вариант оратории «Эсфирь» (1732) и др.

Отдельного внимания заслуживает хронология творчества Генделя после 1732 года, когда оратории действительно начали преобладать, а затем и вытеснили сценические жанры (см. таблицу)<sup>2</sup>:

Годы	Оратории, оды, кантаты	Театральная музыка
1732	«Эсфирь», 2-я редакция, «Ацис и Галатея» (3-я версия)	опера «Орландо», музыка к пьесе Б.Джонсона «Алхимик»
1733	«Аталия», «Дебора»	опера «Ариадна»
1734–35	—	оперы «Ариодант» и «Альцина»
1736	«Празднество Александра»	оперы «Аталанта», «Арминий», «Джустино» («Юстиниан»)
1737	«Триумф времени и правды» (на итал. языке, 2-я редакция); «Траурный антем» памяти королевы Каролины	оперы «Береника», «Ксеркс», «Фарамонд»
1738	«Саул»	«Именео» («Гименей», одноактная опера)
1739	«Израиль в Египте»; «Ода святой Цецилии»	
1740	«Веселый, умеренный и задумчивый» (на итал. языке) <sup>3</sup>	«Деидамия» (опера)
1741	«Мессия»	
1742	«Самсон»	
1743	«Деттингенский Te Deum»; «Семела»; «Иосиф и его братья»	
1744	«Геракл»; «Валтасар»	
1745	—	Музыка к маске Дж.Мильтона «Комус» <sup>4</sup> (вошла в «Ораторию на случай»)
1746	«Оратория на случай»; «Иуда Маккавей»	
1747	«Иешуа» («Иисус Навин»); «Александр Бал»	
1748	«Сусанна»; «Соломон»	
1749	«Теодора»; «Выбор Геркулеса» <sup>5</sup>	Музыка к драме Т.Смоллета «Альцеста»
1751	«Иеффай»	
1757	«Триумф времени и правды» (последний вариант; на англ. языке)	

<sup>2</sup> В таблице указываются даты создания произведений. Даты исполнений либо совпадают, либо следуют годом позже («Мессия» — 1742).

<sup>3</sup> «L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato». Существует свободный русский перевод названия — «О радости, печали и мудрости» (см. издание клавира оратории Генделя: Ленинград, 1973). Итальянский оригинал текста подразумевает сравнение трех темпераментов.

<sup>4</sup> Комус — античный бог пиршеств.

<sup>5</sup> Гендель предусматривал исполнение этой одночастной оратории в качестве дополнения к «Празднеству Александра»; авторское наименование жанра — «музыкальная интерлюдия». Материал «Выбора Геркулеса» частично взят из музыки к «Альцесте».

Как видно из таблицы, в творчестве Генделя театральные жанры продолжали присутствовать даже после явного перехода лидерства к ораториям и часто пересекались с последними. Кроме того, хотя после фактического провала «Деидами» в 1741 году (произведение выдержало всего три представления при почти пустом зале) Гендель больше не писал опер, некоторые его произведения еще продолжали ставиться на лондонских сценах. В ораториях же нередко использовался музыкальный материал ранее сочиненных опер, а жанр некоторых сочинений либо менялся в зависимости от ситуации, либо вбирал в себя сразу многие признаки.

Опыт Генделя как оперного композитора заметно сказался на трактовке им религиозных сюжетов. Хотя Гендель сотрудничал с различными либреттистами, порой весьма одаренными, он, несомненно, оказывал сильное влияние на концепцию целого и разработку отдельных характеров.

Из Священного писания в генделевских драматических ораториях берутся, как правило, лишь основные имена и события, но драматическая канва и образы героев создаются относительно свободно, а развязки порой отличаются от библейских (пример тому — счастливое завершение истории Иеффая: Бог через своего посланника, Ангела, отменяет жертвоприношение дочери Иеффая). Какие-то события в либретто опускаются, другие, напротив, обогащаются отсутствующими в Библии подробностями — вымышленными персонажами, интригами, диалогами и т. д.

На то были причины как формального, так и эстетического свойства.

Во-первых, непосредственное использование текста Библии было возможно лишь в преимущественно хоровых ораториях без ярко очерченных героев и без диалогических сцен. Пуритански настроенная английская публика обычно возражала против звучания текстов Священного писания вне стен храма; относительно свободные драматические версии библейских сюжетов таких нареканий обычно не вызывали.

Во-вторых, традиция адаптации библейских сюжетов к сценической практике уже сложилась, и композитор мог опираться на прецеденты в драматическом театре (поздние пьесы Жана Расина «Эсфирь» и «Аталия», в русском варианте — «Гофолия»; трагедия Джона Милтона «Самсон-борец», иезуитская «школьная драма») и даже на оперной сцене (оперы на библейские сюжеты ставились в конце XVII века в Гамбургском театре; в 1732 году в парижской Королевской академии музыки состоялась премьера духовной оперы Мишеля де Монтеклера «Иеффай»). Правда, церковные власти во всех странах смотрели на сценическое воплощение таких сюжетов враждебно (попытка Жана-Филиппа Рамо и Вольтера пойти по стопам Монтеклера со своим «Самсоном» была пресечена на корню).

Светских ораторий на античные сюжеты у Генделя меньше, чем библейских. Любопытно, что в этих ораториях явное предпочтение также отдается самым мощным и сильным героям: Юпитеру (Зевсу) и его сыну Геркулесу (Гераклу). О них повествуется в ораториях «Семела», «Геркулес», «Выбор Геракла», пастиччо «Юпитер в Аргосе»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> «Семела» — предыстория рождения бога Диониса от любви Зевса (Юпитера) и смертной девушки Семелы; «Геркулес» — трагическое завершение жизни Геракла с развязкой-апофеозом (приобщение героя к богам); «Выбор Геракла» — чрезвычайно популярный в XVIII веке сюжет: юный Геракл делает выбор между Сладострастием и Добродетелью (в пользу последней). Под разными названиями и в разных жанрах сюжет фигурировал у И.С.Баха (кантата «Геркулес на распутье»), Д.С.Бортнянского (итальянская опера «Алкид») и других композиторов.

Пастиччо (итал. паштет) — популярный в XVIII веке жанр: произведение, составленное из фрагментов и номеров других произведений (иногда одного автора, иногда — различных). Далеко не всегда жанр пастиччо подразумевал композиторскую или сценическую «халтуру»; в руках мастера и такое произведение могло превратиться в шедевр. Помимо «Юпитера в Аргосе» (предыстория рождения Геракла), в творчестве Генделя выделяется опера-пастиччо «Орест» (1734, на сюжет «Ифигении в Тавриде»), отличающаяся глубоко серьезным и даже трагическим тоном.

Особняком стоят свободные от театральных ассоциаций, морально-философские оратории: «Триумф времени и правды» и «L'allegro, il penseroso ed il moderato», «Ода святой Цецилии». Нынешнему слушателю они, вероятно, наименее доступны в образно-эмоциональном отношении, поскольку содержащаяся в них символично-аллегорическая система текстовых и музыкальных аллюзий требует особой расшифровки. Однако возвышенная красота этих произведений способна восхитить любого, кто даст себе труд познакомиться с ними поближе.

Всего Гендель создал более тридцати произведений в жанрах оратории, оды, антема и Te Deum. Точную цифру назвать трудно, поскольку не существует однозначного мнения о том, следует ли включать в нумерацию разные редакции одного произведения или разные версии одного сюжета. Но в любом случае именно эти жанры обеспечили творчеству Генделя огромное влияние на музыку последующего столетия.

### **Гендель и Бах**

Сравнение кантатно-ораториального творчества двух великих мастеров напрашивается само собой. Оба композитора были не только ровесниками, но и выходцами из германских земель со сходной культурой и традициями. Однако их духовные и творческие устремления отличались едва ли не диаметральной противоположностью. Церковные жанры, столь значимые для Баха, у Генделя, как уже говорилось, занимают очень небольшое место и сосредоточены в основном в раннем периоде его творчества. И наоборот, не очень характерные для Баха сугубо светские вокальные жанры решительно преобладают у Генделя (не говоря уже о том, что магистральный жанр генделевского творчества, итальянская опера, был Баху глубоко чужд).

Вряд ли будет преувеличением сказать, что смысловая сердцевина баховского творчества связана с Евангелием. Для Баха Христос — главный герой всей истории человечества, высший идеал и вечный источник вдохновения. Всё остальное существует лишь в соотношении с этим образом. А в истории жизни, страданий и смерти Христа для Баха самое сокровенное — Страсти и Распятие. Символами из Нового Завета наполнена и почти вся инструментальная музыка Баха. Может быть, Бах воспринимал наличие музыкального символа Креста в своей фамилии (BACH) как истинный перст судьбы, хотя сама эта музыкальная монограмма встречается в его творчестве нечасто.

Гендель же в первую очередь — знаток человеческих нравов и характеров, прирожденный драматург, которого интересуют острые сюжетные перипетии, неординарные судьбы и резкие контрасты образов и настроений. Даже когда он обращается к Священному писанию, его манят сюжеты Ветхого Завета, где много жестокой борьбы, крови, ненависти, захватывающих страстей, включая как самые ужасные (ненависть, зависть, месть, убийство, предательство), так и самые возвышенные (любовь, сострадание, подвижничество и самопожертвование). К новозаветным, собственно христианским сюжетам, Гендель обращался крайне редко. В данной связи можно назвать итальянскую ораторию «Воскресение» и «Страсти по Брокесу». Из более поздних произведений сюда относятся только «Мессия» и замечательная поздняя оратория «Теодора», где история раннехристианской мученицы и влюбленного в нее римского солдата трактована, в сущности, почти по-оперному (жертвенная гибель обоих героев в финале отчасти предвосхищает развязку «Аиды» Верди).

Наконец, если для Баха одной из важнейших основ тематизма, интонационности и музыкальной символики является протестантская церковная песня (хорал), то у Генделя, помимо «Страстей по Брокесу», где без хора было никак не обойтись, эта сфера почти отсутствует. Немецкие хоральные мелодии, знакомые ему с детства, он цитирует довольно редко, в единичных случаях, и вряд ли только потому, что англичанам эти мелодии были незнакомы. Ско-

рее всего, они не очень вдохновляли самого композитора. Источники генделевского тематизма восходят к итальянской опере, к антему, к английской песне и к инструментальной музыке XVII–XVIII веков — немецкой, итальянской, французской.

Таким образом, Бах при всей своей универсальности, все же, прежде всего — церковный композитор, а Гендель — светский, причем преимущественно театральный. Вряд ли случайно то, что у Генделя нет ни одной мессы, а у Баха — ни одной оперы, хотя некоторые его светские кантаты в оригинале называются «музыкальными драмами» (*dramma per musica*). Возможно, столь глубокое несовпадение внутренних ценностных установок оказалось одной из причин того, что два великих современника так никогда и не встретились. Имел ли Гендель какое-то понятие о музыке Баха, неизвестно (общие знакомые у них были), но Бах некоторые его произведения, безусловно, знал и ценил.

### **Особенности музыкальной драматургии ораторий Генделя**

Вполне закономерно поставить вопрос о том, чем же музыкальная драматургия в ораториях Генделя существенно отличается от его оперной драматургии.

Таких различий немало, и они носят принципиальный характер.

- В операх Генделя, как правило, нет хора и нет развернутых хоровых эпизодов (финальные номера, обозначенные *сого*, обычно исполнялись ансамблем солистов). Это было обусловлено не личными вкусами композитора, а в первую очередь коммерческими соображениями: оба возглавлявшихся Генделем в Лондоне в 1720-х и 1730-х годах театральных коллектива, невзирая на свое громкое название («Королевская академия музыки»), являлись не придворными, а коммерческими заведениями, созданными на паях (король также вносил свою лепту, но не финансировал оперу из государственной казны). Поэтому содержать в штате хористов было невыгодно. В подобных театрах упор делался на «звездный» состав солистов, а также на постановочную сторону спектакля (костюмы, декорации, машинерия, спецэффекты — иногда забавные, вроде живых птиц и настоящих садовых деревьев в кадках на премьере «Ринальдо» в 1711 году). В ораториях же хор играет *ведущую* роль, иногда полностью затмевая солистов («Оратория на случай», «Израиль в Египте»).

- Активное участие хора диктует в ораториях и совсем иную, нежели в операх, проблематику. В операх основная коллизия, как правило, состоит в борьбе между долгом и чувством или в соперничестве за власть (часто оба конфликта переплетаются). Фоном служат военные и политические события, однако всё действие происходит только между людьми и касается исключительно человеческих взаимоотношений. Для этого хор, в сущности, совсем не нужен. В библейских же ораториях конфликт развивается на другом уровне. Перед нами коллизия «Бог — Народы» или «Бог — Герой — Народ», и речь идет не о судьбе одной личности, пусть выдающейся, а целого народа или даже всего человечества. Силами одних лишь солистов такую идею воплотить невозможно. Поэтому внешне формальный момент, присутствие или отсутствие в произведении хора, на самом деле определяет его концепцию. Чем больше в произведении хоровых номеров, тем более обобщенной оказывается воплощенная в нем идея, и тем меньшее значение имеют психологические нюансы. Однако и чисто хоровых ораторий у Генделя очень немного; его излюбленный жанр — *драматическая оратория*, в которой наряду с развитой партией хора присутствуют персонажи-солисты. Состав хора в ораториях Генделя не мог быть очень большим (25–30 человек); высокие партии пели, как правило, мальчики, однако, поскольку ни одна из ораторий не являлась церковным произведением, это было скорее традицией, чем законом; сольные партии сопрано и альты исполнялись обычно певицами (хотя иногда в качестве альтов выступали контртенора и кастраты).

● Герои драматических ораторий Генделя не укладываются в традиционные для барочной оперы представления о том или ином типе персонажа. При всем умении Генделя индивидуализировать оперные амплуа и создавать яркие образы своих героев и особенно героинь, полностью выйти за рамки традиции он не мог, иначе высокооплачиваемые и капризные итальянские «звезды» отказались бы с ним работать (так в конце концов и случилось). Ораториальные же партии Гендель писал для певцов, искренне любивших его музыку и понимавших его устремления. Большинство солистов, выступавших в генделевских ораториях, были уже не итальянцами, а англичанами (это, в частности, тенора Джон Бирд и Джеймс Бейли, сопрано Сесилия Арн (Янг), контральто Сюзанна Мария Сиббер и другие<sup>7</sup>). Разумеется, в ораториях иногда пели также и итальянские певцы (в том числе выдающийся кастрат Гаэтано Гуаданьи), но в этом случае они должны были следовать замыслу композитора, а не подсчитывать, сколько номеров в партии конкурента и не скандалить, если кому-то не досталось бравурной или патетической арии. Созданные в условиях полной творческой свободы, герои ораторий Генделя очень сложны, неоднозначны, непредсказуемы в своих реакциях и поступках. Отсюда — чрезвычайно своеобразные и индивидуальные музыкальные формы сольных номеров.

● Форма арии *da capo*, господствовавшая в операх Генделя, в ораториях встречается не так уж часто. В процентном отношении форм *da capo* больше всего (до половины всех номеров или свыше того) в ораториях либо начала 1730-х годов («Эсфирь»), либо 1750-х годов («Теодора», «Сусанна», «Иеффай») — либо в тех, что по сути являются музыкальными драмами («Семела», «Геркулес»). Обычно же арий *da capo* около трети или меньше того; совсем нет их в оратории «Израиль в Египте», очень мало в «Самсоне» (3 из 27), в «Мессии» (в лондонской редакции — 2 из 15), «Оратории на случай» (2 из 20).

Несравненно типичнее для ораторий становится более динамичная старинная двухчастная или близкая ей бинарная форма, которая в отношении тонального плана напоминает сонатную без разработки (T—D, T—T), но тематически ею не является, поскольку в первом разделе отсутствует деление на «главную» и «побочную» мысль, а во втором репризность зачастую носит лишь тональный характер. Некоторые арии в ораториях Генделя написаны в строфических формах; встречаются также концертная форма барокко («Мессия», I часть, ария баса *h-moll*) и совершенно индивидуальные формы, вплоть до контрастно-составных, безрепризных и тонально разомкнутых. Более того: в оратории Гендель иногда позволяет себе оборвать арию на полуслове, если этого требует ситуация<sup>8</sup>. Арии в ораториях могут перерастать в дуэты или сопровождаться хором. Всё это в тогдашней итальянской опере было фактически невозможно, хотя и в сценических произведениях Генделя порой наблюдаются чрезвычайно смелые решения.

● В оратории выбор сольных голосов зависел не от традиции, а от драматургических намерений композитора. Поэтика итальянской оперы-серия требовала, чтобы все главные герои пели высокими и подвижными голосами — сопрано и альтами (как мужскими, так и женскими). Тенора в 1720-х годах только начали теснить кастратов, но появлялись пока еще не в ролях юных влюбленных, а в ролях царей и благородных отцов (у Генделя это Баязет в «Тамерлане» и Александр Македонский в «Поре»); басы же выступали либо в комических амплуа, либо в партиях жрецов и оракулов (Зороастр в генделевском «Орландо»). В ораториях вокальная диспозиция была естественной: мужские партии исполнялись, как правило, мужскими голо-

<sup>7</sup> Сюзанна Сиббер, урожденная Арн, была сестрой композитора Томаса Арна, а Сесилия Янг стала в 1737 году женой Арна. Поэтому в списках исполнителей генделевских ораторий последняя фигурировала и как «мисс Янг», и как «миссис Арн».

<sup>8</sup> В конце I акта «Саула» это происходит из-за разрушительных страстей, бушующих в душе героя; в «Семеле» ария бога Сна завершается на второй части (без репризы *da capo*!), поскольку бог засыпает, не допев ее.

сами (за исключением юных героев, которых пели альты — либо женские меццо-сопрано, либо контртенора), в главной партии вполне мог появиться не только тенор («Иуда Маккавей»), но и бас («Саул»). Кастраты в ораториях Генделя также иногда пели, и в таких случаях композитор старался извлечь из их участия не только коммерческую пользу, но и художественный эффект. Когда в Лондоне в 1750-х годах работал выдающийся кастрат Гаэтано Гуаданьи (будущий первый исполнитель партии Орфея в опере Глюка), Гендель доверил ему петь сольную партию альта в «Мессии», партию Израильтянина в «Иуде Маккавее» и партию Михи в «Самсоне», а также написал специально для него партию юного воина-мученика Дидима в оратории «Теодора».

- Не будучи привязанной к сценическому действию, оратория, как ни странно, иногда оказывалась более динамичной в музыкально-драматическом отношении, нежели опера. Эпизоды могли быть более краткими, более контрастными и следовать друг за другом без перерыва на смену декораций. В некоторых ораториях (например, в «Сауле») Гендель этими возможностями мастерски пользуется. Но динамическая смена образов вовсе не является в оратории ни самоцелью, ни даже сознательно культивируемым приемом; напротив, в целом ряде случаев внутреннее действие в оратории развивается даже медлительнее, чем в опере, а порою и вовсе отсутствует (II часть «Израиля в Египте»).

- Оркестр Генделя в ораториях зачастую еще более красноречив и живописен, чем в операх (хотя и там композитор порой творил чудеса, будучи необычайно чутким к инструментальному колориту и порой прибегая к весьма смелым и новаторским эффектам). Вступления к ораториям, в отличие от опер, уже не обязательно придерживаются формы французской увертюры (ее нет, например, в «Сауле» и в «Ацисе и Галатее»). Кроме того, инструментальные эпизоды, игравшие в операх подчиненную роль (батальные сцены, ригурнели изобразительного свойства, лаконичные «симфонии» между актами), в ораториях становятся важным средством развития сюжета. Особенно отличается этим «Саул». Там, где оркестр сопровождает певцов, он тоже подчас не менее важен, чем голоса, поскольку передает колорит, настроение, обстановку, символизирует идеи и предметы и т. д. («казни египетские» в «Израиле в Египте», сцена разрушения храма в «Самсоне», различные роды музыки в «Оде святой Цецилии» и в «Празднестве Александра», превращение Ациса в ручей в «Ацисе и Галатее» и т. д.).

- Основу генделевского оркестра в ораториях, как и в операх, составляют струнные смычковые и группа *continuo* (клавесин, иногда также орган-позитив, 2 или 4 фагота, в ряде случаев — контрабас и теорба). Скрипки нередко делятся на три партии, а в тихих эпизодах играет лишь группа солистов (ремарки *senza ripieni*). Гендель использует также флейты (почти всегда 2, иногда 3 и даже 4; в таких случаях нередко соседствуют 2 продольные и 2 поперечные флейты)<sup>9</sup>, 2 гобоя (могут усиливаться еще двумя), трубы (от 1 до 3), литавры (которые в Англии, в отличие от континентальной традиции, не обязательно использовались вместе с трубами). Довольно часто в партитуру включались 2 валторны (в «Деборе» их даже 3)<sup>10</sup>. В некоторых случаях Гендель использовал также тромбоны (2 или 3) и низкий духовой инструмент змеевидной формы — серпент («Самсон», «Соломон»). В особых случаях могли присутствовать более редкие и изысканные по звучанию инструменты: виола да гамба («Воскресение»), арфа («Эсфирь», «Саул», «Александр Бал»), лютня («Ода святой Цецилии»), гlockenspiel («Саул», 3-я редакция «Триумфа времени и правды»), мандолина (редчайшее в барочной музыке сочетание

<sup>9</sup> Четыре флейты нужны, например, в «Иуде Маккавее».

<sup>10</sup> По мнению Э. ван дер Штретена (*Van der Straeten E. Handel's Use of Uncommon Instruments and Combinations // The Musical Times. 1926. July 1. P. 608*), Гендель, вероятно, был вообще первым композитором, который ввел партии валторн в итальянскую оперу («Радамист», 1720). Однако этот инструмент к тому времени широко использовался в Германии (различные виды валторны присутствуют в кантатах и ораториальных сочинениях И.С.Баха).

арфы и мандолины имеется в арии Клеопатры из I акта «Александра Бала»). Таким образом, в целом оркестр Генделя в ораториях красочнее и богаче, чем в его операх и инструментальной музыке, однако принципы оркестровки остаются барочными: особые тембры или звучание некоей группы используется на протяжении всего номера для характеристики данного образа или аффекта.

- В оратории появляется гораздо больше, чем в опере, возможностей для воплощения столь любимой барочными композиторами музыкальной риторики, которой Гендель владел ничуть не хуже Баха. Итальянские оперные тексты гораздо более типизированны, и в них все время попадают одни и те же ключевые слова, эпитеты, рифмы, сравнения, так что композитор порою позволяет себе не придавать им слишком большого значения. Необходимо учитывать и то, что итальянский текст опер был понятен лишь немногим образованным ценителям в зале, зато английские тексты ораторий чрезвычайно живо воспринимались всей публикой, и композитор старался адекватно передать смысл едва ли не каждого слова, особенно если текст заимствовался из Библии. Некоторые особенности генделевских тем, форм, тональных планов объясняются желанием композитора передать специфику отдельных выражений, образов и даже отдельных слов текста.

### **Особенности хоровой полифонии Генделя**

Хоровые эпизоды в ораториях Генделя чрезвычайно разнообразны и оригинальны по своему драматическому смыслу и по музыкальному решению. Никто из современников (исключая, может быть, И.С.Баха) в этом отношении с Генделем не сравнится. Некоторого приближения к генделевской трактовке хора достигает в своих реформаторских операх Глюк, но все же и он уступает ему в многообразии индивидуальных решений. Мастерство генделевского хорового письма предвосхищает скорее М.П.Мусоргского, который обладал таким же даром создавать колоссальные звуковые полотна, населенные не безликими массами, а живыми лицами с неповторимыми характерами.

Может быть, поэтому в генделевских хорах сравнительно редко (намного реже, чем у И.С.Баха) встречаются «правильные» фуги с четкой экспозицией, полифоническими интермедиями и применением разнообразных приемов тематической работы — проведением темы в увеличении, уменьшении, обращении, и т. п. Гендель сознательно допускает разные вольности: ответ в октаву (не в квинту), ответ без противосложения, внезапный переход на гомофонную фактуру (особенно в интермедиях), незавершенность фуги как таковой. Полифонию Генделя нельзя назвать иначе, как «свободной»: она принципиально нелинейна, неkontинуальна, неоднородна. Если каждый голос в фуге Баха можно пропеть или сыграть как единую, по-своему законченную и привлекательную мелодию, то у Генделя это чаще всего невозможно: линия распадается на отдельные фрагменты, разделенные длительными паузами, и вне общего контекста эти фрагменты не воспринимаются.

По наблюдению Л.Л.Гервер, «длящегося мелодическому разворачиванию, которое составляет суть баховского голосоведения, соответствует последовательность *реплик* у Генделя»<sup>11</sup>. Поэтому партия каждого голоса образует не непрерывную линию, а совокупность отрезков, как бы встроенных в общую «стереоскопическую» фактуру. Отсюда — все прочие характерные свойства генделевского полифонического письма: его дискретность, наличие «пустот» в виде пауз или общих форм движения, постоянное обновление тематизма, отсутствие строго проведенной логики тематических преобразований, избегание систематического применения таких приемов, как увеличение, уменьшение, инверсия или ракоход.

<sup>11</sup> Гервер Л.Л. Какие вопросы предлагает нам хоровая полифония Генделя // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Сборник научных трудов. Тверь, 1997. С. 70.

Это не изъяны генделевской полифонической техники, а особые приемы его «фрескового» ораториального письма, учитывающего особенности слушательского восприятия и корректирующего общий эффект необходимыми искажениями форм и пропорций (подобно тому, как это бывает в живописи и архитектуре). На первом месте для композитора оказывается не закругленность музыкальной формы, а ее драматический смысл. Музыкант, возможно, найдет удовольствие в полифонических изысках, но для обычного слушателя важно расслышать текст, а это получится вернее, если ответ вступит в октаву или если при ответе вовсе не будет противосложения, а останется лишь аккордовое сопровождение.

С другой стороны, тематизм генделевских фугированных хорov бывает иногда очень причудливым, что уменьшает возможности стреттных и канонических проведений, однако всегда очень точно соответствует характеру текста. Если Гендель соединяет две темы, то он делает это не для демонстрации собственного мастерства, а ради драматургического эффекта. Так, хор «Fallen is the foe» («Повержен враг») из «Иуды Маккавея» (часть II, № 26) следует диспозиции двойной фуги, хотя в строгом смысле фугой именоваться вряд ли может. Изложение первой темы содержит все перечисленные выше вольности: ответ без противосложения, переход на аккордовую фактуру, и т. д. Вторая, ритмически контрастная тема излагается в более интенсивной имитационной фактуре, а далее следует эффектное соединение обеих тем — однако, опять-таки, с прорывами к хоровой декламации.

У Генделя мы, пожалуй, не встретим таких углубленно интеллектуальных композиционных решений, как у Баха, иногда прибегающего к помощи числовой символики (первый хор Credo из Мессы h-moll, где текстовая фраза «Credo in unum Deum» проводится 14 раз<sup>12</sup>), или к одновременному проведению темы вместе с ее ракоходом или увеличением. Для Генделя умозрительная сторона композиторского мастерства гораздо менее важна, нежели броскость самого музыкального материала, сразу захватывающего воображение слушателя.

Зато у Генделя очень нередки хоры в простых гомофонных песенно-танцевальных формах, чего почти не бывает у Баха. Здесь Гендель опирается и на английскую традицию (вспомним хотя бы хоры в опере Пёрселла «Дидона и Эней»), и на французскую, для которой были органичны «распетые» танцы — гавоты, менуэты и т. д. Но прежде всего Гендель и здесь следует принципу адекватного воплощения образов текста.

В целом хоровое письмо Генделя обнаруживает исторические связи не с немецкой «ученой» полифонией его времени, а с теми вокальными жанрами, в которых полифония издавна культивировалась, но не являлась определяющим структурным элементом: итальянским мадригалом, немецким духовным концертом, французским «большим мотетом», английским антемом.

### **Библейские оратории**

Ветхозаветная тематика у Генделя преобладает, и потому мы начнем рассмотрение его ораторий именно с этой группы. Сюда относятся, в частности, наиболее популярные и часто исполняемые произведения: «Саул», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Израиль в Египте». Несколько менее известны, но не менее замечательны «Валтасар», «Иисус Навин», «Александр Бал», «Сусанна», «Соломон», «Иеффай». Среди ораторий Генделя, как и среди его опер, нет «слабых» произведений. В любой из них содержатся вдохновенные сцены, оригинальные творческие решения и упоительные музыкальные красоты.

Многие из названных ораторий объединяет тема героической борьбы народа с врагами или поработителями, которая в Англии того времени воспринималась отнюдь не как «дела

<sup>12</sup> Это сумма числовых значений фамилии BACH.



давно минувших дней». Например, две оратории Генделя 1746 года («Оратория на случай» и «Иуда Маккавей») имели огромный общественный резонанс, поскольку явились непосредственным откликом композитора на военно-политические события, всколыхнувшие всю Англию (см. об этом в разделе об «Иуде Маккавее»). Благодаря ораториям композитор-немец стал предметом национальной гордости англичан; и неудивительно, что предсмертное пожелание Генделя быть похороненным в Вестминстерском аббатстве среди самых великих людей Англии было неукоснительно исполнено.

Ветхозаветные образы были вообще чрезвычайно близки как самому Генделю с его мощной и цельной натурой, так и англичанам в целом. Дело в том, что в Англии существовала очень древняя традиция выведения истории местного христианства напрямую из Библии. Еще в средние века сложилось поверие, будто один из потомков Иуды Маккавея и ученик Христа — Иосиф Аримафейский — получил от Понтия Пилата чашу с кровью Спасителя (Грааль), которую привез в Англию, переехав туда со своей семьей и положив начало как английскому христианству, так и культу священного Грааля. Согласно этой легендарной генеалогии, отдаленным потомком Иуды Маккавея оказывался сам король Артур (личность также почти мифическая: никаких следов его реального существования доселе не обнаружено). Древнейшие английские и французские записи легенд об Артуре и рыцарях Круглого стола полны отступлений, касающихся Иуды Маккавея, царя Давида, царя Соломона и других ветхозаветных персонажей.

Влияние Библии на умы и обыденную жизнь англичан резко возросло в XVI веке, когда вследствие церковной реформы богослужение перешло на английский язык и появился общедоступный перевод Писания. Библия иногда оставалась единственной книгой, которую читал в своей жизни рядовой англичанин (торговец, фермер, моряк, благочестивая мать семейства). По Библии осваивали грамоту дети, в нее вписывали даты важнейших семейных событий, к ней обращались в горе и в радости. Недаром в романе Даниэля Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» одним из необходимейших на необитаемом острове предметов оказывается чудом уцелевшая в кораблекрушении Библия. Причем герой повествования Дефо, сознаясь в своем прежнем равнодушии к великой книге, говорит о том, что именно она несла ему в долгие годы одиночества свет надежды и утешения.

Библейские герои, невзирая на свою сверхчеловеческую мощь, становились и образцами для подражания в реальной жизни. Пуритане<sup>13</sup> ввели в моду ветхозаветные имена, так что любой Джереми мог «сверить» себя с пророком Иеремией, любой Джонатан — с Ионафаном, сыном царя Саула, любая Дебора — с суровой и воинственной пророчицей, и т. д. Сюжеты Библии воспринимались в Англии как «свои» — так же, как в Италии античные и, прежде всего, римские сюжеты (единственным античным героем, который оказался сродни англичанам, был Гай Юлий Цезарь, доплывший в свое время до Британии и на несколько веков утвердивший там римское владычество). Известный американский музыковед Поль Генри Ланг писал, что в Библии англичане видели предначертание своей истории, узнавая себя в «избранном народе». Католический мистицизм им был совершенно чужд; церковь, возглавляемая в Англии с XVI века королем, составляла единое целое с системой государства. Библия содержала для англичан очень дорогие им принципы: сочетание личной активности и предприимчивости

---

<sup>13</sup> От лат. *purus* — «чистый». Так назывались сторонники «очищения» религии и морали от всего мирского, суетного, соблазнительного. Это течение набирало силу еще с конца XVI века. Пуритане осуществляли политическое и духовное господство в Англии с 1640 по 1660 годы; их предводителем был Оливер Кромвель; в это время были запрещены театральные представления и нанесен большой ущерб церковной музыке (уничтожались ноты полифонических произведений, ломались органы, разгонялись капеллы).

с покорностью Провидению, культ Закона во всех его смыслах, почитание монарха при осознании роли богоизбранного народа и его коллективных действий<sup>14</sup>.

По-видимому, Генделя привлекала в библейских героях и их «всамделишность», внутренняя сложность, нанизанная на стержень устремленной к Богу идеи, направляющей их судьбу. Об этом очень точно писал литературовед Эрих Ауэрбах: «В каждой значительной фигуре Ветхого завета, от Адама до пророков, воплощен момент этой вертикальной связи. Бог избрал и подготовил этих людей для своих целей, для воплощения своей сущностной воли — и, однако, избранничество и готовность не совпадают; готовность создается постепенно и постоянно, историческим путем в течение всей земной жизни того, кого коснулось избрание. Как всё это происходит, сколь ужасные испытания налагает на человека необходимость соответствовать избранию, видно по рассказу о жертвоприношении Авраама»<sup>15</sup>.

Избранники в ораториях Генделя нередко именно таковы. Самсон грешен и опрометчив, но подвигом искупает вину перед Богом и народом; Саул, помазанник Божий, делается преступником, отверженным Богом, но героическая гибель возвышает его душу и дарует посмертный покой; неопытный юноша Иуда Маккавей вынужден стать вождем своего народа вместо умершего отца, и т. д. По-прежнему, как и в операх, композитора притягивают и противоречивые, но неотразимо яркие женские образы, которыми также изобилует Ветхий завет: преступная царица Аталия (в русском переводе Гофолия), бесстрашная и безжалостная пророчица Дебора, коварная соблазнительница Далила («Самсон»), нежная, но истово верующая в Бога и потому готовая умереть во исполнение отцовского обета дочь Иеффая (в оратории Генделя «Иеффай» ей дано отсутствующее в Библии имя Ифис).

Выбрать отдельные оратории Генделя для более подробного рассмотрения отнюдь не просто. Невозможно однозначно утверждать, что какие-то из них удались композитору хуже, а какие-то лучше; даже относительно меньшая популярность порою ничего не говорит о художественных достоинствах музыки. Поэтому мы будем руководствоваться, с одной стороны, исторической значимостью той или иной оратории, а с другой стороны, реальной возможностью познакомиться с ней по доступным в отечественных библиотеках и фонотеках нотам и записям<sup>16</sup>.

## 2. «МЕССИЯ»

Самая знаменитая и наиболее часто исполняемая оратория Генделя отнюдь не является для него типичной. Во-первых, в «Мессии» нет никаких признаков жанра музыкальной драмы: отсутствуют как действующие лица, так и последовательно развивающийся сюжет. Во-вторых, это единственная из созданных в Англии ораторий Генделя, посвященная собственно Христу (древнееврейское слово «Мессия» — синоним греческого «Христос», то есть Помазанник Божий). Однако выдающаяся роль, которую эта оратория сыграла в распространении генделевского творчества, сделала ее поистине классическим произведением.

<sup>14</sup> Lang P.H. George Frideric Handel. New York, 1966. P. 208–222; 384–386.

<sup>15</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.

<sup>16</sup> В наш обзор преднамеренно не включен «Самсон», изучаемый в курсах музыкальных училищ (к тому же о нем имеется исследование Е.А.Рубахи; см. список литературы на с. 56 настоящего пособия).

### **История создания и исполнения**

Заказ на ораторию (предмет которой не был, впрочем, конкретизирован) поступил летом 1741 года из столицы Ирландии Дублина. Гендель переживал в это время один из самых трудных периодов: крах последнего из его оперных проектов, равнодушие лондонской публики к некоторым произведениям, которые он сам высоко ценил («Израиль в Египте»), плохое самочувствие, отягощенное душевной депрессией — всё это заставляло его задумываться об отъезде из Лондона.

Предложение приехать в Дублин подоспело как нельзя кстати.

Вице-король Ирландии Уильям Кавендиш, герцог Девонширский, пригласил Генделя дать серию концертов по подписке и сочинить новое большое произведение, чтобы исполнить его в пользу городского госпиталя и заключенных местной тюрьмы (в их числе были не только закоренелые преступники, но и вполне мирные обыватели — несостоятельные должники). Гендель интенсивно работал над «Мессией» в августе и сентябре 1741 года, создав огромную партитуру за очень короткий срок. В ирландскую столицу он прибыл в ноябре 1741 года, чтобы на месте разучить ораторию и приспособить ее к возможностям местных музыкантов. Премьера состоялась в Дублине 13 апреля 1742 года, еще одно исполнение — там же, 13 июня. Сбор от второго концерта поступил в пользу Генделя, а солидный доход от премьеры (400 английских фунтов стерлингов) пошел на благотворительные цели.

Помимо «Мессии», в сезоне 1741–1742 года Гендель исполнил в Дублине ряд других своих ораторий: «L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato», «Ацис и Галатее», «Ода святой Цецилии», «Эсфирь», «Празднество Александра». Поэтому к моменту премьеры нового сочинения дублинцы были уже достаточно хорошо знакомы с творчеством композитора, который к тому же между частями ораторий исполнял свои концерты для органа с оркестром, что служило дополнительной приманкой для публики.

Однако подготовка к ключевому событию сезона, премьере «Мессии», обернулась для Генделя множеством организационных проблем. В концерте должны были участвовать певчие двух главных соборов Дублина, Св. Патрика и Церкви Креста. Настоятелем собора Св. Патрика был автор «Путешествий Самуэля Гулливера», великий писатель Джонатан Свифт, который на склоне лет сделался рьяным пуританином и пытался воспрепятствовать тому, чтобы его хористы участвовали в светских концертах наряду с «певунами, скрипачишками, дударями, трубочами и барабанщиками»<sup>17</sup>. Свифта возмутило то, что оратория на священные тексты исполнялась не в храме, а в недавно открывшемся в Дублине по инициативе Уильяма Нила концертном зале (Neal's Music Hall). В помещении было 600 мест, но на премьеру набилось 700 человек, так что дам убедительно попросили явиться в платьях без кринолинов, а джентльменов — без шпаг, чтобы не слишком стеснять окружающих.

В первом исполнении «Мессии» участвовали хор из 26 церковных певчих двух главных соборов Дублина (мальчики и мужчины) — а также 7 певцов-солистов, которые в tutti пели вместе с хором. Имена солистов известны (некоторые прибыли из Лондона): это Кристина Авольо (сопрано; немка, несмотря на итальянскую фамилию), Сюзанна Мария Сиббер (певица-контральто и выдающаяся трагическая актриса), Джеймс Бейли (тенор), а также басы Джон Хилл и Джон Мейсон. Пели также два местных церковных контртенора — Уильям Лэм и Джозеф Вард (ария «O Thou that tallest» и дуэт «O Death, where is thy sting?»)<sup>18</sup>. Это позволяло дифференцировать характер арий, написанных для одного и того же голоса. В дальнейшем Гендель лишь однажды (в 1749 году) исполнял «Мессию» только с 4 солистами, обычно их бы-

<sup>17</sup> Из письма Свифта от 28 января 1742 года. Цит. по: *Händel-Handbuch*. Bd. 4. Leipzig, 1985. S. 343.

<sup>18</sup> См.: *Händel-Handbuch*. Bd. 2. S. 195.

вало больше. Сольные партии впоследствии пели такие знаменитые певцы, как примадонны Франческа Куццони, Джулия Фрази и Франчезина (Элизабет Дюпарк), лучший английский тенор Джон Бирд, кастрат Газтано Гуаданьи и др.<sup>19</sup>

В оркестре, как уже говорилось, присутствовали лишь струнные в очень скромном количестве, не позволявшем делить их на *tutti* (*ripieni*) и *concertino*. Из духовых имелась только одна труба; она солировала в басовой арии из III части. Гендель руководил исполнением, играя на чембало. Партию органа исполнял другой музыкант. Орган-позитив тоже был собственностью Генделя, и после премьеры он подарил его дублинцам.

Премьера «Мессии» произвела фурор. Корреспондент газеты «Дублинский ежедневник» писал 17 апреля: «Виднейшие критики считают это произведение совершеннейшим в истории музыки <...>. Возвышенность, величие и нежность, с коими сопровождаются самые значительные, величавые и трогательные слова, своим общим воздействием очаровали в равной мере сердце и слух»<sup>20</sup>. Были и забавные инциденты. Восхищенный пением Сюзанны Сиббер, проникновенно исполнившей арию «He was despised» из II части, священник Патрик Делани (между прочим, друг Свифта), вскочил с места и воскликнул: «Женщина, за это да простятся тебе все твои грехи!»<sup>21</sup>

В Лондоне оратория была исполнена 23 марта 1743 года (с небольшими изменениями и с добавлением гобоев, фаготов и литавр). Поначалу лондонцы встретили ораторию равнодушно или даже неприязненно. Причиной этого был сам факт звучания текстов Священного писания в театральном помещении (из-за чего Гендель даже снял слишком обязывающее название «Мессия», представив произведение просто как «Новую духовную ораторию»). Однако упорство Генделя в продвижении своего детища к публике сделало свое дело, и к концу его жизни эта оратория превратилась в предмет всеобщих восторгов. Ею всегда открывался или завершался Великопостный концертный сезон.

При жизни композитора оратория звучала в Лондоне по меньшей мере 69 раз, иногда дважды и трижды в один сезон (1750, 1758, 1759) и, как правило, в благотворительных целях. Было найдено и чрезвычайно подходящее место для ее исполнения: капелла Приюта для детей-сирот и подкидышей (Foundlings Hospital), основанного в 1739 году капитаном Томасом Корэмом, сумевшим сплотить вокруг своей идеи влиятельнейших современников, к числу которых принадлежал и Гендель. Приют располагал целым комплексом зданий с просторным двором; поскольку одним из попечителей являлся известный художник Уильям Хогарт, стены помещений украшали подаренные Приюту картины и гравюры лучших тогдашних живописцев (самого Хогарта, Томаса Гейнсборо, Джошуа Рейнольдса и др.)<sup>22</sup>.

В первый раз оратория «Мессия» исполнялась в пользу Приюта в 1750 году, и тогда же Гендель согласился стать одним из попечителей этого учреждения. С 1752 года концерты сделались ежегодными, и обычно Гендель сам руководил ими, даже после 1753 года, когда ослеп вследствие неудачной операции на глазах. Газеты сообщали, что публика плакала при виде незрячего композитора, которого вели под руки к органу два мальчика-воспитанника. Композитор подарил Приюту орган-позитив и завещал все исполнительские материалы к «Мессии» (поскольку партитура не была издана, это означало фактическую монополию на исполнение). Подсчитано, что на нужды Приюта Гендель в общей сложности пожертвовал более 10 тысяч

<sup>19</sup> См.: Larsen P.J. Handel's Messiah. Origins. Composition. Sources. New York, 1989. P. 188.

<sup>20</sup> Цит. по: Händel-Handbuch. Bd. 4. S. 309.

<sup>21</sup> Между тем грехи, по тогдашним понятиям, за Сюзанной Марией Сиббер числились немалые: она была вынуждена уехать из Лондона в провинцию после скандального разоблачения ее супружеской измены и рождения внебрачного ребенка.

<sup>22</sup> Этого комплекса больше не существует: он был снесен в 1920-х годах, однако в Лондоне имеется Музей приюта, где хранятся многие раритетные экспонаты. Сам приют функционировал в других стенах до 1953 года.

фунтов стерлингов — сумма внушительная и сейчас, а по тем временам просто огромная<sup>23</sup>. Этот штрих позволяет отчасти заглянуть в глубину души мастера, слывшего человеком суровым и даже грубым, но обладавшим подлинной добротой и человеколюбием.

Последние дни жизни композитора также оказались связаны с его любимым детищем. Он присутствовал при исполнениях «Мессии» 30 марта, 4 и 6 апреля 1759 года в театре «Ковент-Гарден»; на последнем из них ему стало плохо. Больше он с постели уже не встал. Рассказывали, что Гендель мечтал умереть в Страстную пятницу и нашептывал слова арии сопрано из III части «Мессии»: «Я знаю, Искупитель мой жив» («I know that my Redeemer liveth»). Другим его желанием было оказаться похороненным в Вестминстерском аббатстве — усыпальнице королей и других великих деятелей Англии. Гендель дожил до утра субботы 14 апреля; похороны состоялись 20-го именно там, где он хотел, а слова арии с соответствующей мелодией были помещены на надгробном памятнике Генделю, созданном в 1762 году знаменитым скульптором Луи Франсуа Рубийяком<sup>24</sup>.

### **Проблема редакций и вариантов**

Как ни странно, авторский нотный текст «Мессии» представляет собой большую проблему. Гендель воздерживался от публикации своего любимого сочинения, сохраняя эксклюзивные права на его исполнение за собой и Приютом для подкидышей. При этом почти всякий раз, исполняя ораторию, он вносил в нее изменения, связанные с наличием тех или иных музыкантов и с их индивидуальными особенностями. Некоторые арии транспонировались или поручались другим голосам, иные изымались или дополнялись. По три-четыре версии имеют и некоторые хоры. Почти все эти авторские варианты равноправны, но даже если какой-то вариант, использованный однажды, исчезал или заменялся другим, это не означало его художественной ущербности. Поэтому, как писал Й.П.Ларсен, никакой «аутентичной» авторской версии «Мессии» не существует, и ни один из сохранившихся источников не может считаться выражением окончательной воли композитора<sup>25</sup>.

В архиве Приюта для подкидышей сохранились счета, позволяющие судить о типичной практике исполнения «Мессии» в 1750-х годах. Помимо мальчиков-хористов из Королевской капеллы, в хоре пели 12 взрослых теноров и басов (следовательно, хор в целом был вряд ли намного многочисленнее, чем в Дублине). Зато оркестр был заметно усилен и включал 14 скрипок, 6 альтов, 3 виолончели, 2 контрабаса, 2 трубы, 2 валторны, литавры, а также по 4 гобоя и фагота (естественно, они не во всех номерах играли именно в таком составе; обычно деревянные духовые дублировали хоровые партии или придавали дополнительную весомость оркестровому tutti).

После смерти Генделя в традицию вошли практически ежегодные благотворительные исполнения этой оратории в Англии, слившиеся с чествованиями памяти ее создателя. Причем количество участников таких празднеств неуклонно возрастало еще в XVIII веке.

Первый генделевский фестиваль состоялся в 1784 году, когда англичане отмечали 100-летие со дня рождения композитора (эта ошибочная дата фигурировала в первой биографии

<sup>23</sup> При нынешнем соотношении курсов она составляла около 250 000 фунтов (*Bartlett C. Handel: Messiah, 1989 // Handel. Messiah. Dir. Andrew Parrot. EMI Records Ltd, 1989; Virgin Classics Ltd, 1996. P. 14* [аннотация к диску]). Интересно сравнить эту сумму с состоянием, оставшимся после смерти Генделя: 20 000 фунтов, что по меркам наших дней составляло бы свыше 6 миллионов евро (см.: *Marx H.J. Händel // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2-te, neubearb. Ausgabe. Kassel; Basel etc., 1998. Sachteil, Bd. VIII. S. 575*).

<sup>24</sup> Любопытно, что еще в 1738 году Рубийяк поставил другой памятник Генделю в парке Воксхалл — совершенно необычный, поскольку композитор был изображен в домашнем платье и в ночном колпаке, наигрывающим на лире Аполлона.

<sup>25</sup> *Larsen P.J. Handel's Messiah... P. XI, 186.*

Генделя, написанной Джоном Мейнверингом в 1760 году). В 1784 году в торжествах в Вестминстерском аббатстве участвовали более 500 музыкантов, что произвело на присутствующих ошеломляющее впечатление — состав был по тем временам совершенно беспрецедентный. Струнная группа насчитывала почти 100 человек; фаготистов было 27, трубачей — 12; были задействованы также неизвестный Генделю контрафагот и октавирующие литавры.

В дальнейшем эта тенденция не только сохранилась, но и усилилась. В 1834 году в том же Вестминстере «Мессию» исполняли 644 музыканта, а на генделевском фестивале 1859 года в огромном лондонском Хрустальном дворце (ныне не существующем) хор уже состоял из 2765 певцов, а оркестр — из 460 человек. Дальше — больше: в 1883 году количество хористов возросло до 4000, а оркестрантов — до 500<sup>26</sup>. Такая манера господствовала и в начале XX века, да и в наше время «Мессия» нередко дается с усиленным составом хора и оркестра.

Некоторые дирижеры, приверженцы исторической достоверности, предпочитают более камерные интерпретации в духе дублинской премьеры (записи под управлением Дж.Э.Гардинера, Н.Арнокура, К.Хогвуда, Э.Пэррота, Н.Марринера). Другие музыканты и исследователи уверены, что в Дублине композитор оказался в вынужденно стесненных обстоятельствах, и «аутентичными», то есть соответствующими его замыслам, являются более поздние версии, включавшие дополнительные инструменты. Очевидцы «массовых» исполнений «Мессии» чаще всего писали о том, что впечатление было грандиозным и потрясающим. Поэтому у этой традиции есть свои заступники. «Земной шар превращается здесь в молитвенный зал. И всякому ясно, что маленький ансамбль инструменталистов и скудный хор не могут создать впечатления всемирного звучания», — полагают А.Шайблер и Ю.К.Евдокимова, отстаивая традицию массовых исполнений «Мессии»<sup>27</sup>. Но, поскольку для самого композитора «Мессия» была произведением столь же вселенски значимым, сколь и глубоко личным, однозначного решения в этом вопросе быть, вероятно, не может.

Вне Англии оратория «Мессия» также сделалась объектом особого внимания музыкантов и публики. В 1772 году оратория прозвучала в Гамбурге под управлением Майкла Арна (сына композитора Томаса Арна); в 1775 году Карл Филипп Эмануэль Бах дирижировал там же ее версией с немецким текстом и в собственной музыкальной редакции. Перевод сделал друг К.Ф.Э.Баха поэт Фридрих Клопшток, ранее создавший собственную эпическую поэму «Мессиада» (иногда это название переводят и как «Мессия»). Другой перевод «Мессии» Генделя принадлежал пастору, поэту и писателю Иоганну Готфриду Гердеру (1780), работавшему в Веймаре. Веймарское исполнение произвело глубокое впечатление на Гёте. В капитальнейшем творении самого Гердера, трактате «Идеи к философии истории человечества» (1784–1791), также можно усмотреть нечто созвучное универсалистскому пафосу «Мессии».

В 1777 году аббат Георг Йозеф Фоглер (известный музыкант и теоретик, будущий учитель Карла Марии Вебера) организовал исполнение «Мессии» в Мангейме — правда, на итальянском языке, с сильными купюрами и в собственной инструментовке.

В Берлине «Мессией» в 1786 году продирижировал тогдашний кантор лейпцигской школы св. Фомы композитор Иоганн Адам Хиллер, также посчитавший своим долгом подправить партитуру, что-то сократив, что-то дописав и переинструментовав (другие исполнения «Мессии» в редакции Хиллера состоялись в 1787–1788 годах в Лейпциге и Вроцлаве, тогдашнем Бреслау).

Хотя ныне это может показаться произволом, музыканты классической эпохи не видели в таких версиях ничего предосудительного: они полагали необходимым приблизить барочную

<sup>26</sup> Hogwood C. G.F.Händel. London; Stuttgart; Weimar, 1992. P. 329.

<sup>27</sup> Scheibler A., Evdokimova J. G.F.Händel. Oratorien Führer. Köln, 1993. P. 374.

музыку к вкусам нового времени. Эстетическое обоснование этой практики дал И.А.Хиллер в брошюрах, приуроченных к его исполнениям «Мессии» в 1786–1788 годах. Хиллер полагал, что внесенные им радикальные изменения способен порицать «лишь педантичный почитатель старой моды или буквоед, презирующий благо, коим обладают новаторы»<sup>28</sup>.

В Вене традиция исполнения ораторий Генделя начала складываться с конца 1780-х годов. Барон Готфрид ван Свитен, пропагандировавший музыку «старинных мастеров», не довольствуясь камерными вечерами у себя дома, организовал среди венских аристократов и меценатов «Общество ассоциированных кавалеров», которое устраивало ежегодные исполнения крупных ораториальных произведений во дворце кого-либо из участников этого начинания. Практически бессменным дирижером и руководителем этих концертов являлся с 1787 года В.А.Моцарт. С этой целью он переинструментировал ряд генделевских сочинений: «Ациса и Галатею» (1788), «Мессию» (1789), «Оду святой Цецилии» и «Праздник Александра» (1790). Оратория «Мессия» в редакции Моцарта дважды звучала в 1789 году в венском дворце князя Иоганна Эстергази, и неоднократно — в 1790-х годах. Моцартовские обработки, по сравнению с другими, отличались вдумчивостью и тактичностью, хотя в 1820-х годах Бетховен критически замечал по поводу его оркестровки «Мессии», что Гендель «обошелся бы и без этого»<sup>29</sup>. Однако именно моцартовская редакция «Мессии», опубликованная в 1803 году издательством «Брайткопф и Хертель», почти на столетие стала основополагающей для исполнений этой оратории в Германии и Австрии. Версия Моцарта, в которой было очень немного купюр генделевского текста, позволяла исполнять «Мессию» с классико-романтическим оркестром с участием полной духовой группы (включая флейты, кларнеты и тромбоны), но без участия органа (в концертных залах XIX века органов, как правило, не предусматривалось).

Каждый из венских классиков многое почерпнул из знакомства с «Мессией». Оратория несомненно сильно повлияла на позднее творчество Гайдна. Во время своего первого пребывания в Англии (1791–1792) он слышал генделевское произведение в величественной «мемориальной» манере, что произвело на него неизгладимое впечатление. Обе поздние оратории Гайдна, «Сотворение мира» и «Времена года» содержат много «отсылок» к Генделю вообще и к «Мессии» в особенности. Отзвуки «Мессии» и других генделевских ораторий можно уловить и в шести поздних мессах Гайдна (1796–1802), и в последней, ораториальной версии его «Семи слов Спасителя на кресте», 1796 (изначально — камерного оркестрового сочинения).

Аллюзии на «Мессию» обнаруживаются в Gloria и Credo из неоконченной Мессы В.А.Моцарта c-moll (1783), материал которой был использован в его итальянской кантате «Кающийся Давид» (1785). Влияние «Мессии» прослеживается и в некоторых разделах моцартовского Реквиема (1791). Бетховен особенно усердно штудировал ораторию Генделя во время работы над своей «Торжественной мессой», о чем свидетельствуют выписки из «Мессии» среди эскизов к мессе. Отсюда и тематические переключки, граничащие иногда с цитатами.

Воздействие «Мессии» простиралось и на музыку XIX века. Не без оглядки на Генделя сочиняли свои библейские оратории Ф.Мендельсон («Павел», «Илия»), Г.Берлиоз («Детство Христа»), Ф.Лист («Христос») и другие композиторы.

<sup>28</sup> Цит. по: Аберт Г. В.А.Моцарт. Ч. II, кн. 2. М., 1985. С. 172.

<sup>29</sup> Thayer A.W. Ludwig van Beethovens Leben / Hrsg. von H.Deiters und H.Riemann. Leipzig, 1901–1917. Bd. V. S. 126.

## Либретто и музыкальная драматургия

### Либретто

Весь текст «Мессии» — компиляция, где нет ни одного слова «от автора». Текст составил из отрывков Ветхого и Нового заветов Чарльз Дженненс (1700–1773), которому, вероятно, высказывал свои пожелания сам Гендель<sup>30</sup>. Дженненс был очень богатым, блестяще образованным и несколько эксцентричным человеком, питавшим особый интерес к театру, музыке, теологии и философии. Для Генделя он написал несколько ораториальных либретто. Помимо «Мессии», это «Саул», «Валтасар» и «L' Allegro, il Penseroso ed il Moderato». Возможно, ему же принадлежит и либретто оратории «Израиль в Египте».

Идея и замысел оратории уникальны: ни один композитор до Генделя не создавал еще произведения, посвященного вселенской миссии Спасителя в прошлом, настоящем и будущем (обычно в ораториальных жанрах трактовалось лишь какое-то одно событие из земной жизни Христа, но не сама идея Мессии, объединяющая Ветхий и Новый Завет). Кроме того, произведение такого рода было абсолютно новым для Англии, где не существовало ни пассионной традиции, ни тем более традиции художественной интерпретации жизни Христа (вероятно, недаром оратория называется именно «Мессия», а не «Христос», хотя, как уже упоминалось, в сущности, это синонимы). Личностный пафос, свойственный немецким композиторам-протестантам, в том числе И.С.Баху, был для англичан совершенно неприемлем. Если для Баха естественно такое обращение к Богу, как «мой Иисус» или «мой милый Иисус» (mein lieber Jesu), то для англичан Бог — прежде всего «Господь» (Lord). Гендель и его либреттист сумели найти единственно верный в такой ситуации «бессюжетный» и «анонимный» подход, обусловивший универсальность концепции произведения. «Мессия» — не история жизни Христа, а история человечества, судьба которого связана с великой жертвой Спасителя.

Собственно, эта идея определяет деление оратории на три части. *Первая часть* включает в себя предсказанное пророками ожидание Мессии, блуждание человечества во мраке греха и неведения; чудо рождения Христа и вселенское ликование в его честь. *Вторая часть* — страсти и распятие Христа, однако мрачные образы постепенно сменяются созерцательными, а затем и радостными, когда совершается чудо Воскресения (знаменитый хор «Аллилуйя»). *Третья часть* — наиболее краткая, бессобытийная и философская. Это размышления о смерти и бессмертии, ожидающем праведников после второго пришествия Мессии.

Хотя «Мессия» — произведение нелитургическое, в нем звучат некоторые традиционно литургические тексты, а склад музыки иногда напоминает то мессы, то мотеты, то пассионы XVIII века.

### Музыкальная драматургия

Торжественная увертюра французского типа (e-moll) служит величественным порталом ко всему произведению. Возможно, выбор тональности имел символический смысл: вспомним, что «Страсти по Матфею» Баха также открываются хором в e-moll, ключевой образ которого содержится в словах хора «О ангел Божий, невинный, к древу креста пригвожденный». Поскольку по-немецки «диез» и «крест» обозначаются одним словом (Kreuz), образ страдающего Христа нередко воплощался композиторами той эпохи именно в диезных тональностях. В то же время «простые» тональности с немногими знаками в ключе служили для передачи об-

<sup>30</sup> Полный русский перевод текста «Мессии» помещен в статье: Сапонов М.А. Оратория Генделя «Мессия» (с приложением полного русского перевода текста) // Старинная музыка. 1999. № 4. Все цитаты в наших дальнейших ссылках приводятся по этому изданию. Следует, однако, заметить, что этот текст, следующий синодальному переводу Библии, не всегда адекватен смыслу соответствующих фрагментов английского текста и, стало быть, не совсем точно соотносится с музыкой Генделя (иной порядок слов, иные смысловые акценты).



разов чистоты и невинности, так что е-moll как нельзя лучше подходил для подобной тематики. Второй раздел увертюры — тот самый случай, когда Гендель демонстрирует свое умение писать правильные фуги, если текст и ситуация не требуют чего-то иного.

Почти до середины I части господствуют настроения радостного ожидания. Необычайной, какой-то первозданной утренней свежестью наполнен начальный аккомпанированный речитатив тенора «Утешайте народ мой», за которым следует бодрая ария «Всякий дол да наполнится». Оба эти номера написаны в тональности E-dur, заботливо приготовленной несколько сумрачным е-moll увертюры. В творчестве Генделя E-dur обычно приберегался для особых случаев; это была тональность прекрасных, возвышенных и притом необычных образов и настроений, иногда ориентально-экзотических, иногда созерцательных, иногда пламенно-вдохновенных<sup>31</sup>. В первых вокальных номерах «Мессии» представлена почти вся палитра этих смыслов: в речитативе господствует тон благоговейного восторга, в арии — тон радостного ожидания чуда («Всякий дол да наполнится, и всякая гора и холм да понизятся»). Собственно, в музыке это чудо и творится буквально на наших глазах: мелодические линии образуют то украшенные цветистыми пассажами холмы вместо подразумевавшихся «долин», или крутые обрывы вместо ожидаемых возвышений.

Постепенно в оратории появляются минорные ноты, иногда мягко-элегические, но иногда и весьма напряженные, заставляющие Генделя прибегать к крайне необычным решениям. Так, ария альты № 6, d-moll («И кто выдержит день пришествия Его»)<sup>32</sup>, начинающаяся в характере сдержанного и несколько сурового менуэта, живописует в средней части тот облик Бога, который невозможно выдержать человеческому взору: «Ибо Он — как огонь расплавляющий». Темп внезапно меняется с Larghetto на Prestissimo, размер — с 3/8 на C<sup>33</sup>. Вопреки обычаю, каданс первой части накладывается на начало второй и словно бы сметается ее бурной фактурой. Языки пламени, выраженные при помощи то стремительно нисходящих гамм, то ломаных арпеджио, то цепочки трелей, пронизывают и оркестровые голоса, и вокальную партию. Возвращение материала первой части с облегчением воспринимается как обычное da capo, но оказывается, что это не так. Менуэт обрывается на полуслове, и вновь начинает бушевать огненная стихия. Форма da capo рушится под натиском этой стихии, превращаясь в контрастно-составную, причем насыщенную непрерывным мотивным и гармоническим развитием:

A	B	A'	B'
Larghetto, 3/8	Prestissimo, C	Larghetto, 3/8	Prestissimo, C
d — F	F — a	d — d/V	d — d
59 тактов	35 тактов	21 такт	43 такта

Любопытно, что внутренняя логика построения этой индивидуальной формы, когда «сильная» побочная тема одерживает верх над более «слабой» главной, предвосхищает некоторые открытия композиторов последующих эпох.

<sup>31</sup> Например, в опере «Юлий Цезарь в Египте» E-dur — лейттональность Клеопатры; в оратории «Соломон» мудрый царь поет в E-dur арию, выражающую восторг перед красотой Божьего мира («What thought I trace», I акт). По мнению А.Шайблера и Ю.К.Евдокимовой, E-dur для Генделя — тональность «божественного» (Scheibler A., Evdokimova J. G.F.Händel... S. 477).

<sup>32</sup> Номера здесь и далее приводятся согласно Новому собранию сочинений Генделя, где увертюра обозначена как № 1. Во многих прежних изданиях нумерация начинается с речитатива тенора. С другой стороны, некоторые речитативы, имеющие собственные номера в прежних изданиях (например, в партитуре издательства «Peters»), в Новом собрании сочинений номерами не обозначены. Отсюда и ряд расхождений, которые далее оговариваться не будут.

<sup>33</sup> Первоначальный вариант арии не содержал такого резкого контраста. Разбираемый нами второй вариант был создан для Гаэтано Гуаданы (Larsen P.J. Handel's Messiah... P. 110).

После столь неординарной арии помещен мягко-элегический хор № 7 («И очистит сынов Левия», g-moll), полный изысканных полифонических «неправильностей». В основу этого хора был положен сочиненный ранее Генделем дуэт на итальянский текст — то есть музыка полифонического, но не фугированного склада (всего в «Мессии» имеется четыре таких хоровых переработки камерных дуэтов<sup>34</sup>). Не претендуя на создание собственно фуги, Гендель использует многие типичные для фуги приемы изложения и развития материала. Здесь есть и экспозиция, и противосложение, и несколько стретт. Полифоническая техника основана на принципе свободной комбинаторики устойчивых и мобильных элементов, где любой устойчивый элемент способен превратиться в мобильный (как это делает поначалу «твердый» начальный мотив), а любой мобильный приобрести стабильность (как нисходящий ход, превратившийся в удержанное противосложение).

Далее следует некоторое просветление, поскольку в тексте арии альты (D-dur) и в хоре, построенном на том же материале, говорится о Благовещении. Отсюда — несколько пасторальный оттенок музыки, усиленный в редакции Моцарта введением духовых инструментов с «воркующими» переключками.

Однако вскоре наступает почти полная тьма, предшествующая явлению божественного света. Самый мрачный тембр, бас, вещает в самой «черной» в данном контексте тональности (h-moll) о том, что «тьма покроет землю, а мрак — народы» (аккомпанированный речитатив № 9). В арии баса «Народ, ходящий во тьме, увидит свет великий» воплощается идея мучительного блуждания в грехе и невежестве, выраженная как при помощи определенных риторических приемов (извилистая мелодия, тягучий унисон, причудливая фразировка и артикуляция, затрудняющая ход мелодии), так и через логику формы: ария написана в концертной форме, где тема «бродит» по кругу родственных тональностей, словно ища духовного пристанища и обретая его лишь в следующем хоре «Ибо младенец родился нам» (G-dur)<sup>35</sup>.

Строение этого раздела I части «Мессии» подчиняется вполне очевидному принципу. Оно движется как бы кругами, поскольку после увертюры четырежды проходит тот же ряд жанров в неизменной последовательности: речитатив — ария — хор. Тональный план этой цепочки циклов выстроен весьма логично; он сочетает столь важные для барочных музыкантов образные «амплуа» тональностей с функциональной динамикой их смен: E—E—A; d—d—g; D—D—D; h—h—G. Исключение из этой линии хора № 11 («Ибо младенец родился нам», G-dur) объясняется чрезвычайностью события: рождество Христово свершилось. Далее предопределенность чередования минициклов будет нарушена, и развитие начнет подчиняться другим закономерностям.

Первая часть оратории делится примерно пополам инструментальной пасторалью (Pifa, № 12), возвещающей о рождении Мессии. Это нарочито простая музыка в жанре рождественской сицилианы. Будучи в Италии, Гендель мог воочию видеть и слышать пастухов, которые в рождественские дни спускались с гор и ходили по улицам городов, играя на волынках и дудках, распевая песенки в честь младенца Христа и девы Марии. Эти пастухи назывались pifferari (от piffaro — дудка), а исполняемая ими музыка — пифа. Мелодии pifferari вдохновляли некоторых итальянских композиторов на создание инструментальных пьес рождественско-пасторального характера с переключками-эхо (такова органная «Пастораль» Джироламо Фрескобальди, в теме которой цитируется начало песни «Siam pastori e pastorelle» — «Мы пастухи и пастушки»). Но пастораль в «Мессии» ведет свое происхождение, скорее всего, не от

<sup>34</sup> См.: Larsen P.J. Handel's Messiah... P. 81–82.

<sup>35</sup> Ария баса восходит к арии из оперы «Имение» («Гименей») с почти аналогичным текстом, говорящем о непроглядной ночи («Da cieca notte allor»). Однако в опере тональностью арии был d-moll, а размер — 6/8, так что это не столько цитата, сколько новое произведение на ту же тему. См.: Händel-Handbuch. Bd. I. S. 492.

музыки *pifferari*, ибо в ней нет никакого этнографизма, а от обычая, сложившегося в начале XVIII века в Ватикане, когда на второй день Рождества в папском дворце устраивался торжественный обед, на котором звучали концерты, завершавшиеся подобными пасторальями (как, например, *Concerto grosso* Арканджело Корелли *g-moll* № 8). Подобная пастораль открывает и II часть Рождественской оратории И.С.Баха. Однако, насколько баховская идиллия психологически сложна и пространственно многоярусна (переключки небесных и земных голосов), настолько у Генделя в «Мессии» отсутствуют какие-либо смысловые обертоны, помимо безмятежного покоя и безыскусной нежности. Из всех типичных для пасторали тональностей Гендель выбирает младенчески невинный *C-dur*, в котором тщательно старается по возможности избегать хроматизмов и модуляций. Вряд ли случайно и то, что, даже получив возможность использовать духовые инструменты, которых у него в Дублине не было, Гендель воздержался от переинструментовки «Пифы», оставив нейтральные тембры струнных (в Дублине здесь играли лишь три скрипки, альт и бас). Это абсолютно «белая», почти лишенная оттенков музыка. Даже традиционных для жанра пасторали переключек пастухов (или пастухов и ангелов, как в «Рождественской оратории» Баха) в «Пифе» нет<sup>36</sup>. Мессия здесь — мирно спящий в яслях новорожденный младенец, однако вместе с ним рождается новый мир, и история человечества словно бы начинается с чистого листа. По-видимому, именно эту мысль хотел выразить Гендель, явственно избегая как откровенной стилизации под бытовую пастораль, так и чрезмерно сентиментального тона.

Если до «Пифы» в тексте господствуют ветхозаветные цитаты (преимущественно книга Исаи), то начиная с № 13 цитируется Евангелие от Луки, содержащее наиболее подробный рассказ о рождении Христа. Естественно напрашивается сравнение I части «Мессии» с соответствующими фрагментами «Истории рождества» Генриха Шютца, «Рождественской оратории» и Мессы *h-moll* И.С.Баха. Тон лирики Генделя во всех случаях более объективен. Единственное место, где Гендель приближается к манере своих собственных драматических ораторий, рисуя почти зримую картину — это сцена явления ангела испуганным пастухам (речитативы сопрано № 13–14). При наличии двух солистов-сопрано слова Евангелиста и Ангела поручаются разным исполнителям (иногда реплики Ангела поет мальчик). Фигурации двух скрипок в аккомпанированном речитативе изображают нежное трепетание ангельских крыльев.

Тот же образ подхватывается в партии скрипок и в начале следующего хорового номера («Слава в вышних Богу»). Этот текст является каноническим в любой христианской литургии, и в церковной музыке XVIII века существовали определенные традиции его художественной интерпретации. Нередко, если общая тональность произведения это позволяла, *Gloria* сочинялась в «царской», праздничной тональности *D-dur*, ярко звучавшей у струнных и предполагавшей использование труб и литавр. Гендель в точности соблюдает правила музыкальной риторики: «слава» распевается с маршеобразным пунктированным ритмом, на словах «в вышних» мелодия идет вверх, а в следующей фразе — «и на земле мир» — опускается и словно застывает в блаженном покое. «Благоволение в человеках» выражается через восходящую стреттную имитацию. Эта дискретная структура напоминает строение итальянского мадригала XVI–XVII веков, где каждая фраза текста также клалась на музыку как бы отдельно, образуя самостоятельный музыкальный образ, подчиняющийся экспрессии слов. Прибегнув к повтору всего текста, Гендель придает хору двухчастную форму, срединный каданс которой, однако, делается в главной тональности. Во II части «Мессии» имеется хор «Поднимите,

<sup>36</sup> Поучительно сравнить «Пифу» и с «Мюзетом» из генделевского *Concerto grosso op. 6* № 6 (1739). В концерте также нет духовых, но «Мюзет» воплощает сельскую идиллию во всей ее чувственной прелести и живописной красочности.

врата, верхи ваши» (№ 30), текст которого, повествующий о «Царе славы», позволил композитору протянуть тематическую арку к хору «Слава в вышних». Хор из II части написан в другой тональности (F-dur), однако начальные фразы почти совпадают, да и форма — также не фугированная, а мотетная.

Радостное настроение сохраняется до конца I части; варьируются лишь его оттенки. Призывная энергия арии сопрано («Rejoice» — «Ликуй от радости», № 16) вновь сменяется благостным умиротворением, связанным с образом Христа как Доброго пастыря (дуэт альты и сопрано «Как пастырь Он будет пасти стадо Свое»)<sup>37</sup>. Форма арии № 16 примечательна редко встречающимся у Генделя вариантом сокращенного *da capo*, где первый раздел модулирует в тональность доминанты, как бы предсказывая тем самым логику сонатной модуляции<sup>38</sup>. Примечателен тональный план I части оратории, совершающий постепенную модуляцию на тритон (e — B). Возможно, эта модуляция символизирует перерождение мира после явления Мессии, поскольку поворотным пунктом оказывается «белый» C-dur («Пифа»).

Вторая часть оратории повествует о распятии и воскресении Христа. Если первая часть в какой-то мере соответствует *Kyrie* и *Gloria*, то вторая — *Credo*, причем начиная непосредственно с *Crucifixus*. Здесь содержатся наиболее мрачные и драматичные эпизоды, трактованные с емкой экспрессией, хотя и без баховского психологизма. События Священного писания видятся здесь не изнутри, глазами участников, как в пассионах И.С.Баха или в «Страстях по Брокесу» самого Генделя, а как бы с огромной исторической дистанции. Везде господствует сдержанно-эпический тон, лишь изредка уступающий место обостренным эмоциям или гневным обличениям.

Хор № 19 («Вот ангел Божий», g-moll) служит эмблемой-эпиграфом ко всей II части. Он содержит аллюзию на стиль французской увертюры (пунктированный ритм, темп *Largo*, имитационный склад), однако те же средства иногда использовались композиторами эпохи барокко для изображения страстей Христа. По содержанию он почти идентичен начальному хору баховских «Страстей по Матфею», поскольку также изображает шествие на Голгофу, однако именно здесь мистик и лирик Бах создает грандиозную многофигурную картину с живыми лицами и спорящими голосами, а прирожденный драматург Гендель, напротив, ограничивается скудным монохромным изображением.

Между двумя минорными хорами, № 19 и № 21, Гендель поместил огромную созерцательную арию альты «Он был презрен» («He was despised») в развернутой форме *da capo*, типичной для его опер, но не так часто применявшейся им в ораториях<sup>39</sup>. В данном случае величественная масштабность формы имела большое значение; как замечал П.Й.Ларсен, только эта ария (и еще ария баса из III части) сохраняла форму *da capo* во всех авторских редакциях «Мессии»<sup>40</sup>. Тональность арии (Es-dur) указывает на особо возвышенный пафос: в эпоху барокко три знака при ключе ассоциировались со святой Троицей, и потому Es-dur часто использовался в религиозной музыке<sup>41</sup>. Композитор словно бы не позволяет себе даже намекнуть здесь на жанр

<sup>37</sup> В первой версии — ария сопрано, поскольку арию «Rejoice» пел тенор.

<sup>38</sup> I: B-dur — F-dur; II: g-moll — d-moll; III: B-dur — B-dur. В «Мессии» есть еще один образец такой формы — ария сопрано g-moll из III части («Если Бог за нас» — «If God is for us»). Более обычный тип сокращенной формы *da capo* — с одночастным и однотональным первым разделом.

<sup>39</sup> Согласно подсчетам П.Й.Ларсена, в ораториях конца 1730-х — начала 1740-х годов арий *da capo* обычно менее трети. В первой версии «Мессии» из 15 арий было 4 *da capo*, в лондонской версии — всего 2 (см.: *Larsen P.J. Handel's Messiah...* P. 39).

<sup>40</sup> *Larsen P.J. Handel's Messiah...* P. 141.

<sup>41</sup> Ср. с суждением Х.Ф.Д.Шубарта: «Es-dur — тон любви, благоговения, доверительной беседы с Богом, выражающий Святую Троицу своими тремя бемолями» (*Schubart Ch.F.D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [1784/1806]. Leipzig, 1973. S. 284).

*lamento* и вообще избегает всех примет модной тогда чувствительности сентименталистского или пиетистского толка; мелодия носит почти декламационный характер и рассчитана на отчетливое произнесение каждого слова<sup>42</sup>. Только в средней части (*c-moll*) прорываются бурные страсти: гнев и возмущение деяниями палачей, горячее сочувствие к страдающему и униженному Иисусу. После такого потрясения полная реприза величественно-отстраненной музыки первой части воспринимается как насущно необходимая в эмоциональном и архитектурном отношении<sup>43</sup>. При исполнении вокальная партия альты, возможно, допускала введение очень умеренных украшений в репризе, призванных подчеркнуть выразительный смысл некоторых слов. Возможно, вполне справедливо предположение П.И.Ларсена о том, что эта ария сочинялась именно в расчете на дарование Сюзанны Сиббер, которая, будучи замечательной певицей, прославилась и как выдающаяся трагическая актриса, умевшая создать нужное эмоциональное напряжение, не впадая в аффектированность. Впоследствии, вернувшись в Лондон, Сиббер продолжала петь в ораториях Генделя, а на драматической сцене играла вместе с выдающимся актером Дэвидом Гарриком, создавая образы шекспировских героинь.

Следующий хоровой массив (*f-moll*) представляет собой триптих, или большую полифоническую контрастно-составную форму (№ 21–23). Эта форма включает прелюдию в стиле французской увертюры, в ритме которой вновь возникают характерные фигуры бичевания («Он взял на себя наши немощи»); затем следует fuga («И ранами Его мы исцелились»), написанная на традиционную тему со скачком на уменьшенную септиму, приходящимся на слово «*stripes*» — «раны». Общий характер музыки (типичное для церковного стиля XVIII века *alla breve*, правильный тональный ответ, отсутствие характерных для Генделя полифонических вольностей и т. д.) свидетельствует о том, что композитор настаивает здесь на предельной обобщенности содержания, говоря как бы от имени всего человечества. Отсюда и выбор темы, которая, при всей своей пластической характерности, лишена какой-либо индивидуальности; подобные темы изобилуют в музыке позднего барокко, а затем переходят к венским классикам (известнейший, но не единственный пример — fuga «*Kyrie eleison*» в Реквиеме Моцарта<sup>44</sup>).

Заключительная часть триптиха, хор *F-dur* («Все мы блуждали как овцы») вносит резкий контраст, ибо его изобразительность находится почти на грани гротеска: Гендель точными штрихами рисует разбежавшееся во все стороны и бестолково блеющее стадо (почти все распевы приходятся на гласный «э»). Идея беспорядочного «разброда» воплощена и в особых приемах тематической работы: преобладает имитационная, но не фугированная фактура со спотанно возникающими переключками, дроблением начальной фразы на элементы, их комбинаторными перестановками и вариантными ответвлениями. Но в целом создается отнюдь не жанровая картинка, а суровое самообвинение, продолжающее мысль о Христе как о Добром пастыре, принявшем мученическую смерть ради пасомых: в торжественной минорной коде всё ставится на свое место («И Господь возложил на Него грехи всех нас»)<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> С пиетизмом Гендель был знаком не понаслышке, поскольку его родной город Галле являлся одним из главных центров этого духовного течения. Пиетисты настаивали на личностном характере веры и непосредственном обращении человека к Богу.

<sup>43</sup> Форма *da capo* с резко контрастной второй частью вообще характерна для Генделя. Для И.С.Баха, напротив, эта форма не типична и встречается у него довольно редко.

<sup>44</sup> Любопытно, что, вопреки очевидному сходству темы *Kyrie* с темой данного хора, на форму и тематизм первой части моцартовского Реквиема повлияли также два других сочинения Генделя — «Траурный антем» памяти королевы Каролины (1737), начальный хор которой напоминает будущий моцартовский Интроит, и заключительная хоровая двойная fuga из «Деттингенского *Te Deum*» (1743). См. подробнее: *Wolff C. Mozarts Requiem. Geschichte. Musik. Dokumente. 5. Aufl. Kassel u. a., 2006. S. 78–82.*

<sup>45</sup> Любопытно, что музыка хора *F-dur* заимствована Генделем из второй части итальянского дуэта «*No, di voi non più fidarmi*», первый раздел которого лег в основу «рождественского» хора из I части «Мессии» (№ 11). Хотя в

В дальнейших номерах (№ 24–29) Гендель, вновь возвращаясь к теме страданий Христа, продолжает развивать драматическую образность, по-прежнему избегая жанра *lamento*. Параллельно возникают образы славы и триумфа Мессии. В последних разделах II части, состав которых в различных авторских редакциях варьируется, говорится о победе и воцарении Христа над народами. Гендель допускал, что номера после 34-го вплоть до «Аллилуйя» можно исполнять с купюрами: именно здесь больше всего авторских замен и сокращений.

Финальный хор «Аллилуйя» (D-dur) на текст из «Апокалипсиса» настолько великолепно воплотил идею победного славословия, что зажил самостоятельной жизнью. По стилистике он очень близок к генделевским композициям на *Te Deum* или к торжественным Коронационным антемам 1727 года. Согласно указу короля Георга II, этот хор приобрел государственно-культурное значение и стал исполняться во всех британских храмах, причем его надлежит слушать стоя, как молитву.

Форма «Аллилуйя» — сквозная, наподобие мотетной, внутри которой четко различимы участки гомофонного (хорального) и полифонического изложения (в основном это фугато). Однако их чередование не производит впечатления калейдоскопичности, поскольку музыкальный материал переходит из одного раздела в другой, а ритмический лейтмотив «аллилуйя» проникает повсеместно. Техника мотивной и полифонической работы Генделя в этом хоре заслуживает отдельного рассмотрения, которое отчасти уже предпринималось исследователями<sup>46</sup>. Следует заметить, что этот хор — один из немногих, где Гендель цитирует немецкий протестантский хорал, а именно седьмую строку (начало *Abgesang*) из хорала «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*». В «Аллилуйя» этот мелодический фрагмент подтекстован словами «*The Kingdom of this world is become the Kingdom of our Lord*»: «Царство мира сего стало царством нашего Господа», и так далее. Впрочем, сходные обороты содержатся и в гимне *Te Deum*, мелодия которого также использовалась в протестантском богослужении. В *Te Deum* можно обнаружить и другие интонационные связи с тематизмом «Аллилуйя». Эти аллюзии подчеркивают общечеловеческий и общехристианский смысл финального апофеоза II части «Мессии».

*Третья часть* наименее драматична; она посвящена теме Искупления и ожидания второго пришествия Христа. Следовательно, к идее вечной жизни здесь постоянно примешивается мысль о смерти и о Страшном суде.

Часть открывается поэтичной арией сопрано E-dur «Я знаю, Искупитель мой жив» (слова из книги Иова), которая в свое время трогала публику до слез. Ее тональность отчетливо перекликается с тональностью вступительного речитатива I части, а стилистика содержит аллюзии на медленный менуэт — жанр, воплощавший в музыке XVIII века не только аристократическое изящество, но и возвышенное достоинство. Форма этой арии также своеобразна: по завершении первого раздела (т. 75) может показаться, что далее последует средний раздел и реприза *da saro*, но музыка, не содержа явных контрастов и не оспаривая господства основной тональности, отклоняется в затененную субдоминантовую сферу (кадансы в A-dur в т. 104 и 119) и плавно возвращается в тонику. Таким образом, два раздела арии образуют гармонический круг: T—D, D—T / T—S, S—T. И хотя тематическое развитие не содержит точных реприз, символика круговой замкнутости, безусловно, здесь присутствует, поскольку имеет прямое отношение к идее смерти как перехода к бессмертию.

---

тексте дуэта ничего не говорится ни о Рождестве, ни о разбежавшемся стаде, его музыка превосходно легла на новые тексты.

<sup>46</sup> См.: Гервер Л. Л. Какие вопросы предлагает нам полифония Генделя... С. 77–87. Исследовательница, остановив внимание на одной из версий мотива «аллилуйя», насчитала 13 его интервальных вариантов, проводимых с постоянными изменениями.

Насколько Гендель избегал субъективного тона при повествовании о страстях Христа, настолько он не скрывает его в III части, когда речь заходит о чуде воскресения и о преодолении смерти. Эта идея чрезвычайно проникновенно звучит в кратком дуэте альты (на премьере — контртенора) и тенора «Смерть! Где твое жало?» (№ 44, Es-dur), тему которого подхватывает и развивает следующих хор.

Необходимо отметить и арию баса «Труба вострубит, и мертвые воскреснут» (D-dur, № 43). Невзирая на грозный текст, повествующий о Страшном суде, она полна радостной готовности к встрече с Всевышним. Солирующая у Генделя перенести через слово? труба неразрывно связана с царственно-воинственным D-dur. По своему типу эта ария напоминает оперные арии героического характера; отсюда и ее форма *da capo*. Примечательно, что в редакции Моцарта форма арии сокращена до одной части, а в инструментовке солирующая труба заменена на валторну (трубы у Моцарта тоже есть, но играют в *tutti*). Это было вызвано не только техническими причинами, поскольку в конце XVIII века техника игры на трубе в высоких позициях (кларино) была утрачена, но и смыслом текста: в немецком переводе вместо «трубы» появился «тромбон» (*die Posaune*). Дело в том, что латинское «*tuba*» традиционно переводилось на английский, русский и некоторые другие языки как «труба», а на немецкий — как «тромбон» (отсюда — солирующий тромбон в *Tuba mirum* из Реквиема Моцарта). Валторна, конечно, была ближе по тембру тромбону, нежели трубе.

Ария сопрано *g-moll* («Если Бог с нами, кто против нас?») завершает линию сольных номеров оратории. И в драматургическом, и в тональном отношении она вызывает ассоциации с арией *Agnus Dei* в Мессе *h-moll* И.С.Баха: Баху также понадобилось перед самым концом Мессы погружение в созерцательно-скорбный *g-moll*, оттеняющий D-dur последнего хора, «*Dona nobis pacem*». Но на этом аналогии кончаются. Генделевская ария, невзирая на темп *Larghetto*, построена на активных ораторских интонациях. Это речь, полная сдержанной страстности, а не молитва и не лирическое излияние.

Ораторию завершает небольшой хоровой мотет (триптих: прелюдия, фугато и фуга) радостного характера в триумфальной тональности D-dur. Тем самым образуется арка, объединяющая «Славу» из первой части, «Аллилуйя» из второй, и «Аминь» третьей. Этот финал не может сравниться по мощи с ликующим завершением второй части, но прекрасно выполняет роль краткого послесловия к огромному эпическому повествованию.

«Мессия» — произведение монументально-уравновешенное, созданное человеком, достигшим духовной зрелости и житейской мудрости и принимающим мир таким, каков он есть. Отсюда — теплый, но как бы внеличный тон повествования. Солистам принадлежит важная роль (и та тщательность, с которой композитор подходил к их отбору и подгонял арии к конкретному певцу, подтверждает этот вывод), однако они никого не персонифицируют, выступая как бы от имени всего человечества. Человечество и есть главный «герой» произведения. Поэтому «Мессию» можно определить как музыкально-философскую концепцию всемирной истории — концепцию вполне оптимистическую и соответствующую внутреннему убеждению художника эпохи Просвещения в прекрасной и разумной устроенности бытия.

### 3. «САУЛ»

Ярчайший образец драматической оратории Генделя — «Саул», жанр которого красноречиво обозначен как «оратория, или духовная драма» («An Oratorio or a Sacred Drama»). Автором либретто был Чарльз Дженненс; это был первый опыт его сотрудничества с Генделем в качестве либреттиста и даже советчика: Гендель уважал своего соавтора за глубокие познания и критический ум. В основе фабулы — I и II книги пророка Самуила из Библии и некоторые другие литературные источники, переработанные в свободно сочиненный текст.

«Саул» был написан в 1738 году и впервые исполнен 16 января 1739 года в Королевском театре в Лондоне (без драматического действия). Оратория завоевала большую популярность при жизни композитора, а затем стала одним из наиболее часто исполняемых произведений Генделя. «Саулом» восхищались, в частности, Бетховен, который задумывал в 1826 году собственную ораторию на тот же сюжет, и Брамс, дирижировавший исполнением генделевской оратории в 1873 году в Вене. В наше время «Саул» также пользуется вниманием выдающихся исполнителей. Слушатель, даже лишенный возможности услышать это произведение в концертном зале, может делать выбор между записями, осуществленными под управлением Х.Риллинга, Н.Арнокура, Дж.Э.Гардинера и других дирижеров.

#### **Историческая основа и сюжет**

Считается, что первый царь древней Иудеи, Саул, царствовал примерно в 1012–1004 годах до н. э.; преемником Саула, как известно, стал его зять — Давид, к которому по линии Иосифа восходит род Иисуса Христа. Судя по Библии, Саул действительно был личностью очень неординарной, однако чрезвычайно противоречивой; с современной точки зрения, он явно страдал прогрессирующим психическим заболеванием, приведшим его к трагическому концу.

Образ величественного, грозного, но неуклонно стремящегося к безумию и собственной гибели Саула, особенно по контрасту с его антагонистом, благочестивым и доблестным Давидом, был весьма популярен в театре, литературе и музыке XVIII века. Взаимоотношения этих двух героев становились темами поэм (А.Коулс, «Давидиада»; Дж.Броун, «Лечение Саула»; Г.Р.Державин, «Целение Саула»), вокальных и инструментальных произведений (Ф.Конти, духовная драма «Давид»; Р.Кайзер, оратория «Победоносный Давид»; И.Кунау, «Библейские истории» для клавира, соната II: «Саул, исцеляемый Давидом»). Неоднократно возникал этот образ и в искусстве последующего времени (мелодрама Э.Т.А.Гофмана «Саул, царь Израиля», 1811; стихотворение Дж.Байрона «Царь Саул», положенное на музыку, в частности, М.П.Мусоргским и вошедшее в цикл «Юные годы»).

У Генделя акцент сделан не на теме умиротворения Саула посредством музыки, а на теме зависти и ревности, приводящей к краху не только самого Саула, но и всё его царство. Поэтому не будет преувеличением определить генделевского «Саула» как музыкальную трагедию, допускающую даже сценическое воплощение — настолько зримо ярки ее образы.

#### **Содержание оратории**

**Акт I.** Израильский народ чествует юного Давида, сразившего в поединке могучего предводителя филистимлян, Голиафа. Победителя вышли приветствовать и дети царя Саула — сын Ионафан, искренне восхищающийся Давидом, и дочери, Мераб и Михаль (в русском переводе Библии — Мелхола). Однако для самого Саула новоявленный герой Давид — всего лишь забывший свое место ничтожный мальчишка-пастух, осмелившийся принимать похвалы, ко-



торых достоин только царь. Вынужденный скрывать свою вспыхнувшую ревность, Саул внешне милостив с Давидом. Он даже намеревается отдать Давиду в жены одну из своих дочерей. Старшая, надменная и резкая Мераб, с негодованием отвергает брак с простолюдином. Но ее сестра, нежная и застенчивая Михаль, с радостью соглашается: она уже любит Давида... Продолжающееся пикование народа выводит Саула из себя, и на сей раз его не может успокоить даже сладостное пение Давида, обращающегося в молитвой к Богу. Царь в ярости швыряет в будущего зятя копьем, чудом не задев его. Потрясенный Ионафан, колеблющийся между сыновней любовью и дружеской преданностью, решает защитить Давида, чего бы это ему ни стоило. Хор молит небо спасти славное имя Саула во имя блага всего народа.

*Акт II.* Хор изобличает погибельную власть Зависти. На короткое время Ионафану удается примирить Саула с Давидом. Вынужденный исполнить свое обещание, Саул справляет свадьбу Давида с Михаль, но собирается той же ночью предательски умертвить его. Михаль убеждает Давида немедленно бежать; Мераб, до сих пор презиравшая Давида, сознаёт свою несправедливость и молится о его спасении. Отсутствие Давида на религиозном празднике вызывает новую вспышку ярости Саула, мишенью которой на сей раз становится его сын, заподозренный в соучастии тайным замыслам Давида; Ионафан также вынужден скрыться от гнева отца. Хор предрекает Саулу, вставшему на путь преступлений, печальный конец.

*Акт III.* Филистимляне вновь угрожают Израилю. На этот раз им противостоит одинокий и отчаявшийся Саул. Случилось самое страшное: Бог покинул его и больше не посылает ему откровения ни во сне, ни через пророков. Ночью накануне решающего сражения царь является к Эндорской колдунье за пророчеством, хотя ранее сам под страхом смерти запретил ворожбу<sup>47</sup>. По его требованию ведьма вызывает дух пророка Самуила, когда-то помазавшего Саула на царство. Предсказания Самуила ужасны. Бог и впрямь отверг Саула; в предстоящей битве и царя, и его сына ждет смерть, а израильтян — поражение.

Саул и Ионафан погибают в бою. Смерть царя совсем не радует Давида. Он приказывает казнить воина-амелекитянина, который дерзнул прикончить смертельно раненого Саула и забрать с собою его венец. Давид горько оплакивает гибель своего друга Ионафана и воздает царские почести телу Саула. Вместе с Давидом плачут Мераб и Михаль. Народ в сдержанно-торжественном хоре прославляет Давида — нового законного царя Израиля.

### **Исполнительский состав**

В отличие от некоторых других сочинений, где Гендель был вынужден довольствоваться скромным составом исполнителей, в «Сауле» он мог рассчитывать на большой и разнообразный оркестр, сильный хор и великолепных оперных певцов.

Основной принцип, которому здесь старался следовать Гендель, споря с итальянской оперной традицией — «естественное» распределение голосов (мужские роли исполняются мужчинами, женские — женщинами).

Саул — бас, причем следует отметить, что едва ли не впервые столь сложная по психологическому рисунку трагическая роль написана для низкого голоса. Басовые партии в итальянских операх Генделя обычно второстепенны или эпизодичны и, как правило, более или менее одноплановы (гротескный император Клавдий в «Агриппине», варварский царь Аргант в «Ринальдо», грубый вояка Ахилла в «Юлии Цезаре», мудрый маг Зороастр в «Орlando»). В серьезной итальянской опере того времени главный герой практически никогда не пел басом<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Этот эпизод ранее стал основой драматической сцены Г.Пёрселла «In guilty night» (1693).

<sup>48</sup> Редкое исключение — первая редакция оперы Вивальди «Неистовый Орlando» (Венеция, 1717), где главную роль исполнял бас. Но во второй редакции (1727) его сменила певица-контральто. Впрочем, роль Орlando — не чисто героическая, а скорее героико-комическая, изобилующая гротескными сценами безумия.

Впрочем, и героев, сравнимых по психологической сложности с Саулом, тогдашняя итальянская опера не знала. Сопоставимый образ предлагается разве что в «священном представлении» Франческо Конти «Давид» (1724), написанном для венского двора — однако показательно, что партия Саула там предназначена для тенора, а не для баса. В итальянских ораториях басовые партии традиционно отводились для сугубо inferнальных персонажей (Сатана в ранней оратории Генделя «Воскрешение»).

Некоторые аналогии образу Саула можно найти во французской опере. В какой-то мере это царь Идомея, герой одноименной оперы Андре Кампра (1712), и царь Тезей из оперы Рамо «Ипполит и Арисия» (1733; эту оперу Гендель, судя по имеющейся цитате из нее в «Израиле в Египте», знал).

В Германии, в отличие от Италии, басам поручались весьма серьезные партии в пассионах (традиционно — партия Иисуса), ораториях и операх. Так было и в Гамбургском театре, где начинал свою оперную карьеру Гендель, и, возможно, он опирался на некоторые произведения Рейнхардта Кайзера, в которых главные или очень важные партии поручались басам.

Но в целом Гендель, создавая образ Саула, действовал самостоятельно и смотрел далеко в будущее, предвосхищая таких трагических героев, как Агамемнон в «Ифигении в Авлиде» Глюка, Моисей в «Моисее в Египте» Россини, Борис Годунов в одноименной опере Мусоргского, король Филипп в «Доне Карлосе» Верди.

На премьере партию Саула пел Густав Вальц, служивший у Генделя, по некоторым сведениям, поваром, но выступавший также на сцене в его операх и ораториях<sup>49</sup>. Некоторая грубость голоса и исполнительской манеры, которую критики отмечали у этого певца, в данном случае могла быть очень уместной.

Басом поет и тень пророка Самуила, но это находится в рамках сложившейся оперной традиции. Подземные боги, призраки, жрецы и оракулы всегда пели только басом.

Другие мужские роли также имеют свою тембровую семантику.

*Ионафан* — тенор, воплощение светлой мужественности. На премьере его пел Джон Бирд (Beard), который, вопреки молодости, считался одним из лучших английских певцов того времени и отличался, помимо прочего, красивой наружностью<sup>50</sup>. Напомним, что в итальянской опере 1-й половины XVIII века тенора еще не перешли на амплуа юных героев, и им редко поручали главные или значительные партии.

*Давид* — единственный в оратории альт, поскольку он — почти подросток (в тексте Саул неоднократно называет его «мальчишкой» и «юнцом»), а к тому же славится как сладкоголосый певец и искусный музыкант, будущий поэт и псалмотворец. Относительно имени первого исполнителя этой партии существуют противоречивые сведения. В либретто, напечатанном ко дню премьеры, значилось имя контртенора Рассела, однако в газетном отклике на премьеру исполнительницей роли Давида называлась певица Маркезина (прозванная Луккезина, поскольку родилась в Лукке). В наше время Давида поют как контртенора, так и меццо-сопрано.

*Обе дочери Саула* — сопрано. Однако властный и надменный характер Мераб допускал использование и подвижного меццо-сопрано; на премьере эту партию исполняла Сесилия Янг (супруга композитора Томаса Арна). Партию Михаль пела Элизабет Дюпарк, выступавшая на оперной сцене под псевдонимом Франчезина («Французенка»).

<sup>49</sup> Это его Гендель имел в виду, сказав однажды Сюзанне Сиббер, что его повар смыслит в контрапункте больше, чем Глюк (и это могло быть истинной правдой). Впрочем, данное высказывание известно лишь от третьих лиц. Густав Вальц (даты его жизни неизвестны) выступал на сцене с 1732 по 1759 годы, причем не только в операх и ораториях Генделя, но и в произведениях других композиторов, в основном английских.

<sup>50</sup> Бирд родился в 1717 году и пел в операх и ораториях Генделя с 1732 года. Гендель написал для него главные партии в ораториях «Самсон», «Иуда Маккавей» и «Иеффай».

*Эндорская колдунья* — либо альт, либо тенор. Сведения о первом исполнителе вновь противоречивы. В газетном отклике фигурировало имя Сесилии Янг, и не исключено, что она пела партии как Мераб, так и Колдуни; в другом источнике указано имя Марии Антонии Маркезини<sup>51</sup>. Однако в традициях барочной оперы было исполнение партий уродливых и демонических существ, независимо от пола, мужскими голосами. Так было и в Италии (теноровые партии «комических старух»), и во Франции (всевозможную «нечисть» изображали только мужчины), и в Англии. Поэтому использование тенора (как сделано, например, в записи под управлением Н. Арнокура) совершенно закономерно.

Партии остальных персонажей оратории эпизодичны; все они исполняются мужскими голосами, и на них мы специально останавливаться не будем.

*Оркестр* в «Сауле» большой, разнообразный и весьма самостоятельный в драматургическом отношении. Здесь заняты, помимо струнных (3 партии скрипок, альты, виолончели, контрабас), 2 блокфлейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 трубы, 3 тромбона. Группа *continuo* состоит из чембало, органа, теорбы, виолончелей и контрабаса (в XVIII веке с ними обычно играли и фаготы). Особенностью оркестровки «Саула» является участие инструментов, отнюдь не типичных для других ораторий Генделя. Среди них:

- орган-позитив, играющий важную роль как инструмент *continuo*, как усилитель звучности средних голосов и как солирующий тембр (в сцену свадьбы во II акте включен небольшой концерт для органа с оркестром; на премьере эту партию играл сам Гендель);
- колокольчики (клавишный инструмент, называвшийся по-французски карильон, а по-немецки гlockenspieler) — использованы как особая «праздничная» краска в I и II актах; из других ораторий Генделя гlockenspieler есть лишь в «Эсфири» и в 3-й редакции «Триумфа Времени и Истины»<sup>52</sup>;
- арфа (инструмент Давида — ей поручен сольный эпизод, основанный на материале арии Давида «O Lord» в I акте);
- три тромбона — они присутствуют не в роли обычных «загробных» инструментов, а в качестве «тяжелой» меди в помпезно-торжественных эпизодах;
- особые литавры, играющие октавой ниже обычных — были специально заимствованы Генделем у музыкантов, служивших в лондонской крепости Тауэр.

Другие, более традиционные инструменты также использованы здесь по-особому. Так, в сцене явления тени Самуила из мрака «выползают» два фагота с их жутковато-тусклым, земляным, потусторонним тембром (менее изобретательный композитор использовал бы, вероятно, «официозные» тромбоны). В краткой батальной музыке, следующей за этим пророчеством, струнные и обе группы духовых, деревянные и медные вкупе с литаврами, образуют отдельные концертирующие группы, что ассоциируется с яростным столкновением сражающихся отрядов. В траурном марше зловеще звучат тихие блокфлейты в сочетании с литаврами (в XVIII веке обычной парой были литавры и трубы). Далеко не каждая оратория Генделя настолько богата оркестровыми находками, как «Саул».

### **Музыкальная драматургия**

Драматургия «Саула» основана не на принципе цепочки номеров, а на принципе сцены, представленной как цельная многосоставная картина, включающая в себя хоры, соло, ансамбли и иногда также оркестровые эпизоды. Возможно, здесь сказалось влияние француз-

<sup>51</sup> Händel-Handbuch. Bd. 4. S. 303–304.

<sup>52</sup> Возможно, Генделю была известна оратория Р. Кайзера «Победоносный Давид» (1727), где тоже использованы колокольчики.

ской оперы, которой этот принцип был свойствен со времен Люлли. Но Гендель в любом случае выстраивает свои сцены совершенно оригинально, резко переключая внимание с общего плана на крупный и далее развивая эти планы в контрапунктическом сочетании.

После праздничной по характеру вступительной оркестровой симфонии в форме четырехчастной итальянской увертюры, основанной на материале одной из ранних трио-сонат композитора (*Allegro — Larghetto — Allegro — Andante larghetto*)<sup>53</sup>, следует большая сцена встречи народом Давида-победителя. Народ поет победную песнь (эпиникий<sup>54</sup>), где хор чередуется с голосами солистов. Славословие в честь Господа («*How excellent thy Name, o Lord*» — «Сколь славно имя Твое, Господь») служит обрамлением этого эпизода.

1) Хор C-dur в маршевом ритме с трубами, тромбонами и литаврами;

2) Ария сопрано, *Larghetto* c-moll в старинной двухчастной форме,  $\frac{3}{4}$  («*An infant raised*» — «Отрок восстал»);

3) Трио альты, тенора и баса, также в c-moll, но в размашистом четырехдольном размере, с редким обозначением аффекта (*ardito*, «дерзко»), что обусловлено текстом («*Along the Monster Atheist strode*» — «Вышло безбожное чудовище, одержимое нелюдской гордыней»); форма, как и в арии, старинная двухчастная, но резкий контраст партии оркестра и хора рисует противостояние Голиафа и Давида;

4) Хоровая прелюдия и fuga, G-dur («*The Youth inspir'd by Thee, O Lord*» — «Юноша, вдохновленный Тобою, Господь»). Фугу Гендель сознательно записал в архаическом миксолидийском ладу, хотя звук *fis* попадает у него как случайный; любопытно отметить сходство темы этой фуги с будущей темой первого хора («В бурю, во грозу») из «Жизни за царя» Глинки.

5) Реприза начального хора C-dur с присоединенным к нему разделом «аллилуйя». Поначалу Гендель намеревался завершить хором «аллилуйя» всю ораторию, но, согласившись с доводами Дженненса о неуместности такого окончания после сцены оплакивания Саула и Ионафана, перенес этот эпизод в начало.

Вместе с увертюрой все перечисленные номера образуют большую многофигурную *интродукцию*, обладающую единым тональным планом и тематической репризой. Такова «народная» экспозиция, образующая единый тональный блок с центром и обрамлением в C-dur.

Далее идет «семейная» экспозиция: на первый план выступают герои со своими характерами и помыслами: нежная Михаль (ария в форме *da capo*: «*O Godlike Youth!*» — «О богоподобный юноша!»), сам Давид и спорящие между собой Ионафан и Мераб.

Обе арии Давида в I акте написаны в F-dur — «пастушеской» тональности. Первая из них («*O King*», «*O царь*») — в форме *da capo*. Поначалу господствуют пасторально-менуэтные интонации (терции и трели в оркестре, плавные ходы в вокальной партии). Текст говорит о скромности Давида: «*O царь, я с восторгом принимаю твои милости, но должен отринуть твои хвалы, ибо всякий набожный израильтянин воздаст их лишь Господу*». Во второй части (d-moll — a-moll) Давид говорит, что во имя Господа следует сражаться с врагами, однако тут сдержанность ему изменяет; благочестивая риторика наполняется искренним жаром свежих воспоминаний о битве.

Далее следуют характеристики других детей Саула. Ионафан в восторге от доблести Давида и предлагает ему братскую дружбу. Это вызывает презрительную отповедь кичливой Мераб. Ария Мераб G-dur написана в старинной двухчастной форме, в конце которой темповым замедлением (*Adagio* вместо *Andante*) выделена уничтожающая сентенция: «*Саном — царевич, духом — раб!*» Ионафан отвечает на этот выпад арией A-dur, в которой темповые и то-

<sup>53</sup> Нередкое у Генделя обозначение *Largo andante* (или наоборот) говорит не о сочетании двух темпов, а о спокойном движении (*andante*) с «широким» дыханием (*largo* — у струнных смычков приходится на одну ноту).

<sup>54</sup> От греч. «эпи» — после, и «нике» — победа.

нальные контрасты выражены еще сильнее: «Birth and Fortune I despise» («Я презираю родовитость и богатство, пусть моя дружба возникает из добродетели!»). Слова «из добродетели» неоднократно подчеркиваются сменой темпа *Allegro* на *Adagio*. Форма арии — *da capo* с контрастной, причем модулирующей, средней частью (*a-moll* — *e-moll*, *Larghetto*), где Ионафан обращается к Давиду: «Пусть твое родословие не украшено никакими титулами; кто рожден от Бога, тот благороден».

Следующая за этим ария Первосвященника в *h-moll* — фактически песня из трех строф. Текст ее призывает к благочестию, которое может служить единственным источником счастья. Это своеобразное интермеццо, за которым следует новый виток семейного конфликта. Саул предлагает Мераб выйти замуж за Давида, но она гордо отказывается. Звучит ее небольшая ария *G-dur* в старинной двухчастной форме: «My soul rejects» («Моя душа гневно отвергает даже мысль о том, что какой-то безвестный мальчишка, нищий и низкого рода, смешает свою кровь с царской!»). И без всякого перехода следует ария Михаль — вернее, сразу две арии подряд, что в тогдашней итальянской опере было невозможным. Первая из них, *a-moll*, в старинной двухчастной форме («See, see, with what a scornful Air» — «Взгляните, с каким презрительным видом она отвергает драгоценный дар!»). Тон этой арии строг и серьезен, но кроткая Михаль почти не сдерживает гнева и обиды, которые прорываются в возбужденных колоратурах второй части. Зато вторая ария написана в тональности и в характере музыки любимого ею Давида: *F-dur*, *Larghetto*, медленный менуэт с пасторальными терциями скрипок («Ah! Lovely Youth!» — «О прекрасный юноша!»).

Все эти весьма пестрые с виду сольные номера образуют, как и в первой сцене, хорошо продуманное целое. Герои получают тональные и жанровые характеристики, выявляющие их симпатии и антипатии, а общий план строится сначала по восходящей линии, а потом совершает небольшой поворот назад (будем учитывать только арии): [B]—F—G—A—h, G—a—F.

Образ Саула остается вплоть до середины I акта «фигурой умолчания», поскольку царь роняет лишь несколько реплик в речитативах, по которым пока нельзя судить о его истинном отношении к происходящему. Оно выясняется лишь в следующей сцене.

Сцена 3 предваряется чудесной Симфонией с колокольчиками: приближается праздничное шествие. Дженненс, наблюдавший ход работы Генделя над ораторией, но не всегда сочувствовавший его смелым замыслам, писал 19 сентября 1738 года своему племяннику: «У Генделя в голове еще больше причуд, чем прежде. Вчера я обнаружил в его доме крайне дикий инструмент, который он называет карильоном <...> — мне кажется, потому, что по устройству и звучанию он напоминает набор колокольчиков, ударяющих по трубкам. Играют на нем, пользуясь клавишами, как на чембало. И вот с помощью этого циклопического инструмента он намерен свести несчастного Саула с ума»<sup>55</sup>.

Помимо карильона, в Симфонии заняты орган-позитив и скрипки, играющие в унисон с гlockenшпилем. Возможно, столь необычайной оркестровкой Гендель желал придать данному эпизоду нарочито экзотический колорит и сделать поистине ошеломляющим контраст между блеском народного праздника и мрачной бездной, разверзающейся в душе Саула.

Тема Симфонии становится оркестровым ритуалом следующего женского хора: «Welcome, welcome, mighty King» («Привет тебе, могучий царь»), в конце которого звучат опрометчивые слова: «Саул одолел тысячи, и да славят его друзья! Давид одолел десять тысяч, и он достоин десяти тысяч похвал». Здесь наступает резкий перелом. Диссонирующим контрастом к музыке ликования звучит негодующий речитатив Саула. Чередование мрачных речей Саула, обращенных к самому себе, и мощного славословия в честь Давида производит

<sup>55</sup> Цит. по: *Händel-Handbuch*. Bd. 4. S. 299; см. также: Барна И. Если бы Гендель вел дневник... Будапешт, 1972. С. 158. Инструмент этот не сохранился, и ныне трудно судить о том, как именно он выглядел.

сильнейшее впечатление, сравнимое разве что с контрастом хоровой здравицы и монолога Бориса «Скорбит душа» в сцене коронации из «Бориса Годунова» Мусоргского. Нарастание конфликта выражено не только ярчайшими тематическими и жанровыми контрастами, но и выписанным оркестровым и хоровым *crescendo*:

Симфония	Речитатив Михаль	Симфония + хор	Акомп. речитатив Саула	Хор	Акомп. речитатив Саула	Ария Саула
C-dur	C—G	C	C—f	C	G	e-moll
Andante allegro <sup>56</sup>		Andante allegro		Andante allegro	Andante allegro	
карильон, орган, I–II скрипки	continuo (с клави- сином)	женский хор; карильон, гобой, фаготы, струнные орган, клавесин	струнные и continuo	жен. и муж. хор; оркестр: tutti с трубами, тромбонами, литаврами и карильоном	струнные и continuo	бас; струнные и continuo (вероятно, с фаготами и органом)

Реплики Саула, поначалу разрозненные, перерастают в краткую «арию гнева» e-moll («With rage I shall burst» — «Я взорвусь от ярости, слыша эти хвалы!»). Разумеется, в таких обстоятельствах о форме *da capo* не может быть и речи; это очень динамичная старинная двухчастная форма. Пока Саул не совсем вышел из себя, традиционная структура формы сохраняется: в ней правильный тональный план (e—G / e—e), между частями имеется ритурнель, особенно важные слова риторически подчеркиваются распевками («соперник», «слава»), но в конце арии вместо нарастания сложности вокальной партии ее ткань рвется на отдельные фразы, что свидетельствует о крайнем смятении героя.

Итак, третий большой раздел I акта, охватывающий конец 2-й сцены и всю 3-ю, имеет структуру, отличную от двух предыдущих. На смену принципу обрамления (1-я сцена) и принципу парных сопоставлений (2-я сцена) приходит принцип рондо, где рефреном служит тема симфонии с колокольчиками, а эпизодами — речитативы Саула. Динамическое развертывание этой формы прерывается арией Саула в тональности e-moll, чуждой всеобщему ликованию, но пока еще не самой мрачной (самая мрачная, f-moll, мелькает в первом речитативе царя на словах «неужто я пал столь низко»).

В следующих сценах (4 и 5) показано, как терпит неудачу попытка Давида смягчить сердце Саула при помощи божественных звуков музыки. Ведь согласно Библии, юный пастух Давид был призван ко двору Саула именно в качестве музыканта-целителя. В оратории мы узнаем о его необычайных способностях из уст Михаль. В своей арии A-dur («Fell Rage and black Dispair possessed» — «Впав в ярость и охваченный черным отчаянием») она призывает Давида взять нежную лиру (здесь ее изображает солирующая скрипка или флейта — инструмент точно не указан), чтобы вновь воцарились мир и надежда. Хвалу божественной Гармонии произносит в своем речитативе и Первосвященник.

Мелодия арии Давида № 32 F-dur («Oh Lord, whose mercies numberless» — «О Господь, чьи милости бессчетны») — одна из прекраснейших в творчестве Генделя. Многими чертами (темп Largo, трехдольность, тип ритмической пульсации) она напоминает выходную арию

<sup>56</sup> У Генделя часто встречаются обозначения темпов, которые ныне кажутся парадоксальными (например, уже упоминавшееся *Andante larghetto* в 4-м разделе увертюры к «Саулу»). *Andante allegro* — «неторопливо, но с пылким воодушевлением» (в арии Саула), или «без спешки, но радостно» (в хоре).

Ксеркса из одноименной оперы Генделя (1737). Там персидский царь, восседая в тени платана, выражал блаженный восторг перед красотой своего любимого дерева, и его ария воспевала гармонию человека и природы. Здесь сходная музыка является молитвой об исцелении Саула. Пасторальность, свойственная музыкальной характеристике Давида, сохраняется (F-dur, терции скрипок в ритурнеле), но в то же время становится предельно утонченной и возвышенной. Давид обнаруживает не только скромность и доброту, но и способность проникнуться чужими страданиями. Поэтому рисунок вокальной партии весьма непрост: он изобилует экспрессивными ходами на септиму, задержаниями, украшениями. Здесь нет ничего от безыскусной песенности: ни точных повторов фраз, ни их симметрии, ни опоры на узнаваемые жанры. Ощущение благородной простоты возникает в основном благодаря подчеркнута гомофонной фактуре и строфической форме. В арии две точно повторенные строфы, обрамляемых фразами оркестра. Интересно, что последний краткий ритурнель с его «повисающим в воздухе» *es* придает F-dur миксолидийский характер — эта ладовая краска использована не случайно; она неоднократно появляется в оратории именно в связи с Давидом<sup>57</sup>. Вообще гармония этой арии носит отпечаток крайней изысканности при отсутствии заметных модуляций. Несмотря на мажорность, гармония меняется едва ли не в каждом такте и подчеркивает какой-либо диссонанс, подчас весьма острый; при этом бас движется очень плавно, а средние голоса остаются в среднем регистре, контрастируя с изломанной линией мелодии. Арию сопровождают струнные и *continuo*, причем в *continuo* несомненно должна выделяться партия теорбы. Гендель предусмотрел по завершении арии, в качестве третьей строфы, вариацию для солирующей арфы<sup>58</sup>.

Искусство Давида оказывается бессильным. Следует еще одна ария разъяренного Саула, сравнивающего Давида со змеей, пригретой на груди («A serpent in my bosom», B-dur). Эта ария производит странное впечатление противоречивым сочетанием тематизма, характерного скорее для комической оперы, с ученой барочной риторикой («змеящиеся» фигуры в оркестре и в вокальной партии). По-видимому, композитор хотел изобразить помрачение рассудка Саула — отсюда и причудливый склад музыки, и брошенная на середине форма, что влечет за собой тональную разомкнутость номера (ария внезапно обрывается в g-moll): Саул швыряет в Давида копье. Данную форму нельзя определить иначе, как «неоконченное *da capo*»: средний раздел начат, но обрублен неожиданным кадансом, а вместо репризы вступает речитатив, в котором царь приказывает Ионафану покончить с этим «наглым мальчишкой».

За метаниями Саула наблюдают его дети, хладнокровная Мераб и остро переживающий всё происходящее Ионафан. Ария Мераб F-dur («Capricious man» — «Капризный человек, раб своих настроений») находится в русле ее прежних хлестко-агрессивных высказываний; на сей раз презрение Мераб направлено против самодурских прихотей отца. Аккомпанированный речитатив и ария Ионафана (№ 38–39) полны контрастов. Здесь появляются крайне далекие от предыдущего F-dur диэзные тональности: A-dur, *fis-moll* (речитатив) и h-moll (первая часть арии). Форма арии Ионафана также необычна, но она, в отличие от арии Саула, имеет вполне законченный вид. Первая часть — трогательное *Larghetto* h-moll («No, no, cruel Father» — «Нет, нет, жестокий отец»). По стилистике она напоминает арию сопрано «Blute nur» («Кровоточи же, израненное сердце») из I части баховских «Страстей по Матфею». Вторая часть арии — *Allegro* G-dur («No, no, with my life» — «Нет, нет, даже рискуя жизнью, я должен спасти моего лучшего друга»). Это старинная двухчастная форма, стилистически близкая к типу итальянской арии

<sup>57</sup> Благодарственная хоровая fuga в миксолидийском G-dur в эпипикии; разбираемая здесь ария Давида и, далее, ария Ионафана F-dur из II акта.

<sup>58</sup> Арфа использована также в ораториях Генделя «Эсфирь», «Празднество Александра» и «Александр Бал». Номера с ее участием были рассчитаны на арфиста Пауэлла, которому Гендель симпатизировал.

«*concitata*» («взволнованной»), где текст подается в декламационной манере. Арии в контрастно-составных формах у Генделя встречаются довольно редко, в «Сауле» их две, и обе поручены Ионафану, мечущемуся между отцом и другом.

Хотя I акт представляет собой только завязку драмы, в нем уже кипят поистине шекспировские страсти, в которых, помимо главных героев, участвует и народ, и незримо наблюдающий за всем Бог. Об этом напоминают ария Первосвященника и хор, завершающий I акт мольбой о вразумлении Саула.

Второй акт открывается хором *Es-dur*: «*Envy! Eldestborn of Hell!*» («Зависть! Первородное исчадие ада!»). Это великолепный образец барочной музыкальной эмблематики. Жало зависти изображается изломанной фигурой с пунктированным ритмом у струнных и нисходящей гаммой в басах. Если рассматривать только оркестровую партию, то ее музыка будет выглядеть как своеобразные вариации на однотоковое *basso ostinato*. В первой части гамма проводится на одной и той же высоте 17 раз, в репризе — 9. В середине она уступает место более извилистому и замедленному ходу от *des1* до *d*. Поверх *basso ostinato* звучит квазиполифоническая партия хора: имитации с правильной реперкуссией, но без противосложения, постоянные вариантные изменения фраз. Фактура середины — гомофонная: хор и оркестр вместе скандируют слова «Скройся в самой черной ночи: добродетель чахнет под твоим взглядом!» Однако Зависть лишь усиливается, и ее острые жалца превращаются в хлесткие удары бичей (тираты скрипок в репризе). При всей своей картинности музыка хора очень выразительна, в ней содержится психологически парадоксальное сочетание зловещей взвинченности (партия оркестра) и магической заклинательности (партия хора).

Акт содержит очень много событий, группирующихся вокруг основных сцен: сцены свадьбы Давида и Михаль (ей предшествует попытка примирения Саула и Давида) и сцены праздника, где Саул обнаруживает, что Давид исчез, и обрушивает гневные укоры на Ионафана. Как и в I акте, в постоянном контрапункте развиваются колоритный «бытовой» пласт и трагедия Саула.

В начале акта (сцены 2–4) ведущая роль принадлежит Ионафану. Он открывает Давиду, что отец приказал ему убить его, но клянется, что скорее воды Иордана хлынут вспять, чем он тронет хоть волос на голове друга. В арии Ионафана *c-moll* («*But sooner Jordan's Stream*»), как и в хоре о Зависти, барочная изобразительность неотделима от сути выражаемого аффекта: пассажи в оркестре и в вокальной партии рисуют движение волн Иордана, но этот же прием передает сложную гамму чувств, владеющих героем. Давида, однако, словно бы не беспокоят намерения Саула, он охотнее поддерживает разговор о сестрах Ионафана. В арии Давида *E-dur* сравниваются два рода женской красоты: надменной, как у Мераб, способной увлечь, но не очаровать — и нежной и приветливой, как у Михаль, внушающей истинную любовь. Музыкальные «портреты» сестер составляют два раздела этой арии *da capo* с серединой в *e-moll*. Хотя эта ария носит характер интермеццо, следует обратить внимание на то, что именно здесь в партии Давида совершается переход от пасторального *F-dur* к более психологически сложным тональностям — в частности, к *E-dur*, в котором он в III акте споет плач по Саулу и Ионафану.

Зато *F-dur* используется Генделем в сцене 3, где Ионафану, как кажется, удастся убедить Саула в том, что он был несправедлив к Давиду. Эта сцена — еще один образец мастерства Генделя-драматурга, который заставляет музыку самой своей структурой «выдать» крайнюю непрочность достигнутого союза. Начинается всё краткой строфической арией Ионафана *F-dur* № 49 («*Sin not, o King*» — «Не греши, царь, против юноши, который ничем не обидел тебя»). Это словно бы упрощенный вариант арии Давида «*O Lord*» из I акта — также строфической, также трехдольной, с тем же миксолидийским оттенком, в том же темпе *Largo*. Порази-



тельно, как Ионафан, говоря о любимом друге, тщательно перенимает его манеру и лексику (в данном случае — музыкальную лексику).

Саул, поддаваясь магии знакомых звуков, откликается собственной краткой арией-клятвой в той же тональности, но в более энергичном темпе *Andante* и в «шагающем» четырехдольном метре («*As great Jehova lives*» — «Пока жив великий Иегова, клянусь, этот юноша будет невредим»). Такая податливость Саула наводит на размышления: вполне ли искренно он говорит? Эти сомнения просвечивают в музыке следующей арии Ионафана, хотя сам он вполне убежден в том, что худшее позади. Царевич восхищен величием духа отца, способного побеждать свои собственные предрассудки. Ария написана в двухчастной контрастно-составной форме. Первая ее часть в музыкальном отношении полностью повторяет предыдущую арию Ионафана *F-dur*, хотя и с другим текстом. Вторая часть — в другой тональности (*d-moll*), другом темпе (*Andante*) и размере (*C*). Эта разомкнутость формы и окончание столь идиллически начавшейся сцены в пасмурном минорном тоне на многозначительных словах «безумие его рассерженной души» подтверждают то, что Ионафан силится опровергнуть. В идеале арии Ионафана и Саула должны были бы сложиться в общую гармоничную форму дуэта *da capo*, но — не складываются... Ощущение диссонанса остается, хотя далее Саул протягивает руку Давиду и дает согласие на его брак с Михаль. Давид и Ионафан удаляются, и тут в речитативе Саул приоткрывает завесу над своими подлинными помыслами: сразу после свадьбы он, так или иначе, покончит с Давидом.

Сцена 5 — картина свадьбы — самая светлая и радостная во II акте. Она открывается любовным дуэтом Михаль и Давида. У Генделя, как и у многих других композиторов его времени, нежные чувства чаще всего выражаются через жанр сицилианы, который служил эмблемой «счастливой Аркадии». В том же характере и в той же тональности *G-dur* написан следующий хор, воспевающий силу любви, способную одержать победу над ненавистью. Церемонию бракосочетания сопровождает небольшой концерт для солирующего органа-позитива с оркестром (№ 58). Известно, что Гендель исполнял свои концерты для органа с оркестром в качестве антрактов к ораториям, но нигде, кроме «Саула», органный концерт не становился неотъемлемой частью самой оратории.

Еще раз обратимся к письму Дженненса к племяннику, отрывок из которого мы уже цитировали: «Вторая его причуда — орган стоимостью в 500 фунтов (ведь у него слишком много денег!), который он заказал некоему Моссу в Барнете<sup>59</sup>. Этот орган, по его словам, устроен так, что, сидя за ним, он лучше сможет руководить своими музыкантами, чем раньше, и одна только мысль о том, с какой точностью при помощи этого органа можно будет исполнить ораторию, доставляет ему великую радость. Так что в будущем при исполнении своих ораторий он больше не будет отбивать такт, а все время будет сидеть за органом спиной к публике».

Если не обращать внимания на ироничность тона либреттиста, то из его письма можно извлечь очень важные сведения. Во-первых, Гендель, всегда считавшийся человеком практичным, в данном случае не пожалел основательной суммы на заказ инструмента, который, по его представлениям, обогащал звуковую палитру «Саула» и позволял эффективно руководить музыкантами — пусть даже вразрез со светскими условностями («спиной к публике»). Из этого письма выясняется, что ранее Гендель дирижировал в обычной тогдашней манере — сидя за клавесином и время от времени отбивая такт (вероятно, нотным свитком по крышке инструмента). Виртуозные соло капельмейстера иногда встречались и в предыдущих произведениях Генделя (например, «воинственные» каденции клавесина в ритурнелях арии Армиды, завершающей II акт оперы «Ринальдо»), но, повторим, никогда не дорастали до размеров концерта, как в «Сауле». Концерт состоит из трех частей: торжественной оркестровой симфонии

<sup>59</sup> Мастером, изготовившим позитив для «Саула», был Джонатан Морс. См.: *Hogwood C. G.F. Händel... P. 185.*

в стиле французской увертюры (C-dur), Allegro (C-dur) в старинной двухчастной форме с эффектными переключками оркестра и органа, и сольного органного гавота (c-moll) также в старинной двухчастной форме, однако без репризы второго раздела.

В сцене 6 новобрачные остаются, наконец, наедине, и Гендель преподносит слушателям очередной сюрприз: вместо любовного дуэта звучит дуэт спора (g-moll), однако разногласия Михаль и Давида порождены их огромной любовью друг к другу, и на самом деле дуэт все-таки любовный, хотя и крайне необычный.

Дуэт открывается размашистой фразой Давида, отвечающей на предостережения Михаль, прозвучавшие в речитативе: «Я смеюсь над угрозами, моя душа не поддастся страху» («At Persecution I can laugh»). Синтаксис здесь несколько «рубленный»: речь Давида образует предложение, в котором ритмически одинаковые двутакты лишь во второй половине сменяются более гибкой фразой. Слово «смеюсь» иллюстрируется в оркестре отрывистыми аккордами струнных, однако в данном контексте этот смех звучит несколько нервно. Михаль вступает в той же тональности, но с совсем другой музыкой. Ее фраза («О милый юноша, я боюсь за тебя!») распевна и несимметрична (3+1+3). Ответ Давида — вновь на другом материале. Это почти скороговорка (темп — Allegro ma non troppo), настойчиво повторяющая одну интонацию с меняющимися словами: «Не бойся за меня, любимая и прекрасная, рядом с тобой не может быть смерти; улыбнись, и опасность исчезнет». Следующая фраза Михаль — вновь иная по музыке, чем все предыдущие: «Беги! Ведь смерть уже у порога!» — на этих словах происходит отклонение в c-moll. Такая же пестрота свойственна остальной части этого небольшого дуэта. Тональный план вполне нормален: g—B—c—g, но форма дуэта не поддается традиционным определениям. Она не двухчастная и не составная. Сквозное и логичное гармоническое развитие контрастирует с нарочитой фрагментарностью в вокальных партиях. Можно, конечно, усмотреть здесь нечто общее с логикой развития в барочном итальянском мадригале или мотете, но по стилистике эта музыка далека от намеков на архаику. Скорее, композитор ставил перед собой психологическую задачу, новизна которой повлекла за собой уникальность творческого решения. Трудно отыскать что-либо подобное по смелости замысла даже в операх Генделя, в которых, если и встречаются ансамбли разногласия, то в них участвуют действительно враждебные друг другу персонажи.

Попытка вероломного покушения на Давида потрясает даже Мераб, которая вынуждена признать, что Давид достоин любви ее сестры. В своей арии № 64 g-moll («Author of Peace» — «Творящий мир в душе») она выражает надежду на то, что Давида можно будет спасти и вернуть ко двору Саула, но, похоже, сама в это не очень верит. Музыка носит характер типичного *lamento*, подчеркнутый и тональностью, и темпом (*Largo assai*), и богатой мелодической орнаментацией как в партии голоса, так и у солирующей виолончели. Здесь Мераб, отринувшая маску самоуверенной надменности, впервые вызывает симпатию и сочувствие. Вместе с тем это большое минорное «пятно» выгодно оттеняет следующую яркую и резко контрастную картину.

Симфония, открывающая сцену праздника Новолуния (сцена 9), выдержана в стиле агрессивно-помпезного марша, косвенно дающего нам понятие о прежней мощи Саула-полководца. Далее идет напряженный диалог Саула с Ионафаном — большая драматическая речитативная сцена, завершающаяся страшной угрозой в адрес сына: «Ты противишься моей воле? Тогда погибнешь сам!» В этом речитативе несомненно сказался огромный опыт Генделя как оперного драматурга.

Завершается акт хором, выражающим «глас народа» по поводу нравственного падения Саула: «O fatal Consequence of Rage» («О роковое следствие ярости»). Форма хора — прелюдия и fuga. Обе части построены на странных угловатых темах, полифоническая разработка

которых также нарочито непредсказуема. Первая тема прелюдии начинается с нисходящего скачка на тритон (d—gis), искажающего ладовую основу D-dur, а ответ, содержащий скачок на сексту (a—cis), искажает саму тему.

Прелюдия написана в старинной двухчастной форме, вторая половина которой отличается довольно интенсивным тональным движением, вообще-то не свойственным формам такого рода: A—E—G—C—G—D. В творчестве Баха также встречаются подобные случаи, когда текст заставляет композитора выходить за рамки обычного (так, в хоре Qui tollis из Мессы h-moll «грехи мира» изображаются неправильной реперкуссией, перечениями и неожиданным кадансом в cis-moll во второй половине старинной двухчастной формы).

Хоровая fuga с типичным генделевским обозначением *Andante larghetto* заслуживает особого внимания. Она состоит из двух чередующихся разделов (ABA'B'). Раздел A — двойная fuga с совместной экспозицией странноватых по рисунку тем. Первая тема с синкопированным скачком на септиму подтекстована словами «от преступления к преступлению он слепо идет»; вторая тема с ее блуждающим движением четвертями повторяет: «слепо, слепо, слепо идет». Поэтому не только первая экспозиция, заканчивающаяся непредвиденным кадансом в fis-moll, но и вся форма fugи оказывается несколько «безумной». Вторая экспозиция содержит лишь одну новую тему: «Nor End, but with his own Distruction, knows» («И он не сможет остановиться, пока сам себя не погубит»). Движение восьмыми изображает бесконечную цепь разрушительных последствий гневного безумия. Далее возвращается материал первого раздела, а вторая тема надолго исчезает. Идея рокового приближения к гибели выражена здесь в нарочито хаотичном вступлении голосов с отрывками разных тем, и в гармонии, где появляются восходящие и нисходящие хроматические ходы. После этого еще раз звучит второй раздел. Соединение главных тем двух разделов происходит лишь в самом конце, однако не в полифонической, а в гомофонной фактуре.

*Третий акт* преимущественно трагичен. Невероятной экспрессией отличается большая сцена у Эндорской колдуньи, вся выдержанная в бемольных минорных тональностях, концентрирующихся вокруг c-moll. Формально она включает в себя сцены 1–3, но фактически они составляют единое целое.

Краткое оркестровое вступление в стиле французской увертюры (c-moll) рисует величаво-мрачный образ Саула, сохраняющего остатки царственного достоинства, но уже морально поверженного. «О я несчастный, сам повинный в своем крушении», — кается Саул в первой же фразе своего аккомпанированного речитатива, построенного на интонационном материале вступления. Он признается в том, что Бог покинул его, но пока еще не намерен сдаваться: «Если небо отказывает тебе в помощи, ищи ее у сил ада!»

Гротескно-зловещее впечатление производит диалог Саула с колдуньей, которой царь обещает безопасность, хотя это и противоречит его собственному указу, карающему смертью за ведовство.

Далее следует небольшая ария колдуньи в f-moll («Infernal spirits» — «О духи ада»). Подобные сцены заклинаний, в которых вызывались потусторонние существа, были отнюдь не редкостью в опере XVII–XVIII веков, как итальянской, так и французской, и у Генделя они тоже встречались (например, в «Тезее» и в «Альцине»)<sup>60</sup>. Но в оратории композитор рассчитывал не на зрелищный эффект, возможный в театре, а только на эмоциональное впечатление. Поэтому он сочетает чрезвычайный лаконизм с поразительной интенсивностью воздействия. Во-первых, Гендель использует такой сильный прием, как ритм, идущий вразрез с тактовым метром (2/4 поперек 3/4), что было тогда одной из риторических фигур и называлось «смеще-

<sup>60</sup> Очень далекий потомок этих сцен — гадание Марфы в «Хованщине» Мусоргского.

нием» (*imbroglio*). Во-вторых, композитор выбирает до сих пор не звучавшую в оратории тональность *f-moll*, связанную в музыке XVIII века с образами смерти и мрака. В-третьих, вновь экспериментирует с формой, делая ее крайне непропорциональной: нормальному по протяженности первому разделу старинной двухчастной формы противостоит до предела сжатый второй раздел, содержащий модуляцию из *As-dur* в *f-moll*, но осуществляющий ее словно бы с ускорением. Первый раздел состоит из 28 тактов, второй — всего из 15; в барочной, да и классической, двухчастной форме обычно бывает наоборот. Такое структурное *accelerando* сравнимо с эффектом «воронки времени» и полностью отражает чрезвычайность всего происходящего. При этом ария заканчивается очень тихо, словно бы пропадая в таинственное никуда.

Кульминация сцены — диалог Саула с тенью пророка Самуила и грозное пророчество последнего. У этого замечательного эпизода, разумеется, были исторические предтечи, прежде всего в операх XVII — начала XVIII веков. Но устрашающая правда переживаний ставит данную сцену особняком. Она вызывает ассоциации не столько с барочной оперой, сколько, например, с трагическим диалогом Вотана и Эрды в начале III акта «Зигфрида» Вагнера, вплоть до интонационных ассоциаций (в устах Самуила появляется как бы прообраз будущего лейтмотива страданий рода Вельзунгов с характерным взлетом на скорбную малую сексту). Речитативы Самуила и Саула выписаны с особой тщательностью; каждая интонация и каждая деталь ритма, гармонии и инструментовки индивидуальна. Появление призрака Самуила подчеркнуто не только необычным использованием двух солирующих фаготов, но и тяжело «клубящимися» модуляциями, в которых гармонии переходят друг в друга, зацепившись за один звук (*Es—B—g*). В отличие от других оперных призраков и оракулов XVIII века, Самуил не поет на одной ноте, подражая церковной псалмодии. Его речь насыщена экспрессивными и властными ходами на широкие интервалы. Это не отрешенный от земных страстей дух, а по-прежнему равнодушный к судьбе Саула и вверенного ему народа человек, грандиозный масштаб личности которого виден даже в столь кратком эпизоде (гордый и вспыльчивый Саул в сравнении с ним кажется робким и растерянным). Трагический итог их диалога — пророчество Самуила: «Ты и твои сыновья завтра будете со мною, а Израиль попадет в руки филистимлян. Господь так сказал, и так тому быть».

Резким контрастом этому эпизоду звучит мажорная (*C-dur*), но как бы совершенно безликая, объективно картинная симфония, изображающая битву израильтян и филистимлян через сопоставление различных групп инструментов: струнных вместе с гобоями, медных духовых вместе с литаврами и только струнных. Никакого драматизма в этой музыке нет, она нужна здесь лишь в роли яркого звукового «пятна», мастерски вписанного, однако, в общую линию развития (*g-moll* пророчества Самуила служит мрачным предыктом к музыке битвы, *C-dur* которой чуть позже обернется мертвенно-торжественным звучанием Траурного марша).

Давид, не принимавший участия в битве, узнает о случившемся из рассказа воина-амалекитянина. Тот, желая угодить Давиду, признается, что по просьбе смертельно раненного Саула прикончил его и снял с него знаки царского достоинства, которые и принес будущему властителю. Простодушный варвар ожидает, что Давид выразит ему благодарность, но тот впадает в гнев и приказывает казнить нечестивца, дерзнувшего поднять руку на помазанника Божьего. Здесь Давид предстает уже не идеальным юношей-песнопевцем, а истинным повелителем, решительным и безжалостным. Это уже не бывший мальчик-пастух и даже не взысканный божьей милостью герой, а царь, вершащий судьбы своих подданных.

Как всегда это бывает у Генделя, необычность ситуации влечет за собой индивидуализацию формы. Ария Давида (№ 76) начинается в традиционно «царской» тональности *D-dur*, однако без обычно сопутствующих ей «регалий» в виде труб и литавр. По смыслу она близ-

ка «арии гнева», и ее строение поначалу соответствует типичной для тогдашней итальянской оперы «арии с девизом»: начальная фраза («*Empious Wretch*» — «Безбожный негодяй») декларируется солистом в самом начале, затем идет оркестровый ритуальный, и далее ария вновь начинается с тех же слов<sup>61</sup>. Первый раздел завершается традиционным кадансом в доминантовой тональности, а второй вроде бы обещает обычный возврат в тонику. Но именно в этот момент один из приближенных Давида по его знаку убивает амалекитянина, и настроение поющего резко меняется: «Умри, ибо ты сам сказал, что от твоей руки пал помазанник Божий». Наступательные фанфарные интонации сменяются длинными линиями *lamento*, и ария завершается в *d-moll*, причем последние такты звучат в темпе *Adagio* (при исходном темпе *Allegro*). Эту форму нельзя считать ни контрастно-составной, ни смешанной, ни прерванной, но в творчестве Генделя, да и во всей музыке XVIII века она, по-видимому, уникальна.

Далее следует большая и многоэпизодная сцена оплакивания Саула. Ее части образуют цепь ярко контрастных номеров: возвышенно-просветленный траурный марш (*C-dur*), скорбный хор народа, элегический плач Михаль и Мераб, стенания Давида над телом Ионафана.

Знаменитый марш, повторенный затем Генделем в сходной ситуации в оратории «Самсон», раскрывает свой подлинный смысл лишь в общем музыкальном контексте «Саула». Как уже говорилось, своей внешней церемониальной бесстрастностью он продолжает линию оркестровой «битвы». Предельная простота выразительных средств сочетается здесь с утонченностью: очень необычны тембровые сочетания блокфлейт с гулками октавирующими литаврами и органом-позитивом, да и тромбоны звучат здесь только в нюансе *p*. Мажор в этом марше кажется жутковато невыразительным и лишенным каких-либо эмоций. Тем более поражает контраст марша со следующим хором *c-moll* («*Mourn, Israel*» — «Скорби, Израиль»). Это всеобщее *lamento*, оплакивающее не столько Саула, сколько тысячи погибших в битве мужей и юношей — цвет и надежду осиротевшего народа. Здесь наблюдается то же искажение пропорций двухчастной формы, которое мы отмечали в арии Эндорской колдуньи: 1-й раздел (*c—g*) — 31 такт, 2-й раздел (*c—c*) — 8 тактов, кода (*f—c*) — 15 тактов. В коде происходит постепенное угасание интенсивности и динамики движения: партия оркестра теряет плотность, последняя фраза хора звучит *a capella*, а завершающие такты играет солирующий орган.

Вереница последующих арий в медленных темпах прерывается воодушевленным хором народа *G-dur*, воздающего должное погибшим властителям. Далее следует плач Давида<sup>62</sup> по Саулу и Ионафану, *E-dur* («*In sweetest Harmony they lived*» — «Они жили в нежнейшей гармонии, и даже смерть не смогла разлучить их»). Эта ария вновь написана в необычной форме, исходящей из модели старинной двухчастной, но с нетрадиционным тональным планом: *E—fis—E—gis*. Последний, модулирующий раздел, является кодой, переходящей в связку со следующим номером, основанным на том же материале, где к солисту присоединяется хор (№ 84), а оркестр усиливается плотными тембрами гобоев и органа.

Финальный хор *C-dur* воплощает катарсис — состояние очищения души и перехода от страданий к надежде (начало текста: «*Gird on thy Sword, thou Man of Might*» — «Препояшься мечом, о могучий муж»). По форме это мотет, близкий генделевским антемам своей составной структурой и свободным использованием то полифонического, то гомофонного склада в зависимости от смысла текста. Хотя здесь использован весь оркестр с трубами и тромбонами, звучит этот номер далеко не триумфально, а заканчивается фразой одних струнных: желанная победа еще впереди.

<sup>61</sup> Ария Саула *e-moll* из I акта («Я взорвусь от ярости») также была «арией с девизом» и также воплощала аффект гнева, но не благородного, как у Давида, а злобного.

<sup>62</sup> В другой версии — Мераб.

## 4. «ИЗРАИЛЬ В ЕГИПТЕ»

Сразу вслед за «Саулом» Гендель написал в 1738 году совершенно другую по духу, но не менее своеобразную ораторию «Израиль в Египте». Премьера состоялась 4 апреля 1739 года в Королевском театре в Лондоне без особого успеха: одной части публики не понравилось подавляющее преобладание хоровых номеров, а другая часть была шокирована звучанием подлинных текстов Священного писания в стенах театра. Тем не менее Гендель при жизни неоднократно исполнял это произведение, хотя популярным оно тогда так и не стало.

Автор либретто неизвестен, но предполагается, что им мог быть даже сам Гендель, поскольку текст составлен из фрагментов библейских книг<sup>63</sup>. Библию композитор знал так хорошо, что мог и не нуждаться в помощнике. Впрочем, таковым мог быть Чарльз Дженненс — автор либретто «Саула», с которым композитор не только сотрудничал, но и находился в приятельских отношениях (композитор с 1739 года неоднократно гостил в имении Дженненса).

Готовя ораторию к исполнению, Гендель добавил к ней Пролог, в котором израильтяне оплакивали смерть Иосифа (музыка Пролога тождественна «Траурному антему» памяти королевы Каролины, написанному в 1737 году). Ныне эта оратория обычно исполняется без Пролога, который не имел отношения к ее первоначальному замыслу, хотя сама идея начать произведение с оплакивания умершего вождя и завершить народным ликованием отозвалась впоследствии в драматургии «Иуды Маккавея». А поскольку в силу такого авторского решения увертюра отсутствует, то двухчастную версию «Израиля в Египте» иногда предваряют увертюрой к какой-нибудь другой генделевской оратории, подходящей по смыслу.

Оратория посвящена истории исхода евреев из Египта под предводительством Моисея (по подсчетам историков, это примерно 1200 год до н.э.). Первая часть, «Исход» — борьба за освобождение народа из рабства. Поскольку фараон отказывается добровольно отпустить евреев, Бог насылает на его землю десять страшных «казней». Пытаясь преследовать ушедших пленников, войска фараона гибнут в пучине Красного моря. Вторая часть — «Песнь Моисея» — хвала Богу и земле обетованной. Здесь, помимо фрагментов книг Моисея, использованы 105-й и 106-й псалмы, а завершает ораторию песнь пророчицы Мириам из II книги Моисея.

А.Шайблер и Ю.К.Евдокимова называли эту ораторию «историческим эпосом»<sup>64</sup>. Хоровые номера господствуют. В двух частях оратории их всего 20, арий же — только 4 (из них лишь одна в I части), дуэтов — 3 (все во II части); ни один из сольных номеров не написан в форме да саро (это единственный случай в ораториях Генделя). Никаких персонажей здесь нет (разве что финальное соло сопрано с хором можно приписать пророчице Мириам). «Израиль в Египте» — грандиозное хоровое полотно, состоящее из вереницы живописных эпизодов. Если в «Сауле» основной принцип — драматическая непрерывность действия и контрастный контрапункт сюжетных и психологических линий, то в «Израиле в Египте» каждый номер как бы самодостаточен — впрочем, во II части имеется тематическое и музыкальное обрамление.

Парадокс этого сочинения состоит в том, что из-за нехватки времени (оратория была написана всего за четыре недели, с 1 октября по 1 ноября 1738 года) и плохого состояния здоровья Гендель использовал здесь очень много своих и чужих тем и даже целых произведений — однако, если об этом не знать заранее, музыка совершенно не покажется «составленной» из

<sup>63</sup> Критик газеты «London Daily Post» сообщал в 1739 году: «Мне говорили, что выбор слов из Священного писания сделал сам великий композитор» (цит. по: Händel-Handbuch. Bd. 4. S. 309).

<sup>64</sup> Scheibler A., Evdokimova J. G.F.Händel... S. 277.

чужеродных кусков. Перенос материала из одного сочинения в другое — обычная практика первой половины XVIII века, но в данном случае Гендель просто изощряется в комбинировании произведений разных школ, эпох и стилей таким образом, что «швов» между ними не чувствуется. Иногда эти разнородные куски соединяются в рамках одной части.

Вкратце перечислим заимствованный материал I части<sup>65</sup>.

№ 2. «And the children of Israel» — Хорал «Christ lag in Todesbanden» (это один из тех редких случаев, когда Гендель цитирует мелодию протестантской песни).

№ 4. «They loathed to drink» — Гендель, клавирная fuga a-moll (1717/18).

№ 6. «He spake the word» — Алессандро Страделла, серенада «Qual prodigio»; Жан-Филипп Рамо, «Ипполит и Арисия» (трио Парок).

№ 7. «He gave them hailstones» — Страделла, серенада «Qual prodigio».

№ 9. «He smote all the first-born» — Гендель, клавирная fuga g-moll (1711).

№ 10. «But as for his people» — Страделла, серенада «Qual prodigio», Н.А.Штрунк, Каприччио.

№ 11. «Egypt was glad» — Иоганн Каспар Керль, Канцона (1686).

№ 12. «He rebuked the Red Sea» — Диониджи Эрба, Магнификат; Гендель, мотет «Dixit Dominus» (1707); Гендель, фрагменты итальянских кантат «Cuopre tal volta» и «Armida abbandonata»; Чендосский антем «The Lord is my light» (1718).

№ 13. «...and believed the Lord» — Страделла, серенада «Qual prodigio».

Примерно такая же картина и во II части (использованы фрагменты тех же сочинений Д.Эрбы, Страделлы, а также Ф.А.Урио и учителя Генделя, музыканта из Галле — Ф.В.Цахова).

«Израиль в Египте» отличается необычайной яркостью музыкальной палитры и обилием сугубо индивидуальных тембровых и гармонических находок даже при использовании чужого материала.

Особо впечатляет своей картинной живописностью I часть. Одна за другой следуют «казни египетские» (здесь их меньше, чем 10, поскольку некоторые объединены в одном номере). Но, при всей яркости возникающих в воображении звуковых картин, их смысл должен не столько буквально проиллюстрировать текст или позабавить слушателей, сколько внушить душевный трепет и даже ужас перед могуществом Бога, нещадно карающего тех, кто ослушался его воли.

Кратко остановимся на некоторых номерах **первой части**.

№ 4 — хоровая fuga, текст которой говорит о превращении вод Нила в кровь. Используемая здесь Генделем тема его клавирной fugи, начинающаяся со скачка на большую септиму, в оригинале звучала просто причудливо, но в данном контексте приобрела зловещий смысл. Вязкость полифонической фактуры также великолепно передает ощущение постепенного растекания густой кровавой массы.

№ 5 — ария альта, Es-dur, изображающая нашествие лягушек и губительные болезни, обрушившиеся на Египет. В этой арии нет заимствованного материала. Ее тон кажется объективным и чуть насмешливым; гротескность образов передана в основном в сопровождении (широкие скачки, пунктированные ритмы, «звяканье» аккордов клавесина в continuo). Контраст отвратительного по своей сути текста и сдержанной красоты музыки (ритм менуэта, благородный тембр альта или контртенора) создает совершенно неповторимый эффект эпической отстраненности. Форма — старинная двухчастная, хотя в тексте упоминается несколько разных бедствий, от появления лягушек в царских покоях до всеобщего мора и падежа ско-

<sup>65</sup> Подробнее см.: Händel-Handbuch. Bd. 2. S. 164.

та. Возможно, что именно эта ария могла повлиять на замысел второй арии Донны Эльвиры (D-dur) из I акта «Дон Жуана» Моцарта, написанной в старинной двухчастной форме и словно бы в «генделевском» стиле.

№ 6 — хор, рисующий тучи насекомых, пожравших урожай на полях и уничтоживших скот. Мухи, блохи и саранча изображаются в виртуозной партии оркестра; хоровая партия носит более декламационный характер. Чрезвычайно эффектный прием сопоставления двух хоров придает этой музыке не только особую эпическую мощь, но и «стереоскопический» объем.

№ 7 — хор «He gave them hailstones»: гроза, приносящая каменный град с неба. Это очередной пример генделевской (да и вообще барочной) величавой, но притом несколько гротескной объективности: музыка в ярко сияющем C-dur рисует образ страшного стихийного бедствия (аналогично тому, как батальный эпизод в C-dur характеризовал битву, в котором погиб Саул в одноименной оратории). Очень остроумно оркестровое вступление, наглядно изображающее сначала единичное падение «камешков», затем — нарастающую бурю с громом и молнией, и всё это — в рамках одного-единственного тонического аккорда C-dur.

№ 8 — хор, изображающий «тьму кромешную». Музыка этого номера совершенно оригинальна. По жанру и форме она представляет собой чрезвычайно редкий образец хорового аккомпанированного речитатива. Поэтому номер тонально разомкнут, а его начало написано так, что слух долгое время пребывает в тональной «невесомости»: гармонии перетекают друг в друга, словно бы лишась твердой опоры. Такие странные и словно бы алогичные гармонические последования встречались в итальянских фантазиях и каприччио начала XVII века; не исключено, что Гендель был знаком и с этой традицией.

№ 9 — хоровая fuga на собственную генделевскую тему. В тексте говорится о гибели всех египетских первенцев. Партия continuo приобретает здесь самостоятельное изобразительное значение, создавая ощущение разящих смертельных и неотвратимых ударов; во втором разделе fugи эти массивные аккорды переходят в хоровую партию.

Финал I части (№ 12–13) — чудо, сотворенное Богом при переходе евреев через Красное море: перед беглецами воды застыли в виде двух громадных стен, а над головами египтян вновь обрушились, потопив в пучине огромное войско. Форма этого финала с довольно пестрым тональным планом представляет собой прелюдию (C-dur), fugу (Es-dur, шествие евреев) и мотет (g-moll, гибель египтян). В прелюдии Гендель еще раз обращается к чрезвычайно впечатляющему контрастному противопоставлению двух хоров — первый провозглашает fortissimo волю Бога, а второй на тихой звучности говорит о том, как море покорилося этой воле и расступилось перед израильтянами. Fuga изображает гордое шествие народа между двумя стенами застывшей морской воды: этот контраст заключен в ритмическом соотношении темы (поступенно «шагающие» четверти) и противосложения (оно содержит «волнообразные» фигурки шестнадцатыми). Однако вносит свою лепту и оркестр, словно бы «обтекающий» хоровые партии. В заключительном мотете мелкие, но частые волны оркестровой фактуры превращаются в бушующие валы непрерывно звучащих триолей, шум которых усилен грохотом литавр. Последний же номер I части, хор № 13, основанный на музыке Страделлы, своим суровым и несколько архаическим колоритом подводит черту под трагической историей Исхода — равно трагической как для гонимых, так и для гонителей.

Этот трагизм изживается во **второй части** оратории. Нельзя сказать, что в ней господствуют радостные образы, однако основная ее идея — прославление неисповедимой мудрости Бога, который может быть столь же грозным, сколь и благодетельным. Поэтому и в начале, и в конце этой части звучат хоры гимнического характера, основанные на одной и той же теме («Пойте Господу» — «Singet to the Lord»). Финальный хор предваряется сольным зачином сопрано a cappella — это словно бы голос пророчицы Мариам, призывающей увековечить в



радостной песне одержанную благодаря вмешательству Бога победу над врагом. По своей стилистике эта музыка близка как праздничным антемам, так и генделевским композициям на текст *Te Deum*, что придает II части оратории сходство с бессюжетной хвалебной одой.

Исполнительская судьба «Израиля в Египте» не была легкой. Как уже говорилось, Генделю не удалось сделать это произведение репертуарным, хотя многие знатоки его высоко оценили.

Во 2-й половине XVIII века задачу музыки стали видеть исключительно в выражении человеческих чувств, и барочная картинность «Израиля в Египте» казалась вычурной и даже антихудожественной. И.Г.Зульцер (а может, и сотрудничавший с ним ученик И.С.Баха, теоретик и композитор И.Ф.Кирнбергер) писал, оставаясь при этом пламенным почитателем Генделя: «Живописание в музыке следует ценить ровно столько же, сколько пустую игру слов в речи. Для меня непостижимо, как человек такого таланта, как Гендель, мог до того унижить свое искусство, чтобы нотами изображать в оратории о казнях египетских тучи саранчи, нашествие вшей и прочую безвкусицу. Более нелепого злоупотребления искусством нельзя, вероятно, и вообразить»<sup>66</sup>. Однако в XIX веке генделевский дар живописания звуками стали воспринимать как проявление особой художественности, предвосхищающей романтическую программность. В частности, ораторию «Израиль в Египте» любили Ф.Мендельсон и Р.Шуман.

Сам сюжет Исхода тоже имел в истории музыки свое развитие. Оратория К.Ф.Э.Баха «Израильяне в пустыне» фактически стала продолжением генделевского произведения и даже кое в чем напоминает его по стилю, хотя в целом это не эпическое, а лирическое произведение (его кульминация — молитвенная ария Моисея с солирующим фаготом). Дважды обращался к данному сюжету Дж.Россини, создавший в 1818 году в Неаполе оперу «Моисей в Египте», а в 1827 году в Париже осуществивший ее переработку с французским текстом и под названием «Моисей и фараон». Это, кстати, одно из немногих сочинений Россини, в котором обилие хоровых сцен и красочность оркестрового письма заставляют вспомнить о Генделе (опера кончается симфонической картиной гибели войска фараона в волнах Красного моря). Библейский сюжет и идея хоровой звукописи нашли особое претворение в неоконченной опере А.Шёнберга «Моисей и Аарон», также повествующей об Исходе.

## 5. «ИУДА МАККАВЕЙ»

В отличие от вызывавшего споры «Израиля в Египте», оратория «Иуда Маккавей», созданная в 1746 году, всегда пользовалась популярностью у слушателей как в Англии, так и в других странах.

Автором либретто был Томас Морелл (1723–1784), профессор теологии, сотрудничавший с Генделем и в других ораториях («Александр Бал», «Иисус Навин», «Теодора», «Иеффай»). Премьера состоялась 1 апреля 1747 года в театре Ковент-Гарден и вылилась во всеобщее чествование победы лорда Уильяма Камберленда.

Созданию этой оратории предшествовали бурные события, без знания которых ее смысл и пафос останутся не очень понятным.

Незамужняя и бездетная королева Анна умерла в 1714 году, и к власти, согласно закону о наследовании английского трона, пришел ее очень дальний родственник — ганноверский

<sup>66</sup> Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig, 1792–1794. Bd. 2. S. 357.

князь Георг Людвиг, не знавший английского языка, не любимый новыми подданными и время от времени удалявшийся в свое княжество, чтобы отдохнуть от чуждого ему Лондона<sup>67</sup>. Однако при всем этом Георг I был абсолютно легитимным монархом, и это обеспечивало ему поддержку законопослушной части общества. Сменивший Георга I в 1727 году его сын Георг II (1683–1760) воспринимался уже как «свой», английский король, пришедший к власти по несомненному праву наследования и пользовавшийся поддержкой значительной части местной аристократии.

Между тем в 1745 году решил заявить о своих правах представитель шотландской королевской династии, принц Чарльз Эдуард Стюарт, воспитывавшийся во Франции и поддерживаемый Людовиком XV. Согласно английскому закону, католик не мог претендовать на трон, однако принц Чарльз полагал, что право королевской крови дает основание пренебречь этим законом, и так, вероятно, думал не только он. Воцарение Стюартов угрожало если не реставрацией католицизма, то большими неприятностями для приверженцев англиканской церкви. К тому же Шотландия, насильственно присоединенная к Англии в 1652 году (официально эта уния была оформлена лишь в 1707), продолжала мечтать о независимости и о мщении англичанам за поруганное национальное достоинство. При этом связи между Шотландией и Францией оставались довольно тесными еще со времен брака королевы Марии Стюарт с французским королем Франциском (умершим еще юношей).

В 1745 году Чарльз Эдуард Стюарт высадился с помощью французов в Шотландии, нанес поражение английской армии, овладел шотландской столицей Эдинбургом и двинулся на Англию. В Лондоне после кратковременной паники было организовано ополчение, и англичанами овладел небывалый патриотический энтузиазм. Гендель, кстати, написал тогда своеобразную музыкальную «агитку» — «Песню для джентльменов-волонтеров города Лондона», распространявшуюся в виде листовки и завершавшуюся словами «Да здравствует король». Англичане не просто отстаивали права Георга II, но и защищали страну от иностранных интервентов, притом «еретиков» и «иноверцев».

16 апреля 1746 года англичане под предводительством герцога Кумберлендского разбили вражеское войско, и мятеж Стюарта был подавлен, хотя вооруженный конфликт с Францией некоторое время еще длился. Начались победные торжества, пышно украшенные библейской символикой. Они продолжались с разной степенью интенсивности еще несколько лет: в 1748 году в Аахене был заключен мир, отмеченный в Лондоне 22 апреля 1749 года красочным многолюдным празднеством (присутствовало примерно 12 000 человек), в честь которого Гендель создал оркестровую сюиту «Музыка для королевского фейерверка».

Именно с событиями 1746 года связано возникновение двух генделевских ораторий — бессюжетной хоровой «Оратории на случай» и сюжетной, эпико-драматической, оратории «Иуда Маккавей». Политические соображения повлияли, по-видимому, и на трактовку сюжета последней, который в Библии достаточно драматичен и даже трагичен, но в данном случае завершается победным празднеством.

Томас Морелл основывался на I книге Маккавеев из Библии и «Иудейских древностях» позднеантичного еврейского историка Иосифа Флавия. События, описываемые в оратории, вполне реальны. Они относятся к 166–160 годам до н.э., когда Палестина находилась под вла-

<sup>67</sup> Напомним, что, по курьезу судьбы, именно от этого «работодателя» Гендель фактически сбежал, оставшись в Англии и манкируя своими обязанностями капельмейстера ганноверского двора. Красивая легенда гласит о том, что Георг I простил беглого капельмейстера после того, как во время королевской прогулки по Темзе с берега раздалось чудесные звуки генделевской сюиты «Музыка на воде». На самом деле, этот анекдот не имеет ничего общего с действительностью; король никогда не подвергал Генделя опале, а, напротив, всячески ему покровительствовал.

стью сирийских царей из династии Селевкидов и испытывала не только экономический, но и религиозный гнет. Борьбой за освобождение руководил Иуда по прозвищу «Маккавей» (что означает «Молот»). В 160 году он погиб в сражении, но оратория этих событий уже не затрагивает.

### Сюжет

*Первая часть.* Оратория начинается смертью отца Иуды, первосвященника Маттафии. Угнетенный народ в отчаянии и чувствует себя покинутым и осиротевшим. Сцены оплакивания очень экспрессивны, в них запечатлены все оттенки скорби — мужественно-суровой, нежно-элегической, страдальчески-острой. Но место отца занимает Иуда, и у народа возрождается надежда на продолжение борьбы и на освобождение. Иуде воздают воинские почести и славят его как героя.

*Вторая часть.* В битве с врагами евреи, воспрянувшие духом, побеждают. С мрачной силой звучит замечательный хор d-moll («Повержен враг», в английском тексте присутствует выразительная аллитерация: «Fallen is the Foe»). Однако радость по поводу победы оказывается недолгой. Посланник сообщает, что сирийский царь Антиох IV двинул на них новое огромное войско. Иуда призывает народ трубить в трубы, созывая всех на битву.

*Третья часть.* Народ воспеваает победу Иуды Маккавея и готовится к празднику огней. Победителя приветствуют хоры мальчиков и девушек. Иуда, его брат Симон и все израильтяне возносят благодарность Богу. Появляется Эвполем — посол, отправленный из Иудеи в Рим. Он сообщает, что римский сенат предлагает Иудее дружбу и союз. Это означает, что Рим возьмет Иудею под свое покровительство и оградит от произвола завоевателей<sup>68</sup>. Оратория завершается ликованием народа.

«Иуда Маккавей» — героико-эпическая оратория. С одной стороны, здесь есть сюжет, причем исторический, есть персонажи (Иуда — тенор, Симон — бас; имеются также партии безымянных протагонистов — Израильтянина и Израильтянок). С другой стороны, эти персонажи напоминают скорее корифеев, выделенных из массы и не наделенных индивидуальными характеристиками, разве что партия Иуды наиболее виртуозна и, конечно же, рассчитана на певца с отличным голосом и техникой. Однако не случайно в оратории довольно много дуэтов: музыкально они очень красивы и эффектны, но субъективная выразительность в них сглажена. Нередко арии, дуэты и хоры объединены тем же самым тематическим материалом. В «Иуде Маккавее» начисто отсутствует даже намек на любовную тему; акцент сделан на борьбе и победе. Если лирика и присутствует, то она деперсонализирована, как в ариях, вложенных в уста безымянных Израильтянина и Израильтянки, и воспевающих наслаждение миром и свободой (ария Израильтянина «Oh liberty», «О свобода» из I части, № 15; дуэт «Oh lovely peace», «О сладкий мир» из III части, № 66).

Музыкальная драматургия оратории развивается от образов скорби (начало I части) к образам борьбы (II часть) и триумфа (III часть). Героическая кульминация падает на начало II части, в которой повествуется о военных сражениях и первой военной победе Иуды. Важнейшими моментами этой линии оказываются хор «Fallen is the foe» (№ 27), и ария Иуды «Sound an alarm» («Трубите тревогу», № 45). Интересно, что ария, призывающая к борьбе, поначалу звучит лишь в сопровождении струнных и continuo, и лишь в репризе вступают другие инструменты, включая трубы и литавры, а также хор. Это — еще один пример необычной, в дан-

<sup>68</sup> Подлинная история взаимоотношений Рима с его восточными союзниками отнюдь не была такой идиллической. В конце концов, именно римляне окончательно разрушили восстановленный при Иуде Маккавее храм в Иерусалиме и превратили Иудею в свою провинцию.

ном случае, резко динамизированной трактовки Генделем формы *da capo*. Кроме того, здесь, как и в некоторых других произведениях Генделя, рождается новое амплуа тенора — светлая юношеская героика, развившаяся далее в такие образы, как Ахилл в «Ифигении в Тавриде» Глюка, а еще позднее — Зигфрид в «Кольце Нибелунга» Вагнера. В оратории Генделя героический ореол образу Иуды придает также тембр трубы-кларино, нередко сопровождающей его арии (в том числе в III части, № 62).

Откровенная публицистичность «Иуды Маккавея» отразилась и в трактовке некоторых сцен. В III части при чествовании Иуды звучит хор «*See, the conquering hero comes*» («Взгляните, вот он, победоносный герой», № 58, G-dur). Хор начинают мальчики, к которым затем присоединяются девушки. Они заведомо не могут петь затейливое фугато или виртуозный мотет. Звучит простенький маршик, мелодию которого может подхватить любой слушатель (на что, видимо, композитор и рассчитывал<sup>69</sup>). Гендель повторяет тему несколько раз, слегка варьируя оркестровое сопровождение (получается нечто вроде будущих «глинкинских» вариаций: 1-я строфа — сопрано, альт, две валторны и орган; 2-я — два сопрано, две блокфлейты и орган; 3-я — tutti, включая валторны и литавры). За хором следует вставной военный марш на тему, заимствованную у Готлиба Муффата; марш также трактован как оркестровые вариации; после этого еще раз звучит хор, сопровождаемый всем оркестром, включая ударные. Однако, поскольку за одержанными победами стоит Бог, то далее идет антем «*Sing unto God*» («Воспойте Бога», № 60), который начинают альт и сопрано с последующим присоединением хора.

В самом конце оратории звучит краткий, но мощный хор «Аллилуйя, аминь» с мужественно-кряжистой темой. Музыка «Иуды Маккавея» впечатляет, помимо многого прочего, тем разнообразием решений, которое Гендель находит для выражения образов радости, торжества, победного восторга.

При жизни композитора «Иуда Маккавей» стал едва ли не самой популярной его ораторией, наряду с «Мессией». Уже премьера оратории 1 апреля 1747 года вызвала воодушевление публики, а поскольку на исполнении 16 апреля в зале присутствовал виновник победных торжеств, герцог Кумберлендский, то этот концерт превратился в общественно-политическое событие. В 1750–59 годах Гендель исполнял «Иуду Маккавея» ежегодно, всякий раз внося небольшие изменения в соответствии с индивидуальностями занятых в концерте певцов<sup>70</sup>. Впоследствии это политически ангажированное (хотя и великолепное по художественным качествам) произведение также нередко использовалось в идеологических целях. «Иуда Маккавей», как уже упоминалось, нередко исполнялся в Европе после низвержения Наполеона. В фашистской Германии оратория звучала с измененным текстом под названием «Герой» или «Полководец». Естественно, к высокому искусству Генделя такая трактовка сюжета уже не имела отношения. В наше время эта оратория исполняется и в честь религиозных праздников (в частности, иудейских), и вне связи с каким-либо поводом.

<sup>69</sup> Гендель якобы говорил в 1746 году Глюку: «Англичане любят то, чему они могут отстукивать такт, что само лезет им в уши» (цит. по: Барна И. Если бы Гендель вел дневник... С. 216).

<sup>70</sup> Данные, позволяющие судить о стойком большом успехе «Иуды Маккавея», приведены в книге: Dean W. Handel's dramatic Oratorios and Masques. London, 1959. Appendix C.

## 6. «АЦИС И ГАЛАТЕЯ»

Среди светских ораториальных сочинений Генделя одним из самых популярных остается пастораль «Ацис и Галатея».

Гендель трижды обращался к этому сюжету (сценическая серенада «Ацис, Галатея и Полифем» на текст Лауры Капече, 1708, Рим / Неаполь; английская маска на текст Джона Гея, 1718, Кэннонс, резиденция герцога Чендосского; синтетическая версия со смешанным текстом — оратория, обозначенная, однако, как «серенада в трех частях», 1732, Лондон). Между музыкой первой и второй версий нет практически ничего общего, третья же является несколько искусственной попыткой их объединения. Многочисленными переделками сопровождались и другие прижизненные исполнения второй и третьей версий.

Наибольшую известность завоевала вторая версия, которую мы и будем здесь рассматривать.

Сюжет о трагической любви морской нимфы Галатеи<sup>71</sup> и юного пастуха Ациса (в другой транскрипции — Акида, Acide) был весьма востребован в утонченных аристократических пасторалях XVII и XVIII веков. Он был почерпнут из стихотворения древнегреческого поэта Феокрита «Киклоп» (где говорится о безответной любви одноглазого циклопа Полифема к Галатее, однако нет ни слова об Ацисе) и из поэмы древнеримского поэта Овидия «Метаморфозы» (книга 13, стихи 740 и далее), где о гибели Ациса рассказывает сама Галатея. Близ итальянского города Мессины действительно до сих пор существует речка под названием Ацис, в которую якобы был перевоплощен Галатеей ее погибший возлюбленный.

На данный сюжет писались и картины («Пейзаж с Полифемом» Н.Пуссена), и оперы («Ацис и Галатея» Ж.-Б.Люлли, «Ацис и Галатея» Й.Гайдна и др.). Был он во вкусе и интеллектуалов из римской академии Аркадия, с которыми Гендель общался во время своего пребывания в Италии<sup>72</sup>. Члены Аркадии стремились к классицистскому совершенству композиции и отточенной чистоте языка и стиля, однако, в отличие от французских драматургов-классицистов, избегали откровенно трагических коллизий, предпочитая смягчать их путем привнесения некоторой сентиментальности, нравоучительности, галантности или пасторальности. Из академии Аркадия вышли очень многие либреттисты XVIII века, в том числе Пьетро Метастазियो, Карло Гольдони, Раньери Кальцабиджи и другие.

Текст первой генделевской композиции, серенады «Ацис, Галатея и Полифем», написала принадлежавшая к неаполитанскому филиалу Аркадской академии поэтесса Лаура Капече. По сути это была театральная пастораль, а не оратория, и хор в ней отсутствовал. Эту аркадски-пасторальную линию Гендель пытался продолжить в одной из своих ранних лондонских опер, «Верный пастух» (1712), которая, однако, не имела успеха. Подобные сюжеты, конечно, были уместны в более камерной и аристократической обстановке, нежели сцена публичного коммерческого театра.

Вторая версия, получившая название «Ацис и Галатея», также относится к ораториям достаточно условно. Скорее это маска-пастораль, рассчитанная на исполнение в приватном театре перед избранной публикой — как в замке Кэннонс под Лондоном, резиденции герцога

<sup>71</sup> Собственно, ее имя (греческое 'αλα θεα, от 'αλζ = «соль», «морская вода», и θεα — богиня) буквально означает «богиня соленой воды», «морская богиня».

<sup>72</sup> Об академии Аркадия и ее идеях см. в книге: Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. М., 1998.

Чендосского, у которого Гендель два года служил придворным композитором. Смешанный музыкально-театральный жанр маски, чрезвычайно популярный в Англии еще в эпоху Ренессанса, трансформировался к концу XVII века в придворное развлечение — полуспектакль (благодаря декорациям и костюмам), полуконцерт (поскольку драматического действия могло вообще не быть).

Капелла герцога была очень небольшой, и некоторым музыкантам приходилось осваивать «смежные» профессии, как музыкальные, так и немзыкальные <sup>73</sup>. По сведениям У.Дина, на премьере 1718 года были заняты 5 певцов (сопрано, два тенора и бас; они же исполняли хоровые номера) и всего 7 инструменталистов (два скрипача, два гобоиста, игравшие также на блокфлейтах, два виолончелиста и клавесинист). Известно, что партию Полифема пел Густав Вальц (тот самый, что впоследствии создал образ Саула).

*Капельмейстером герцога, кстати, был Джон Пепуш* — еще один немецкий музыкант, прижившийся в Англии и затем прославившийся как автор музыки к «Опере нищего», нанесшей в 1728 году сильный удар по оперной карьере Генделя: сногсшибательный успех этой злой пародии на «высокое искусство» немало способствовал финансовому краху генделевской «Королевской академии музыки». А будущий соавтор Пепуша по «Опере нищего», Джон Гей (1685–1732), написал в 1718 году либретто для генделевского «Ациса и Галатеи».

В либретто Гей использованы фрагменты поэмы Джона Хьюза; присутствуют также вставки из стихов известных английских поэтов-классицистов — Джона Драйдена и Александра Поупа. За исключением Драйдена (1631–1700), умершего до приезда Генделя в Англию, всех прочих композитор лично знал. Александр Поуп был одной из крупнейших фигур английского Просвещения; его поэзия была насыщена не только изящной созерцательной лирикой, но и философскими мотивами (ода «Опыт о Человеке» — «An Essay on Man»).

Первоначально произведение было одноактным; дуэт Ациса и Галатеи «Happy we» («Мы счастливы»), завершающий I часть, отсутствовал. Разделение на две части Гендель осуществил в 1720 году.

В оратории всего четыре персонажа, причем один из них, пастух Дамон, в развитии сюжета не играет никакой роли: это благожелательный наперсник юных героев. Его арии красивы, но носят промежуточный, интермедийный характер.

«Ацис и Галатея» открывается одночастной симфонией B-dur в концертной форме, тематически предвосхищающей начальный хор («Oh the pleasure of the plains!» — «О блаженство средь полей!»). Палитра настроений **первой части** произведения выдержана в светлых тонах: безмятежное наслаждение жизнью, мягкая меланхолия, игривая радость (забавно, что в тексте начального хора упоминается даже... спорт — любимое развлечение англичан).

Внутренний сюжет I части — это путь Ациса и Галатеи навстречу любви, ведь поначалу каждый из них не совсем уверен, что его чувство взаимно. Если Ацис — почти мальчик, робеющий от сознания первой любви, то и Галатея, по-видимому, любит впервые. Любопытно, что бессмертная богиня Галатея на протяжении всего произведения поет только в мажорных тональностях, а смертный Ацис впервые появляется с минорной арией (Larghetto, c-moll, «Where shall I seek» — «Где я найду ее»), на которой уже как бы лежит тайная печать его обреченности. Зато большая ария Ациса B-dur в ритме сицилианы (№ 6: «Love in her eyes sits playing» — «Страстью горят ее очи») рисует образ идиллического блаженства; ее мелодика отличается пластичностью и протяженностью, подобно светлomu ручью, неторопливо текущему по залитой солнцем долине.

<sup>73</sup> Герцог так отзывался об одном из своих скрипачей: «Он прекрасно умеет брить и хорошо владеет скрипкой и всеми необходимыми языками» (Hogwood C. G.F.Händel... P. 80).

Дуэт «Harry we», завершающий I часть, полон ребячливого веселья, музыка словно несется вскачь, увлекая всех за собой.

**Вторая часть** начинается с хорового lamento («Wretched lovers!» — «Несчастливые влюбленные!»), переходящего в яркое описание ужасного Полифема.

Однако влюбленное чудовище поначалу предстает в своем речитативе и арии не столько страшным, сколько смешным и нелепым. Сочетание мрачноватого g-moll и почти буфонной скороговорки, густого басового тембра и писка аккомпанирующей свистульки (блокфлейта-пикколо), приплясывающего ритма и мадригального текста — всё воспринимается как гротеск. Что касается текста, то гастрономические и сельскохозяйственные сравнения имелись еще у античных авторов, где могли иметь и не столь комический смысл.

Феокрит, «Киклоп»:

*«Ах! Ты белей молока, молодого ягненка ты мягче,  
Телочки ты горячее, виноградинки юной свежее»;*

Овидий, «Метаморфозы»:

*«... Льдинки прозрачнее ты; винограда поспевшего слаще.  
Мягче творога ты, лебяжьего легче ты пуха» — и т. д.*

В аристократической мадригальной лирике Ренессанса и Барокко подобные сравнения уже выглядели как приземленные, что и происходит в арии Полифема. Еще одна его минорная ария в ритме неуклюжего гротескного менуэта (d-moll) уже не содержит ничего комического, в ней бушует необузданная ярость. Подобными красками (минор, мелодические линии с широкими скачками, оркестровые унисоны) в операх Генделя обычно обрисованы герои-варвары (например, Ахилла в «Юлии Цезаре»). Воинственная ария Ациса (C-dur) выглядит немного игрушечной, особенно если учесть, что ее прототип — настоящая героическая ария с трубами и литаврами, порученная царю Иерусалима Арганту в I акте оперы Генделя «Ринальдо». Однако нужно помнить, что, согласно Овидию, Ацису всего шестнадцать лет, и он скорее воображает себя непобедимым героем, чем является им.

Замечателен своей контрастной полифонией терцет c-moll: влюбленные клянутся друг другу в вечной верности, а подглядывающий за ними Полифем мрачной скороговоркой, поддержанной инструментальным унисоном, изрыгает проклятия и исходит ревностью («Мучение! Ярость! Я не могу этого вынести!»). Смерть Ациса изображена в кратком аккомпанированном речитативе с никнущими интонациями и аккордами, сползающими в «гробовой» f-moll. Следующий скорбный хор вызывает ассоциации с финальным хором «Дидоны и Энея» Пёрселла, однако если там гибель Дидоны означала конец всего, то здесь гибель Ациса символизирует возвращение в Вечность. Трагическая развязка истории не означает окончания на безрадостной ноте. Галатhea оплакивает Ациса с благородным достоинством. В финальной арии Галатеи с хором происходит преображение Ациса в ручей, сливающий свои воды с морскими волнами — то есть с божественной сущностью его возлюбленной.

Хотя сюжет пасторали выглядит незамысловатым, его философский смысл оказывается весьма глубоким, что, возможно, и обусловило постоянную популярность этой истории в искусстве XVII и XVIII веков.

Среди философских мотивов ренессансных пасторалей был и мотив смерти. Утопическая Аркадия, идеальный край вечноцветущей природы и счастливых пастухов (не имевший ничего общего с реальной областью греческого полуострова Пелопоннеса, гористой и скудной), отнюдь не предполагала бессмертия своих обитателей. В 1620-х годах художник Джованни

Франческо Гверчино впервые создал картину на ставший популярным сюжет: два пастуха смотрят на гробницу, увенчанную черепом и отмеченную загадочной надписью: «Et in Arcadia ego»<sup>74</sup>. Поверхностное толкование предлагает перевод как бы от лица умершего — «И я /был/ в Аркадии», однако филологически корректнее вложить эту фразу в уста самой смерти: «И в Аркадии я /есмы/». Дважды обращался к этому образу художник Никола Пуссен; вполне логично усматривать этот мотив и в ранних музыкальных драмах на сюжет об Орфее и Эвридике.

Органично вписывается в этот ряд и «Ацис и Галатhea» Генделя, приобретая тем самым значение не просто изящной пасторали, а произведения с простой и вместе с тем глубокой натурфилософской концепцией: для любви и природы нет смерти.

## ЛИТЕРАТУРА<sup>75</sup>

*Барна И.* Если бы Гендель вел дневник... Будапешт, 1972.

*Бочаров Ю.С.* Увертюры Генделя в контексте истории жанра. М., 1995.

*Гервер Л.Л.* Какие вопросы предлагает нам хоровая полифония Генделя // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Сборник научных трудов. Тверь, 1997.

*Грубер Р.И.* «Ацис и Галатhea» Генделя // Проблемы музыкального стиля И.С.Баха и Г.Ф.Генделя. М., 1985.

*Роллан Р.* Гендель // *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Т. 2. М., 1987.

*Рубаха Е.А.* Оратория Г.Ф.Генделя «Самсон». Как исполнять музыку Генделя. Екатеринбург, 2001.

*Сапонов М.А.* Оратория Генделя «Мессия» (с приложением полного русского перевода текста) // Старинная музыка. 1999. № 4.

*Федосеев И.* Оратория Г.Ф.Генделя и ее значение в развитии жанра. Автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1981.

*Чугаев А.* Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Сборник научных трудов. Тверь, 1997.

Anthem, Ode, Oratorium — ihre Ausprägung bei G.F.Händel. Halle, 1981.

*Dean W.* Handel's dramatic Oratorios and Masques. London, 1959.

Händel-Handbuch. Bde. 1–4. Leipzig; Kassel, 1978–1985. (т. 2: оратории; т. 4: документы).

*Hogwood C.* G.F.Händel. London; Stuttgart; Weimar, 1992.

*Lang P.H.* G.F.Handel. New York, 1966; London, 1967.

*Larsen P.J.* Handel's Messiah. Origins. Composition. Sources. New York, 1989.

*Scheibler A., Evdokimova J.* G.F.Händel. Oratorien Führer. Köln, 1993.

<http://gfhandel.org/index.htm>

<sup>74</sup> См.: *Panofsky E.* Meaning in the visual arts [1955]. London, 1983. P. 340–367. По-русски об этом писали Д.С.Лихачев в книге «Поэзия садов», а также П.В.Луцкер и И.П.Сусидко в книге «Итальянская опера XVIII века» (см. ч. 1).

<sup>75</sup> Поскольку научная генделиана огромна, в список включены только издания, рекомендуемые преподавателям и студентам для изучения именно данной темы и использованные при написании настоящей работы.