

ГЕОРГ ГЕНДЕЛЬ

ВВЕДЕНИЕ

Гендель славен и величествен. Имя его, известное Европе еще при жизни композитора, осталось знаменитым до наших дней. Гендель поставлен в ряд величайших гениев человечества.

Бах изучал музыку своего современника. Сдержанный Глюк выказывал глубокое почтение: «Гендель — это благословенный мастер нашего искусства». Моцарт и Гайдн, каждый по-своему, воздали дань своему предшественнику, а Бетховен наставлял учеников: «Гендель непревзойденный мастер. Учитесь у него с помощью малых средств достигать такого большого воздействия».

Площадь, собор, стадион в дни всенародных празднеств — вот где должна звучать его музыка.

Гендель — музыкальный поэт и живописец. Современники сравнивали его с Гомером и Микеланджело.

Оратория, опера, псалм — главные жанры, «плоть» его творчества; легендарная история, миф, эпос, классическая драма — таковы сюжеты, «кровь», дающая жизнь его музыке.

Он писал также инструментальную музыку, правда, значительно реже, чем вокально-драматическую, но не хуже. В большой аудитории звучат его концерты для органа или оркестра, для домашнего музицирования он писал флейтовые и скрипичные сонаты, сонаты для трех инструментов, клавесинные пьесы, переложения популярных арий и номеров из опер для клавесина, детскую музыку.

Гендель популярен до сих пор. Его музыка общительна, доступна для многих. Демократизм Генделя естественный, это органичное качество его стиля. Он стремился к простоте выражения. В его стиле преобладает возвышенное. Его привлекает героическое, такие фигуры, как Геракл, Самсон, Давид, Дебора.

Гендель всегда оратор, говорит с пафосом. Ему присущ трагизм, не чужды чувства скорби и страдания, но над всем богатством настроений в его музыке преобладает радость. В ее выражении он достигает экстаза.

В возвышенности и простоте искусства Гендель видел высокую задачу. Однажды он сказал: «Мне было бы досадно, если бы я доставлял людям только удовольствие; моя цель — делать их лучше». Таков коренной смысл его искусства. Такова была его художественная воля, этому служил его гений. Его искусство совершенно и искренне.

Когда сравниваешь мысли и образы, выраженные музыкой Генделя, с его жизнью, историей его дней, то невольно возникает вопрос: «Что, как не его время, события и люди, окружавшие его, были в полном противоречии с идеалами его искусства?» В конце концов приходишь к сомнению, целесообразно ли было возвышенно-радостное искусство в то время, когда жил Гендель? Не было ли оно ложным при том состоянии общества и государства, нравов и воззрений, которые царили в тот век?

Большую часть жизни Гендель провел в Англии. В то же время там жил и творил один из величайших сатириков мира Джонатан Свифт. Английский Ювенал изобразил современное ему общество в виде скопища жестоких, грязных животных. Но это же общество, этот же огромный спектакль видел и Гендель. Человек, изображенный Свифтом, этот низменный йэху, разве стоил он хвалебных Генделевых песен?

Героическая эпопея Генделя и карикатура Свифта писаны с одной природы, но только с разных сторон. Композитор идеализирует человека. «Смотрите, — как бы говорит он, — вот кем вы можете стать». «У вас есть пороки, — считает писатель, — избавьтесь от них». И оба великих художника видели в своем искусстве одну цель: не забавлять, а делать людей лучше. «Бедность человеческая, — говорил Паскаль, — вытекает из его величия, а величие вытекает из его бедности».

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Медник Валентин Гендель, родом из Силезии, горожанин Галле, женатый на Анне Бейхлинг, дочери медника, был дедом Георга Фридриха. Он мало что понимал в искусствах. Был расчетлив, строг и преуспевал в деле. О нем можно сказать словами английского писателя Честерфилда: «Умеренность и простота не требуют тонкости чувств и делают человека счастливым».

Отец Георга Фридриха, Георг Гендель, пятый сын Валентина Генделя, стал хирургом и цирюльником, к чему был вынужден своим положением младшего в семье (медное дело перешло к старшим братьям).

Время было военное, и свое искусство Г. Гендель совершенствовал в рядах армий: саксонской, шведской и австрийской. После ряда кампаний он покидает «марсово поле» и останавливается на частной службе в качестве лейб-хирурга герцога Августа Саксонского. Военных сбережений хватило на покупку крепкого и просторного дома для приезжих в Галле и монополии на продажу вина.

Физиономия, внешний вид Георга Генделя отличались внушительностью и солидностью. Гендель был заметного роста, грузен, плотная фигура его — прямоугольной формы без всякого намека на изгиб талии.

Георг Гендель, видимо, был человек упорный и ловкий в делах. Вскоре по приезде в Галле скромный ци-

рюльник затевает тяжбу с магистратурой по поводу винного откупа и выигрывает ее. В регистрационной записи брака с Доротеей Тауст, дочерью пастора, он назван «благородным, достопочтенным, высокоуважаемым и знаменитым горожанином». Доротей Тауст была под стать своей половине. «Оба супруга, — пишет Р. Роллан, — передали своему прославленному сыну, за недостатком красоты, которой они вовсе не обладали и о которой совсем не беспокоились, свое физическое и душевное здоровье, сложение, точный и практический ум, работоспособность и стальную твердость воли».

Георг Фридрих Гендель родился в Галле 23 февраля 1685 года. Начальное образование он получил в средней, так называемой классической школе (гимназии), в которой предусматривались лекции по грамматике, истории, географии, литературному стилю, морали, математике, натурфилософии, латыни, греческому и древнееврейскому языкам. Помимо такого основательного образования юный Гендель получил некоторые музыкальные понятия от наставника Иоганна Преториуса, знатока музыки и сочинителя нескольких школьных опер. Помимо школьных занятий, «иметь толк в музыке» ему также помогли вхожий в дом придворный капельмейстер Давид Пооле, автор изрядного количества сочинений, и органист Кристиан Риттер, обучавший Георга Фридриха приемам игры на клавинофордах.

Родители обращали мало внимания на рано проявившуюся склонность сына к музыке, причисляя ее к детским забавам. В доме Генделей не могло идти и речи о настоящем обучении музыке. Лучшим доводом к тому служило положение Давида Пооле, который был приравнен при дворе курфюрста Саксонского ко второму классу дворовых слуг. Лишь благодаря случайной встрече Георга Фридриха с поклонником музыкального искусства герцогом Иоганном Адольфом судьба мальчика резко изменилась. Герцог, услышав чудную импровизацию, сыгранную ребенком, тотчас убеждает отца дать ему систематическое музыкальное образование. Гендель стал учеником известного в Галле органиста и композитора Фридриха Цахау.

«Цахау был очень силен в своем искусстве, и в нем было столько же таланта, сколько и доброжелательства, — пишет современник, друг и первый биограф Генделя Маттезон. — Гендель настолько понравился ему, что он не знал, чем выразить свою любовь и ласку. Сначала он направил все усилия на ознакомление ученика с основами гармонии. Потом он обратил его мысли на искусство композиции; он научил его придавать музыкальным идеям наиболее совершенную форму; он утончил его вкус. У него была замечательная коллекция сочинений итальянских и немецких композиторов. Он раскрыл Генделю различные способы писать и сочинять у разных народов и в то же время достоинства и недостатки каждого композитора. И для того, чтобы дать ученику одновременно и теоретическое и практическое образование, он часто задавал ему задачи в том или другом стиле».

Гендель занимался у Цахау около трех лет. За это время он научился не только сочинять, но и свободно играть на скрипке, гобое, клавесине. Об успехах учения можно судить по поездке одиннадцатилетнего Генделя в Берлин, где его игру на клавесине слышали бранденбургский курфюрст Фридрих, курфюрстина София-Шарлотта и другие высокопоставленные особы. Курфюрст выразил пожелание иметь замечательно одаренного юного музыканта у себя на службе и послать его в Италию для дальнейшего образования.

Этому намерению воспротивился отец Генделя, предчувствующий приближение смерти. Задержавшийся в Берлине сын поспешил вернуться домой, но уже не застал отца в живых; Георг Гендель умер 11 февраля 1697 года.

Исполняя желание покойного, Георг Фридрих окончил гимназию и через пять лет после смерти отца поступил на юридический факультет университета в Галле. Через месяц после поступления в университет он подписал годовой контракт, по которому «студент Гендель вследствие своего искусства» был, назначен органистом в городской реформатский собор. Он стажировался там ровно год, постоянно «совершенствуя проворство в органной игре». Кроме того, он преподавал пение в гимназии, имел частных учеников, писал мотеты, кантаты, хоралы, псалмы и музыку для органа, обновляя каждую неделю репертуар городских церквей. Позже Гендель вспоминал: «Я в то время писал как дьявол».

К этому же времени (1701 г.) относится знакомство Генделя с Георгом Телеманом, дружеские отношения с которым длились многие годы. Упоминание Телемана о том, как, проезжая через Галле, он «познакомился с Генделем, который был там уже значительным человеком», говорит о большом авторитете шестнадцатилетнего Генделя в родном городе.

В мае 1702 года началась война за испанское наследство, охватившая всю Европу. Весной следующего года, по истечении срока действия контракта, Гендель покинул Галле и направился в Гамбург.

По сравнению с благочестивым Галле, Гамбург показался Генделю содомом. Стоязико кричащий город-ярмарка, Гамбург общался со всей Европой, торговал, копил деньги, знания, поощрял промыслы и науки, усердствовал в благочестии и в веселье.

Городская опера Гамбурга, созданная щедростью меценатов, была одной из первых в Германии. Коллегия музыкантов — одной из наиболее многочисленных и богатых. Музыканты пользовались почетом и уважением наравне с остальными горожанами, а в содружестве с поэтами представляли собой такой круг общества, которым не гнушались самые знатные и самые состоятельные люди.

Центром музыкальной жизни города был оперный театр. Первоклассные композиторы, превосходный оркестр, добротное здание театра с удобной сценой и многочисленной машинерией — все это показывало гамбургскую оперу с выгодной стороны. Опера пользовалась большим успехом у гамбургцев, собрание слушателей всегда бывало многочисленным, а по составу — демократичным, так как сословных ограничений в театре не существовало.

Но по соседству с положительными чертами в опере уживалось большое зло. В сущности немецкая опера была великой немой. Ни Бах, ни Гендель, ни Телеман, ни Гассе, ни какой другой немецкий композитор не могли и помышлять о настоящей отечественной музыкальной драме. Литература, поэзия и драматургия в Германии теплились едва заметным огоньком, и композиторам приходилось довольствоваться немощными поделками из стихов, откровенно скроенных на французский или итальянский манер, нескладными и некрасивыми по звучанию. В одном и том же тексте немецкий язык мог чередоваться с другим, чаще с итальянским, не говоря уже о варварском смешении стилей. Что можно было требовать от музыки при таком невероятном косноязычии? Прибавьте к этому слепое поклонение итальянцам, доходящее до страсти, когда какой-нибудь жалкий князек, давно живущий в долг, или обезумевший от неожиданного богатства меценат с азартом карточного игрока отдавали бешеные деньги, чтобы заполучить венецианского или неаполитанского тенора. Это поклонение привело к отсутствию на сцене профессионально обученных певцов-немцев, певших на родном языке.

К приезду Генделя в Гамбург оперу возглавлял композитор Рейнхард Кейзер. Одаренный вкусом к мелодическому началу, он был одинаково умелым во владении как оркестром, так и вокалом. Кейзер хорошо знал вкусы публики. К тому же он заботился о своем театральном предприятии. «Его истинной природой была нежность, любовь... — писал современник. — С начала и до конца своей карьеры он умел передавать сладостные чувства с таким изяществом и естественностью, что никто не превзошел его в изображении их».

Генделю было чему поучиться у Кейзера. Оставаясь безразличным к хромым сюжетам и аляповатому языку, он пристально вслушивался в стиль оперных композиций знаменитого гамбургца, в его мелодическое письмо, декламацию, оркестр.

Помимо Кейзера в Гамбурге жил еще один человек, оказавший значительное влияние на молодого Генделя. Георг познакомился с ним вскоре по приезде. Его звали Иоганном Маттезоном. Сын богатого таможенного чиновника, юрист по образованию, а по призванию философ, поэт, композитор, певец, музыкальный критик и теоретик, человек обширных знаний и независимого ума, весьма живой, резкий в обращении, к тому же необычайно честолобивый — перед Генделем предстала исполинская фигура, неистощимая в увлечениях, остроумии и лихих выходках.

Он знакомит Генделя с музыкальными кругами, оперой, концертами, устраивает его дела, вводит в свет и при этом поучает его буквально во всем, начиная от воззрений на искусство и кончая обходительными разговорами с дамами.

Гендель внимательно слушает его советы, доверяет его вкусу и спешит показать ему каждое новое сочинение. По-видимому, Маттезон не отличался добродушием в критике (в чем твердый характер Генделя и не нуждался). Вот что он пишет о Генделе вскоре после его прибытия в Гамбург: «В это время он сочинял длиннейшие арии и бесконечные кантаты, не отличавшиеся ни искусством, ни вкусом, но превосходно гармонизованные. ...На органе он был силен... особенно в импровизации; но в мелодии слабоват...»

Во взглядах на музыкальное искусство Маттезон отличался смелостью. Он воевал с псевдоучеными схоластиками, приверженцами старых теорий. «Музыка — это то, что хорошо звучит», — убеждал он, всю жизнь проповедуя музыку, которая «говорит сердцу и посредством слуха волнует и укрепляет душу умного человека при помощи прекрасных мыслей и мелодий». Он был фанатиком мелодии, и Генделю, видимо, пришлось перенести немало насмешек своего друга, прежде чем в совершенстве овладеть искусством мелоса.

Одним из достоинств Маттезона была его просветительская деятельность. Он излагал свои идеи не кружку любителей — его аудиторией была вся Германия. Он издавал первый в стране музыкальный журнал, он пропагандировал музыку многих немецких музыкантов, писал биографии, критические статьи, книги по вопросам музыкального искусства. Среди его многочисленных идей есть особенно замечательная для своего времени — идея нравственности. Когда от искусства не требовали ничего, кроме услаждения чувств, слова Маттезона о музыкальном этосе звучали особенно проникновенно. «Свойство музыки — быть среди всех наук школой нравственности» — такая мысль не могла пройти мимо внимания Генделя.

Взаимоотношения Генделя с Маттезоном сложились не гладко. Маттезон с его буйным темпераментом, вероятно, опекал младшего товарища с большим усердием, чем это позволяла врожденная независимость Генделя: Генделя можно было учить, а не поучать. Нельзя сказать, что он остался в долгу. Он знал практическую сторону в музыке несравненно лучше своего друга и помогал ему советами в различных областях музыкального творчества. Защищая новый, мелодический стиль или новое, гармоническое учение, Маттезон часто приводил в пример генделевские образцы или сообщал некоторые его композиционные принципы. Сам Маттезон позже как-то, заметил: «Я учился у него, как и он учился у меня».

В августе 1703 года глава церковного совета города Любека пригласил Маттезона участвовать в конкурсе на вакантное место органиста, покинутое Дитрихом Букстехуде, искусным мастером в композиции и в игре на органе. Гендель согласился сопровождать Маттезона, и они поехали вместе.

О поездке в Любек не имело бы смысла упоминать, если бы Гендель не слышал игру Букстехуде и его музыку. Традиция Букстехуде, как и других немцев, была хорошей закваской для его странствующего гения. Что бы потом ни влияло на него, на чьей бы земле он потом ни писал, во всем, в любой детали его искусства проявлялся немецкий художник, немецкая школа.

По возвращении в Гамбург Гендель устраивается (не без помощи Маттезона) в оперный театр в качестве второго скрипача (вскоре он стал первым скрипачом). Этот скромный факт в богатой событиями жизни композито-

ра оказался решающим. С этого момента Гендель выбирает поприще светского музыканта, а опера, принеся ему и славу, и страдание, становится основой его творчества на долгие годы.

Центральным событием жизни Генделя в Гамбурге можно считать первое представление его оперы «Альмира» 8 января 1705 года. «Превратности королевской семьи, или Альмира, королева Кастилии» была экзаменом для Генделя, прошедшего гамбургскую школу. Успех оперы был прочным, ее играли около двадцати раз.

Гендель мог быть доволен. Правда, его опера во многом походила на те, что обычно ставились в Гамбурге, — с плохими стихами, со смесью двух языков, с вульгарными мелодиями некоторых номеров, явно рассчитанных на дурной вкус. В то же время она обладала рядом несомненных достоинств. Оркестровая партия была безупречной для молодого композитора, а ряд сцен и арий был написан серьезно, с вдохновением, и обнаруживал драматическую жилку автора.

25 февраля того же года ставится вторая опера — «Любовь, приобретенная кровью и злодейством, или Нерон». Главную партию пел Маттезон (он же пел и в «Альмире»). Эта опера выдержала три представления.

В Гамбурге Гендель написал свое первое произведение в жанре оратории. Это так называемые «Страсти» на текст известного немецкого поэта Постеля.

Вскоре Генделю стало ясно, что в Гамбурге ему больше делать нечего. Он вырос, и Гамбург стал ему тесен. Накопив немного денег уроками и сочинением, Гендель неожиданно для всех уехал.

Гамбургу Гендель обязан рождением своего стиля. Здесь закончилась пора ученичества, здесь же молодой композитор пробует свои силы в опере и оратории — ведущих жанрах его зрелого творчества. И если к оратории он вернется много лет спустя, то опера полностью заняла его воображение в ближайшие десятилетия. Начиная с Гамбурга и кончая Лондоном начала 40-х годов, Гендель — оперный композитор.

В начале XVIII века в Европе получил распространение жанр оперы-серия (серьезной оперы). Возник он в Италии, ее творцами были композиторы так называемой Неаполитанской оперной школы. Сюжетами для такой оперы служили античные мифы, древняя, легендарная история, приключения из жизни языческих богов, героев, царей, средневековых рыцарей, восточных владык и султанов, индийских магарадж и других подобных персонажей.

Образцом для оперных либреттистов служила классицистская драма. И если сама драма была небезупречна, то оперное либретто в «ложноклассическом» духе, казалось, вобрало в себя самое худшее из такого рода представлений. Герои оперы-серия были безжизненны как куклы, изображая скорее идеи авторов, чем живых людей. Ни в характере их, ни в поведении не соблюдалось никакого исторического или психологического правдоподобия, азиатские султаны и европейские рыцари сражались, любили и страдали на один манер, говорили одним и тем же языком, выражая одинаковые чувства и мысли.

Вся драматическая часть, сюжет, фабула, экспозиция, развязка также были похожи и строились примерно по двум-трем неизменным схемам. В подражание грекам либретто обычно писалось тяжеловесным «александрийским» стихом. Слог был напыщен, витиеват, лексика использовалась только высокого стиля.

Впрочем, драматические достоинства, идеи, слово вообще в опере-серия никого не интересовали, так как сущность ее заключалась в красивом пении. Драма, сюжет имели последнее значение. Их роль сводилась к тому, чтобы связать ряд арий. Такая опера скорее напоминала концерт.

Ария как драгоценность должна была украшать оперу, у нее была привилегия «ничего не делать» в драме. Она как бы выключалась из хода событий. Вся сюжетная линия, текст, говорящий о развитии действия, были заботой речитатива. В арии передавалось только эмоциональное состояние, лирические или трагические чувства героя, смотря по обстоятельствам. Так как ситуации повторялись, а вместе с ними повторялись и душевные волнения, аффекты героев, то арии также были кроены по одной мерке и чрезвычайно походили друг на друга.

Арии различались по выраженному в них аффекту. Сильные аффекты — радость, ненависть, отчаяние — выражались обычно в быстром темпе аллегро, в определенных тональностях (чаще — в мажорных), с мелодикой в бравурном стиле или в патетическом стиле аморозо (нежный, страстный). Для выражения иных (слабых) аффектов были свои типы арий, обычно в медленных или умеренных темпах. Для всех типов арий была выработана универсальная форма, так называемая трехчастная форма да капо. Смысл этой формы заключался в том, что в третьем разделе, полностью повторяющем первый, певец должен был украсить мелодию собственными импровизационными украшениями.

Текст в арии подчинялся принятому в опере-серия взаимоотношению: слово для музыки. Из стихов извлекались выгодные в вокальном отношении слова и общее настроение. Во всем остальном композитор следовал «чистым» музыкальным законам.

Отдаляясь от слова, стиль виртуозного пения приближался к концертно-инструментальному. Тот же Гендель нередко перерабатывал арии в разделы инструментальных сонат или сюит и, наоборот, превращал инструментальную тему в вокальную.

Доминирование музыки и стереотипность приемов приводили к тому, что целые арии без изменения переправлялись из оперы в оперу, «переодеваясь» в новый стихотворный костюм. Так Гендель перенес арию в бравурном стиле из «Альмиры» в несколько позже написанных опер. Арии как сорняк заглушили все остальные номера оперы. Хора и балета не было, изредка в конце действия появлялся ансамбль. Оркестр был самостоятелен лишь в увертюре. Оркестровый аккомпанемент отличался чрезмерной скромностью.

В практике Неаполитанской школы сложилось также два вида оперного речитатива. Один из них, речитатив

с аккомпанементом оркестра, приближался скорее к арии и употреблялся редко. Другой, более употребительный, речитатив secco (сухой), сопровождаемый только клавесином с контрабасом, был лишен певучести, распева слога (того, что называли «кантабиле»). Он нес основную нагрузку в опере — почти весь текст, вся «информация» о развитии действия приходились на него.

Гендель воспользовался принятой в Гамбурге традицией оперы-сериа. Однако стиль гамбургской оперы не был точной копией итальянского. Она восприняла также влияние французской лирической трагедии и немецкого зингшпиля (опера с разговорными диалогами).

В Гамбурге Гендель полностью овладел формой и стилем оперы-сериа, научился писать арии почти всех типов и речитативы. Развитая линия голоса, принцип слова для музыки, инструментальный тип мелодии, тяжеловатое голосоведение, скованная оркестровая фигурация — вот черты генделевского оперного стиля эпохи «Альмиры» и «Нерона». В оркестровом письме композитора, в форме увертюры, в наличии балета сказывается французское влияние. Отдельные страницы «Альмиры», отличающиеся простонародным грубоватым языком, песенной формой арий, красноречиво свидетельствуют о влиянии местных традиций «вольного города Гамбурга».

СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ

Гендель поехал в Италию. В конце 1706 года он достиг Флоренции. Никому не известный и ничем не прославившийся молодой немец, скорее внушительный, чем красивый, Гендель первое время чувствовал себя неловко, хотя и скрывал это под маской учтивости. К тому же он был в стесненном материальном положении, а его музыкой мало кто интересовался. Во Флоренции композитор не задержался и уже в апреле 1707 года уехал в Рим.

Рим упивался музыкой. Она была некоронованной властительницей душ. Ее могущества боялся папа, и страх перед ней водил его рукой, подписывающей запрет на оперные представления. Но и без оперы Рим вдосталь наслаждался чудным искусством. Его «академии», устраиваемые в лучших домах города, собирали общество ученых, поэтов, философов, художников. Возвышенные беседы и поэтические чтения там чередовались с игрой и пением лучших виртуозов не только Рима, но и мира; там звучали концерты Вивальди, Скарлатти, Корелли в их собственном исполнении. Весь город захватывали народные карнавалы.

«Первая музыка, которую я здесь услышал на улице сразу же по приезде, — писал известный английский ученый-музыкант XVIII века Чарлз Бёрни, — была исполнена бродячим оркестром из двух скрипок, виолончели и голоса; хотя на них обращали здесь внимания не больше, чем в Англии на разносчиков угля или продавщиц устриц, они играли так хорошо, что в любой другой европейской стране не только привлекли бы внимание, но и справедливо вызвали бы заслуженные аплодисменты. Обе скрипки весьма чисто исполняли трудные пассажи, виолончель звучала хорошо, а женский голос красивого тембра обнаружил ряд достоинств, свойственных хорошему певцу: диапазон, вибрацию и подвижность; но я не буду говорить о всех исполнениях подобного рода, с которыми я встретился здесь; они бывали столь частыми, что повторение стало бы утомительным».

Но не только «академии» и простонародное музицирование были хороши в Риме. Церковь поддерживала свою власть при помощи духовной музыки. Ватикан ревностно заботился о прославлении бога и святейшей церкви и стремился привлечь на службу лучших исполнителей и композиторов.

Гендель пробыл в Риме относительно недолго, живя более чем скромно. Ни рекомендательные письма, ни собственная музыка не улучшили его положения. В Риме необходимо было быть первым, а Генделю для этого не хватало мастерства. Он вновь учится. Он посещает «академии», концерты, карнавалы, торжественные приемы и празднества. Гендель изучает совсем необычные для него стили. Он слушает католическую церковную музыку и пишет в подражание ей «Латинские псалмы». В Риме он познакомился с латинской ораторией, сочетающей текст нравственно-религиозного содержания с пением в сопровождении инструментов.

Некоторую известность он получает как виртуоз. «В наш город приехал некий саксонец, виртуоз-клавесинист и композитор, который вызвал общее изумление своей мастерской игрой на органе в лютеранской церкви Сан Джiovанни», — записал в те дни в дневник один из римлян. Осенью 1708 года Гендель достигает первого публичного успеха как композитор. При посредстве герцога Фердинанда Тосканского он ставит свою первую итальянскую оперу «Родриго».

Обнадеженный успехом Гендель спешит в Венецию. Этот город по праву гордился своей оперой — одной из первых в Европе, прославленной многими славными именами. «Несмотря на то, что, по сравнению с парижской оперой, театральные механизмы здесь крайне убоги, освещение сцены далеко не достаточно, — писал Бёрни, — здесь поют лучшие в Европе певцы, сопровождаемые безупречным инструментальным ансамблем лютен, теорб, клавесинов и нескольких превосходных скрипок».

Для Генделя опера становится главной ареной борьбы. Итальянцы здесь чувствовали себя покорителями всего света. Поэтому Гендель весь внимание, не видя и не слыша ничего, кроме сцены и музыки.

В Венеции он знакомится с представителями двух государств, где позже найдет себе приют. Это были большие любители музыки — принц Эрнст Август из Ганновера и английский посол граф Манчестерский.

В конце февраля Гендель покидает Венецию. Он возвращается в Рим, и теперь вечный город кажется ему более приветливым. Успех «Родриго» во Флоренции сделал свое дело, не поскупился на похвалу Фердинанд Тосканский, — в Риме Генделю оказали замечательный прием. Дворцы меценатов гостеприимно распахнули двери, за-

лы восторженно рукоплескали, Рим удивлялся и спешил познакомиться с Генделем. Он выступает на публичных состязаниях с лучшими из лучших в Риме, Доменико Скарлатти признает его победу. Его игру на клавесине называют дьявольской — весьма лестным эпитетом для Рима. Он пишет для кардинала Оттобони две оратории, тотчас исполненных. Им заинтересовалась католическая церковь, меценаты-кардиналы не раз заводили с ним разговоры на отвлеченно-теологические темы.

После успеха в Риме Гендель спешит на юг, в солнечный Неаполь. Постоянный соперник Венеции в искусствах, Неаполь обладал своей школой и устоявшимися традициями. Достаточно сказать, что во времена Генделя неаполитанскую оперную школу представлял известный Алессандро Скарлатти. Вокальное и инструментальное исполнение в Неаполе также отличалось безупречным вкусом и совершенством. Вдобавок город имел местные песни, совсем необычные для других областей Италии.

Гендель пробыл в Неаполе около года. За это время он написал очаровательную серенаду «Ацис, Галатее и Полифем» (серенада (или серената) — распространенный в XVIII в. жанр камерной пасторальной кантаты. К сюжету античного мифа об Ацисе Гендель позднее дважды возвращался), еще несколько вещей в таком духе, но меньших по размеру.

Гендель не прошел мимо народной музыки. Он записал несколько местных неаполитанских мелодий, в их числе — сицилианы. Грациозные, подчас пронизанные юмором, сицилианы гибки и способны к различным превращениям, почему охотно применяются в вокальной музыке всех европейских народов. Генделевские оратории полны таких сицилиан.

Главным сочинением Генделя в Неаполе была опера «Агриппина», написанная летом 1709 года и поставленная в том же году в Венеции, куда вновь возвращается композитор. Премьера состоялась 26 декабря. Главные партии пели сопрано Маргарита Дурастанте и бас Джузеппе Боски (оба артиста пели впоследствии в лондонских операх Генделя). Успех превзошел все ожидания. Как в свое время «Альмира» в Гамбурге, так и здесь, в Венеции, «Агриппина» была вершиной его триумфа. Итальянцы, с присущей им горячностью и воодушевлением, воздали должное молодому немецкому композитору. «Они были как громом поражены грандиозностью и величием его стиля; никогда не знали они до того всей власти гармонии», — писал один из очевидцев премьеры.

Гендель провел в Венеции всю зиму. Он был теперь равным среди лучших, победителем среди победителей. Теперь он обладал мастерством, достаточным для завоевания любого европейского театра.

Италия была для Генделя не только светлой романтической порой его жизни, но и важным периодом его творчества. «Итальянские университеты» не прошли для композитора даром. Он освоил лучший европейский стиль музыкального письма, усовершенствовал и необычайно развил мелодику, достиг мастерства в голосоведении, оркестровой технике, формах композиции. Окончательно сложился и круг жанров, в которых работал композитор. Это были в основном жанры вокальной музыки — опера, кантата, оратория.

Итальянская муза вдохнула в его молодую музыку любовь. В оперных ариях, в кантатах появился лирико-патетический стиль аморозо. Характерными и новыми для его творчества становятся маленькие грациозные арии с причудливым ритмом, удивительно разнообразные по настроению — то меланхоличные, то беспечно веселые; медленные сицилианы с их элегической мелодией.

В Италии Гендель познакомился с лучшими образцами ораторий и духовных опер, как старых, так и новейших композиторов. Однако опыты самого Генделя в ораториальном жанре еще далеки от зрелых сочинений этого рода. «Итальянская оратория» Генделя напоминает оперу-пастораль или сольную кантату. Хор в них отсутствует, редко встречается ансамбль. Форма представляет собой чередование арий и «сухих» речитативов. Стиль этой музыки (например, ораторий «Триумф рассудка и времени» или «Воскресение» — обе написаны в Риме) довольно изысканный, барочный. Мелодия извилистая, порой до вычурности, перенасыщена хроматизмами.

Италия оказала Генделю радушный прием. Однако композитор вряд ли мог рассчитывать на прочное положение в «империи Музыки». Итальянцы не сомневались в таланте Генделя. Однако, как впоследствии Моцарт, Гендель был для итальянцев тяжеловесным, слишком «немцем» от искусства.

Воспользовавшись предложением известного композитора Агостино Стеффани, Гендель едет в Ганновер и поступает на службу к ганноверскому курфюрсту в качестве придворного капельмейстера. Но и там он пробыл недолго. Грубые нравы маленького немецкого двора, его нелепое тщеславие и покорное подражание большим столицам после Италии могли вызвать у Генделя только отвращение. Даже театр, сплошь итальянский, начиная от подсвечника и кончая премьером-тенором, и тот не вывел Генделя из равнодушия и не соблазнил сочинить оперу. Непоседливый итальянский триумфатор ищет нового прибежища.

На сей раз его взоры привлекает Англия.

Англия была благоприятной страной для многих «континентальных» музыкантов. Гассе, Порпора, Бонoncini, Глюк, Йоммелли, Моцарт, Гайдн — их радушно принимали, обеспечивали славой, признанием и деньгами. Последнее обстоятельство было немаловажным для композиторов. Гендель не составил исключения.

Англии в то время удивительно не везло с отечественными композиторами. Это феноменальный и почти необъяснимый факт в истории музыки. В стране, богатой традициями, с выдающейся в прошлом музыкальной культурой вдруг исчезли таланты. Ни один английский композитор во времена Генделя и довольно долго после него не поднялся по мастерству до среднего европейского уровня. Отсутствие своих талантов восполнялось радушным приемом иностранных знаменитостей. В XVIII веке Англия приютила Генделя.

К концу 1710 года, получив у курфюрста официальный отпуск, Гендель, после краткого визита в родной Галле, через Дюссельдорф уехал в Лондон.

В АНГЛИИ

Гендель приехал в Англию через шестьдесят лет после того, как совершилась английская буржуазная революция. За эти годы Англия пережила многое: казнь короля, гражданскую войну между сторонниками короля и «железнобокими» ратниками революции (так называли кавалерию Кромвеля), объявление республики, смерть ее в тисках кромвелевского протектората, затем жалкую реставрацию короля, опять революцию, на этот раз маленькую, «славную революцию», без «крови и железа», когда, наконец, буржуа, аристократия и король кое-как поладили между собой (королевскую власть усмирили конституцией и государственным бюджетом, а дела перешли в ведение парламента и кабинета министров)... И все эти годы война следовала за войной как затяжной осенний дождь.

За это время Англия значительно укрепила свои позиции, стала одной из первых держав мира. Дела экономики и политики складывались замечательно, государство буржуа богатело, расширяло свои владения. Самые дешевые и добротные товары в мире были с английским клеймом, английские мануфактуры считались самыми усовершенствованными промышленными предприятиями того времени. Самые передовые, по тем временам, научные, философские и технические идеи Локка, Ньютона, Шефтсбери, Юма, Петти волновали лучшие умы континента.

Однако, если в делах Англии наступила эра процветания, то этого нельзя сказать о духе, сознании нации.

Почти всегда о состоянии «духа» нации можно судить по господствующему в искусстве идеалу. Англичане середины XVII века, времен буржуазной революции, имели свое представление о мужественном, праведном человеке, каким его изобразил, к примеру, великий поэт английской революции Джон Мильтон.

Но если в годы «великой ремонстрации» и некоторое время после нее пуританский идеал был могучим двигателем, захватившим сознание и душу общества, то когда прошло несколько десятилетий, когда прошли годы позорной реставрации, эти идеалы стали постепенно меркнуть, мельчать, рассыпавшись на несколько групповых, «партийных» идеалов и идеальчиков, а затем и вовсе исчезли. Еще Мильтону в конце жизни (поэт умер в 1674 г.) выпала горькая доля описать победу зла и участь человека, искушенного сатаной и потерявшего рай, идеальный пуританский рай под солнцем пуританского бога.

Как и революционный пыл буржуа, так и буржуазный идеал праведника божьего сник, оставшись в виде официальных церковных заповедей. Пуританская мораль изредка возвращалась из храма в мир, чтобы мелькнуть скучным назидательным пассажем в публицистическом эссе Самюэля Джонсона или в эпистолярном романе о вознагражденных добродетелях девицы Памелы Эндрюс Самюэля Ричардсона.

Официальная пропаганда, придававшая Англии благопристойный, респектабельный вид, вряд ли обманывала самих англичан. Народ, трезво смотрящий на вещи, достаточно ясно представлял положение дел в своей стране. Было ясно, что надежды, возлагаемые на радикальные изменения в государстве, мало себя оправдали. Было очевидно, что в обществе по-прежнему остались имущие и неимущие, сытые и голодные, и только на верхних ступеньках социальной лестницы произошла небольшая перестановка — аристократы поменялись местами с буржуа — перестановка, от которой, как в арифметике, сумма слагаемых не изменилась.

Стало понятно, что если англичане и приобрели свободу и равенство, то только в том смысле, что равенство значило приравнение всего к деньгам, а свобода заключалась в возможности все купить и продать, начиная с пуговиц и кончая совестью.

Такая удручающая ясность не могла не привести англичан к скепсису, иронии. Не случайно в Англии середины XVIII века процветало скептическое философское учение Давида Юма. Юм призывал не верить ни в существование бога, ни в могущество разума, проповедовал умеренность, воздержанность от чрезмерного оптимизма или пессимизма по поводу людской судьбы, советовал относиться ко всему с глубочайшим сомнением. Не случайно в искусстве, литературе Англии XVIII века складывается критическое направление. Художники не могли не видеть перемен в жизни. Они очень остро чувствовали, что в «обществе процветания» далеко не все благополучно, а идеальные портреты и картины далеки от реальной неприглядности жизни.

В драме и романе появляется новый герой. Это обычный, заурядный англичанин, небогатый сквайр, судья, морской офицер, врач, служанка — типы, взятые из жизни. Обстановка, место и время действия, речь, мысли и чувства вполне соответствуют избранным персонажам. Их появление было необычно и удивляло современников, так как они привыкли читать и видеть на сцене ангелоподобных кукол в героическом стиле.

В живописи становится популярным карикатурист, живописец-сатирик Вильям Хогарт. Свое пристрастие к бытовому жанру, к живописи с натуры художник сознательно противопоставляет условности исторической и аллегорической живописи высокого стиля.

В поэзии на смену классическим одам и эклогам приходят «Ночные думы» Эдварда Юнга, одного из предвестников романтизма, и сентиментальная «Элегия на сельском кладбище» Томаса Грея.

В театре знаменитый актер Гаррик заново открыл англичанам Шекспира, в то время как ложноклассические драмы и героические трагедии эпохи Реставрации безнадежно померкли. Шекспир оказался пророком в своем отечестве. В его наследии ничто не, потеряло смысла, привязанности к жизни: все те же лица Шейлоков, Макбетов, королей Генрихов, все то же трагическое противоречие Гамлета осталось в «старой, доброй» Англии.

Интересно, что в английской поэзии и драматургии середины XVIII века происходит своеобразная переоценка ценностей. «Назад, к Шекспиру» становится лозунгом дня, а классицистское направление, господствовавшее в конце XVII века, безжалостно критикуется за неестественность и подражательство.

Почти во всех искусствах происходит процесс, смысл которого очень точно выражен в названии сатирического стихотворения известного английского поэта первой половины XVIII века Александра Попа — «Падение возвышенного». «Падение возвышенного» — это не только отрицательное отношение к искусству предшествующей эпохи. Это переоценка и критика всей системы взглядов и идей эстетики и этики, господствовавших в предыдущем веке в философии, религии и искусстве Англии.

«Падение возвышенного» лучше всего видно на примере Джонатана Свифта. Великий сатирик беспощадно разоблачает современное ему «общество процветания». Рукой писателя водит горькое разочарование. Он остро чувствует, насколько жизнь его отечества противоречит идеалам, провозглашенным в середине прошлого века. Отсюда у Свифта прием карикатуры, когда, например, поднебесная империя, гроза океанов и континентов, покровитель науки и искусств, каковой стремилась изобразить себя Британская империя, оказывается всего-навсего крошечным государством лилипутов.

«Падение возвышенного» у Свифта — это падение не идеального в человеке вообще (не понимавшие этого несправедливо считали писателя мизантропом), но падение старого как пуританского, так и гуманистического идеала. Если у Мильтона в «Потерянном рае» изображен человек, созданный по подобию божьему, если у известного драматурга эпохи Реставрации Джона Драйдена герои, облеченные высшей властью — короли, цезари, — воплощают высшие добродетели, то у Свифта человек не только не положитель, но осужден на сравнение с животными. В конце «Путешествия Гулливера» лошадь судит человека: он низшее в моральном отношении существо.

«Скептическое направление» в английской литературе и искусстве характерно для 20–40-х годов. Начиная с 40-х годов в общественном сознании Англии появляется необходимость найти какой-то новый положительный идеал — общество не может долго жить порицанием самого себя.

Проблема «падения возвышенного» коснулась и музыкального искусства. Столкнулся с ней и Гендель.

Ареной борьбы критического направления с «возвышенным» в музыкальном искусстве оказалась опера...

Когда Гендель приехал в Лондон, ему было 25 лет. Он обладал уже достаточной известностью, а предприимчивость и энергия, работоспособность и воля, унаследованные от отца, в соединении с природным даром художника составляли превосходный ансамбль. При композиторе были рекомендательные письма и приглашения английских дворян, с которыми он познакомился в Ганновере.

Гендель быстро знакомится с театральным миром Лондона, быстро получает заказ от Аарона Хилла, арендатора театра Гайдмаркет, и не менее быстро пишет оперу «Ринальдо». Либретто на основе «Освобожденного Иерусалима» Тассо komponует Дж. Росси — итальянец, главный театральный поэт Лондона.

Решительно повлиял на судьбу Генделя дебют в очень популярном в Англии жанре церемониально-торжественной музыки. В январе 1713 года Гендель пишет монументальный «Те деум» («Те деум» — гимн для хора (или хоров) и симфонического оркестра, иногда с участием певцов-солистов и органа, на текст католического песнопения. Классический тип «Те деума», предназначенного для концертного исполнения на празднествах, установлен Генделем) и «Оду ко дню рождения королевы». Ода была исполнена 6 февраля. Королева Анна осталась довольна музыкой и собственноручно подписала разрешение исполнить «Те деум», 7 июля по случаю подписания Утрехтского мира в присутствии королевы и парламента торжественно-величественные звуки генделевского «Те деума» огласили своды собора св. Павла.

Этим шагом Гендель вовлек себя в гущу политических событий страны. Его музыку признали национальной, политической и, как ни странно это звучит по отношению к музыке XVIII века, партийной. Плюсы и минусы этого Генделю пришлось вскоре испытать.

Успех «Те деума» окончательно закрепил уверенность композитора в английском варианте его карьеры. На собственный страх и риск он остается в Лондоне, не испросив официального отпуска в Ганновере. 1714 год он встречает в доме графа Бёрлингтона на Пикадилли. Граф любезен, он предоставил знаменитому музыканту свой роскошный особняк в центре Лондона: граф слышет ценителем изящного. Гендель отвечает любезностью. Он посвящает графу новую оперу — «Тезео», дает концерты, награждая высший свет виртуозной игрой на гарпсихорде (клавишный музыкальный инструмент, предшественник фортепиано) или органе.

Но если Гендель не желал являться на службу в Ганновер, то сам курфюрст пожаловал в Лондон. Его приезд был неожиданным. Почти никто не представлял цели этого визита. А дело заключалось в следующем.

В мае 1714 года умерла королева Анна. В конце жизни она все больше склонялась в сторону изгнанного из Англии короля Якова Стюарта. Она окружила себя роялистами, в парламенте после Утрехтского мира господствовали монархически настроенные тори. Однако после смерти Анны находившийся в Риме Яков Стюарт и его сторонники в самой Англии действовали нерешительно, боясь возмущения народа. В то же время ганноверский двор, состоящий в родстве с королевой, не терял времени даром. Заручившись поддержкой партии вигов — партии буржуа, противников абсолютной монархии — курфюрст выехал в Лондон в сопровождении военного эскорта. Уже в октябре 1714 года он короновался в Вестминстере.

В день коронации в Вестминстере музыка Генделя не звучала. Георг I, король Англии, курфюрст Ганновера, был очень недоволен Генделем за его самовольное «отлучение» от Ганновера и обязанностей придворного капель-

мейстера. Он мог прийти в ярость от мысли, что его непослушный капельмейстер написал «Те деум» к ненавистному Утрехтскому миру (ганноверский курфюрст сохранил острую неприязнь к французам). Но судьба оказалась благосклонной к Генделю, король сменил гнев на милость. Существует легенда о том, как помирились два Георга, два немца, в чужой и неблагосклонной к ним стране, помирились два короля, владыки земной империи и империи звуков. Георг I отдыхал, катаясь по Темзе. Он чувствовал себя неудобно. Чужое небо, чужой народ — все отталкивало, во всем сквозила неприязнь к королю-иностранцу, королю-немцу, курфюрсту ганноверскому. Англия покорила, но не полюбила своего нового правителя...

Она выросла неожиданно, она выросла из воды — эта музыка. Георг I воспрянул. Радостные фанфары-приветствия королю, властные фанфары победы, им вторит оркестр. Как стройна и согласна эта музыка! Она вдохнула жизнь в скучное торжество. Стяги, знамена, штандарты, вензеля заиграли красками, вспыхнули ярким пламенем. Все шумы потонули в волнах музыки...

Так Гендель засвидетельствовал свое почтение королю Англии. Король перестал гневаться и уже в июле 1716 года приглашает с собой композитора в Ганновер, в Ганновере Гендель пишет новые, вторые в его творчестве «Страсти» — излюбленный немцами жанр. Музыкально-драматическое представление истории страданий Христа (по Евангелию) было известно в Германии давно. Гендель воспользовался популярной в начале XVIII века «священной поэмой» поэта Брокеса «За грехи мира сего пострадавший и умерший Христос». Сочинение Генделя не лишено достоинств, но сильного впечатления не производит. Музыка в «Страстях по Брокесу» слишком жизнерадостна для слезливо-чувствительных и назидательных стихов. Ариям недостает строгости, они откровенно театральны, по-светски пышны, суетны, пожалуй, даже святотатственны для «страстей господних».

Гендель не стремится воспеть печальную мистическую радость смерти как избавления. Гендель ненавидит смерть. Нет, не бывать ему церковным композитором в провинциальной Германии! Не писать ему ни месс, ни «страстей». Он не привык постоянно выражать страдания, скорбь, он не мог выразить идею смерти. Бог в его воплощении — бог живых, а не мертвых. Его кумир — жизнь. Его бог героичен, он приходит на землю, чтобы спасти и возвеличить людей. Евангелие не вдохновляет Генделя. Гораздо ближе окажется ему Ветхий завет.

Жанр «страстей» не имел особого значения в его творчестве. Это была очередная проба...

До 1720 года Гендель находился на службе у старого герцога Чандоса, бывшего при Анне суперинтендантом королевской армии. Герцог жил в замке Кеннон, близ Лондона, где у него была превосходная капелла. Гендель сочинял для нее музыку.

Эти годы оказались очень важными для Генделя — он освоил английский стиль. Немецкий композитор принял подданство в английском искусстве. Гендель написал антемы и две маски — скромное количество при его баснословной продуктивности. Но эти вещи (наряду с «Те деумом») оказались решающими.

Антемы — генделевские пропилеи к английскому стилю. Библейские псалмы, положенные на музыку, духовные песни, хоровые фрески, в которых слышен могучий голос народа, оказались близки Генделю. В антемах выражено героическое и радостное. Нет страха, нет предчувствия смерти, нет приниженности перед вечным. Бог всемогущ и вселяет радость в бытие — такова наивная народная вера. Гендель знал, как это выразить, знал тайну воплощения этих чувств. Основным инструментом для него был хор. Хоровые темы Генделя мужественны, как древние библейские герои. Полифония голосов похожа на сплетенные мышцы Микеланджеловых скульптур: играют, напрягаются мускулы — ширится и растет мощь хора, голоса исподволь накапливают силу; вверх, вверх! уже целые горы звуков, уже басы, собрав последнюю мощь своих легких, вступают в верхний, самый трудный и звучащий с невероятной силой регистр, уже тенора переходят к быстрым пассажам, стремительно несут свои юбилеи вверх и там, на высоте, прерывают бег и вторят басам, подхватывая главную, медленную тему и передавая ее более высоким голосам; голоса, объединяясь, разливаются по всему диапазону, как река в половодье, и вот уже последний, неистовой силы звук — последнего предела громкость хора. Воздвигнута невероятными усилиями башня, музыкальный Вавилон — и наша душа взошла туда и остановилась, объята восторгом. Последние аккорды — самые медленные, самые могущественные, сливают голоса в едином порыве славословия. Это великое искусство, велик творец этого всенародного искусства. Так Генделя понимали в старой Англии...

Две маски, два обаятельных представления в духе античности — тоже были английскими по стилю. Оба произведения Гендель позже переработал. Одно из них стало английской оперой («Ацис, Галатея и Полифем») другое — первой английской ораторией «Эсфирь»). Если антемы — героический эпос, то «Эсфирь» — героическая драма на библейский текст. В этих произведениях Гендель уже полностью владеет и языком, и характером чувств, выражаемых англичанами в искусстве звуков.

Если в масках и антемах Гендель подошел к английскому слушателю, к его привычке восприятия, если он писал в жанрах и традициях, понятных англичанам, а пользуясь английским языком производил совершенную иллюзию английского стиля, то естественно, что он старался и интонацией приблизиться к английской музыке вслушиваясь и вживаясь в речь, в вокальную интонацию. (Как-то Гендель заметил, что имитирует музыкой крики лондонских извозчиков.) Здесь он сделал все возможное. Учитывая при этом распространенность в профессиональной вокальной музыке принципа бельканто (преобладание музыки над словом, разъединение речевой и вокальной интонаций), можно себе представить «английского» Генделя. И все же насколько Гендель близок к английскому стилю, настолько же он остается самим собой, со своими немецкими традициями. Это прекрасно показывают антемы.

Английские антемы (их около пятнадцати) — хоровые сольные или смешанные псалмы (в смешанных сво-

бодно чередуются сольные и хоровые номера). Гендель вносит в антем оперную арию и речитатив. Он освобождает вокал от элемента виртуозности, разнообразит тональный план (тональности стали чередоваться свободнее) и обогащает тональный колорит (Гендель очень был чуток к нему). Основной интонационный строй антемов — континентального происхождения. Часто используются темы, сочиненные до переезда в Англию.

Велики достижения Генделя в области хора. В его хорах столько разнообразия, столько выдумки, что можно смело сказать, что антемы были для него той кладовой из которой он впоследствии неустанно черпал, не создавая почти ничего принципиально нового в отношении форм и приемов.

Никак нельзя пройти и мимо содержания антемов. Казалось бы, что с традиционным текстом и с догмами его прочтения нельзя поступить своевольно, проявляя свой интерес, индивидуальный подход. Но, вчитываясь в тексты, которые выбирал Гендель из Библии, нельзя не заметить преднамеренности отбора, желания подчинить «священные» тексты потребностям личного мировоззрения и идеологии общества. Собственно, у Генделя в антемах две ведущие темы, которые позднее станут фундаментальными идеями всего ораториального творчества композитора. Родство антемов и ораторий несомненно.

Первая и ведущая идея — «общенародная», точнее, национально-государственная. Народ идет по пути, начертанному богом. Избранный богом народ борется со своим врагом. Праведный народ побеждает, победить — его моральное право и обязанность перед «истинным» богом. Это основная тема подобных антемов. Проповедь о смирении, о любви к ближнему, о непротивлении злу, с чем мы привыкли ассоциировать церковную христианскую мораль, была чужда воинственной буржуазной идеологии.

Отсюда такой текст, как в позднем, «Детингенском антеме» (1743 г.): «Найдет рука твоя всех врагов твоих, найдет десница твоя ненавидящих тебя... Потому что они на тебя воздвигли зло, составили умысел, но не могли успеть; потому что ты обратишь их в бегство и тетивы твои направишь в лица их».

Отсюда торжественно-юбилейный тон музыки, мощные, стройные, праздничные хоры, песни восторга и славы: «Да благословит нас бог, и да убоятся его все пределы земли»; или как в Давидовом псалме: «Господь царствует; да радуется земля; да веселятся многочисленные острова!»

Антемы, подобные «Детингенскому», преобладают у Генделя. Но у него есть и другие, которые можно условно назвать малыми антемами. В малых антемах Гендель опирался на иной род псалмов — душевно-лирических по высказыванию, молитвенных по состоянию. В них присутствует личное, субъективное начало, выраженное строю, без пиетического излияния.

Подобные антемы отличаются и строением. Они скорее камерные, в них преобладают сольные номера и малые ансамбли. Хор обрамляет арии и дуэты — он вводится в начале и конце антема.

Влияние антемов и оперного стиля явственно ощущается и в первых ораториях Генделя — «Эсфири» (1732 г.), в написанных следом «Деборе», «Аталии» (сочинены в 1733 г.).

Речитатив в них еще вполне оперный, за редкими исключениями, арии также написаны в оперных традициях. Все эти оратории можно сценически оформлять, превращая их в оперную постановку. Правда, возникло бы одно существенное отличие от опер того времени — никто в те годы не мыслил себе хор в качестве оперного героя, народ никто не делал героем (да и сам хор не применялся в операх).

Например, в оратории «Эсфирь» (по драме Расина на библейский сюжет) хор придает совсем иное смысловое значение драме об Эсфири, чем у великого французского драматурга. Расин весь конфликт переносит в сферу личных взаимоотношений корыстолюбивого и жестокого царедворца Гамана и самоотверженной и бесстрашной Эсфири с ее мудрым отцом Мардохеем. У Генделя с самого начала, с первых хоровых реплик выделяется не личный конфликт, а зависимость народной судьбы от этого конфликта. Гендель воспользовался развитой Расином драмой личностей, но сохранил характерный для библейского первоисточника интерес к народу, подчеркнул причастность судьбы человека к народной.

В «Деборе» Гендель нашел замечательное противопоставление двух начал, двух идеалов, выраженных через веру двух народов — языческого и иудейского. Это противопоставление двух хоровых начал (выгодное в драматургическом отношении) пройдет сквозь почти все последующие оратории и будет служить тем стержнем, на котором крепится нить действия.

Особое место среди первых английских ораторий занимает драматическая пастораль «Ацис, Галатея и Полифем». В 1720 году Гендель заново переделывает своего итальянского первенца. Английский вариант принципиально отличается от итальянского. Гендель стремится найти решительно новый интонационный строй, не походящий на оперный итальянский. И ему удалось достичь этого за счет очищения мелодики от излишней виртуозности, за счет приближения к первобытной чистоте песенного источника. Это опрощение не мешает Генделю использовать и сложные с профессиональной точки зрения формы, и оперные речитативы — чрезвычайно выразительные, настоящие драматические речитативы.

И, наконец, главное в «Ацисе» — проявленный в нем эстетический идеал. Пленительной поэтической пасторали Гендель одним-двумя штрихами придал философски-возвышенный смысл. «Ацис» по жанру — сугубо светское произведение, но Гендель и здесь не забывает о «вечных проблемах», проблемах жизни и смерти. Он хочет музыкой доказать бессилие смерти. И античный миф об Ацисе кончается песенной одой.

Гимническое у Генделя — это эстетический принцип, идущий от античности. Гимн прославлял, значит, символизировал жизненное начало, так же, как вся религия греков была наполнена жизнелюбивым, деятельным на-

чалом.

Так, через XVIII век в светском музыкальном искусстве протянулась единая нить гимнического восприятия жизни — от гимна в «Ацисе» до гимна в Девятой симфонии Бетховена (1824 г.). Это было лучшим музыкальным выражением оптимистических идей эпохи классицизма. «Ацис» — это эталон раннего английского ораториального стиля Генделя.

И все-таки основным жанром 20-30-х годов остается опера. Она поглощает у Генделя почти все время, силы, здоровье и состояние.

В 1720 году в Лондоне открылось театрально-коммерческое предприятие с капиталом в 20000 фунтов стерлингов. Оно называлось «Королевской академией музыки». Для его деятельности были приглашены лучшие композиторы века: Бонончини из Рима, Арности из Берлина и Гендель, который жил у герцога Чандоса в Кенноне. Генделю же было поручено набрать в труппу академии лучших певцов Европы, преимущественно итальянской школы.

Гендель стал свободным предпринимателем, акционером. Почти двадцать лет, начиная с 1720 года, он сочинял и ставил оперы, набирал или распускал труппу, работал с певцами, оркестром, поэтами и импресарио. Почти двадцать лет интриг певцов, соперничества с модными знаменитостями, двадцать лет ожидания благосклонности высокопоставленных меломанов, борьбы с честной, а иногда не очень честной художественной оппозицией и всегда честно продающейся клакой (клака — группа «зрителей»), специально нанятых для создания успеха артисту, драматургу, композитору или спектаклю в целом шумными аплодисментами или, наоборот, для провала — свистками и шиканьем). Двадцать лет скандальной хроники и хронических скандалов, ненависти и подбострастия, двадцать лет непрерывного каторжного предпринимательского труда, скорее подходящего для торгового дельца, нежели для артиста...

За певцами Гендель ездил в Германию. В Дрездене, при дворе Августа — курфюрста Саксонского и короля Польского, — была итальянская опера, которая исполнялась «в самой совершенной и прекрасной манере». Генделю удалось довольно быстро договориться с певцами — английская корона вызывала большее почтение, фунт стерлингов был увесистее саксонского талера. Гендель возвращается в Лондон с европейскими знаменитостями Сенезино и Беренштадтом (немецкий певец итальянской школы), а также с известными ему еще по Италии певицей Дурастанте и басом Боски.

Только месяц понадобился Генделю для сочинения, разучивания с певцами и постановки его «Радамисто». Премьера состоялась 27 апреля 1720 года.

Следующей оперой для академии была «Нарцисс» Доменико Скарлатти, аранжированная Томасом Розенгрейвом, хорошим органистом, но слабым композитором. Эта опера не имела успеха. Зато опера Бонончини «Астарто» оказалась по душе английским итальянomanам. Для Генделя, оставшегося в глазах многих англичан тяжеловесным немцем, соотечественником ненавистного короля Георга, опера Бонончини была ловким ударом конкурента. Гендель был вынужден вступить в изнурительный бой, похожий на бокс... Раунд длился около пятнадцати лет. Зрителями была далеко небеспристрастная публика — английское общество. Следуя своему изменчивому вкусу, англичане поддерживали то одного, то другого бойца, то отворачивались от обоих сразу.

Новое отечество не баловало Генделя благосклонностью. Долгое время широкая публика вообще не признавала его. Он оставался известен ограниченному кругу любителей. Даже после того, как он стал знаменит и его бюст еще при жизни поставили в общественном парке в Лондоне, общественное мнение устраивало ему обструкцию. На протяжении многих лет дело не обходилось без пасквилей, памфлетов, не обходилось без пустовавших залов на операх Генделя — демонстрации аристократических сил, без тихих нашептываний на ухо и громких анекдотов, публичных обвинений.

Что представлял собой Бонончини? Чистокровный итальянец, что само по себе было приятно лондонским меломанам, происходил из семьи потомственных музыкантов. Очень рано освоившись с ремеслом, он начал выступать как исполнитель (виолончелист), а затем и как композитор. Его стиль был легким как оршад, приятный сладкий напиток; в его музыке — никакой учености, цель ее — наслаждение для слуха, она должна освежать человека. Контрапункт, сложные модуляции, длинные пассажи — это утомляет. «Легко и приятно» — символ Бонончини, смысл его жизни и искусства. Гендель проигрывал ему в легкости и приятности. А их все время сопоставляли. «Ах, какой славный этот черноглазый итальянец, какая у него приятная и простая музыка, приятные и простые манеры, он совсем не похож на этого толстого немца Генделя — послушайте, как рычит этот медведь Гендель. Бонончини умеет вести себя в обществе, посмотрите, как он изящен в разговоре, как он мило улыбается, как он мило шаркнул ножкой. А вы слышали, как обходится с певицами этот грубиян Гендель? Знаете, меня раздражает музыка этого немца, его нельзя сравнить с нашим милым Бонончини, у Генделя очень сухая музыка. Что можно ждать от него — он туповат и груб, они все туповаты и грубы, эти немцы, возьмите нашего курфюрста... Нет, нет, их нельзя сравнивать, этот Гендель в подметки не годится нашему славному Бонончини...»

12 января 1723 года Гендель ставит «Оттона». На этот раз он пользуется приемами противника, он пишет легко, мелодически приятно, это была самая популярная опера в Англии тех дней. После этого остроумного контр-удара Гендель начал внушительное наступление. В мае 1723 года — «Флавио», в 1724 году две оперы — «Юлий Цезарь» и «Тамерлан». В 1725 году — «Роделинда». Это была победа. Последняя триада опер была достойным венцом победителю.

Но судьба не была справедлива. Вкусы переменялись, и теперь англичане смеялись над итальянской оперой,

над Генделем — сочинителем итальянских опер, над Генделем, победившим итальянцев.

Здравый английский вкус начал осознавать непригодность итальянской оперы для своей сцены, несоответствие ее духу времени, запросам дня. Действительно, для Англии той поры итальянская опера, с ее героической напыщенностью и преувеличениями казалась ложной, пустой забавой. Англичане почувствовали, что итальянская опера — это болезнь, поразившая английское музыкальное искусство, и они решили избавиться от нее самым радикальным средством — смехом. В Англии смех всегда был лучшим способом избавиться от болезни.

Сначала англичане посмеялись добродушно и не столько над Генделем, сколько над состоянием оперы, над жалкой жизнью певцов, состоящей из постоянных склок, мелких и крупных интриг, ссор, соперничества.

Предлогом для смеха послужила неблагоприятная история, происшедшая в театре 6 июня 1727 года, когда две звезды оперы, итальянские певицы Куццони и Фаустина (Бордони), потеряв последнее приличие, устроили отчаянную драку на сцене; под свист и улюлюканье толпы две разъяренные женщины катались, вцепившись друг другу в волосы. Это был грандиозный скандал, великолепная тема для газетных памфлетов и комических представлений.

Через месяц после скандала в театре Друри-Лэн шел фарс, в котором обыгрывался эпизод из жизни оперы, и две актрисы имитировали баталию, происшедшую месяц назад. В этом же фарсе был изображен Гендель, который говорил с полным спокойствием тем, кто пытался разнять двух фурий: «Оставьте. Когда они устанут, их бешенство пройдет само собой». При этом он бил в литавры, чтобы ускорить конец драки.

Пришел черед — англичане посмеялись и над Генделем, над стилем его опер. «Оперу нищих», карикатуру на высокую оперу, написали Джон Гей и Джон Пепуш. В пародии одна сквозная мысль — «высокое утопает в нелепости» (Вольтер); здесь высмеиваются принципы драматургии героического стиля.

Вечером 29 января 1728 года на сцену театра Друри-Лэн вышли два актера. Один изображал нищего другой — директора театра. Зазвучал ритуфель и «Опера нищих» началась.

Оглушительный хохот сопровождал все акты, зал сотрясаясь от смеха. «Ничего подобного ее грандиозному успеху никогда не было, он был совершенно невероятным. Софокл и Еврипид имели меньше поклонников и пользовались меньшей славой. Ее ставили 63 дня подряд и возобновили в следующем сезоне с не меньшим успехом. Она прошла по всем большим городам Англии, во многих местах она шла по 30 раз, в Бате — 40 раз, в Бристоле — 50 и т. д. Она проникла в Уэльс, Шотландию и Ирландию, где выдержала 24 спектакля... Дамы наносили на веера любимые песенки из оперы, в домах ими украшали экраны. Актриса, игравшая Полли и до того совершенно неизвестная, сразу стала любимицей всего города», — писал современник.

Гендель был повержен. Англичане устроили композитору бойкот. Не спасло и английское подданство, принятое им двумя годами ранее (в 1726 г.). Положение ухудшалось тем, что удар «Оперы нищих» был направлен в то же время и на правительство. Теперь имя Генделя волей-неволей упоминали все рядом с именами короля или его премьер-министра. Иностранная опера — иностранный король, оперное разглагольствование, нелепость и несчастливый конец — нелепые законы, пустое разглагольствование премьер-министра и его обещания счастливого будущего.

Что было делать Генделю? Удар, нанесенный по опере, был силен. Гей хорошо знал слабости оперы, он сам писал либретто. Его стрелы попали точно в цель, он с блеском доказал, что в такого рода пьесах смысл не имеет значения, что нелепы ее вечные цветы, вздохи, прощальные сцены в подземелье, подвиги и сражения картонными мечами. Нелепы однообразные герои, переходящие из одной оперы в другую, нелепы арии (с их трафаретными приемами), возникающие словно по расписанию в строго определенных местах. Гей воспользовался свифтовским приемом перевертывания наоборот: он наделил шайку грабителей великосветскими нравами. Самый отчаянный бандит — главный герой оперы. Нельзя представить себе более уничижительную карикатуру на высокую оперу. Вместо «ангелического» Цезаря и египетской царицы Клеопатры «анафемский» вор Мегит и Полли, дочь кабатчика — это была еще одна сатира из разряда «Падение возвышенного».

Музыканту Пепушу осталось только приладить бас к ряду модных песенок и хладнокровно прибавить к ним несколько номеров из высокой оперы. Пепуш выбрал номера из опер Генделя. Он отомстил своему удачливому сопернику-соотечественнику, которого ненавидел настолько, насколько проигрывал ему в таланте.

Генделю трудно — все против него. Старый курфюрст, единственный сильный покровитель, умер. Молодой король, Георг II, принц Уэльский, ненавидел Генделя, любимца отца. Георг II строил ему козни, приглашая новых итальянцев, натравливал на него врагов. Публика не ходила на оперы Генделя.

В такой обстановке Гендель прожил еще десять лет — 30-е годы. Он не переставал писать и ставить оперы — его упорство напоминало безумие. Каждый год он терпел поражение, каждый год он наблюдал примерно одну и ту же картину: молчаливый, невнимательный зал, пустующий зал. Иногда, ради разнообразия, зал наполнялся клкой или любителями скандалов. Очередная демонстрация непризнания, вот и все.

В конце концов Гендель разорился. Агония банкротства протекала медленно. После того как известный поэт и драматург Колли Сиббер ушел из Друри-Лэна (1732 г.), Гендель подвизался в этом театре, покинув академию. Он сотрудничал с Хейдеггером, удачливым оперным антрепренером. Но в 1734 году Хейдеггер решил расстаться с ним, делая при этом выгодную сделку с его конкурентами. Гендель перебирается в Ковент-Гарден к «всесильному» Ричу. Рич в свое время ставил «Оперу нищих». Он сдал Генделю в аренду оперное предприятие. Гендель потратил на него все оставшиеся сбережения, сделанные им в удачливые годы.

В 1734 и 1735 годах в Лондоне был в моде французский балет. Гендель написал оперы-балеты во француз-

ском стиле: «Терпсихора», «Альцина», «Ариодант» и пастиччо «Орест» (пастиччо (по-итальянски — смесь) — опера, составленная из отрывков ранее написанных опер или написанная заново несколькими композиторами).

Но в 1736 году, в связи с обострившейся политической обстановкой, французский балет вынужден был уехать из Лондона. Тем не менее в этом году композитор работал как никогда. 17 января он кончает ораторию «Александр-фест» на стихи оды Драйдена. Эту музыку мог написать человек, которого ожидало высшее счастье. Генделя ожидал крах, и он догадывался об этом. 19 февраля Гендель исполняет ораторию в Ковент-Гардене.

12 мая он дирижирует «Свадебным антемом» по случаю женитьбы принца Уэльского. До антема, 27 апреля, он ставит и исполняет оперу «Аталанта» по этому же случаю. В августе он начинает писать оперу «Джустино», в сентябре — «Арминию», кончает их в октябре, а в декабре пишет еще одну оперу «Беренис». Четыре оперы за один год!

У Генделя хватило сил на зиму следующего, 1737 года. Он поставил в великий пост четыре оратории: «Эсфирь», «Дебора», «Цецилия» и новый вариант написанной еще в Риме в 1708 году аллегорической оратории «Триумф времени и правды». Он начал оперу «Фарамондо», написал шесть органных концертов, разучил их с оркестром и играл каждое воскресенье в церквах Лондона. Это превзошло даже его возможности. Он слег, его разбил паралич. Он не встал с постели утром 13 апреля, вечером 1 июня занавес в театре Ковент-Гарден не поднялся: оперное предприятие закрыли. Гендель — нищий титан, разбитый параличом. Друзья дают ему в долг немного денег, его сажают в карету, затем на корабль, потом снова в карету, его привозят на курорт в Аахен. Ему нужен покой, отдых, он устал, ему надо подлечиться, тогда все пройдет... Отдых был краток как сон. Он проснулся, он стоял на ногах, правая рука двигалась. Произошло чудо. Здоровье вернулось к Генделю.

В декабре 1737 года он кончает «Фарамондо» и берется за новую оперу «Ксеркс». Ее заказал Хейдеггер — он собрал остатки двух разорившихся итальянских трупп и снова начал ставить оперы.

1738 год был удачным для Генделя. Солнце успеха одарило его теплом. Хейдеггер удачно поставил «Фарамондо», публика шла. Это было в январе. 25 февраля Гендель поставил пастиччо «Алессандро Севере», 25 апреля «Ксеркс». В марте друзья устроили в его честь концерт. Он поправил свои дела, расплатился с самыми неотложными долгами. Нужда отступила. В апреле Гендель стал членом Общества музыкантов. Общество поддерживало нуждающихся и нетрудоспособных. Гендель знал, что такое нужда и нетрудоспособность, теперь он помогал бедным и бессильным. Это был его долг перед самим собой.

Следующий год — опять разочарование. Опять запущены дела, театр пустует, опять небрежение к его музыке. А в это время он пишет необыкновенно хорошо: фантазия была на редкость богатой, прекрасный материал послушно подчинялся воле, оркестр звучал выразительно и живописно, формы получались отточенными. Это были редкие годы творчества, когда нет ничего трудного. В такие периоды жизни артиста его творческие силы, до тех пор крепнувшие и совершенствовавшиеся, подобно цветку, раскрывают свой бутон: это пора цветения художника, пора полного раскрытия его таланта.

Такое время наступило для Генделя, это был поздний расцвет — в 1740 году он отмечал свое 55-летие. В этом году он исполняет одну из лучших своих «философических» ораторий — «Жизнерадостный, задумчивый и умеренный» на прекрасные юношеские стихи Мильтона, несколько ранее — «Оду св. Цецилии» на текст Драйдена. Знаменитые двенадцать концерты-гросси написаны им в те годы. И именно в это время Гендель расстается с оперой. 14 января 1741 года была поставлена последняя из них — «Деидамия». Она шла три раза.

Закончилась двадцатилетняя борьба Генделя. Он убедился, что возвышенный род оперы-серии не имел смысла в такой стране, как Англия. Двадцать лет Гендель упорствовал. В 1740 году он перестал перечить английскому вкусу — и бритты признали его гений. Гендель больше не противился изъявлению духа нации — он стал национальным композитором Англии.

Так заканчивались 30-е годы. Оратории конца этого десятилетия возвещали новый этап в творчестве композитора, наступал новый период его художественной жизни, период зрелого лондонского стиля Генделя.

Публика не создает стиля в искусстве. Она подчиняется или отвергает его. Опера-серия была решительно отвергнута англичанами. Почему же это случилось?

Итальянская опера была придворным спектаклем. Пока аристократы были в силе, опера была в фаворе. Опере покровительствовали. Но, как только джентльменам пришлось заняться бизнесом, а разбогатевший буржуа пришел в театр, все резко изменилось. «Мещанин во дворянстве» обладал своими представлениями о любви, чести, истине и других деликатных предметах, хотя и стремился подражать манерам высшего сословия. Его музыкальный вкус был грубоват, но зато искренен и прост.

Буржуа, демократическая публика хотели слышать родную речь, родные песни и видеть на сцене героя, похожего на него, буржуа. В театре появилась «мещанская драма». Это была реакция на возвышенную трагедию Реставрации. «Падение возвышенного» постигло и оперу в 20-х годах. Не случайно «Опера нищих» появилась примерно в одно время с «Путешествием Гулливера».

При резком критицизме, постигшем английскую общественную мысль в первой четверти XVIII века, когда в Англии «было трудно не быть сатириком», итальянская опера, с ее героической напыщенностью и преувеличениями казалась ложной, пустой забавой. Оперу-серия наградили дурацким колпаком.

К критицизму примешивалось поднимающееся чувство национального достоинства. Угасающая аристократия относилась равнодушно к национальному. Романы, духи были французскими, опера — итальянской. Буржуа

настаивал на приоритете отечественного, «народного». Еще в 1709 году в знаменитом журнале «Тетлер» («Болтун») известный журналист, писатель Джозеф Аддисон писал: «В данный момент наши представления о музыке настолько нетверды, что мы даже не знаем, что мы в ней любим; мы восхищаемся вообще всем неанглийским, лишь бы было иностранное произведение, будь это итальянское, французское или немецкое». Ту же мысль выразил А. Поп в предисловии к «Катону», трагедии Аддисона, в начале 10-х годов: «Время уже, время театру нашему перестать питаться переводами с французского и итальянскими песнями (т. е. операми). Отважьтесь иметь собственный раскудок; воспламенитесь природным вашим жаром...» В 30-е годы национальная тенденция в искусстве стала еще более явственной. В 1736 году в эпилоге комедии-сатиры «Паскуин» Генри Фильдинг обращается к зрителю:

Вас удивляет итальянцев пенье,
Я ж удивляюсь вашему терпенью:
Они карманы вам опустошают,
А вас, хозяев, нагло презирают.
Весь мир не сможет выставить ученых,
Что стоили бы Локка иль Ньютона!
Как могут состязаться сцены мира
С Бен Джонсоном, с твореньями Шекспира?
Была щедра природа к англичанам, —
Так не завидуйте соседним странам.
Чужой ячмень достойно оцените
И жемчугам родным не предпочтите.
Перевод Т. Рубинштейн.

Вкус к итальянской опере безнадежно пал. Вкус требовал изменений. И Генделю пришлось оставить оперу. За оперой Генделя все-таки остались несомненные заслуги, и их нельзя не отметить. Гендель должен был пройти школу оперы. Он пришел к оратории через оперный стиль.

Оперы, написанные в Англии, условно говоря «английские оперы», являются значительным творческим достижением композитора и несомненно заслуживают особого внимания как ученых, так и публики. Можно смело сказать, что из всех опер Генделя «английские» — лучшие, хотя в них нет ничего принципиально нового или иного по сравнению с его же «итальянскими» или «гамбургскими» операми.

В выборе жанра Гендель вполне традиционен. Это историческая опера, такая, как «Поро», «Александр», «Тамерлан», «Юлий Цезарь» и др., сюжеты которых обычно брались из трудов античных историков или драматургов: историческое отдаление от современности было одним из принципов героического стиля.

Есть у Генделя и «волшебные» оперы такого типа, как «Ринальдо». Впрочем, волшебная опера отличалась от исторической лишь внешне, сценически. На музыку «волшебства» не оказывали никакого влияния. Так что с точки зрения музыкальной это деление жанров не столь существенно.

Зато внутри исторического жанра можно отметить некоторые ощутимые подразделения. В одних операх преобладает героический элемент («Тамерлан»). В других — лирический («Деидамия»). В третьи привнесены комический элемент («Ксеркс»). Эта характеристика в драме влияет на музыкальный стиль оперы.

Наконец, в английских операх употребляется еще один жанр, знакомый композитору по Италии. Это так называемая буколическая опера. В ней заключалась идиллическая идея «опрошения» через близость к природе и к жизни наивных поселян. Незатейливая коллизия этого жанра не мешала насыщать драму философически возвышенными мотивами. Для этого жанра преобладающими были бытовой (в духе идиллии), лирический и комический элементы, что сказывалось на музыкальном воплощении.

В английских операх Генделя нельзя не заметить одну интересную особенность. Героико-патетический стиль постепенно уступал место лирико-комическому. Эта особенность несомненно связана с аналогичным движением в драматическом театре; на смену классицистскому, героическому спектаклю приходила скромная «мещанская драма». Как и в драме, в опере пришлось отложить костюмы королей и рыцарей, убрать героический реквизит...

Первая английская опера «Ринальдо» открывает целую галерею опер героических. Главное место в них занимает элемент подлинно драматический. Генделя увлекает коллизия трагедии, а не любовной драмы, хотя мотив любви остается движителем и в этих сюжетах. В изображении трагических ситуаций Гендель достигает высокого для того времени совершенства и правдивости.

К героическому стилю принадлежат немногие оперы, такие как «Ринальдо», «Юлий Цезарь», «Роделинда», «Тамерлан», «Орlando». В них Гендель находит то, что впоследствии назовут сквозным действием.

Сквозной принцип музыкальной драматургии предполагает неделимую линию развития действия. Позже, у других композиторов, сквозной принцип стал возможным благодаря обогащенному оркестровому стилю. Оперный оркестр во времена Генделя выполнял лишь скромные обязанности аккомпанемента. Чтобы активизировать действие, у Генделя оставался единственный путь — нарушить инертную форму арии (там, где этого требовала истина положения). Возникла необходимость в ариозном пении, среднем между речитативом и кантабиле. В подлинно трагических местах своих опер Гендель предельно сближает арию и речитатив, делая свободные переходы от одной к другой, неожиданно прерывая арию речитативом, или чередуя разных типов речитативы, или еще каким-либо способом объединяя номера. Такой тип арий-сцен (в опере «Тамерлан») целая сцена скомбинирована из речитатива,

арии, ансамбля, ригурнеля) характеризует достоинства героического стиля Генделя. Возможность выразить драматическую истину в опере искали многие композиторы. Такие же попытки, что и у Генделя, можно обнаружить, например, в партитурах лирических трагедий французского композитора Филиппа Рамо, близкого по духу Генделю.

Другая особенность, характерная для европейской оперы 20-40-х годов XVIII столетия, — отмеченное уже преобладание буржуазного, «мещанского» театра над героическим, — проявилась в комической опере. Эта своеобразная «дегероизация» сопровождалась проникновением в музыку современных песенно-танцевальных жанров и интонаций, чего так не хватало интонационно застывшей опере-серии.

В последних лондонских операх Гендель как бы возвращается к своим гамбургским опытам в комическом стиле. Собственно дар к комическому не покидал его никогда, и в операх 30-х годов (таких как «Алессандро» или «Агриппина») нет-нет да и вспыхнет огонек грубоватого немецкого юмора. Но в последних операх комический элемент преобладает. Это даже не столько комический, сколько лирико-комический стиль, в котором арии в духе аморозо переплетаются с бравурными и собственно комическими.

Поэтому в последних операх песенно-танцевальные элементы играют значительную роль, своим бытовизмом подчеркивая «низменность» жанра. После «Тамерлана» и «Орландо» такие оперы, как «Деидамия», кажутся падением жанра, хотя в них просто не требуется возвышенный героический стиль.

Таким образом, в лондонских операх Генделя проявились наиболее характерные тенденции развития европейской оперы. Большая опера стремилась к трагической правде, к сквозному развитию и ариозным формам, комическая — к иной художественной правде путем изображения типических черт бытовой природы, «мещанской» психологии, нравов, морали, поведения и языка, к интонациям этого языка и музыкальному «эквиваленту» в виде песенно-танцевальных жанров.

В английских операх Гендель уже в совершенстве владеет композиторской техникой. Ему подвластны и голос, и форма, и оркестр.

Однако в сочинениях английского периода творчества Генделя сохранились и худшие черты оперы того времени. Все английские оперы написаны на итальянском языке. Текст оставался непонятным для слушателя. Интонационный строй в целом также был чужд англичанам, так как арии и речитативы писались большей частью в итальянском, точнее в итальянизированном стиле.

Кроме того, Гендель пользуется непригодным для английского театра того времени типом речитирования. Его речитативы написаны по образцу старых неаполитанских конца XVII века.

В свое время композиторы старонеаполитанской школы воспользовались декламацией современной им драмы. А драма в то время была героически-возвышенной. Декламацию подобного рода тогда называли патетической. В речитатив оперы тоже проник патетический стиль. Но он, как и вся традиция героического театра во времена Генделя, перестал удовлетворять слух публики, был отвергнут им.

Таким образом, в опере Генделя (да и не только Генделя, но и всех его современников) была потеряна живая интонация, связь с родным языком. Этого не могла допустить нация, обладающая богатой культурой.

Поэтому опера Генделя оказалась инородным телом в английской музыке. Она не пустила корней.

Зато оркестр опер английского периода обладает рядом достоинств.

Во времена Генделя в опере практиковался темброво-безразличный состав оркестра: партии распределялись между теми инструментами, какими располагало оперное предприятие, а высшим критерием качества оркестра служило относительно выравненное звучание. Для Генделя такой способ оркестровки был одним из целого ряда. Принципиально важным качеством оперного оркестрового стиля композитора является как раз тембровая характеристика. Гендель хорошо чувствовал тембр и его возможности. В операх композитора можно найти своеобразную тембровую драматургию. Пейзаж, душевное состояние, характер героя написаны Генделем при помощи оркестровой палитры.

В этом случае каждая партия писалась из расчета возможностей определенного инструмента. Даже при смешении тембров Гендель стремится сделать это не трафаретно. Разновидности оркестровки зависят от роли оркестрового номера.

Раз уж речь зашла об оркестре, нельзя не сказать несколько слов об инструментальной музыке Генделя. Гендель писал почти во всех известных в его время жанрах инструментальной музыки. Им написаны так называемые концерты-гросси, оркестровые сюиты, органские концерты, сонаты для флейты, скрипки и гобоя с сопровождением клавесина, большое количество музыки для одного клавесина (сюиты, переложения оперных арий и др., вплоть до фуг для детей).

Между вокальной и инструментальной музыкой Генделя много общего. Композитор очень часто использовал свои инструментальные композиции в операх и ораториях и, наоборот, из оперной и ораториальной музыки делал инструментальные транскрипции. И все же чистый инструментализм, при массе сочинений в этом роде музыки, не является ни главной, ни даже равноправной сферой его творчества. Гендель не внес ничего принципиально нового в инструментальную музыку его времени. Тем не менее его концерты-гросси, клавесинные сюиты, сонаты для скрипки или флейты, и особенно такие оригинальные сочинения, как пленэрная «Музыка на воде» и «Музыка для фейерверка», отмечены лучшими качествами стиля композитора — возвышенностью и простотой.

Если бы Гендель написал только оперы, все равно его имя в истории искусств упоминали бы с почетом. Но он никогда не стал бы тем Генделем, каким мы его ценим поныне.

Генделю опера была нужна. Она воспитала его, определила светский характер его искусства. Гендель отшлифовал в ней свой стиль, усовершенствовал оркестр, арию, речитатив, форму, голосоведение. В опере он обрел язык драматического художника. И все-таки в опере ему не удалось выразить главные свои идеи. Высшим смыслом, высшей целесообразностью его творчества были оратории.

ВЕРШИНА ТВОРЧЕСТВА

40-е годы отличались от предшествующих десятилетий. Закончился более, чем двадцатилетний период мирной жизни. Закончились относительно спокойные годы торговли и предпринимательства, годы накопления капитала и устройства мануфактур. На смену «финансовому гению», премьеру Уолполу, не любившему разрешать политические вопросы при помощи пушек, пришел воинственный «патриот», Вильям Питт Старший. В. Питт — в будущем, «за заслуги перед нацией», — лорд Четем, как и Джон Буль, стал символом английского буржуазного процветания. При его правлении Англия достигла своего классического вида — в 50-е годы начала складываться могущественная Британская империя.

Начиная с 1739 года Англия вступает в военную игру на европейском и колониальном театрах. Войны велись почти двадцать лет подряд в различных районах земного шара—в Европе, Индии, Америке. Победы англичан, а еще в большей степени победа английского фунта и военной техники, которыми снабжались, а точнее покупались целые армии и государства, как никогда подняли дух буржуазного национализма.

В 40-е годы Англия отмечала столетний юбилей «великой реконструкции». При всех издержках прогресс в Англии за прошедшее столетие был слишком очевиден. Конституционная монархия, полностью подчиненная парламенту, окрепла, выросла и давала свои выгоды третьему сословию. «Билль о правах», выборы в парламент и другие льготы выгодно отличали в глазах среднего англичанина новый режим от старого, абсолютистского.

Военные победы, удачные финансовые и промышленные дела, завоевание мирового авторитета — все эти достижения не могли не отразиться на общественном сознании англичан. И хотя критические голоса не смолкли, критицизм как настроенность гражданской мысли поубавился и не принимал таких резких форм, как роман-памфлет Свифта или сатирические фарсы Фильдинга 30-х годов. В английском искусстве вновь появилась необходимость в положительном, идеальном. Наступил момент полного господства буржуазной идеологии и культуры. Английский буржуа как главный вершитель судеб народа нуждался в духовной и моральной поддержке. Отныне искусство должно было показать идеал «разумной», «народной», «свободно-государственной» буржуазной добродетели. Каждый художник искал этот идеал по-своему: положительные герои Фильдинга, к примеру, далеки и даже противоположны подобным героям Ричардсона, однако само направление поисков характерно для этих лет.

Гендель не мог не почувствовать нарождавшейся потребности в искусстве, он пошел навстречу обществу — и его искусство получило общественное признание. Для этого композитору пришлось искать иную форму воплощения своих идей. Он понял, что опера безнадежно пала, что общество Джона Булля нуждалось в пище совсем иного рода.

Англичанин-буржуа, герой своего времени, энергичный и преуспевающий предприниматель нуждался в возвышенной музыке, вдохновленной его верой, верой преобразователя жизни, «избранника божьего», героя своего народа. Англия пуритан нуждалась в героике, а не в ангелических портретах принцев крови галантной придворной оперы, и героике эту находила прежде всего в Библии.

Не было страны в Европе, где с такой любовью и вместе с тем с таким практицизмом относились бы к Библии, как в Англии в XVII-XVIII веках. Идеологи пуритан увидели в ней громадный запас мудрости, накопленной многими поколениями и целыми народами. Пуритане прочли Ветхий завет как книгу о судьбе народа, о способе его существования. Религия пуритан — это религия дела, религия политики. Писаная история иудейского народа переплощась в действительную историю Англии — так хотели представить пуритане себе и всему миру. Революция, войны, реставрация королевской власти, любой крупный законодательный акт государства, политические и философские трактаты постоянно сопровождались ссылками, цитатами и образами из «священной» книги. Объясняя и оправдывая свою политику, пуритане, как это часто бывает в истории, «...боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освещенном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыгрывать новую сцену всемирной истории» (Маркс).

Библия занимала заметное место и в английском искусстве XVII-XVIII веков. Библейский язык и стиль, сюжеты, образы, персонажи и символы обоих заветов были чрезвычайно распространены в то время.

Гендель усвоил вкус англичан и стал говорить с нацией на ее любимом языке. Композитор превосходно знал Библию: Георга выучили читать по ней. Когда композитор писал «Мессию» и ему предложили для консультации архиепископа Кентерберийского, Гендель не то в шутку, не то всерьез сказал, что знает Библию не хуже архиепископа и может еще проверить его знания.

Многие годы, проведенные в Англии, помогли Генделю по-новому осмыслить свое время, внутренний смысл движения жизни. Гендель начал мыслить эпически, философски обобщенными категориями-образами. Теперь его волнует история существования целого народа. Он представил себе английскую современность как героическое состояние нации, эпоху подъема, расцвета лучших, совершенных сил, ума и таланта народа.

Гендель почувствовал необходимость сказать новое слово, способное выразить новый строй мыслей и

чувств. И он также обращается к Библии, популярнейшей книге пуританской нации. Композитор избирает из древних мифов страницы, посвященные героической эпохе в жизни народа, и придает им аллегорический смысл.

Под пером Генделя героическая легендарная эпоха древности символизирует современность, воспекает героизм процветающей нации, ее оптимизм, веру в жизнь.

Героическое состояние жизни народа, в котором обнаруживается лицо и дух этого народа, обычно проявляется в каком-либо грандиозном событии, конфликте, освободительной войне. Гендель выбирает грандиозные события, выбирает такие военные конфликты между народами, которые неизбежно кончатся победой «праведного народа». Торжествует справедливость.

Генделю удалось в грандиозных библейских эпопеях-ораториях воплотить оптимизм побеждающего народа, радостное чувство свободы, самоотверженность героев.

Выбор таких сюжетов, выбор ораториального стиля оказался знаменательным в жизни Генделя. Композитор шел к новому этапу с самого раннего периода своего творчества. Но ни в захолустной Германии, ни в папском Риме, ни в аристократическом Лондоне 20-х годов он не мог выразить в звуках свои полные оптимизма демократические идеи.

Его английские псалмы, антемы, те деумы и оды были «набросками», а оратории начала 30-х годов — первой пробой в новом для него «английском» стиле ораторий.

Но окончательный поворот произошел в конце 30-х— начале 40-х годов. Гендель оставил оперу и стал ораториальным композитором. И если в 30-е годы его ораториальные опыты были едва замечены, то оратория 40-х годов подняла композитора на высшую ступень музыкальной иерархии, прославила его на века. Прославился он прежде всего в Англии. Его музыка стала эталоном британского стиля. Гендель, «добрый муж, сведущий в искусстве речи», оставил сцену и стал проповедником. Он стал говорить с народом. Он пишет теперь только в английском стиле, его проповеди-оратории близки всем.

Сила в новых руках, смотри!

Гигант Гендель стоит

Как смелый Бриарей с сотней рук;

Пошевеливайтесь, пробуждайтесь,

Встряхните свои души, он идет...

(Бриарей (от греческого — могучий, волнующий) — сторукий и пятидесятиголовый великан, сын Урана и Геи. Олицетворение подземных сил природы).

Так Ал. Поп и Свифт приветствовали нового, полностью «англизированного» Генделя, «силу и гениальность» Британской империи.

Новая эпоха началась для Генделя 22 августа 1741 года. В этот памятный день он приступил к оратории «Мессия». Позже писатели найдут Генделю возвышенный эпитет — «творец Мессии». Для многих поколений «Мессия» будет синонимом Генделя.

«Мессия» — это музыкально-философская поэма о жизни и смерти человека, воплощенная в библейских образах. Впрочем, прочтение христианских догматов не так традиционно, как это может показаться на первый взгляд.

Гендель снимает с Христа мистический покров божественной святости. Христос в «Мессии» страдает и умирает как каждый смертный. Но он и бессмертен. Между человеком и богом протянута нить: «Некий единичный человек есть бог, и бог есть некий единичный человек».

Гендель избегает элемента изобразительности. Если бы он «рисовал», то ему не удалось бы избежать изображения чудесного, фантастического, того, что в истории рождения, жизни, смерти и воскрешения Христа описано как проявление божественного могущества. Но Гендель не отказывается вовсе от эпически-картинного фона. Фон этот необычен для канонического. Главный персонаж изображен Генделем в необыкновенной, «классической» гармонии с окружающим миром природы и людей. Поэтому музыкой природы и радостными людскими песнями встречается рождение Христа в первой, «пасторальной» части оратории.

В «Мессии» отсутствует оперно-драматургический элемент, хотя легенда давала, казалось бы, богатую почву для него. И это тоже не случайно. Гендель больше, чем чего-либо другого, избегает изображения смерти. Она вне его эстетики. Смерть разрушила бы гармонию мира.

Скупость эпически-картинного элемента и отсутствие внешнедраматического возмещается у Генделя лирическим пафосом. Почти вся оратория есть внутреннее, личное созерцание, личное переживание новозаветного сюжета.

Гендель, истинный протестант, прибегает к мирской лирической музыке, «светским» жанрам — арии, дуэту, аккомпанированному, ариозному речитативу. Даже хор, в котором сконцентрировано все «содержание», и тот не ассоциируется с духовно-ритуальной, богослужебной музыкой. Это - скорее хор из светской кантаты, чем церковно-литургический.

В результате у Генделя христианская доктрина получила деистическую окраску (деизм — распространенное в XVII-XVIII вв. в Европе религиозно-философское учение, отрицавшее существование бога как личности и его вмешательство в жизнь природы и человека посредством чудес и откровений), Христос перестал быть соправителем бога. Он стал частным, «этим вот человеком», наделенным совершенным характером. На чудеса не обращается ни

малейшего внимания. Генделя волнует в «Мессии» нравственный идеал, а не божественное.

Помимо текста, рассказывающего о событиях, и лирических отступлений, в оратории много цитат из Библии сентенциозно-назидательного толка. Многие из них имеют откровенно утилитарный смысл и являются плотью от плоти идеологии своего времени. В юбилейные годы, когда англичане вспоминали героические революционные события столетней давности, вполне уместно звучали такие, например, слова: «Утешайте, утешайте народ мой, — говорит бог ваш; благоветствуйте ему, что время борьбы его кончилось...» Трудно передать лучше смысл борьбы пуритан с королем, победу народа, достаток и удовлетворенность новой жизнью, чем словами:

«Ты умножил народ, увеличил радость; они радовались пред тобою как радуются во время жатвы, как веселятся во время раздела добычи: потому что ты сокрушил ярмо, тяготившее его, трость на плече его, бич притеснителя его...» Трудно найти лучшее выражение протестантской идеи морального превосходства «избранного богом» народа, чем в словах: «Если бог за нас, кто против нас? Кто будет обвинять избранных божиих? Бог оправдывает их».

Музыка предельно точна в выражении. Форма удивительно логична, согласна со смыслом.

Первая часть — «священная эклога» посвящена выражению радостных предчувствий. Природа, люди ожидают появления чуда. «Народ, бредущий во тьме, увидел впереди свет». Рождение Христа встречается ликующим хором «Когда родился сын», с темой необычайной простоты, звучащей как детская песенка. Первая часть заканчивается умиротворенной пасторалью.

После светлого мажорного чувства благодати трагически звучит медленный хор, открывающий вторую часть. Она повествует о «страстях господних». Через всю часть, скупую, немногословную, проходит тема страдания, но ни разу Гендель не прибегает к натуральному изображению событий.

И вот, когда наступает конец «страстей», когда мы ожидаем Голгофы, ужаса распятия, неожиданно возникает спокойный крылатый голос женского хора. В нем нет ни тени страха или скорби. Здесь необыкновенная, чудесная перемена, здесь выражена идея «смерть смерти», попрание ее. И мессия, исполнитель воли творца мира, выступает здесь как победитель смерти, как реальное воплощение человеческого бессмертия.

После этого перелома в музыке растет, ширится радость, пока не достигает исступленного, ликующего хора «Аллилуйя». После «Аллилуйи» звучит знаменитая ария сопрано «Я знаю, мой Спаситель жив». Здесь выражено чувство покоя и уверенности. Весь финал как светлый праздник. Тут даже не текстом, а интонацией, током музыки передается идея приятия мира как счастья, как совершенной из возможных и существующих форм бытия. Весь «Мессия» получился как радостный гимн, как солнечный свет.

В «Мессии», его замысле особенно наглядно проявляется направление поисков Генделя.

Для выражения своих философско-музыкальных идей он искал необычной, неизведанной до него формы воздействия на огромные массы людей. Он чувствовал в себе необычайную силу говорить со многими, делиться с людьми важными мыслями о жизни. Сначала он хотел быть драматургом, чтобы потрясать людей трагическими катастрофами, вызывать у людей душевно очищенное, катарсическое состояние. Высокая музыкальная драма всегда будет стремиться к трагедии, как наивысшему идеалу. Гендель оставил оперу, так как не достиг идеала. Он не смог создать новую музыкальную драматургию. Это было не по силе опере того времени.

Поэтому он избирает более свободную эпическую форму оратории, стремясь, однако, как в «Мессии», выразить сильные, драматически выявленные аффекты (но вне драмы!) и вызвать у слушателя экстатически-возвышенное состояние.

Оратория — жанр свободный. Он возник в Италии, в религиозных собраниях верующих, оппозиционно настроенных к папе римскому. Он так и не был признан официальным богослужебным пением. Попав под мощное воздействие гуманистической культуры, ораториальный жанр постепенно освобождался от своего религиозного содержания, превращаясь в род концертных, светских по духу вокально-оркестровых сочинений. Со временем жанр потускнел, ему не могли найти серьезного применения.

Гендель вдохнул в ораторию новую жизнь. Он вернул жанру способность говорить с людьми о важных вещах, причем не просто говорить, а убеждать и воодушевлять людей своими идеями. Но эти идеи должны были быть выражены по-новому, ибо человек XVIII века резко отличался от человека средневековья взглядом на свою сущность, на свое отношение к миру, к природе. Эпоха, в которую жил Гендель, отличалась не очень благочинным отношением к богу. Этого не мог не чувствовать композитор. Оратория у Генделя приобрела новый смысл. Происхождением связанная с литургией, она лишилась ритуального, обрядового начала.

Гендель кончает «Мессию» 12 сентября. Ораторию начали уже репетировать, когда Гендель неожиданно покинул Лондон. Он уехал в Дублин по приглашению герцога Девонширского, наместника английского короля в Ирландии. Там его приняли с большим радушием. Город Свифта оказал Генделю больше внимания, чем столица. Гендель отдыхал здесь, чувствуя расположение, оказанное ему и его музыке. Он давал концерты весь сезон (с декабря по апрель 1742 г.). 13 апреля 1742 года Гендель поставил в Дублине «Мессию». Ораторию тепло встретили, и он повторил ее. В августе Гендель с сожалением возвращается в Лондон в надежде, что посетит Дублин в следующем сезоне. А уже 18 февраля 1743 года состоялось первое исполнение «Самсона» — героической оратории на текст Мильтона.

«Самсон» Мильтона — одна из лучших европейских трагедий второй половины XVII века. «Самсон» Генделя — одно из лучших музыкально-драматических произведений первой половины XVIII века.

Сюжет трагедии и оратории был широко известен в то время. Самсон, из рода Дана, при рождении был отмечен богом. Бог наградил своего избранника необычайной силой. Как козленка, душит молодой Самсон льва в фимнафских виноградниках, ослиной челюстью убивает тысячу филистимлян, врагов рода Данова, в холмы под Хеврон уносит на руках ворота Газы, сняв их с петель. Вся сила Самсона заключена в волосах — бритва не должна коснуться головы его...

Но однажды Самсон встретил женщину-филистимлянку, по имени Далила, влюбился в нее и женился на ней.

Прознали про то управители филистимлян и наказали Далиле узнать, в чем тайна силы Самсона. Далила согласилась, взяв деньги. Долго она пыталась Самсона и все не говорил он ей, наконец не выдержал и открыл тайну свою. Ночью остригли его, выкололи глаза и бросили в темницу. Самсон стал рабом филистимлян, поклонников Дагона...

С этого момента и начинается трагедия Мильтона. Самсон, выведенный поводирем на прогулку из тюрьмы, кается перед богом в том, что выдал врагам-язычникам свою великую тайну, ввергнул в беду и себя, и свой народ.

В оратории монолог Самсона обставлен иначе. Гендель начинает действие с хора жрецов-филистимлян, славящих Дагона. Как часто у Генделя, хор «язычников» звучит как дикая, воинственная пляска. На фоне этой праздничной сцены еще резче выделяется ария ламенто (плач) слепого, униженного Самсона. Миха, друг героя, и хор его соплеменников просят бога помиловать героя, вернуть ему зрение.

Появляется отец Самсона, Маноа. Убитый горем, сообщает он о предстоящем празднике филистимлян, об унижении праведного бога. В арии Маноа с горечью сравнивает дни величия Самсона с его нынешним падением. Маноа сетует на бога. Но Самсон чувствует вину только за собой. Он ищет прощения у бога, он надеется на его помощь, пусть бог отметит неверующим язычникам. И хор присоединяется к этим словам надежды.

Судьба вновь испытывает Самсона. К нему приходит Далила. После небольшого разговора с Михой, Самсон вступает в долгое и мучительное для него объяснение с Далилой. Так начинается второй акт оратории.

Далила хочет вернуть расположение мужа. Но Самсон тверд и непреклонен: она продала его врагам, лишила его силы, зрения. Далила кается, она молит простить ее, хочет убедить в своей невиновности. В дуэте, завершающем сцену, происходит окончательное объяснение супругов. Самсон в гневе отвергает Далилу.

Появляется новый персонаж. Это Гарафа — грубый и хвастливый силач-филистимлянин. Он похвастается перед слепым, плененным героем, насмехается над ним, но когда Самсон вызывает его на бой — трусливо отказывается. В конце второго акта на сцене сходятся два хора — суровый, скорбный хор побежденных израильтян и празднично-беспечный — филистимлян.

В третьем акте оратории наступает развязка. Филистимляне призывают Самсона на праздник — пусть позабавит народ слепой гигант. Самсон чувствует в себе присутствие силы, он решается идти. Его последняя ария мажорна, бестревожна: чиста его совесть — он принял решение.

В это время филистимляне собрались прославлять своего бога. Среди филистимлян Далила. Ей не жалко Самсона, Самсон враг ее народа и не любит ее.

Вошел в дом к празднующим Самсон и встал между столбами. Не видят этого его родичи, не знают друзья и отец.

Вдруг шум большой и вопли. Маноа пошел туда, вернулся и рассказал, что видел. Сдвинул столбы Самсон, и рухнул дом, обрушился на владельцев и на весь народ, бывший в нем...

И скорбел и радовался народ, погиб избранник, но в смерти своей принес народу своему избавление. Так решается вопрос гражданского долга.

Главная мысль Мильтона — о праведности жизни и смерти, отданной за веру и свободу своего народа. Такой была жизнь самого поэта, такую он проповедовал в трагедии. Такой и воплотил ее Гендель.

«Самсон» Мильтона — синтез библейского сюжета и жанра древнегреческой трагедии. У Генделя — синтез музыкальной драмы и хоровых традиций оратории.

Мильтон усложнил и отчасти изменил миф. Введя действие, диалоги, хор и новых персонажей, он создал драму. Под рукой поэта преобразился главный герой. У Мильтона Самсон наделен совестью, нравственным сознанием. Он понимает, что он ослеп по собственной вине, что сам обрек себя на глумление. «Самсон» Мильтона — трагедия вины.

Мильтон психологизировал и морализировал миф. Он использует монологи главных героев и песни хора для декларирования своих философских и политических идей. Ясность фабулы, правило трех единств, стихотворные размеры и некоторые другие признаки говорят о том, кому подражал Мильтон. Да поэт и сам поясняет в предисловии к трагедии, что следовал образцам античных и итальянских драматургов-классицистов. Интересно, что Мильтон предполагал исполнять трагедию вне сцены.

Генделевский «Самсон», за некоторыми сокращениями, вполне точно воспроизводит трагедию Мильтона. Композитор сохранил общий план, основную сюжетную линию, всех действующих лиц, главные стихи, идеи и характеры. Однако небольшими перестановками и сокращением сцен, а также введением новых Гендель добивается несколько иного эффекта. Гражданственность, «социальный комплекс» Самсона в оратории подчеркнуты неизмеримо сильнее.

«Самсон» принадлежит к драматическому типу ораторий. В нем есть все признаки оперы. Все действие ра-

зыграно, мотивировка действия раскрыта в речитативах. Каждый персонаж имеет сольные арии. И арии и речитативы написаны в обычном оперном стиле, без виртуозных излишеств, мелодически более строго и просто.

Однако «Самсон» значительно отличается от оперы не только стилистикой языка. В «Самсоне» есть чисто ораториальные качества. Сказываются они и в общей драматургии, планировке сцен и в использовании хора. Хор у Генделя взрывает «оперность» формы. Он, как колонна, становится несущей конструкцией оратории. Хор организует действие, притягивая к себе основные музыкально-сценические положения.

В «Самсоне» хор выступает в разном обликах. В одном случае хор — действующее лицо, олицетворяющее народ. В другом случае хор как в античной трагедии становится комментатором действия. К первому роду хоров относится начальная песня филистимлян, хор-ансамбль в конце второго акта, заключительный хор израильтян и ряд хоровых строф, исполняемых в ходе действия оратории. Три основных хора — начальный, хор-ансамбль и заключительный — служат опорами, теми «тремя китами», на которых и держится здание оратории.

К другому роду хоров относятся остальные хоровые песни, фразы и реплики, звучащие обычно после арий Самсона. Эти поясняющие хоры-сентенции, значительно меньшие по масштабу, написаны обычно в виде хоровых речитативов (за отдельными исключениями).

Выделяются хор девушек в сцене Далилы с Самсоном (редкий образец хорового одноголосия у Генделя), суровый хоровой речитатив «Услышь, бог Якова...», фугированный хор «Настанет день, и правды яркий свет осветит наш народ». Особенно замечателен заключительный фугированный хор израильтян «Мужеству, доблести — хвала греми» с архаичной, псалмодической первой темой, выдержанный в мужественном и уверенно-победном тоне.

Хоровая партия оратории и придает гражданской теме иной оттенок, чем в трагедии. У Мильтона Самсон меньше «на людях», ему приходится чаще размышлять в одиночестве, наедине со своей совестью. У Генделя Самсон в постоянном действии, он менее созерцателен и не так долго философствует, как герой Мильтона. В оратории рядом с Самсоном стоят его родные, его народ, ожидающий от своего героя избавления. В оратории резче, воинственнее противопоставлены народы, веры. (В конце второго акта — кульминационной точке действия — два хора, израильтян и филистимлян, спорят о превосходстве своих богов, своей веры, своего воззрения на жизнь.)

Зато в изображении персонажей Гендель точно следует за Мильтоном. За исключением Самсона из остальных действующих лиц трагедии, пожалуй, только Далила имеет определенный характер да Гарафа с его несложной психологией силача-вояки. Маноа, Миха характера не выказывают, а вестник не имеет его вовсе, в чем, впрочем, нет и необходимости.

Характеры изображены у Генделя теми же средствами, что и в опере, — при помощи жанра и ряда особых приемов голосоведения. Так, для Гарафы Гендель выбирает партию баса и пишет для него арию в быстром темпе (аллегро), бравурном стиле, с фанфарообразными фигурами и большими скачками в мелодии. Темп аллегро при виртуозной сложности партии в исполнении грузного низкого мужского голоса издавна служил верным средством для достижения комического эффекта. Речь Гарафы также выдержана в буффонном духе (как, к примеру, партия Полифема в «Ацисе, Галатее и Полифеме»).

Первая ария Далилы наделена затейливой фигурой скрипки в аккомпанементе и таким же затейливым, несколько жеманным напевом, удачно выражающим обольстительную, но лживую красавицу. Однако после твердого отказа Самсона, Далила решительно меняется. Теперь она пытается разжалобить Самсона слезной, простодушной песней, которую вслед за ней повторяют юные филистимлянки. В последнем дуэте Далилы с Самсоном коварная красавица опять в новом состоянии. Отказ Самсона приводит ее в ярость. С гордым гневом она называет свой поступок подвигом: «Меня женой великой назовут, на празднествах мой подвиг воспевая...» Заключительная сцена Далилы и Самсона чрезвычайно интересна и показательна для драматического таланта Генделя. Точным выбором характерной детали, мелодическим рисунком, жанром, тембром или формой он достигает правдивости в изображении состояний и поведения героев — пускай обобщенно, но достаточно убедительно, ярко и красиво.

Драматический и живописный дар композитора особенно сильно проявился в изображении главного героя оратории — Самсона. Самсон достаточно сложная, но не противоречивая натура. Черты его характера, проявляющиеся в разных ситуациях, складываются в цельный портрет. Едва уловимыми штрихами Генделю удалось выразить присущую герою черту — неизменное, какое-то особое благородство. Оно ни на минуту не покидает Самсона. Ни хвастливый вызывающий тон Гарафы, ни издевательства филистимлян, ни очевидная хитрость Далилы не выводят его из терпения, не вызывают бурной аффектации. Он почти всегда абсолютно спокоен и во всем выказывает массу достоинства. Такая сгущенная положительность чрезвычайно типична для классицистской драмы.

В изображении Самсона Гендель достигает замечательной цельности, единства. У Самсона шесть арий. Каждая выражает одно из состояний героя. Вершиной драматического стиля в ораториальной музыке Генделя являются два первых монолога Самсона.

Выведенный поводырем из заточения на прогулку, слепой Самсон слышит звуки праздничного пения врагов, покорителей-филистимлян. Самсон один, он рассуждает сам с собой, ему «не спастись от мыслей неотвязных». Он жалуется на судьбу: «зачем... я был назначен на служенье богу, на подвиги и славу, если... теперь умру слепым рабом в неволе?» Но тут же сознается: «Во всем, что здесь со мной случилось, я один виною, могу пенять я только на себя!»

Жестки как цепи вступительные аккорды струнных стаккато. После краткого вступления оркестра звучит

голос, удрученный, но сдержанный. Мелодия строится из отрывочных, коротких фраз. У оркестра скупой, аккордовый аккомпанемент, вступающий лишь в паузах голоса. Во всем чувствуется сдержанность, скованность чувства. Ни слез, ни жалоб, ни надрыва. Лишь в конце пробивается трогательная «поющая» печаль.

Второй монолог, следующий за арией Михи, стоит почти рядом с предыдущим и близок ему по аффекту. Однако речь здесь более взволнованная, в патетическом тоне. Если первая ария написана в медленном темпе (ларго), в «трагической», «мрачной» тональности до минор, то вторая звучит уже в более подвижном темпе (ларгетто с использованием штриха стакато) и написана в тональности на терцию выше, ми минор. Здесь появляется новая пластическая линия мелодии, новый интонационный «жест». Интервалы между звуками расширяются, слышна взволнованная речь, возгласы. «Мрак, вечный мрак... сплошная тьма, без проблеска надежды когда-нибудь увидеть свет дневной!»

Из остальных арий выделяется ария в сцене с Далилой, нежная элегия в ритме сицилианы.

Интересна индивидуальная трактовка Генделем последнего монолога Самсона. У Мильтона герой приходит к мысли о подвиге после длительного, выстраданного раздумья. Он давно решил о смерти. Лишь в последний момент, когда судьба послала ему случай, он решает даже в смерти исполнить долг перед народом.

У Генделя Самсон не проходит через изнурительные лабиринты диалогов с собственной совестью. Его решение приходит сразу. Последние фразы героя звучат твердо и спокойно. Его ария умиротворенна.

Заключительная сцена — пышное погребение Самсона — проходит под звуки траурного марша, написанного в торжественно-мажорном тоне. Его смерть как гражданский подвиг почетна и как благо должна вызывать просветленно-возвышенные чувства. От этой сцены, этого марша тянется прямая нить к траурно-триумфальной музыке Глюка, французских композиторов эпохи революции и Бетховена.

Вместе с большой увертюрой траурный марш является прекрасным образцом оркестрового стиля Генделя. При относительно небольшом составе (так, в увертюре, помимо обычного струнного состава, играют только два гобоя и две валторны) композитор добивается массивного, внушительного звучания, создающего необходимое впечатление величественности и монументальности.

В 1743 году у Генделя появляются признаки серьезного заболевания. Правда, он довольно быстро выздоровел.

Ему пришлось делать срочную работу — большой торжественный «Те деум», посвященный победе английских войск при Деттингене. Деттингенский «Те деум» был написан через двадцать дней после битвы. Если учесть, что известие о победе попало в официальную печать на пятый день после сражения, то можно представить себе скорость работы композитора.

В следующие два года (1744-1745) акции Генделя вновь падают. Война в Европе затягивалась. Английский народ проявлял недовольство, «патриоты» возмущались, в парламенте происходили битвы, пуще военных, наконец премьер-министр Картерет ушел в отставку, а в 1745 году в Шотландии высадился «романтический» принц Эдуард — последний из рода Стюартов. Лондону было не до Генделя.

А композитор писал и писал оратории. 10 февраля 1744 года он ставит «Семелу», 2 марта — «Иосифа», в августе кончает «Геркулеса», в октябре — «Валтасара». Осенью он вновь арендует на сезон Ковент-Гарден. Зимой 1745 года он ставит «Валтасара» и «Геркулеса». Его соперники прилагают все силы, чтоб не допустить успеха концертов, им это удается — Гендель снова на грани разорения. В марте он заболел, слег, как и в 1737 году, но теперь ему 60 лет.

В эти дни на него было грустно смотреть. «Я была на «Александр-фест», — пишет графиня Шефтсбери 13 марта 1745 года, — получив печальное удовольствие. Я заплакала с горя при виде великого и несчастного Генделя, разбитого, осунувшегося, мрачного, сидевшего сбоку клавесина, на котором он не мог играть».

В это время принц Карл-Эдуард успешно продвигался к Манчестеру. В Лондоне мало кто любил Стюартов, эта династия вызывала в памяти лондонцев много неприятных воспоминаний. Город готовился к отпору. Лондон вооружался, собирал добровольцев в армию.

14 ноября 1745 года Гендель исполнил «Гимн для записавшихся добровольцев» — воодушевляющий гимн, простой и воинственный, как походная песнь, — и «Ораторию на случай» — тоже своего рода патриотический гимн, написанный на тексты из Библии и Псалмов Мильтона.

11 августа 1746 года Гендель кончает ораторию «Иуда Маккавей». Иуда из рода Маккавеев спасает свой народ от иноземцев. Герцог Кумберлендский спасает английский народ от короля Стюарта. Герцог «учинил славное сражение при Куллодене». «Романтический принц» Эдуард бежал со своими отважными шотами. Слава герцогу Кумберлендскому, слава новому Маккавею, спасшему свой народ от захватчика! Правда, герцог немного жесток, пожалуй, слишком беспощаден к повстанцам, но на войне нельзя без жестокости, война есть война, почитайте Библию, там тоже проливали кровь, герои всегда проливали чью-то кровь, Иуда Маккавей тоже пролил чью-то кровь...

Великим постом 1747 года Гендель еще раз арендует Ковент-Гарден. Он дает серию подписных концертов. 1 апреля ставит «Иуду Маккавею» — большой успех. Новая оратория исполняется еще пять раз. Гендель снова торжествует, он опять на высоте.

Удачным был для Генделя конец 40-х годов. Англия оценила его заслуги, воздала ему должное.

В 1747 году Гендель пишет и заканчивает «Александр Балус» и «Иисус Навин». Весной следующего года он ставит новые оратории, а летом пишет еще две — «Соломон» и «Сусанна». Ему было 63 года.

Настало спокойное время. Зимой он концертирует, исполняет новинки, а летом садится писать. Оратории (как и ранее оперы) он писал летом. Музыка на случай — в любое время. В Аахене подписан мир — и у Генделя готова «Музыка для фейерверка». Ее исполняют в Грин-парке 27 апреля 1749 года. Народное празднество в парке — Гендель пишет легкую музыку для невероятно большого состава одних духовых, веселую парковую музыку для исполнения под открытым небом. 27 мая того же года «Фаундинг-госпиталь» — приют для детей — отмечает десятилетие со дня основания — Гендель исполняет «Антем для Фаундинг-госпиталя».

Летом 1749 года Гендель не спеша пишет новую ораторию «Теодора». Осенью — срочный заказ, музыка к спектаклю «Альцеста» Смоллета (по Еврипиду). Цензура изъяла пьесу — Гендель использует музыку в новой оратории «Выбор Геркулеса».

Так прошли 40-е годы, важные для Генделя и для Англии. И страна, и композитор упрочили свое положение; и страна, и композитор одержали победы.

Итак, с 1738 года Гендель пишет целый ряд ораторий на библейские сюжеты: «Саул», «Израиль в Египте», «Самсон», «Иосиф», «Валтасар», «Иуда Маккавей», «Иисус Навин» и другие. Эти сочинения, вместе с ораториями начала 30-х годов («Дебора», «Аталия» и «Эсфирь»), составляют целый цикл героико-библейских ораторий.

В героико-библейских ораториях в центре внимания — историческая судьба народа. Их стержень — борьба. Борьба с захватчиками за независимость, борьба за могущество, борьба с отступниками во избежание упадка. Эта героическая борьба осуществляется народом и его предводителями. Они — главные герои ораторий.

Народ как действующее лицо в виде хора — достояние Генделя. Нигде в музыке до него народ не выступал в таком обличий. Здесь заключается и одно из принципиальных отличий оратории от оперы, в которой хор, за редчайшими исключениями, не несет на себе функцию действующего лица.

Герой в оратории также значительно отличается от оперного. В опере преобладает личное, индивидуальное начало, в оратории — народный интерес, общественное начало. Герой оратории исполняет свой долг перед обществом, чаще жертвуя при этом собой; в опере — достигает личной цели, держа ответ лишь перед совестью. Оперный герой — герой чести, ораториальный — герой долга. Гражданская направленность в оратории более определена. В ораториях утверждается гражданский этос служения обществу, народу.

Помимо героических ораторий на библейские сюжеты у Генделя есть целый ряд ораториальных сочинений другого типа. Они не составляют какого-либо единства в теме. Из ранних ораторий примером могут служить «Ацис, Галатея и Полифем» или «Празднество Александра».

В конце 40-х-начала 50-х годов из-под пера Генделя вышли «Александр Балус», «Иисус Навин», «Соломон», «Сусанна», «Теодора», «Геракл», «Выбор Геркулеса» и «Иевфай». Некоторые из них написаны не на библейские сюжеты. Источниками послужили античная поэзия («Геракл» по Овидию), раннехристианское «житие святой Теодоры» (по французскому источнику), аллегорическая поэзия позднего Ренессанса («Выбор Геркулеса» по Спенсеру).

В отличие от политико-гражданственных тем библейских героических ораторий, идеи этих сочинений не единообразны. Они охватывают большой круг проблем человеческой жизни. В них Гендель — старый, умудренный опытом жизни художник, — философствует на тему о нравственном начале в человеке.

В «Выборе Геркулеса» герой должен сделать выбор между добродетельным поступком и удовольствием; в «Альцесте» Геркулес, рискуя жизнью, спасает жену своего друга, царя Адмета, из царства смерти; Иевфай остается верен своему слову, жертвуя при этом родной дочерью; мудрый Соломон справедливо разрешает спор о младенце между двумя женщинами, одна из которых лжет, что ребенок ее; Сусанна остается стойкой и верной женой, даже когда ее ложно обвинили в измене и ей грозит смерть; Теодора любит язычника, но предана своей вере. Вот темы последних генделевских ораторий.

Богатство и разнообразие идейного содержания не мешало композитору придерживаться строго ограниченных принципов композиционного плана в своих сочинениях. По сути дела, у Генделя можно условно наметить лишь два типа ораториальных композиций.

Одни оратории приближаются к опере. В них развит драматический элемент. Ранние английские оратории по замыслу композитора могли исполняться даже в виде спектакля, со сценическим оформлением. На первый план выступает личное начало, индивидуальность, человеческий характер. Арии, речитативы в таких ораториях преобладают, и вся их композиция напоминает оперную.

Другой тип оратории можно условно назвать «недраматическим». В таких сочинениях, как «Мессия», «Израиль в Египте» и ряде других, действие не изображается (не представляется); о нем говорится, как о происшедшем когда-либо, но не в данный момент. Действие подразумевается, но не разыгрывается. Из-за отсутствия действующих лиц оперный элемент в таких ораториях проявляется меньше, хотя количеством арий и речитативов недраматическая оратория иногда не уступает драматической. В недраматических ораториях значительно более развит хор.

В некоторых драматических ораториях английского периода Гендель продолжает традицию своих героических опер. «Геракл», «Валтасар», «Саул», «Александр Балус» — превосходные музыкальные драмы, достойные «Тамерлана» и «Юлия Цезаря».

В других драматических ораториях композитор следует по стопам своих лирических опер. И, надо сказать, здесь он достигает подчас такого откровения (например, в «Теодоре»), какое трудно отыскать даже в его лучших

лирических операх.

Такие драматические оратории, как «Альцеста» или «Ацис», приближаются к жанру кантаты. Они не велики по размерам и не затейливы в драме (это, разумеется, не отразилось на достоинствах самой музыки).

Собственно, чистого ораториального эффекта (когда произведение не напоминает оперу или другой жанр) Гендель достигает лишь в нескольких ораториях, таких, например, как «Мессия», «Израиль в Египте», «Оратория на случай», «Аллегро», а из ранних — «Празднество Александра». В таких ораториях драмы просто нет. Музыка в них служит для выражения мысли, а не действия.

В последних ораториях Генделя музыкальный язык не меняется существенно по сравнению с ораториями начала 40-х годов. Это все тот же героически-возвышенный стиль, отличающий Генделя от кого бы то ни было.

Пользуясь терминологией XVIII века, можно назвать главные качества этого стиля: «великое», «простое» и «правдоподобное».

Кант писал: «Возвышенное всегда должно быть значительным». Рейнольдс в лекциях о живописи указывал: «Художник должен стараться усовершенствовать их (людей) величием своих понятий». В этом же духе говорят и Аддисон, и Берк, и Эвисон, и другие писатели.

Гендель достигает возвышенного многими путями. Прежде всего, в его музыке поражает грандиозность целого и всех деталей. Оркестр напоминает армаду. Моцарт не зря сказал, что «если Гендель хочет, он ударяет как гром среди ясного неба».

Генделевский хор под стать оркестру. Он так же мощен в своем воздействии, причем Гендель стремится придать хору такие формы, какие могли бы способствовать силе его выражения. Хоровая часть английских ораторий восходит к нескольким истокам. До Англии Гендель пользовался протестантским хоралом, фугой, мотетом, кантатой. Все эти формы преломились в Англии сквозь антем, английский хоровой псалом. Нельзя также упускать из виду, что Гендель постоянно писал культовую хоровую музыку.

Его сочинения грандиозны и написаны с расчетом на длительное воздействие. Гендель освобождает восприятие от ощущения быстроты, скоротечности. Достигает он этого простым путем — его либретто лишены напряженного драматического действия, они не вызывают у слушателя стремления поскорее узнать, что будет потом. Ритм развертывания музыки также неспешен и благодаря этому лишен беспокойства. В этом заключается целительное свойство его возвышенного — такая музыка устраняет в вас озабоченность, суетливость, которые неизбежно вкрадываются в повседневную стремительную жизнь.

Гендель строг в выражении чувства. Он лишает свою музыку чувствительности, стиль его ораторий в равной мере отдален и от старого патетического и от современного ему сентиментального и галантного стиля.

Одна из сторон возвышенного — простота. «Формы должны быть тем прекраснее, чем они будут проще и при изображении идеала во всей его чистоте не будут заключать ничего постороннего, разнородного, никакого излишнего украшения», — писал Рейнольдс.

С полным основанием этот постулат живописной эстетики классицизма можно отнести к генделевской музыке. В Англии Гендель добился наивысшей простоты в выражении. Ему пришлось потрудиться, чтобы избавиться от некоторой напыщенности речи, обретенной им в Италии и дающей изредка себя знать еще в лондонской опере и в первых английских ораториях. Но чем дальше он шел, тем выше поднимался к вершинам простоты. Это сказывается на мелодике, форме, фактуре.

В вокальной мелодике английского периода Генделю пришлось учесть традиции английской музыки. В Англии принцип бельканто не имел почвы. Вокальная музыка шла от слова — речевой интонации и ритма стиха. Пёрселл в вокале учитывал даже длину слога (в английском языке это влияет на смысл), поэтому у него такая богатая ритмика. Гендель не мог с этим не считаться, и уже в вокальной мелодике на английский текст действие принципа бельканто у него слабеет.

Мелодика Генделя постепенно освобождается не только от украшений различного рода. Его мелодическая линия становится менее витиеватой, узорчатой, отходя от вычурного, барочного стиля. Уменьшается внутрислоговой распев. Не зря у Рейнольдса есть такое замечание: «Твердое и определенное очертание есть одно из отличительнейших свойств великого стиля».

Третий принцип возвышенно героического стиля Генделя — это правдоподобие.

Здесь Гендель продолжает традицию, найденную им в опере. Он предельно точен в выражении аффекта, хотя, как и прежде, избегает натуралистичности. Благодаря простоте он избегает в оратории очень важного недостатка (частого в опере) — манерности. Англичане своим пристрастием к реализму подействовали на него в лучшую сторону.

Гендель достиг совершенства в изображении характера, ораториальные герои наделены не меньшей индивидуальностью, чем оперные. Какую великолепную галерею составляют главные персонажи ораторий! Каким благородством и красотой наделяет Гендель женские образы — пылкую, экзальтированную Теодору, целомудренную и сдержанную Сусанну, блестящую царицу Савскую, какие сила, величие отличают мужские образы — Иуды Маккавея, Самсона, Соломона, Иевфая!

Назовем еще несколько созданных Генделем замечательных портретов, таких, как прекраснодушный Ионафан, сын Саула, сам царь Саул с его душой, вмещающей столько противоречивых чувств, легкомысленная красавица Семела и ревнивая, на все способная из-за ревности Гера, безрассудно кощунствующий Валтасар и другие. Они

нарисованы с большим искусством меткой характеристичности, с умением передать в интонации жест, идущий от характера.

Еще одна особенность принципа правдоподобия у Генделя — его музыкальная живопись (в ней он также следует достигнутому в опере). В ораториях как нигде проявилось его искусство живописи, а такая оратория, как «Аллегро», по праву может считаться энциклопедией звукописи XVIII века. Достигнутая в ней выразительность побуждает позже фантазию Гайдна к пейзажам и изобразительности в оратории «Времена года». Бетховен имел достойных предшественников в немецком искусстве, традицию «музыки природы» которых продолжил в своей гениальной симфонической пасторали (Шестая симфония).

Английские оратории конца 30-х-50-х годов — венец ораториального стиля Генделя, да и всего генделевского творчества в целом. В них раскрывается великий смысл его искусства, искусства гражданственности и героизма, искусства, возвышающего Человека.

50-е годы были новой эпохой в истории Англии. Это десятилетие укрепило политический успех предыдущих 40-х годов и усилило ажиотаж буржуазного патриотизма. Многие политические и военные деятели, такие, как Вильям Питт Старший, Генри Фоке, адмирал Бинг, генерал Клеив, стали кумирами дня. Как написано в кембриджской «Новой истории», они боролись за принципы, являющиеся «идеалом каждого англичанина». Это — «интересы нации, конституция, привилегия парламента и слава Англии».

Англия окончательно закрепила в 50-е годы колониальные завоевания в Америке и Индии, экономическое и политическое превосходство над другими странами в Европе (особенно после Семилетней войны и союза с Пруссией), полное господство на морях и океанах всего мира. В 50-х годах начала свое существование великая Британская империя, ставшая мировой державой, наподобие держав Александра Великого и Юлия Цезаря. Свыше ста лет она почти единовластно господствовала над миром.

Но, как это ни парадоксально, внешние, материальные успехи Англии отнюдь не вызывали оптимистически-патриотического подъема общественного мнения страны.

50-е годы знаменуются возрождением философского, социального и политического скептицизма. Не только радикально мыслящая часть английского общества, но даже ярые защитники существовавшего режима выражали недовольство государственной машиной. В. Питт в парламенте бичевал кабинет лорда Ньюкэстля за коррупцию и покровительство. В нашумевшей книге священника Джона Брауна «Оценка нравов и принципов современности», вышедшей в 1758 году, доказывалось, что «видимое процветание Англии сопровождается разложением ее моральных, общественных устоев. «Дух свободы» совершенно исчез в правящих кругах; гражданское единство нации поколеблено; всюду царят изнеженность, корыстолюбие и эгоизм...»

Еще в 1748 году выходит известное произведение философа Давида Юма «Исследования человеческого познания» — это евангелие философии скептицизма.

В литературе, самом точном барометре общественного настроения, появляются резкие сатирические вещи вроде романов «свирепого» Тобайаса Смоллета.

Правда, еще в 1754 году выходит в свет «История сэра Чарльза Грандисона», но этот последний роман Ричардсона не произвел большого впечатления на публику, ценность его значительно ниже ричардсоновских романов 40-х годов, знаменитых «Памелы» и «Кла-риссы». Правда, «Амалия» Фильдинга (написанная в духе Ричардсона в 1751 г.) представляет собой попытку найти морально-религиозные принципы обуздания слишком уж распустившейся «человеческой природы». Но «Амалия» уступает не только ранним романам Фильдинга, но даже его публицистике начала 50-х годов, таким вещам, к примеру, как «Исследование о причинах недавнего роста грабежей», которое, как отмечают исследователи, производит потрясающее впечатление картинами беспробудного пьянства, «получившего повальное распространение в тогдашней Англии».

В год смерти Генделя выходит известная философская повесть выдающегося английского лексикографа, писателя и критика Сэмюэля Джонсона «Расселас». Эфиопский принц Расселас покидает свою родную «Счастливую долину» в поисках страны счастья. Он обошел весь свет, но так и не нашел ни одного счастливого человека, будь то правитель, монах, солдат или лавочник. Джонсон приходит к печальной мысли: «Счастье и гармония не даны человеку».

Просветительский буржуазный идеал цивилизованного и процветающего свободного человека явно не подходил к английскому обществу. Наступала полоса разочарования и поиска нового идеала. Не случайно через несколько лет после смерти Генделя появятся романы Стерна и Гольдсмита, стихи Перси и Чаттертона, знаменитый «Оссиан» Макферсона. В истории английской культуры откроется новая страница — страница молодой, разочарованной, пылкой сентиментальной и романтической поэзии и литературы.

Гендель в 50-е годы занимает почетное положение патриарха английского музыкального искусства. Его музыка звучит во всех уголках великой империи и далеко за ее пределами. Она сопровождает британских солдат в их победных маршах по дорогам обеих Индий, она звучит на официальных торжествах в Уайтхолле, Вестминстере, соборе св. Павла и других подходящих местах. В частных домах Лондона, Ливерпуля, Дублина, Глазго любители музыки разыгрывают на клавесинах и скрипках переложения популярных арий из опер и ораторий «достопочтенного мистера Генделя», а дети под строгим надзором учителей музыки старательно выводят на инструментах фуги или сонаты того же автора.

Гендель принят при дворе. Он занимается музыкой с наследником престола, будущим королем Георгом III.

У него есть последователи и ученики, создающие вокруг своего учителя заслуженный ореол славы и величия. Он знаком со всем художественным миром Лондона, с видными литераторами, художниками, общественными и политическими деятелями.

В 1750 году Генделю исполнилось 65 лет. «Я думаю, что шестидесятилетний человек, умирая, не теряет ничего, кроме нескольких лет недомогания», — напишет вскоре Давид Юм в автобиографии. Шестидесятипятилетний Гендель чувствовал себя превосходно. Он надеялся «еще долго наслаждаться покоем и быть свидетелем распространения своей известности» (Юм). Он еще творил. Летом он написал «Выбор Геркулеса». Он играет на органе, дирижирует «Мессией». В конце лета он едет на континент, в родной Галле.

В 1751 году здоровье его ухудшилось. Призрак 1737 года, посещавший его время от времени, снова дает знать о себе. Начинается болезнь глаз. С января по август с перерывами он пишет «Иевфая».

Сезон 1752 года был как никогда успешен для Генделя. Его встречают полный триумф, всеобщее признание. Весь великий пост зал наполнен до отказа. Публика неистовствует.

3 мая ему оперируют глаза. Безуспешно. Болезнь прогрессирует.

В 1753 году наступает полная слепота. Гендель отвлекает себя концертами, играя на память или импровизируя. Изредка пишет.

В 1759 году, - в пятницу, 6 апреля, в Ковент-Гардене ставили «Мессию». Хор и оркестр звучали прекрасно. Только органист вел себя странно: временами он извлекал из органа мощные, восторженные звуки, потом стихал и не играл вовсе. За органом сидел Гендель.

После концерта он слег. В субботу 14 апреля его не стало.

Более сорока лет Гендель отмечал с Англией ее взлеты и падения, прославлял ее победы и хоронил ее королей, снабжал ее музыкальными развлечениями всех видов, «проповедовал, — как писали в те годы, — Добродетель и Истину в образах, исполненных Красоты и Гармонии». Англия по праву может считать композитора своим приемным сыном.

Гендель — современник Свифта, Юма, Гиббона. Великий писатель-сатирик изобразил падение «процветающего» буржуазного общества; разочарованный в идеалах своего времени, он низвел богоподобного ренессансного человека до сходства с обезьяной; философ-скептик Давид Юм выразил недоверие способностям человеческого разума, а историк Эдвард Гиббон описал падение величайшей Римской империи — чуткое воображение историка улавливало сходство современности с минувшими веками. Состояние Англии не вызывало энтузиазма честных англичан, при всем ее внешнем блеске, относительной сытости и буржуазном благополучии. Англию постигла ирония, «падение возвышенного» было одним из проявлений иронии англичан. И хотя в 40-е годы была попытка выйти из беспросветно-разочарованного состояния — оптимизма, веры в будущее не оставалось.

А Гендель пел «простые хвалебные песни...» Откуда этот невероятный, заразительный оптимизм, такая благородная идеальность?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обычно вклад того или иного художника в искусство измеряют тем, что нового в его творчестве, какие идеи он выражает, какие новые способы выражения этих идей он находит.

У Генделя были и своя тема, и оригинальный язык. Но главное у Генделя заключалось в найденной им новой цели искусства.

Гендель ставил перед собой задачу воздействовать искусством на нравственное сознание человека. Красота и добро для него были единым целым. Таким образом, его искусство, ораториальное искусство выполняло идеологическую функцию.

В эпоху Генделя идеологическую функцию музыкальное искусство несло главным образом в сфере церкви. Опера, единственно достойная соперница церковной музыки, была в жалком состоянии, она переживала кризис, из которого вышла уже после смерти Генделя. Инструментальная музыка только появлялась в концертных залах. По существу, она еще не вышла из утилитарного, вспомогательного положения, выступая то в виде оперных увертюр, балетной музыки, танцевальных сюит, серенад, то как органная прелюдия, фуга, токката. Концертная инструментальная музыка в ее подлинном смысле делала еще первые шаги. Генделю удалось создать совершенно новый тип музыкального эпоса. Найденная композитором ораториальная форма, объединяющая элементы музыкальной драмы и хоровой духовной музыки, и есть то «генделевское начало», которое стало достоянием позднейшей европейской музыки.

Генделю удалось завершить многовековые попытки найти форму для героически-гражданского искусства.

Народ, взлеты и падения его судьбы, его святая, справедливая борьба и всеохватывающая, вселенская радость победы — в центре внимания композитора. Тысячеустый хор, как пророческий зов судьбы, как глас народный — вот невысказанная до Генделя новая истина в искусстве. Генделевский ораториальный герой это совершенно новый идеал, воплощенный в светской европейской музыке, идеал не просто «естественного», природного человека, а человека общества, гражданина, эпический идеал человека, который, как заметил Гегель, «подвергается суду по своему делу».

Гендель пришел в такое время и в такую страну, когда и где он мог исполнить исторически важную художе-

ственную миссию. Он, как никогда и никто до него, заговорил о духовных проблемах общества языком светского художника.

Гендель прекрасно знал, что церковная, установленная по обряду, музыка перестала владеть душами людей и находилась в не менее печальном состоянии, чем высокая опера. Но потребность в духовном, возвышенном искусстве осталась. В том и заслуга Генделя, что он почувствовал эту потребность более всех и вывел высокое музыкальное искусство из кризиса, дав толчок для его дальнейшего развития уже в жанрах светского, мирского искусства. Духовное начало обрело новую форму выражения, не религиозно-ритуальную.

Оратории Генделя предназначались для самого широкого круга публики. Композитор исполняет свои произведения в концертных залах публичных собраний, благотворительных обществ или на открытых площадках по случаю общенародных торжеств. Говорить с народом на понятном ему языке о его жизни, делах и судьбе — вот задача, которую ставил перед собой Гендель.

У Генделя, как писал виднейший советский музыковед академик Асафьев, «действует масса, народ. Именно в хорах сказывается его умение передавать в музыке жизнеощущения и чувства народных масс. Отсюда и исходит основное впечатление от музыки Генделя: властности и монументального величия, организованности и динамики... Герой — сам народ. Его скорбь, его эмоции, его жалобы раскрыты в музыке с неотразимой силой и волнующей выразительностью...»

Отношение к прошлому постоянно меняется. Каждая эпоха избирает свой путь в искусстве, и в истории ищет координаты» этого пути, его начало.

Как и ко всем другим, отношение к Генделю менялось в зависимости от страны и эпохи.

Классицизм с его оптимистическими гражданскими идеалами и универсализмом видел в Генделе своего предтечу. Не случайны симпатии к нему Глюка, Гайдна, Моцарта, Глинки.

Один из близких учеников Бетховена вспоминал, как умирающий композитор, получив из Англии собрание сочинений Генделя, воскликнул: «Вот это истинное!» В этих словах умирающего гения не было ни преувеличения, ни пристрастия. В конце жизни он умел ценить только необходимое для себя. Среди его книг и нот мы видим Гомера, Платона, Гёте, Шиллера, Баха, Гайдна. Гендель был в числе этих избранных.

Романтизм, создавший культ Баха, в пику классицизму предпочитал баховские лирические откровения героическому эпосу его не менее выдающегося современника.

В эпоху буржуазного декаданса в Генделе видели недосыгаемую, прекрасную звезду, блистающую ярким светом во тьме заблудившейся, усталой и бессильной современности. Об искусстве, подобном генделевскому, мечтал Ромен Роллан. Генделевские партитуры внимательно изучал Танеев, желавший впитать возвышенную силу искусства великого композитора.

В XX веке в западноевропейском музыкальном искусстве почти невозможно найти что-либо близкое по духу к Генделю. Но нить, связующая современность с Генделем, как одним из представителей классического наследия прошлого, не прервана в наше время. И здесь дело не столько в том, как часто его сочинения звучат в музыкальном обиходе. Здесь важна преемственность в понимании задач искусства, цели, поставленной перед искусством, смысла музыки.

Искусство, подобное генделевскому, — общественно-гражданственное, искусство больших идей, искусство, утверждающее радостное, гимническое восприятие жизни, воспевающее справедливого и сильного человека-гражданина, — оказалось близким и советской музыкальной культуре. Это проявилось прежде всего в возвышенности, героике и монументализме — типических чертах советского искусства. В то же время для советских композиторов характерен интерес к формам и жанрам вокально-хоровой музыки, таким, как оратория, кантата, ода, симфония с хором, хоровая сцена в опере и т. п.

Оратория и близкие ей жанры вокально-оркестровой музыки стали очень популярны в советской стране, особенно в последние десятилетия. К ней обращаются многие композиторы различных национальных школ. Хорошо известны имена композиторов старшего поколения, внесших заметный вклад в создание ораториально-кантатного жанра в нашей стране — таких, как Кастальский, Давиденко, Шапорин, Шостакович, Кабалевский, Салманов. Такие сочинения, как оратория-кантата «Александр Невский» С. Прокофьева и «Патетическая оратория» Г. Свиридова, получили широкое общественное признание и с достоинством представляют советскую русскую музыкальную культуру на мировом форуме искусств.

Но это только начало. Советская оратория — оригинальное и совершенно новое по содержанию, интонационному качеству и форме искусство. И если у Генделя была масса предшественников и к его времени в этом жанре был накоплен колоссальный опыт, исчисляющийся столетиями, то советская оратория, вобрав в себя лучшие традиции русской песенной, хоровой, оперной и симфонической музыки, остается все-таки молодым, сравнительно новым для русского музыкального искусства жанром. У нашей оратории большое будущее.

Конечно, тематика, образная система наших ораторий весьма далеки от генделевских, далеки и стиль музыкального языка, истоки его интонационного строя. Но все это не мешает проявлению в советском ораториальном творчестве генделевских качеств ораториальной эстетики — эстетики общенародного искусства, простого, возвышенного и воодушевляющего.