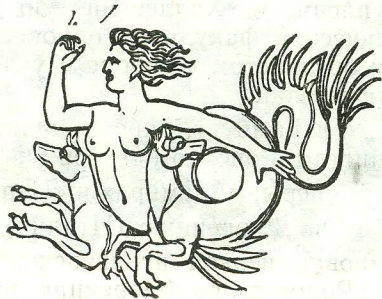


В операх Генделя гуманное и всесильное Добро царствует над Злом, под которым подразумевалась феодальная тирания. Не стало больше «*Deus ex machina*» — вмешательства небесных сил для разрешения конфликта (или же использовалось в качестве пародии). Феодал вынужден был всегда отступать, порой добрые силы побеждали его окончательно. В своих операх Гендель отражал прогрессивные стремления развивающейся буржуазии к свободному самоопределению личности, вне зависимости от феодальных сословных различий, все более проявляющиеся в европейском обществе. Поэтому в операх часто встречаются образы дворян, несущих на самом деле идеи буржуазии.



## Ария в опере Генделя

Опера Генделя, как и вся итальянская *опера-сериа* времен Генделя, состоит из ряда чередующихся *речитативов-секко* (своего рода декламационного пения в сопровождении чембало) и арий, определяющих образность музыки. *Речитатив-секко*, музыкальная выразительность которого с виду относительно скудна, вводит в сцену, ориентированную на сюжет оперы.

Сцена заканчивается арией, задачей которой является иллюстрация драматической ситуации средствами обширных музыкальных образов, после чего центральное действующее лицо часто уходит со сцены.

В итальянской *опера-сериа* преобладало сольное пение, выставляющее в центре интерпретации личность певца. Этим объясняется редкое применение в операх многоголосной песни (дуэты и другие ансамблевые формы), если даже и пользовались, то в целях создания особого подъема напряжения, чтобы придать наибольшую силу музыкальной выразительности ситуации, кажущейся безвыходной для героев, подвергнутых опасности злым тираном или чародеем. Самой главной всегда оставалась сольная партия. Существовал механизм распределения ролей, построенный на строгой системе иерархии, охватывающей как гонорары примадонн, так и деление арий по специальным видам. Таким образом выделялись мощная *ария ди бравура*, элегическая *ария де патетика*, живая *ария ди парланте* и предусмотренная для выражения противоречивых порывов чувств *ария ди меццо караттере*.

От 15 до 20 арий полагалось разделить между тремя актами разнопланово и равномерно. При этом стремления к правильным соотношениям света и тени (*chiaroscuro*) переплетались со стремлениями к уменьшению все возрастающего соперничества между певцами.

Образование самих арий исходит из принципа *да капо* (3-частная ария, в которой 3-я часть явля-

ется повторением 1-ой). В современных трактовках в этом видится лишь назойливый недостаток в силу недостаточного понимания его драматургической функции. Повторение первой части *да капо*, уже знакомой публике, было и в интересах самого виртуозного певца — ведь он мог здесь образно показывать свои способности в области владения приемами вокального украшения импровизаций. По импровизациям публика могла определять мастерство исполнения. Свободно импровизирующий певец завоевал бы, наверняка, такую-же высокую похвалу и признание и в наши дни, только встречаются такие певцы крайне редко.

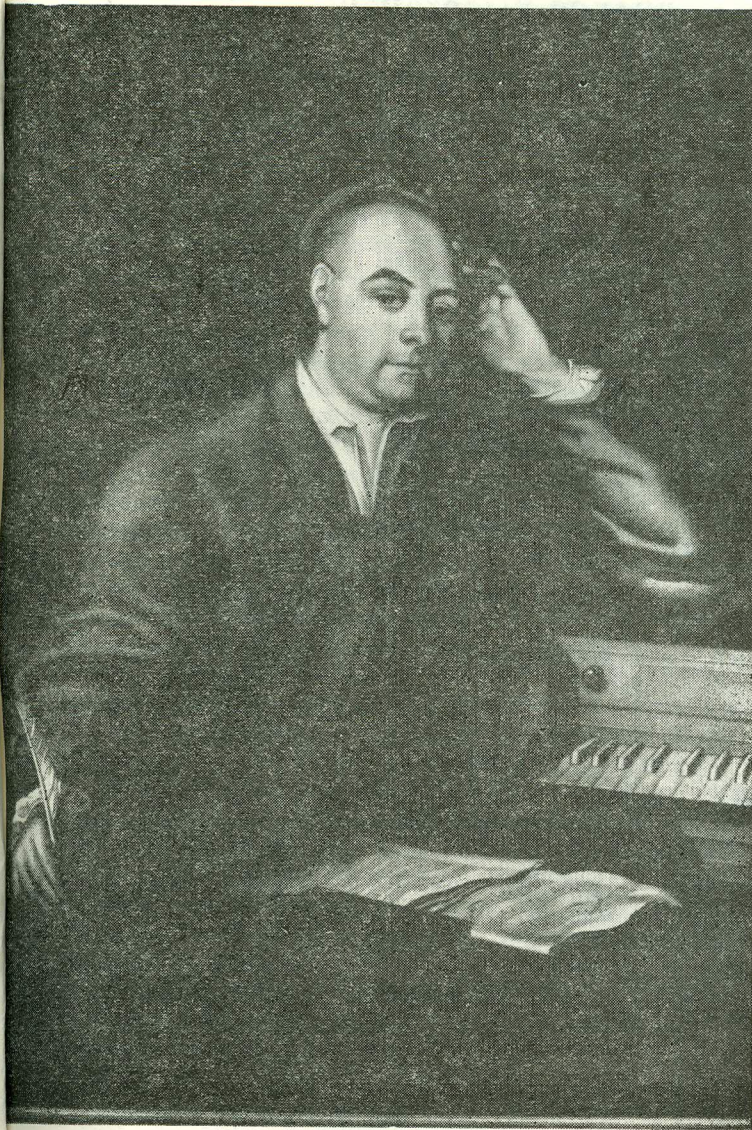
Но намного важнее для нас драматургическая обоснованность *да капо*. В повторении первой части следует видеть своеобразный синтез текстовой и музыкальной идей, выраженных в первой (тезис) и средней (расширенный тезис или антитезис) частях. Особенно проявляется это в т. н. контрастных ариях, где средняя часть значительно отличается от первой. Если в части «А» арии «*Ah! mio cor*» (О, муки страшные) главная героиня «Альцины» рассказывает (средствами патетических музыкальных образов), о своих страданиях, вызванных изменой возлюбленного Руджеро, а в фуриозном аллегро части «Б» выражает пробуждающуюся жажду мести (Ведь она — королева, притом — чародейка! И оскорбленная женщина к тому же!), то драматургическая задача повторения части «А» — показать, как она, вспоминая счастливые дни своей любви, преодолевает жажду мести. В этом выражается одно из важнейших стремлений прогрессивного европейского духовного движения эпохи Просвещения XVIII века: пропаганда обязанности человека превосходить самого себя.

Проблема пения приводит к проблеме певца. В распоряжении Генделя были примадонны и кастраты. Возникает вопрос: как исполнять в современных условиях партии, предназначенные для кастратов? По поводу этого идут горячие дебаты. Большой частью эти арии транспонируются на октаву

ниже и исполняются мужчинами. Но в силу этого в соотношениях вокальных и инструментальных партий возникают диссонансирующие напряжения, не предвиденные Генделем. Если композитору пришлось на каком-нибудь повторном исполнении оперы обходиться без кастрата, то его партия исполнялась женщиной. Многие современные постановщики не признают такого решения: Юлий Цезарь на сцене — женщина, одетая в мужское платье?! Но не так уж это неуместно. В оперной эстетике времен Генделя был важен не примитивный натурализм, а пение крайне высокого уровня, в роскошных костюмах на фоне чудесных декораций.

### Из биографии Генделя

- 1685 23 февраля, в Халле в семье цирюльника-хирурга Георга Генделя родился сын Георг Фридрих  
(в этом-же году родились Иоганн Себастьян Бах и Доменико Скарлатти)
- 1694 начало занятий музыкой у композитора и органиста Фридриха Вильгельма Цахау (1663—1712?) в г. Вейсенфельсе
- 1695 первые музыкальные сочинения: сонаты для духовых инструментов
- 1697 смерть отца
- 1702 поступление в Халлеский университет на юридический факультет, одновременно с работой органистом в соборе и учителем музыки в гимназии
- 1703 переезд в Гамбург, работа скрипачем и клавишником в оперном театре
- 1705 первые оперы: «Альмира» и «Нерон»
- 1706 поездка во Флоренцию (Италия)
- 1707 постановка первой итальянской оперы Генделя «Родриго» во Флоренции, поездка в Венецию и знакомство с Д. Скарлатти



Philipp Mercier. G. F. Händel. Öl, 1748  
Филипп Мерсье. Г. Ф. Гендель. Масло, 1748

- 1708—1709 поездки в Неаполь, Венецию и Рим
- 1710 возвращение в Германию и первые поездки в Англию
- 1711 первая постановка оперы Генделя в Англии — «Ринальдо»
- 1720 назначение Генделя директором Королевской музыкальной академии в Лондоне
- 1726 получил английское подданство и звание композитора Королевской капеллы
- 1729 назначение директором вновь созданной Королевской музыкальной академии, поездка по Италии
- 1730 смерть матери
- 1733 фестиваль произведений Генделя в Оксфорде
- 1737 крах оперного театра, руководимого Генделем, душевная депрессия и тяжелая болезнь
- 1741—1742 поездка в Дублин с концертами, первое исполнение оратории «Мессия»
- 1747 исполнение оратории «Иуда Маккавей» в честь победы над армией Стюартов, Гендель становится в своем роде национальным героем страны
- 1750 смерть И. С. Баха
- 1751 последняя поездка (в Голландию и Германию)
- 1752 неудачная операция глаз, полная слепота
- 1757 смерть Д. Скарлатти
- 1759 6 апреля — последнее публичное выступление Генделя при исполнении «Мессии» в театре «Ковент-Гарден». 11 апреля — последняя приписка к своему завещанию о желании быть погребенным в Вестминстере.  
**Умер 14 апреля 1759 г.**

## ОПЕРЫ ГЕОРГА ФРИДРИХА ГЕНДЕЛЯ

АЛЬМИРА	1705	Гамбург	
Либретто — Ф. Фейсткин			
НЕРОН	1705	Гамбург	
Л. — Ф. Фейсткин (опера не сохранилась)			
ФЛОРИНДО	1706?*	1708	Гамбург
ДАФНА			
Л. — Х. Хинш } не сохранились			
РОДРИГО	1707	Флоренция	
Автор либретто неизвестен			
АГРИППИНА	1709	Венеция	
Л. — кардинал В. Гримани			
РИНАЛЬДО	1711	Лондон	
(1-я ред.)			
Л. — А. Хилл / Дж. Росси			
	1731	Лондон	
(2-я ред.)			
ВЕРНЫЙ ПАСТУХ	1712	Лондон	
(1-я ред.)			
Л. — Дж. Росси			
	1713	Лондон	
(2-я ред.)			
(3-я ред.)			
ТЕЗЕЙ	1712?	1713	Лондон
Л. — Н. Ф. Хайм			
СИЛЛА	1713?	1714	Берлингтон?
Л. — Дж. Росси			
АМАДИГИ (АМАДИС)	1715	Лондон	
Л. — Н. Ф. Хайм? Дж. Росси			
РАДАМИСТ	1720	премьеры всех	
Л. — Н. Ф. Хайм (неск. ред-ий)		последующих	
МУЦИО СЦЕВОЛА	1721	опера	
Л. — А. П. Ролли (только 1 акт)		состоялись	
ФЛОРИНДАНТ	1721	в Лондоне	
Л. — А. П. Ролли			
ОТТОН	1722?	1723	
Л. — Н. Ф. Хайм			
ФЛАВИЙ	1723		
Л. — Н. Ф. Хайм			
ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ В ЕГИПТЕ	1724		
Л. — Н. Ф. Хайм			
ТАМЕРЛАН	1724		
Л. — Н. Ф. Хайм			
РОДЕЛИНДА (РОЗЕЛИНДА)	1725		
Л. — Н. Ф. Хайм?			
СЦИПИОН	1726		
Л. — А. П. Ролли			
АЛЕКСАНДР	1726		
Л. — А. П. Ролли и? С. Хампри			
АДМЕТ	1727		
Л. — Н. Ф. Хайм? А. П. Ролли			
РИЧАРД I	1727		
Л. — А. П. Ролли			
КИР (СИРОИ)	1728		
Л. — Н. Ф. Хайм			
ПТОЛОМЕИ	1728		
Л. — Н. Ф. Хайм			
ЛОТАРИО	1729		
Л. — Дж. Росси? (По А. Сальви)			
ПАРТЕНОПА	1730		
(По С. Стампилию)			
ПОРО (ПОР)	1731		
Л. — Л. — Дж. Росси?			
АЭЦИИ (ЭЦИО/ЭЦИИ)	1732		
Л. — С. Хампри?			
?ФЕРНАНДО?	1732		
Л. — М. Норис			
СОЗАРМ	1732?	1733	
Л. — А. П. Ролли? (По А. Сальви)			
ОРЛАНДО (РОЛАНД)	1732?	1733	
Л. — Дж. Браччиоли?			
(По эпосу Ариосто «Неистовый Роланд»)			
АРИАДНА НА КРИТЕ	1734		
(По П. Париати)			
АРИОДАНТ	1735		
(По А. Сальви и эпосу Ариосто «Неистовый Роланд»)			
АЛЬЦИНА	1735		
(По эпосу Ариосто «Неистовый Роланд»)			
АТАЛАНТА	1736		
(По Б. Валериани)			
АРМИНИО (АРМИНИИ)	1737		
(По А. Сальви)			
ДЖУСТИНО	1737		
(По Н. Берегани)			
БЕРЕНИКЕ (БЕРЕНИСА)	1737		
(По А. Сальви)			
ФАРАМОНДО	1738		
Л. — И. Я. Хейдеггер? (По А. Зено)			
КСЕРКС	1738		
Л. — С. Стампилия			
ИМЕНЕО (ГИМЕНЕИ)	1740		
(По С. Стампилию)			
ДЕЙДАМИЯ	1741		
Л. — А. П. Ролли			

\* Вопросительный знак указывает на различия в разных источниках.

## НЕИСТОВЫЙ РОЛАНД

Песни с 5-ой по 8-ую. Краткий пересказ  
по немецкому изданию (Халле, 1839)

Руджеро в плену в замке чародея Атласа. Брадаманта получает от доброй феи волшебный перстень и освобождает Руджеро, но крылатый скакун Атласа уносит его на какой-то остров. Руджеро привязывает коня к мирте, но та — околдованный человек — просит его не причинять ей боль. Оказывается, что это Астольфо. Он был очень красив, и Альцина со своей сестрой Морганой похитила его. Но вскоре Астольфо наскучил Альцине, как и прежние ее любовники, и она, чтобы о ней не распространялась дурная слава, превратила Астольфо в дерево. Астольфо предостерегает Руджеро от Альцины и советует бежать. Но тот сталкивается с воинами-монстрами. Появляется дух на единороге и выводит Руджеро с поля битвы. Красавицы приглашают его войти в рай. Его приветствуют, будто он божество. Альцина сияет среди своих спутников, как солнце в звездном небе. Зачарованный ее ангельской красотой, Руджеро забывает о предостережениях Мирты. Он не верит, что ложь и измена могут иметь столь обаятельный облик; наверное, Астольфо наказан справедливо и пытается просто оклеветать Альцину.

Забята и любимая Брадаманта, чародейка разжигает любовь Руджеро к себе. И дни проходят в наслаждениях.

Несчастливая Брадаманта в печали и слезах. Узнав от доброй феи Мелиссы, где находится ее возлюбленный, она отправляет ту спасти Руджеро. Фея передает Руджеро волшебный перстень и колдовство теряет над ним силу. Руджеро видит Альцину в ее истинном облике — седую, беззубую кикимору. Он вооружается, якобы для пробы сил. Взяв волшебный щит и убив сторожей, он убегает.

Альцина вместе с придворными отправляется в погоню. Мелисса приходит в опустевший замок и освобождает всех несчастных, заколдованных Альциной.





ГОМЕР «ОДИССЕЯ»

Песнь десятая (отрывок)

Перевод В. А. Жуковского.

Киев, 1982

- 210 Скоро они за горами увидели крепкий Цирцейин  
Дом, сгроможденный из тесаных камней на месте открытом.  
Около дома толпились горные львы и лесные  
Волки: питьем очарованным их укротила Цирцея.  
Вместо того чтоб напасть на пришельцев, они подбежали
- 215 К ним миролюбиво и, их окруживши, махали хвостами.  
Как к своему господину, хвостами махая, собаки  
Ластятся — им же всегда он приносит остатки обеда, —  
Так остролапые львы и шершавые волки к пришельцам  
Ластились. Их появлением они, приведенные в ужас,
- 220 К дому прекраснокудрявой богини Цирцеи поспешно  
Все устремились. Там голосом звонко-приятным богиня  
Пела, сидя за широкой, прекрасной, божественно тонкой  
Тканью, какая из рук лишь богини бессмертной выходит.  
К спутникам тут обратятся, Политос, мужей предводитель,
- 225 Мне меж другими вернейший, любознейший друг мой,  
сказал им;  
«Слышите ль голос приятный, товарищи? Кто-то, за тканью  
Сидя, поет там, гармонией всю наполняя окрестность.  
Кто же? Богиня иль смертная? Голос скорей подадим ей».  
Так он сказал им; они закричали, чтоб вызвать певицу.
- 230 Вышла немедля она и, блестящую дверь растворивши,  
В дом пригласила вступить их; забыв осторожность, вступили  
Все; Еврилох лишь один назади, усомнившись, остался.  
Чином гостей посадивши на кресла и стулья, Цирцея  
Смеси из сыра и меду с ячменной мукой и с прамнейским
- 235 Светлым вином подала им, подсыпав волшебного зелья  
В чашу, чтоб память у них об отчизне пропала;  
Ею был подан, а ими отведен напиток, ударом  
Быстрым жезла загнала чародейка в свиную закуту  
Всех; очутился там каждый с щетинистой кожей, с свиною  
Мордой и с хрюком свиным, не утратив, однако, рассудка.
- 240 Плачущих всех заперла их в закуте волшебница, бросив  
Им желудей, и свидины, и буковых диких орехов  
В пищу, к которой так лакомы свиньи, любящие рылом  
Землю копать. К кораблю Еврилох прибежал той порою . . .

Kirke. Karel Vodáki illustratsioon  
Homeroose «Odüsseiale».  
Prahа, 1955.

Цирцея. Иллюстрация  
Карела Водака к  
«Одиссею» Гомера.  
Прага, 1955.