



ОПЕРНА СПАДЩИНА Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

Володимир Опенько

Оперна спадщина Г.Ф. Генделя в контексті сучасного вокально-драматичного мистецтва є проблемою багатьох наукових досліджень. Ще на початку ХХ століття нею почав займатися французький учений і письменник Р. Роллан [11]. Американські дослідники Д. Буров і М. Кімберлі комплексно вивчали творчість німецького генія, включаючи його оперну спадщину. В радянські часи [5; 8]. У радянські часи оперні твори Г.Ф. Генделя та їхній зв'язок із напрацюваннями італійських майстрів досліджували Р. Грубер і В. Конен [1; 2]. Наприкінці ХХ століття у зв'язку з піднесенням інтересу до вокальної творчості Г.Ф. Генделя свої розвідки з даної проблеми продовжили І. Федосєєв і П. Чорнобривець [3; 4].

На відміну від І.С. Баха, найближчі покоління не забули Г.Ф. Генделя: його слава продовжувала зростати в ХVIII столітті, на його честь влаштовувалися грандіозні торжества в Лондоні, його ораторії виконувалися в Берліні і Лейпцігу. На якийсь час відійшли в минуле лише його опери, незважаючи на їхню прекрасну музику, застарів самий тип опери «seria», її сюжетно-сценічні основи. Лише в нашому столітті робляться спроби воскресити їх із забуття. Проте музика Г.Ф. Генделя і нині є молодою: вона сприймається сучасними слухачами як апофіз людської сили й могутності духу.

Протягом тридцяти семи років працював Г.Ф. Гендель над оперними творами. Крім перших трьох, написаних для Гамбурзького театру, всі вони є італійськими операми. Але від «Родриго» та «Агрипини» (1707-1709) до «Деїдамея» (1740 р., вперше поставлена в 1741 році) Г.Ф. Гендель пройшов великий шлях і по-суті не обмежився прийнятими рамками опери «seria». До цього його постійно спонукали і власні творчі шукання, і сама еволюція італійської опери від початку й до середини ХVIII століття [1, с. 76].

У молодості Г.Ф. Гендель близько познайомився з оперним творчістю італійців в самій Італії: тоді найвизначнішим із них був Алессандро Скарлатті, а опера ««seria»» ще не стала композиційним та сценічним стереотипом, що склався до 1720-х років і був пізніше осміяний як «концерт у костюмах». Під час недовгого перебування в Ганновері Г.Ф. Гендель стикнувся з операми Агостіно Стеффані – витонченого музиканта, знавця вокального стилю. У Лондоні Г.Ф. Гендель працював пліч-о-пліч і змагався з Дж. Бонончини, модним тоді, проте далеко не першокласним італійським композитором; детально познайомився з оперною творчістю типових представників зрілої опери «seria» – Н. Порпора та І.А. Хассе, тобто міг спостерігати, в якому

напрямі розвивався цей жанр, в яким чином віртуозний спів все більше й більше пригнічував драматичну дію.

Але це було не все: поїздки Г.Ф. Генделя до Італії в 1728-1729 і в 1733 роках безсумнівно мали познайомити його з новим рухом в оперному мистецтві, із самим зародженням «опери-буф» і початком пошуків драматизму в жанрі «seria». Г.Ф. Гендель відвідав тоді Флоренцію, Мілан, Венецію, Рим, міг чути твори Л. Вінчі, а в 1733 році – Дж. Перголезі і безумовно міг вивести із собою партитури та лібрето нових італійських опер. Все, що він чув і осягав, чуттєво відображалось у власній композиторській роботі. Інакше звідки б з'явилася в нього – вже серед останніх оперних творів – комічна опера «Ксеркс»? Традиція французької сцени частково була сприйнята Г.Ф. Генделем, коли він, спираючись на мистецтво французьких балетних артистів, створив балет «Терпсихора» (1734 р., як пролог до нової редакції опери-пасторалі «Вірний пастух») і виявив тяжіння до опери-балету в творах 1735 року.

Після перших оперних дослідів Г.Ф. Гендель ніколи не залишав пошуків у сфері оперного мистецтва. Одне лише залишалося незмінним: він писав на італійські тексти, для італійських співаків, у силу необхідності погодившись із цими умовами. У Лондоні лібретистами Г.Ф. Генделя були Н. Хайм і П.А. Роллі; ряд його опер написаний на лібрето А. Сальви, окремі – на лібрето П. Метастазіо («Ецій») і А. Дзено («Фарамондо»).

Літературними джерелами для лібретистів були «Вірний пастух» Б. Гваріні, «Шалений Роланд» Л. Аріосто (опери «Орландо», «Аріодант», «Альцина»), «Звільнений Єрусалим» Т. Тассо (опера «Рінальдо»), «Сід» П. Корнеля (опера «Флавій»), «Тезей» Ф. Кіно, драматичні п'єси італійських драматургів, оперні лібрето П. Метастазіо (у переробці – опери «Сірой», «Кір, цар перський», «Партенопа», «Пор, цар індійський») і п'єса О. Дзено (опера «Сципій»). Античні, міфологічні та історичні сюжети, епізоди з поем епохи Відродження – таке тематичне коло опер Г.Ф. Генделя. На той час історична або географічна конкретизація в опері не допускалася: будь-які сюжети були розроблені в легендарно-міфологічному плані, причому міф, історія та казка завжди зливалися воєдино. Із часом з цієї загальної літературно-драматургічної канви для Г.Ф. Генделя виділилися найбільше близькі йому образи та ситуації, пов'язані переважно з героїкою, піднесеними почуттями, гостродраматичними сценами, вершинами сценічної напруги [5, с. 18].

У перших своїх оперних партитурах молодий Георг Гендель спирався на гамбурзькі та італійські зразки оперного мистецтва, на те, що вже склалося, що було прийнято. «Альміра, королева Кастилії», як і «Клавдій» і «Іоделет» Р. Кайзера, була написана на лібрето, де переплелися німецька й італійська мови. В опері є інструментальні епізоди, багато танців; її увертюра написана у французькому стилі. Але основне місце в композиції «Альміра» займають численні арії, створені підчас із великим розмахом, в типових для того часу прийомах оперного письма: бравурно-урочиста арія (Консальво прославляє Альміру як королеву), лірико-елегійна, кантиленна арія (закоханий Фернандо звертається до природи), патетична арія помсти (Альміра висловлює свої

ревності), навіть буффон-арія (слуга). Відомо, що сарабанда з «Альміри» пізніше лягла в основу прославленої арії «Де взяти мені сльози» в генделівському «Ринальдо».

Працюючи над «Ринальдо» в Лондоні, Г.Ф. Гендель відчував себе вже набагато вільніше: минуло сім років, він набрався досвіду в Італії, багато створив вокальної музики, поставив дві опери. Це й позначилося насамперед на вокальному боці твору, на пластичності мелодії, на образності більшості арій. Разом із цим композиція цілісності тут умовна: все, що стосується подій, дії, віднесено до речитативу («сecco»), кожна арія означає зупинку дії і зосередження на одній емоції, причому словесний текст є мінімальним, а слова і фрази можуть повторюватися багато разів. Ні характери героїв, ні місце дії не цікавлять лібреттиста й композитора. Важливо лише яскраве вираження тієї чи іншої емоції у певній, уже сформованій ситуації. Умовне й трактування партій: лише партія ерусалимського царя-лиходія Арганта написана для чоловічого голосу; партії лицарів призначені для співаків-кастратів (Ринальдо, Евстазіо) та для жіночого альту (старий лицар Готфрід). Всі перераховані умовності не залежали від Г.Ф. Генделя, який лише починав свій шлях в Англії і був мимоволі обмеженим складом італійської трупи в Лондоні. У нього залишалася лише одна можливість як у композитора: вкласти всі виразні засоби в музику арій, поглибити їхній образний зміст і відтінити його за принципом контрасту, піклуючись про послідовність різнохарактерних номерів [8, с. 68-69].

Однак, якщо вокальне письмо Г.Ф. Генделя розвивається в напрямі вже наміченому «Ринальдо», то його оперна драматургія в цілому зазнає з часом істотних змін, музично збагачується, стає гнучкішою, витонченішою в окремих сценах, хоча й не руйнує жанрові рамки опери «seria». Цілковите панування сольного співу, віднесення дії до речитативів та емоції в арії, вокальні партії героїв, розраховані на співаків-кастратів або навіть на низькі жіночі голоси, – все це залишається в стилі «seria» й далі. Проте Г.Ф. Генделя все більше й більше надихають драматичні, кульмінаційні сцени в операх, вирази пристрасті, відчаю, жаху, сказу, болісної агонії і т. п.

Для цього він знаходить і «надзвичайні» засоби в акомпанементі речитативів, в поєднанні різних типів речитативу з арією в одній сцені. Такими є: сцена божевілля в «Орландо», сцена агонії в «Адмет», сцена смерті Баязета в «Тамерлані», сцени Бертарідо на цвинтарі й у в'язниці в опері «Роделінда». Речитативні і аріозні фрагменти, об'єднані в монологічній сцені Юлія Цезаря: він самотньо стоїть на березі моря, в час заходу сонця, він розгубив свої легіони, йому нема на що сподіватися і все ж він молить морські хвилі принести йому надію. У супроводі – струнні, фагот і continuo. Цілісність досягається завдяки тематичному матеріалу, даному попередньо в інструментальному вступі і розвинутому через аріозні фрагменти: це виразне, скорботно-мужнє *Adante* із потужними драматичними підйомами. Воно двічі переривається схвильованими акомпанував речитативами.

Особливими музичними засобами виділяє Г.Ф. Гендель й інші драматичні монологи: Цезар над урною Помпея, Сципійон, який страждає, заклинання

Росмена («Іменео»). Глибину почуттів вкладає композитор в свої численні *lamento* з їхньою суворою, стриманою скорботою у стилі сарабанди або Сициліани. Не залишається він байдужим до колориту часу й місця, в якому відбувається головна дія. Але це доки лише тенденція; вона проступає виразніше в окремих ораторіях («L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato», «Соломон»). Виразніше й переконливіше трактує Г.Ф. Гендель самі форми оперних арій, не обмежуючись схемою «*da capo*», вводячи невеликі арієтти, Кавато і безрепризні форми, урізноманітнює типи увертюр (італійська, французька); приєднує до звичайних ще менует і жигу, а в «Альцині» навіть додає до французької увертюри мюзет і менует [11, с. 263].

Отже, Г.Ф. Гендель безперестанку рухається від вихідного пункту, що виразно визначився в «Ринальдо», до можливої драматизації оперної музики, від гарної вокальної сюїти-сонати до музично-драматичній сцени, від простого ряду номерів до мислення найширшими масштабами, групами номерів із певною лінією драматичного наростання. Композитора все більше приваблюють образи героїчних особистостей (Юлій Цезар, Баязет, Олександр Македонський, Арминий), і від їхнього «бравурного» музичного трактування він іде вглибину, до більше витриманого та строгого їхнього розкриття. Втім, партії героїв все ще пишуться для кастратів: Цезар, Тамерлан, Олександр Македонський, Сципійон – альти. Тут вже Г.Ф. Гендель не владний був подолати традицію у складі трупи, а може й змирився з нею, звик як до неприємного звичаю [7, с. 89].

На прикладі опери «Юлій Цезар» (1724 рік, лібрето Н. Хайма) добре простежується, до чого саме прийшов Г.Ф. Гендель на півдорозі своєї оперної діяльності, коли один за одним у нього виникали твори високого рівня драматизму: «Тамерлан» (1724 р.), «Роделінда» (1725 р.), «Сципійон» (1726 р.), «Адмет» (1727 р.) та ін. Просліджується й інша тенденція у зрілих операх Г.Ф. Генделя – об'єднання музичної декламації та аріозного співу в сценах-монологів, яка зазвичай приписується Глюку-реформатору. Прагнення Г.Ф. Генделя до драматизації оперної музики не послабилася й у багатьох наступних творах аж до середини 1730-х років. У результаті його пошуків зростають протиріччя всередині жанру опери «*seria*», по суті, назріває необхідність його реформи, хоча історичних переумов для її здійснення у Г.Ф. Генделя ще не було. Однак він не залишає своїх намірів навіть і тоді, коли переконується, що італійська опера не вміщає того, до чого його веде творча думка. Він із часом лише переніс ці свої шукання на жанр ораторії, що по духу знаходиться найближче до музичної драми («Самсон», «Семела», «Валтасар», «Геракл», «Теодора»).

В останніх своїх операх Г.Ф. Гендель продовжує пошуки й у інших напрямках, не обмежуючись сферою піднесеного драматизму і звертається до інших тем, сюжетів і образів. Так виникає в 1738 році «Ксеркс» – майже опера-буф за змістом, а в 1740 році «Іменео» – твір, що в наші дні називають то оперетою, то пастораллю.

«Ксеркс» знаходиться осібно в оперній творчості Г.Ф. Генделя. Легкий комедійний сюжет з характерним переодяганням, зі сценою плутанини в темряві, образ слуги-шахрая – все тут знаходиться на шляху від італійської комедії «дель арте» до розвиненої опері-буф. Відповідно композитор будує невеликі музичні сцени, зіставляючи речитативні і аріозні номери, але не акцентує за звичкою на значенні великих віртуозних арій.

Цей поворот не залишиться без наслідків і на подальшому шляху композитора. Створюючи дійсно героїчні ораторії, він більшою мірою звертається до тем і образів, пов'язаних із ідеєю жертви, жертвовності в долі людини, нездоланної фатальної приреченості героя або героїні. Та й все, чого досяг Г.Ф. Гендель за багато років в оперному мистецтві, все найкраще, що він віднайшов на цій ниві, не пройде повз ораторії. Італійську оперу «seria» він підвів до порога нової реформи. Її розпочне Глюк через двадцять років, коли складуться для того необхідні історичні переумови. Сам же Г.Ф. Гендель продовжить у шуканнях поринув у світ ораторії [6, с. 301].

Таким чином, ми простежили еволюційні процеси в оперній творчості Г.Ф. Генделя, зв'язок із попереднім жанром опери «seria» як відправної точки творчості композитора, зародження елементів комедії «дель арте» до розвиненої опері-буф, а також прообразу майбутньої оперети. Не знайшовши свого часу можливостей для втілення власних ідей в оперній творчості, Г.Ф. Гендель переносить задум до іншого вокального жанру, популярного в той час – драматичної ораторії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грубер Р.И. Гендель. Жизнь и творчество . – Л. : Искусство, 1935. – 348 с.
2. Конен В.Д.. Гендель Г.Ф. // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 951 – 957. – 1070 с.
3. Федосеев И.С. Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720-1728) : Исследование. – Сударыня, 1996. – 160 с.
4. Чернобривец П.А. Стилистика и тематизм. К вопросу о функциональных аналогиях. На материале клавирного творчества Георга Фридриха Генделя / П.А. Чернобривец. – 1993. – 196 с.
5. Burrows D. Handel / Donald Burrows. – Messiah. – 1991. – 127 с.
6. Burrows D. The Cambridge Companion to Handel. – Cambridge University Press, 1997. – 349 с. .
7. Mainwaring J. Memoirs of the life of...George Frederic Handel. – 1982 – 560 p.
8. Matthew Boyden, Nick Kimberley. George Frideric Handel // The rough guide to opera. – Rough Guides, 2002. – С. 55-70.
9. Mrs. Bray (Anna Eliza). Handel: his life, personal and professional. – Ward, 1857. – 97 с.
10. Rolland R. Гендель – Handel / Romain Rolland. – 1991. – 204 с.
11. Winton Dean. Handel's Operas, 1726-1741. – Boydell Press, 2006. – 565 с.