

**Rygora O. Symbolist style factors of artistic creativity and music of Ukraine of end of XIX — beginning of XX centuries.** The article is dedicated to discovery of lines of community of french and ukrainian symbolism. National originality of Ukrainian symbolism is analysing through semantic stylistic exponents of creative activity and music of end of XIX — beginning XX cent.

Keywords: symbolism, national identity, stylistic features, expressive means of interpretation.



УДК 78.03+782.1

*С. Бородавкин*

### **ОПЕРНЫЙ ОРКЕСТР Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «АЛЬМИРА»)**

*Статья посвящена оперному оркестру Г. Ф. Генделя, в частности, его первой опере «Альмира». Выясняются истоки оперного оркестрового стиля композитора и их преломление в «Альмире», роль оркестра в опере и его особенности. В дальнейшем оперный оркестровый стиль Генделя обогащается новыми чертами, однако основы, заложенные в первой опере, остаются неизменными.*

**Ключевые слова:** Гендель, опера, оркестр, оркестровый стиль.

Вершиной развития оперного жанра в первой половине XVIII столетия, как показала история, являются оперы великого немецкого композитора Г. Ф. Генделя, образующие важнейший этап в развитии мирового оперного искусства. Его оперное творчество имеет интернациональный характер; являясь своеобразной ветвью итальянской оперы, оно столь самобытно, что образует совершенно самостоятельную линию в истории жанра. Но история жизни его оперного наследия довольно необычна: после смерти композитора оно было забыто; и только в XX столетии, начиная с 20-х годов, к нему все более и более интенсивно возрастает интерес.

Из всего обширнейшего творчества великого немецкого композитора его оперное творчество, пожалуй, является наименее исследованным. В последние десятилетия в отечественной литературе появился ряд статей (из них много журнальных), посвященных не столько самому оперному творчеству Генделя, сколько сценической судьбе его опер и анализу их постановок. Из теоретических исследо-

ваний оперного творчества композитора можно назвать небольшую монографию И. Федосеева [6], но она охватывает только один период оперного творчества Генделя, хотя и центральный.

Особенно мало внимания уделено оперному оркестру Генделя. Краткая характеристика генделевского оперного оркестра дается в имеющихся монографиях по истории оркестра [1, 3, 4]. Однако она страдает некоторым упрощенным и антиисторическим подходом в оценке оркестра опер композитора. Так, А. Карс, после описания оперного оркестра Генделя в общих чертах, делает вывод о его консервативности с классицистско-романтической позиции, не отдавая должного мастерству и разнообразию использования оркестра в операх композитора и не видя самоценности и совершенства генделевского оркестрового стиля [3, с. 108]. Аналогичные взгляды выражает Г. И. Благодатов, в большей степени подчеркивая непреходящее значение генделевского оркестра, что обусловлено более поздним временем написания его монографии по сравнению с А. Карсом: «...должна быть отмечена глубокая органическая связь его стиля со всем предшествующим развитием оркестровки. Традиционные приемы были доведены до высокой степени совершенства, их выразительные возможности полностью раскрыты. Однако этот стиль не имел путей в будущее, так как все, что составляло силу генделевского оркестра, было связано с прошлым. Полифонический стиль как основа оркестрового изложения, применение басса континуо, дублирование струнных духовыми инструментами, отсутствие инструментальной специфики, техника кларино у медных духовых, сохранение одного инструментального состава и характера движения на протяжении целых частей сочинения — все это было отвергнуто ближайшим же поколением» [1, с. 56]. Более объективным подходом отличается оценка С. Я. Левина, время создания монографии которого еще ближе к нам. Ее автор подчеркивает важнейшую черту оперного оркестра Генделя, не замечаемую предыдущими исследователями: «Инструментальная сфера опер и ораторий Генделя теснейшим образом связана с характером и содержанием воплощаемой ими драмы. Договаривать то, что недоступно поэзии, — вот в чем главная роль оперно-ораториального оркестра. Его инструменты в большинстве случаев углубляют, дополняют образ, создаваемый вокальными средствами» [4, с. 105].

Практическое же значение нашего исследования состоит в том, что при постановках опер Генделя в наше время возникает ряд вопросов,

касаючихся аутентичності їх виконання і можливості передати їх дух як можна точніше. При цьому знання принципів його оркестрового письма і організації оперного оркестра совершенно необхідно.

Слід підкреслити, що, незважаючи на доволно тривалий хронологічний період створення Генделем своїх опер (1704–1741), значительної еволюції оркестровий стиль композитора не претерпів. Обогащаючись різними прийомами, загальні принципи оркестрового мислення Генделя відрізняються постійністю. В цьому плані необхідно підкреслити, що, як відзначає І. Федосєєв, складна, змінлива підтверджена сильному впливові зовнішніх факторів еволюція генделєвського оперного стилю «може служити наглядною ілюстрацією відомого положення Гегеля про суперечливість прогресу в історії культури. 35-літній шлях Генделя — оперного майстра ні в якому разі не був поступальним рухом «від нижчого до вищого», а скоріше, представляв собою певну замисловану «дугу»: нове, новаторське за часту змінялось поверненням до переосмисленому старому, а багато геніальних завоювань центрального періоду... в силу цілого ряду причин востребувались і розвивались лише частково... Слабких, проходящих опер практично немає...» [6, с. 7]. Це положення повністю стосується і до оркестрового стилю композитора, тому вже по першій опері можна судити про риси генделєвського оперного оркестра, проявляючихся на всьому протязі його творчого шляху, пов'язаного з оперним мистецтвом.

В «Альміре» складаються основні риси генделєвського оркестра. Як совершенно справедливо відзначає В. Демидов, в першій опері Генделя «втілюються риси всіх різних етапів у розвитку музичного театру Європи: барокко і народжується музичного класицизму» [2, с. 106]. В «Альміре» спостерігається «дивне поєднання німецьких речитативів, італійських арій і французької хореографії, побудоване відповідно до традицій, закладеними Райнхардом Кайзером» [5, с. 56]. Подібне поєднання різних національних стилевих рис виявляється і в оркестровці опери. В основу її оркестрового стилю покладені принципи як Ж. Б. Люлли, так і італійської опери, але є і суттєві відмінності, і більш різноманітні прийоми. Думається, сказуються і національні традиції німецьких вокально-інструментальних жанрів, проявляючіся в рівноправії мелодических ліній вокальних і оркестрових голосів, більшої ролі поліфонії, ніж в італійській і французькій операх. Однак скрипичні партії мають менш подвижний характер, ніж в італійській опері.

Целесообразно анализировать принципы оркестровки опер того времени, имеющих четкую номерную структуру, по жанровому типу номеров (чисто инструментальные — увертюра, ригурнели, танцы; арии и ансамбли, речитативы, хоры), так как тому или иному типу присущи и определенные принципы оркестровки.

Рассмотрим вначале чисто инструментальные номера. В увертюре, написанной по образцу двухчастной французской («медленно — быстро»), Гендель пользуется четырехголосным сложением с принципом распределения партий, свойственным итальянской школе, то есть верхний голос исполняют первые скрипки и гобои вместе, второй — вторые эти же инструменты, третий — альт, нижний — basso continuo. Имеются динамические контрасты, на что указывают выписанные в партитуре ремарки композитора *forte* и *piano*.

В танцах композитор также придерживается четырехголосного сложения с тем же распределением инструментов по партиям, как и в увертюре; при этом часто сопоставляются различные тембровые комбинации: то звучат скрипки и гобои вместе, в унисон (при отсутствии какого-либо указания или же после иной комбинации — *tutti*), то только скрипки (ремарка *Viol. senza Hautb.*), то только деревянные духовые (указаны гобой и фагот, что подразумевает исполнение без скрипок). Указание на исполнение гобоями подразумевает и участие фагота, исполняющего партию basso continuo. Ремарки проставляются композитором над соответствующими строками партитуры:

### Пример № 1

The image displays a musical score for a piece titled "Chaconne". The score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for the first violins and flutes (Viol. I and Fl.), the middle staff for the second violins and oboes (Viol. II and Hautb.), and the bottom staff for the violas and bassoon (Viol. III and Basson). The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *forte* and *piano*. Specific performance instructions are noted above the staves: "Hautb. (senza Viol.)" for the oboe parts, "Viol. senza Hautb." for the violin parts, and "Basson" for the bassoon part. The word "Tutti" is also present, indicating a change in dynamics or tempo.

Как видим, в вопросах сопоставления различных звуковых тембровых масс Гендель точно следует традиции Ж. Б. Люлли; отличия же — в четырехголосном сложении (в то время как у Люлли, напомним, пятиголосие или трехголосие). Однако в «Альмире» встречаются танцы, изложенные и двухголосно, и трехголосно. В них указания на инструментарий отсутствуют, однако, судя по всему, верхний голос в двухголосии исполняют все скрипки и гобои, а в трехголосии эти инструменты делятся на две партии как в четырехголосном сложении.

Ритурнели чаще всего написаны в четырехголосном сложении в обычной оркестровой фактуре (как в увертюре), но имеются и в двухголосной. Иногда и в ритурделях есть указания композитора о ставшем уже традиционным сопоставлении звуковых масс (как и в других типах номеров).

В ариях встречается оркестровое сопровождение разных типов. Укажем их в порядке возрастания количества голосов. Простейший тип сопровождения — одноголосный, представленный только партией *basso continuo*. Однако в этих случаях возможно варьирование типа басового инструмента в зависимости от характера музыки арии, то есть от выражаемого аффекта, и данного персонажа. Конечно же, имеет значение, исполняется линия нижнего голоса струнными басовыми инструментами или фаготом. Думается, композитор, не уточняя состав группы *basso continuo* как наиболее стабильной группы оркестра, полагался во многих случаях на капельмейстера. Поэтому представляется удачным, что при исполнении оперы мелодически развитый *basso continuo* поручен определенному солирующему инструменту. Например, сольную партию арии Османа из 2-й сцены первого действия сопровождает выразительная мелодическая линия, исполняемая фаготом (хотя Гендель это не указал), что придает музыке ярко выраженный комический характер (пример № 2), в то время как проникновенную лирическую арию Фернандо из этой же сцены (пример № 3) — солирующая виола (что тоже не указано композитором).

Важно отметить, что партия *basso continuo* в ариях (особенно в тех случаях, когда она единственная в сопровождении) имеет развитый мелодический характер (часто с индивидуализированным ритмическим рисунком), вступающий в дуэт с вокальной партией как вполне полноправный самостоятельный голос, вследствие чего образуется полифоническое двухголосие. С другой стороны, партия *basso continuo* имеет и ярко выраженный гармонический характер,

## Пример № 2

OSMAN.  
Bassi.

Ach wil - tu die Her - zen auf  
e - wig verbin - den, ach wil - tu die Her - zen auf e - wig ver - binden, so lass doch die  
Her - zender Au - gen nicht zün - den, so lass doch die Her - zen der Augen nicht zün - den:

## Пример № 3

FERNANDO.  
Bassi.

So ben che re - gnan - te più de - gna di te,  
So ben che re - gnan - te più de - gna di te,

обрисовывая своим движением определенные аккорды. Таким образом, партия basso continuo в ариях немецкой оперы, в отличие от итальянской, где она значительно проще, имеет двойственный характер: и мелодического голоса, и собственно басовой функции. Следующая ария Фернандо из второго действия является ярким примером подобного типа basso continuo:

## Пример № 4

FERNANDO.  
Bassi.

*Andante.*

Schöne  
Flam - men, fuh - ret wohl, schön e

Следующий по сложности оркестрового письма тип арий — с двухголосной фактурой сопровождения. В целом возникает трехголосие: вокальная партия, мелодическая линия верхнего оркестрового голоса и линия *basso continuo*, часто достаточно развитая в мелодическом отношении, однако партия солиста может дублировать одну из инструментальных линий, но может быть и самостоятельной. Тембровое оформление верхнего мелодического голоса оркестра может быть различным: оно довольно разнообразно. Например, в арии Консальво из 1-й сцены I действия мелодическую линию исполняют в унисон все скрипки и гобои, но композитор тщательно продумывает, где скрипки играют без деревянных духовых (то есть без гобоев и фаготов в группе *continuo*). В арии Альмиры (3-я сцена I действия) солирует гобой, образуя весьма выразительный диалог как с басовым голосом, так и с вокальной партией; в результате возникает полифоническое трехголосие.

## Пример № 5

The musical score for Example No. 5 consists of two systems. The first system features three staves: 'Hautbois solo.' (oboe solo), 'ALMIRA.' (vocal line), and 'Bassi.' (bass line). The oboe part is highly melodic and complex, while the vocal and bass parts provide a harmonic foundation. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Chi più mi piace io voglio stretto le garziansen,' and the bass line. The score includes various musical notations such as dynamics (tr), articulation (acc), and fingerings (6, 7).

Аналогичная фактура возникает в Арии Раймонда из 5-й сцены третьего действия.

В арии Османа из 4-й сцены I действия верхний голос оркестра поручен всем скрипкам и альтам в октаву; общая партия записана в альтовом ключе. В арии Белланте из второго действия верхний голос играют только скрипки, а в арии Табарко из этого же действия — только альты, скрипки отсутствуют, что окрашивает всю арию в сумрачные тона.

Немало арий имеют трехголосное оркестровое сопровождение. Перечислим все возникающие тембровые комбинации (все имеют партию *basso continuo*, поэтому мы указываем только два верхних голоса): две скрипичные партии; две гобойные партии; скрипка соло

и солирующая виолончель, отделенная от basso continuo, то ведущие диалог, то сливающиеся как между собой, так и с вокальной партией (ария Фернандо из 8-й сцены третьего действия).

Укажем возможные распределения инструментов в четырехголосном сопровождении, встречающиеся в «Альмире» (партию basso continuo не указываем, она везде присутствует): две скрипичные партии и альтовая — возникает обычная струнная группа оркестра с развитым голосоведением во всех голосах; та же самая комбинация с добавлением гобоев, дублирующих скрипичные партии в унисон; две партии продольных флейт с противопоставленной им партией виолы di brasso соло; противопоставление двух партий гобоев и фагота без чембало tutti'йному звучанию со струнной группой, причем противопоставление имеет место и по вертикали (ария Фернандо из 10-й сцены второго действия).

### Пример № 6

The image shows a musical score for Example No. 6. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violino I (Hautb. I.), Violino II (Hautb. II.), Viola, FERNANDO, and Bassi. The second system includes staves for two Hautb. parts, two Tutti parts, and a basso continuo part with the lyrics "Ob dein Mund wie Plutons Rachen, ob dein". The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "Hautb." and "Tutti".

Наиболее сложная оркестровая фактура сопровождения в ариях «Альмиры» — пятиголосная и шестиголосная. Возникают следующие комбинации (опять-таки basso continuo не указываем): гобой соло, две скрипичные партии, альтовая — ария Альмиры из 6-й сцены первого действия, с ярко выраженным гомофонно-гармоническим складом, где мелодия поручена гобоем, ведущему диалог с вокальной партией, струнная группа аккомпанирует; две флейтовые партии и две сольные скрипичные, противопоставленные друг другу: возникают



два самостоятельных ансамбля — флейт и скрипок; три скрипичные партии и альтовая (9-я сцена второго действия):

В случае с шестиголосной фактурой сопровождения имеются две партии флейт, две скрипичные партии, альт, basso continuo (ария Фернандо из 5-й сцены первого действия). Партии первых флейт и скрипок вначале изложены канонически, затем сливаются в унисон; остальные инструменты аккомпанируют.

Как видим, сопровождения арий довольно разнообразно (учитывая, конечно, задействованный состав оркестра) и по фактуре изложения, и по тембровому оформлению.

Речитативы (так называемые *secco* — «сухие») сопровождаются только партией basso continuo, инструментальный состав которой может варьироваться по инициативе исполнителей. Согласно традиции, в речитативах участвует клавесин, исполняя гармонию в определенной фактуре, линия же самого басового голоса не получает мелодического развития. В результате возникает ярко выраженный гомофонно-гармонический склад.

В хоровой сцене из первого действия, имеющей прославляющий характер («Viva, viva, viva, Almira»), задействованы три трубы в строе *in D* с литаврами. Они имеют самостоятельные партии, не дублирующие хоровые. Трубы могут играть как вместе со скрипками в унисон, так и свои присущие им линии. Имеется и единственный момент длиной в три четверти (во время паузирования хора), где звучат только две трубы в стиле *clarino*. В финальном хоре трубы отсутствуют, звучат только гобои вместе со скрипками (две партии). Интересно, что трубы задействованы композитором только один раз на протяжении всей оперы в указанном хоре в начале оперы.

Таким образом, оркестровка тесно связана с жанровым типом номеров оперы. Гендель добивается значительного разнообразия в сопоставлении звуковых масс, насколько это возможно в рамках ограниченного инструментария. Тембровая предназначенность партий в целом отсутствует, она проявляется только в отдельных моментах, например, в кантиленных соло гобоя. Часто возникает диалог солиста и инструменталиста, партии которых равноправны. Оркестр способствует созданию характера героев оперы и активно участвует в выражении определенного аффекта.

Как показывает анализ оперного оркестрового стиля последующих опер Генделя, в первой же опере композитора определились основные принципы организации генделевского оперного оркестра,

виявленні нами і перераховані вище. В подальшому оперний оркестровий стиль Генделя обогачається новими рисами, однак основи, закладені в першій опері, залишаються незмінними.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра / Г. И. Благодатов. — Л. : Музыка, 1969. — 312 с.
2. Демидов В. П. Гендель и оперные традиции гамбургского музыкального театра // Проблемы музыкального стиля И. С. Баха, Г. Ф. Генделя (к 300-летию со дня рождения великих немецких композиторов) : сб. научных трудов / В. П. Демидов ; отв. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1985. — С. 101–117.
3. Карс А. История оркестровки / А. Карс ; [пер. с англ.]. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1990. — 304 с.
4. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Я. Левин. — Л. : Музыка, 1973. — Кн. 1. — 264 с.
5. Опера: Иллюстрированная энциклопедия / пер. с англ. ; гл. ред. С. Сэди. — М. : ЗАО «БММ», 2006. — 320 с.
6. Федосеев И. Оперы Г. Ф. Генделя и королевская академия музыки в Лондоне (1720–1728) / И. Федосеев. — СПб. : Сударыня, 1996. — 160 с.

*Бородавкін С. Оперний оркестр Г. Ф. Генделя (на прикладі опери «Альміра»).* Стаття присвячена оперному оркестру Р. Ф. Генделя, зокрема, його першій опері «Альміра». З'ясовуються витоки оперного оркестрового стилю композитора і їх заломлення в «Альмірі», роль оркестру в опері і його особливості. Надалі оперний оркестровий стиль Генделя збагачується новими рисами, але основи, закладені у першій опері, залишаються незмінними.

Ключові слова: Гендель, опера, оркестр, оркестровий стиль.

*Borodavkin S. Opera orchestra of G. F. Handel (as exemplified by Handel's opera «Almira»).* The paper is devoted the G. F. Handel's opera orchestra, in particular to his first opera «Almira». Despite the growing popularity of the composer's operatic creative work that is one of the peaks of the operatic art of the first half of the 18<sup>th</sup> century, this genre sphere of his heritage has not been explicitly studied to a sufficient extent. It refers, particularly, to the Handel's orchestra operatic style which was underestimated by the researches of the last century due to their inherent classicist and romantic attitude to the assessment of the baroque time orchestra.

Keywords: Handel, opera, orchestra, orchestral style.

