

РОЗДІЛ 2  
ЛІНІЯ ДОЛІ ОПЕРНОГО ЖАНРА  
Раздел 2. Линия судьбы оперного жанра

*Part 2. Destiny line of opera genre*

УДК 78.071.1 : 782.1 (430+436)

*Иван Федосеев*

**«ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» В. А. МОЦАРТА  
И «ВОЛШЕБНЫЕ» ОПЕРЫ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ**

*В статье прослеживается историческая преемственность специфических черт последней оперы В. А. Моцарта с наследием Генделя в жанре так называемой «волшебной» оперы, представленной восемью произведениями, созданными в период с 1711 по 1737 год в Лондоне. Отмечается близость сложного и противоречивого образа Царицы Ночи «инфернальным» героиням генделевских опер (Армида, Медея, Мелисса, Альчина), родство гуманистических концепций, общность закономерностей тональной драматургии, интонационной связи между персонажами и сценическими ситуациями.*

**Ключевые слова:** *Гендель, Моцарт, тональная драматургия, интонационные связи, «инфернальные» женские образы.*

*Иван Федосеев*

**«ЧАРІВНА ФЛЕЙТА» В. А. МОЦАРТА ТА «ЧАРІВНІ» ОПЕРИ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ.** *У статті простежується історична спадкоємність специфічних рис останньої опери «ри В. А. Моцарта зі спадщиною Генделя в жанрі так званої «чарівної» опери, яка репрезентована вісьмома творами, що були написані у період з 1711 по 1737 рік у Лондоні. Відзначається близькість складного та суперечливого образу Цариці Ночі «інфернальним» героїням генделівських опер (Арміда, Медея, Меліса, Альчина), спорідненість гуманістичних концепцій, спільність закономірностей*

тональної драматургії, інтонаційний зв'язок між персонажами та сценічними ситуаціями.

**Ключові слова:** Гендель, Моцарт, тональна драматургія, інтонаційні зв'язки, «інфернальні» жіночі образи.

*Ivan Fedoseyev*

**W. A. MOZART'S «DIE ZAUBERFLÖTE» AND «MAGIC» OPERAS BY G. F. HANDEL.**

*This article traces the historical continuity of specific features of Mozart's last opera and Handel's legacy in the genre of the so-called «magic» opera, presented in six works created from 1711 to 1737 in London. Noted in this article is the similarity between the complex and contradictory images of the Queen of the Night and the «infernal» heroines of Handel operas (Armida, Medea, Melissa, Alcina), the resemblance of humanistic concepts, the common patterns of tonal development, and intonation connections between the characters and stage situations.*

**Key words:** Handel, Mozart, tonal development, intonation connections, «infernal» women characters.

*«<...> все гении-классики, чьи имена особо прославлены в искусстве, изобретают гораздо меньше, чем поглощают. Их величие в значительной части состоит в способности усвоения. Они широкообъемлющи, разносторонни, могучи, у них светлый ум и великолепный аппетит; они превосходно ассимилируют и координируют все художественные мысли своего времени»*

*Ромен Роллан [9, с. 188]*

Приведенное в качестве эпиграфа рассуждение справедливо в отношении как Генделя, так и Моцарта, сопоставимы и их безграничная музыкальная эрудиция, и тончайший интонационный интеллект. В орбите их интересов – сочинения предшественников, старших и младших современников, соотечественников и мастеров инонациональных культур. «Географический» срез почти тот же, но с естественным сдвигом в три четверти века.

Моцарт оказался одним из первых, кто не только по достоинству оценил искусство двух гигантов прошлого – Баха и Генделя, но и, пережив

«великий стилистический перелом» (Г. Аберт) [1, с. 134-153], «творческий кризис» (А. Эйнштейн) [14, с. 158], преломил их опыт в собственном творчестве. Однако в решении вопроса о степени воздействия Баха и Генделя на Моцарта оба классика моцартоведения отдавали безоговорочное предпочтение лейпцигскому мастеру, надолго определив тон грядущих исследований [1, с. 134]. В дальнейшем проблема «Гендель-Моцарт» практически не поднималась даже применительно к оперному жанру<sup>1</sup>, к которому И. С. Бах имел глубоко косвенное отношение.

Тем не менее, и у Аберта, и у Эйнштейна встречаются характерные противоречия. Так, при рассмотрении мессы *c-moll KV 427* Аберт отмечает: «Бросается в глаза неодинаковость частей этого произведения. С вдохновениями величайшими и великолепнейшими, недостижимыми для предшествующих месс, соседствуют другие, покрытые слоем пыли давным-давно ушедшего искусства. Первые по выполнению своему являются несомненными доказательствами влияния Баха и Генделя; показательно, что почти все они – хоровые пьесы» [1, с. 136]. Но какие «хоровые пьесы» Баха были известны Моцарту и, следовательно, могли оказать на него влияние? Ответа нет ни у Аберта, ни у Эйнштейна, зато последний приводит перечень ораториальных сочинений Генделя, приобретенных бароном ван Свитеном в Англии в 1769 году и доступных Моцарту: «Иуда Маккавей», «Иосиф», «Самсон», «Мессия», «Торжество Александра», «Ацис и Галатея», «Ода св. Цецилии», «Геракл», «Аталия», «Траурный гимн»<sup>2</sup>, «Утрехтский *Te Deum*»...<sup>3</sup>. Но тут же Эйнштейн делает поразительное заключение: «Впрочем, Гендель упомянут нами только в историческом плане. Ибо основное событие жизни Моцарта в 1782 году – это Бах» [14, с. 157]. Не менее характерны и «оговорки» Аберта: «<...> по общему стилю сюита Моцарта ближе скорее к Генделю, чем к Баху; с Генделем сходны даже отдельные детали» [14, с. 152]. При анализе Реквиема, рассматривая двойную фугу *Kyrie*, Аберт замечает:

---

<sup>1</sup> В том числе в отечественных работах: [12; 13].

<sup>2</sup> Имеется в виду «Погребальный антем на смерть королевы Каролины» *HWV 264*, из первого хора которого (№2) вырастает знаменитое начало Моцартовского Реквиема (см.: Г. Ф. Гендель. Избранные хоры из опер и антемов / сост. и вст. ст. И. Федосеева. – Л.: Музыка, 1985. – 63 с.).

<sup>3</sup> Многие из этих сочинений на протяжении XIX–XX веков исполнялись... в редакции Моцарта! [14, с. 156].

«Несомненно, что толчком к первой теме послужил хор “*And with his stripes we are healed*” из оратории “Мессия”, а для соединения первой и второй – хор “*Hallelujah! We will rejoice in the salvation*” (“Аллилуйя! Возрадуемся во спасение”) из “Иосифа” Генделя» [14, с. 394, сноска 39].

Пристрастности Аберта и Эйнштейна есть объяснение: генделевский оперный ренессанс, сопоставимый по своему характеру и значению с возрождением Баха в предыдущем столетии<sup>1</sup>, начался лишь в 20-е годы, а труд Аберта вышел в свет сразу после Первой мировой войны<sup>2</sup>, на пике «бахоцентризма», сказавшегося и в исполнительстве, и в педагогике, и в музыковедении. Трагические события 30-х годов в Германии, а затем Вторая мировая война прервали возрождение опер Генделя. Новая волна началась только в 50-е годы<sup>3</sup>, Эйнштейн же завершил свой труд о Моцарте еще в 1945 году<sup>4</sup>.

Первым великопение опер Генделя оценил Р. Роллан; его работа была опубликована в Париже в 1906 году – задолго до начала генделевского ренессанса! Он же первым провел параллели с творчеством Моцарта, характеризуя сцены «с бьющей через край страстной музыкой, каковыми являются некоторые страницы в “*Admeto*” и “*Orlando*”, где смешиваются комическое и трагическое в манере “Дон Жуана”» [8, с. 107]. Особо он отмечает «Орландо» как «шедевр <...>, музыкальное богатство и совершенство которого стоят на такой же высоте, как понимание

---

<sup>1</sup> Как для исполнения в 1829 под управлением Ф. Мендельсона «Страстей по Матфею», так и для возобновленных постановок опер Генделя были характерны и серьезные искажения авторского стиля, произвольная адаптация, многочисленные купюры.

<sup>2</sup> *Abert H. W. A. Mozart: neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns «Mozart». Leipzig, 1919–1921.*

<sup>3</sup> За прошедшие с той поры шестьдесят лет общее количество постановок генделевских опер приблизилось к двум тысячам, а число представлений вообще, по-видимому, не поддается учету (только в ГДР в период с 1950 по 1983 год в разных городах состоялись 117 постановок, а количество представлений исчисляется тысячами; см. *G. F. Händel. Bekentnisse. Befunde. Berichte. Halle, 1985. S. 64–81*), причем речь идет обо всех (!) сорока шести операх «великого саксонца», с успехом поставленных в театрах Базеля, Берлина, Варшавы, Вены, Венеции, Висбадена, Галле, Ганновера, Геттингена, Далласа, Дрездена, Дюссельдорфа, Карлсруэ, Кайзерслаутерна, Лейпцига, Лондона, Манчестера, Мельбурна, Парижа, Таллина, Стокгольма, Цюриха...

<sup>4</sup> *Einstein A. Mozart. Zürich–Stuttgart, 1953.*

характеров и жизни духа и чувств <...> “Орландо” заставляет подумать о прекрасных операх Моцарта» [8, с. 70]<sup>1</sup>. Из отечественных исследователей первым обратил внимание на преемственность «Волшебной флейты» операм Генделя Р. И. Грубер [5, с. 48], опираясь, прежде всего, на фундаментальный труд Х. Ляйхтентритта [16], а также на ряд поздних работ Г. Аберта ... о Генделе! [5, с. 115].

В 50-е годы В. Зигмунд-Шульце начинает системную разработку вопроса о прямом влиянии музыки Генделя на Моцарта [18, с. 21-56] сначала на страницах возобновленного «Генделевского ежегодника», а затем и в монографии [17]. В поле зрения автора оказывается сходство в приемах тональной и интонационной драматургии, в принципах характеристики персонажей, в трактовке ансамблей. Это родство становится очевидным при сопоставлении жанрово близких «волшебных» опер Генделя и «Волшебной флейты» Моцарта.

К жанру так называемой «волшебной» оперы у Генделя относятся «Ринальдо» *HWV 7<sup>a b</sup>* (1711 / 1731), «Тезей» *HWV 9* (1712), «Амадис Галльский» *HWV 11* (1715), «Адмет, царь Фессалии» *HWV 22* (1726), «Орландо» *HWV 31* (1732), «Ариадна на Крите» *HWV 32* (1733), «Альчина» *HWV 34* (1735), «Юстин» *HWV 37* (1736). Обязательными признаками жанра было введение аллегорических фигур богов, «говорящих статуй», прочих «волшебных» сценических эффектов, а также сочетание подлинной патетики с элементами комического. Уже в «Ринальдо», первой лондонской опере Генделя, неистово страстная Армида открывает череду «инфернальных» героинь Генделя, которую продолжает Медея – по сути, главный персонаж оперы «Тезей», возрождающей традиции раннеклассической французской лирической трагедии. Партия волшебницы включает яркие ариозо с речитативом, патетические сцены-заклинания, интонационные арки.

Подлинным шедевром в жанре «волшебной» оперы стал «Амадис Галльский». Великолепие, пышность постановки, по меньшей мере, не уступала премьере «Ринальдо». Высокое мастерство исполнителей<sup>2</sup> и,

---

<sup>1</sup> См. также с. 104–105, на которых дана тонкая оценка генделевских ансамблей [9].

<sup>2</sup> Как и в предыдущей опере «Сулла» *HWV 10* в распоряжении Генделя не было ни одного мужского голоса. Партию Амадиса пел Николини, Мелиссы – Э. Пилотти-Скьявонетти, кроткой и верной Орианы – обаятельная А. Робинсон, Дардана – Диана Вико (позже – второй кастрат А. Бернакки); исполнитель эпизодической роли Органдо неизвестен.

конечно, генделевская музыка обеспечили успех спектакля. Итальянский текст произведения был подготовлен Дж. Росси на основе сюжетов «лирических трагедий» Ж. Б. Люлли («*Amadis de Gaule*», либретто – Ф. Кино, 1684 год) и А. К. Детуша («*Amadis de Grèce*», либретто – А. Удар де Ла Мотт, 1699 год), и в «Амадисе» сочетались черты итальянской и французской оперной драматургии.

...Царевна Ориана и прославленный герой Амадис горячо любят друг друга. Но могущественная волшебница Мелисса пылает страстью к Амадису, а в Ориану влюблен фракийский принц Дардан. Цели Мелиссы и Дардана совпадают: с помощью демонических сил волшебница стремится завоевать сердце Амадиса и разлучить его с Орианой. Она заточает девушку в башню, окруженную бушующим пламенем, но бесстрашный герой проходит сквозь огонь и разрушает заколдованные стены. Радость влюбленных оказывается недолгой, демоны по воле Мелиссы вновь уводят Ориану. – Безутешный Амадис блуждает по роскошному саду. Мелисса решает убедить его в мнимой неверности Орианы. Перед героем возникает чудесный фонтан, «источник истинной любви», благодаря чарам Мелиссы в его водах Амадис видит Ориану в объятиях Дардана. В отчаянии Амадис шлет проклятья неверной подруге и лишается чувств. Появляется Ориана и, видя Амадиса без признаков жизни, изливает свою скорбь. Придя в сознание, Амадис гневно отвергает нежность девушки, осыпая ее упреками. Оскорбленная Ориана хочет лишиться себя жизни, но ей препятствует Мелисса – смерть соперницы не входит в планы коварной волшебницы. Она продолжает борьбу за Амадиса, снова и снова прибегая к колдовству. Но герой стоек и непреклонен, а верное сердце Орианы помогает ей противиться домогательствам Дардана. В поединке с Амадисом Дардан погибает, но и это не может погасить страсть Мелиссы. Невыразимые страдания приносит ей встреча обретших друг друга Амадиса и Орианы. Волшебница жаждет мести, но поднимающаяся из подземного царства тень Дардана сообщает ей волю богов: она должна отказаться от своих желаний и не препятствовать союзу верных сердец. Покинутая богами, гордая чародейка пронзает себя кинжалом и, умирая, нежно прощается с образом отвергнувшего

ее возлюбленного. Радостные фанфары возвещают о счастье Амадиса и Орианы, выстраданном в жестоких испытаниях.

Наряду с ариями, в «Амадисе» представлены три *accompagnato*, два дуэта, две «симфонии», один хор и заключительный *Ballo*. По мере продвижения к финалу развитие динамизируется – уменьшается количество номеров в актах, а в последнем действии сокращается и масштаб арий, *accompagnato* и *secco*. Значительна роль тональной драматургии с безусловным центром *g-moll*:

I акт – *c* (увертюра), *g, g, C, B, e, B, g, F, Es, A, B, B, g*.

II акт – *F, f, F, c, B, d, d, A, A, D*.

III акт – *a, B, g, e, g, D, D, g, g*.

Тональность *g-moll*<sup>1</sup> символизирует союз Амадиса и Орианы (№№ 3, 13, 26, 31, 32); в *g-moll* идут и арии Дардана – соперника Амадиса (№№ 1<sup>a</sup>, 7). Единственный раз в партии Мелиссы *g-moll* появляется в прощании умирающей волшебницы с образом Амадиса (№ 28). Не случайно эта тональность не встречается во втором акте – влюбленные подвергнуты испытаниям, находятся во власти заблуждений. *B-dur* – тональность гнева, мести, борьбы (дуэт-поединок Мелиссы и Амадиса № 18 и ария Мелиссы № 25 – последний всплеск ее ярости).

Символична связь № 5 (первая ария Мелиссы) и № 27 (появление тени Дардана), идущими в *e-moll*, – тональности, далекой и от *g-moll*, и от *B-dur*, но объединяющей неудачливых соперников. Мастерски применен *D-dur* с традиционной трубой: завершающая второй акт «ложная развязка» (№ 23 – Мелисса призывает фурий и предвкушает близкую победу), ликующие «симфония» (№ 29) и ария Амадиса (№ 30). Эти две последние пьесы разделяют сцену гибели волшебницы и счастливую развязку (№№ 31, 32) – основная тональность *g-moll* приносит эмоциональное умиротворение с чертами тихой элегической печали.

Центральным и наиболее сложным персонажем является Мелисса, жертва собственной страсти, – один из самых поразительных женских образов у Генделя. В ней узнаются черты Армиды и Медеи, однако оригинальностью и цельностью столь различных проявлений природы, как ярость, ревность, коварство, страсть, гордость, нежность, смирение,

---

<sup>1</sup> По меткому замечанию Зигмунда-Шульце, – любимая тональность Генделя и Моцарта! [17, с. 145].

Мелисса не только превосходит эти партии, но и предвосхищает ярчайшие достижения оперной драматургии будущего (образы Донны Анны, Царицы Ночи, Нормы, Амнерис, вплоть до многочисленных примеров оперной литературы XX века). Шедевр подлинного драматизма – заключительные *accompagnato* и ариозо Мелиссы. Гендель дает новую версию своей знаменитой сарабанды – в данной сценической ситуации «говорящие» паузы реалистически передают прерывистую речь и дыхание угасающей женщины. Еще один вариант все той же сарабанды представлен в арии Дардана № 19, словно предвосхищающей гибель Мелиссы, что также сближает характеристики этих героев. Эффектен и лаконичен (всего 14 тактов) *accompagnato* тени Дардана № 27 с применением выразительных средств, типичных для сцен заклинаний, прорицаний, столь часто и разнообразно представленных у Генделя. Наряду с увертюрой важное драматургическое значение имеют *sinfonia* № 8 (Амадис борется с волшебным пламенем) и финальный *Ballo* (№ 32), тематически объединенный с предыдущим хором № 31.

Единственная «волшебная» опера 1720-х годов – «Адмет, царь Фессалии». Увертюра *d-moll* образно и тонально связана с № 1 (*Introduzione*), живописующим страшный танец призраков, проносящихся в воображении умирающего Адмета. В начале второго акта «блок» номеров в *g-moll* образует потрясающую сцену освобождения Альцесты Гераклом из царства мертвых. Картины адских сил (образы трона грозного царя подземного мира, чудовищ, терзающих несчастную Альцесту; дикий лай Цербера, возбужденные реплики зовущих друг друга Альцесты и Геракла) не только предшествуют Глюку и Моцарту, но во многом остаются непревзойденными и поныне. Вместе с тем, калейдоскопичность в смене ситуаций предвосхищает *buffa*-финалы ближайшего и далекого будущего<sup>1</sup> – в этой связи не кажется случайным эпизодом или лишь данью традиции и комедийная интермедия Ориндо с прелестной мнимой пастушкой «Росильдой».

---

<sup>1</sup> Направивается параллель с финалом «Волшебной флейты»: резкие стилистические контрасты, «калейдоскоп» событий и образов – два покушения на самоубийство (Памина, Папагено), суровая решимость и отвага, любовное томление, фривольно-эротическая интермедия (Папагено и Папагена), злодейство (Моностатос, Царица Ночи, дамы), благородное величие (Зарастро, жрецы) и общий финальный «перепляс»!



В «Орландо» и «Альчине» Гендель обогащает жанр «волшебной» оперы новыми штрихами. Для Сенезино (Орландо), Челестины (Доринда), Страды (Анжелика), Бертолли (Медор) и Монтаньяны (Зороастр) «Орландо» поистине стал звездным часом, а концертмейстер оркестра Пьетро Каструччи вместе со своим братом Просперо восхитили всех изобретенным им инструментом: в сопровождении арии Орландо № 35 вместо обычных скрипок включены две оригинальные «*violette marine*».

В основе сюжета – эпизод из «Неистового Роланда» Л. Ариосто. Неизвестный литератор переработал для Генделя либретто К. С. Капече «*L'Orlando, ovvero La gelosa pazzia*» (Рим, 1711 год, музыка Д. Скарлатти).

Мудрый волшебник Зороастр наставляет юного Орландо на путь Истины. Звезды открыли чародею, что Орландо может оказаться во власти любовных грез и покинуть предназначенное ему судьбой поприще служения Долгу, Чести и Славе. Предостерегая юношу, Зороастр являет ему волшебную, аллегорическую картину: прекрасная богиня любви Венера, у ее ног – пребывающий в сладком полусабытии некогда могучий и бесстрашный герой. Орландо понимает назидательность видения, но его чувства охвачены неведомым ранее волнением. – Прелестная пастушка Доринда радуется идиллии сельской жизни. Появляется Орландо, неся на руках спасенную от страшного чудовища принцессу Анжелику. Герой покорен красотой девушки, не зная, что ее сердце принадлежит принцу Медору. Смущенная любовными излияниями своего спасителя, Анжелика рассеянно благодарит его, принимая от Орландо на память драгоценный перстень. Входит Медор, по волшебству Зороастра невидимый для ревнивого Орландо. Анжелике удается с помощью искусно разыгранной ласки убедить Орландо отправиться на совершение подвигов в ее честь, но когда герой, опьяненный и воодушевленный, наконец, удаляется, она тотчас убеждает Медора бежать вместе с ней. Перстень Орландо Анжелика дарит восхищенной Доринде, которая охотно предоставляет влюбленным приют в своей хижине. – Возвратившийся Орландо встречает Доринду, видит свой перстень и узнает о бегстве влюбленных. Ярость обманутого так велика, что Зороастр, спасая беглецов от мести, лишает его разума. Жуткие видения окружают Орландо, ему чудятся лай Цербера, фурии, ладыя Харона... – В безумии Орландо принимает пастушку Доринду за свою даму сердца и пытается оказывать

ей знаки внимания. Неожиданное появление Медора и Анжелики вновь ввергает его в бешенство, безумец сбрасывает Анжелику в пропасть. Обессиленный, он вдруг успокаивается и погружается в блаженный сон. Зороастр спасает Анжелику от гибели и возвращает разум пробуждающемуся Орландо. Все убеждают рыцаря не препятствовать счастью влюбленных. Орландо решает снова стать на путь доблести и подвигов и искренне желает счастья Анжелике и Медору.

В «Орландо» едва ли не впервые «чистые» арии составляют только половину от общего числа номеров (двадцать из сорока). В опере девять (!) *accompagnato*, два ариозо и шесть ансамблей: четыре дуэта, терцет и заключительный «хор»-квнтет №40 в ритме гавота. Патетическая увертюра *fis-moll* написана в форме четырехчастной сонаты *da chiesa*. Небольшая *sinfonia* № 3 *F-dur* открывает сцену волшебства Зороастра и впервые переключает тональную драматургию из диезной сферы в бемольную<sup>1</sup>. Взволнованная *sinfonia* № 25 *d-moll* выполняет функцию увертюры к III акту, а искрящаяся радостью *sinfonia* № 37 *B-dur* обрисовывает эпизод пробуждения Орландо и его исцеления Зороастром.

Небольшой любовный дуэт Анжелики и Медора № 10 *B-dur* – первый номер с их участием (Анжелика ранее была занята только в *secco*, а первое появление Медора совпадает с началом дуэта). Так, вместо «выходной» арии звучит «выходной» дуэт неразлучной пары. Символический драматургический штрих! – Анжелика и Медор с самого начала оказываются вместе, а любовь Орландо обречена на безответность. Завершается первый акт терцетом Анжелики, Доринды и Медора № 16 *G-dur* – легким, воздушным, словно «заговорщики» с облегчением вздыхают после ухода Орландо<sup>2</sup>. Оба ансамбля образуют образно-смысловую и архитектурную арку, обрамляя развернутый эпизод объяснения Анжелики и Орландо. В третьем акте великолепен трагикомический дуэт-ариозо № 27, обрисовывающий нелепость галантных ухаживаний рыцаря за пастушкой. Церемонные поклоны несчастного Орландо в ритме медленного менуэта без устойчивого тонального центра (*Largo*, 3/4,

---

<sup>1</sup> С началом новой сцены (появление Доринды) возвращаются диезные тональности – волшебный мираж рассеялся!

<sup>2</sup> Необычайно развернуто (18 тактов) инструментальное вступление терцета, тогда как реприза значительно сокращена, что придает ансамблю особую динамичность.

чередование *g-moll*, *F-dur*, *B-dur*) сменяются удивленно-взволнованными фразами Доринды в размере 4/4 на фоне фигураций шестнадцатых. Неожиданно окончание дуэта, *attacca* переходящего в диалог *secco*. Необычен и дуэт № 33 *f-moll*, в котором Гендель отказывается от *da capo*, соединяя контрастные аффекты и усиливая динамизм сцены, – сначала жалобные мольбы Анжелики и яростные реплики Орlando звучат раздельно, в кульминации они совмещаются. Далее следуют короткий *secco* и *accompagnato-furioso* № 34 – взбешенный, не владеющий собой Орlando реализует свою угрозу. Дуэт № 38 *fis-moll*, предваряющий заключительную сцену оперы, решен в форме диалогического ариозо: горько раскаивается исцеленный Орlando, затем появляется спасенная Зороастром Анжелика.

Все *accompagnato* представляют собой насыщенные действием сцены. Некоторые из них завершаются внезапным вторжением *secco* (*accompagnato e Recitativo* № 1 *h-moll* – Зороастр, наблюдающий за звездным небом); за другими следует ария, образуя развернутую, но и более традиционную оперную форму (*accompagnato* № 5 *f-moll* и ария № 6 *F-dur* Орlando, выражающего свое неоднозначное отношение к представленной волшебником аллегорической картине); третьи являются лишь составной частью масштабной сцены (*accompagnato* Доринды № 7 *A-dur* – пятитактовый *secco* Доринды – ария Доринды № 9 *d-moll*; сцена снятия волшебных чар: *accompagnato* Зороастра № 36 *b-moll* и *sinfonia* № 37 *B-dur*).

Уникальна в мировой оперной литературе сцена сумасшествия Орlando. По масштабу и нестандартности используемых средств ей уступают даже знаменитые монологи Цезаря, сцена смерти Баязета, мрачные видения больного Адмета или сцена Геракла в преисподней. Грандиозное (195 тактов!) *accompagnato* № 2 включает шесть контрастных эпизодов. Сцена открывается тревожной пульсацией оркестра на обращении трезвучия *G-dur*, но уже с первыми страстно-декламационными репликами несчастного Орlando гармония усложняется, начинают преобладать уменьшенные аккорды – безумцу мнится, что он окружен терзающими его фуриями. Ирреальный образ Харона и его страшной лодки, скользящей по мрачным водам Стикса, передается редчайшим в практике XVIII века размером 5/8. Жуткий лай Цербера живописуется

в разделе *c-moll Andante* 6/8. На протяжении сцены оркестр то вторит вокальному голосу мощным унисоном, то тонко взаимодействует с ним, то оставляет его без поддержки, то принимает на себя изобразительную функцию. За леденящим душу фантастическим гавотом *alla breve F-dur* следует построенная на хроматически нисходящих басах трагическая пассакалия *d-moll Larghetto* 3/4.

Роль Орlando и по значению, и по совокупности выразительных средств намного превосходит партии остальных персонажей<sup>1</sup>. Характеристика его состоит из трех различных, но взаимосвязанных образов: Орlando-рыцарь, Орlando-влюбленный, Орlando-пораженный безумием. При этом присущие герою «подлинные» черты остаются узнаваемыми и в сценах безумия, несмотря на их намеренное окарикатуривание. Впервые Орlando выступает с мужественным ариозо № 2 *E-dur*, весьма кратким (всего 16 тактов) и намечающим лишь внешний облик юного рыцаря. Более полно темперамент Орlando, увлекающегося и склонного к экзальтации, раскрывается в его ответе на зороастровское назидание-искушение – уже упомянутые *accompanato* № 5 и ария № 6. «Менуэтная» поступь этой арии тонко перекликается с едва ли не гротесковой «галантной» сценой с Дориндой. Неоднозначно воспринимается героическая ария № 15 *B-dur*, в которой нет никаких черт «снижения» или иронии, но контекст сценической ситуации – воодушевленный мнимой приветливостью Анжелики, влюбленный юноша отправляется на подвиги – вызывает чувство именно иронии, быть может, горькой, и невольного сострадания к наивному герою. Ария № 19 *e-moll* еще пребывающего в здравом уме, но уже пораженного «безумием» ревности рыцаря – стремительное *allegro* со сверкающим контрапунктом голоса и оркестра. Обе последние описанные арии корреспондируют с трагикомическими эпизодами третьего акта.

Противопоставление образу Орlando нежного образа Анжелики создает почти шекспировскую коллизию в драматургии – юная героиня оказывается невольной виновницей всех бед и страданий ее спасителя. Обе арии из первого акта мажорны, грациозны и неотразимо обаятельны. Ария № 11 *B-dur* обращена к Медору и выражает (не без чудесного

---

<sup>1</sup> Орlando занят в 15 номерах, Доринда – в 11, Анжелика – в 11, Зороастр – в 8, Медор – в 7.

лукавства!) радость сердечной победы. Ария № 14 *G-dur* – безапелляционный приказ Орlando отправляться в героический поход, не подчиниться которому рыцарь просто не в состоянии, столь восхитительна повелительность графически четкого «жеста» хрупкой и изящной мелодики. Все следующие арии Анжелики минорны, но оттенки настроений тонки и разнообразны: тревожная патетика арии № 22 *e-moll*, тихая печаль арии-пасторали № 23 *g-moll* с нежным пением струнных и флейт, трогательная меланхолия арии № 29 *a-moll*. Подлинного трагизма образ Анжелики достигает в упомянутом ранее дуэте № 33.

Пасторальному образу Доринды принадлежит важная роль и в эстетической концепции, и в драматургии спектакля. В Доринде возрождается дух и аромат «Верного пастуха» или «Ациса и Галатеи», в известной степени, предвосхищаются моцартовский Керубино, корсаковский Лель. Доринда – своего рода земное воплощение Венеры, непобедимая сила которой постоянно витает над героями. Вздохи любовного томления украшают арию № 9 *d-moll*, светлым пасторальным колоритом отмечена ария № 13 *B-dur*. Две миниатюрные пьесы открывают второй акт: полное любовных грез ариозо № 17 *A-dur* 12/8 и подернутая дымкой меланхолии сицилиана № 18 *c-moll*, следующая за драматическим объяснением с возвратившимся рыцарем (Орlando узнает свой перстень, подаренный им Анжелике). Единственная в третьем акте сольная пьеса Доринды – полное трепетных колоратур *allegro* № 30 – подобна лучу солнца, пробивающемуся сквозь грозовую тучу<sup>1</sup>.

Три арии Медора представляют образ близкий и Ацису (ария № 12 *a-moll*), и мечтательным, благородным, но несколько пассивным героям эпохи раннеромантической оперы (идиллическая ария № 21 *B-dur* и небольшая печальная сицилиана № 26 *d-moll*).

Импозантна и драматически действенна партия Зороастра – главного «режиссера» представления, герои которого, подобно персонажам «Деревенского колдуна», «Бастьена и Бастьены», «Волшебной флейты», постоянно вырываются из-под опеки своего покровителя и оказываются в бурном океане противоречивых чувств и страстей. Ария № 4 *B-dur*, в которой волшебник наставляет Орlando, и тонально, и маршеобразным

---

<sup>1</sup> Подобная функциональная роль в драматургии была присуща и Дамону из «Ациса»: выступления Доринды нередко снимают драматическое напряжение.

характером перекликается с арией № 15 отправляющегося на подвиги юноши. Величественна и благородна идущая в ритме торжественного менуэта ария № 20 *D-dur* в сцене с Анжеликой и Медором. В размашистом мелодическом движении решена взволнованная ария № 32 *c-moll*. Последняя сольная пьеса Зороастра – *accompagnato* № 36 *b-moll*, открывающий сцену исцеления Орlando, – пример изысканной простоты выразительных средств, применяемых композитором для изображения таинственных медитаций чародея.

В трех созданных после «Орlando» «волшебных» операх Гендель развивает прежние новаторские достижения. В «Ариадне на Крите», втором обращении к образу Тезея, увертюра *d-moll* – пример оригинальной трактовки внешне вполне традиционной формы. После сурового медленного вступления и волевой стремительной фуги заключительный раздел (менуэт *D-dur*) звучит при открытом занавесе – корабль Тезея причаливает, и прибывшие вступают на критскую землю. Задолго до Глюка и Моцарта Гендель прибегает к приему, который считался новым во времена обеих «Ифигений» (70-е годы) и «Идоменей» (начало 80-х)! «Праздничное звучание танцевального напева напоминает жертвенные танцы, религиозные храмовые марши» [16, с. 741], столь характерные для Глюка и Моцарта.

В «Альчине» восхищает единство музыкально-драматических средств, новизна мелодического стиля, яркая характеристичность ведущих персонажей<sup>1</sup>, разнообразие танцевальных, хоровых и инструментальных разделов, интонационно скрепляющих целое. Наконец, в «Юстине» отметим предвосхищение амплуа «героического тенора» в партии Виталиана, написанной для Джона Бирда<sup>2</sup>.

Во всех рассмотренных операх, как и в «Волшебной флейте», воспевается стойкая, самоотверженная любовь, как правило, соединенная

---

<sup>1</sup> Партия Руджеро предвосхищает тип «романтического» героя, а в мелодике арий мудрого Мелиссо, жизнерадостной Брадаманты, ревнивого Оронте, экзальтированной Морганы и юного Оберто, образ которого дан в развитии, ощутима близость манере младших современников – Н. Йомелли и Т. Траэтты. Главная героиня, Альчина, наследуя «инфернальным» образам Армиды, Медеи, Мелиссы, проходит путь от бесстрастной волшебницы до глубоко любящей и страдающей женщины. «Альчина» – одна из наиболее репертуарных опер Генделя на рубеже XX-XXI столетий!

<sup>2</sup> Впоследствии он блистал в теноровых партиях английских ораторий Генделя.

с верным и мужественным служением долгу. Моцартовская Памина словно вырастает из обаятельных образов героинь Генделя – Альмилены, Альцесты, Агилеи, Орианы, Ариадны, Брадаманты, а Тамино сочетает многие лирико-патетические черты Ринальдо, Тезея, Руджеро и, в особенности, Амадиса и Орландо. Одновременно цельный и противоречивый образ Царицы Ночи вбирает и типовые, и сугубо индивидуальные штрихи, которыми так богаты демонические, но глубоко очеловеченные фигуры Армиды, Медеи, Мелиссы, Альчины. Человечность, присущая неудачливым интригующим соперникам в операх Генделя (Аргант в «Ринальдо», Эгей в «Тезее», Дардан в «Амадисе», Тразимед в «Адмете», безумный Орландо, Оронте в «Альчине», Таврид в «Ариадне»), не чужда даже оперному «злодею» Моностатосу, особенно в комических эпизодах. Комическое начало, характерное для побочных сюжетных линий, не только оттеняет пафос высоких страстей, но зачастую, «снижая» его, избавляет от пресловутой ходульности (у Генделя – Геракл, комедийная интермедия Орино и Росильды из «Адмета», образ Доринды и элементы трагикомедии в сцене безумия Орландо; в «Волшебной флейте» – три дамы, танцующие стражники, Папагено и Папагена). Уникально функциональное родство философски глубоких образов Зороастра в «Орландо» и Зарастро в «Волшебной флейте» – мудрых и благородных повелителей-чародеев.

И у Генделя («Орландо», «Ариадна», «Альчина», «Юстин»), и у Моцарта увертюра зачастую устанавливает тональные центры и тесно связывается с другими оркестровыми разделами, хорами, танцами. Оркестровые эпизоды могут встречаться по ходу действия (картины битв, поединков, бегств, шествий; в «Волшебной флейте» – марши жрецов, шествие Зарастро, испытания «водой и пламенем»).

Насколько близки принципы интонационно-тональной драматургии «Волшебной флейты», например, «Амадису» и «Орландо» (см. выше), явствует из соответствующих разделов исследований Е. Чигаревой [13, с. 135-136], Е. Черной [12, с. 426]. Завершая феноменальный по глубине анализ финала «Волшебной флейты», Г. Аберт писал: «К той же взаимосвязи относится частое возвращение определенных гармонических и ритмических деталей и выбор тональностей, символичностью которого особенно поражался Бетховен. Отбор тональностей <...> служит

основной идее, так что повторение той же тональности всегда имеет совершенно особенное значение» [2, с. 370]. «Тональность основной мистической идеи – *Es-dur*, тональность мира жрецов – *F-dur*, тональность враждебных, мрачных сил – *c-moll*, за веселым миром комических персонажей сохраняется тональность *G-dur*. Тональность страдания – *g-moll*. В кульминациях представители обеих враждующих сил переходят из своих сфер в более острые тональности, Царица, например, – в *d-moll*, а Зарастро – в *E-dur*» [2, с. 364, сноска 307].

Намеченный ход рассуждений может быть продолжен и существенно дополнен. Шиканедер в рамках финала, включающего шесть относительно замкнутых разделов, менее чем за полчаса ловко завершает все четыре сюжетные линии (Памина и Тамино, Папагено и Папагена, Моностатос и Царица Ночи с дамами, народ и Зарастро со жрецами), а Моцарт устраивает головокружительное «путешествие» по музыкальным стилям XVIII века. Стройно симметричен общий тональный план: *Es-dur – c-moll – C-dur – G-dur – c-moll – Es-dur*. Однако внутри каждого раздела тональное движение изменчиво, нестабильно, как динамичны и события, в нем происходящие. Так, в ансамбле трех мальчиков с полубезумной Паминой (№ 21) тональный центр смещается едва ли не потактно, мелькание зловещего *c-moll* словно напоминает о реальной смертельной опасности (*c-moll* – Тамино и змей), *g-moll* – тональность страданий Царицы-матери и ее дочери. Сразу после счастливого спасения Памины вновь сгущается угроза смерти: два воина готовят Тамино к страшному испытанию. На смену романсовому, грациозному «чувствительному» стилю приходит суровая архаика хоральных вариаций и изощренной контрапунктической техники. Кульминация подчеркнута звучанием неаполитанского секстаккорда, до того на мгновение блеснувшего и в предыдущем пении мальчиков<sup>1</sup>. По звучанию и технике письма сцена чрезвычайно близка не только образцам, на которые указывает Аберт [2, с. 350-352], но в не меньшей степени знаменитому

---

<sup>1</sup> Его леденящее звучание пронизывает всю оперу: Тамино и змей, первый речитатив (окончание) и обе арии Царицы Ночи, окончание арии Памины в «материнском» *g-moll*, наконец, в сцене покушения Папагено на самоубийство; кроме того, низкая вторая ступень *c-moll* словно увлекает злодеев в преисподнюю (окончание предпоследней одиннадцатой картины).



терцету Ациса, Галатеи и Полифема Генделя (*HWV 49<sup>a</sup> № 17 c-moll*) и полифонической обработке хорала

«*Aus tiefer Noth*» из его же *Foundling Hospital Anthem* (*HWV 268 № 2 g-moll*) – оба произведения были хорошо известны Моцарту. Патетическое выступление Тамино, готового идти на смерть (*f-moll*, вновь неаполитанский секстаккорд), прерывается звучащим вдалеке голосом Памины, и колорит тотчас меняется; ратники тоже преображаются и «аккомпанируют» Тамино в танцевальной манере французской комической оперы. В обращении Памины к Тамино словно оживает ее «портрет», но та же интонация звучит не в *Es-dur*, как в первой арии принца, а на тон выше, в тональности арии Зарастро (№ 10).

Тональные и интонационные связи между ситуациями и состояниями персонажей не только обеспечивают единство драматургии, но и становятся у Моцарта гарантом единства стилистического, которое остается незыблемым, несмотря на постоянное соседство и стремительное чередование казалось бы мало совместимых стилистических манер. Первые десять тактов оркестра в сцене перехода через огненную пещеру, повторяющиеся перед прохождением через водопад, их тихая торжественность явно были вдохновлены *обобщенным* выражением просветленного таинства, представленным в траурном марше из «Саула» *HWV 53 №77<sup>b</sup> C-dur* (!) и «Самсона» *HWV 57 №53<sup>b</sup> D-dur*.

Трудно согласиться с Абертом в том, что следующая за этим «трагикомедия Папагено» – комическая параллель к сцене покушения Памины на самоубийство, которой она аналогична по своему развитию. Он и сам чуть позже, по существу, противоречит себе: «Вот теперь Папагено теряет самообладание: в поистине жалобном *Andante g-moll* с устремленной вниз мелодией и с неаполитанской секстой он прощается с лживым миром» [2, с. 356]. Папагено идет вешаться *взаправду*, а не понарошку! Как и все герои Моцарта, он просто *не умеет* притворяться, как не умеют притворяться Гульельмо и Феррандо, будто бы *понарошку* ухаживающие за Дорабеллой и Фьёрдилиджи. В этом особый артистизм Моцарта, способность совершенно «воплощаться» в своих героев, всерьез сочувствовать им. Так, и Царица Ночи, наследуя генделевским «инфернальным» героиням, не менее убедительна и в образе нежно любящей страдающей матери; не случайно тень ее образа не оставляет Памину –

и тонально, и интонационно. Пародия в современном смысле абсолютно несвойственна Моцарту, и не случайно, что зона применения неаполитанского секстаккорда всегда расположена внутри сферы величественного и возвышенного, подлинного. Здесь автор «Волшебной флейты» вновь близок Генделю: в частности, прощальный *accompanato* умирающего Ациса, следующий за упомянутым терцетом; средний раздел альтовой арии № 5 из «Мессии» *HWV 56 (Prestissimo, F-dur)*, где текст повествует об очищающем пламени; там же *accompanato* тенора № 24 (*Larghetto, b-moll*), посвященное теме одиночества и страдания Христа; начало упомянутого хора № 2 из антема *HWV 268 (Grave, g-moll)*, где «брошенный» неаполитанский секстаккорд с первых тактов заявляет об особой значимости милосердия.

«Волшебная флейта», последний зингшпиль Моцарта, синтезирует жанровые признаки всех важнейших явлений в опере XVIII века – как комедийных (итальянская *buffa*, французская комическая опера, австро-немецкий зингшпиль), так и серьезных (неаполитанская и венецианская *seria*, французская лирическая трагедия с ее многочисленными разновидностями, реформаторские оперы К. В. Глюка). До этого, в границах эпохи «высокого барокко» подобный синтез осуществил Г. Ф. Гендель – тенденция к смешению комического и серьезного в их немецких, французских и итальянских проявлениях прослеживается от первой его оперы («Альмира» *HWV 1*, Гамбург, 1705) до последней («Дейдамия» *HWV 42*, Лондон, 1741). Моцартовский синтез уже целиком принадлежит новой эпохе, эпохе венского классицизма с характерной для него симфонизацией оперы и таких вокально-инструментальных жанров, как мессы, оратории.

Знал ли Моцарт оперы Генделя? Возможно, – так как партитуры Генделя издавались еще при его жизни и были доступны многим в библиотеках и в частных собраниях и в Лондоне, и на континенте. Важнее другое: «временно удалившись от сцены», оперы Генделя еще долго были на слуху и продолжали оказывать влияние на творчество младших современников (немцев, итальянцев, французов<sup>1</sup>, Глюка), во

---

<sup>1</sup> Так, великий Ф. Филидор (1726–1795) непосредственно общался с Генделем и хорошо знал его музыку [3, с. 174]. Кроме того, в 30-е годы его операм посвящались восторженные стихи, в которых среди прочих, упомянуты «Ринальдо» и «Адмет» [8, с. 576].

многим сформировавшим интонационный тезаурус Моцарта<sup>1</sup>. Кроме того, интонационный интеллект Моцарта на основании глубокого изучения инструментальной и ораториальной музыки Генделя по существу «реконструирует» его оперный стиль. Опираясь на него, как на некую энциклопедию достижений ближайшего прошлого, он приходит к созданию собственной, неповторимо-оригинальной оперной концепции. «Волшебные оперы» Генделя и Моцарта, разумеется, принадлежат к разным эпохам и предполагают разную культуру слышания и слушания музыки. Но истинно великое востребовано всегда, всегда родственно друг другу. Родственно вне времени...

### **Список использованной литературы**

1. Аберт Г. В. А. Моцарт/ Герман Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1990. — Ч. 2, кн. 2. — 560 с.
2. Брянцева В. Н. Французская комическая опера XVIII века : пути развития и становления жанра / В. Н. Брянцева. — М. : Музыка, 1985. — 312 с.
3. Булычева А. В. Сады Армиды : Музыкальный театр французского барокко / Анна Булычева. — М. : Аграф, 2004. — 448 с. — (Волшебная флейта).
4. Грубер Р. И. Гендель / Р. И. Грубер. — Л. : НИИ искусствознания, 1935. — 126 с.
5. Луцкер П. В. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Под знаком Аркадии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : [Б. и.], 1998. — 438 с.
6. Луцкер П. В. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазियो / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : [Б. и.], 2004. — 767 с.
7. Материалы и документы по истории музыки. Т 2. XVIII век / пер. с ит., фр., нем., и англ. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. — М. : ОГИЗ : Гос. муз. изд-во, 1934. — 604 с.
8. Роллан Р. Гендель / Ромен Роллан ; [сост., ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой]. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
9. Федосеев И. С. Оперное творчество Г. Ф. Генделя : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / И. С. Федосеев ; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 1996. — 36 с.
10. Федосеев И. С. Оперы Г. Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720—1728) / И. С. Федосеев. — СПб. : Сударыня, 1996. — 156 с.

---

<sup>1</sup> Не так ли происходило с наследием Шютца, Монтеверди, Пёрселла, в полной мере оцененным спустя столетия?

11. Черная Е. С. *Моцарт и австрийский музыкальный театр* / Черная Е. С. — М. : Гос. муз. изд-во, 1963. — 435 с.
12. Чигарева Е. И. *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : худож. индивидуальность, семантика* / Е. И. Чигарева. — Изд. 2-е, испр. — М. : УРСС, 2001. — 279 с.
13. Эйштейн А. *Моцарт : личность, творчество* / А. Эйштейн ; [пер. с нем. Е. М. Закс]. — М. : Музыка, 1977. — 355 с.
14. Bimberg G. *Dramaturgie der Händel-Opern* / Guido Bimberg. — Halle (Saale) : Martin-Luther-Universität Halle-Wittenber, 1985. — 110 S.
15. Leichtentritt H. *Händel* / H. Leichtentritt. — Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlags-Anstalt, 1924. — 871 S.
16. Sigmund-Schultze W. *Georg Friedrich Händel* / W. Sigmund-Schultze. — Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980. — 225 S.
17. Sigmund-Schultze W. *Wolfgang Amadeus Mozart unter dem Einfluss Georg Friedrich Händels* / Walther Sigmund-Schultze // *Händel-Jahrbuch*. — Leipzig, 1956. — 2 Jg. [VIII]. — S. 21—56.

УДК 78.071.1 : 782.1(430) “18”

**Ирина Иванова, Адиля Мизитова**

### **ОПЕРНЫЕ ОПЫТЫ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА**

Авторы рассматривают лидершипль «Возвращение с чужбины» в контексте оперных исканий Ф. Мендельсона. Приводятся высказывания композитора, раскрывающие некоторые представления о его идеале оперного искусства. Особая расположенность Ф. Мендельсона к жанрам национального театра объясняется его связями с культурой бидермайера. Даны сведения о И. Ф. Райхардте как о создателе жанра лидершипля в немецкой музыке.

**Ключевые слова:** Ф. Мендельсон, И. Ф. Райхардт, лидершипль, бидермайер, Hausmusik.

**Ирина Иванова, Аділя Мізітова**

**ОПЕРНІ СПРОБИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА.** Автори розглядають лідершипль «Повернення з чужини» в контексті оперних пошуків Ф. Мендельсона. Наводяться вислови композитора, що розкривають