

Проблемы музыкального театра

Автор статьи – Любимов Дмитрий – студент 2 курса композиторско-музыковедческого факультета ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки».

Научный руководитель – Кром Анна Евгеньевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки».

Любимов Дмитрий

**К ВОПРОСУ ОБ ОПЕРНОМ ОРКЕСТРЕ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ
(НА ПРИМЕРЕ «ОРЛАНДО» И «АЛЬЦИНЫ»)**

Одна из важных страниц истории западноевропейской оперы первой половины XVIII века связана с именем Г. Ф. Генделя – композитора-космополита, творчество которого вобрало в себя многонациональные истоки. Унаследовав традиции итальянской и французской оперы, а также отдельные черты английского театра, композитор на протяжении всей своей деятельности экспериментировал, пытаясь по-новому «прочитать» «окаменевший» жанровый канон оперы-seria. Как отмечают П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, Генделя «сложно назвать типичным итальянским оперным мастером. Прочно связанное с этой традицией, его творчество составляет контрапункт (иногда весьма причудливый) к основной магистрали итальянского оперного искусства» [6; с. 75]. По мнению исследователей, главная проблема «эволюции» оперного творчества мастера состоит в том, что Гендель с момента своего переезда в Лондон в 1710 году надолго не покидал страну. Тем самым, «удаленный от непосредственного контакта с Италией (культурным центром развития тогдашнего оперного мира), Гендель как бы

Проблемы музыкального театра

законсервировал, любовно сберег впечатления своей молодости» [там же].

Консерватизм, в частности, в отношении оперного оркестра подчеркивает и музыковед А. Карс: «Сочинения Генделя скорее свидетельствует о зрелости прежней оркестровки, чем предвосхищают грядущее. Все характерные признаки сочинений начала XVIII века упорно сохраняются в самых зрелых его партитурах. Частые облигатные партии для сольных инструментов, схематичная оркестровка, основанная на гармонии клавишных инструментов, “клавирный” стиль трубы и валторны, общепринятая группировка духовых инструментов, общее контрапунктическое строение всего инструментального письма, преобладание скрипичных фигур у духовых – все эти и многие другие черты оркестровки Генделя представляют кульминацию оркестровки XVII века. Он плыл по обычному для того времени широкому руслу, в то время как более узкий и главный поток прогресса тек мимо и прочь от него в направлении, которому он вряд ли мог следовать без полного переворота в самой природе своего искусства» [3; с. 108].

Разумеется, при рассмотрении оперного оркестра Генделя нельзя не учитывать культурно-исторические достижения эпохи, проявившие себя в оперных партитурах А. Скарлатти, А. Вивальди, Ж.-Б. Люлли. В их творчестве сложились основные модели оперного жанра, а главное, стабилизировался инструментальный состав оперного оркестра. По оценке многих исследователей, его существенным недостатком был темброво-безразличный состав инструментов: распределение по группам осуществлялось по тесситурному, а не по тембровому принципу. Прежде всего это объяснялось немногочисленным составом исполнителей и особенностями инструментария того или

Проблемы музыкального театра

иного оперного театра¹. Кроме того, принцип тесситурного распределения инструментов позволял исполнять произведения как полным, так и сокращенным составом.

Как известно, фундамент оперного оркестра составляли струнные смычковые инструменты², среди которых господствующее место занимала скрипка. Причина величия этого инструмента в эпоху барокко объясняется ее «поющим» звучанием: тембром, наиболее близким человеческому голосу. По замечанию В. Дж. Конен «в эту эпоху нельзя найти ни одного другого инструмента, в репертуаре которого оперно-гомофонное начало проявилось бы так ярко и разрабатывалось бы столь последовательно. Широкая, гибкая кантиленная мелодика скрипичной музыки была насыщена лирической и драматической выразительностью оперной арии» [4; с. 85].

Если партии первых и вторых скрипок в оркестре Генделя воспринимались как значимые и равноценные, то альты, по замечанию А. Карса, не были оценены по достоинству и употреблялись чаще всего в качестве «дополнения» к скрипкам. Виолончели и контрабасы (вместе с фаготами и клавесином) составляли басовую партию (bassi), исполняя одну и ту же мелодию в октавном удвоении (в силу высотных «возможностей» контрабаса) [3; с. 105].

Деревянные духовые инструменты играли значительно меньшую роль – их функция заключалась в усилении и насыщении общей звучности оркестра. Чаще всего тембры флейты и гобоя (реже –

¹В книге Г. И. Благодатова читаем: «Постоянного, стандартного состава оркестра не существовало, и для исполнения брались имеющиеся инструменты» [1; с. 14].

²К факторам доминирования струнного семейства в оперном оркестре барокко исследователь И. М. Шабунова относит: время расцвета исполнительства на струнных инструментах (вторая половина XVII – первая половина XVIII вв.), что связано с деятельностью композиторов различных скрипичных школ; а также близость тембров струнных инструментов вокальной манере интонирования [9; с.87-90].

Проблемы музыкального театра

валторны) использовались в живописных пасторальных сценах; медных (преимущественно трубы, валторны) – в военных эпизодах³. Из числа деревянных духовых инструментов в постоянный состав «Альцины» и «Орландо» (как и оперного оркестра Генделя в целом) вошли две партии флейт и гобоев, одна – фаготов. В использовании гобоев Гендель следует традиции. По замечанию Г. И. Благодатова, самостоятельной партии гобоев не предполагалось, в большинстве случаев они удваивали мелодии первой и второй скрипок (это отмечалось в начале партий струнных инструментов) [1; с. 50]. Отдельно выписанная партия фагота в «Альцине» и «Орландо» встречается лишь единожды⁴; в остальных случаях инструмент звучит в унисон с клавесином, контрабасом, виолончелями, образуя тем самым басовый мелодический голос партитуры (bassi).

Оркестр в операх Генделя в основном сопровождает вокальные партии, но композитор поручает ему и самостоятельные разделы – многочисленные инструментальные (увертюра, симфонии) и танцевальные эпизоды (менуэт, гавот, мюзетт, тамбурин). Зачастую оркестровые фрагменты в операх Генделя создают атмосферу эпохи, места и времени действия (сцены битв, праздников, природы), на фоне которых разворачиваются события из жизни героев⁵.

Добавим, что при более подробном рассмотрении оперного оркестра композитора (а также музыкальной драматургии и

³ Высшим критерием качества исполнения на деревянных инструментах считалось выровненное звучание (из-за несовершенства конструкции).

⁴«Орландо» (1733 г.): ария Зороastro «Lascia amor» (I действие, II сцена); «Альцина» (1735 г.): танец «Бурре» – «Alla Breve», No. 4 (I действие, II сцена). Как известно, в опере значительное место отводится танцевальным эпизодам, в чем усматривается французское влияние Ж.-Б. Люлли.

⁵Таковы, например, пасторальные арии из «Орландо», в которых представлены идиллические картины природы. Красочные и изящные танцевальные дивертисменты в «Альцине» (I действие, II сцена) воссоздают перед слушателями картину аристократического праздника на острове волшебницы, что в свою очередь позволило И. С. Федосееву отнести данную оперу к специфической подгруппе произведений, близких «балетной опере» [8;с. 9].

Проблемы музыкального театра

характеристик отдельных персонажей) необходимо учитывать музыкальные «штрих-коды» эпохи: аффекты, тональные планы, риторические фигуры, разнообразие танцевальной ритмики⁶.

Основу оркестровой фактуры Генделя, как справедливо отмечает С. А. Бородавкин, составляет четырехголосие инструментальных партий⁷. В «Альцине» и «Орландо» наиболее показательны Увертюры, написанные в духе французских увертюр Ж.-Б. Люлли (темповый контраст «медленно-быстро»); Симфонии к 3-му действию; а также танцевальные дивертисменты, сольные и хоровые эпизоды.

Рисунок 1. «Альцина». Увертюра.

⁶Показательно высказывание известного в наши дни дирижера, специалиста в области старинной музыки Андреа Маркона: «У Генделя чрезвычайно сильная ритмика. Как у Вивальди, и даже еще более действующая <...> Если ребенку, даже совсем маленькому, поставить хорошо исполненную музыку Вивальди или Генделя, он сразу же к ней прислушается. Это ритм так на него действует. Потому что там ритм повторяющийся, при этом большое ритмическое разнообразие» [7; с. 42-43].

⁷«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». Подробнее см. об этом: [2; с. 199-201].

Проблемы музыкального театра

Особую группу инструментов в генделевских операх образуют флейты и валторны⁸. В «Орландо» Гендель также эпизодически включает две *violette marine*⁹ (ария Орландо «*Gia lo stringo*»; III действие, III сцена), что указывает на его прямую творческую связь с известным в то время скрипачом-виртуозом П. Каструччи (1679-1752), изобретателем упомянутого инструмента. Согласимся с высказыванием отечественного музыковеда С. Я. Левина, который обращает внимание на характерную черту оперного оркестра Генделя – *оркестрово-тембровые находки*, что, конечно же, продиктовано театральными-сценическими ситуациями и образно-эмоциональным содержанием музыки: «Договаривать то, что недоступно поэзии, – вот в чем главная роль оперно-ораториального оркестра. Его инструменты в большинстве случаев углубляют, дополняют образ, создаваемый вокальными средствами» [5; с. 165].

Пользуясь камерным составом оркестра, Гендель придает огромное значение тембру каждого из инструментов. Композитор выделяет тембры солирующих струнных (скрипка, виолончель, контрабас), помещая их красочные сольные «реплики» в ту или иную арию (об этом свидетельствуют многочисленные авторские ремарки в партитуре).

⁸В анализируемых нами партитурах «Орландо» и «Альцины» партии валторн написаны в натуральных строях (G и F).

⁹*Violetta marina* – струнный смычковый инструмент, изготовленный популярным скрипачом XVII-XVIII вв. Пьетро Каструччи. Известно, что в период 1715-1737 гг. он был руководителем оперного оркестра Генделя.

Проблемы музыкального театра

Рисунок 2. «Орландо». Ария Анжелики «M'hai vinto al fin» (I действие, V сцена).

Largo, e staccato, ma piano

Violino I
Violino II
Viols
Angelica
Bassi

Ri - tor - na - va al suo bel vi - so, fat to gia bian - co e ver -
mi - glio, con la ro - sa u - ni - to il gi - glio dal pal - lor del - ic vi - o -
- li; ri - tor - na - val al suo bel

Тембровая характеристика как особенность оркестрового стиля композитора наиболее показательна в оркестровых вступлениях (инструментальных ритурнелях) к ариям: в них заложено основное

Проблемы музыкального театра

эмоциональное состояние персонажа, выдержанное затем на протяжении сольного эпизода. Вместе с тем, в ариях композитор пользуется различными тембровыми комбинациями и соотношениями (как внутри одной струнной группы, так и с инструментами деревянной духовой группы). Так, в напевной арии Руджеро композитор выстраивает своеобразный диалог струнных (*bassi*) и двух флейт. С помощью разнообразных выразительных средств (кантиленная мелодия, верхний регистр, неторопливый темп, танцевальная ритмика), композитор «оживляет» холодный («отстраненный») тембр флейты, что подчеркивает противоречивую двойственность и легкомысленность ситуации: герой открыто признается в своих чувствах и клянется в верности любимой Брадаманте, но перед экс-возлюбленной Альциной.

Рисунок 3. «Альцина». Ария Руджеро «*Mio bel tesoro*» (II действие, VI сцена).

The image shows a musical score for the aria "Mio bel tesoro" from the opera "Alcina". The score is for Flute I & II, Violins I & II, Viola, Bassoon, and Basses. The tempo is marked "Andante". The bassoon part has lyrics: "Mio bel te-so-ro, fe-del son i-o, al ben, chea do-ro". The basses part starts with a piano "p" dynamic marking.

Оркестровая фактура «Орландо» и «Альцины» довольно разнообразна – от выразительного одноголосия до пятиголосного инструментального сопровождения. Приведем лишь некоторые

Проблемы музыкального театра

примеры¹⁰. К простейшему одноголосному типу С. А. Бородавкин относит аккомпанемент, представленный в партитуре партией basso continuo [2; с. 201]. Автор добавляет, что при выборе басового инструмента были возможны различные тембровые варианты (виолончель, контрабас, фагот), это зависело от персонажа, конкретной ситуации, а главное – выражаемого в музыке аффекта. Мы полагаем, что в отношении выбора сольного инструмента композитор, скорее всего, полагался на капельмейстера оркестра.

В качестве примера рассмотрим сольное инструментальное вступление к арии Оберто, которое наиболее эффектно звучит у солирующей виолончели¹¹, нежели у контрабаса и фагота. Гендель «рисует» нам музыкальный портрет несчастного ребенка, потерявшего отца: интонация нисходящей секунды «связывает» партии basso continuo и вокалиста, образуя своего рода дуэт, в результате чего возникает двухголосие.

Рисунок 4. «Альцина». Ария Оберто «*Chi m'insegna il caro padre*» (I действие, III сцена).

The image shows a musical score for the aria 'Chi m'insegna il caro padre' from the opera 'Alcina'. The score is in 7/8 time, marked 'Andante'. It features a vocal line for Oberto and a basso continuo line for Bassi. The lyrics are: 'segna il ca-ro pa- dre? chi mi rende il ge-ni- tor, per far lic-to que-sto cor?'. The score is written in G major and C minor.

¹⁰Более подробный анализ особенностей оркестровой фактуры Г. Ф. Генделя см.: [2; с. 194-236].

¹¹Однако в партитуре отсутствует ремарка, указывающая на виолончель; в нотах отмечено только «bassi».

Проблемы музыкального театра

Прием «очеловечивания» тембра виолончели мы также можем наблюдать в арии-монологе страдающей Морганы «Credete al mio dolore» из оперы «Альцина» (III действие, I сцена). Здесь Гендель, наоборот, указывает на обязательное исполнение мелодии именно этим инструментом, о чем свидетельствует авторская ремарка «violoncello solo».

К следующему типу фактуры в оперном оркестре Генделя можно отнести двухголосный аккомпанемент. В целом возникает трехголосие: вокальная партия, мелодическая линия верхнего оркестрового голоса, партия basso continuo. Бородавкин подчеркивает, что «партия солиста может дублировать одну из инструментальных линий, но может быть и самостоятельной» [2; с.203]. При этом тембровое оформление инструментальных партий весьма разнообразно: в арии Доринды верхний голос поручен всем струнным инструментам (*tutti unisoni*), нижний – *bassi*.

Рисунок 5. «Орландо». Ария Доринды «Amor e qual vento» (III действие, V сцена).

The image shows a musical score for the aria "Amor e qual vento" from Handel's opera "Orlando". The score is in 3/4 time and marked "Allegro". It features three staves: "Tutti unisoni" (string ensemble), "Dorinda" (soprano), and "Bassi" (bass). The string ensemble part is in the upper register, while the bass part is in the lower register. The vocal parts are in the middle register. The lyrics "A-mor — e quel ven - to, che gi - rail cer" are written below the bass staff.

Однако в современных интерпретациях допускаются и иные комбинации, предполагающие, например, озвучивание верхнего

Проблемы музыкального театра

голоса солирующей скрипкой, нижнего – bassi. Быть может, такое тембровое разнообразие, допускающее различные варианты «аранжировки» отдельных эпизодов в оперной партитуре, является важной причиной интереса к барочной музыке в наши дни?

Итак, «достраивая» портрет Г. Ф. Генделя – мастера оперной оркестровки, необходимо отметить, что принципы оперного оркестрового мышления композитора основываются на лучших достижениях эпохи барокко и обобщают их. Вместе с тем, Гендель выработал свой собственный оркестровый стиль, который отличается театральностью, яркостью и красочностью музыкально-звуковых эффектов (продиктованных жанром оперы, полным напряжённо-драматических событий). На примере оркестровых партитур «Орландо» и «Альцины» мы представили панораму основных композиторских принципов, которые можно сформулировать следующим образом:

1. Партитуры анализируемых барочных опер демонстрируют свойственный эпохе вариант камерного оркестрового состава, где намечаются черты дифференциации функций отдельных инструментов и оркестровых групп.

2. Оркестровые средства, в первую очередь, приемы звукоизобразительности и тембровой характеристики у Генделя воссоздают не только картинно-декоративное начало, но и находятся в постоянном взаимодействии с персонажами, акцентируя их чувства и эмоции.

3. Рассмотрение оперного оркестра Генделя (на примере «Орландо» и «Альцины») свидетельствует о сложившемся индивидуальном композиторском стиле и открывает перед исследователями оперного творчества композитора новые ракурсы изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969. – 312 с.;
2. Бородавкин С. А. Эволюция оперного оркестра в XVII-XVIII веках: от Я. Пери до В. А. Моцарта. Одесса: Печатный дом, 2011. – 540 с.;
3. Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. М.: Музыка, 1989. – 304 с., ил., нот.;
4. Конен В. Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). М.: Музыка, 1968. – 352 с.;
5. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка, 1973. – Кн. 1. – 264 с.;
6. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2.: Эпоха Метастазियो. М.: Классика-XXI, 2004. – 768 с., ил., нот.;
7. Счицая лак. Интервью с Андреа Марконом / И. Попов, Т. Белова, А. Макарова // Георг Фридрих Гендель. Альцина. Буклет Большого театра. – М.: Театралис, 2017. – С. 39-45;
8. Федосеев И. С. Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720-1728). СПб.: Сударыня, 1996. – 156 с.;
9. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в Европейской музыкальной культуре. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2012. – 262 с.