**Г.Ф.Гендель. Оратории «Самсон» и «Мессия».**

Удивительно разнообразие идей, образов, форм в генделевских ораториях последнего периода. *«Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Иевфай» - каждая из названных ораторий представляет собой нечто принципиально новое. Это относится к драматическому содержанию, к композиции, к формам, к выразительным приёмам. Но при всех отличиях имеются черты, общие всем библейским ораториям Генделя: крупный план и монументальный стиль, героико-эпический характер образов, внушительная сила хоровых массивов и оптимистическое разрешение драматической идеи.*

***Оратория «Самсон».***

*Ораторию «Самсон»* *с полным основанием можно назвать музыкальной драмой, драмой-концертом. Библейское сказание о Самсоне драматизируется: события, чувства и переживания героев передаются не от третьего лица, а узнаются непосредственно из уст самих героев – в речитативах и ариях, дуэтах и хорах.*

*Конфликт*, который содержится в сюжете, *позволяет построить развитие на противопоставлении контрастных драматических положений, на противопоставлении двух враждующих народов – израильского и филистимлян – и их представителей: с одной стороны Самсона, Михи, Маноа, с другой – Далилы, Харафы.*

В «Самсоне» - выведен ряд «действующих лиц», при этом *каждый персонаж обладает особой, индивидуальной музыкальной характеристикой. В соответствии с развитием драмы*, со смыслом происходящего *различную музыкальную обрисовку получает и народ.*

*Мысли и чувства отдельных героев передаются в речитативах, ариях; переживания народа (филистимлян и израильтян) – в хоровых номерах.*

*Речитатив соединяет в одну цепь хоры и арии. В речитативах (часто в форме диалога) происходит движение событий, своеобразное действие, в ариях или хорах выражается отношение к этим событиям, вызываемые ими чувства.*

*Основу оратории составляет библейское сказание о вожде израильского народа Самсоне.* По преданию, Самсон обладал чудодейственной силой (сокрытой в его волосах), которая держала в страхе врагов его народа – филистимлян. Жена Самсона – филистимлянка Далила – предала его: спящему герою она отрезала волосы, и обессиленного Самсона заковали в цепи, ослепили и бросили в тюрьму. Народ, лишённый защиты, также был ввергнут в рабство. Но бог внял молитвам иудейского народа и сжалился над страданиями Самсона. Во время празднества, устроенного филистимлянами в честь языческого бога Дагона, к Самсону, приведённому на торжество, вернулась былая мощь. Руками он сокрушил колонны храма, и обрушившиеся своды погребли врагов-филистимлян. Вместе с ними погиб и герой Самсон; но смерть его принесла свободу томящемуся в рабстве израильскому народу.

Оратория начинается с момента, когда Самсон, скованный и слепой, находится в плену у филистимлян. *Три части оратории объединены единой линией драматического развития.*

*Первая часть – своего рода завязка драмы. В ней противопоставлены два враждебных лагеря: торжествующие победу филистимляне и угнетённые рабством израильтяне. Здесь же дана и обрисовка центрального героя – Самсона.*

*Во второй части вводятся новые персонажи: жена Самсона Далила, воин-филистимлянин Харафа. Конфликт между героями оратории приводит к непосредственному драматическому столкновению Самсона и Далилы, Самсона и Харафы.*

*Третья часть – развязка драмы. Праздник в честь бога Дагона, разрушение храма и смерть Самсона, похороны героя, торжественное заключение.*

*Оратории предшествует большая трёхчастная увертюра.* Первая часть величественная, помпезная, аккордовое изложение и пунктирный ритм при медленном движении придают ей характер спокойной уверенности и силы. Вторая часть – быстрая, фугированная – полна блеска и жизнерадостности. Гендель строит её на оборотах, типичных для оперной военной музыки – с маршем чеканностью ритмов и фанфарами. Третья часть – менуэт – обычно выпускается, и заключается увертюра небольшой каденцией.

*Тематический материал увертюры в дальнейшем музыкальном развитии не встречается; тем не менее между увертюрой и ораторией существует образная связь. Героический характер первой части увертюры как бы предрешает конечный вывод – величие подвига и торжество героической идеи. Общий энергичный тон второй части, фанфарность, маршевый ритм близки воинственной победной музыке филистимлян.*

В оратории немалое место отведено лирическим эпизодам и индивидуальным характеристикам; в то же время *хоровое звучание сообщает «Самсону» широту и монументальность произведения эпического склада.*

*Хоры здесь служат основной формой выражения чувств народных масс.* В хоровых партиях оратории за филистимлянами закрепляются определённые музыкальные обороты – маршевые и танцевальные, которые должны выразить праздничное ликование, упоение победой.

Музыкальная характеристика израильтян резко противоположна, при этом она значительнее, глубже и серьёзнее. Разнообразнее по строению, изложению, протяжённости хоры израильтян передают разные оттенки чувств страдающего в неволе народа, его скорбь и гнев, надежды и упования. Объективность эпического повествования, оптимизм народных верований не допускают внесения в эту скорбную музыку нот трагизма или мрачного отчаяния. Хоры израильтян сдержанно-строги и полны мужественного, сурового величия. Естественным становится мощный подъём и героическое воодушевление заключительного хвалебного хора.

Большой ре-мажорный ***хор филистимлян «Звучи, труба, играй тимпан, сегодня день великий торжества»*** *– своеобразное преломление оперных военно-триумфальных сцен.* Широко развиваются на протяжении всего номера ходы по звукам разложенного трезвучия, имитирующие призывы фанфар. *Попеременное звучание хора и оркестра создаёт иллюзию пространственной перспективы и приближающегося шествия.*

*Драматический эффект первой сцены обусловлен контрастом эмоционального состояния враждующих народов: радостного оживления филистимлян и страданий Самсона и его народа.*

*В следующей за хором филистимлян серии хоровых эпизодов, сольных и хоровых (вплоть до конца первой части оратории), раскрывается душевное состояние Самсона, многосторонне обрисовывается его образ, чувства израильского народа.*

***Ария Самсона «Вечная ночь*»** выделяется удивительной завершённостью каждой фразы, пластичностью всей формы, благородством скорбно-патетической музыки. *Закованный в цепи, слепой, одинокий, изливает Самсон своё горе. Близкая оперным lamentо, эта ария строится на свободном развитии одного музыкального образа.* В её мелодии сочетаются мягкие поступенные ходы и декламационно-патетические обороты.

*В* следующем за арией Самсона ***хоре израильтян*** *(народ молит бога вернуть слепому свет и силу)* сближением резко контрастных музыкальных пластов достигает Гендель яркости театральных эффектов. *Хор состоит из двух больших частей. В первой дважды сопоставляются различные музыкальные образы;* один – хорального склада, сосредоточенный и строгий, другой – ослепительно яркий, с «сигнальными» повелительными оборотами мелодии на словах «Пусть будет свет» - и мощным ответным звучанием оркестра и хора «И свет явился вдруг».

*Во второй части хора – Presto* – мощное аккордовое изложение сменяется взволнованно-подвижной полифонией. Каноническое проведение темы и последующее *полифоническое развитие воспроизводят отдельные возгласы народа, взвывающего с мольбой к богу: «Дай слепому герою силу».*

Как продолжение хора звучит голос Маноа, отца Самсона. ***Речитатив и ария Маноа*** написаны в оперной манере; однако эта ария превосходит многие оперные арии единством поэтического и музыкального начала, драматизмом образов; даже виртуозность здесь уместна и служит особым средством характеристики.

*Две части арии*, соответственно их поэтическому содержанию, *контрастны.* *Первая обрисовывает героический облик Самсона, звучит с большим подъёмом.* Чёткий ритм, быстрый энергичный темп, блестящая басовая колоратура – приёмы для *выражения чувств, охватывающих Маноа при воспоминании о былых подвигах Самсона. Обращение же к настоящему вызывает только скорбь и страдание.* В зависимости от этого *во второй части* резко меняется характер музыки. Сдержанная медлительность музыкальной ткани, простота и строгость рисунка мелодики помогают передать *горестные раздумья Маноа*.

***Вторая часть оратории*** *начинается красивой лирической* ***арией с хором Михи****, друга Самсона.* Эта ария – пример оригинальной разработки традиционной оперной формы da capo. *Хор, построенный на мелодическом материале второго раздела арии, образует среднюю часть всего номера.* Когда в звучание хора вплетаются фразы Михи и появляется его же начальная тема, наступает варьированная реприза. Так Гендель сохраняет симметричность и закруглённость трёхчастной формы, в то же время избегает механической повторности da capo.

*Арией Михи открывается длинный ряд сольных и ансамблевых номеров, которые заключаются несколькими хоровыми построениями. Эпизоды, расположенные в центре, представляют своего рода драматические сцены с участием сначала Михи, Самсона, Далилы, затем вновь Михи, Самсона и Харафы.* Динамика этих сцен, их драматическое развитие подчинены закономерностям, типичным для драматургии любого оперного произведения.

*В диалогическую сцену Михи и Самсона включается новый персонаж – Далила. Появление Далилы, пытающейся обольстить Самсона и вернуть его любовь, создаёт поворот в драматургическом развитии, ведущий к прямому столкновению героев*. Звучащая вслед за диалогом Самсона и Далилы ***ария Далилы*** *– музыкальная характеристика героини.* Музыка арии Далилы изящна, исполнена пленительной женственности. Тонкое претворение танцевального элемента сообщает медленному движению грациозную подвижность. Прозрачность оркестровки, частая перекличка солирующего голоса с солирующим инструментами, а затем с одноголосным хором девушек (подруг Далилы) усиливает ощущение лёгкости и непринуждённости.

*В последующем речитативе Самсон в гневных выражениях отвергает обращённые к нему слова любви.* *Драматическая кульминация всей сцены –* ***дуэт Самсона и Далилы****;* в нём передаётся общее для обоих героев состояние возбуждения, взволнованности.

*Появление нового действующего лица – Харафы – означает конец одной сцены и начало другой. На этот раз в действии участвуют Миха, Самсон и Харафа. Последовательность музыкальных эпизодов та же, что ив предшествующей сцене: сначала речитативный диалог Михи и Самсона, приход Харафы, ария и музыкальный портрет нового персонажа, затем бурное объяснение Самсона и Харафы (в речитативе), завершающееся большим дуэтом.*

*Харафа – комедийный образ. Введение комического элемента обостряет трагизм положения, в котором оказался главный герой, усиливает драматическое положение. Музыкальный портрет Харафы – хвастуна и задиры – выдержан в комедийно-буффонном плане, в манере, типичной для оперных характеристик комических персонажей.* В **арии Харафы** перефразируются маршевые ритмы и интонации, которые присутствовали в музыкальной обрисовке филистимлян. Здесь же в сочетании с нарочито примитивными мелодическими оборотами, скороговоркой, бравурной виртуозностью басовой партии они вызывают комический эффект, подчёркивая мнимое бесстрашие этого воина, трусливого и малодушного в действительности.

Две драматические сцены второй части оратории (дуэты Самсона и Далилы, Самсона и Харафы) – наиболее оперно традиционны. Вокальные парии в них не дифференцированы, а передают общее для участников ансамбля состояние; зато в сольных номерах ярко запечатлены индивидуальные характеры.

*В заключающих вторую часть оратории хорах опять противопоставлены побеждённых израильский народ и филистимляне. Сурово-скорбное пение сменяется праздничным ликованием победителей, которое переходит в* ***финальный двойной хор филистимлян и израильтян.***

***Третья часть оратории*** *– драматическая развязка*. По требованию своих врагов Самсон должен присутствовать в храме на торжестве языческого бога филистимлян Дагона. Самсон прощается с окружающим миром.

***Прощание Самсона*** *с жизнью не несёт в себе ничего трагического;* *поэзия природы, светлая беспечальная лирика, отличают си-бемоль мажорную арию от его же скорбного монолога в первой части.* Такие приёмы, как движение параллельными терциями, эхообразное чередование голоса и инструментов (тенора и скрипок), короткие лёгкие трели, сближают арию с пасторальными и сельскими идиллиями, без которых не обходилась почти ни одна опера XVIII века.

С приближением развязки заметно ускоряется музыкально-драматическое развитие, чаще происходит смена планов внутри больших построений, замкнутость отдельных номеров уступает место непрерывному музыкальному развитию.

***Арией Далилы*** *открывается картина веселья и торжества в стране филистимлян. На этот раз Далила предстаёт в новом освещении, как дочь воинственного племени, воспевающая победу, радующаяся унижению врага-героя.*

Наступает момент драматической кульминации. Специфика ораториального жанра делает возможным мгновенный перенос «действия» из одной плоскости в другую. ***Хор филистимлян*** *сменяется* ***диалогом Михи и Маноа****; их беседа прерывается внезапным грохотом, воплями – это рушится храм*. Маноа спешит к месту происшествия, и, когда шум смолкает, он возвращается с вестью: «Со славой пал герой, он подвиг совершил». Средства звуковой живописи восполняют отсутствие сценического показа происходящего. *Небольшая* ***оркестровая интерлюдия*** *(между* *речитативами Михи и Маноа) несёт двойную функцию – чисто описательную, декоративно-сценическую и драматическую. Эта звуковая картина воспроизводит оглушительный шум обвала; вместе с тем, врываясь контрастом в праздничную музыку филистимлян, интерлюдия образует переход, делает понятным и объяснимым последующий хор филистимлян, в котором изображается самый момент их гибели.*

***Последняя сцена оратории – похороны героя и торжественное заключение.*** *Небольшая* ***ария Михи*** *и подхватывающий её* ***хор израильтян*** принадлежат к числу самых проникновенных страниц генделевской музыки. Это пример высокой одухотворённой лирики, в которой личная печаль и лирические чувства поднимаются до степени гражданской скорби.

***Траурный марш*** *непосредственно следует за арией и хором, образуя единую сцену.*

*Трактовка марша закономерно вытекает из общей оптимистической идеи оратории: смерть Самсона приносит освобождение народу.*

Проводы героя превращается в величавое торжественное шествие, приобретают смысл и значительность гражданского акта. Разумеется, музыка такого марша не может быть мрачной или уныло-тоскливой. В данном случае характеру светлой героики способствует необычная для похоронной музыки мажорная тональность, ясность оркестрового колорита, спокойная размеренность движения.

Между траурным маршем и *последним заключительным хором* есть внутренняя идейная связь. Героические элементы в марше – выражение гражданского начала – со всей силой выявляются в хлебном хоре, который *звучит мощным провозглашением победы, радости и свободы.*

*В оратории «Самсон» Гендель достиг несравненно большей органичности и последовательности музыкально-драматического развития,* чем в своих же операх итальянского типа. И драматургия «Самсона» ближе музыкальной драме, чем современная этой оратории опера-seria.

Задания по пройденному материалу.

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов.

1. Оратории Генделя последнего периода.

2. Общие черты характерные для всех ораторий Генделя.

Оратория «Самсон».

1. Жанровые особенности оратории.

2. Основной конфликт оратории.

3. основные композиционные формы оратории. Их роль в развитии драмы.

4. Композиция и драматургическое развитие оратории.

5. Образная связь между увертюрой и ораторией.

6. 1ч. Характеристика филистимлян и израильтян.

7. 1ч. Характеристика Самсона.

8. 2ч. Характеристика новых персонажей оратории.

9. 2ч. Характеристика драматических сцен.

10. 2ч. Характеристика хоровых номеров.

11. 3ч. Сцена прощания Самсона с жизнью.

12. 3ч. Сцена разрушения храма.

13. 3ч. Воплощение основной идеи в последней сцене оратории.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал оратории, представленный в оратории.

**Оратория «Мессия».**

Особый колорит присущ оратории «Мессия». *В ней нет характерных для генделевских ораторий драматических театральных контрастов или последовательно раскрывающегося сюжета. В «Мессии» передаются чувства и состояния народа, истомившегося, но и полного надежд и страстной жажды мира, покоя и радости.*

Полифоническая сложность хоровой фактуры сочетаются с удивительной прозрачностью звучания. Многочисленные и разнообразные арии дополняют выраженные в хорах мысли и настроения.

*В иудаизме и христианстве Мессия («Помазаник») – ниспосланный Богом на землю Спаситель. Для христиан Мессия – Иисус Христос. Гендель был благочестивым христианином, и его сочинение представляет жизнь Иисуса Христа и её значимость в соответствии с христианскими вероучениями. Текст для оратории взят из общепринятого в то время среди англоязычных протестантов перевода Библии – Библии короля Якова.*

«Мессия» - самое известное произведение Генделя, остающееся необычайно популярным среди любителей классической музыки.

Хотя *оратория задумывалась и была впервые исполнена на Пасху, после смерти Генделя стало традиционным исполнять «Мессию в период рождественского поста.* В рождественские концерты обычно включается только первая часть оратории и хор «Аллилуйя», но некоторые оркестры исполняют ораторию целиком. Это произведение можно услышать также на пасхальной неделе, а отрывки, повествующие о воскресении, часто включаются в пасхальные церковные богослужения.

*В конце лета 1741 года Гендель*, находящийся на пике своей музыкальной карьеры, однако отягощённый долгами, *начинает сочинять музыку к основанному на библейских сюжетах либретто Ч.Дженненса.* Работа была начата 22 августа, 1часть была закончена 28 августа, вторая – 6 сентября, третья – 12 сентября, к 14 сентября оратория была инструментована. Всего Генделю потребовалось 24 дня, чтобы написать такое грандиозное произведение.

Ораторию начали уже репетировать, но Гендель неожиданно уезжает в Дублин по приглашению герцога Девонширского, наместника английского короля в Ирландии. Композитора принимают с большим радушием, он даёт концерты весь сезон (с декабря 1741 по апрель 1742).

*Оратория «Мессия» была впервые исполнена 13 апреля 1742 года во время благотворительного концерта на Фишэмбл Стрит в дублинском районе Темпл-Бар. На премьере «Мессии» Гендель руководил исполнением за клавесином, оркестром дирижировал Метью Дуборг – ирландский скрипач, дирижёр и композитор, работавший с Генделем в Лондоне с 1719 года. В Лондоне,* где *премьера состоялась 23 марта 1743 года*, «Мессию» встретили настороженно. *На протяжении семи лет оратория шла без оригинального названия и принималась достаточно сдержанно. Только начиная с лондонского представления 23 марта 1749 года оратория зазвучала под своим подлинным названием и получила, наконец, полное и безоговорочное признание*. С 1750 года Гендель ежегодно весной перед Пасхой завершал свой ораториальный сезон именно «Мессией», и последнее прижизненное исполнение состоялось 6 апреля 1759 года, за неделю до окончания композитора. *Триумфальное шествие «Мессии» по Европе состоялось только после смерти Генделя.*

*В исполнении «Мессии» участвуют оркестр, хор и четыре солиста: бас, тенор, контральто или контртенор и сопрано. Оратория состоит из трёх частей. Большая часть либретто взята из Ветхого Завета. Основу первой части оратории составляет Книга пророка Исаия, в которой предсказывается приход Мессии. Есть несколько цитат из Евангелий в конце первой части и в начале второй части:* об ангеле, явившемся к пастухам, из Евангелия от Луки, две загадочные цитаты из Евангелия от Матфея и одна из Евангелия от Иоанна («Агнец Божий»).

*Во второй части использованы тексты пророчества Исаия и цитаты из Псалтири. Третья часть включает одну цитату из Книги Иова («А я знаю, Искупитель мой жив»), а далее в основном использован текст Первого послания к Коринфянам святого апостола Павла.* Интересно также, что самый известный хор («Аллилуйя») в конце второй части и финальный хор («Достоин Агнец закланный») взяты из Книги Откровения Иоанна Богослова, единственной книги пророчеств в Новом Завете.

*Либретто составлено Чарльзом Дженненсом из фрагментов Библии короля Якова. Дженненс задумывал произведение как оперу в трёх действиях, каждое из которых состоит из нескольких сцен. По такому разделению легко определить, какие части считаются подходящими для Рождества, а какие для Пасхи. Номера 1-18 первой части рассматриваются как рождественские фрагменты, номера 19 и 20 первой части и начальные номера второй части можно считать переходными, всё остальное подходит для Пасхи.*

Самый известный фрагмент оратории – хор «Аллилуйя», который завершает вторую из трёх частей. Текст взят из трёх стихов Апокалипсиса: «И слышал я как бы голос многочисленного народа, как бы шум вод многих, как бы голос громов сильных, говорящих: Аллилуия! Ибо воцарился Господь Бог Вседержитель. И седьмой Ангел вострубил, и раздались на небе громкие голоса, говорящие: Царство мира соделалось царством Господа нашего и Христа Его, и будет царствовать во веки веков».

Во многих странах мира принято вставать во время исполнения этой части. Традиция восходит к эпизоду, когда король Великобритании Георг II был так потрясён музыкой, что вскочил на ноги. Люди, не знакомые с произведением, иногда уходят после этого номера, полагая, что это конец оратории, в то время как «Аллилуйя», как было сказано выше, просто завершает вторую из трёх частей произведения.