

На правах рукописи

Волов Дмитрий Игоревич

Оратории Генделя на христианские сюжеты:
жанровая природа и национальные традиции

Специальность 17.00.02 МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

МОСКВА 2010

Диссертация выполнена на кафедре истории зарубежной музыки
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Научный руководитель: **Кандидат искусствоведения, доцент
Насонов Роман Александрович,**
доцент кафедры истории зарубежной музыки
Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского

Официальные оппоненты: **Доктор искусствоведения, профессор
Сусидко Ирина Петровна,** заведующая
кафедрой аналитического музыкознания
Российской академии музыки имени
Гнесиных

**Кандидат искусствоведения, доцент
Матвеева Елена Юрьевна,** доцент кафедры
истории и теории музыки Тамбовского
государственного музыкально-
педагогического института
имени С. В. Рахманинова

Ведущая организация: **Московский государственный институт
музыки им А. Г. Шнитке**

Защита состоится 1 марта 2012 года в 16 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул.
Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан _____ 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Ю. В. Москва

I. Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования

Оратории Г. Ф. Генделя — общепризнанный эталон жанра, как для последующих поколений музыкантов, так и для многих его исследователей. Центральное место в творчестве композитора занимают ораториальные произведения на ветхозаветные сюжеты; все они написаны в Англии в поздний период генделевского творчества. Многие из этих ораторий носят героический характер и являются, по сути, духовными операми («Саул», «Самсон»). Вместе с тем, сочинения Генделя в ораториальном жанре весьма разнообразны — как в стилевом, так и в сюжетном отношении. Чтобы классифицировать их, выделив соответствующие группы произведений, исследователи пользуются различными критериями.

В данной работе мы обратились к малоизученной и сравнительно небольшой по числу группе *христианских* ораторий Генделя — то есть ораториальных сочинений на сюжеты о Христе и христианских святых; сюжеты первого типа можно обозначить как собственно христианские, второго — принято именовать житийными. По отношению к ветхозаветным ораториям композитора эта группа сочинений выглядит не столь внушительно, однако именно христианские оратории лучше всего характеризуют Генделя как композитора своего времени, чуткого к требованиям музыкальных традиций разных церквей и народов. Подробное изучение и сравнение этих традиций в целом потребовало бы детального знакомства со множеством музыкальных образцов. На примере же творчества Генделя — общепризнанного классика и мастера барочной оратории — можно охарактеризовать специфику ораторий в различных странах Европы на компактном материале исследования. Оратории композитора, созданные на христианские сюжеты, не только отражают особенности различных периодов творчества Генделя, но и представляют

собой абсолютно разные типы ораториального жанра, принадлежащие трем национальным традициям — итальянской, немецкой и английской.

Предметом исследования являются сочинения Генделя в ораториальном жанре, написанные на христианские сюжеты: итальянская оратория «Воскресение» (1708), созданная для исполнения в Гамбурге Страстная оратория на либретто Бартольда Хайнриха Брокеса (1716), общепризнанный шедевр композитора «Мессия» (1741) и позднее произведение на житийный сюжет «Феодора» (1749). Каждое из названных сочинений рассматривается в контексте соответствующей национальной и конфессиональной традиции. Кроме того, в диссертации подробно представлены материалы продолжающейся до сего времени полемики об авторстве ораториальных «Страстей по Иоанну» на либретто Христиана Хайнриха Постеля (1704), в XIX столетии и в первой половине XX века приписывавшихся Генделю. Хотя данное произведение, по всей видимости, генделевским не является, оно рассмотрено в диссертации как один из ранних образцов ораториальных Страстей — жанра, занимавшего видное место в лютеранской духовной музыке XVIII века.

Материалом исследования, помимо музыки и либретто христианских ораторий Генделя, стали разнообразные документы, явившиеся источником сведений об истории создания и исполнения изучаемых сочинений, об их авторстве, а также о восприятии ораторий Генделя публикой разных христианских стран XVIII столетия.

Научная разработанность темы

В отечественном музыковедении основным источником знаний об ораториях Генделя долгое время оставался классический труд Р. Роллана. Однако возрастающий интерес к этой области творчества великого композитора привел к появлению ряда значительных работ российских ученых, посвященных ораториальной музыке Генделя в целом или

отдельным группам ораторий композитора (И. Федосеев, Г. Консон, Л. Кириллина). Тем не менее, на настоящий момент наиболее крупные и значительные труды о генделевских ораториях принадлежат западным авторам (В. Дин, Й. П. Ларсен и др.); на них мы и опирались при написании данной работы.

Наибольшее значение для методологии этой диссертации имели теоретические положения, представленные в монументальном труде Г. Смитера «История оратории». В частности, мы согласны с суждениями американского ученого о специфике различных национальных и конфессиональных традиций ораториального жанра в музыке первой половины XVIII века и в творчестве Генделя. Монография «Оратории Генделя и сознание XVIII века» английской исследовательницы Р. Смит помогла нам найти новые подходы к изучению «Мессии» и к другим английским ораториям композитора.

Идея выделить оратории Генделя на христианские сюжеты в особую группу восходит к Р. Роллану, характеризующему два английских сочинения композитора — «Мессию» и «Феодору» — как «христианские трагедии». Впоследствии эти же произведения В. Дин называет «христианскими ораториями» (при этом ученый немотивированно отказывается включить в число христианских ораторию «Воскресение»). В данной работе мы впервые рассматриваем оратории Генделя на христианские сюжеты целостно. При этом, в отличие от западных авторов, для нас принципиально важно не ограничивать поле зрения лишь английскими сочинениями, написанными композитором на вершине мастерства и творческой зрелости. По нашему мнению (подкрепленному художественной практикой — современными аутентичными исполнениями ораторий Генделя), «Воскресение» и Страстную ораторию на либретто Б. Х. Брокеса по праву можно отнести к числу шедевров генделевского творчества.

Цель и задачи работы

Целью работы является комплексное исследование группы ораторий Генделя на христианские сюжеты, позволяющее осветить ораториальное творчество великого композитора с новых сторон. Этим обусловлены **основные задачи исследования**:

— подробно проанализировать и представить читателю малоизученные оратории Генделя, восполнить пробел в существующей литературе, обратившись к относительно новым для музыкальной науки (особенно — отечественной) произведениям композитора;

— впервые в отечественной литературе изложить суть и основные аргументы полемики об авторстве «Страстей по Иоанну» на либретто Постеля;

— рассмотреть «Мессию», наиболее известную из генделевских ораторий, в контексте богословских традиций, социально-политических проблем и полемики по духовным вопросам в Англии XVIII века;

— изучить проблему соотношения музыки и слова в христианских ораториях Генделя, рассмотреть выразительные и изобразительные приемы композитора, характеристики действующих лиц, показать особенности музыкальной драматургии;

— выявить жанровую природу рассматриваемых произведений, сопоставить и проанализировать на их примере различные конфессиональные и национальные традиции ораториального жанра XVIII века.

В работе применен комплексный **метод исследования**, сочетающий исторический и теоретический подходы к изучаемому материалу. Христианские оратории Генделя анализируются с различных точек зрения, интерпретируются в историческом и богословском контекстах, рассматриваются как вехи творческого пути композитора и как произведения, принадлежащие различным национальным и

конфессиональным традициям европейской духовной музыки с их яркой спецификой.

Научная новизна диссертации состоит в создании первого исследования, посвященного ораториям Генделя на христианские сюжеты. Большинство рассматриваемых сочинений не только сравнительно малоизвестны, но и довольно поверхностно освещены в отечественных и зарубежных научных трудах; их подробный музыкальный анализ впервые осуществлен в рамках данной работы. Кроме того, впервые в отечественной науке в диссертации излагаются обстоятельства создания и исполнения оратории «Воскресение», детально описывается полемика по вопросу авторства «Страстей по Иоанну» на либретто Постеля, по-новому показывается духовный и социально-политический контекст оратории «Мессия». Теория национальных и конфессиональных традиций ораториального жанра в первой половине XVIII века находится в процессе становления, и в современной отечественной науке работ на эту тему не существует. Данная диссертация вносит свой вклад в создание такой теории, обращаясь к ограниченному, но важному для истории жанра оратории кругу сочинений.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее материалы и результаты могут быть использованы в курсе лекций по истории зарубежной музыки у музыковедов и на общих курсах.

Апробация работы

Диссертация была обсуждена на заседании кафедры Истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 21 декабря 2010 года и рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Основные положения работы были освещены в публикациях, а также представлены в докладе на тему: «“Страсти по Х. Х. Постелю” (1704): у истоков

гамбургской ораториальной традиции», — прочитанном на научной конференции «Дитрих Букстехуде (1637–1707) и духовная музыка его времени» (27 декабря 2007 года, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского).

Структура работы

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и четырех приложений. Библиография насчитывает 145 наименований. Приложения включают либретто оратории «Воскресение» (перевод М. А. Сапонова) в двух вариантах партитуры, список исполнителей ее премьерной постановки, либретто «Страстей по Иоанну» Х. Х. Постеля (перевод автора диссертации).

II. Основное содержание диссертации

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, формулируется основная проблематика, рассматривается степень разработанности темы, научная новизна, формулируются темы и задачи исследования, описывается общая структура диссертации.

В **первой главе** («Оратория “Воскресение” и музыкальные традиции Рима») на примере оратории «Воскресение» рассматривается итальянский ораториальный жанр в творчестве Генделя. Глава состоит из трех разделов.

Первый раздел дает представление о культурно-историческом контексте, в котором происходили создание и постановка «Воскресения». Последующие два раздела посвящены непосредственно описанию процесса и деталей постановки оратории, композиционным и жанровым особенностям, музыкальной характеристике персонажей и их номеров.

Описанию музыкальной жизни Рима начала XVIII века в первом разделе главы предшествует исторический обзор формирования жанра оратории в Италии. Кратко рассматривается взаимодействие

ораториального и оперного жанров на этапах становления оратории, говорится о проникновении в ораторию характерных для оперы типов арий (ария *lamento*, ария-заклинание, «бравурная» ария и т.п.).

Помимо оперы, жанра непосредственно примыкающего к оратории, упоминается также и трагикомедия. Изначально возникшая в рамках флорентийской камераты, трагикомедия оказала заметное влияние как на оперу, так и на ораторию (введение аллегорий, эпизодов буффонады, элементов гротеска в характеристике персонажей и проч.).

В характеристике римской музыкальной жизни в итальянский период творчества Генделя главный акцент ставится на описании традиции роскошных музыкальных празднеств. Организацией данных празднеств и событий занимались, в основном, выдающиеся меценаты и покровители искусства. Описывается деятельность важнейших из меценатов: Бенедетто Памфили и Пьетро Оттобони. Особое внимание уделяется личности мецената и князя Франческо Мария Русполи. С именем Русполи непосредственно связана и постановка оратории Генделя «Воскресение» на Пасху 1708 года.

Далее в рамках римских литературно-драматургических традиций рассматривается либретто «Воскресения», созданное известным итальянским драматургом и либреттистом Карло Сиджизмондо Капече. В частности, перечисляется ряд его буффонных либретто, восходящих к традициям комедии *dell'arte*.

Грандиозный успех «Воскресения» был во многом обусловлен именно ярким либретто. Сложно представить появление Ангела или Люцифера в сочинениях Генделя, написанных в немецких Страстных жанрах. Но в оратории в рамках итальянской традиции такие персонажи были более чем уместны. В качестве примеров нами приводятся более ранние итальянские либретто (приписываемая Л. Росси «Оратории на Страстную неделю»,

духовная опера С. Ланди «Святой Алексей»), демонстрирующие предысторию сюжетного мотива поединка Христианского мира с демоническими силами. В либретто «Воскресения» подобное противостояние усиливается смешением христианских представлений об Аде с представлениями древней мифологии об Аиде, что еще более наглядно позволяет продемонстрировать победу Христианства над адскими силами.

Во *втором разделе* главы рассматриваются обстоятельства и организация постановки «Воскресения». Приводимые впервые на русском языке подробные сведения о постановке даны по материалам, опубликованным У. Киркендейл. Подробное описание элементов декораций, обстановки зала, расположения сцены позволяет получить представление о масштабе и значимости происходящего.

В этом же разделе, в связи с описанием состава инструменталистов, задействованных на премьере «Воскресения», приводятся некоторые факты об истории развития итальянского оперно-ораториального оркестра в XVII–XVIII веках. В частности, упоминается о традиции исполнения сочинений различных жанров на открытом воздухе с привлечением больших оркестровых составов, которая была распространена и в годы пребывания Генделя в Риме. Отдельно сказано о предшествующем итальянскому периоду творчества знакомстве Генделя с традициями оркестровки в кантатах и операх, исполнявшихся в Галле и в Гамбургской опере (в том числе во время работы там Генделя в 1703 году).

Гендель одним из первых в условиях эпохи Барокко осознал значимость инструментовки как важнейшего композиционного фактора в оратории, к чему композиторская практика окончательно пришла лишь в конце XVIII века.

Третий раздел посвящен музыкальному стилю и особенностям композиции «Воскресения».

Во вводной части данного раздела упоминаются два разных варианта партитуры оратории — автограф и так называемый *дирекцион*, использованный для двух премьерных исполнений «Воскресения». Дирекцион представляет собой дирижерский вариант партитуры, предположительно сделанный под влиянием цензуры, не одобрявшей начало оратории с экспозиции персонажа-представителя нечистой силы (то есть, с речитатива Люцифера). Сказано об отличиях автографа и дирекциона, как в плане либретто¹, так и в отношении музыки (приводится фрагмент имеющейся только в дирекционе увертюры к «Воскресению», позже переработанной Генделем для использования в качестве увертюры к «Триумфу времени»).

Основное содержание раздела посвящено рассмотрению принципов *изобразительности, выразительности и аллегории* в оратории. Пусть досконально всем известная сюжетная канва и исключала возможность увлечь внимание слушателя захватывающим развитием событий, но аллегории и описания в тексте позволили как либреттисту, так и композитору, привлечь и сконцентрировать внимание слушателей. Принципы изобразительности, выразительности и аллегории в «Воскресении» рассматриваются в нескольких подразделах.

В *первом подразделе*, озаглавленном «Поединок Ангела с Люцифером», на примере номеров этих неевангельских персонажей демонстрируется отражение особенностей либретто в музыке оратории, связанное с музыкально-поэтическим принципом изобразительности. В качестве иллюстраций этого принципа приводятся номера Люцифера (ария

¹ Имеющиеся различия в последовательности номеров и вариант перевода текста по автографу даны в Приложении № 2 к Диссертации.

«Да, я пал, и это правда», *accompanato* Люцифера, ария «О вы, Эреба силы устрашающие»). Проанализировав гармонию, фактуру и инструментовку номеров Люцифера, можно прийти к выводу: Гендель использует традиционные для его времени изобразительные приемы, характерные для французской («версальские тираты» и др.) и итальянской (изображение сцен «черного» колдовства) оперных традиций. Приведены примеры заимствования музыки из «Воскресения» и образные параллели Люциферу в других сочинениях Генделя (оперы — «Агриппина», «Фарамонд», «Аталанта», оратория «Саул»), где различные злобные персонажи (в основном, правители-тираны) высмеиваются и наделяются аналогичной гротесково-буффонной характеристикой.

Далее для иллюстрации принципа изобразительности показана музыкальная характеристика Ангела (его арии и *accompanato*), сошедшего в преисподнюю. Подробно освещаются контрасты в образной сфере, произошедшие изменения в вокальной и инструментальной партии («полетность», введение труб для музыкального изображения небесного света и сияния). Приводится пример использования музыки арии «Раскройте, врата преисподней!» в опере «Александр Бал», где, несмотря на иной сюжетный контекст, Гендель передает сходное состояние главного героя, с нетерпением ожидающего свой триумф.

Большая роль в воплощении принципа изобразительности принадлежит инструментальной партии в *accompanato* Ангела. В этом пророчестве Ангела упоминается о главной для христианина победе: разгроме сил зла, существующих в падшей человеческой природе. Людские пороки предстают в его речи в виде аллегорических фигур — чудищ ада, каждая из которых своим музыкальным образом диктует резкую смену фактуры и оркестровки.

По сравнению с Люцифером, вокальная и инструментальная партии Ангела более развиты и самостоятельны. В дуэте Ангела и Люцифера, чувствуя свое бессилие, Люцифер продолжает «бесноваться» в музыке. Его вокальная партия практически на всем протяжении номера дублируется басовым инструментальным голосом и резко контрастирует спокойной и ровной мелодикой в партии Ангела. Партия Люцифера будто намеренно изобилует нелепыми скачками, постоянно возвращающимися к музыкальной характеристике данного персонажа — кварто-квинтовому обороту. Этим музыкальным приемом Гендель дает понять о тщетности всех попыток Люцифера вмешаться в ход евангельских событий. Приведенный далее речитативный эпизод поражения и гибели Люцифера завершается нисходящими пассажами и воспринимается как смысловая реприза мотива «падения» из первой части оратории.

Второй подраздел посвящен принципу выразительности. Контраст между евангельскими персонажами (Мария Магдалина, Мария Клеопова, Иоанн Богослов) и сферой Ангельских и дьявольских сил (Ангел и Люцифер) музыкально подчеркивается тем, что в ариях первых либреттист и композитор делают гораздо больший акцент на экспрессии, выражении человеческих чувств, чем на изобразительности и внешней обрисовке героев.

В связи с ариями евангельских персонажей рассматривается вопрос смены аффектов в масштабе всей композиции «Воскресения». В качестве иллюстрирующего примера разбирается ария Марии Магдалины «Ради меня на смерть пойти», в вокальной и инструментальной партии которой выражен аффект страдания. Данная ария помещена во второй части оратории, доминирующим аффектом которой является радость Воскресению Христа (и триумф победы над Люцифером), и ария Марии Магдалины довольно заметно выделяется скорбным характером в общем контексте. Подобный контраст можно объяснить тем, что в «Воскресении»

смена аффекта происходит не внезапно и одновременно (как это было свойственно более ранней ораториальной традиции и в целом характерно для музыки XVII века). Переход от скорби к радости осуществляется постепенно, по мере того, как герои осознают смысл происходящего. Весьма показательна также, что подобная многоплановость в смене аффектов свойственна исключительно евангельским персонажам, для которых характерна сложность выражения чувств и музыкальная экспрессия.

Анализируемые далее арии евангельских персонажей наглядно показывают сочетание в музыке и тексте принципа изобразительности с выражением определенного аффекта. «Евангельским» антагонистом Люцифера в оратории предстает Иоанн Богослов. В его арии «Рожденная любовью» композитор очень тонко и на разных уровнях выражает аффект печали этого персонажа. Возвышенный характер арии во многом достигается также за счет «прозрачной» инструментовки: Гендель исключает «приземленные» звучания группы continuo (контрабасы и клавесин), оставляя лишь партию виолончелей и виолы *da gamba*. Сложность и многоплановость выражения аффекта заключается в сочетании «мужской» и «женской» противоположностей в каждом из ведущих голосов; это заметно как в вокальной, так и инструментальной партии. Близкую по характеру выразительности, по аффекту и по инструментовке арию Иоанна Богослова («Сын дорогой») мы находим в конце второй части оратории. От триумфального заключительного хора арию отделяет лишь небольшой речитатив, что свидетельствует о тенденции к многоплановой смене аффектов, о которой говорилось ранее в связи с арией Марии Магдалины.

Вопрос влияния инструментовки на изобразительный и эмоциональный план арий евангельских персонажей рассматривается на примере двух других сольных номеров: арии «Мне неведомо, что в сердце такое» Марии

Магдалины и арии «О вы, пташки, ручейки» Марии Клеоповой. Бóльшая часть первой из арий (ее музыка использована Генделем в арии Агриппины из одноименной оперы) идет без поддержки группы continuo, а вокальная партия лишь дублируется скрипками в унисон. Continuo вступает только в заключительном проведении ригурнеля. Такое необычное оркестровое решение в арии создает ощущение возвышенности и даже «полетности». В арии Марии Клеоповой «невесомость» инструментовки объясняется тонким живописанием образов природы. А передаче чувств героини сопутствуют элементы изобразительности в вокальной и инструментальной партиях.

В *третьем подразделе* рассматриваются *аллегорические арии*. Принцип аллегии в оратории является более сложным и интересным, чем прямое выражение аффектов, или музыкальное живописание слов и образов либретто.

В средней части арии Марии Магдалины «Крылья ты свои сложи» слезы Магдалины становятся аллегорией крови, пролитой Иисусом. Образы Распятия еще более заметны в рассмотренной далее арии Марии Клеоповой «Слезам вы излейте, мои страдающие очи», в тексте которой вновь присутствует упомянутая аллегория (сравнение крови Христа со слезами).

Использование аллегорических элементов в тексте позволяет Генделю насытить текст и музыку оратории дополнительной евангельской символикой (связанной преимущественно с образами Страстей Христовых, воспоминание о которых еще живет в сердцах персонажей).

Помимо аллегорий, связанных со Страстями Христа, в оратории присутствуют аллегии Его Воскресения. Воскресение в трактовке Капече и Генделя — это постепенный переход от Страстей к Пасхальной радости. Этот процесс является стержнем драматургии сочинения. В ряде номеров оратории он представлен в виде аллегии. Например, в арии Марии Клеоповой «Накрытое бурной волной» такой

аллегорией становится повествование о мореплавателе, терпящем бедствие и обретающем надежду после того, как он внезапно замечает вдали землю.

В крайних частях арии Гендель яркими красками и смелыми штрихами воспроизводит картину бурных морских волн. В средней части (*Andante*), напоминающей менуэт, внимание слушателей направлено на внутренний мир человека, умиротворенного и окрыленного надеждой, которая дает ему силу вынести любые испытания судьбы. В арии Иоанна Богослова «Вот так и горлица плачет и стонет», выдержанной в жанре сицилианы, из второй сцены первой части проводится другая аллегория: скорбящая по Христу Богоматерь сравнивается с горлицей, тоскующей по возлюбленному, которого утащил из гнезда хищник.

Наиболее важная для второй части сочинения аллегория связана с природными образами в поэтическом тексте. В аллегорической арии Иоанна Богослова «Взгляните — солнце встаёт из-за моря» Воскресение Христа сравнивается с восходом солнца. В арии Марии Клеоповой «Вижу — небо озаряется» и арии Марии Магдалины «Сперва взиравшая хмуро» представлена сходная аллегория (сравнение Воскресения Христа с прояснением неба после бури). Таким образом, изображение природных явлений становится естественной аналогией сверхъестественному событию.

Итак, декорации постановки, текст либретто и его музыкальное воплощение в различной степени раскрывают три главных принципа в оратории «Воскресение» — изобразительность, выразительность и аллегория.

Это произведение открывает совершенно новый этап творчества композитора. Множество музыкальных цитат из оратории, использованных Генделем в сочинениях последующего времени, свидетельствует о том, что автор находил качество музыкального материала достаточно высоким и не уступающим музыке лучших представителей римской традиции, на основе

которой он вырабатывал собственный музыкальный стиль.

Вторая глава посвящена немецким ораториальным жанрам в творчестве Генделя. Связь Генделя с немецкой традицией обычно рассматривается исследователями в двух основных проявлениях: влияние гамбургского периода творчества Генделя на формирование его стиля; сочинения других немецких композиторов, которые Гендель изучал и пародировал после отъезда из Германии. Мы в рамках данной главы выбрали иной подход: изучение композиторского опыта Генделя в Страстных жанрах и его влияние на немецкую ораториальную традицию.

Первый раздел главы посвящен жанру ораториальных Страстей и «Страстям по Иоанну», до недавнего времени приписывавшимся Генделю. Второй — Страстной оратории на либретто Б. Х. Брокеса.

Именно со «Страстями по Иоанну», написанными на либретто Христиана Хайнриха Постеля и исполненными в Гамбурге в 1704 году, исследователи часто связывают появление жанра ораториальных Страстей. Но вопрос авторства сочинения до сих пор не решен. В *первом подразделе* первого раздела освещаются основные этапы истории изучения «Страстей». Изначально данное сочинение было причислено к произведениям Генделя на основании двух причин: 1) предполагаемое сходство почерка с генделевским в единственной сохранившейся рукописи сочинения; 2) сведения об авторстве сочинения, не поддающиеся однозначной интерпретации, в литературных трудах И. Маттезона, где автор «Страстей» называется «Всемирно известным Мужем».

На основании двух вышеизложенных фактов Ф. Кризандер принял решение опубликовать «Страсти» в Старом собрании сочинений Генделя. Парадоксально, но пристальное внимание исследователей к «Страстям» возникло именно в связи с появившимися в начале XX века сомнениями в принадлежности сочинения Генделю. Э. Рэндал, автор статьи 1905 года

«Подлинны ли “Страсти по Иоанну” Генделя?» ставит вопрос о том, мог ли Гендель, создавший в 1705 году практически безупречную по своей мелодике оперу «Альмира», написать всего годом ранее такие незрелые и несовершенные «Страсти по Иоанну».

В середине 1950-х годов исследователи Ф. Сменд и В. Сероки выдвинули собственные аргументы, недостаточно убедительные, на этот раз в пользу авторства Генделя.

Возникшие в 1960-е годы споры по поводу авторства «Страстей» поставили под сомнение принадлежность сочинения Генделю. К числу работ, в которых данные Пассионы атрибутированы иным композиторам, принадлежат статья В. Брауна (1961), памфлет об автографах Генделя А. Хайатт Кинга (1967) и исследование Б. Базельта (1975). Хайатт Кинг в качестве автора «Страстей» называет Георга Бёма (ссылаясь на сходство почерка той же единственной рукописи с автографами сочинений Бёма), а Базельт — Маттезона.

Вскоре Кристофер Хогвуд в биографии Генделя (1984) без весомых доказательств заявил, что «Страсти» «отныне считаются произведением Р. Кайзера». А в своей статье 1987 года исследователь творчества Генделя Х. И. Маркс впервые привел весомую аргументацию в поддержку другого вероятного автора «Страстей» — немецкого композитора и органиста Христиана Риттера.

Хронологически последняя попытка приписать «Страсти» Генделю (2003) принадлежит Райнеру Кляйнертцу. Ссылаясь на четыре фрагмента в «Музыкальной критике» Маттезона, Кляйнертц заявляет, что эти фрагменты указывают на авторство Генделя. Мы подробно рассматриваем каждый из четырех фрагментов и находим аргументы Кляйнертца неубедительными. Исследователь Дж. Робертс (2005) опроверг авторство Генделя, ссылаясь на отсутствие заимствований музыкального материала «Страстей» для

последующих сочинений композитора. Робертс полагает, что все данные об авторстве указывают на Р. Кайзера. Аргументация Робертса приводится нами полностью, мы считаем ее наиболее обоснованной среди всех существующих.

Во *втором подразделе* мы анализируем музыкальное воплощение евангельских и мадригальных текстов в «Страстях», а также жанровые особенности этого сочинения, с целью показать его значение в истории жанра. Изложение сюжета непосредственно с эпизода бичевания Иисуса является отличительной чертой данного либретто. У И. С. Баха, как и у большинства авторов XVIII века, повествование обычно начинается с более ранних эпизодов.

Текст 19-й главы Евангелия от Иоанна в «Страстях» составляет основу речитативов Евангелиста, речитативов *accompanato*, ариозо, хоров *turbae*, партий Иисуса и Пилата — единственных евангельских персонажей в «Страстях». Либреттист написал также 13 собственных мадригальных текстов для всех арий, дуэтов и большого заключительного хора. Только ария Иисуса основана не на мадригальном тексте, а на евангельском — единственное высказывание Иисуса в первой части сочинения и единственная во всем сочинении ария действующего лица. Это свидетельствует о характерном для лютеранской традиции повышенном внимании к прямой речи Спасителя. Начало второй части «Страстей» с *accompanato* Христа (основанного на произнесенных Им на Кресте «Словах») также подтверждает это внимание.

Ряд приводимых нами далее примеров арий позволяет выявить определенную закономерность соотношения мадригальных номеров с сюжетной линией: появление арий происходит практически всегда в узловых моменты действия «Страстей». На примерах мы также анализируем мотивное сходство между отдельными вокальными и хоровыми номерами,

варианты преобразования мотивов («мотив плача», «тема Креста» и др.), рассматриваем влияние евангельской символики на образы в мадригальных номерах (подробный анализ арии «Пройдя сквозь муки заточенья», № 23). В качестве иллюстраций влияния мотивного родства на принципы формообразования сочинения в целом мы приводим завершающие номера обеих частей (№ 46, дуэт «Кто одежды Христа получил?»; № 64, хор «Спокойно спи, конец Твоим страданиям»).

Отдельное внимание уделено анализу арии «О великое деяние» — самому яркому примеру взаимосвязи вокального номера на мадригальный текст с евангельскими стихами. Несмотря на мотивы сострадания Иисусу во второй части, в этой арии представлен настолько величественный образ Спасителя, что здесь невольно напрашивается аналогия с Мессией в соответствующей оратории.

Важно отметить, что в сочинении полностью отсутствует хорал как жанр. Это является существенным отличием от привычных для нас композиционных принципов в «Страстях» И. С. Баха.

«Страсти по Иоанну» наглядно демонстрируют специфику жанра: композиционную основу составляют евангельские прозаические тексты, которым противопоставляется мадригальная поэзия. Такой жанр, несмотря на музыкальную новизну, в текстовом отношении фактически не противоречил религиозным традициям по причине присутствия в неизменном виде эпизодов повествования Евангелиста.

В начале *второго раздела* мы приводим основные сведения о возникновении жанра Страстной оратории и говорим о четком функциональном предназначении жанров Страстной музыки в то время. Главным жанром духовной музыки, исполняемой в Страстную неделю, оставались ораториальные Страсти. Страстные оратории гораздо чаще

составляли часть публичного концерта (хотя и периодически исполнялись в церкви).

Первый подраздел данного раздела посвящен характеристике либретто Страстной оратории Б. Х. Брокеса. Помимо Генделя (1716), на это либретто написали музыку Кайзер (1712), Телеманн (1716) и Маттезон (1718).

Либретто Бартольда Хайнриха Брокеса объединяет в себе две поэтические и жанровые традиции — итальянскую и немецкую. Принципы *лютеранского жанра Страстей* в либретто прослеживаются в сохранении евангельской сюжетной канвы, в использовании евангельских цитат и парафраз в партии Евангелиста, речитативных диалогах евангельских персонажей (Иисус, Петр, ученики Иисуса — Яков и Иоанн, Иуда, Пилат, Каиафа), хорах *turbae*. Влияние традиций *итальянского ораториального жанра* выражается в том, что основные персонажи — Евангелист, Иисус, Петр и Иуда — наделяются чертами драматической характеристики. Мать Иисуса Мария, которая в евангельской истории Страстей Господних не произносит каких-либо слов, наделяется вокальной партией. Вводятся аллегорические персонажи: Дочь Сиона и Верные Души. Помимо этого, в оратории есть отдельные сольные и ансамблевые эпизоды для певческих голосов, не относящихся к числу персонажей.

Текст либретто Страстной оратории по большей части написан свободным мадригальным стихом, а евангельские цитаты и парафразы (используются все четыре Евангелия) периодически вводятся либреттистом и помещаются в контекст его собственной поэзии. В тексте возникают функционально различные участки, которые мы условно делим на *эпизоды повествования* (цитаты и большинство парафраз) и *эпизоды «осмысления»* евангельских событий (мадригальные тексты). Кардинальное отличие от жанра ораториальных Страстей состоит в том, что с целью драматической характеристики мадригальные тексты в Страстной оратории вводятся не

только в партии аллегорических персонажей, но и в партии евангельских — Иисуса, Петра и Иуды. А используемые в речитативах Евангелиста парафразы евангельских стихов по своей драматической силе порой не уступают мадригальным текстам в партиях основных участников событий.

Жанры номеров в Страстной оратории на либретто Брокеса используются традиционные — как для итальянских ораторий, так и для немецких ораториальных Страстей: арии, речитативы, *accompagnato*, ариозо, ансамбли и хоры *turbae*. Однако в оратории есть жанры, характерные именно для Страстей (начальный мадригальный хор и четыре хорала, обозначенные в партитуре как «Хоралы христианской церкви») и для жанра оратории (вступительная инструментальная симфония). Хоралы не только делят все сочинение на четыре части — в них Гендель достигает общехристианского (или даже общечеловеческого) уровня осмысления и философского обобщения.

Во *втором подразделе* мы подробно рассматриваем воплощение либретто Брокеса в музыке Генделя. Для каждого из основных действующих лиц либреттист вводит по одному или более экспозиционному разделу. Эти разделы Брокес называет словом солилоквий (*soliloquium*, лат. «монолог»). По одному такому «монологу» поручено Иисусу, Иуде, Марии, а также аллегорическому персонажу Верной Душе. Петру в оратории выделено два таких экспозиционных раздела, а Дочери Сиона — три. У Евангелиста нет монологов, но в тексте его речитативов представлены как эпизоды повествования (№ 11), так и эпизоды осмысления (№ 9).

Подробный анализ речитативов и арий Иисуса (с точки зрения изобразительности, гармонии, отражения образов текста и проч.) позволяет сделать вывод: Его монолог по своей значимости приближается к развитой драматической сцене. В речитативах *secco* и *accompagnato* Христа

используются как евангельские цитаты и свободные парафразы на тексты Писания (№№ 2, 4, 6), так и мадригальные тексты (речитатив *secco*, разделяющий арии № 8 и № 8а). Введение в Его речитативы мадригальной поэзии позволяет воплотить в тексте и музыке самые смелые сравнения и образы (влияние итальянской оратории). Арии Иисуса (№№ 7, 8, 8а) написаны исключительно на евангельские цитаты и парафразы (черты традиционного жанра Страстей).

Оба монолога Петра следуют подряд, объединяясь в масштабную драматическую сцену, охватывающую эпизод пленения Иисуса, отречение Петра и его последующее раскаяние. Почти весь текст в партии Петра (арии и речитативы) мадригальный. Исключение — его речитативные диалоги и его единственное ариозо, где используются евангельские цитаты или парафразы.

В первой арии Петра «Яд и жар», идущей сразу после эпизода пленения Иисуса, передается его решительность и яростное стремление вступить за Христа. Воплощение в музыке разнообразных сравнений и метафор, присутствующих в поэтическом тексте, выявляет примечательный прообраз данного номера — арию Ангела «Раскройте, врата преисподней!» из оратории «Воскресение».

Смена психологических состояний Петра далее прослеживается в ариях «Возьми меня, о отчаявшаяся толпа» (№ 16), речитативной сцене его отречения, его ариозо (третье отречение), и завершающих его второй монолог двух ариях (№ 19, «Плачь, ты проклят»; № 20, «Смотри, я пал к Твоим ногам»). Параллельно с его монологами излагаются соответствующие евангельские события (разговор Иисуса с толпой в сцене Его пленения, сцена с Каиафой), но развитие образа Петра проводится последовательно и непрерывно.

Иисус и, особенно, Пётр становятся в Страстной оратории едва ли не «оперными героями», каждый из которых имеет собственную линию драматического развития.

Ария Дочери Сиона «На что не осмелятся лапы медведя и когти яростного льва» (№ 17) представляет в оратории сферу номеров, несущих в себе нравоучительный смысл. Слабая рука человека оказывается здесь могущественнее смертоносных лап животных, потому что выступает в тексте арии как орудие дьявола, полностью покорное его воле. Тема наказания человека за его грехи фигурирует не только в словесном тексте, но и в музыке, наполненной изобразительными приемами (как в инструментальной партии, так и в вокальной).

Нравоучительная линия продолжена и в монологе Иуды. Монолог состоит из арии и обрамляющих ее речитативов. В арии Иуды основной ритмической фигурой оркестрового сопровождения становится острый пунктирный ритм, который воспринимается как мотив его «бичевания» и мучений. А текст арии содержит описание множества адских пыток (наглядно иллюстрируются те муки, которые придется вынести грешнику за все его деяния).

Сочинение Генделя на либретто Б. Х. Брокеса явилось ярчайшим образцом жанра Страстной оратории, получив впоследствии признание многих современников великого композитора. Наиболее высоко оценил Страстную ораторию И. С. Бах.

Предметом исследования **третьей главы** («Христианская и житийная темы в английских ораториях Генделя») являются два произведения композитора — «Мессия» и «Феодора».

Во вступлении к главе рассказывается о значении этих двух сочинений на христианскую и житийную темы для английского периода творчества Генделя. Хотя для композитора в этот период одним из основных

становится жанр оратории на ветхозаветные сюжеты («Саул», «Израиль в Египте», «Самсон», «Иуда Маккавей»), именно «Мессия» и «Феодора» репрезентируют важнейшие тенденции ораториального творчества Генделя в это время. «Феодора» относится к числу ораторий Генделя, наиболее тесно примыкающих к его итальянским операм, — тогда как в «Мессии» гораздо отчетливее прослеживаются связи с традициями церемониальной музыки англиканской церкви. В содержательном плане Триумф Господа и Христа Его в «Мессии» противопоставляется образам мученичества и страдания, преобладающим в «Феодоре».

Далее в диссертации освещается роль религии в английском обществе первой половины XVIII века. Рассказывается о появлении *деизма* (система религиозных взглядов, подвергших сомнению основы христианства) и возникшей в ответ на него *«англиканской апологетики»* (выступления в защиту традиционного христианства). Подтверждение основ христианской религии — участие Бога в сотворенном Им мире и Его вторжение в ход истории человечества — основной замысел «Мессии». Реализуется этот замысел благодаря введению в текст либретто оратории цитат, содержащих *библейские пророчества* и упоминая о *чудесах Божьих*.

Первый раздел посвящен оратории «Мессия». В **первом подразделе** выявляются жанровые особенности оратории. За счет преобладающей в «Мессии» идеи прославления, а также того, что основная роль воспевания хвалы Богу и Христу поручается хору, в сочинении проявляется сходство с жанром коронационного антема. Образ Иисуса в этом произведении трактуется как образ Помазанника Божьего: подобно Помазанникам Божьим восходили на свой престол и английские монархи. С другой стороны, христианский сюжет — Спасение человечества через вочеловечение, добровольную жертву и Воскресение Божьего Помазанника — в оратории представлен «иносказательно» (текст либретто практически

полностью составлен из ветхозаветных цитат), что во многом отличает «Мессию» от этого английского церемониального жанра.

Во *втором подразделе* подробно рассматриваются ветхозаветные пророчества в «Мессии». Среди всех текстовых источников, использованных либреттистом Чарлзом Дженнензом в тексте либретто оратории, центральное место занимают цитаты из Книги пророка Исаии. Эта книга является связующим звеном между первоначальными пророчествами о Мессии и новозаветными цитатами, где говорится о том, как эти пророчества сбываются. Основное внимание мы уделяем образной и символической стороне пророчеств.

Третий подраздел посвящен особенностям композиции «Мессии» и роли музыкального живописания в раскрытии образов. В плане композиционных особенностей и структуры текста либретто «Мессии» проводится сравнение с принципом разделения текста на эпизоды *повествования* и *осмысления*, рассмотренном нами в главе о немецких Страстных жанрах. Этот принцип частично отражен и в «Мессии»: во многих разделах сочинения возникает движение от относительно развернутого повествовательного эпизода (в *accompanato*) к осмыслению и обобщению (чаще всего, в хоре). Пророческие цитаты в либретто и соответствующие им новозаветные свершения анализируются нами с точки зрения воплощения в музыке образов и символов текста (и музыкального живописания).

В *четвертом подразделе* освещается тема чудес Христа в оратории. Для убеждения современников и укрепления их веры авторы «Мессии» обратились к чудесам, совершенным Христом, продемонстрировав с их помощью, что Мессия не был обычным человеком. Хотя основной темой пророчеств о чудесах являются совершаемые Христом физические исцеления (Ис. 35: 5–6), истинное предназначение чудес в «Мессии»

состоит в наставлении о необходимости веры во Христа и принятия Его как своего Пастыря. Образ Христа — Доброго Пастыря, возникший в конце первой части оратории, впоследствии станет одним из двух ключевых образов 3-й части «Мессии».

В пятом подразделе рассматривается Страстная тематика в оратории. Введение во вторую часть пророчеств о Страстях Христовых и использование в музыке звукоизобразительных приемов вызывает ассоциации со Страстными эпизодами Евангелия. Описание Страстей Христа либреттист приводит не прямое, а иносказательное (основываясь, главным образом, на 50-ой и 53-ей главах Книги пророчеств Исаии). По этой причине в сольных и хоровых номерах второй части *прямое сострадание Христу практически полностью отсутствует* (в этом — одно из главных отличий «Мессии» от Страстной оратории и «Воскресения»).

Шестой подраздел озаглавлен «Вознесение Мессии и триумф Бога-Отца». Средства музыкальной изобразительности играют особую роль в ключевых номерах второй половины второй части: торжество восхождения Помазанника Божьего к престолу Отца (№ 30), наказание Богом-Отцом врагов Христа (№ 38), окончательный триумф Господа Бога и главная кульминация оратории — хор «Аллилуйя» (№ 39), представляющий собой триумфальный антем. К концу второй части возникает второй главный образ всей оратории — образ Бога-Отца.

Седьмой подраздел посвящен третьей части «Мессии», в музыке и тексте которой предстают темы Второго Пришествия и Спасения верующих, а также два ключевых образа сочинения: Христа — Доброго Пастыря и Бога-отца. Эти образы, как и принцип иносказательного повествования в сочетании с рельефным музыкальным живописанием — объединяют все три части «Мессии». Подобный уровень обобщения взывал

к способности современников Генделя и Дженненза самостоятельно находить в Писании буквальные словесные соответствия и параллели основным темам сочинения.

Второй раздел освещает жанровые особенности и систему музыкально-поэтических символов оратории «Феодора», завершающей ряд христианских и житийных сочинений в творчестве Генделя. В произведении не только соединяются разные национальные традиции — «Феодора» представляет собой новую разновидность жанра, сочетающую в себе признаки оратории и оперы.

В *первом подразделе* рассматриваются особенности сюжета и либретто оратории «Феодора» (либреттист — Томас Морелл). Взяв за основу житийный сюжет о мученице Феодоре, Гендель сумел создать сочинение, от начала и до конца построенное на развитии личной драмы героини. Тема подчинения Феодоры воле судьбы была особенно близка Генделю в поздний период, когда здоровье композитора ухудшалось, и его начали посещать мысли о приближении смерти.

Второй подраздел посвящен конфликту римлян и христиан — основной идее избранного Генделем сюжета. Противостояние избранного народа и его врагов стало главным пафосом ряда ораторий Генделя в английский период творчества. В «Феодоре» таким «избранным народом» являются не ветхозаветные иудеи (как в других ораториях, стоящих в этом ряду), а представители новой христианской религии. Конфликт римлян и христиан выражен в музыке с помощью различных контрастов: хорам римлян свойственен жизнерадостный и помпезный характер, а также черты танцевальных жанров; для хоров христиан характерна развитая полифония и гармоническая напряженность.

Как в «Мессии», так и в «Феодоре» в хоровых номерах заметны церемониальность и черты антема. Но в «Мессии» основная роль хоров —

композиционная (музыкальное и образное обобщение «сказанного» в речитативах и ариях). В «Феодоре» же хоры, в основном, фигурируют в ритуальных сценах (молитва христиан, прославление римских Богов) или выступают в качестве поддержки конкретного персонажа-«корифея» (Валент, Феодора, Ирена). И хотя хоровые номера завершают каждый из трех актов «Феодоры» (композиционная функция), местоположение хоров в оратории практически полностью продиктовано либретто и сюжетной ситуацией — принцип, восходящий к традициям древнегреческой трагедии.

В сферу образов мученичества и страдания «Феодоры» введен единственный эпизод, связанный с темой Воскресения (и чудесами Христа) — хор христиан, завершающий второй акт оратории. Это молитва христиан о спасении Феодоры и Дидима, иносказательно выражающая идею победы жизни над смертью: вспоминая известную евангельскую притчу о вдове из Наина, умершего сына которой воскресил Христос, христиане уповают на спасение главных героев от мучений и смерти. Замысел хора перекликается с соответствующими разделами в «Мессии» (чудеса в окончании 1-й части, победа над смертью в 3-й).

В третьем подразделе анализируются арии и сцены главных героев-христиан — Дидима, Ирены и, особенно, самой Феодоры. Драма героини разворачивается как единый психологический процесс. Более всего оперные черты в оратории проявляются в сольной сцене Феодоры. Вторая сцена второго акта — уникальный образец монологической оперной сцены, показывающей в динамике сложный духовный выбор героини: она смиряется с мыслью о неминуемой для нее смерти. Во вступительной инструментальной симфонии к сцене и сольных эпизодах Феодоры музыкально-изобразительные средства не только показывают гнетущую обстановку темницы Феодоры, но и отражают внутреннее состояние героини. Подобный принцип (его зачатки прослеживаются в ариях евангельских персонажей «Воскресения» и, отчасти, в сольных сценах

Иисуса и Петра в Страстной оратории) порой изменяет смысловую трактовку образов и символов на противоположную (особенно в сравнении с «Мессией»): свет и солнце символизируют позор и боль Феодоры; образы ночи, тьмы и смерти — ее спасение.

В «Феодоре» наиболее полно выразилось театральное мышление Генделя. Помимо хоровых ритуальных сцен в оратории присутствует немало эпизодов, в которых герои вполне «по-оперному» раскрывают жизнь своего сердца, с его верой, надеждами, любовью и глубокими страданиями.

Заключение содержит основные выводы исследования. В частности, в нем отмечается, что своим творчеством Гендель отдал дань всем трем великим национальным традициям духовной музыки, существовавшим в его эпоху, — итальянской, немецкой, английской, — и в каждой из этих традиций оставил заметный след. Шедевр молодого Генделя оратория «Воскресение», с присущими ей иносказательностью поэтического языка, музыкальной изобразительностью и яркими характеристиками персонажей, вокальной виртуозностью и богатством красочных решений, стоит в одном ряду с лучшими ораториями римских композиторов начала XVIII столетия. Страстная оратория на либретто Б. Х. Брокеса — новаторское сочинение для лютеранской Германии, в котором евангельское слово, благодаря музыке Генделя и возможностям современной ему поэзии, обретает новые выразительные качества. Оратория «Мессия», задуманная и созданная как триумф христианской веры, немыслима вне традиций англиканской музыки и богословия. А «Феодора», подобно ряду других английских ораторий Генделя, по форме близкая оперному жанру, повествует о судьбе героев с такой проникновенностью, таким символизмом и нескрываемым трагизмом, какие едва ли были возможны в сочинениях того же времени на светский сюжет.

Различия между христианскими ораториями весьма велики; их нельзя объяснить лишь принадлежностью данных сочинений к разным временным периодам генделевского творчества. Очевидно, что композитор во многом подчинялся канонам духовной музыки разных христианских церквей и народов — и притом сам же эти каноны создавал. Вместе с тем, ход исследования приводит нас не только к разграничению различных типов жанра оратории у Генделя, но и к выявлению внутренних связей между тремя периодами его ораториального творчества.

Изначально в диссертации не ставилась задача непременно проследить такие связи: материал исследования подбирался согласно иным критериям. Тем не менее, христианские и житийные оратории композитора, едва ли выделяемые самим Генделем как отдельная линия творчества, демонстрируют глубокую преемственность его музыки, написанной в разное время. И произведения, созданные Генделем в молодые годы, помогают понять более поздние его шедевры. Многие композиторские приемы и методы обращения с текстом либретто, заметные в ораториях последних лет жизни великого композитора, берут свое начало именно в его ранних сочинениях.

В частности, созданные в ранние периоды творчества произведения на христианские сюжеты, по сути, определили два образных полюса, в разной степени отразившиеся в позднем ораториальном творчестве композитора. Светлые образы триумфа, торжества и прославления (в «Воскресении») нашли свое высшее воплощение в «Мессии» — монументальном гимне Богу и Христу, Помазаннику Его. Другой полюс — Страстные образы, связанные с темой мученичества и скорби (Страстная оратория на либретто Брокеса, «Страсти по Иоанну» (если они все же принадлежат Генделю)), которые получают свой отклик в написанной в конце 1740-х годов «Феодоре». Страдания христианской мученицы и святой оказываются созвучными образам немецких ораториальных сочинений, созданных

композитором в более ранние периоды. В то же время, обращение к житейному сюжету в этой оратории отражает близкое знакомство Генделя с римским жанром оратории на итальянском языке (*oratorio volgare*), который весьма охотно обращался к либретто подобного рода.

Страсти Христовы и Воскресение Спасителя (понимаемое как Его триумф) можно трактовать как две доминанты, определившие мироощущение великого композитора. Печали и радости, жизненные испытания и победы Гендель осмысливал сквозь призму этих библейских образов. И во все периоды творчества мировоззрение его оставалось христианским.

Публикации:

1. *Волов Д. Г. Ф. Гендель и немецкие ораториальные жанры // Музыкаведение. М., 2008. №7. С. 13–20 (0,7 п.л.).*
2. *Волов Д. Итальянская оратория Генделя «Воскресение» // Старинная музыка. М., 2009. № 1 (43). С. 1–8 (0,6 п.л.).*