

**THE CONCEPTION OF GEORG FRIEDRICH HANDEL'S WORLDVIEW
IN THE CONTEXT OF HIS ORATORIOS* /**

**КОНЦЕПЦИЯ МИРОВОЗЗРЕНИЯ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ
В КОНТЕКСТЕ ЕГО ОРАТОРИАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА**

The subject of Georg Friedrich Handel's worldview is complex and diverse. To disclose it as a system of religious-philosophical perspectives means to reveal the attitude of the composer towards the various trends in the Western European religious and philosophical life of the first half of the 18th century. Nonetheless, musicologists have not been able to arrive at a single mode of understanding. The major researcher of Handel's music, British source-study expert Donald Burrows *excludes the option of revealing the composer's spiritual world*, since no direct testimonies disclosing Handel's worldview have been preserved (see: [14, p. 9]). Burrows is also skeptical about the possibility of elucidating Handel's worldview positions by means of analyzing his musical compositions, since the composer, whether consciously or not, "... took care to keep his opinions and proclivities out of his work" [Ibid., p. 372].

But even in such a seemingly hopeless case there are principles of revealing of the artist's general aesthetic positions in existence. Thomas Mann accentuates two pivotal traits of the German nation: "self-immersion" and "Innerlichkeit" – a polyvalent concept, which can be translated as "... gentleness, profundity of the life of the soul, the absence of vanity, a devout attitude to nature, an artless honesty of thought and conscience – in one word, all the features of high lyricism" [13, p. 9].

In addition, two testimonies delineating Handel's ethical and aesthetical goals are still known. One of them is described in his answer to Lord Kinnwell: "I would be very sorry if my music would only entertain my listeners: I aspired to make them better" (cited from: [4, p. 31]).

The other testimony is contained in his open letter to the readers of the "Daily Advertiser", where he asks the public for support of his oratorical perceptions: "... I perceived, that joining good Sense and significant Words to Musick, was the best Method of recommending *this* to an English Audience; I have directed my Studies that way, and endeavour'd to shew, that the English Language, which is so expressive of the sublimest Sentiments is the best adapted of any to the full and solemn Kind of Musick [as an oratorio. – G. K.]" [14, p. 281].

The quoted statements make it clear to us that three components – making the listeners better, expressing the most elevated feelings and solving his own ethical-aesthetical goals in the genre of oratorio fitting for these ends – were formed by the composer as one single goal. This aspiration to express elevated feelings testified not only of the composer's intention to convey the aesthetically beautiful, but also of that type of the composer's character and his worldview. "Everything that is sublime and beautiful," Mikhail Bakhtin wrote, "forms not a phraseological unity in the ordinary sense, but an intonational or expressive word combination of a special kind. It is the representative of the style, worldview, human type..." [1, p. 302].

The comprehension of Handel's philosophical and ethical views also becomes possible by means of reconstructing his ideas on the basis of the musical compositions he wrote. The authoritative American researcher of Handel's music Robert Ketterer, in his studies of the composer's moral aspirations on the example of the opera "Scipio," asserts that such line

* Translated by Dr. Anton Rovner.

of subject matter virtually became "...anticipated the ethical discussions that we now associate with the oratorios" [24, p. 1].

A comparable idea was stated by Winton Dean. In Handel's oratorio "Samson" he sees the quintessence of the expression of his religious, ethical and philosophical views (see: [16, p. 331]), while in the image of Jephtha from the oratorio with that title he even assumes that the composer created his own emotional and psychological portrait [Ibid., p. 595]. The determinative factor in the demonstration of Handel's worldview is the characterization of his overall personality provided by the composer's younger contemporary John Hawkins, who asserted that throughout the entire path of Handel's life up to his final tragedy – his loss of eyesight, which he was already not able to overcome – the composer endured stoically all of his other tribulations and, all in all, "he was a man of blameless moral, and throughout his life manifested a deep sense of religion" [20, p. 910]. Moreover, "In conversation [with other people] he would frequently declare the pleasure he felt in setting the Scriptures to music; and how much the contemplating the many sublime passages in the Psalms had contributed in his [personal] edification ..." [Ibid.].

At the same time, J. Cockroft asserts that Handel was a man "of great self-esteem and dignity, with connections in the court, with powerful acquaintances among the aristocracy. In addition, he was a great businessman and pragmatist, who knew how to achieve his goals" (cit. from: [11]). To this ideal portrait let us add yet another quality of Handel, described by John Mainwarring: "... noble spirit of independency, which possessed him almost from his childhood, was never known to forsake him, not even in the most distressful seasons of his life" [27, p. 41]. And indeed, D. Hunter notes that Handel's career emerged in such a way, as if he was at will to shape it as he saw fit (see: [22, p. 335]).

Nonetheless, in Handel's worldview many things remain unclear, since *the idea-driven interpretation of his music* changed with history. P. Potter considers that "the politicization and popularization of the oratorios resulted in [extremely] liberal treatments of the works, including elaborate stagings in the Weimar Republic, "dejudaizing" of the texts in the Third Reich, and attempts to secularize [the idea-based content of] Handel's oeuvre in communist East

Germany" [29, p. 312]¹.

In our times the tendency of dejudaizing Handel's oeuvre has been transformed in some works into the attempt of its antisemitization. Thus, Michael Marissen supposes that the "Messiah" virtually presents an anti-Jewish oratorio, while its famous "'Hallelujah' chorus was designed ... to celebrate the destruction of Jerusalem and the Second Temple in A.D. 70.", which is interpreted as the "... divine retribution on Judaism for its failure to accept Jesus as God's promised Messiah" [28]. Handel in his "Messiah" employed for the first time the combined sound of trumpets and drums – an effect, which in baroque music, according to Marissen, was utilized in the capacity of peculiar "emblems of great power and of victory", was incorporated here for celebration of the destruction of those "enemies" who crucified Jesus [Ibid.].

Nonetheless, this version has not received support in the scholarly community. Ruth Smith considers that, despite the distinct assertion of the ideas of Christianity in the "Messiah," Handel's work was not aimed at destroying Judaism (see: [23; 30; 15, p. 474–476]). W. Heller is convinced that to analyze the music of Handel in the manner Marissen means to run counter to everything that we know about him as a composer, while "... the presence of trumpets and drums in the "Hallelujah" chorus does not indicate that Handel was kvelling [apparently, in the sense of "aspiring to convey to the listener his feelings". – G. K.] over the Temple's destruction [probably, in the sense of particularly "divine retribution". – G. K.], since similar orchestration occurs in other Handel works" (cit. from: [23]). And if we carry the idea further to the point of absurdity, according to B. Ivry, then "elsewhere...a 1959 recording of "Messiah" conducted by Thomas Beecham would presumably be even more anti-Jewish because its orchestrator, Eugene Goossens, added clangorous marching band cymbals, piccolo and triangle to the "Hallelujah" chorus" [Ibid.].

Therefore, notwithstanding individual efforts of "dejudaizing" Handel's musical legacy, it is clear that this was not inherent to the composer's worldview.

The question of the Christian essence of Handel's worldview turns out to be no less important. D. Hunter, when analyzing the positions of Winton Dean and Paul Henry Lang, considers that they both attempt to evade this question, focusing their attention on the assumption that "... Handel was not

Christian apologist, though the composer seems to have persuaded many others that that was indeed what he was [i. e., a convinced Christian]" [21, p. 13–14]. Along with this, Hunter notes that Handel's older biographers – John Mainwaring, John Hawkins and Charles Burney were confident in Handel's close interconnection with the Anglican Church, "particularly toward the end of his life." (cit. from: [Ibid., p. 14]). Citing Handel's librettist Thomas Morell, Hunter says that in Handel's "Theodora" the Christian theme was the favorite one among all his other oratorios (see: [Ibid., p. 13]).

There are strong reasons to consider the composer to have been a devout Christian. According to Marian van Til, Handel's parents were unintentionally strongly influenced by their milieu in Halle (the composer's birthplace), which under the leadership of scholar and pastor August Hermann Francke – a follower of the founder of Pietism Philip Jacob Spener – became at the time of Handel's childhood the center of this religious movement. And although the composer's mother and father were not officially its adherents, the ethical principles of this especially sacred variety of Lutherans, calling for universal compassion for fellow creatures, were accepted by them (see: [Ibid., p. 2]). For this reason the Christological type of ethics was grasped by Handel from his childhood². More importantly, C. R. Koch asserts that with the aim of a certain restraint of the given influence, the composer's father, being an adherent of orthodox Lutheranism and, therefore, an adversary of Pietism, which was expanding in Halle's schools, was compelled to invite teachers to his home (see: [25, p. 23]).

At the same time, the activities of the Anglican church during the period of Handel's life and musical activities in Great Britain, according to Lang, "... faithfully reflected socio-economic developments [in the country]; the cultic elements descended from Catholicism remained, but in reality this religion was a system of organized life that under its theocratic exterior was essentially politic" [26, p. 202]. For this reason particularly "... the God, whom Handel memorialized in his music for his new compatriots [the British. – G. K.], could not be the same God Bach [among others] worshipped; therefore the music Handel composed for the official English divine service must also be quite different from the Lutheran. Indeed, these are not songs wrung [directly] from man's soul as he contemplates God." [Ibid., p. 214].

In the ritual church music oriented towards government-supervised England, as well as in Handel's non-tragic compositions, this may really have been the case. However, in his *tragic oratorios* [our definition. – G. K.], where essentially Handel's self-consciousness manifested itself, as did his apprehension of his place in society, it was possible to perceive a sincere appeal of man towards God, coming from out of the depths of his soul, in which the spirit of the Lutheran composer found expression. Ellen T. Harris emphasizes that the creation of the oratorio "Theodora" marked a transition "... from oratorio topics [aimed at] celebrating the political state and national religion (as in *Judas Maccabaeus* and *Solomon*) to personal and reflective subjects focusing on religious freedom and an individual's private relationship with God, a direction that he [Handel. – G. K.] continued with his next and final oratorio, *Jephtha*, composed in 1751)" [19, p. 9].

Nevertheless, some of the church representatives, Handel's contemporaries, did not accept his oratorios as religious compositions. One of the critics wrote after the premiere of "Messiah" that its apperception was not an act of religion, "but for diversion and amusement only," being directed towards "... a prophanation of God's name and word" (cit. from: [15, p. 474]). And these words were expressed in reproach to a composer, who upon composing his "Messiah" expressed his sensations as follows: "... I did think I did see all heaven before me, and the great God himself" (cit. from: [18]).

The formation of Handel's worldview saw the importance of the Biblical Commandments, which comprised the foundation for the Lutheran social ethics, established in the "Small Catechism" ("Enchiridion") and "Large Catechism" ("Der deutsche Catechismus") published by Martin Luther (both editions came out in 1529 at the composer's birthplace, Saxony). Their creation and dissemination were the result of Luther's concern about the low level of knowledge of the basic concepts of Christianity on the part of the parishioners, whereof it could be seen that *his actions in drawing people to faith wee stipulated by motives of upbringing, i. e. virtually the aspiration to make them better.*

The guidelines for religious ethics connected with the subject of the passions of Christ became a major source for the tragic images in Handel's music. Through its prism many of the subjects from the Old Testament incorporated by Handel in his oratorios

were interpreted by him. *They presented human reason, evaluating man's actions, which served as the qualms of his conscience. It turned into a force hostile to human individuality.* A crucial issue in this contrariety was that of fulfillment of moral duty, which led the main protagonist to his death brought into reality as the *extention of his moral aspirations*. Particularly during his confrontation with it, the protagonist was left without any form of cover, and in his final confession subjected himself to his doom. The disclosure of such a contradiction gave Handel the possibility to express in his oratorio *the issue of the moral choice, experienced in the sufferings of his conscience*.

Comprehension of this as a rational evaluation of moral qualities was formulated in the *ethics of the English sensualists*, on the basis of their study of man's "moral feeling" (see: [5, p. 612]). This concept was introduced by English philosopher Anthony Ashley-Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury. In his consideration of morality, one could sense the connection with Christian ethics, not of the English variety, which in many ways was based on the teachings of John Calvin, treating the sinner as a man worthy only of punishment by death. *In contrast to this, Shaftesbury's ethics was accordant with the ideas of Luther, who, let us remind ourselves, was concerned with man's salvation through faith, which was his conscience, i.e., his moral sense.*

At the same time, a considerable amount of influence was exerted on Shaftesbury also by *English philosopher John Locke, a friend of the Earl*. At the basis of his worldview was the moral principle of the ethics of the Enlightenment, which claimed that the primary reason for man's happiness or unhappiness may be found in himself (see: [9, p. 56]). This principle subsequently turned out to be accordant not only to the ideas of Shaftesbury, but also to *the humanistic ideals of the English Enlightenment*, which was formed after the proclamation of writer Henry Fielding of the idea of the human being as the focus of attention of historians and poets.

Shaftesbury already during his lifetime exerted a considerable amount of influence on the development of European thought of the Enlightenment (see: [5, p. 615]). It is known that his ideas also provided some impact on Handel's literary and artistic milieu, including his librettists and himself. However the philosopher's requirements for man to correspond to "the good of his appearance or his system" turned to man their tragic side. The latter manifested itself in *the paradoxical necessity*

for self-sacrifice for achieving one's happiness. According to Shaftesbury, "the thirst for life and love of life brought to an extremity does not serve the interests of the individual; they form a hindrance for his happiness. To dispose of this hindrance upon necessity a man must sacrifice his own life" (cit. from: [7, p. 140]).

The issue of moral choice brought Handel's musical closer to the ethics of Shaftesbury, on the one hand, and on the other hand – *to the ethics of the French moralists*. Being under the influence of Rene Descartes, it obliged people to make a choice between love and duty. The selection of love, according to Jean de La Bruyere, testified of the display of weakness [8, p. 249]. On the other hand, following the call of duty signified the achievement of "the heights of heroic and perfect virtue" [Ibid., p. 225]. Fulfillment of the rules of such an ethics preserved the moral principles of society, not allowing "seeds of discord to germinate" in it.

But man was not always successful, nor did he always wish to follow the path of virtue. Even the cognitivist Descartes asserted that only that person was able to find delight in life, who was genuinely moved by passions (see: [2, p. 710]). This utterance displayed the traditions of the attitude of the individual towards earthly attachments that stemmed from the Renaissance era. For this reason, according to Blaise Pascal, man was tormented by the "internal strife between reason and passions," he incessantly battled with himself, since he reconciled with reason only upon striving against his passions, and vice versa. In connection with this, he always suffered and was always torn by contradictions (see: [8, p. 178]).

The ethical principles of the French moralists found their reflection in Classicist drama. One of the connecting links was that of Pascal and Racine, both of whose works was drawn together by their implementation of the teachings of the Jansenists. According to the theory of Dutch philosopher Cornelius Jansen, it was possible for man to redeem his original sin and save himself from fate only by realizing his own sinfulness and then – by means of his moral perfection (see: [3, p. 65]).

The problem of contradiction between reason and feeling served as a foundation for the plays of Racine, with whose work Handel was very familiar. His early English oratorios "Esther" (1732) and "Athalia" (1733) were based on the famous playwright's dramas with these titles. *The*

monologues characteristic for him, where the protagonist was shown in the state of an interpersonal conflict and bitter repentance, likewise formed a stable attribute for Handel's tragic oratorios. Such are the confessional scenes involving Samson, Saul, Semele, Jephtha and Theodora in the oratorios named after them, Nitocris in "Belshazzar," Cleopatra in the oratorio "Alexander Balus," Deyanira in "Hercules," Joseph, Simeon in the oratorio "Joseph and his Brethren," and Christ in "Brockes Passion."

By displaying these protagonists expressing contradictory feelings, Handel integrated the ethical-aesthetical tendencies of the Baroque and Classical periods, which was possible for him as the result of his encyclopedic knowledge, and with the aid of which he became part of the circle of the outstanding thinkers of the 18th century. According to Romain Rolland, "the great Germans of the end of the century, such as Goethe and Herder, were not freer or more universal than in the sphere of music this Saxon was, who was suffused with all the artistic thoughts of the West" [12, p. 263].

The criterion for mastering these thoughts was established by *Handel's moral paradigm, which was formed by his ethical attitude to reality.* In consequence of it he came to the level of comprehending music as the reflection of the human being's spiritual and emotional world (a position, which was established only at the end of the 18th century) and in his apprehension of the images of the individual and the people created a type of oratorio that was unprecedented in its significance and immensity, lofty, spiritually inspired by the concept of faith and aspiring towards the phenomenon of "integral-mindedness." While addressing God, it also generated thoughts about the human being. In such a bipartite condition, which characterized the image structure of Handel's oratorios, the central worldview-related issue of that time showed through, comprehended as the humane issue.

Handel, having taken as his example the moral and religious values, which predominated over human passions, set before him the goal of making people better and thereby *provided the idea* (to use the expression of M. Sokolov) for his oratorical output, in which the tragic oratorio became a sort of meta-genre, endowed with the abilities to bear into the future their communication to humanity. But the paradox was in that the composer, transmitting

the aspiration of the protagonist to make the most worthy moral choice, *showed his desperation, by means of which he demonstrated himself not as much as a purely ecclesiastic composer as a secular artist-philosopher,* whose worldview was founded on Christological ethics.

However, Handel's oratorical legacy, consisting of 26 works in the genre, seemed to divide in a remarkable way into the tragic and the non-tragic, which manifested the dialectic quality of his thinking. In twelve of the oratorios ("Alexander Balus", "Athalia", "Acis and Galatea", "Belshazzar", "Hercules", "Jephtha",³ "Messiah", "Samson", "Saul", "Semele", "Theodora" and "Brockes Passion") the main protagonists die at the end, while in the other twelve ("Resurrection", "The Choice of Hercules", "Deborah", "Israel in Egypt", "Joshua", "Judas Maccabeus", "L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato", "Occasional Oratorio", "Alexander's Feast", "The Triumph of Time and Truth", "Solomon" and "Esther") all the main characters remain alive. However, two oratorios – "Susanna" and "Joseph and his Brethren" stand apart between these two categories, since in the latter two the main protagonists, not aware that they will be saved at the end, endure states of torment comparable only with those preceding death. For this reason these two works create the impact of being perceived, rather, as tragic ones.

It is in the tragic sphere of musical culture in general, and in Handel's music in particular, that there occurred remarkable artistic discoveries. Having set up an entire gallery of tragic images, Handel *typified them by means of characters,* the inner content of which, according to Alexander Mikhailov's observation, "seemed to be 'turned inside out'" within the context of development of European thought [10, p. 214]. This "turning inside out" happened in Handel's musical output, because the composer, in contrast to the Greek perception of character, where it meant "the outward sign of the inner" [Ibid.], accentuated the image of the "inner human being" (following the concept of Martin Luther), in which the spiritual world shattered from the irreconcilable contradictions within himself and his surroundings. At the same time, the protagonists, similarly to Christ and irradiated with transcendent light, aspired to spiritual perfection, undergoing the tortuous path towards its achievement. By manifesting such tragic characteristics, the composer led the Baroque ethical-aesthetical system to its highest

limits, bringing it close to the boundaries of Classicist art of the time of the Enlightenment, and even overcoming them to a certain extent.

All in all, Handel's worldview, having revealed itself in the realization of the religious and ethical ideas of his times, was conditioned by rigid social-behavioral regulations, the approach to which

was in reality interconnected with a compulsory suppression of innate feelings in oneself. But these regulations of behavior of the individual in society corresponded with the goals of the edificatory genre of the oratorio and, most importantly, – corresponded to the aspirations of the composer to make his listeners better people.

The author expresses his heartfelt gratitude to Handel scholar Irina Konson for valuable comments and insights expressed by her during the process of preparation of the present article for publication.

NOTES

¹ Regarding the perception of Handel's musical legacy in the conditions of the 20th totalitarian regimes in Germany see: [17].

² For greater detail on the Christological Theme in Handel's Music see: [6, p. 91–95]).

³ Despite the fact that in the oratorio Jephtha's daughter remains alive, the characters of the oratorio mourn her fate as a tragedy, until the moment the news arrives of her being saved.

ема мировоззрения Георга Фридриха Генделя сложна и многопроблемна. Раскрыть её как систему религиозно-философских взглядов – значит выявить отношение композитора к разным течениям западноевропейской религиозно-философской жизни первой половины XVIII века. Однако музыковеды в этой сфере к единому пониманию не пришли. Крупнейший исследователь творчества Генделя, английский источниковед Д. Бэрроуз *исключает возможность выявления духовного мира композитора*, так как прямых свидетельств, раскрывающих генделевское мировоззрение, не осталось (см.: [14, p. 9]). Бэрроуз также скептически относится к возможности прояснить мировоззренческие позиции Генделя посредством анализа его произведений, поскольку композитор, сознательно или нет, «... позаботился, чтобы его мысли и склонности остались за рамками творчества» [Ibid., p. 372].

Но даже в таком, казалось бы, безнадежном случае, существуют принципы выявления общих этических позиций художника. Т. Манн выделяет два коренных свойства немецкой нации: «самоуглублённость» и «Innerlichkeit» – понятие многозначное, которое переводится, как «... нежность, глубина душевной жизни, отсутствие суетности, благоговейное отношение к природе, бесхитростная честность мысли и со-

вести, – короче говоря, все черты высокого лиризма» [13, с. 9].

Кроме того, два свидетельства, очерчивающие этические и эстетические задачи Генделя, всё же известны. Одно выражено в его ответе, обращённом к лорду Киннуэлу: «Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей: я стремился сделать их лучше» (цит. по: [4, с. 31]).

Другое содержится в его открытом письме к читателям «Daily Advertiser», где он просит публику о поддержке своих ораториальных представлений: «... я постиг, что совмещение в музыке благого [good] смысла и значимых слов является лучшим [творческим] методом, который для английских слушателей является наиболее привлекательным; я направлял свои ... усилия, чтобы показать [возможности] английского языка, который столь искусен в выражении невозвышенных чувств, что наиболее приемлем [для использования в создании] такого фундаментального и торжественного жанра музыки [как оратория. – Г. К.]» (цит. по: [14, p. 281]).

Из приведённых высказываний становится ясно, что три составляющие – сделать слушателей лучше, раскрыть невозвышенные переживания и решить свои этико-эстетические задачи в подходящем для этого жанре оратории – складывались для композитора в единую цель. Такое

стремление выразить высокие чувства свидетельствовало не просто о намерении передать прекрасное, а о типе характера композитора и его мировоззрении. «Всё высокое и прекрасное, – писал М. Бахтин, – это не фразеологическое единство в обычном смысле, а интонационное или экспрессивное словосочетание особого рода. Это представитель стиля, мировоззрения, человеческого типа...» [1, с. 302].

Выявление философско-этических взглядов Генделя возможно и путём реконструкции его идей на основе созданных им произведений. Авторитетный американский исследователь творчества Генделя Р. Кеттерер, изучая нравственные устремления композитора на примере оперы «Сципион», утверждает, что «подобная сюжетика фактически стала предвестником ораториальной этической проблематики» (см.: [24, р. 1]).

Сходную мысль высказывает и У. Дин. В оратории Генделя «Самсон» он видит квинтэссенцию выражения его религиозных, этических и философских взглядов (см.: [16, р. 331]), а в образе Иевфая из одноименной оратории даже предполагает, что композитор создал свой собственный эмоционально-психологический портрет [Ibid., р. 595].

Определяющей в показе мировоззрения Генделя является характеристика его общего облика, данная младшим современником композитора Дж. Хоукинсом, утверждавшим, что вплоть до последней трагедии Генделя – потери зрения, с чем справиться он уже не мог, музыкант стойко переносил все другие напасти и в целом являлся «человеком безупречной морали, а его жизнь была наполнена глубокой религиозностью» [20, р. 910]. Более того, «в своих беседах [с другими людьми] он весьма часто рассказывал [собеседнику], какое наслаждение ощущал, когда перекладывал тексты Писания на музыку, и какую роль в его [личностном] становлении сыграло созерцание многих возвышенных строк в Псалмах...» [Ibid.].

Вместе с тем Дж. Кокрофт считает, что Гендель был человеком «большого самоуважения и достоинства, со связями при дворе, с большими знакомствами среди аристократии. Кроме того, это был великий бизнесмен, прагматик, умевший добиваться своих целей» (цит. по: [11]). К этому идеальному портрету добавим ещё одно качество Генделя, выявленное Дж. Мэйнуорингом: «...благородный дух независимости, который владел им почти с детства, никогда его

не покидал, даже в самых сложных жизненных обстоятельствах» [27, р. 41]. И действительно, Д. Хантер отмечает, что карьера Генделя сложилась таким образом, словно он был волен выстраивать её по своему разумению (см.: [22, р. 335]).

Однако в мировоззрении Генделя остаётся много неясного, поскольку *идейная трактовка его творчества* исторически менялась. П. Поттер считает, что «политизация и популяризация генделевских ораторий нашла своё выражение в их [крайне] свободных интерпретациях, включая замысловатые сценические постановки в Веймарской республике, “деиудизацию” текстов в Третьем Рейхе и попытках секуляризировать [идейное содержание] генделевских произведений в коммунистической Восточной Германии» [29, р. 312]¹.

В наше время тенденция деиудизации творчества Генделя в некоторых работах трансформирована в попытку его антисемитизации. Так, М. Мариссен полагает, что «Мессия» фактически является антиеврейской ораторией, а её знаменитый «... хор “Аллилуйя” ... представляет триумфальное празднование разрушения римлянами Второго Храма в Иерусалиме в 70 г. н. э.», которое трактуется как «... божественное воздаяние за неспособность иудеев принять Иисуса в качестве обещанного Богом Мессии» [28]. Гендель, впервые применивший в «Мессии» совместное звучание труб и барабанов – приём, который в барокко, согласно Мариссену, использовался в качестве своеобразной «эмблемы великой мощи и победы», был употреблён здесь для празднования уничтожения тех «врагов», что распяли Иисуса [Ibid.].

Но эта версия в научном сообществе поддержки не нашла. Р. Смит считает, что, несмотря на явственное отстаивание в «Мессии» идей христианства, генделевское произведение на уничтожение иудаизма нацелено не было (см.: [23; 30; 15, р. 474–476]). У. Хеллер убеждён, что анализировать музыку Генделя, подобно Мариссену, – значит вступать в противоречие со всем, что мы знаем о нём как о композиторе, а «наличие труб и барабанов в хоре “Аллилуйя” ещё не говорит о том, что Гендель испытывал [по всей видимости, в значении «стремился передать слушателю». – Г. К.] чувство потрясения от разрушения Храма [вероятно, в значении как раз «божественного возмездия». – Г. К.], так как подобная оркестровка наблюдается и в других генделевских произведениях» (цит. по: [23]).

И если доводить мысль до абсурда, считает Б. Айври, то, «в противном случае, ... запись “Мессии” 1959 года под управлением Т. Бичема будет, предположительно, ещё более антисемитской, потому что её оркестровщик Е. Гуссенс добавил в “Аллилуйю” лязгающие цимбалы, пикколо и треугольник» [Ibid.].

Таким образом, несмотря на отдельные попытки деевреизации творчества Генделя, ясно, что мировоззрению композитора это свойственно не было.

Не менее важным оказывается вопрос о христианской сущности мировоззрения Генделя. Д. Хантер, анализируя позиции У. Дина и П. Ланга, считает, что оба они пытаются этот вопрос обойти, фокусируя своё внимание на том, что «... Гендель апологетом христианства не был, несмотря на то, что многих он в том [что является убеждённым христианином. – Г. К.], казалось, смог убедить» [21, р. 13–14]. Наравне с этим Хантер отмечает, что ранние биографы Генделя – Дж. Мэйнуоринг, Дж. Хоукинс, Ч. Бёрни – были уверены в тесной взаимосвязи Генделя с Англиканской церковью, «в особенности, к концу его жизни» (цит. по: [Ibid., р. 14]). Ссылаясь на генделевского либреттиста Т. Морелла, Хантер говорит, что в «Феодоре» Генделя христианская тема среди других его ораторий была излюбленной (см.: [Ibid., р. 13]).

Действительно, есть веские причины, чтобы считать композитора убеждённым христианином. Согласно М. ван Тил, на родителей Генделя сильное влияние невольно оказывало их окружение в Халле (на родине композитора), который под предводительством учёного и пастора Августа Германа Франке – последователя основателя пиетизма Филиппа Якоба Шпенера – стал во времена детства Генделя центром этого религиозного течения. И, хотя официальными его приверженцами мать и отец композитора не были, этические принципы этой особо сакральной разновидности лютеранства, побуждавшие к всемерной помощи ближним, были ими восприняты (см.: [Ibid., р. 2]). Поэтому христологическая этика была усвоена Генделем с детства². Более того, К. Р. Кох утверждает, что в целях определённого ограничения данного влияния отец композитора, будучи приверженцем ортодоксального лютеранства и потому противником растущего в школах Халле пиетизма, вынужден был приглашать учителей на дом (см.: [25, р. 23]).

Деятельность же Англиканской церкви в период жизни и творчества Генделя в Великобритании, как пишет П. Ланг, «... всецело отражала социально-экономическое развитие [страны]; оставшиеся [со времен] католицизма культовые элементы сохранились, но в действительности религия была [такой] системой организации жизни, которая под покровом внешней религиозности в значительной мере явилась политически обусловленной» [26, р. 202]. В связи с этим конкретно «... [образ] Бога, который Гендель запечатлел в своих произведениях [предназначенных] для новых соотечественников [англичан. – Г. К.], не был тем же самым, что [например] у Баха; поэтому музыка, создаваемая Генделем для английской церковной службы, от лютеранской должна была принципиально отличаться. И действительно, сочинённые им песнопения [непосредственно] из человеческой души, как если бы сам он лицеизрел [образ] Бога, не исходили» [Ibid., р. 214].

В ритуально-церковной музыке, ориентированной на официальную Англию, как и в нетрагических произведениях Генделя, это действительно могло быть так. Однако в его *трагических ораториях* [определение наше. – Г. К.], где, в сущности, в полной мере и проявилось самосознание Генделя, как и понимания своего места в обществе, слышалось искреннее, идущее из глубин души обращение человека к Богу, в чём выразился дух композитора-лютеранина. Е. Хэррис подчёркивает, что создание оратории «Феодора» знаменовало поворот «... от ораториальных сюжетов [нацеленных] на празднование политических и национально-религиозных событий (как в [произведениях] “Иуда Маккавей” и “Соломон”) к глубокому внутреннему осмыслению проблем религиозной свободы и личностных отношений с Богом – направлению, которое было продолжено в его [Генделя. – Г. К.] следующей, ставшей последней ораторией [композитора] – “Иевфай”, сочинённой в 1751-м» [19, р. 9].

Тем не менее, некоторые современные Генделю представители церкви его оратории как религиозные произведения не признавали. Один из критиков после премьеры «Мессии» писал, что её представление является не религиозным действием, а «лишь отвлечением от него и развлечением», будучи направленным на «осквернение имени Бога и слова Его» (цит. по: [15, р. 474]). И эти слова прозвучали в упрёк композитору,

который при создании «Мессии» сказал о своих ощущениях так: «... “я думал, что видел всё небо перед собой и самого великого Бога”» (цит. по: [18]).

В формировании мировоззрения Генделя важны *Библейские заповеди, составившие основу лютеранской социальной этики*, заложенной в «Малом катехизисе» («Enchiridion») и «Большом катехизисе» («Der deutsche Catechismus») М. Лютера (оба издания увидели свет в 1529 году на родине композитора в Саксонии). Появление их было вызвано озабоченностью Лютера низким уровнем знания прихожанами основ христианства, из чего видно, что его *действия по приобщению людей к вере были обусловлены мотивами воспитания, то есть фактически стремлением сделать их лучше.*

Положения религиозной этики, связанные с темой Страстей Христовых, у Генделя стали источником трагедийных образов. Сквозь её призму были трактованы многие ветхозаветные сюжеты, использованные композитором в ораториях. *В них разум, оценивавший действия человека, служил угрызением его совести. Он превращался во враждебную личности силу.* Центральной в этом противодействии явилась проблема исполнения морального долга, что вело героя к смерти, которая вводилась в реальность как *продолжение нравственных устремлений.* Именно перед ней герой оставался без прикрас и в своей последней исповеди сам себе выносил приговор. Раскрытие такого противоречия давало возможность Генделю воплотить в оратории *пережитую в муках совести проблему морального выбора.*

Понимание её как рациональной оценки моральных качеств было сформулировано в *этике английских сенсуалистов*, основанной на исследовании «морального чувства» человека (см.: [5, с. 612]). Понятие это было введено английским философом Э. Шефтсбери. В его внимании к морали ощущалась связь с христианской этикой, но не с английской, во многом основанной на учении Ж. Кальвина, который относился к грешнику как человеку, достойному только смертной кары. *Этика же Шефтсбери была созвучна идеям Лютера, заботившегося, напомним, о спасении человека верой, которая была его совестью, то есть моральным чувством.*

Вместе с тем большое влияние на философа оказал и его друг – *английский мыслитель Дж. Локк.* В основе его мировоззрения лежал

моральный принцип просветительской этики, который гласил, что первая причина счастья или несчастья человека заложена в нём самом (см.: [9, с. 56]). Принцип этот в дальнейшем оказался созвучен не только идеям Шефтсбери, но и *гуманистическим идеалам английского Просвещения*, сформировавшегося после провозглашения писателем Г. Филдингом идеи человека как центра внимания историков и поэтов.

Шефтсбери уже при жизни имел огромное влияние на развитие европейской просветительской мысли (см.: [5, с. 615]). Известно, что его идеи воздействовали и на литературно-художественное окружение Генделя, в том числе на его либреттистов и на него самого. Однако требования философа соответствия «благу его вида или системы» оборачивались для человека трагической стороной. Она проявлялась в *парадоксальной необходимости самопожертвования ради достижения своего счастья.* Согласно Шефтсбери, «доведённая до крайности жажда жизни и любовь к жизни – вовсе не в интересах личности; они становятся помехой её счастью. Для устранения этой помехи при необходимости следует жертвовать собственной жизнью» (цит. по: [7, с. 140]).

Проблема морального выбора, с одной стороны, сближала творчество Генделя с этикой Шефтсбери, а с другой – с *этикой французских моралистов.* Находившаяся под влиянием Р. Декарта, она обязывала сделать выбор между любовью и долгом. Выбор любви, по суждению Ж. Лабрюйера, свидетельствовал о проявлении слабости [8, с. 249]. Следование же долгу означало достижение «вершин добродетели, героической и совершенной» [там же, с. 225]. Выполнение правил такой этики сохраняло нравственные устои общества, не позволяя в нём «прорасти семенам раздора».

Но человеку далеко не всегда удавалось или не хотелось следовать добродетели. Даже когнитивист Декарт говорил, что только тот мог наслаждаться жизнью, кого по-настоящему волновали страсти (см.: [2, с. 710]). В этом высказывании проявились традиции ренессансного отношения личности к земным привязанностям. Поэтому человека, по словам Б. Паскаля, мучила «междоусобица разума и страстей», он непрерывно воевал сам с собой, ибо примирялся с разумом, только когда боролся со страстями, и наоборот. В связи с этим он всегда страдал и был раздираем противоречиями (см.: [8, с. 178]).

Нравственные принципы французских моралистов нашли отражение в классицистской драматургии. Одной из связующих оказалась линия Паскаль – Расин, творчество которых сближалось претворением учения янсенистов. По теории голландского философа К. Янсения, искупить первородную вину и спастись от судьбы можно было, лишь осознав свою греховность, а затем – с помощью нравственного совершенствования (см.: [3, с. 65]).

Проблема противоречия между разумом и чувством фундировала произведения Расина, творчество которого Гендель хорошо знал. Его ранние английские оратории «Эсфирь» (1732) и «Аталия» (1733) были написаны по пьесам этого французского драматурга. *Характерные для него монологи, где герои были показаны в состоянии внутриличностного конфликта и горького раскаяния, явились устойчивым признаком и трагических ораторий Генделя.* Таковы исповедальные сцены Самсона, Саула, Семелы, Иевфая, Феодоры в одноименных ораториях, Нитокрис в «Валтасаре», Клеопатры в оратории «Александр Бал», Деяниры в «Геракле», Иосифа, Симеона в оратории «Иосиф и его братья», а также Христа в «Пассионах по Брокесу».

Показывая этих героев в выражении противоречивых чувств, Гендель интегрировал этико-эстетические тенденции барокко и классицизма, что стало возможным благодаря его энциклопедичности, с помощью чего он вошёл в круг выдающихся мыслителей XVIII века. По словам Р. Роллана, «великие немцы конца столетия, такие, как Гёте и Гердер, не были более свободными и более универсальными, чем был в музыке этот саксонец, проникнутый всеми художественными мыслями Запада» [12, с. 263].

Критерием в освоении этих мыслей явилась *нравственная установка Генделя, которая была сформирована его этическим отношением к действительности.* Вследствие этого он вышел на уровень постижения музыки как отражения духовно-эмоциональной жизни человека (позиция, утвердившаяся только в конце XVIII века) и в своём воплощении образов личности и народа создал небывалый по значению и масштабности величественный, одухотворённый концептом веры, устремлённый к феномену единомыслия вид оратории. При обращении к Богу оно порождало и думы о человеке. В таком двустороннем явлении, характеризовавшем образный строй генделевских ораторий, проступила актуальная

мировоззренческая проблема того времени, в центре которой находилась *гуманистическая идея.*

Гендель, взяв за образец нравственно-религиозные ценности, доминировавшие над земными страстями, поставил задачу сделать людей лучше и тем самым *идеифицировал* (термин М. Соколова) своё ораториальное творчество, в котором трагическая оратория стала своего рода метажанром, обладавшим возможностями нести в будущее свои послания человечеству. Но парадокс состоял в том, что композитор, передавая стремление героя сделать наиболее достойный моральный выбор, *показал его безнадежность, посредством чего проявил себя не столько как сугубо церковный композитор, сколько светский художник-философ,* в основе мировоззрения которого лежала христологическая этика.

Ораториальное наследие Генделя, состоявшее из 26 произведений, однако, удивительным образом равно разделилось на трагические и не-трагические, в чём проявилась диалектичность его мышления. В двенадцати ораториях («Александр Бал», «Аталия», «Ацис и Галатеея», «Валтасар», «Геракл», «Иевфай»³, «Мессия», «Самсон», «Саул», «Семела», «Феодора», а также «Пассионы по Брокесу») главные герои гибнут, а в двенадцати («Воскресение», «Выбор Геракла», «Дебора», «Израиль в Египте», «Иисус Навин», «Иуда Маккавей», «О Радости, Печали и Мудрости», «Оратория на случай», «Праздник Александра», «Триумф Времени и Правды», «Соломон», «Эсфирь») – все остаются живы. А между теми и другими ораториями особняком стоят «Сусанна» и «Иосиф и его братья», где главные герои, не зная о предстоящем спасении, переживают муки, сравнимые только с предсмертными. Поэтому данные произведения провоцируют на то, чтобы воспринимать их, скорее, как трагические.

Именно в трагической сфере музыкальной культуры в целом и у Генделя, в частности, происходили поразительные художественные открытия. Создав галерею трагедийных образов, он *типизировал их как характеры,* внутреннее содержание которых, по наблюдению А. Михайлова, в европейском развитии «было как бы вывернуто “изнанкой наружу”» [10, с. 214]. Эта «вывернутость» в творчестве Генделя произошла потому, что композитор, в отличие от греческого представления о характере, где он означал «внешний знак внутреннего» [там же],

сделал акцент на образе «внутреннего человека» (концепт М. Лютера), в котором духовный мир раскалывался в непримиримых противоречиях с самим собой и окружением. Герои же, подобные Христу и озарённые трансцендентным светом, стремились к духовному совершенству, переживая в его достижении мучительный путь. Воплощая такие трагедийные характеры, *композитор подвёл барочную этико-эстетическую систему к высшим её пределам, приблизив к границам классического искусства эпохи Просвещения и даже в какой-то мере их преодолев.*

В целом мировоззрение Генделя, раскрывшееся в претворении современных ему религиозно-этических идей, было обусловлено жёсткой социально-поведенческой регламентацией, приближение к которой в действительности было сопряжено с принудительным подавлением в себе природных чувств. Но именно такая регламентация поведения личности в обществе соответствовала задачам назидательного жанра оратории, а главное – отвечала устремлениям самого композитора сделать слушателей лучше.

Автор статьи сердечно признателен генделеvedу Ирине Консон за ряд ценных замечаний и соображений, высказанных ею в процессе подготовки данного материала к публикации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О восприятии творчества Генделя в условиях тоталитарных режимов в Германии XX века см.: [17].

² Подробнее о христологической теме в творчестве Генделя см.: [6, с. 91–95].

³ Несмотря на то, что в оратории дочь Иевфая остаётся в живых, действующие лица до известия о спасении Ифис переживают её судьбу как трагедию.

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorчества* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 445 p.

2. Dekart R. *Izbrannye proizvedeniya* [Descartes, René. Selected Works]. Translation from the French and Latin, Edition and Introduction by E. Sokolov. Moscow; Leningrad: Gospolitizdat, 1950. 712 p.

3. Zhirmunskaya N. A. *Ot barokko k romantizmu: statyi o frantsuzskoy i nemetskoj literaturakh* [From Baroque to Romanticism. The Articles on French and German Literature]. Compiled and Prepared for Publication by: A. G. Astvatsurov, V. Zhirmunskaya-Astvatsurova, E. G. Etkind; Introduction by E. G. Etkind. St. Petersburg: Saint-Petersburg State University, 2001. 464 p. (Philological Heritage).

4. Ivanov-Boretskiy M. M. *Materialy i dokumenty po istorii muzyki. T.2: XVIII vek* (Italiya, Frantsiya, Germaniya, Angliya) [Materials and Documents on the History of Music. Volume 2: 18th Century (Italy, France, Germany, England)]. Moscow: Muzgiz, 1934. 604 p.

5. *Istoriya eticheskikh ucheniy* [The History of Ethical Doctrines]. Under the General Editorship of A. A. Huseynov. Moscow: Gardariki, 2003. 897 p.

6. Konson G. R. Oratorii G. F. Gendelya (K 325-letiyu so dnya rozhdeniya) [The Oratorios of G. F. Handel (Towards his 325th Anniversary)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2010, No. 2, pp. 91–95.

7. Kropotkin P. A. *Etika: Izbr. trudy* [Ethics. Selected Works]. Moscow: Politizdat, 1991. 496 p. (Library of Ethical Thought).

8. Laroshfuko F. de. *Maksimy*; Paskal' B. *Mysli*; Labryuyer Zh. de. *Kharaktery* [La Rochefoucauld, François VI, duc de. Maxims; Pascal, Blaise. Thoughts; La Bruyère, Jean de. Characters]. Translated from the French and with an Introduction by V. Bakhmutskiy. Notes by V. Bakhmutskiy, N. Mavlevich, M. Razumovskaya, T. Khatisova. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1974. 544 p.

9. Lokk Dzh. *Sochineniya: v 3 t.* [John Locke. Writings in Three Volumes]. Editor and Compiler, Annotations by A. L. Subbotin. Volume 3. Moscow: Mysl', 1988. 668 p.

10. Mikhaylov A. V. *Yazyki kul'tury* [The Languages of Culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1997. 912 p. (Language. Semiotics. Culture).

11. Poltavskiy D. Gendel': britanskiy kompozitor-kosmopolit [Handel: A British Cosmopolitan Composer]. *BBC: Russkaya sluzhba* [BBC: Russian Service]. URL: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_4143000/4143864.stm. (31.12.2016).

12. Rollan R. Opera v XVII veke v Italii, Frantsii, Germanii i Anglii. Gendel' [Rolland, Romain. Opera in 17th Century Italy, France, Germany and England. Handel]. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: v 8 t.* [Musical-Historical Heritage. In 8 Volumes]. Translated

from the French by E. P. Grechanaya. Compilation, Editing, Introduction and Commentaries by V. N. Bryan-tseva]. Issue 2. Moscow: Muzyka, 1987, pp. 199–391.

13. Tsaryova E. M. *Johannes Brahms: monografiya* [Johannes Brahms: A Monographic World]. Moscow: Muzyka, 1986. 384 p. (The Classics of World Musical Culture).

14. Burrows D. *Handel. The Master Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie).

15. Ciurtin E. Handel's Messiah as History of Religions: Why Ev'ry Valley Shall Be Exalted. *Arhivs. Études d'Histoire de Religions / Studies in the History of Religions*. Ed. N. Girardot, B. Rennie. Bucharest. XV (2011). Fasc. 3, pp. 471–494.

16. Dean W. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London: Oxford University Press, 1959. 694 p.

17. Gerlach K., Klingberg L., Riepe J., Spiegler S. *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen [: Quellen im Kontext]*. [On the reception of Georg Friedrich Händel in the German dictatorships [: sources in context]. Beeskow, 2015. Teilbände 1. 502 S.; Teilbände 2. 818 S.

18. «Handel or Bach? The great baroque debate». *Bachtrack*, 22 November 2013 [The Debate Between C. Connor and M. Steinitz]. URL: <https://bachtrack.com/nov-2013-baroque-bach-handel>. (03.10.2016).

19. Harris E. *Handel and his will. Handel's Will. Facsimiles and commentary*. London: The Gerald Coke Handel Foundation, 2009, pp. 9–20.

20. Hawkins J. *A General History of the Science and Practice of Music*. Vol. II. London: Novello; Ewer & Co, 1875; New York: J.L. Peters, 1875. 963 p.

21. Hunter D. Georg Frederick Handel and Jews: Fact, Fiction and the Tolerances of Scholarship. *For the Love of Music: Festschrift in Honor of Theodore Front on His 90th Birthday*. Lucca. Italy: Lim Antiqua, 2002. pp. 5–28.

22. Hunter D. *The lives of George Frederick Handel*. Woodbridge: Boydell and Brewer Press, 2015. 536 p.

23. Ivry B. Is Handel's "Messiah" an Anti-Semitic Creed? *Forward*. April 12, 2014. URL: <http://forward.com/articles/196156/is-handel-s-messiah-an-anti-semitic-creed>. (13.12.2016).

24. Ketterer R. Handel's Scipione and the Neutralization of Politics. *Newsletter of the American Handel Society*. V. XVI. April 2001. № 1, pp. 1, 4–8.

25. Koch K.-P. Handel's German relatives. *Handel's Will. Facsimiles and commentary*. London: The Gerald Coke Handel Foundation, 2009, pp. 21–24.

26. Lang P. H. *Georg Frideric Handel*. Compiled and edited by William C. Holmes. New York: Norton; Dover Publications, Inc., 1966. 731 p.

27. Mainwaring J. *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*. [London]: Brave World, ed. I. Chrissochoidis, 2015. [London: Pall-Mall for R. and J. Dodsley, 1760.] 208 p.

28. [Marissen M.] Michael Marissen: Unsettling History of That Joyous 'Hallelujah'. *New York Times*. April 24, 2007. URL: http://www.nytimes.com/2007/04/24/arts/24iht-web-0425handelB.5418126.html?pagewanted=all&_r=0. (23.01.2017).

29. Potter P.M. The Politicization of Handel and His Oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich, and the Early Years of the German Democratic Republic. *The Musical Quarterly*. 2001. No. 85 (2), pp. 311–341.

30. [Smith R.] Ruth Smith on Handel's 'Messiah'. *New York Times*. April 25, 2007. URL: http://www.nytimes.com/2007/04/25/arts/music/23smith.html?pagewanted=all&_r=0. (23.01.2017).

31. Til M. van. *George Frederic Handel. A Music Lover's Guide to His Life, His Faith & the Development of Messiah & His Others Oratorios*. Youngstown, NY: WordPower Publishing, 2007. 363 p.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

2. Декарт Р. Избранные произведения / пер. с франц. и лат., ред. и вступ. ст. Е. Соколова. М.; Л.: Госполитиздат, 1950. 712 с.

3. Жирмунская Н. А. От барокко к романтизму: статьи о французской и немецкой литературах / подгот. к изд. А. Г. Аствацатуров, В. В. Жирмунская-Аствацатурова, Е. Г. Эткинд; вступ. ст. Е. Г. Эткинда. СПб.: СПбГУ, 2001. 464 с. (Филологическое наследие).

4. Иванов-Борецкий М. М. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия). М.: Музгиз, 1934. 604 с.

5. История этических учений / под общ. ред. А. А. Гусейнова. М.: Гардарики, 2003. 897 с.

6. Консон Г. Р. Оратории Г.Ф. Генделя (К 325-летию со дня рождения) // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 91–95.

7. Кропоткин П. А. Этика: Избр. труды. М.: Политиздат, 1991. 496 с. (Библиотека этической мысли).

8. Ларошфуко Ф. де. Максимы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Жан де. Характеры / пер. с фр., вступ. ст. В. Бахмутского; прим. В. Бахмутского, Н. Мавлевич, М. Разумовской, Т. Хатисовой. М.: Художественная литература, 1974. 544 с.

9. Локк Дж. Сочинения: в 3 т. / ред. и сост., авт. примеч. А. Л. Субботин. М.: Мысль, 1988. Т. 3. 668 с.

10. Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с. (Язык. Семиотика. Культура).
11. Полтавский Д. Гендель: британский композитор-космополит. URL: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_4143000/4143864.stm. (Дата обращения: 31.12.2016).
12. Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель // Музыкально-историческое наследие: в 8 т. / пер. с фр. Е. П. Гречаной; сост., ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой. М., 1987. Вып. 2. С. 199–391.
13. Царёва Е. М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 384 с. (Классики мировой музыкальной культуры).
14. Burrows D. Handel. The Master Musicians. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie.)
15. Ciurtin E. Handel's Messiah as History of Religions: Why Ev'ry Valley Shall Be Exalted // *Arhævs. Études d'Histoire de Religions / Studies in the History of Religions* / Ed. N. Girardot, B. Rennie. Bucharest. XV (2011). Fasc. 3, pp. 471–494.
16. Dean W. Handel's Dramatic Oratorios and Masques. London: Oxford University Press, 1959. 694 p.
17. Gerlach K., Klingberg L., Riepe J., Spiegler S. Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen [: Quellen im Kontext]. Beeskow, 2015. Teilbände 1. 502 S.; Teilbände 2. 818 S.
18. «Handel or Bach? The great baroque debate» // *Bachtrack*, 22 November 2013 (The debate between C. Connor and M. Steinitz). URL: <https://bachtrack.com/nov-2013-baroque-bach-handel>. (03.10.2016).
19. Harris E. Handel and his will // *Handel's Will. Facsimiles and commentary*. London: The Gerald Coke Handel Foundation, 2009, pp. 9–20.
20. Hawkins J. A General History of the Science and Practice of Music. Vol. II. London: Novello; Ewer & Co, 1875; New York: J.L. Peters, 1875. 963 p.
21. Hunter D. Georg Frideric Handel and Jews: Fact, Fiction and the Tolerances of Scholarship // *For the Love of Music: Festschrift in Honor of Theodore Front on His 90th Birthday*. Lucca. Italy: Lim Antiqua, 2002, pp. 5–28.
22. Hunter D. The lives of George Frideric Handel. Woodbridge: Boydell and Brewer Press, 2015. 536 p.
23. Ivry B. Is Handel's "Messiah" an Anti-Semitic Creed? // *Forward*. April 12, 2014. URL: <http://forward.com/articles/196156/is-handel-s-messiah-an-anti-semitic-creed>. (13.12.2016).
24. Ketterer R. Handel's Scipione and the Neutralization of Politics // *Newsletter of the American Handel Society*. V. XVI. April 2001. № 1, pp. 1, 4–8.
25. Koch K.-P. Handel's German relatives // *Handel's Will. Facsimiles and commentary*. London: The Gerald Coke Handel Foundation, 2009, pp. 21–24.
26. Lang P. H. Georg Frideric Handel / Compiled and edited by William C. Holmes. New York: Norton; Dover Publications, Inc. 1966. 731 p.
27. Mainwaring J. *Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel*. [London]: Brave World, ed. I. Chrissochoidis, 32015. [1 – London: Pall-Mall for R. and J. Dodsley, 1760.] 208 p.
28. [Marissen M.] Michael Marissen: Unsettling History of That Joyous 'Hallelujah'. *New York Times*. April 24, 2007. URL: http://www.nytimes.com/2007/04/24/arts/24iht-web-0425handelB.5418126.html?pagewanted=all&_r=0. (23.01.2017).
29. Potter P.M. The Politicization of Handel and His Oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich, and the Early Years of the German Democratic Republic // *The Musical Quarterly*. 2001. № 85 (2), pp. 311–341.
30. [Smith R.] Ruth Smith on Handel's 'Messiah' // *New York Times*. April 25, 2007. URL: http://www.nytimes.com/2007/04/25/arts/music/23smith.html?pagewanted=all&_r=0. (23.01.2017).
31. Til M. van. *George Frederic Handel // A Music Lover's Guide to His Life, His Faith & the Development of Messiah & His Others Oratorios*. Youngstown, NY: WordPower Publishing, 2007. 363 p.

The Conception of Georg Friedrich Handel's Worldview in the Context of his Oratorios

The article is devoted to revealing and presenting Handel's worldview. The incompatible opinions, varied at times, become comprehensible. While analyzing scholarly ideas formulated in the academic works of the last two decades, written mostly by musicologists outside of Russia, the author, nonetheless, does not always concur with them.

Stemming from statements of Handel, who aspired to "make his listeners better," to disclose the "most exalted feelings" and to solve ethical-aesthetical goals of the "fundamental and solemn genre" of the oratorio most appropriate for it, the researcher brings out his own conception of the composer's worldview, which he arguments by the ethical essence of his music.

Handel's musical legacy is examined in the context of the ideas of thinkers contemporary to the composer and preceding him, both religious (Martin Luther, John Calvin) and secular (John Locke, Lord Anthony Shaftesbury, Jean de La Bruyere, Blaise Pascal, Cornelius Jansen). The essentially significant ideas of these moralists interpreted in Handel's oratorios became a source of tragic images characterized by ethical conflict, on the basis of which the

composer manifested the issue of ethical choice experienced in the pangs of consciousness. For this reason it is not perchance that over half of Handel's oratorios turned out to be the greatest tragic masterpieces, including "Alexander Balus," "Athalia," "Acis and Galatea," "Belshazzar," "Hercules," "Jephtha," "Joseph and his Brethren," "Messiah," "Samson," "Saul," "Semele," "Susanna," "Theodora," as well as the "Brockes Passion."

By disclosing the worldview principles of Handel, who based himself on a strict social-behavioral regulation of man in society, the author of the article demonstrates that it was what particularly corresponded with the goals of the instructive genre of the oratorio and, most importantly, met the composer's aspirations to make his listeners better.

Keywords: Georg Friedrich Handel's worldview, the composer's personality, the genre of the oratorio, the tragic, religious-philosophical ideas, the music of Great Britain, the music of Germany.

Концепция мировоззрения Г. Ф. Генделя в контексте его ораториального творчества

Статья посвящена проблеме выявления генделевского мировоззрения. Осмысливаются многообразные, подчас взаимоисключающие мнения о религиозно-философских взглядах композитора. Анализируя научные идеи, сформулированные в работах последних двух десятилетий, преимущественно зарубежных учёных, автор, однако, с их мнением соглашается не всегда. Исходя из высказываний Генделя, стремившегося «сделать слушателей лучше», раскрыть «наивозвышенные чувства» и решить этико-эстетические задачи в подходящем для этого «фундаментальном и торжественном жанре» оратории, исследователь выдвигает собственную концепцию мировоззрения композитора, которую аргументирует этической сущностью его творчества.

Наследие Генделя рассматривается в контексте идей предшествовавших и современных ему мыслителей как религиозных (М. Лютера, Ж. Кальвина), так и светских (Дж. Локка, Э. Шефтсбери, Ж. Лабрюйера, Б. Паскаля, К. Янсения). Принципиально важные идеи этих моралистов, претворённые в генделевских ораториях, стали источником трагедийных образов, характеризовавшихся нравственным конфликтом, на основе которого композитор воплотил проблему морального выбора, пережитую в муках совести. Поэтому не случайно больше половины генделевских ораторий оказались величайшими трагическими шедеврами, к которым относятся «Александр Бал», «Аталия», «Ацис и Галатея», «Валтасар», «Геракл», «Иевфай», «Иосиф и его братья», «Мессия», «Самсон», «Саул», «Семела», «Сусанна», «Феодора», а также «Страсти по Брокесу».

Выявляя мировоззренческие принципы Генделя, опиравшегося на жёсткую социально-поведенческую регламентацию человека в обществе, автор статьи показывает, что именно она соответствовала задачам назидательного жанра оратории, а главное – отвечала устремлениям композитора сделать слушателей лучше.

Ключевые слова: мировоззрение Г. Ф. Генделя, личность композитора, жанр оратории, трагическое, религиозно-философские идеи, музыка Великобритании, музыка Германии.

Grigory R. Konson

ORCID: 0000-0001-7400-5072

Dr. Sci. (Arts),

Head of Department of Applied Doctoral Studies

and Preparation of Research Assistants,

Professor at the Department of Sociology

and Philosophy of Culture

E-mail: gkonson@yandex.ru

Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy universitet

Russian State Social University

Moscow, 129226 Russian Federation

Консон Григорий Рафаэлевич

ORCID: 0000-0001-7400-5072

доктор искусствоведения,

начальник отдела прикладной докторантуры

и подготовки научных кадров в докторантуре,

профессор кафедры социологии

и философии культуры

E-mail: gkonson@yandex.ru

Российский государственный социальный

университет

Москва, 129226 Российская Федерация