

**GRIGORY R. KONSON / Г. Р. КОНСОН***Russian State Social University, Moscow, Russia**Российский государственный социальный университет, г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru

The Issue of Handel's Collaboration with the Librettists for his Oratorios

The article is devoted to the issue of Handel's collaboration with the librettists for his oratorios as one of the most important for the comprehension of his creative process. By revealing the diverse relationships of the composer with literati, the author demonstrates, how in intensive combined work during the times of Handel's mature and late periods fundamentally important features had crystallized: tragic intensification of the plot, conveyance of feelings of catastrophism and, in connection with this, the deepening of the psychological essence of the main protagonists. Most of Handel's librettists comprehended their librettos through the prism of predicatory pathos. This was manifested especially distinctly in the late oratorios, in which lamenting and religious tendencies prevailed, having comprised two sides of the ethical-psychological issue. His music standing at the pinpoint of the aesthetics of Classicism connected with the Enlightenment, the composer presented himself not only an active participant in the creation of his librettos, but also as a conceptual leader who directed the creative process in collaboration with the librettists.

Keywords: Georg Friedrich Handel, Charles Jennens, Thomas Morell, Newburgh Hamilton, Thomas Browton, James Miller, librettos for oratorios, librettists, tragedy/tragic.

Проблема сотрудничества Генделя с либреттистами ораторий

Статья посвящена проблеме сотрудничества Генделя с либреттистами ораторий как одной из главных для понимания творческого процесса. Выявляя отношения композитора с литераторами, автор показывает, каким образом в напряжённой совместной работе в периоды зрелого и позднего творчества Генделя откристаллизовались принципиально важные черты: трагедийное заострение сюжета, передача чувств катастрофизма и в связи с этим углубление психологической сущности главных героев. Большинство из генделевских либреттистов осмысливали либретто сквозь призму проповеднического пафоса. Это особенно ярко проявилось в поздних ораториях, где возобладала скорбная и религиозная тенденции, составившие две стороны нравственно-психологической проблемы. Находясь на острие эстетики просветительского классицизма, композитор оказался не только активным участником создания либретто, но и концептуальным лидером, направлявшим совместный творческий процесс.

Ключевые слова: Г. Ф. Гендель, Ч. Дженненз, Т. Морелл, Н. Хамильтон, Т. Броутон, Дж. Миллер, либретто ораторий, либреттисты, трагедия/трагический.

Handel's collaboration with the librettists for his oratorios presents one of the most crucial issues in the aspiration to disclose the principles of his creative process, although Donald Burrows assumes that the composer had a very reserved attitude towards developing the literary-dramatic foundation of his oratorios [7, p. 372]. However, in his analysis of the history of the creation of the oratorio *Saul* the scholar

writes that in depicting Saul's jealousy, "Handel and Jennens together created a vivid picture of his apparently decline" [Ibid., p. 244]. Both of them in September 1738 "went carefully through the score of *Saul*," and as the result of their interaction greatly benefited in many ways [Ibid., p. 246].

Moreover, Jeffrey Barnouw writes that when the energetic director of the Haymarket Royal Operatic Theater in London, Aaron Hill, before *Saul*

had been composed (1736), suggested to Handel to dynamicize the first act of the story of Saul, David and Jonathan as an example of a possible Biblical drama, it must be observed, *both* Handel and Jennens accepted Hill's challenge. And for the sake of developing the British oratorio, they both brought into it new features of interaction between the character and the compositional structure [6, p. 63].

Young-Shim Chang is convinced that the work of Handel and his librettist testified of their deep knowledge of the principles of the structure of librettos [9, p. 1]. Moreover, the composer actively interfered in the librettist's work. From Jennens' letter from September 19, 1738, we can be certain that his nephew is aware that Handel changed the placing of separate numbers in the libretto of *Saul*. In particular, he transferred the chorus "Alleluia" from the end of Act I to the finale of the oratorio, explaining that otherwise it may have created the impression of being too long [2, p. 158–159].

Consequently, when the issue was the logic of form and, most importantly, as it seemed, – of the content, especially, of the protagonists' emotional experience, Handel involved himself into the work on the libretto, solving important conceptual-ethical questions (concerning the ethical element in Handel, see: [13, p. 83]). Is this not because the composer, having continually been exposed to the buffets of fate, had acquired the experience of when particularly, during which critical periods of his life, the human being appeared in his true guise?

To answer the question of Handel's attitude toward the work on the librettos, let us focus our attention on several indicative examples of his collaboration with his librettists. At the beginning of his artistic path the composer used ready librettos, and example of which was the text of the well-known German poet Barthold Heinrich Brockes. His poetical libretto about the story of Christ was published in 1712. Almost 4 years later Handel wrote his *Brockes-Passion* [7, p. 79]. In comparison with preceding German poets, for example, Menantes (the literary pseudonym of Christian Friedrich Hunold), Brockes' libretto was less heavyweight, affected and sentimental, and turned out to be adequately composed, permeated by a single through action with expressive, dramatic episodes [3, p. 41].

The first librettists in England with whom the composer worked enthusiastically in the genre

of oratorio were poets pertaining to conservative political circles [7, p. 452], who asserted the principles of the national art of Great Britain. One of the librettists of the oratorio *Acis and Galatea* (2nd version – 1718, 3rd version – 1732) was the English educator, writer and satirist Alexander Pope. At the moment of his turning to the present plot, he had already written his first, Neapolitan version, *Aci, Galatea e Polifemo* (1708), composed by Handel on the libretto of Nicola Giuvo¹. The two other librettists of *Acis and Galatea* were poet and playwright John Gay, who wrote the greater part of this libretto, and scholar, physician and literary satirist John Arbuthnot. Already during their first stages of work on the libretto, Handel interspersed it with Italian musical insertions.

Handel's work with Cardinal Benedetto Pamphili also passed in peaceful collaboration, the latter virtually compared him to Orpheus [11, p. 26], while the young composer, although not flattering himself excessively with this appellation, wrote several cantatas for the cardinal. Pamphili was the author of the libretto of the first version of the oratorio *The Triumph of Time and Truth* (Rome, 1707), of which the composer subsequently made two more versions (1737, 1757). Such attention to allegorical oratorio, including *L'Allegro, Il Penseroso ed il Moderato* (libretto by Charles Jennens) and *The Choice of Hercules* (libretto by Thomas Morell), testified of the sturdy interest on the part of Handel in the philosophical-instructive subject matter.

Handel had a more exigent attitude towards work on librettos for the oratorios, which were written in the 1730s. The outstanding master Charles Jennens became his main librettist for the oratorical genre of his central period (1738–1744). Ruth Smith writes that in the artistic sphere he was a progressive figure, studied well the drama of Shakespeare, whose complete works he published for the first time in Great Britain at that time [17, p. 3]. The work on redacting Shakespeare's plays, as well as his thorough knowledge of literature – all of this could not but have an effect on the tragic interpretation of the libretto of Handel's oratorios.

Handel's work with Jennens marked a turning point in the history of the composer's oratorios. According to Barrows, *Saul* became the first composition "that realized the full potential of Handel's talents, combining opportunities for extended arias and choruses with a coherent

dramatic framework and a strength of character portrayal that allowed Handel to draw fully on his operatic experiences” [7, p. 242]. The libretto for *Saul* presented many concrete opportunities for Handel to exercise his musical fantasy. Considering the context, these innovations did not play the role of finesse, but served as a means for perfecting the plot and established an image-bearing dramaturgy [Ibid., p. 244].

In such a manner the productivity of the joint efforts of Jennens and Handel revealed itself in the manner that the rich creative imagination of the librettist served as an impulse for the composer’s ingenuity.

They also collaborated in the oratorios *Messiah* and *Belshazzar*. Despite the fact that Jennens for the most part used the Bible for his source, as Barrows notes, the poet was guided “by his own imagination and a perspective of how the potentials of Handel’s theatrical oratorio could be used in the best way” [Ibid., p. 243].

Nonetheless, the vanity, which Jennens was known for, at times hindered their collaborative work. He wrote a great deal more poetry for *Belshazzar* than was required. At the same time, Handel’s autograph score of this oratorio contained numerous detailed corrections put in by Jennens. “affecting the scene-descriptions, the verbal text and the musical declamation” [Ibid., p. 280].

In general, in the work on *Belshazzar* Handel carried out the role of a strict editor controlling the implacable fantasy of the librettist, but regarding one issue they turned out to be of one mind: they intensified the edificatory-ethical foundation of the Biblical source by means of bringing in the mournful images of the Babylonian king’s mother Nitocris, as well as Gobrias, the father of the warrior killed by Belshazzar, both of whose spiritual leader became the prophet Daniel. Thereby, in his aria “Lament not thus, O Queen, in vain!”, where he consoles Nitocris, he describes the true essence of virtue: “Lament not thus, O Queen, in vain! Virtue’s part is to resign All things to the will divine, Nor of its just decrees complain. The sins of Babylon urge on her fate; But virtue still this comfort gives, On earth she finds a safe retreat, Or bless’d in Heav’n for ever lives.”

The prophet’s moral creed is expressed in the aria “O sacred oracles of truth [O living spring of purest joy! By day be ever in my mouth, And all my nightly thoughts employ. Whoe’er withhold attention due, Neglect themselves, despising you].”

Notwithstanding the generally productive collaboration with Jennens, Handel, as a result of the somewhat clouded relationship with him, readily made the acquaintance with other librettists, such as, for instance, Newburgh Hamilton, who subsequently became his friend [7, p. 236]. In the opinion of Katherine Hobbs, unlike the writers of librettos for Italian opera as an entertainment genre in a language not understood by the British, turned to John Milton’s tragedy *Samson Agonistes*, where in the expression of the main protagonist’s tragic feelings the poet’s autobiographical features could be discerned. Interpreting the text in an especially serious manner, Hamilton penetrated into the emotional states of the main characters. He depicted Samson in prison and concentrated his attention on his spiritual unrest and blindness, and then demonstrated how with the appearance of Delilah his sufferings were felt with new strength. To reveal the insincerity of the Philistine woman in her speech, he brought out the most significant words from Milton’s text “hear me” [12, p. 50], which in the hidden force of their infusion, in our opinion, are comparable to supplication addressed to the Almighty. Thus, in Psalm 102:1, there is a plea for Divine assistance: “Hear my prayer, o Lord; let my cry for help come to you².” In his analysis of Hamilton’s libretto, Hobbs justly marks that he *reduced the Philistine woman’s guilt to a minimum*, presenting her with the opportunity to defend herself with assurances of the sincerity of her feelings. As if having realized her guilt, Delilah entreats Samson to hear her.

In contrast, Handel did everything to *intensify her guilt*. This intensification may be seen in the fact, according to Hobbs, that Delilah’s supplication, addressed to Samson, unlike Milton’s texts and, especially, Hamilton, is aimed not at justification of her own guilt, from which Delilah elegantly departs, but on the promise how well Samson may sense himself beside her; moreover, such an attempt of manipulation is repeated numerous times, constantly attracting attention to her sweetly sounding voice, as the result of which the appeal of the seductress becomes somewhat obtrusive.

And, indeed, such an impression is created in the music as the result of frequent vocal and instrumental extractions of descending sequences, creating the effect of a cheerless echo. In this obtrusive quality the researcher discerns traits of Delilah’s insincerity – the changes of moods in

her subsequent aria “To fleeting pleasures make your court [– No moment lose, for life is short!]” (D major) happen too swiftly. For this reason Handel’s Delilah with her appeals is characterized by Hobbs as being more straightforward than Milton’s and, even more so, Hamilton’s [12, p. 53–54].

Delilah’s aspirations demanded an ethical evaluation, which is given on an unfolded moral platform, formulated in Micah’s aria (in the original version, entrusted to an Israelite woman, sung by a soprano): “It is not virtue [, valour, wit, Or comeliness of grace That woman’s love can truly hit, Or in her heart claim place. Still wav’ring where their choice to fix, Too oft they choose the wrong: So much selflove does rule the sex, They nothing else love long].”

From an overview of Handel’s work with Jennens and Hamilton, it becomes obvious that in their joint work their librettos acquired dramatic, efficacious and at the same time lamenting, tragic features. As a result, profound psychological characters were created, with which Handel endowed the genre of oratorio with “Shakespearean” features.

Frequently the librettists in Handel’s oratorios were priests endowed with considerable literary skills. In the mid 1740s such were James Miller (the author of the libretto for the oratorio *Joseph and his Brethren*) and Thomas Browton (the compiler of the libretto of *Hercules*). In their work, as Leslie Robarts writes, both librettists turned out to be drawn into literary projects which compelled the composer to make various structural adjustments and corrections.

At the beginning of Miller’s collaboration with Handel (1731) the poet had a critical opinion of the composer. He was of the opinion that the right thing for Handel to do was to return to the ideals of Purcell, while instead he adhered to a pompous art promoted by foreign “singing girls” and “vocalizers,” passing of extroverted entertainment inherent to “shows” for the noble style.

Such criticism of Handel persisted until 1735, the year of composition of his oratorio the *Feast of Alexander*, set to poetry by British poet John Dryden, i. e., when the source for the libretto was found in the national literature [Ibid., p. 140].

The oratorio *Joseph and his Brethren* (1744), which includes two scenes taking place in prison – of Joseph and of his eldest brother Simeon – is distinguished for its *heightened predicatory pathos*, which is expressed in moral preachment, extolling

the potency of the Creator. God directs fates of the rulers of the world (the prayers of the chorus “O God, who in thy heav’nly hand [Dost hold the hearts of mighty kings]” and “Eternal monarch of the sky [, Our cruel crime thou didst descry]”), of Joseph, and later of Simeon, confined in jail. At the same time, the oratorio extols the virtue of modesty (exemplified by Joseph’s conversation with the Pharaoh “Oh mighty Pharaoh! It is not me: Interpretation belong to Heav’n; and may the Lord Jehovah give the King a gracious answer” and the conversation of Joseph’s wife Asenath with Phanor: “Phanor, we mention not his highest glory!”), as well as self-sacrifice for one’s neighbor (exemplified by Simeon’s moralizing: “Give, give him [father] up the lad in whom his life is bound. Oh, let me suffer whatever punishment is doom’d for him”).

In the choruses of the Egyptians, “Immortal pleasures crown this pair” and “Hail, thou youth, by Heav’n below’d! Now thy wondrous wisdom’s prov’d” we may hear the laudation of Joseph and Asenath as being anointed by God.

Such a powerful predicatory platform in Miller’s libretto conformed to the essence of the Biblical revelation: “And the Lord was with Joseph,” here based on a demonstration of unique codices of virtues, on which Handel’s contemporaries were apparently oriented.

It was difficult for Browton to work with the volitional Handel on the oratorio *Hercules* [15, p. 145]. The process was, in all probability, very problematic. It was necessary to search in the libretto for the most acceptable answers to the demands of the composer, since this oratorio never acquired completed forms, even when it was performed for the first time. Nonetheless, *Hercules* by Browton and Handel went down in history as a specimen of the greatest tragedy³. Robarts considers it “a tragedy of alleged adultery” [Ibid., p. 145], Burrows characterizes it as a classical example of tragedy, since the development of the images of the main protagonists has a tragic outcome [8, p. 2]. Paul Henry Lang evaluates it in the context of the history of the genre as the culmination of late Baroque musical drama [14, p. 524].

Winton Dean, in drawing parallels between Sophocles’ Deianira in his tragedy *The Women of Trachis* and the heroine of Browton and Handel, shows how far more tragic her fate turns out to be in the oratorio. In Sophocles’ tragedy Deianira is possessed of the direct motivation of jealousy,

whereas the scholar sees her death exclusively being the result of an accident. In Handel's rendition the heroine consciously leads herself to a catastrophe, the cause of which turns out to be her own imagination. In connection with this, according to Dean, it would be hardly possible to find a more tragic concept than that created by the ingenious musician [10, p. 417].

And this is not an accidental occurrence. Many things are explained by the libretto of *Hercules*. Among its sources (Ovid's *Heroides* and Sophocles' *The Women of Trachis*, Seneca's *Hercules on Eta* and P. Matthew's *Hercules*, where Deianira changes from a woman who committed suicide to a mad woman, as the result of which her characterization presents a peculiar compendium of medical opinions and diagnoses concerning insanity), Browton added observations adopted from the practice of addressing mental patients in jails, where they were led to states of nervous attenuation by whips and manacles, and from whom he received confessions before their deaths as part of his practice as a pastor. In addition, the poet brought in the materials of his lectures on the subject of Dryden's *Aeneid* (iron beds and chains of furies in Hades, when Aeneas descended there) [15, p. 157].

In such a manner Browton sharpened the conflict-related content of the sources he made use for his libretto for the oratorio by means of bringing in horrifying realistic details and infernal elements, as the result of which the fusion of tragic images expressed by Deianira in her half-mad state conveyed an experience unique to the music of that time, that of an erupted catastrophe which had caused a destructive effect on her psyche.

Starting from 1747 the regular librettist for Handel's operas was the priest Thomas Morell, a friend of two famous Englishmen – the painter William Hogarth and the Shakespearean actor David Garrick. Morell was introduced to Handel by the Prince of Wales as a presumable librettist for his oratorios⁴. Handel remained in very good relations with this poet [6, p. 451], although far from everything in their mutual work went smoothly. An example of an irritating partnership was described by Morell, who had first-hand knowledge of how Handel execrated the abundance of iambic rhythms, after which the exhausted and nobly obedient poet corrected the poetical text which had undergone criticism (Handel always expressed his critical remarks explosively and temperamentally) [15, p. 145]. The readiness on the part of Morell to

replace phrases with other ones in the text made their collaboration unusually effective⁵.

With the appearance of Morell Handel's oratorios began to demonstrate a prevalence of a lamenting and tragic rendition of the plots. They raised the issues of life and death, the role of personality in history, as well as fate and chance. They were all comprehended through the prism of religious ethics. In his work with Morell, just as before with Jennens, Handel manifested himself very actively. Burrows, notwithstanding his initial affirmation of a reserved role on the part of Handel on the work on the libretto, wrote as such: "It is difficult to believe that the composer himself was not behind the change in subject matter and emphasis... In *Theodora* he rejected the opportunity for an unclouded, even triumphalist, ending that might have been implied by Morell's libretto, and in doing so he repeated a trait apparent in several other works – *Tamerlano*, *Orlando* and *Solomon*" [Ibid., p. 338].

Frequently the composer went ahead of the librettist, playing on the harpsichord the future episodes of the oratorios, such as, for instance, "So fall thy Foes, O Lord" from the oratorio *Judas Maccabeus* [2, p. 212]. Or he would insist on the omission of a text glorifying the army's victory in a war in the finale of the oratorio *Alexander Ball* – so painful for him were his associations of the Thirty Years War in Germany, the resonances of which overshadowed his childhood [7, p. 321]. While redacting the libretto of this oratorio, the composer also focused his attention on another peculiarity – the intensification of the tragedy of Cleopatra in counterbalance to Morell's initial conception of the extolling of the true faith. Such a semantic accent made it possible to disclose her image as a volitional heroine, who does not renounce her personal convictions [Ibid., p. 320].

The lamenting-tragic interpretation of the libretto in Handel's oratorios made it possible to reveal in the plot not as much the protagonists' action as their emotional states. At that, each one of them necessarily expressed his or her attitude towards virtue. In the oratorio *Jephtha*, where the catastrophe erupts in happiest moment in the life of the main protagonist, 18 of the musical numbers are devoted to clearing the ethical idea, and during their course the overall resistance to the oath of the leader of Gilead is replaced with conscious consent (in Jephtha's aria "Waft her, angels, through the skies [Far above yon azure plain]").



In this manner, the predicatory essence, which revealed itself earlier in the oratorio *Joseph and his Brethren*, in *Jephtha* passed onto a more active stage of psychological inculcation of ecclesiastical maxims, since the concepts of virtue are not simple asserted here – each participant expresses his or her own moral creed in regard to it.

A similar situation may be observed in the oratorio *Theodora*, where after a demonstration of the approaching catastrophe at the beginning of the dramaturgy the germination of the religious-ethical idea takes place. And the more it is threatened, the more fanatically it is defended by the main protagonists. Such is the recitative of Theodora's friend Irene prior to the finale "Ere this, their doom is past [and they are gone To prove that love is stronger far than death]" and Theodora's recitative "Deluded mortal! [Call it not rebellion, That thus we persevere in spirit and truth, To worship God: it is his dread command, His whom we cannot, dare not, disobey, Though death be our reward]."

The religious-ethical idea is asserted in Theodora's exit aria "Fond flatt'ring world, adieu! [Thy gaily-smiling pow'r, Empty treasures, Fleeting pleasures, Ne'er shall tempt or charm me more. Faith inviting, Hope delighting, Nobler joys we now pursue]."

Based on Morell's specific line of thought in the librettos of Handel's late oratorios, one may observe two tendencies situated on different planes: the lamenting and the religious; these turned out to present two sides of a single moral and psychological issue situated at the pinpoint of the aesthetics of moral classicism.

Upon examination of the collaboration between the composer and his librettists we perceive that their work on the librettos revealed the evolution from dramatically active interpretation of the plots to the tragic and lamenting-psychological variety with a considerable intensification of religious didactics. Along with this, the study of Handel's oratorio librettos brought out the lyrical-philosophical line, connected with allegorical plots. The turn to the high ethical ideas generated a predicatory pathos. Handel turned out to be not only an active participant of the combined creative process together with his librettists, but their undoubted spiritual leader.

The author of the article wishes to express his heartfelt gratitude to the Handel scholar and researcher of the genre of the oratorio Irina Konson for the numerous valuable comments and considerations expressed by her during the period of preparation of the present material for publication.

NOTES

¹ Pope also wrote the scenario for *Semele* (1744), based on a previously known libretto by William Congreve, in its turn, written on the basis of motives from Ovid's *Metamorphoses* for the opera with the same name by John Eccles. It appeared about 40 years prior to the completion of Handel's *Semele*.

² Psalm 102:1. The prayer signifies addressing oneself to God and a call for help, whereas an outcry [cry. – G. K.] means a request for something [1].

³ L. Kirillina calls *Hercules* "an ingenious musical tragedy" [4, p. 70]. The researcher asserted herself in this opinion 10 years after its representation by the author of the present study [5, p. 31, 56].

⁴ Morell was the author of the librettos for all of Handel's late oratorios: *Judas Maccabeus*, *Occasional Oratorio*, *Alexander Ball*, *Theodora*, *Jephtha*, *Solomon*, *Joshua*, *Hercules' Choice*, as well as the third version of *The Triumph of Time and Truth*.

⁵ According to R. Smith the thoroughness in the creation of the literary basis for the oratorios was in many ways conditioned by the circumstance that both librettists asserted the inherent value of the libretto, in his evaluation, developing the Dryden tradition. Both Morell and Miller objected against the thoughtless subservience of the librettos to the whims of musicians, because of how this affected the artistic level of the entire work. It is not impossible, nonetheless, that a certain role in the perfection of the quality of the librettos particularly of Handel's oratorios was played particularly by particular commercial considerations, since, unlike Jennens, who could allow himself to offer to the composer the libretto of *Belshazzar* as a present, both holy fathers (despite all of their successful material circumstances) were financially motivated by working with the composer, although their honorariums could not exert a considerable effect on their conceptions [16, p. 30, 31].

Сотрудничество Генделя с либреттистами ораторий является одной из главных проблем в стремлении выявить принципы творческого процесса композитора, хотя Д. Бэрроуз считает, что Гендель весьма сдержанно относился к разработке литературно-драматической основы [7, р. 372]. Однако, анализируя историю создания оратории «Саул», учёный пишет, что либреттист Ч. Дженненз и сам Гендель, воплощая ревность Саула, «вместе поставили её на фундамент яркой картины неконтролируемого нравственного падения конкретной личности» [Ibid., р. 244]. Оба они в сентябре 1738 года «тщательнейшим образом анализировали партитуру “Саула”», и благодаря их взаимодействию конечный результат во многом выиграл [Ibid., р. 246].

Более того, Дж. Бэрню пишет, что когда энергичный директор Королевского оперного театра Хаймаркет в Лондоне Аарон Хилл ещё до создания «Саула» предложил Генделю динамизировать первый акт истории о Сауле, Давиде и Ионафане как пример возможной библейской драмы, Гендель и Дженненз, заметим, *оба* приняли вызов Хилла. И чтобы развить английскую ораторию, они *оба* внесли в неё новые черты взаимодействия характера и композиционной структуры [6, р. 63].

Я. Чанг уверен, что работа Генделя и либреттиста говорила об их глубоком знании принципов структуры либретто [8, р. 1]. Сверх того, композитор активно вторгнулся в работу либреттиста. Из письма Дженненза от 19 сентября 1738 года племяннику известно, что Гендель в либретто «Саула» менял местоположение отдельных номеров. В частности, хор «Аллилуйя» с конца I действия он перенёс в финал оратории, объяснив, что иначе она могла казаться слишком длинной [2, р. 158–159].

Следовательно, когда речь шла о логике формы и главное – касалась содержания, в особенности переживаний героев, Гендель включался в работу над либретто, решая важные концептуально-этические вопросы (об этическом у Генделя см.: [13, р. 83]). Не потому ли, что композитор, неоднократно пережив удары судьбы, сам испытывал, как именно в такие критические периоды человек предстал в своём истинном обличье?

Для ответа на вопрос об отношении Генделя к работе над либретто остановимся на некоторых показательных примерах его сотрудничества с либреттистами. В начале своего творче-

ского пути композитор пользовался готовыми либретто, примером которых может служить текст известного немецкого поэта Б. Г. Брокеса. Его стихотворное либретто об истории Христа было опубликовано в 1712 году. А спустя почти 4 года Гендель написал «Пассионы по Брокесу» [7, р. 79]. По сравнению с предшествующими немецкими поэтами, например, Менантом (или Менантесом – литературный псевдоним поэта К. Ф. Хунольда), либретто Брокеса было менее тяжеловесным, манерным, сентиментальным и оказалось неплохо составленным, пронизанным единым действием с выразительными драматическими эпизодами [3, с. 41].

Первыми либреттистами в Англии, с которыми композитор увлечённо работал в жанре оратории, стали поэты, принадлежавшие к политическому кругу консерваторов [7, р. 452], отстаивавших принципы национального искусства Англии. Одним из либреттистов оратории «Ацис и Галатея» (2-я ред. – 1718, 3-я – 1732) оказался английский просветитель, литератор и сатирик А. Поуп. К моменту обращения к данному сюжету уже была его первая – неаполитанская – версия «Ацис, Галатея и Полифем» (1708), созданная Генделем на либретто Н. Джуво¹. Двумя другими либреттистами «Ациса и Галатеи» были поэт и драматург Дж. Гей, написавший большую часть этого либретто, и учёный, медик, литератор-сатирик Дж. Арбетнот. Их либретто Гендель тогда легко разбавил музыкальными итальянскими вставками.

В мирном сотрудничестве протекала работа Генделя и с кардиналом Б. Памфили, который фактически сравнивал его с Орфеем [11, р. 26], а молодой композитор, хотя и не обольщался на этот счёт, написал для кардинала несколько кантат. Памфили был автором либретто первой редакции оратории «Триумф Времени и Правды» (Рим, 1707), по которой композитор впоследствии сделал ещё две версии (1737, 1757). Такое внимание к аллегорической оратории, включая «О Радости, Печали и Умеренности» (либретто Ч. Дженненза), «Выбор Геракла» (либретто Т. Морелла), свидетельствовало об устойчивом интересе Генделя к философско-назидательной тематике.

К работе над либретто ораторий, создававшихся в 1730-х годах, Гендель относился более требовательно. Основным его либреттистом в ораториальном жанре центрального периода (1738–1744) стал выдающийся мастер Ч. Джен-

ненз. Р. Смит пишет, что в искусстве он был прогрессивной фигурой, хорошо изучил драматургию Шекспира, собрание сочинений которого впервые в то время издал в Британии [17, р. 3]. Редактура пьес Шекспира, глубокое знание литературы – всё это, возможно, не могло не сказаться на трагедийной трактовке либретто генделевских ораторий.

Работа Генделя с Дженнензом обозначила поворот в истории генделевской оратории. «Саул», как пишет Бэрроуз, стал первым произведением, «реализовавшим полный потенциал талантов композитора, совместив возможности для расширенных арий и хоров со связной драматургией и силой характерного описания, которое позволило Генделю полностью использовать свой оперный опыт» [7, р. 242]. Либретто к «Саулу» предоставило Генделю много конкретных возможностей поупражняться в музыкальной фантазийности. Учитывая контекст, эти нововведения не были ухищрениями, они служили средством усовершенствования сюжета, выстраивали образную драматургию [Ibid., р. 244].

Таким образом, плодотворность союза Дженненза и Генделя проявилась в том, что богатое творческое воображение либреттиста служило импульсом к изобретательности композитора.

Тесно сотрудничали они и в ораториях «Мессия» и «Валтасар». Несмотря на то, что Дженненз из первоисточников пользовался в основном Библией, поэт, как отмечает Бэрроуз, руководствовался «собственным воображением и видением того, как наилучшим образом могли быть использованы возможности театральной генделевской оратории» [Ibid., р. 243].

Однако тщеславие, которым отличался Дженненз, иногда мешало их совместному труду. К либретто оратории «Валтасар» он написал гораздо больше стихов, чем требовалось. Генделевский же автограф этой оратории содержал множество внесенных либреттистом детализированных исправлений, «затрагивавших сцены-описания, словесный текст и музыкальную декламацию» [Ibid., р. 280].

В целом в работе над «Валтасаром» Гендель выполнял роль жёсткого редактора, сдерживавшего неуёмную фантазию либреттиста, но в одном они оказались единодушны: усилили назидательно-этическую основу библейского источника посредством введения скорбных образов матери вавилонского царя – Нитокрис, а также Гобрива – отца убитого Валтасаром вои-

на, духовным вождём которых стал пророк Даниил. Так, в его арии «Lament not thus, O Queen, in vain!», где он утешает Нитокрис, говорится об истинной сути добродетели: «Не плачь, царица, горько всеу! То добродетельных удел – как праведно Господь велел (!), так пусть стенанья их минуют. Грех Вавилона рок ревнует; достойны взыщат утешенья – в миру найдут отдохновенье – иль в вечности их коронуют»².

Моральное же кредо пророка выражено в арии «O sacred oracles of truth» – «Священ, о, истины бесценной прозрачной радости расцвет! Ты днями всласть уста наполнишь, а ночью думы в сон клонишь. Отвергнет дар кто драгоценный – души презреет самоцвет».

Несмотря на продуктивное в целом сотрудничество с Дженнензом, Гендель, вследствие весьма непростых с ним отношений, охотно знакомился с другими либреттистами, например, с Н. Хамильтоном, который впоследствии стал его другом [7, р. 236]. Поэт, по мнению Кэтерин Хоббс, в отличие от создателей либретто итальянской оперы как развлекательного жанра на непонятном для англичан языке, обратился к трагедии Дж. Мильтона «Самсон-борец», где в передаче трагических чувств героя проявились и автобиографические черты поэта. Подойдя к тексту особенно серьёзно, Хамильтон проник в эмоциональное состояние действующих лиц. Самсона он запечатлел в темнице и сосредоточил внимание на его душевных муках и слепоте, а затем показал, как с приходом Далилы его страдания были пережиты с новой силой. Чтобы выявить неискренность филистимлянки, Хамильтон в её речи выделил наиболее значимые слова мильтоновского текста «услышь меня» [12, р. 50], которые по скрытой силе их внушения, на наш взгляд, сопоставимы с просьбой, обращённой к Всевышнему. Так, в Псаломе 101:1, помимо пророчества об иудейском народе, содержится мольба о божественной помощи: «Господи, услышь молитву мою, и вопль мой к тебе да придет»³.

Анализируя либретто Хамильтона, Хоббс справедливо отмечает, что тот *минимизировал вину филистимлянки*, дав возможность ей защитить себя заверениями в искренности своих чувств. Будто осознав свою вину, Далила умоляет Самсона, чтобы тот её выслушал.

Гендель же сделал всё, чтобы *усилить её вину*. Это усиление видится в том, что мольба Далилы, обращённая к Самсону, в отличие,

согласно Хоббс, от текстов Мильтона и в особенности Хамильтона, нацелена не на оправдание собственной вины, от чего Далила элегантно уходит, а на обещание того, как Самсону может быть с ней хорошо, причём подобную попытку манипуляции повторяет многократно, постоянно привлекая внимание к своему сладкозвучному голосу, в связи с чем призыв обольстительницы становится несколько навязчивым.

И действительно, такое впечатление в музыке создаётся за счёт частых вокальных и инструментальных вычленений из нисходящей секвенции, производящих эффект сиротливого эха. В этой навязчивости исследователь видит намёки на неискренность Далилы – слишком уж легко осуществляется смена настроений в её следующей арии «To fleeting pleasures make your court» – «Жизнь коротка, удовольствия преходящи, лови момент» (*D dur*). Поэтому генделевскую Далилу с её призывами Хоббс характеризует как более прямолинейную, чем у Мильтона и тем более Хамильтона [12, р. 53–54].

Устремления Далилы потребовали этической оценки, которая дана в развёрнутой нравственной платформе, сформулированной в арии Михи (в оригинале порученной Израильтянке – сопрано): «It is not virtue» – «Не добродетель [, доблесть, ум иль света благодать, прекрасных дев сердца свои побудят нам отдать. Каркас клонит, что выбор зрит – решенье принимать: падёт любовь в мечтаниях самой себя лобзать]».

Исходя из обзора работ Генделя с Дженненом и Хамильтоном, становится очевидным, что в их сотрудничестве либретто приобрело драматически-действенные и вместе с тем скорбно-трагические черты. В результате были созданы глубокие психологические характеры, которыми Гендель «шекспиризировал» ораторию.

Нередко либреттистами в генделевских ораториях оказывались священники с немалым литературным опытом. В середине 1740 годов таковыми явились Дж. Миллер (автор либретто к оратории «Иосиф и его братья») и Т. Броутон (составитель либретто «Геракла»). В работе с Генделем, как пишет Лесли Робартс, оба либреттиста оказались вовлечены в литературные проекты, которые побудили композитора делать в их стихах разные структурные перекомпоновки и исправления.

В начале сотрудничества Миллера с Генделем (1731) поэт относился к композитору

критично. Он считал, что Гендель должен был вернуться к пёрселловским идеалам, а не следовать напыщенному искусству, насаженному иностранными «певичками» и «вокалюжками», выдававшими за благородный стиль внешнюю развлекательность «шоу». Такая критика Генделя продолжалась до 1735 года, пока не появилась его оратория «Праздник Александра», положенная на стихи английского поэта Дж. Драйдена, то есть когда в качестве источника либретто стала использоваться национальная литература [Ibid., p. 140].

Оратория «Иосиф и его братья» (1744), где показаны две сцены в тюрьме – Иосифа и его старшего брата Симеона, отличается *повышенным проповедническим пафосом*, который выражен в нравоучениях, прославляющих могущество Создателя. Бог распоряжается судьбами правителей мира (молитвы хора «O God, who in thy heav'nly hand» – «O Бог, в руке небесной что [замкнул сердца царей могучих]» и «Повелитель вечный неба [, знаешь, тяжко преступленье]»), находящимися в узилище Иосифом, а потом Симеоном. При этом в оратории превозносится скромность (беседа Иосифа с фараоном «Oh mighty Pharaoh!» – «Могущественный царь! Принадлежит не мне познать путь, но Небесам, и лишь Господь Предвечный по милосердию своему ответ способен дать» и разговор жены Иосифа Азенат с Фанором: «Phanor, we, mention not his highest glory» – «Фанор, не оскверним же все его мы высшу славу»), а также самопожертвование ради ближнего (морализирование Симеона «Give, give him [father] up the lad» – «Отпусти к отцу того, вовек, в ком жизни смысл его, пусть выпью я страданий дно той кары – прочишь для него»).

В хорах же египтян «Immortal pleasures crown this pair» – «Даруй корону вечных наслаждений» и «Hail, thou youth, by Heav'n below'd!» – «Привет тебе, юноша, любимый Небесами! [удивительная мудрость твоя теперь доказана!]» звучит восхваление Иосифа и Азенат как богоизбранных.

Такая мощная проповедническая платформа в либретто Миллера отвечала сути библейского откровения «И был Господь с Иосифом», фундаментального здесь показом своеобразного кодекса добродетелей, на которые, по всей очевидности, был ориентирован генделевский современник.

Т. Броутону трудно было работать с волевым Генделем над ораторией «Геракл» [15, р. 145].

Процесс, вероятно, был довольно проблематичным. В либретто приходилось искать наиболее приемлемые ответы на требования композитора, поскольку эта оратория никогда не имела законченных форм, даже когда была поставлена впервые. И тем не менее «Геракл» Броутона – Генделя вошёл в историю как образец величайшей трагедии⁴. Л. Робартс считает его «трагедией мнимого прелюбодеяния» [Ibid., p. 145], Бэрроуз характеризует как классический пример трагедии, поскольку развитие образов главных героев имеет трагическую развязку [8, p. 2]. П. Ланг оценивает его в контексте истории жанра как кульминацию в позднебарочной музыкальной драме [14, p. 524].

У. Дин, проводя параллели между Деянирой Софокла в его трагедии «Трахинянки» и героиней Броутона – Генделя, показывает, насколько в оратории её судьба оказывается трагичнее. У Софокла Деянира имеет прямую мотивацию ревности, а её гибель учёный видит исключительно в результате несчастного случая. У Генделя же героиня сознательно ведёт себя к катастрофе, источником которой оказывается её собственное воображение. В связи с этим, по мнению Дина, вряд ли можно найти концепцию более трагичную, чем эта, созданная музыкантом-гением [10, p. 417].

И это не случайно. Многие в ней объясняются либретто «Геракла». В число его источников («Героиды» Овидия и «Трахинянки» Софокла, «Геркулес на Эте» Сенеки и «Геракл» П. Мэттью, где Деянира превращена из самоубийцы в сумасшедшую, в связи с чем её характеристика являет своеобразный компендиум медицинских мнений о сумасшествии) Броутон добавил наблюдения, заимствованные из практики обращения в тюрьме с душевнобольными, где их плетями и путами доводили до нервного истощения и коих он потом в своей пасторской практике исповедовал перед смертью. Кроме того, поэт ввёл материалы своих лекций на тему «Энеид» Драйдена (железные постели и цепи фурий в Подземье, когда туда спускался Эней) [15, p. 157].

Таким образом, Броутон обострил конфликтное содержание привлечённых в ораторию источников за счёт внедрения в них ужасающих реалистических подробностей и inferнальных элементов, вследствие чего сплав трагических образов, выраженных в полубезумном состоянии Деяниры, передал уникальное в музыке того времени переживание разрывавшейся ката-

строфы, оказавшей разрушительное действие на её психику.

С 1747 года постоянным либреттистом генделевских ораторий стал священник Томас Морелл, друг двух знаменитых англичан – художника У. Хогарта и шекспировского артиста Д. Гаррика. Морелл как предполагаемый либреттист Генделя был представлен ему принцем Уэльским в середине 1740 годов⁵. С этим поэтом Гендель был в очень хороших отношениях [6, p. 451], хотя далеко не всё в их сотрудничестве было гладко. Пример раздражающего партнёрства был записан Мореллом, испытавшим на себе, как Гендель проклинал обилие ямбических ритмов, после чего уставший и благородно-покорный поэт скорректировал раскритикованный стих (Гендель всегда делал замечания вспыльчиво и темпераментно) [15, p. 145]. Готовность Морелла мгновенно заменить в тексте одни фразы другими делала их союз необычайно результативным⁶.

С появлением Морелла в генделевских ораториях стала доминировать скорбно-трагическая трактовка сюжетов. В них поднимались вопросы жизни и смерти, роли личности в истории, а также судьбы и случая. Все они осмысливались сквозь призму религиозной этики. Гендель в работе с Мореллом, как и с Дженнэнзом, проявил себя очень активно. Бэрроуз, несмотря на первоначальное своё заявление о сдержанной роли Генделя в работе над либретто, писал так: «Трудно поверить, что композитор сам не стоял за переменах текста в сюжете и в смысловых акцентах... в “Феодоре” он отверг возможность безоблачного и триумфального финала (она могла быть заложена в либретто Морелла) и, таким образом, Гендель повторил тот же принцип, проявившийся [ранее. – Г. К.] в “Тамерлане”, “Орландо” и “Соломоне”» [Ibid., p. 338].

Нередко композитор шёл впереди либреттиста, наигрывая на клавишине будущие эпизоды оратории, как, например, хор «Так падут твои враги, о, Господь» из оратории «Иуда Маккавей» [2, p. 212]. Или настаивал на снятии текста, прославлявшего в финале оратории «Александр Бал» победу армии в войне – настолько неприятными были его ассоциации с Тридцатилетней войной в Германии, отголоски которой омрачили его детство [7, p. 321]. Редактируя либретто этой оратории, композитор сфокусировал внимание и на другой особенности – усилении трагедии Клеопатры в противовес изначальной морелловской концепции прославления истинной веры.

Такой смысловой акцент позволил раскрыть её образ как волевой героини, не отрекающейся от своих личностных убеждений [Ibid., p. 320].

Скорбно-трагическая трактовка либретто в генделевских ораториях дала возможность раскрыть в сюжете не столько действие, сколько эмоциональное состояние героев. Каждый из них при этом непременно выказал своё отношение к добродетели. В оратории «Иеффай», где в самый счастливый момент жизни героя разражается катастрофа, на прояснение этической идеи отведено 18 номеров, в течение которых всеобщее сопротивление клятве Галаадского вождя сменяется осознанным согласием (ария Иеффая «Waft her, angels, through the skies» – «На крыльях ветра дуновенья [её несите в даль небесну]»).

Таким образом, проповедническая сущность, проявившаяся ранее в оратории «Иосиф и его братья», в «Иеффае» вошла в более активную стадию психологического внушения церковных максим, поскольку понятия добродетели здесь не просто декларируются – каждый участник в отношении неё выражает своё собственное нравственное credo.

Сходная ситуация наблюдается в оратории «Феодора», где после показа грянувшей катастрофы в начале драматургии идёт *прорастание* религиозно-этической идеи. И чем больше она находится под угрозой, тем фанатичнее защищается главными героями. Таковы предфинальный речитатив подруги Феодоры Ирэны «Ere this, their doom is past» – «Теперь судьба предрешена [– умрут, чтоб доказать могущество любви пред смертью]» и речитатив Феодоры «Deluded mortal!» – «[О,] смертный [стойкий] в заблужденье! Не бунт, что в истины храненьи – бес-

страшно Бога во почтеньи, пред Кем, едва ль что в дерзновеньи забыли б мы повиновенье, хотя б и гибель – награжденье».

Религиозно-этическая идея выявлена в выходной арии Феодоры «Fond flatt'ring world, adieu!» – «Обманчив, лстивый мир, прощай. Мощь улыбки, смеха сила, пусты лари, чар стремнина – сердце взор отворотило. В Вере нынче утопай и к Надежде воспылай, радость чувств столь благородных обретём тогда мы рай».

Исходя из специфического мышления Морелла, в либретто поздних ораторий Генделя наблюдаются две лежащие в разных плоскостях тенденции: скорбная и религиозная, которые оказываются двумя сторонами единой нравственно-психологической проблемы, находившейся на острие эстетики просветительского классицизма.

По рассмотрению сотрудничества композитора и либреттистов нам представляется, что в их работе над либретто раскрылась эволюция от драматически-действенной трактовки сюжетов к трагедийной и скорбно-психологической с существенным усилением религиозной дидактики. Наряду с этим в ораториальной либреттистике Генделя выделилась лирико-философская линия, связанная с аллегорическими сюжетами. В обращении к высоким этическим идеям рождался проповеднический пафос. Гендель оказался не просто активным участником совместного с либреттистами творческого процесса, а их безусловным духовным лидером.

Автор статьи выражает сердечную признательность генделеведу Ирине Консон за ценные замечания и соображения, высказанные ею в процессе подготовки данного материала к публикации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Поуп также создал сценарий «Семелы» (1744), составленный по известному ранее либретто У. Конгрива, которое было написано по мотивам «Метаморфоз» Овидия для одноименной оперы Дж. Эсклза. Оно появилось примерно за 40 лет до возникновения генделевской «Семелы».

² Здесь и далее перевод автора статьи.

³ Псалом 101:1. Молитва означает обращение к Богу и призыв на помощь, а вопль [плач. – Г. К.] – просьбу о чём-либо [1].

⁴ Л. Кириллина называет «Геракла» «гениальной музыкальной трагедией» [4, с. 70]. В подобном мне-

нии исследователь утвердилась спустя 10 лет после репрезентации этой идеи автором настоящего исследования [5, с. 31, 56].

⁵ Морелл стал автором либретто почти всех поздних генделевских ораторий: «Иуда Маккавей», «Оратория на случай», «Александр Бал», «Феодора», «Иеффай», «Соломон», «Иисус Навин», «Выбор Геракла», а также третьей редакции оратории «Триумф Времени и Правды».

⁶ Согласно Р. Смит, тщательность в создании литературной основы оратории была во многом обусловлена тем обстоятельством, что оба либрет-



тиста отстаивали самоценность либретто, развивая в его оценке драйденовскую традицию. И Морелл, и Миллер резко возражали против бездумного подчинения либретто музыкантским прихотям, потому как это сказывалось на художественном уровне всего произведения. Не исключено, однако, что свою роль в улучшении качества либретто именно генделевских ораторий играла и определённая коммер-

ческая составляющая, так как, в отличие от Дженненса, который мог себе позволить преподнести композитору либретто «Валтасара» в подарок, оба святых отца (при всей их материальной обеспеченности) были финансово композитором мотивированы, хотя существенного влияния на их концепции гонорары оказывать и не могли [16, p. 30, 31].



REFERENCES



1. *Azбука very: Pravoslavnaya biblioteka. Svyatitel' Ioann Zlatoust. Sobesedovanie o psalmakh* [The Alphabet of Faith: the Orthodox Christian Library. St. John Chrysostom. A Colloquy on the Psalms]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/sobesed_o_ps/21 (12.06.2017).
2. Barna I. *Esli by Gendel' vel dnevnik...* [If Handel Had Kept a Diary]. Translation from the Hungarian by V. Togobitsky; translation editor N. Aretinskaya. Budapest: Korvina, 1972. 275 p.
3. Druskin M. S. *Passiony i messy I. S. Bakha* [The Passions and Masses of J. S. Bach]. Leningrad: Muzyka, 1976. 168 p.
4. Kirillina L. V. Glyuk i Gendel': puti peredachi traditsii v muzyke XVIII veka [Gluck and Handel: the Paths of Transmission of Tradition in 18th Century Music]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Academic Herald of the Moscow Conservatory]. 2016. Issue 4 (27), pp. 66–103.
5. Konson G. R. *Tragicheskiy konflikt v oratoriyakh Gendelya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Tragic Conflict in Handel's Oratorios. Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-na-Donu, 2007. 261 p.
6. Barnouw J. Lost Chances: Obstacles to English Opera for Purcell and Handel. *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Ed. C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 49–65.
7. Burrows D. *Handel. The Master Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie).
8. Burrows D. *A Letter to Irene Konson* [Manuscript]. The 17th January of 2017, pp. 1–2. Preserved in the addressee's personal archive.
9. Chang Y. *Reading Handel: A Textual and Musical Language of "Acis and Galatea"* (1708, 1718). Texas: University of North Texas, 2005. 184 p.
10. Dean W. B. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London, 1959. 694 p.
11. Harris E. T. *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, Cop. 2001. 432 p.
12. Hobbs K. *"Immortal Harps": Milton and Musical Morality in Handel's Samson: Honors Thesis*. Columbia: English University of Missouri, 2016. 80 p.
13. Konson G. R. The Conception of Georg Friedrich Handel's Worldview in the Context of his Oratorios. *Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 74–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087.
14. Lang P. H. *Music in Western Civilization*. New York: Norton, 1940. xxii+1107 p.
15. Robarts L. M. M. *A Bibliographical and Textual Study of the Wordbooks for James Miller's Joseph and his Brethren and Thomas Broughton's Hercules, Oratorio Librettos Set to Music by George Frideric Handel, 1743–44: Ph.D.* Birmingham: University of Birmingham, 2008. 405 p.
16. Smith R. *Handel Oratorios and Eighteenth-Century Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 498 p.
17. Smith R. New Perspectives on Charles Jennens. American Handel Society Conference. Princeton University. February 21–24. 2013. Abstracts (Part IV). *Newsletter of The American Handel Society*. Spring 2014. Vol. XXIX. Number 1, p. 3.

About the author:

Grigory R. Konson, Dr.Sci. (Arts), Vice-Dean for Research of Linguistic Faculty, Professor at the Department of Linguistics and Translation, Professor at the Department of Sociology and Philosophy of Culture, Russian State Social University (129226, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, gkonson@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Азбука веры: Православная библиотека. Святитель Иоанн Златоуст. Собеседование о псалмах. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/sobesed_o_ps/21 (Дата обращения: 12.06.2017).
2. Барна И. Если бы Гендель вёл дневник... / пер. с венг. В. Тогобицкого; ред. пер. Н. Аретинская. Будапешт: Корвина, 1972. 275 с.
3. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л.: Музыка, 1976. 168 с.
4. Кириллина Л. В. Глюк и Гендель: пути передачи традиции в музыке XVIII века // Научный вестник Московской консерватории. 2016. Вып. 4 (27). С. 66–103.
5. Консон Г. Р. Трагический конфликт в ораториях Генделя: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007. 261 с.
6. Barnouw J. Lost Chances: Obstacles to English Opera for Purcell and Handel // Music in the London Theatre from Purcell to Handel / Ed. C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 49–65.
7. Burrows D. Handel. The Master Musicians. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie).
8. Burrows D. A Letter to Irene Konson [Manuscript]. 17 January 2017, pp. 1–2. Preserved in the addressee's personal archive.
9. Chang Y. Reading Handel: A Textual and Musical Language of "Acis and Galatea" (1708, 1718). Texas: University of North Texas, 2005. 184 p.
10. Dean W. B. Handel's Dramatic Oratorios and Masques. London, 1959. 694 p.
11. Harris E. T. Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, Cop. 2001. 432 p.
12. Hobbs K. "Immortal Harps": Milton and Musical Morality in Handel's Samson: Honors Thesis. Columbia: English University of Missouri, 2016. 80 p.
13. Konson G. R. The Conception of Georg Friedrich Handel's Worldview in the Context of his Oratorios // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 74–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087.
14. Lang P. H. Music in Western Civilization. New York: Norton, 1940. xxii+1107 p.
15. Robarts L. M. M. A Bibliographical and Textual Study of the Wordbooks for James Miller's Joseph and his Brethren and Thomas Broughton's Hercules, Oratorio Librettos Set to Music by George Frideric Handel, 1743–44: Ph.D. Birmingham: University of Birmingham, 2008. 405 p.
16. Smith R. Handel oratorios and Eighteenth-Century Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 498 p.
17. Smith R. New Perspectives on Charles Jennens. American Handel Society Conference. Princeton University. February 21–24. 2013. Abstracts (Part IV) // Newsletter of The American Handel Society. Spring 2014. Vol. XXIX. Number 1, p. 3.

Об авторе:

Консон Григорий Рафаэлевич, доктор искусствоведения, заместитель декана лингвистического факультета по научной работе, профессор кафедры лингвистики и перевода, профессор кафедры социологии и философии культуры, Российский государственный социальный университет (129226, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, gkonson@yandex.ru

