

**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

Handel and British Musical Culture*

The article is devoted to the analysis of the musical culture of England of the first half of the 18th century and the interaction of the traditions of English, Italian and German music. This work shows how during time of the reign of Italian opera and Italian singers on the British stage witnessed the development of the music of London-based composers who continued the original traditions of England and, most notably, Henry Purcell, and what role in this phenomenon was played by the German émigré, the Saxon composer Handel, who developed a high aesthetical taste among the English. The liberation of the art of music from the preponderance of entertainment-oriented Italian opera is examined on the basis of the mutual influences of the music of Handel and the works of the English composers – William Boyce, Thomas Arne, Maurice Greene and Michael Christian Festing, which results in the birth of the monumental genre of national oratorio permeated by high moral ideas. However, it was particularly Handel who as the result of his music, directed towards high ethical ideas assumed the leading position in the English musical culture. His oratorios, written to many diverse plots (Biblical, mythological, Christian vernacular), excelled the specimens of his contemporary English composers and achieved the meaning of the “cultural phenomenon” of the epoch.

Keywords: Georg Friedrich Handel, Thomas Arne, William Boyce, Maurice Greene, Michael Festing, Edward Elgar, the British musical culture, Italian opera, British oratorio.

For citation: Konson Grigory R. Handel and British Musical Culture. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 72–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.072-083.

Гендель и английская музыкальная культура

Статья посвящена анализу музыкальной культуры Англии первой половины XVIII века с позиций взаимодействия традиций английской, итальянской и немецкой музыки. Автор показывает, каким образом во время господства на британской сцене итальянской оперы развивалось творчество лондонских композиторов, ориентированных на самобытное наследие Генри Пёрселла, и какую роль в этом процессе сыграл саксонский композитор Георг Фридрих Гендель – выходец из Германии, сумевший развить у англичан высокий эстетический вкус. Освобождение музыкального искусства от засилья развлекательного итальянского театра рассматривается на основе перекрёстных влияний творчества Генделя и английских композиторов Уильяма Бойса, Томаса Арна, Мориса Грина, Майкла Фестинга. Исходя из этого, в статье выявляется, как рождался пронизанный высокой моральной идеей монументальный жанр национальной оратории и как именно Гендель, благодаря своему искусству, ориентированному на высокие этические идеалы, занял лидирующее положение в британской музыкальной культуре. Его оратории, созданные на многообразные сюжеты (библейские, мифологические, христианско-житийные), превзошли образцы произведений британских композиторов-современников и приобрели значение культурного феномена эпохи.

Ключевые слова: Георг Фридрих Гендель, Томас Арн, Уильям Бойс, Морис Грин, Майкл Фестинг, Эдвард Элгар, британская музыкальная культура, итальянская опера, английская оратория.

Для цитирования: Консон Г. Р. Гендель и английская музыкальная культура // *Проблемы музыкальной науки*. 2018. № 3. С. 72–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.072-083.

* Translated by Dr. Anton Rovner.



At the time of Handel's arrival in London in 1710 the musical culture of England was quite contradictory. One of its tendencies was connected with significant achievements. The rise of the musical culture in the capital already in the first decade of the 18th century was noted by Donald Frederick Cook: "...the presence in London of so many foreign musicians, especially a number of violinists and singers from Italy, helped to create a favourable climate for London's most striking innovation of the eighteenth century, the introduction of Italianate opera in 1705" [7, p. 25]. The other tendency was identified for a perceptible decline of the level of moral and artistic criteria. Donald Burrows writes that in 1706, when at the Drury Lane Opera Theatre Giovanni Bononcini's opera, written on a striking plot and permeated with new English recitatives, achieved an immense amount of success, the English composers had, nonetheless, lost their stage initiative here [5, p. 64]. There was a scarcity of sophisticated opera composers: the early London operas were written in the genre of pastiche, having been to a certain degree modified from the recognizable Italian compositions [Ibid., p. 65].

Such a state of affairs likewise characterized the English musical culture at a later period – during the 1730s. Darryl Jacqueline Dumigan writes that after 1733 productions which pertained to "serious" English opera ceased, being subsumed by the myriad of diverse entertainments offered at the many theatres" [10, p. 14]. Basing herself on the observations of Judith Milhous and Robert Hume, she specifies that one of the reasons for the decline in British opera composed at that time was the broad recruitment of the leading artists engaged here for participation in the work of other theaters, where the repertoire, as it would seem, was quite traditional, i.e. Italianized. The other, as Dumigan concludes based on information drawn from Phillip Lord, was in the professional level of English singers, which was substantially lower than that of the Italian vocalists who predominated the stage of the Royal Theater.

On the basis of the observed characteristic features of British culture, Dumigan comes up with the conclusion that, even though separate isolated English operas did enjoy a certain amount of success, their productions seldom brought along great monetary profit. For this reason, in the conditions of the beginning of the season of 1733, when in connection of the intensive development of Handel's

second operatic enterprise, any competition of the English composers with him was perceived to be something extremely dilemmatic [Ibid., p. 14].

All in all, the London audiences of that time were captivated by the outward splendour of Italian opera, costly and effective singers and, above all else, "exotic castrati [for a London opera theatre], elaborate sets and dramatic music" [6, p. 7]. Paul Henry Lang writes that "opera audiences in 18th-century London – as too often in 20th-century New York – were interested in singers and singing, not in the music itself" [19, p. 243].

A comparable "entrainment" in England to the same degree as opera, in the opinion of Ernest Walker, was the genre of oratorio, since in the practice of church service of the Anglican church of that time there were few possibilities for the expression of spirit (in all likelihood, what is meant here is the ethicized sacred-religious content) with which, for example, the church cantatas of Johann Sebastian Bach were permeated. The Passions of Handel demonstrated that at the basis of their tradition in Germany at that time lay the conception of pietism, which in its musical manifestation would appear to an average London listener as something dull and irrelevant [21, p. 229].

Taking into consideration Walker's evaluation of the meaning of pietism in the music of Handel¹, it would hardly be appropriate to agree with the researcher's radical thought of Handel's oratorios as of a genre of entertainment. They demonstrated maturation of new tendencies which testified of the composer's inclination towards a tragic comprehension of non-tragic plots. Already in the second edition of "Acis and Galatea" (1718) in an attempt to contradistinguish something new to Italian opera he created an oratorio which exceeded the first edition. This pastoral showed an expansion of the scales of tragic imagery, which, in addition, was also tapered by the introduction of the grotesque image of Polyphemus.

Nonetheless, initially Handel's arrival had not brought in any changes into the general atmosphere of London, since the intentions of the promoters of Italian opera were in many ways aimed at the perfection of their own abilities. They were carried out by means of an increase of Italian musicians (or musicians who had undergone professional training in Italy), "whether those be singers, players or composers" [4, p. 62]. And this goal was achieved by the ambitious business partnership of Jeremy Collier and Aaron Hill [Ibid., pp. 62–63]. But,

most importantly, Handel himself came to England to realize the opportunities connected with Italian opera, which as Peter Holman writes “largely concerned him for the first twenty years of his life in England” [14, p. 6].

From the enumerated utterances it follows that by the time of Handel’s arrival England was in need of a composer of such a scale who would be able to continue the development of national art after Purcell at an appropriate ethical height. Some of the musical public figures saw Handel as such a composer (for more detail see: [17, pp. 74–87]). The aforementioned playwright, manager and energetic director of the Haymarket Royal Opera Theater Aaron Hill (1685–1750), who dreamed of the creation of an English opera, met Handel with open arms, turning to him with the request “to deliver us from Italian bondage; and demonstrate, that English is soft enough for Opera, when compos’d by poets, who know how to distinguish the sweetness of our tongue, from the strength of it, where the last is less necessary” (cit. from: [16, p. 178]). And during Handel’s turn towards the creation of oratorio Hill became the catalyzer of his artistic ideas in cooperation with Jennens [3, p. 63].

Being the author of the opera scenario of Handel’s “Rinaldo” in English, Hill turned out to be one of the numerous witnesses of this opera’s stunning success (1711), which even echoed on the popularity of the composers who were his contemporaries, Thomas Clayton, Nicola Haym and Charles Dieupart. Deploring their circumstances, they were compelled to turn to the public and ask for its benevolence in regard to its nearest production in Mr. Clayton’s estate [13, pp. 814, 820]. (It must be remembered that prior to Handel’s arrival they manifestly aspired to become the leaders, although hardly always being successful in their attempts [Ibid., p. 810].)

It is quite natural that in the 18th century British musical culture the oratorio remained in the shadow of its starry “neighbor” – the opera. And the very term “oratorio,” as Walker writes, both Handel and his audiences understood as incorporating the most diverse choral compositions (for example, the Chandos Anthems), which at a much later time may have been interpreted as pertaining to cantatas [21, p. 229].

But in connection with the maturation of new tendencies in the musical culture of England in the 1730s, by the time Handel had already composed three British oratorios (“Esther”, “Athalia” and

“Deborah”), it is necessary to trace out the formation of the national oratorio, for which aim it required to throw light upon the crisscross influences of Handel and the well-known British composers of that time period.

William Boyce (1711–1779) was the first British composer who wrote an oratorio on a text in English (“David’s Lamentation over Saul and Jonathan” from 1736). Handel, in all likelihood, was so inspired by it (moreover, his inspiration coincided with the wishes of Hill, who instigated the composer from Saxony to write his “Saul”), that in two years after the production Boyce’s work Handel created his own oratorio “Saul” (1738) and showed in the finale a full-fledged picture of a nationwide lamentation for Saul and Jonathan, having included in it three mournful arias of David.

In Boyce’s oratorio (the first version of which was written in 1736 and the second – in 1744), created on the biblical plot of David lamenting about King Saul and his son Jonathan killed during the war with the Philistines, mournful images predominate. It consists of 19 numbers, including the orchestral introduction, 4 choruses, 5 arias, 1 duo and 8 recitatives (it must be noticed that in Handel’s oratorio “Saul” only the first of its two expositions consists of 19 numbers, while the entire composition is comprised of 79 numbers). The tendency towards dramatic action is merely projected in David’s elevated directed aria “Take this Bracelet” and the final chorus of an analogous character “How are the Mighty fallen!” [8], during which the people come out of their state of lengthy mourning and warm up for dynamic actions. Features of dramatization are also revealed in David’s recitative “David resum’d, his Soul afflicted” (No. 5) and in the “interrogation scene” of the Amalekite (No. 11–13), in which David’s irate aria “How cou’d Conscience hush her Stings?” is a highlighted number.

While Boyce did exert a certain amount of influence on Handel, *Thomas Arne* (1710–1778), who was the leading composer of British theatrical music at that time, was himself under the influence of the composer from Saxony. However, different opinions have emerged about the music of Arne. Yuri Bocharov writes that his music up to the late 1740s showed a predominance of “the Baroque style of Handel, enriched with the incorporation of separate intonational and rhythmical elements derived from English folk music” [1, p. 9] and subsequently revealed more distinctly the gallant early Classical style.



On the other hand, Todd Gilman, while considering Arne the greatest British composer [11, p. 1], relies on the judgment of Charles Burney, who is convinced that already by the 1740s Arne had recommended himself as an original lyricist, which was demonstrated by his masque “Comus” written to the poetic play of John Milton (1738). In it the composer had demonstrated “a light, airy, original and pleasing melody, wholly different from that of Purcell or Handel, whom all English composers had hitherto either pillaged or imitated” [11, pp. x, 78], while Arne’s melodicism created “an era in English Music; it was so easy, natural and agreeable to the whole kingdom, that it [became] the standard of all at our theatres and public gardens” [Ibid.]².

In the summer of 1742 Arne arrived from London to Dublin, where he directed the productions of Handel’s oratorios³. And in 1744 he directed the production of his own oratorio “The Death of Abel.” However, similarly to his oratorio “Judith” (1761), it has not been preserved. What survived to our days was only the radiant “Hymn to Eve” (in C major) from the oratorio “The Death of Abel,” in the traditions of Easter chants. Thereby, Handel’s influence on Arne and his own formation as an original British composer went in parallel routes.

Another composer who experienced the influence of Handel was *Maurice Greene* (1696–1755), who was fascinated with his music from the very beginning. But as the result of his subsequently emerged relations with Giovanni Bononcini (1670–1747), he turned out to be in opposing camps with Handel (the Englishman was friendly with Bononcini, while the composer from Saxony was hostile to him). This state of affairs led to the occurrence that Bononcini and Greene created a society competing with Handel – the Apollo Academy, which for the most part promoted the music of three leading British composers: Greene, Bononcini and Festing⁴. All of this could still be tolerated by Handel, but the main cause for Handel’s disaffection towards Greene was the latter’s appointment to the Chapel Royal, where Handel saw only himself as qualified for that position⁵.

Greene composed the oratorio “Deborah and Barak”⁶, written approximately in 1732 (we should remind ourselves that a year from hence, in 1733, Handel composed his own oratorio “Deborah”), as well as the oratorio “Jephtha,” performed at the Royal Theater (composed in 1737, libretto, most likely, written by John Hoadly⁷, 1711–1776). The tragic element in it was highlighted by the second

act, in which the necessity of the choice between duty and love provided, according to Claire Seymour, “greater opportunity for heart-wringing and human sacrifice”⁸. Such a type of excruciation was revealed in the image of Jephtha, which contained elements of inner personal conflict: “...curst be the Day that gave me Life – yet, let me not blaspheme, but bow submits to Great JEHOVAH’s Pleasure” [15, p. 10].

At the same time, the dramaturgy of the development of the image of the main protagonist was distinguished by the fact that according to the plot his self-sacrificing daughter accepted her lot resignedly. For this reason, Greene’s work was substantially closer to the biblical text than Handel’s oratorio with the same title.

Among the composers previously mentioned by us was Arne’s teacher *Michael Festing* (1705–1752). This was yet another composer who had experienced the influence of Handel. In his instrumental compositions of his early (Baroque) and middle (early Classical) periods it is possible to trace the influences of his teacher Francesco Geminiani. In addition to this, the appliance of sudden dramatic modulations and unexpected tonal shifts became the basic reason his music was compared with the “Spanish” harmonies of Domenico Scarlatti⁹. But starting from 1742, when Festing was appointed as musical director of the Ranelagh Gardens, his attention became concentrated solely on vocal compositions. Essentially, he achieved his fame particularly with his odes and cantatas. They are unique in that they made use of “extended aria forms, inventive orchestration, and dramatic gestures that were more English in character than in the Italian tradition” [Ibid.]¹⁰.

As a whole, the panorama of British music in the early 18th century shows that it developed not only from Italian, or the merging of Italian with French music, as Johannes Mattheson considered [12, p. 46], but was based on its own national sources, expressed in the English genres of the masque, the ballad opera and the anthem. The fact that 18th century British music had to be evaluated as a new and original phenomenon, albeit emerged on the basis of various intonational sources, was something that the well-known English poet, playwright and politician George Granville was convinced in [Ibid.].

In the examined conditions of the musical life of Britain Handel, notwithstanding the fact that he aroused quite an ambiguous reaction (both fascination and envy of the composers who competed

against him) maintained a leading position. It was provided by his aspiration to create such an art that was oriented on high ethical and aesthetical ideals.

An outstanding example of such art in the future would be the oratorio of English composer *Sir Edward Elgar* “The Dream of Gerontius” (1900) set to verses of the dramatic long poem by English cardinal John Henry Newman. Its main protagonist is the devout elder Gerontius experiences unbearable sufferings. Their cause is his desire for life, which his stridently passionate arioso demonstrates. However, they provide disharmony with the expressively funereal orchestral Prelude and his mournful burial service dirge in part of the funeral mass “Kyrie eleison”. But the sharpest contrast appears in the episode of the Soul appearing before the demons in Purgatory. This classic oratorical image (stemming from Emilio de Cavalieri’s “Rappresentazione di anima e di corpo” and in its personifications forming a stable element in the work of Handel (about this see: [18]), is presented in contrast not to the Body but to its infernal masks (the topos from the sphere of English fantasy). From this type of contrariety, it becomes apparent that in the protagonist’s inner personal conflict there is also a grotesque passionate conflict (between the personality and the crowd) included here, which is resolved in the traditions of Bach and Handel.

Overall, early 18th century British oratorio was in many ways presented by lamenting images, and the tragic element was created on the basis of the same conflation of the principles of German, Italian and English dramaturgy as in the music of Handel. The composition of such as an oratorio became

possible as the result of the interaction of several constituent parts:

- the systematic promotion of religious ethos immersed in the British element into mass consciousness of the British listener;
- the mournful-dramatic manifestation of the plots;
- reliance on the vernacular European genres and, first of all, those which emerged in Italy (aria, recitative, duo, trio);
- incorporation of the typically national genre of the anthem;
- bringing in the intonational German chorale;
- the small scale of the musical forms on the level of the genre of the cantata.

At the same time Handel’s monumental oratorio, created on numerous diverse subject matter (biblical, mythological, Christian hagiographic), excelled the musical specimens of the 18th century British composers and, just as all of his music, achieved the significance of a “cultural phenomenon” (a definition of Suzanne Aspden applied by him to the composer’s entire musical output: [2, p. 207]). This was conducive to the development of the English musical taste, which in many ways determined the formation of the high culture of Great Britain in the subsequent centuries.

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 Although Handel’s parents were not official followers of Pietism, the ethical principles of that sacred variety of Lutheranism, stimulating toward a worldwide help of one’s neighbors, was accepted by them (for more about this see: [17, p. 81]).

² Nonetheless, in his youth, in order to be admitted to the concerts of the Royal Academy, Arne put on a servant’s livery and penetrated into the upper gallery, from where, among many other compositions, he also heard his oratorio “Athalia” (1732) (see: [1]). Together with Edward Purcell (the composer’s son), Handel, William Boyce and Johann Pepusch, and others, Arne in 1738 founded a beneficiary musicians’ society, which subsequently obtained the status of a Royal Society.

³ Handel’s creative life included the participation of Arne’s closest relatives: his wife, the talented singer Cecilia Young, who achieved renown by her performances in Handel’s operas “Ariodante” and “Alcina,” and subsequently – in the composer’s oratorios; his sister, Sussanah Cibber, a singer and one of the best dramatic actresses in England, in 1742 participated in the Dublin premiere of Handel’s “Messiah.”

⁴ Two composers from this community (Greene and Festing) were connected by relative bonds: Festing’s son Michael was married to Greene’s daughter Catherine. See: Michael Christian Festing. URL: http://www.worldheritage.org/articles/Michael_Christian_Festing (16.04.2018).

⁵ See: [Slade R.] Maurice Greene // Eighteenth Century English Music. URL.: <http://rslade.co.uk/18th-century-music/composers/maurice-greene/> (09.04.2018).

⁶ Although Smither considers the genre of “Deborah” to be undramatic and does not qualify this work as an oratorio [20, p. 200], we assert on the basis of the manuscript from the library of the University of Rochester that the work in question is an oratorio. This is testified by the title page of the oratorio [9], which furthermore saw the light of day during the year of the work’s premiere. Moreover, the scholar assumes that Greene’s composition did not exert any influence on Handel’s oratorio. However, what is important to us is the trend of thinking itself, which stipulated the possibility of impact of the Conception of one musical composition on the other on the level of the subject matter.

⁷ Howard Smither notes that the published libretto does not contain any indication of authorship, however, in the manuscript preserved in the London Library the author is indicated as John Howdley (see: [15]), whereas Winton Dean and Otto Deutsch name Burne[t] as the librettist [20, p. 360]. In all obviousness, they have in mind the well-known Scottish historian, public figure and religious activist Gilbert Burne[t].

⁸ Seymour C. Maurice Greene’s Jephtha // Opera Today: Opera News, Commentary, and Review’s All around the World. 10 Nov. 2014. URL: http://www.operatoday.com/content/2014/11/maurice_greenes.php (16.04.2018).

⁹ See: Michael Christian Festing. Op. cit.

¹⁰ Another composer who was influenced by Handel was the outstanding musician, violinist, harpsichordist and organist John Stanley (1712–1786). From 1734 he worked at the Church of the Society of the Inner Temple, where Handel especially came to enjoy his performances on the organ. See: [Slade R.] Stanley, John // Eighteenth Century English Music. URL: <http://rslade.co.uk/18th-century-music/composers/john-stanley> (16.04.2018). Notwithstanding his almost total blindness, this musician, who had a phenomenal memory also conducted Handel’s compositions. Not coincidentally, six years after his “Jephtha” (1751), Stanley wrote his own oratorio (1757), which was successfully performed, at the basis of which lay the same biblical story, rewritten into a libretto by John Free. But because this oratorio has not been preserved [20, p. 36], no analysis of the mutual musical influences between Stanley and Handel is carried out here.

Музыкальная культура Англии к приезду Генделя в Лондон в 1710 году была весьма противоречивой. С одной стороны, в первом десятилетии века в столице наблюдался подъём музыкальной культуры, что отмечал Ф. Кук: «...присутствие в Лондоне столь многих иностранных музыкантов, в особенности значительного числа скрипачей и певцов из Италии, помогло создать благоприятный климат для наиболее знаменательного события Лондона XVIII столетия – представления в 1705 году итальянизированной оперы»* [7, p. 25]. С другой – обозначилось заметное падение уровня художественных критериев. Д. Бэрроуз пишет, что в 1706 году, когда в театре Друри-Лейн опера Дж. Бонoncini «Камилла», написанная на яркий сюжет и пронизанная новыми английскими речитативами, завоевала шумный успех, английские композиторы, однако, сценическую инициативу утратили [5, p. 64]. Не доставало искушённых оперных композиторов: ранние лондонские оперы были написаны в жанре пастиччо, будучи в определённой степени преобразованы из узнаваемых итальянских произведений [Ibid., p. 65].

Подобное положение характеризовало английскую музыкальную культуру и в более поздний период – 1730-е годы. Д. Дьюмигэн пишет, что после 1733 года постановки спектаклей, которые относились к «“серьёзной” английской опере, [фактически] прекратились, уступив место массе разного рода развлекательных музыкально-сценических представлений, щедро предлагаемых рядом театров» [10, p. 14]. Опираясь на наблюдения Дж. Мильхаус и Р. Хьюма, она уточняет, что одной из причин упадка создаваемой английской оперы стало широкое привлечение задействованных здесь ведущих артистов к участию в работе других театров, где репертуар был вполне традиционным, то есть итальянизированным. Другая причина, как заключает Дьюмигэн на основе сведений, почерпнутых у Ф. Лорда, крылась в профессиональном уровне английских певцов, который был существенно ниже итальянских, господствовавших на оперной сцене Королевского театра.

Исходя из отмеченных характеристик английской культуры, Дьюмигэн делает вывод, что, хотя отдельные английские оперы и поль-

* Здесь и далее перевод автора статьи.

зовались популярностью, прибыль их релизы приносили редко. На этом основании в условиях начала сезона 1733 года, когда в связи с бурным развитием второго оперного предприятия Генделя конкуренция существенно возросла, соперничество с ним британских композиторов представлялось весьма затруднительным [Ibid.].

В целом лондонская публика того времени была покорена внешним блеском итальянской оперы, искусством дорогих и эффектных певцов и прежде всего «экзотических [для лондонского оперного театра] кастратов, искусных декораций и [необычайно] драматического накала музыки» [6, р. 7]. П. Ланг пишет, что «лондонская оперная публика в XVIII веке, как слишком часто и в Нью-Йорке XX столетия, была заинтересована в певцах и певицах, но не в самой музыке» [19, р. 243].

В такой же степени, как и опера, «развлечением» в Англии, по мнению Э. Уокера, стала оратория, поскольку в практике богослужений Англиканской церкви того времени было мало возможностей для выражения духа (по-видимому, этицированного духовно-религиозного содержания), которым, например, пронизаны церковные кантаты И. С. Баха. Пассионы Генделя показали, что в основе их традиции в Германии того же времени лежала концепция пиетизма, которая среднестатистическому лондонскому слушателю в своём музыкальном воплощении могла показаться скучной и неуместной [21, р. 229].

Принимая уокеровскую оценку значения пиетизма в творчестве Генделя¹, вряд ли можно согласиться с радикальным мнением учёного об ораториях Генделя как о развлекательном жанре. В них вызревали новые тенденции, свидетельствовавшие о склонности композитора к трагическому осмыслению нетрагических сюжетов. Уже во второй редакции «Ациса и Галатея» (1718), в попытке противопоставить итальянской опере нечто новое, он создал ораторию, которая превзошла первую редакцию. В этой пасторали принципиально расширились масштабы трагедийной образности, заострённой к тому же введением гротескового образа Полифема.

Однако в общую атмосферу Лондона приезд Генделя первоначально перемен не внёс, потому что устремления промоутеров итальянской оперы были во многом нацелены на совершенствование своих собственных возможностей. Они осуществлялись за счёт увеличения итальянских музыкантов (либо музыкантов, прошед-

ших в Италии профессиональную подготовку), «вне зависимости от того, были ли они певцами, инструменталистами или композиторами» [4, р. 62]. И цель эта амбициозным деловым партнёрством Дж. Кольера – А. Хилла была достигнута [Ibid., р. 62–63]. Но главное – и сам Гендель приехал в Англию, чтобы реализовать возможности, связанные с итальянской оперой, которая, как пишет П. Хольман, «занимала его первые двадцать лет жизни в Англии» [14, р. 6].

Из приведённых высказываний следует, что к прибытию Генделя Англия нуждалась в композиторе такого масштаба, который бы после Пёрселла смог продолжить развитие национального искусства на должной этической высоте. Такого композитора некоторые общественно-музыкальные деятели увидели в Генделе (об этом см.: [17, р. 74–87]). Названный выше драматург, менеджер и энергичный директор Королевского оперного театра Хаймаркет Аарон Хилл (1685–1750), мечтавший о создании английской оперы, радушно встретил Генделя, обратившись к нему с просьбой: «Освободите нас от уз итальянского языка и покажите, что английский тоже достаточно мягок для Оперы, когда за неё берутся поэты, которые знают, как отличить сладость нашей манеры произношения от её силы, когда последнее не столь необходимо» (цит. по: [16, р. 178]). И Хилл во время поворота Генделя к созданию оратории фактически стал катализатором творческих его идей в содружестве с Дженнензом [3, р. 63].

Будучи автором оперного сценария генделевского «Ринальдо» на английском языке, Хилл оказался одним из многочисленных очевидцев оглушительного успеха этой оперы (1711), что отразилось даже на популярности современных ему композиторов Т. Клейтона, Н. Хаима и Ч. Дьюпарта. Сетую на обстоятельства, они были вынуждены обратиться к публике и просить её благосклонности по отношению к ближайшей своей постановке в имени мистера Клейтона [13, pp. 814, 820]. (Несмотря на то, что до приезда Генделя в попытках создания в Англии *итальянизированной* оперы они явно, хотя и далеко не всегда успешно, стремились стать лидерами [Ibid., р. 810].)

Вполне естественно, что в английской музыкальной культуре начала XVIII века оратория оставалась в тени своего звёздного «соседа» – оперы. А под термином «оратория» и Гендель, и его публика, как пишет Е. Уокер, понимали самые разные хоровые произведения (например, Чендосские антемы), которые в более позднее

время вполне могли бы интерпретироваться в качестве кантатных [21, p. 229].

Но в связи с вызреванием новых тенденций в музыкальной культуре Англии 1730-х годов, когда Гендель уже стал автором трёх английских ораторий («Эсфирь», «Аталия», «Дебора»), необходимо проследить становление национальной оратории, для чего прояснить перекрёстные влияния Генделя и известных британских композиторов той эпохи.

Уильям Бойс (1711–1779) – первый английский композитор, написавший ораторию на английский текст («Плач Давида по Саулу и Ионафану», 1736). Гендель, по всей видимости, был настолько ею вдохновлён (вдохновение к тому же совпало с желанием А. Хилла, инициировавшего саксонца написать *своего* «Саула»), что через два года после бойсовской постановки Гендель создал собственную ораторию «Саул» (1738) и показал в финале развёрнутую картину всенародного плача по Саулу и Ионафану, включив в неё три скорбные арии Давида.

В оратории Бойса (первая редакция – 1736, вторая – 1744), опирающейся на библейский сюжет о Давиде, скорбящем о погибших в войне с филистимлянами царе Сауле и его сыне Ионафане, доминируют скорбные образы. Она содержит 19 номеров, включающих оркестровое вступление, 4 хора, 5 арий, 1 дуэт и 8 речитативов (заметим, что в оратории Генделя «Саул» только первая из двух экспозиций состоит из 19 номеров, а всё произведение – из 79). Тенденция к драматизму лишь намечена в подъёмно-устремлённой арии Давида «Take this Bracelet» («Возьми сей [царский ты] браслет») и последнем хоре аналогичного характера «How are the Mighty fallen!» («Как были, пали, что могучи! [Лежат, порублены, во прахе]») [8], в котором народ выходит из состояния длительной скорби и воодушевляется на активные действия. Черты драматизации проявлены также в речитативе Давида «David resum'd, his Soul afflicted» («Страдает вновь душа Давида», № 5) и в «сцене опроса» Амалекитянина (№ 11–13), где выделяется гневная ария Давида «How cou'd Conscience hush her Stings?» («Как можно разум успокоить?»).

Если Бойс оказал некое воздействие на Генделя, то *Томас Арн* (1710–1778), который был ведущим композитором английской театральной музыки того времени, сам находился под влиянием саксонца. Правда, в отношении творчества Арна сложились разные мнения. Ю. Бочаров пи-

шет, что в его музыке до конца 1740-х доминировала «барочная стилистика Генделя, обогащённая применением отдельных интонационных и ритмических элементов, заимствованных из английского фольклора» [1, с. 9], а в будущем всё более чётко стал проявляться галантный, раннеклассический стиль.

Т. Гильман же, считая Арна величайшим английским композитором [11, p. 1], опирается на суждение Ч. Бёрни, убеждённого, что тот уже к 1740-м годам зарекомендовал себя как самобытный лирик, о чём свидетельствовала его маска «Комус» на стихи Дж. Мильтона (1738). В ней композитор продемонстрировал «лёгкую, воздушную, оригинальную и приятную мелодию, полностью отличную от Пёрселла или Генделя, которую до сих пор все английские композиторы либо заимствовали, либо ей подражали» [11, pp. X, 78]. Мелодизм Арна создал «в английской музыке целую эпоху; она была настолько простой, естественной и приятной для всего королевства, что [стала] в наших театрах и скверах образцом совершенства» [Ibid.]².

Летом 1742 года Арн из Лондона переехал в Дублин, где руководил постановками ораторий Генделя³, а в 1744-м поставил свою ораторию «Смерть Авеля». К сожалению, она, как и его оратория «Юдифь» (1761), не сохранилась. До нас дошёл лишь светлый, в традициях пасхального песнопения «Гимн Еве» (*C dur*) из оратории «Смерть Авеля». Таким образом, влияние Генделя на Арна происходило в период его собственного становления как самобытного английского композитора.

Другим композитором, испытавшим влияние Генделя, был *Морис Грин* (1696–1755), изначально восхищавшийся его творчеством. Но из-за сложившихся впоследствии отношений с Дж. Боноччини (1670–1747) Грин и Гендель оказались во враждебных лагерях. Такое положение привело к тому, что Боноччини и Грин создали конкурирующее Генделю общество – Академию Аполлона, где в основном пропагандировалась музыка трёх ведущих английских композиторов: Грина, Бойса и Фестинга⁴. Однако главной причиной неприязни Генделя к Грину стало назначение того в Королевскую капеллу (Chapel Royal), в то время как Гендель видел на этом месте только самого себя⁵.

Грин был автором оратории «Песня Деборы и Барака»⁶, написанной около 1732 года (напомним, что через год, в 1733-м, была создана

и генделевская оратория «Дебора»), а также исполненной в Королевском театре оратории «Иеффай» (1737, либретто, вероятно, Дж. Хоудли⁷). Трагедийным в ней стал II акт, где необходимость выбора между любовью и долгом давала, как пишет К. Сеймур, «бóльшие возможности для показа терзания сердца [в ситуации] принесения человеческой жертвы»⁸. Такое терзание было раскрыто в образе Иеффая, где содержались элементы внутриличностного конфликта: «...curst be the Day that gave me Life – yet, let me not blaspheme, but bow submits to Great JENOVAN's Pleasure» («Что дал мне жизнь, день проклят будь [!], но богохульство позабуди – во прах покорно нисходя, Иеговы славу услады») [15, p. 10].

Драматургия же оратории характеризовалась тем, что по сюжету жертвенная дочь Иеффая безропотно принимала свою участь. На этом основании можно судить, что произведение Грина было существенно ближе к библейскому тексту, чем одноименная оратория Генделя.

Среди композиторов выделим также учителя Арна Майкла Фестинга (1705–1752). Это – ещё один музыкант, испытавший влияние Генделя. В его инструментальных произведениях раннего (барочного) и среднего (раннеклассического) периодов заметно воздействие его учителя Фр. Джеминиани. Использование внезапных драматических модуляций и неожиданных тональных сдвигов явилось источником для сравнения его музыки с «испанскими» гармониями Д. Скарлатти⁹. С 1742 года, когда Фестинг был назначен музыкальным директором Ranelagh Gardens (имеются в виду Ренельские сады – необычайно популярный публичный парк в окрестностях Лондона того времени), его внимание больше сосредоточилось на вокальных произведениях. В сущности, он приобрёл славу благодаря своим одам и кантатам. Они уникальны тем, что в них использованы «расширенные формы арии, изобретательная оркестровка и драматические элементы, которые по своему характеру, скорее, находились в сфере английских традиций, чем итальянских» [Ibid.]¹⁰.

В целом картина английской музыки начала XVIII века показывает, что она развивалась не только из итальянской или смешения итальянской с французской, как считал И. Маттесон [12, p. 46], а опиралась на собственные национальные истоки, выраженные в английских жанрах маски, балладной оперы, антема. В том, что британскую музыку XVIII века следует расценивать

как явление новое и самобытное, хотя и возникшее на основе разных инациональных истоков, был убеждён известный английский поэт, драматург и политик Джордж Гранвиль [Ibid.].

В рассмотренной обстановке музыкальной жизни Британии Гендель, несмотря на то, что вызывал весьма неоднозначную реакцию (восхищение и зависть конкурентов), занимал лидирующее положение. Оно обеспечивалось стремлением создавать искусство, ориентированное на высокие этические и эстетические идеалы.

Выдающимся примером такого искусства в будущем явилась оратория английского композитора Эдварда Элгара «Сон Геронтия» (1900) на стихи драматической поэмы английского кардинала Дж. Ньюмана. Её герой, находящийся при смерти благочестивый старец Геронтий испытывает невыносимые страдания. Их источник – желание жизни, о чём говорят его пронзительно-страстные ариозо. Однако они дисгармонизируют с экспрессивно-траурной Прелюдией оркестра и скорбным его отпеванием (раздел «Kugle eleison», *Andante*). Но самый острый контраст возникает в эпизоде Души, предстающей перед демонами в Чистилище, – классический ораториальный образ, идущий из «Представления о Душе и Телe» Э. Кавальери и в своих олицетворениях явившийся устойчивым в творчестве Генделя (об этом см.: [18]). Образ этот дан в противопоставлении не с Телом, а с его inferнальными маркировками (топос из сферы английской фантастики). Из такого противодействия явствует, что во внутриличностном конфликте героя здесь заложен ещё и гротесково-пассионный (конфликт личности и толпы), решённый в традициях Баха и Генделя.

В целом британская оратория начала XVIII века во многом представлена скорбными образцами, а трагическое было достигнуто на основе того же сплава принципов немецкой, итальянской и английской драматургии, что и у Генделя. Создание подобной оратории стало возможным в результате взаимодействия нескольких составляющих:

- системного продвижения в массовое сознание британского слушателя англифицированного религиозного этоса;
- скорбно-драматического воплощения сюжетов;
- опоры на бытовавшие европейские жанры и прежде всего те, которые зародились в Италии (ария, речитатив, дуэт, трио);

– использования типично национального жанра антема;

– привлечения инонационального – немецкого хора;

– малой масштабности форм на уровне жанра кантаты.

Монументальная же оратория Генделя, созданная на многообразные сюжеты (библейские, мифологические, христианско-житийные), превзошла образцы британских композиторов XVIII века и, как вся его музыка, достигла значения «культурного феномена» (определение

С. Эспден, применённое ко всему творчеству композитора, см.: [2, p. 207]). Благодаря этому был развит английский музыкальный вкус, во многом определивший формирование высокой культуры Британии последующих столетий.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хотя официальными приверженцами пиетизма родители Генделя не были, этические принципы этой сакральной разновидности лютеранства, побуждавшие ко всемерной помощи ближним, они восприняли (подробнее см.: [17, p. 81]).

² Однако в молодости, чтобы попасть на концерты Королевской академии, Арн надевал ливрею слуги и проникал на галёрку, где среди прочих сочинений Генделя слушал и его ораторию «Аталия» (1732) (см.: [1]). Совместно с Э. Пёрселлом (сыном композитора), Генделем, У. Бойсом, И. Пепушем и др. Арн в 1738 году основал благотворительное общество музыкантов, которое впоследствии получило статус Королевского.

³ В творческой жизни Генделя участие принимали ближайшие родственники Арна: жена – талантливая певица Сесилия Янг, достигшая известности исполнением сольных партий в операх Генделя «Ариодант» и «Альцина», а впоследствии и в ораториях; сестра – Сусанна Сиббер – певица и одна из лучших драматических актрис Англии. В 1742-м году она участвовала в дублинской премьере генделевской «Мессии».

⁴ Двое из этого содружества (Грин и Фестинг) были скреплены родственными узами: сын Фестинга Майкл был женат на дочери Грина Кэтрин. См.: Michael Christian Festing. URL: http://www.worldheritage.org/articles/Michael_Christian_Festing (16.04.2018).

⁵ См.: [Slade R.] Maurice Greene // Eighteenth Century English Music. URL: <http://rslade.co.uk/18th-century-music/composers/maurice-greene/> (09.04.2018).

⁶ Хотя Смидер считает жанр «Деборы» недраматическим и как ораторию не квалифицирует [20, p. 200], на основе анализа манускрипта из библиотеки Университета Рочестера мы убеждены, что речь идёт именно об оратории. Об этом говорит её титульная страница [9], которая к тому же увидела свет

в год премьеры произведения. Учёный полагает, что на генделевскую ораторию произведение Грина влияния не оказало. Однако нам важна именно тенденция мышления, обусловившая на уровне сюжетики возможность воздействия концепции одного сочинения на другое.

⁷ Х. Смидер отмечает, что опубликованное либретто не содержит указания авторства, однако в манускрипте, хранящемся в Лондонской библиотеке, автором значится Джон Хоудли (1711–1776) (см.: [15]), а У. Дин и О. Дойч называют либреттистом Бёрнета [20, p. 360.]. По всей очевидности, они имеют в виду крупного шотландского историка, общественного и религиозного деятеля Гилберта Бёрнета.

⁸ Seymour C. Maurice Greene's Jephtha // Opera Today: Opera News, Commentary, and Review's All around the World. 10 Nov. 2014. URL: http://www.operatoday.com/content/2014/11/maurice_greenes.php (16.04.2018).

⁹ См.: Michael Christian Festing. Op. cit.

¹⁰ Ещё одним композитором, находившимся под влиянием Генделя, был выдающийся музыкант, скрипач, клавесинист и органист Джон Стэнли (1712–1786). С 1734 года он работал в церкви Общества Тайного Храма, куда Гендель специально приходил насладиться его органным искусством. См.: [Slade R.] Stanley, John // Eighteenth Century English Music. URL: <http://rslade.co.uk/18th-century-music/composers/john-stanley> (16.04.2018.). Вопреки почти полной слепоте, этот музыкант с феноменальной памятью диджирировал и произведениями Генделя. Неслучайно спустя шесть лет после его «Иеффая» (1751) Стэнли написал успешно исполненную свою ораторию (1757), в основе которой лежала одноименная библейская история, переданная в либретто Дж. Фри. Но поскольку эта оратория не сохранилась [20, p. 36], анализ музыкальных взаимовлияний Стэнли и Генделя здесь не проводится.

REFERENCES

1. Bocharov Yu. S. Tomas Avgustin Arn (biograficheskiy etyud) [Thomas Augustine Arne (a Biographical Study). *Starinnaya muzyka* [Early Music]. 2003, No. 4, pp. 6–10. URL: <http://stmus.ru/Pdf%20links/editor-article-11.pdf> (09.04.2018).
2. Aspden S. *Disseminating and Domesticating Handel in Mid-Eighteenth-Century Britain. Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England*. By L. Ph. Austern; C. Bailey et al. Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp. 207–222.
3. 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.
4. Beeks G. “Exit, Pursued by a Bear”: The Haymarket Opera Orchestra and Handel’s Arrival in England. *Händel-Jahrbuch*. No. 42/43. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. 1996/97. S. 55–67.
5. Burrows D. *Handel. The Master Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie).
6. Churchill S. A. *The Tradition of Transcription: Handel Aria Arrangements in the Fifth Book of The Ladys Banquet: DMA*. Toronto: University of Toronto, 2011. 170 p.
7. Cook F. *The Life and Works of Johann Christoph Pepusch (1667–1752), with Special Reference to His Dramatic Works and Cantatas (In Two Volumes): Ph.D.* Vol. 1. London: King’s College London, 1982. 367 p.
8. David’s Lamentation over Saul and Jonathan; an Oratorio. *Miscellany of Lyric Poems, the greatest Part written for, and performed in the Academy of Music, held in the Apollo*. London: Academy of Music, 1740, pp. 25–32.
9. Deborah & Barak [:] *Un Oratorio by Doctor Green* [Manuscript in the Collection of Sibley Music Library of University of Rochester]. [London], 1732. 69 p.
10. Dumigan D. J. *Nicola Porpora’s Operas for the “Opera of the Nobility”: the Poetry and the Music: Ph.D.* Huddersfield: The University of Huddersfield, 2014. 366 p.
11. Gilman T. *The Theatre Career of Thomas Arne*. Newark: University of Delaware Press; Lanham, Md.: Co-published with Rowman & Littlefield Pub. Group, 2013. XIX, 623 p.
12. Hirschmann W. The British Enchanters and George Granville’s Theory of Opera. *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Ed. C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 38–48.
13. Howkins J. *A General History of the Science and Practice of Music: in Five Volumes. Vol. 2*. London: Novello; Ewer & Co, 1875; New York: J. L. Peters, 1875, pp. 489–963.
14. Holman P. Eighteenth-Century English Music: Past, Present, Future. *Music in Eighteenth-Century Britain*. Ed. by D. W. Jones. London: Taylor & Francis Ltd; Routledge, 2000, pp. 1–16.
15. Jephtha, an Oratorio: in Two Parts. Compos’d by Dr. Greene [The Text by John Hoadly]. London, 1737. 16 p.
16. Knapp M. Aaron Hill and the London Theatre of his time. *Händel-Jahrbuch*. No. 37. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1991. S. 177–185.
17. Konson G. 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.
18. Konson G. The Issue of the Genesis of the Italian Oratorio. *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 58–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.058-071.
19. Lang P. H. *Georg Frideric Handel*. Compiled and edited by William C. Holmes. New York: Norton; Dover Publications, Inc. 1966. 731 p.
20. Smither H. E. *A History of the Oratorio: Vol. 2: the Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England*. Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1977. 415 p.
21. Walker E. *A History of Music in England*. 3rd Rev. Oxford: Clarendon Press, 1952. 484 p.

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. Бочаров Ю. С. Томас Августин Арн (биографический этюд) // Старинная музыка. 2003, № 4. С. 6–10. URL: <http://stmus.ru/Pdf%20links/editor-article-11.pdf>.
2. Aspden S. Disseminating and Domesticating Handel in Mid-Eighteenth-Century Britain // *Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England* / By L. Ph. Austern; C. Bailey et al. Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp. 207–222.
3. 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.
4. Beeks G. “Exit, Pursued by a Bear”: The Haymarket Opera Orchestra and Handel’s Arrival in England // *Händel-Jahrbuch*. No. 42/43 / Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. 1996/97. S. 55–67.
5. Burrows D. Handel. The Master Musicians. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie).
6. Churchill S. A. The Tradition of Transcription: Handel Aria Arrangements in the Fifth Book of The Ladys Banquet: DMA. Toronto: University of Toronto, 2011. 170 p.
7. Cook F. The Life and Works of Johann Christoph Pepusch (1667–1752), with Special Reference to His Dramatic Works and Cantatas (In Two Volumes): Ph.D. Vol. 1. London: King’s College London, 1982. 367 p.
8. David’s Lamentation over Saul and Jonathan; an Oratorio // *Miscellany of Lyric Poems, the greatest Part written for, and performed in the Academy of Music, held in the Apollo*. London: Academy of Music, 1740, pp. 25–32.
9. Deborah & Barak [:] Un Oratorio by Doctor Green [Manuscript in the Collection of Sibley Music Library of University of Rochester]. [London], 1732. 69 p.
10. Dumigan D. J. Nicola Porpora’s Operas for the “Opera of the Nobility”: the Poetry and the Music: Ph.D. Huddersfield: The University of Huddersfield, 2014. 366 p.
11. Gilman T. The Theatre Career of Thomas Arne. Newark: University of Delaware Press; Lanham, Md.: Co-published with Rowman & Littlefield Pub. Group, 2013. XIX, 623 p.
12. Hirschmann W. The British Enchanters and George Granville’s Theory of Opera // *Music in the London Theatre from Purcell to Handel* / Ed. C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 38–48.
13. Howkins J. A General History of the Science and Practice of Music: in Five Volumes. Vol. 2. London: Novello; Ewer & Co, 1875; New York: J. L. Peters, 1875, pp. 489–963.
14. Holman P. Eighteenth-Century English Music: Past, Present, Future // *Music in Eighteenth-Century Britain* / Ed. by D. W. Jones. London: Taylor & Francis Ltd; Routledge, 2000, pp. 1–16.
15. Jephtha, an Oratorio: in Two Parts. Compos’d by Dr. Greene [The Text by John Hoadly]. London, 1737. 16 p.
16. Knapp M. Aaron Hill and the London Theatre of his time // *Händel-Jahrbuch*. No. 37. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1991. S. 177–185.
17. Konson G. 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.
18. Konson G. The Issue of the Genesis of the Italian Oratorio // *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 58–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.058-071.
19. Lang P. H. Georg Frideric Handel / Compiled and edited by William C. Holmes. New York: Norton; Dover Publications, Inc. 1966. 731 p.
20. Smither H. E. A History of the Oratorio: Vol. 2: the Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1977. 415 p.
21. Walker E. A History of Music in England. 3rd Rev. Oxford: Clarendon Press, 1952. 484 p.

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

