

==== *Старинная музыка* =====

Научная статья

УДК 782.1

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071>



**Малые оперные жанры в Вене до и после  
«Орфея и Эвридики» К. В. Глюка:  
адаптация и полемика**

**Ирина Петровна Сусидко**

Российская академия музыки имени Гнесиных,  
Государственный институт искусствознания,  
г. Москва, Российская Федерация,  
[i.susidko@gnesin-academy.ru](mailto:i.susidko@gnesin-academy.ru),  
<https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>



**Аннотация.** Статья посвящена сочинениям малых оперных жанров (*festa teatrale, azione teatrale, componimento drammatico*), созданным в Вене в 1750–1760-е годы. Как правило, их ставили в честь какого-то значительного события в жизни императорской семьи. Большинство имело праздничный характер, отвечающий духу придворного торжества, несложный мифологический или аллегорический сюжет, небольшую протяженность, всего трех-четырех персонажей. Рассмотрены жанровые обозначения малых опер, их разновидности (камерная и сценически-репрезентативная) и показательные образцы, которые послужили плацдармом для апробации смешанного стиля, включающего компоненты как французской (хоровые и балетные сцены, большой вес оркестровых речитативов), так и итальянской традиции (развитые арии, речитативы *secco*). Сделан вывод об особом положении *azione teatrale* «Орфей и Эвридика» (1762) К. В. Глюка в ряду

аналогичных жанров. Отказ Глюка от монументальной арии обозначил его полемику с поэтикой и оперы *seria*, и *festa teatrale*. Несмотря на претворение в «Орфее» значительного количества композиционных приемов *festa teatrale*, такой отказ воспринимается как наиболее авангардный реформаторский жест 1760-х годов. Автор сопоставляет две оперы — «Амура и Психею» (1767) Ф. Л. Гассмана и «Пирама и Фисбу» (1768) И. А. Хассе, написанных позднее, с «Орфеем и Эвридикой» Глюка. В первом случае можно говорить о непосредственном влиянии, во втором же — о наличии в либретто Марко Кольтеллини ряда аллюзий на поэтический текст «Орфея» Раньери Кальцабиджи и одновременно о полемичности позиции Хассе по отношению к партитуре Глюка.

**Ключевые слова:** малые оперные жанры, *festa teatrale*, *azione teatrale*, *componimento drammatico*, Глюк, «Орфей и Эвридика»

**Для цитирования:** Сусидко И. П. Малые оперные жанры в Вене до и после «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка: адаптация и полемика // Современные проблемы музыкознания. 2024. Том 8, № 1. С. 50—71. (На рус. и англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071>

**Благодарности:** Автор выражает глубокую признательность переводчику статьи Анне Петровне Евстроповой.

*Early Music*

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071>

**Small-Scale Opera Genres in Vienna before and after  
Christoph Willibald Gluck's *Orfeo ed Euridice*:  
Adaptation and Polemics**

**Irina P. Susidko,**

Gnesin Russian Academy of Music,

State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation,

[i.susidko@gnesin-academy.ru](mailto:i.susidko@gnesin-academy.ru), <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>

**Abstract.** The article is devoted to works pertaining to small opera genres (*festa teatrale*, *azione teatrale*, *componimento drammatico*) created in Vienna during the 1750s and the 1760s. As a rule, they were produced in honor of some significant event in the lives of the imperial family. Most of them were endowed with a festive character corresponding to the spirit of court festivity, an uncomplicated mythological or allegorical plot, relatively short duration and only three or four characters. The article examines genre-related indications of short operas, their varieties (the chamber and the scenically representative) and their indicative examples which has served as a foothold for the approbation of a mixed style, including the components of both the French (the choral and ballet scenes, the immense weight of the orchestral recitatives) and the Italian traditions (developed arias and *secco* recitatives). The conclusion is arrived at about the special position of Gluck's *azione teatrale Orfeo ed Euridice* (1762) among a set of analogous genres. Gluck's rejection of the genre of the monumental aria indicated his polemics with the poetics of both the opera *seria* and the *festa teatrale*. Despite the implementation in *Orfeo* of a considerable amount of *festa teatrale* compositional techniques, such a rejection is perceived as the greatest avant-garde reforming gesture of the 1760s. The author compares two operas with Gluck's *Orfeo ed Euridice*. These are Florian Leopold Gassmann's *Amore e Psyche* (1767) and Johann Adolf Hasse's *Piramo ed Tisbe* (1768), composed later. In the first case, we can talk about a direct influence, while in the second case, it is possible to observe in Marco Coltellini's libretto of a set of allusions to Ranieri Calzabigi's poetical text of *Orfeo* and at the same time the polemic qualities of Hasse's positions in regard to Gluck's score.

**Keywords:** small-scale opera genres, *festa teatrale*, *azione teatrale*, *componimento drammatico*, Gluck, *Orfeo ed Euridice*

**For citation:** Susidko, I. P. (2024). Small-Scale Opera Genres in Vienna before and after Christoph Willibald Gluck's *Orfeo ed Euridice*: Adaptation and Polemics. *Contemporary Musicology*, 8(1), 50–71. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071>

**Acknowledgments:** The author expresses deep gratitude to the translator of the article, Anna P. Evstropova.

**М**алые оперные жанры XVIII века в итальянских и италоязычных партитурах и либретто могли именоваться по-разному: *azione teatrale*, *serenata*, *componimento drammatico*, *festa teatrale*. Такие сочинения, как правило, невелики по размерам, имеют одно или два действия, несложный сюжет, всего три–четыре персонажа. В отличие от опер *seria* или *buffa*, исполнявшихся по самым разным поводам и в разное время, они обычно были приурочены к праздничным событиям монарших домов, большое распространение получили в Вене при дворе Габсбургов. Не случайно Эдвард Дент предложил называть такие оперы «династическими» [1, p. 134].

Долгое время малые жанры находились в тени полноформатных опер, в XX веке их крайне редко ставили на сцене и столь же редко записывали. Однако постепенно внимание музыковедов к ним начало возрастать: стали появляться отдельные главы в исторических трудах [2], специальные статьи [3; 4; 5, 6], монографии [7; 8] и даже целые научные конференции, им посвященные [9; 10]. Как мне кажется, у такой исследовательской инициативы есть по крайней мере две причины. Первая — естественное стремление заполнить существующие лакуны в изучении оперного наследия XVIII века. Малые оперы занимали отнюдь не второстепенное место в ряду музыкально-театральных представлений при венском дворе. Например, Пьетро Метастазियो, автор 32-х либретто *feste teatrali*, серенад и прочих, 28 из них создал в Вене, в свои поздние годы (1750–60) и сочинял их в два раза чаще, чем оперы *seria*<sup>1</sup>. Такая пропорция возникла вовсе не из-за того, что короткое либретто требовало меньших усилий. Метастазियो в 1752 году писал Фаринелли: «Эти маленькие багателы (*fanfaluche*) труднее сочинять, чем большие драмы»<sup>2</sup>. Понятно, что и представление о музыкально-театральной культуре того времени без этих «багателей» будет явно неполным.

<sup>1</sup> Императрица Мария Терезия особенно ценила небольшие оперы на либретто Метастазियो, которые, по ее мнению, должны были служить воспитанию и музыкальному образованию ее детей [11, S. 16]. В 1753 году по заказу Фаринелли Метастазियो написал *azione per musica* «Необитаемый остров» (*L'isola disabitata*) для празднования именин испанского короля Фердинанда VI [12, S. 41, S. 43].

<sup>2</sup> Письмо от 16 декабря 1752 г. Pietro Metastasio. Lettere. Tutte le opere di Pietro Metastasio; volume 3, 4 e 5; collezione: I classici Mondadori; a cura di Bruno Brunelli. Milano: A. Mondadori Editore, 1954. La edizione elettronica del 18 maggio, 2005. P. 384. [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/metastasio/lettere\\_edizione\\_brunelli/pdf/letter\\_p.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/metastasio/lettere_edizione_brunelli/pdf/letter_p.pdf) (Acces 10.03.2022).

Вторая причина возросшего интереса музыковедов к малым жанрам XVIII века — переосмысление их роли в истории оперы. Еще в 1973 году Раймон Монелле опубликовал статью «Глюк и *festa teatrale*», заставившую во многом по-новому посмотреть на такие сочинения. Он недвусмысленно заявил: «Если “Орфей” — имеется в виду знаменитая реформаторская драма Глюка — рассматривать как *festa teatrale*, а не сравнивать с современной итальянской оперой, многие суждения нужно пересмотреть» [3, р. 324]. Поэтому тема моей статьи, в конечном счете, связана с пониманием природы, логики и результатов оперной реформы в середине XVIII века.

### Терминологические обозначения и жанровые разновидности

В 1750–60-е годы сочинения малых жанров писали практически все композиторы, чьи полноформатные сочинения ставились в придворном театре (см. таблицу 1).

Таблица 1. Сочинения малых жанров в 1750-60-е годы

Название	либретто	год	жанр	торжества
<i>Le cinesi</i>	Метастазии/Глюк	1754	<i>azione teatrale</i>	визит Марии Терезии с супругом в Schloss Hof
<i>L'Isola disabitata</i>	Метастазии/Бонно	1754	<i>azione teatrale</i>	именины короля Фердинанда VI
<i>La danza</i>	Метастазии/Глюк	1755	<i>componimento pastorale</i>	день рождения эрцгерцога Леопольда
<i>L'innocenza giustificata</i>	Дураццо–Метастазии/ Глюк	1755	<i>festa teatrale</i>	день рождения Франца Стефана, супруга Марии Терезии
<i>Il Sogno</i>	Метастазии/Ройтер	1757	<i>componimento drammatico</i>	неустановленное семейное торжество Габсбургов
<i>Tetide</i>	Милявакка/Глюк	1760	<i>serenata</i>	свадьба эрцгерцога Иосифа и Изабеллы Бурбонской
<i>Alcide al bivio</i>	Метастазии/Хассе	1760	<i>festa teatrale</i>	свадьба эрцгерцога Иосифа и Изабеллы Бурбонской
Армида	Дураццо-Милявакка- Кино/Траэтта	1761	<i>azione teatrale</i>	именины Изабеллы Бурбонской
<i>Orfeo ed Euridice</i>	Кальцабиджи/Глюк	1762	<i>azione teatrale</i>	именины Франца Стефана
<i>Egeria</i>	Метастазии/Хассе	1764	<i>festa teatrale</i>	коронация Иосифа II
<i>Il Parnaso confuso</i>	Метастазии/Глюк	1765	<i>serenata</i>	свадьба Иосифа II и Марии Йозефы Баварской
<i>Il trionfo d'amore</i>	Метастазии/Гассман	1765	<i>azione teatrale</i>	свадьба Иосифа II и Марии Йозефы Баварской
<i>La corona</i>	Метастазии/Глюк	1765	<i>azione teatrale</i>	именины Франца Стефана (не исполнялась)
<i>Amore e Psiche</i>	Кольтеллини/Гассман	1767	<i>festa teatrale</i>	помолвка Фердинанда IV Бурбона и Марии Йозефы Австрийской
<i>Partenope</i>	Метастазии/Хассе	1767	<i>festa teatrale</i>	помолвка Фердинанда IV Бурбона и Марии Йозефы Австрийской
<i>Piramo e Tisbe</i>	Кольтеллини/Хассе	1768	<i>intermezzo tragico</i>	приватное исполнение

Жанровые дефиниции могли бы стать основой для дифференциации разновидностей малых опер. Однако этот критерий не работает, так как в XVIII веке одно и то же сочинение могло иметь разное обозначение жанра. Либретто метастазиевской «Партенопы», например, издавалось с подзаголовком *festa teatrale, componimento drammatico* и даже *dramma per musica*<sup>3</sup>. Более того, музыковеды, обсуждая вопросы терминологии, выдвигают на первый план то одно, то другое наименование, стремясь выявить такое определение жанра, которое более всего отвечало бы его природе. Монелле, детально рассмотревший эту проблему, сравнил рукописи и издания либретто и опер, а также статьи в теоретических и энциклопедических источниках XVIII века (Иоганн Маттезон, Иоганн Адольф Шайбе, Франческо Саверио Квадрио), после чего сделал выбор в пользу *festa teatrale* как главного жанра венских «суб-оперных» форм [3, pp. 308–315]. Жак Жоли, опираясь на работу Монелле, подтвердил ведущую роль *festa teatrale* у Метастазиио [7, pp. 54–60]. Микеле Калелла, фактически, повторил характеристики Монелле, тем не менее, в качестве основного предложил термин *componimento drammatico* («драматическое сочинение») как наиболее нейтральный и обобщенный [2, pp. 59–60].

Аргументы ученых понятны и по-своему убедительны. Правда, за скобками дискуссии остается вопрос, насколько вообще такой универсальный термин сегодня необходим, если все исторические обозначения акцентируют разные стороны жанра и, кроме того, отнюдь не всегда в XVIII веке их трактовали очень строго. Таким образом, стоит, наверное, признать самым логичным для династических представлений собирательное обозначение «малые оперные жанры», остановившись на наиболее простом, но при этом действенном критерии, подобно тому, как Юрий Николаевич Тынянов «величину» и связанные с этим конструктивные принципы считал главным отличительным признаком жанров литературных [13, с. 256].

При венском дворе сосуществовали две основные разновидности малых опер. В зависимости от масштаба праздника и его характера представление могло быть либо камерным, практически домашним, когда публика ограничена близким кругом родственников, гостей и придворных, либо пышным и торжественным. Оценивая разнообразие малых венских опер, Андреа Кегаи заметил, что они были «расположены на полпути между великолепием барочного театра и интимностью аркадской лирики, рассчитанной на эрудированного зрителя» [14, p. 4]. Причудливое сочетание помпезности оформления с изысканностью сюжетных и музыкальных нюансов таким операм было присуще в большей степени, чем операм *seria* с их размахом в показе аффектов, в прорисовке драматических линий и образов персонажей.

#### Камерная разновидность

В спектаклях первого, камерного, типа часто участвовали члены императорской семьи. *La danza, Il Parnaso confuso* и *La corona*, написанные Кристофом Виллибальдом Глюком на либретто Метастазиио,

<sup>3</sup> Sartori C. Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. catalogo analitico con 16 indici. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994. v.4, p. 361.

были операми как раз для такого частного исполнения. *Azione teatrale* «Смущенный Парнас» (*Il Parnaso confuso*) было показано в 1765 году на торжествах в честь женитьбы Иосифа II на баварской принцессе Марии Йозефе. Общий сценарий таких празднеств включал, как правило, одну большую оперу, французскую драматическую трагедию, французскую же комедию, балет и *azione teatrale*. В честь свадьбы праздник устроили в Шёнбрунне, летней резиденции, хотя праздновали ее зимой. Был поставлен «Телемак» Глюка на либретто Марко Кольтеллини, два балета с музыкой Флориана Гассмана и хореографией Франца Хильфердинга, балет «Семирамида» Глюка в постановке Гаспаро Анджелини, трагедия Расина «Баязет»<sup>4</sup>. Все представления прошли



Иллюстрация 1. И. Ф. Грайпель (J. F. Grainger). Дочери Марии Терезии на сцене. Представление *Il Parnaso confuso* К. В. Глюка. *Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie*, 3146.  
Ресурс открытого доступа

по одному разу. И только «Смущенный Парнас» был показан трижды. На сцену вышли сестры императора Иосифа — Амалия, Элизабет, Йозефа и Каролина; эрцгерцог Леопольд, их брат, руководил юными певицами и оркестрантами капеллы, сидя за клавесином. Два спектакля в Шёнбрунне (24 и 27 января) и третий в Хофбурге (9 февраля) прошли с большим успехом. Трудно сказать, что вызвало теплый прием: артистические и музыкальные таланты принцесс или желание соблюсти придворный этикет. Но три исполнения все-таки говорят сами за себя. Мария Терезия заказала придворному художнику Иоганну Грайпелю групповой портрет дочерей в театральных костюмах (см. иллюстрацию 1). Ему же принадлежит изображение приспособленного к спектаклю Церемониального зала в Шёнбрунне (см. иллюстрацию 2), известное по многим описаниям, в том числе и в новейшем издании, посвященном взаимоотношениям музыки и архитектуры в музыкальном театре XVII–XVIII века [15, S. 485–486]. Судя по этому изображению, опера в исполнении царственных дилетантов была оформлена

и поставлена очень тщательно. Глюк, Метастазиио, отвечавший за общую режиссуру, и Хильфердинг, работавший над жестикуляцией и танцами, должны

<sup>4</sup> Wienerisches Diarium. 2. Februar. 1765. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17650202&seite=5&zoom=33> (Acces 15.03.2022).

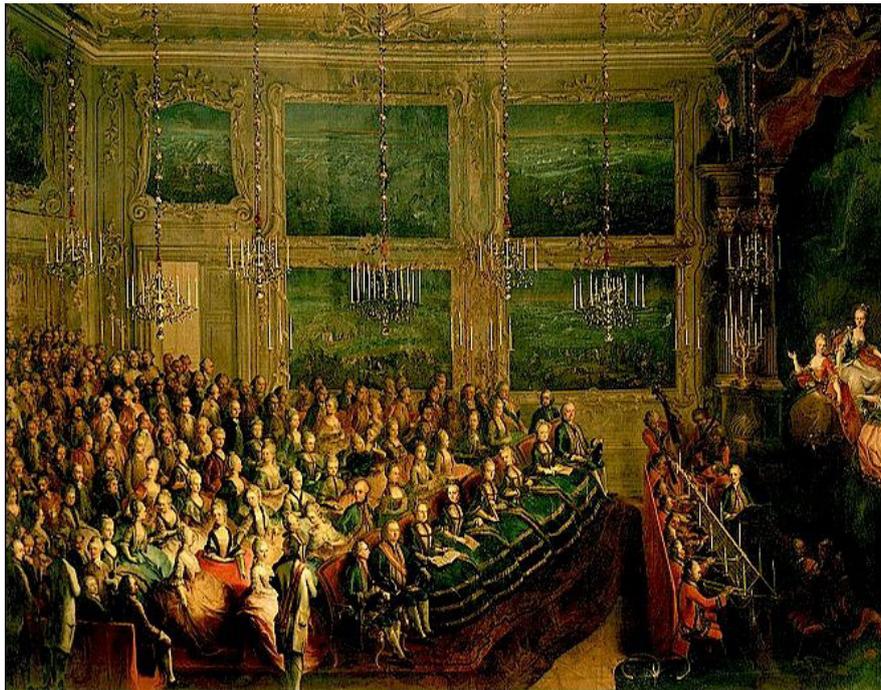


Иллюстрация 2. И. Ф. Грайпель (J. F. Greipel).  
Премьера *Il Parnaso confuso* К.В. Глюка. *Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie, 4075.*  
Ресурс открытого доступа

были проявить недюжинную изобретательность, чтобы приспособить партии к возможностям высокородных непрофессиональных исполнительниц. Был выбран простой и подходящий к случаю сюжет: на Парнасе музы Мельпомена, Эвтерпа и Эрато не могут договориться, как им поздравить молодоженов. Аполлон разрешает их сомнения, посоветовав довериться импровизации и каждой сложить в поздравление искреннее чувство и свой талант. Работа над «Смущенным Парнасом» шла в спешке. Заказ поступил Метастазию только в начале ноября [16, S. 132], а в декабре уже полным ходом шли репетиции. За пять недель было написано либретто и музыка, началось разучивание музыкальных номеров и речитативов [17, р. 42]. Метастазию в письме к Фаринелли сетовал, что каждый день до и после обеда проводит в императорском «гинецее», занимаясь подготовкой спектакля<sup>5</sup>.

Сольные номера были максимально приспособлены к возможностям голосов девушек. Роль Мельпомены, музы трагедии, сыграла старшая из сестер, обладавшая хорошей вокальной техникой — Элизабет, ей в ту пору было 22 года. Она справилась с двумя ариями, одна из которых была арией-метафорой с морской тематикой и включала достаточно сложные колоратуры. Соло, написанные для Йозефы (Эвтерпы, музы лирической поэзии), были более легкими и незамысловатыми, Амалия (Аполлон) в своих номерах получила возможность продемонстрировать отличные высокие ноты.

<sup>5</sup> *Metastasio P. Lettere*. P. 798. Примечательно, что это было первое либретто Метастазию, премьера которого прошла с музыкой Глюка. Как известно, поэт не очень жаловал композитора, хотя и отдавал дань его оригинальному дарованию. В случае же со «Смущенным Парнасом» они, по-видимому, работали в тесном взаимодействии.

На долю самой младшей, 12-летней Каролины, выпала роль Эрато, музы любовных песен. У нее в *Il Parnaso confuso* всего один сольный номер с простой песенной, но необыкновенно обаятельной мелодией, удивительным образом напоминающей начало арии Графини из моцартовской «Свадьбы Фигаро». Вокальная партия звучит на фоне деликатного пиццикато скрипок, имитирующих цитру: в поэтическом тексте Метастазиио речь идет о нежном, полном любви тембре этого древнегреческого инструмента (см. *Пример 1*). Показательно, что именно номера, подобные арии Эрато, можно назвать типичными для малых жанров камерного типа, ведь изящество и простота были их ключевыми чертами.



Пример 1. Ария Эрато.  
Biblioteca Conservatorio S.Pietro a Majella, Napoli.  
I-Nc 27.4.12

### Сценически-репрезентативная разновидность

В других случаях роскошно оформленные *festa teatrali* поражали своей помпезностью. Именно такими были постановки «Алкида на распутье» Хассе на либретто Метастазиио и «Фетиды» Глюка на текст Джованни Амброджио Мильявакки, написанных в 1760 году для торжеств в честь бракосочетания Иосифа, в ту пору еще эрцгерцога, и его первой жены Изабеллы Пармской. Из Франции были выписаны пышные декорации и костюмы, машина, способная поднимать в воздух богов и богинь. Катерина Габриэлли, исполнявшая главную роль в «Фетиде», восседала на троне, обвитом морскими водорослями в окружении nereid

и тритонов [16, S. 102]. Знаменитый театральный декоратор и архитектор Джованни Никколо Сервандони (1695–1766), оформивший оба спектакля, специально приехал из Парижа в Вену для надзора над их подготовкой.

Сценическая репрезентативность, по-видимому, была одной из самых заметных отличительных черт этой разновидности династических опер. Другим обязательным качеством можно считать ассоциацию мифологических или аллегорических персонажей с личностью знатного заказчика, которому в высшей степени льстили такие параллели. В серенаде Метастазиио в образе мудрой Фетиды угадывалась Мария Терезия — пример для пары новобрачных [18]. В «Алкиде на распутье» с его известным сюжетом о выборе античного героя между наслаждением и добродетелью столь же очевидными были параллели главного героя с будущим императором Иосифом. Впрочем, такого рода аллюзии обычно предполагали не только *festa teatrale* или серенады, но и оперы *seria*, ставившиеся в придворных театрах. Однако если структура сюжета и драматические мотивы в большой и малой опере во многом были схожи, композиция имела явную специфику. Монелле суммировал характерные качества поэтики *festa teatrale*:

- наличие хоров — богов, нимф, пастухов, рыбаков, охотников, воинов, где хоровые реплики могли чередоваться с сольными;
- балетные номера;
- развитые арии;
- большой вес речитативов *accompagnato*, которые иногда внедряются в арию, превращая ее в подобие драматической сцены;
- нарушение типичной для большой оперы композиции сцены с арией «на уход» персонажа с подмостков [3, p. 310].

Все перечисленные композиционные принципы, хотя и в разной степени, присутствуют в обеих свадебных операх 1760 года — и в «Фетиде», и в «Алкиде». В первом случае это три хора, два речитатива *accompagnato*, дуэт и квартет; во втором — шесть *accompagnato*, причем один из них (Алкида) представляет собой развернутую сцену с динамичными оркестровыми ритурами, три хоровых номера — амуров в свите Эдонида, олицетворяющей Наслаждение, героев и героинь в свите Артеи, символизирующей Добродетель, служителей храма Славы. В либретто «Алкида» есть указание также на три танца. Сольные номера во всех случаях — это большие арии *da capo (dal segno)* с развитой вокальной партией. Особой виртуозностью в обеих операх отличались партии, которые пела Катерина Габриэлли — Фетида у Глюка и Эдонида у Хассе. Вокальная роскошь ее арий, как и сольных номеров, написанных для кастрата Джованни Манцуоли, отвечала духу праздничного спектакля, резонировала пышному убранству подмостков и сценическим «чудесам». Именно эта репрезентативная разновидность *festa teatrale* составила контекст для «Орфея и Эвридики» Глюка, задавая новую оптику в оценке реформаторских преобразований.

Хотя альянс Метастазии–Хассе находился в оппозиции к «партии», возглавляемой интендантом придворных театров Джакомо Дураццо, «Алкид на распутье» не раз оценивался как сочинение, близкое реформаторскому направлению в Вене. К мнению Монелле, впервые высказавшего эту мысль [3, pp. 317–324], присоединились впоследствии Эрнест Хэррис, обстоятельно описавший это сочинение сцена за сценой [5], Раффаэле Меллаче [4] и Андреа Зоммер-Маттис [17, p. 40]. Их выводы сегодня вряд ли кто-то возьмется оспорить. Между «Алкидом» и «Орфеем и Эвридикой» Кальцабиджи–Глюка (1762) действительно существует не только хронологическая, но и музыкально-драматургическая близость — барочные сценические эффекты, хоры и танцы, аккомпанированные речитативы, инструментальные эпизоды, в том числе протяженные вступительные ригурнели в ариях.

#### «Орфей и Эвридика» в ряду венских опер малых жанров

Аналогию с *feste teatrale* усиливают еще два сочинения, которые вплотную подвели к «Орфею»: *L'innocenza giustificata* («Оправданная невинность») Глюка (1755) и «Армида» Томмазо Траэтты (1761). Главные роли в них исполнили те же самые певцы, что и в «Алкиде» и в «Фетиде» — Катерина Габриэлли и Джованни Манцуолли. К обеим операм имел отношение Дураццо, главный идеолог реформы. Для Глюка он написал либретто, заимствовав, впрочем, некоторые стихи у Метастазии, для Траэтты адаптировал текст Филиппа Кино, сочиненный в 1686 году для Жана Баттиста Люлли.

Обе оперы были выдержаны во франко-итальянском стиле, вошедшем тогда в моду не только в Вене, но и в Парме, Штуттгарте, Мангейме. мода имела политическую подоплеку: Семилетняя война перестроила альянсы государств, Франция все более и более решительно заявляла о своей лидирующей роли, так что галломания начала во многом определять новые вкусы и в музыкальном театре. Рецепт был прост, но очень эффективен: особенности французской и итальянской опер соединялись, точнее смешивались. Из французской заимствовались хоры, балет, речитативы в сопровождении оркестра, композиционное разнообразие сцен, из итальянской — большие развернутые арии.

В *L'innocenza giustificata*, опере на сюжет о добродетельной весталке Клавдии, доказавшей свою невинность, Глюк и Дураццо впервые предложили принципиально новое решение финала, момента для *festa teatrale* достаточно формального, в виде большой драматически напряженной и сложно организованной сцены, состоящей из хоров, сольных реплик, *secco* и аккомпанированных речитативов. Только небольшой заключительный танцевальный дивертисмент отвечал духу *festa teatrale*, написанного для празднования дня рождения Франца Стефана, супруга Марии Терезии. Все остальное действие было пронизано настроением тревожного ожидания развязки. Опера стала для Глюка поворотным пунктом. До сих пор он не создавал ничего подобного финальной сцене, зато от нее тянется прямой путь к оперным экспериментам 1760-х годов.

Еще более авангардной и более «французской» венской публике наверняка показалась «Армида» Траэтты. В либретто были предусмотрены и красочные сценические картины — садов Армиды, мрачного ущелья, чудесные превращения с движущимися механизмами и даже полет Армиды на колеснице — все, что заставляет вспомнить театральную технику XVII века. В «Армиде» значительную роль играет хор, интегрированный в действие. Особенно впечатляет динамичный *c-moll* ный хор фурий, которых вызывает Армида, чтобы побороть свою любовь и обрести силы для убийства Ринальдо. Нельзя не услышать в нем родства с хорами и танцами фурий из «Орфея» и «фуриозными» эпизодами из балета «Дон Жуан», поставленного в октябре того же 1761 года, что и «Армида». Не исключено, что этот эпизод стал для Глюка своеобразным импульсом, от которого он отталкивался.

На этой волне, в этом же жанре был написан и «Орфей» Глюка. Кажется, что остается сделать всего один шаг и прийти к выводу о его паритетности с сочинениями, сложенными из тех же композиционных и стилистических компонентов. Тогда речь и вовсе может идти об адаптации в «Орфее» жанровой нормы *festa teatrale*. Тем не менее, несмотря на огромную работу по исследованию малых оперных жанров, благодаря которой десятки сочинений буквально открыты заново, несмотря на богатейший собранный материал, несмотря на прозвучавшие утверждения, что в «Орфее» не было предложено ничего революционного, отличного от композиционных и драматургических средств, уже известных в то время, — историческая оценка глюковского шедевра в целом должна остаться неизменной.

Судя по результату, Глюк свою позицию формировал в полемике не только с большой оперой *seria*, но и с репрезентативной разновидностью малых опер, какие бы терминологические обозначения они ни имели. Решающее отличие, как мне кажется, состоит в том, что «Орфей» стал не «одним из», а наиболее радикальным реформаторским опытом. Приемы и средства, знакомые по другим малым формам, были поданы Глюком с максимальной степенью концентрации и драматической действенности. Но этим дело не ограничилось.

То, что кардинально выделяло это сочинение от предшествующих, в том числе и принадлежавших Глюку, стала трактовка сольного номера — арии. Именно она была «становым хребтом», стержнем музыкальной композиции и оперы *seria*, и *festa teatrale*. Ее монументальная форма *da capo*, в которой почти обязательно присутствовали виртуозные колоратуры, ее разнообразные, но все же узнаваемые типы выразительности — все это составляло художественную суть итальянской оперной традиции XVIII века. Именно такая концепция арии сохранялась практически во всех операх «новой волны», в том числе и родственных по структуре «Орфею» *feste teatrali*. Большая ария была главным знаком итальянской традиции, ее представительницей в смешанных франко-итальянских сочинениях, от нее не отказывался ни Хассе, ни Траэтта, ни сам Глюк — до «Орфея». На фоне блестящих сольных номеров и крупные сцены с хорами и танцами, и аккомпанированные речитативы с динамичным оркестровым сопровождением казались дополнением, пусть важным, но не определяющим.

Только в «Орфее» приоритет арии как главного компонента оперной композиции был поколеблен, ее место заняли гибкие ариозные формы, в которых простая и выразительная кантилена чередовалась с экспрессивными речитативами, преобразуя сольный номер в сцену. Отказ Глюка от монументальной арии, превращавшей оперу в гигантскую сюиту, как раз и обозначил его полемику с традицией, которая и сегодня воспринимается как реформаторский жест даже несмотря на адаптацию в «Орфее» значительного количества композиционных приемов *festa teatrale*.

### Малые жанры после «Орфея»

Тем более интересно проследить судьбу малых жанров после «Орфея», ответить на вопрос о возможных влияниях. Мой выбор пал на три разнохарактерных сочинения, написанных практически одновременно: «Партенопу» (1767) и «Пирама и Фисбу» (1768) Хассе и «Амура и Психею» Флориана Леопольда Гассмана (1767).

Легче всего обозначить отношение к глюковскому «золотому стандарту» «Партенопы» Хассе, написанной на либретто Метастазियो для торжеств в честь обручения короля Неаполя Фердинанда IV и Марии Йозефы, дочери императрицы Марии Терезии. Две части этого *festa teatrale* состоят из череды арий и речитативов *secco*, в которых разворачивается немудрящая интрига двух пар благородных возлюбленных. В полном соответствии с конвенциями, описанными Монелле, в «Партенопе» в каждой части есть хоры и аккомпанированные речитативы. Первые статичны, словно два больших портала они обрамляют всю композицию. Оркестровые речитативы весьма скромны. Музыка же арий Хассе изящна, гармонична и виртуозна, как и во всех его поздних операх. Гармонию, столь желанную для царственных новобрачных, минорные светотени лишь слегка разбавляют, а хоры придают *festa teatrale* нужную торжественность. Все это — не более, чем дополнение, приложение к ариям. Иными словами, следы какого-либо воздействия «Орфея» здесь отсутствуют<sup>6</sup>.

Единственное исполнение «Амура и Психеи» Гассмана состоялось за два дня до «Партенопы» и по тому же поводу. Однозначно определить статус этой оперы и отношение к направлению, обозначенному «Орфеем», более сложно. У Гассмана с Глюком было гораздо больше общего, чем у Глюка и Хассе<sup>7</sup>. Начиная свою карьеру в Вене Гассман с опорой и оглядкой на авторитет Метастазियो, но после «Амура и Психеи» не создал больше ни одной оперы на его текст, окончательно примкнув к «партии» Дураццо.

<sup>6</sup> Радужная музыка «Партенопы» волею судьбы составила убийственный контраст с событиями, последовавшими через месяц после спектакля, состоявшегося 9 сентября. Мария Йозефа заразилась оспой и умерла в тот день, когда должна была отправиться в Неаполь к будущему мужу. Опера Гассмана «Амур и Психея» тоже связана с этим печальным событием.

<sup>7</sup> Их биографии, по крайней мере начальный период, во многом схожи. Как и Глюк, Гассман, который был на 15 лет младше, родился в Богемии, оба избрали музыкальное поприще вопреки воли своих отцов, добились успеха вначале в Италии, а затем в Вене. В 1763 году Гассман получил место композитора балетной, позднее — и театральной музыки, наследовав этот пост после Глюка.

«Амур и Психея» написана на либретто Марко Кольтеллини, друга и ученика Раньери Кальцабиджи. Так что точки соприкосновения с «Орфеем» в либретто Кольтеллини вряд ли случайны. Густав Донат и Роберт Хаас, авторы единственной работы, посвященной Гассману и написанной более 100 лет назад, предположили, что композитор сам выбрал сюжет и влиял на его разработку. Чем-то иным, по их словам, нельзя объяснить близость и поэтического текста, и музыкальных решений к глюковскому образцу [19, S. 66]. Эту гипотезу, как мне кажется, вряд ли можно считать правомерной. Слишком она расходится с тем, как обычно в то время складывались взаимоотношения заказчика (импресарио), поэта и композитора, который в этом триумвирате, как правило, отвечал только за музыку и вряд ли имел возможность как-то влиять на выбор сюжета. Но то, что Кольтеллини наверняка знал либретто Кальцабиджи и мог явно или подсознательно опираться на него, в высшей степени вероятно.

Между либретто двух опер действительно много общего. И это не только опора на античные источники — греческий миф в «Орфее» и сказку из «Метаморфоз» Апулея в «Амуре и Психее». Есть и более частные точки соприкосновения в сюжетных мотивах и композиционных средствах. В обеих операх речь идет о разлученных возлюбленных, герои (Орфей и Психея) спускаются в преисподнюю, чтобы выполнить приказ богов, в сюжете обыгрываются сходные мотивы запрета и его нарушения: Орфей, выводя Эвридику из Аида, не должен оглядываться, иначе Эвридика погибнет, Психея не должна видеть лицо мужа, иначе навсегда потеряет его. Оба нарушают запрет, что приводит к гибели или смертельно опасным испытаниям. В традициях франко-итальянской манеры 1760-х годов Кольтеллини, подобно своему учителю, включает в либретто хоровые и танцевальные сцены.

Музыкальная композиция «Амура и Психеи» также выдает тесное знакомство Гассмана с партитурой «Орфея». Некоторые сцены выглядят как парафразы глюковских. Особенно впечатлил Гассмана, по всей видимости, прием чередования хоровых и сольных частей, образующих большие рондальные композиции. В опере немало выразительных примеров декламации, развитая оркестровая партия, в которой угадываются и приемы Глюка, и собственный опыт сочинения оркестровых произведений. Иногда можно говорить даже о близости мелодических и гармонических решений. Начальные фразы в мелодии арии Амура (а) из I действия словно составлены из двух легко узнаваемых оборотов из арий Орфея в первом (с) и третьем (b) действиях (см. *Пример 2*).

Хор печальных нимф из 2 действия оперы Гассмана сопровождает Психею к мрачной пещере, где она должна достаться в жены ужасному чудовищу. Его фактура и гармония прямо отсылают к глюковскому хору фурий и духов, сжалившихся над Орфеем.

В «Амуре и Психее» Гассман, безусловно, опирался на опыт Глюка. Более того, как мне кажется, он даже в чем-то старался его превзойти. В одних случаях —

Allegro molto

a) 

b) 

c) 

Пример 2. Гассман Ф. «Амур и Психея», I д., ария Амура (a),  
Глюк К.В. «Орфей и Эвридика», III д., ария Орфея (b), I д., ария Орфея (c)

количественно. В его опере у хора целых шесть ролей — пастухи, нимфы, жрецы, фурии, сестры Психеи, духи наслаждений. У Глюка — всего три (пастухи и нимфы, блаженные тени, фурии). Кроме того, Гассман применил композиционную технику комической оперы, написав в конце второго действия настоящий ансамблевый финал — прием, который Глюк вообще не использовал. Но в целом и Гассман, и его либреттист Кольтеллини менее радикальны и последовательны, чем Глюк и Кальцабиджи. Действие в «Амуре и Психее» намного более перегружено и разветвлено, чем обычно в малых операх, в чем ощущается влияние оперы *seria*. Но, главное, на два самостоятельных пласта расслаивается музыкальная композиция. В одном — развитые сцены, выразительные речитативы, в другом — большие виртуозные арии, как будто прямо пришедшие из оперы *seria* и стоящие совершенно в стороне от реформаторского пути. Причем эти арии встречаются в партиях не только второстепенных персонажей (отец Психеи Палемонт, Венера, Зефир), но и у главных — Амура и Психеи. Опера Гассмана более драматична и композиционно сложна, чем большинство «династических» сочинений, в ней ощущается отсвет энергетики глюковского «Орфея», но только до определенной степени.

Последнее из произведений, о котором пойдет речь, — *intermezzo tragico* «Пирам и Фисба» Хассе на либретто того же Марко Кольтеллини. В ряду других малых опер оно по многим причинам стоит особняком. Хассе сочинил его не для придворного театра, а по заказу некой французской дамы<sup>8</sup>, в ее частном театре оно и было исполнено в 1768 году. Спустя два года оперу несколько раз повторили в присутствии императорской семьи в небольшом театре замка Лаксенбург в предместье Вены, куда двор выезжал летом.

Хассе с гордостью писал Джаммарие Ортесу в Венецию:

Я имел возможность свою последнюю оперу, написанную год назад, показать ее величеству императрице <...> Было несколько спектаклей. Каждый раз присутствовала императорская семья в окружении цвета общества. <...> Правду сказать, никогда еще мое сочинение в присутствии монархов не было принято столь доброжелательно и ни разу его

<sup>8</sup> Johann Adolf Hasse e Giammaria Ortes. Lettere (1760–1783) / ed. e comment Livia Pancino. Brespol, 1998. Turnhout: Brespol, 1998. P. 160.

не слушали в такой тишине. Уже в первый вечер ее величество соизволила пригласить меня после представления в ложу, чтобы милостиво выразить свое одобрение. В последний вечер она кроме того лично вручила мне прекрасное кольцо<sup>9</sup>.

И в первом, и во втором случае в постановке участвовали любители, так что в либретто, напечатанных в венской типографии *Ghelen*, их имена не указаны. Но, пожалуй, самое примечательное — спектакли не были, подобно другим малым операм, частью какого-то торжества. Для Хассе заказ на летнюю «развлекательную» музыку, да еще предназначенную для исполнения дилетантами, вряд ли мог быть особо выгодным. Однако 69-летний композитор его принял и потом в письмах к своему другу, венецианскому композитору и философу Джаммари Ортесу неоднократно называл «Пирама» своей лучшей работой, подчеркивал свои преклонные лета и не без гордости сообщал: «То, что я еще пишу оперы, <...> всех здесь удивляет»<sup>10</sup>. Неприуроченность и заведомая непритязательность такой «багатели» давали композитору гораздо больше свободы. Хассе, покинувшему придворную службу в Дрездене и не имевшему каких-либо обязательств в Вене, такая задача могла показаться привлекательной.

Второй важный момент — уникальное жанровое обозначение «Пирама и Фисбы» как *intermezzo tragico*. Кольтеллини и Хассе сыграли на парадоксе. Интермеццо, жанр комедийный, впервые получил трагический сюжет: в основу либретто легла история из «Метаморфоз» Овидия о роковой встрече двух несчастных влюбленных, разлученных волею родителей. Небольшой размер, простота интриги, отсутствие массовых сцен, малое количество персонажей (Пирам, Фисба и ее отец) достались в наследство от интермеццо, однако общая композиция оперы, оригинальная комбинация знакомых по разным оперным жанрам и национальным традициям компонентов, аналогов, по всей видимости, не имеет — ни в опере *seria*, ни в музыкальной комедии, ни даже в *festa teatrale*. В «Пираме» семь сцен, сгруппированных в две части, как обычно в интермеццо, но на этом сходство заканчивается. Десять арий, четыре дуэта, 11 речитативов-*accompagnato* и всего семь — *secco*, большая балетная сцена, но при этом ни одного хорового эпизода — такого «набора» не было ни в одном сочинении XVIII века.

Необычность этой оперы побуждает искать точки соприкосновения с сочинениями реформаторского толка несмотря на то, что сам композитор никогда не декларировал никаких идей такого рода, более того, принадлежал к «партии» Метастазіо, оппозиционной триумvirату «Дураццо — Кальцабиджи — Глюк». Не разделял он, насколько можно судить по его операм 1750–1760-х годов, и увлечения

<sup>9</sup> “Si è data l’occasione, che ha dovuto esser rappresentata davanti alla M. dell’Imperadrice l’ultima mia opera, de’ cui già le scrissi nell’anno dunque in scena nel teatro di Laxemburg, ove la corte si trovò in villeggiatura. Si recitò varie volte. Vi fu sempre oltre la Famiglia Imp. le il fior della nobilità. <...> E m’è permesso di dir quello ch’è vero, non ho mai avanti monarchi prodotto una cosa che abbia avuto un sì felice incontro, né che sia stata ascoltata con simile silenzio. Sin dalla prima sera la M. dell’Imperadrice mi fece dopo l’opera montar nella sua loggia, per palesarmi il clementiss.mo suo gradimento, e l’ultima sera fece l’istesso, degnandosi di donarmi colle proprie sue mani un magnifico anello”. Ibid. P. 212.

<sup>10</sup> Ibid. P. 160–161, 165.

франко-итальянским стилем. Тем не менее самая близкая ассоциация возникает с глюковским «Орфеем», написанным за шесть лет до «Пирама». Неслучайно в анализе хассевской оперы именно от этого тезиса отталкивались Франческо Деграда в 1974 году [20] и Зикхарт Дёринг в 1999-м [21]. В обоих случаях *intermezzo tragico* рассмотрено в контексте глюковской оперной реформы и в обоих случаях сделан вывод о том, что параллели поздней оперы Хассе с «Орфеем», несомненно, существуют, но не определяют ее сути. Деграда увидел отличие в эстетических ориентирах — на классический стиль (Глюк) и на предромантические импульсы (Хассе) [20, p. 22]. Дёринг, ссылаясь на оценки современников Хассе — И. А. Хиллера, И. Ф. Райхардта, И. К. Ф. Рельштаба, интерпретировал «Пирама и Фисбу» как поиск нового пути к синтезу между традицией и новаторством, в чем-то аналогичного глюковскому, но не совпадающему с ним [21, S. 138, 146].

Яснее всего близость с реформаторским направлением видна в либретто Кольтеллини. Поэт не удержался даже от цитирования ставших знаменитыми строк Кальцабиджи из «Орфея». В арии Пирама он использовал начало речитатива Орфея в Элизиуме: *Che puro ciel* [20, p. 17]. К примеру, приведенному Деградой, можно добавить реплику Фисбы *Che faro senz' il mio ben*, буквально совпадающую со словами из арии Орфея *Che faro senz' Euridice*, и целый ряд других аллюзий. В либретто акцент сделан не на показе более или менее типизированных аффектов, образных топосов, но скорее на нюансах эмоций, хотя и выраженных чаще всего при помощи знакомых лексических оборотов *dramma per musica*.

Хассе, в отличие от Кольтеллини, не пошел по пути диалога. Он как будто демонстративно отворачивается от реформаторских соблазнов и возвращается к полным меланхолии аркадским пасторалиям своего учителя Алессандро Скарлатти. Трагическое интермеццо совершенно лишено монументальности. Отсутствие хоровых сцен заставляет сосредоточить все внимание на ариях, которым Хассе отдает весомую дань. Однако в отличие от Гассмана никакой двойственности не возникает, потому что сольные номера не создают диссонанса сквозным «реформаторским» сценам, но естественно вписываются в них. Они воспринимаются как полный ностальгии привет ушедшим 1730-м годам и даже более ранней традиции — утонченным римским операм последней трети XVII века. Их речевая выразительность и мелодическая пластичность, искусность и одновременно трогательная наивность напоминает музыку и давно умершего Джованни Баттисты Перголези, и гения, которому в 1768 году было только 12 лет — Вольфганга Амадея Моцарта. Позиция Хассе, таким образом, полемична по отношению и к глюковскому «Орфею» с его яркими контрастами сцен и действенной динамикой музыкального развития, и к *festa teatrale*, где не было и не могло быть таких, как в «Пираме и Фисбе», гибких переходов между пением и декламацией, такой сосредоточенности на нюансах личных переживаний героев.

В переписке с Ортесом разговор об «Орфее» возник в 1771 году. Поводом стала постановка оперы Глюка в Болонье, на которую, по словам

Ортеса (письмо от 22 июня), было потрачено много средств<sup>11</sup>. Хассе ответил другу 17 июля не без иронии: «...С большой радостью я услышал, что в Болонье так хорошо развлекаются и что нашлась опера всем по вкусу. Эта опера и здесь шла несколько раз, но я ее не слышал, так как в это время меня всегда мучила подагра»<sup>12</sup>. Трудно сказать наверняка, лукавил ли стареющий композитор или действительно не знал ни ноты из партитуры «Орфея». Скорее всего, даже если он и был с нею знаком, то просто не захотел или не смог ее «услышать» и тем более признаться в этом.

### Резюме

Малые оперные жанры в Вене существовали недолго. На «Партенопе» Хассе (1767) прервалось использование термина *feste teatrale*. После Метастазии никто из либреттистов к нему больше не обращался. Так и не прозвучавшая из-за кончины Франца Стефана опера *La corona* (1765, Метастазии–Глюк) стала последним *azione teatrale*. По-видимому, годы правления Марии Терезии были самым плодотворным временем для династических жанров при венском дворе. Со смертью любимого супруга императрица потеряла вкус к шумным празднествам, а вместе с ним и к операм такого рода. Тем не менее их история в XVIII веке вместила в себя практически все острые коллизии в развитии музыкального театра.

### Список литературы

1. Dent E. J. The Nomenclature of Opera // Music & Letters. 1944. Vol. 25. № 3. P. 132–140. № 4. P. 213–226.
2. Callela M. Kleinere szenische Gattungen («componimenti drammatici») // Geschichte der Oper. Laaber: Laaber-Verlag, 2006. Bd. 2. Die Oper im 18. Jahrhundert. S. 59–72.
3. Monelle R. Gluck and the 'festa teatrale' // Music and Letters. July 1973. Vol. LIV. Iss. 3, P. 308–325.
4. Mellace R. Le feste teatrali viennesi di Metastasio e Hasse // Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento, a c. di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti. Roma: Aracne, 2001. P. 467–492.
5. Harris II E. Johann Adolf Hasse's *Alcide al bivio* and 'Reform opera' // Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23 bis 26 März 1999, Hamburg. Stuttgart: Carus-Verlag, 2006. S. 127–136.

<sup>11</sup> Sento con gran piacer che a Bologna si è divertito così bene, e che vi ha trovato un'opera di suo gusto. Quella musica ha anche qui molto incontrato, ma io non l'ho mai sentita, stante che in tempo che fu prodotta, mi trovai sempre colla gotta. Johann Adolf Hasse e Giammaria Ortes. Lettere. P. 231. В либретто, выпущенному к этой постановке в болонской типографии *Sassi*, названы имена сценических механизмов, а также казано количество хористов (11 мужчин и 11 женщин). Не исключено, что такое детальное описание было вызвано стремлением оправдать расходы.

<sup>12</sup> Ibid. P. 231–232.

6. *Sommer-Mathis A.* Festa teatrale e serenata alla corte imperiale di Vienna nella prima metà del settecento // *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe* / ed. by Iskrena Yordanova and Paologiovanni Maione. Wien: Hollitzer Verlag, 2018, pp. 61–82. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s>

7. *Joly J.* Les fetes theatrales de Metastase a la cour de Vienne, 1731–1767. Clermont-Ferrand: Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978.

8. *Sommer-Mathis A.* Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert. (Dramma per musica, 4.) Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994.

9. La feste teatrale nel Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009 a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti. Lucca: Libreria musicale italiana, 2011.

10. *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe* / ed. by Yordanova, Iskrena, and Paologiovanni Maione. Wien: Hollitzer Verlag, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s>

11. *Leopold S.* Der Traum vom irdischen Paradies. Musik in fürstlichen Sommerresidenzen // Silke Leopold und Bärbel Pelker (hrsg.), Fürstliches Arkadien: Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021. (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Bd. 5). S. 3–22. <https://doi.org/10.17885/heiup.778.c10444>

12. *Kleinertz R.* Aranjuez und der harmonische Staat // Silke Leopold und Bärbel Pelker (hrsg.), Fürstliches Arkadien: Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021. (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Band 5). S. 39–44. <https://doi.org/10.17885/heiup.778.c10446>

13. *Тынянов Ю. П.* Литературный факт // *Поэтика. История литературы. Кино.* М.: Наука, 1977. С. 255–270.

14. *Chegai A.* Configurazione scenico e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio // *La feste teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienne alle corti d'Italia.* Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009 a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti. Lucca: Libreria musicale italiana, 2011. P. 3–30.

15. *Hilscher E., Mader-Kratky A.* Die gespielte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am wiener Kaiserhof im mariatheresianischer Zeit // *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa Hof – Oper – Architektur.* Heidelberg: University Publishing, 2020. S. 461–492. <https://doi.org/10.17885/heiup.469.c7724>

16. *Croll G., Croll R.* Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2010.

17. *Sommer-Mathis A.* Il Parnaso confuso e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento // *La feste teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienne alle corti d'Italia.* Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009 a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti. Lucca: Libreria musicale italiana, 2011. P. 31–52.

18. *Ivaldi A. F.* Un'«ingegnosa congiunzione». La serenata Tetide di Gluck per una pace asburgica europea (1760) // *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe* / ed. by Iskrena Yordanova, Paologiovanni Maione. Wien: Hollitzer Verlag, 2018. P. 457–504. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s.19>

19. Donat G., Haas R. Florian Leopold Gassmann als Opernkomponist // Studien zur Musikwissenschaft. H. 2. 1914. S. 34–211.
20. Degrada F. Glucksche Aspekte in einem Spätwerk Hasses // Hasse-Studien 3. Stuttgart: Carus-Verlag, 1996. S. 5–23.
21. Döring S. Konstruktion und Emotion: Hasses Piramo e Tisbe // Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23 bis 26 März 1999, Hamburg. Stuttgart: Carus-Verlag, 2006. S. 137–154.

### References

1. Dent, E. J. (1944). The nomenclature of Opera. *Music & Letters*, 25(3), 132–140, 25(4), 213–226.
2. Callela, M. (2006). Kleinere szenische Gattungen (“componimenti drammatici”). In S. Leopold (Ed.), *Geschichte der Oper* (Vol. 2, pp. 59–72). Laaber-Verlag.
3. Monelle, R. (1973). Gluck and ‘festa teatrale.’ *Music and Letters*, 54(3), 308–325.
4. Mellace, R. (2001). Le feste teatrali viennesi di Metastasio e Hasse. In E. Sala Di Felice & R. C. Lumetti (Eds.), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana nel Settecento* (pp. 467–492). Aracne.
5. Harris II, E. (2006). Johann Adolf Hasse’s *Alcide al bivio* and ‘Reform opera’. In R. Wiesend (Ed.), *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit*. Symposium vom 23 bis 26 März 1999, Hamburg (pp. 127–136). Carus-Verlag.
6. Sommer-Mathis, A. (2018). Festa teatrale e serenata alla corte imperiale di Vienna nella prima metà del settecento. In I. Yordanova & P. Maione (Eds.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe* (Vol. 5, pp. 61–82). Hollitzer Verlag. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s.7>
7. Joly, J. (1978). *Les fetes theatrales de Metastase a la cour de Vienne, 1731–1767*. Faculté des lettres et sciences humaines de l’Université de Clermont-Ferrand II.
8. Sommer-Mathis, A. (1994). *Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*. Musikwissenschaftlicher Verlag.
9. Colturato, A. & Merlotti, A. (Eds.). (2011). *La feste teatrale nel Settecento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009. Libreria musicale italiana.
10. Yordanova, I., Maione, P. (Eds.). (2018). *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*. Hollitzer Verlag. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s>
11. Leopold, S. (2021). Der Traum vom irdischen Paradies. Musik in fürstlichen Sommerresidenzen. In S. Leopold & B. Pelker (Eds.), *Fürstliches Arkadien: Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert* (pp. 3–22). Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.778.c10444>
12. Kleinertz, R. (2021). Aranjuez und der harmonische Staat. In Leopold, S. & Pelker, B. (Eds.), *Fürstliches Arkadien: Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert* (pp. 39–44). Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.778.c10446>

13. Tynianov, Yu. (2019). Literary Fact. In *Permanent Evolution: Selected Essays on Literature, Theory and Film*. (A. Morse & Ph. Redko, Eds.) (pp. 153–172). Academic Studies Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1zjg7wx.10>
14. Chegai, A. (2011). Configurazione scenico e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio. In A. Colturato & A. Merlotti (Eds.), *La feste teatrale nel Settecento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009 (pp. 3–30). Libreria musicale italiana.
15. Hilscher, E., Mader-Kratky A. (2020). Die gespielte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am wiener Kaiserhof im mariatheresianischer Zeit. In M. Scharrer, H. Laß, & M. Müller (Eds.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa Hof – Oper – Architektur* (pp. 461–492). Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.469.c7724>
16. Croll, G., Croll, R. (2010). *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*. Bärenreiter.
17. Sommer-Mathis, A. (2011.) Il Parnaso confuso e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento. In A. Colturato & A. Merlotti (Eds.), *La feste teatrale nel Settecento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009 (pp. 31–52). Libreria musicale italiana.
18. Ivaldi, A. F. (2018). Un“ingegnosa congiunzione.” La serenata *Tetide* di Gluck per una pace asburgica europea (1760). In I. Yordanova & P. Maione (Eds.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe* (pp. 457–504). Hollitzer Verlag. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s.19>
19. Donat, G., Haas R. (1914). Florian Leopold Gassmann als Opernkomponist. *Studien zur Musikwissenschaft*, 2, 34–211.
20. Degrada, F. (1996). Glucksche Aspekte in einem Spätwerk Hasses. In W. Hochstein & R. Wiesend (Eds.), *Hasse-Studien* (Vol. 3, pp. 5–23). Carus-Verlag.
21. Döring, S. (2006). Konstruktion und Emotion: Hasses *Piramo e Tisbe*. In R. Wiesend (Ed.), *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit*. Symposium vom 23 bis 26 März 1999, Hamburg (pp. 137–154). Carus-Verlag.

Информация об авторе:

**Сусидко И. П.** — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, г. Москва, Российская Федерация

Information about the author:

**Irina P. Susidko** — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theater Problems, Gnesin Russian Academy of Music, Leading Researcher, Sector of Classical Art of the West, State Institute for Art History, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 25.10.2023;  
одобрена после рецензирования 15.12.2023;  
принята к публикации 16.01.2024.

The article was submitted 25.10.2023;  
approved after reviewing 15.12.2023;  
accepted for publication 16.01.2024.

---