



Ирина Петровна Сусидко

ОПЕРЫ К.В. ГЛЮКА: О ПАРОДИЯХ И ЗАИМСТВОВАНИЯХ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XVIII ВЕКА

В XVIII веке большинство оперных композиторов так или иначе отдали дань технике пародии в разных ее проявлениях: от заимствования материала и транскрипции до его видоизменения и работы по модели. Актуальна была пародия и в другом своем значении. Как род музыкальной сатиры она стала популярнейшим жанром, количество сочинений такого рода превышает сотню только в XVIII веке. Мне хотелось бы затронуть тему пародии в музыкальном театре на примере творчества Глюка. Поясню свой выбор.

С тех пор, как в 1786 году Карл Фридрих Крамер обратил внимание на перенос Глюком фрагментов из одних опер в другие [4, 1354–1355], накоплен весьма обширный фонд подобных наблюдений. Самое обстоятельное, обобщающее исследование принадлежит Клаусу Хорчанскому, обнаружившему и перечислившему в своей монографии, пожалуй, все случаи повторного использования музыкального материала у Глюка [9]. Опираясь на этот основательный свод, можно попытаться поставить и рассмотреть вопросы принципиального характера.

Глюк в истории музыки имеет репутацию оперного реформатора, который не только создал музыкальную драму нового

Музыкальный театр

типа, но и обосновал свою позицию в известных посвящениях к «Альцесте», «Парису и Елене» и в ряде писем. Первая проблема заключается в том, как соотносится техника пародии с реформаторскими идеями, насколько органична «пересадка» музыкальных номеров из традиционной оперы в музыкальную драму. Вторая коренится в особенностях восприятия музыки Глюка его современниками, в том числе в реакции на нее коллег-композиторов. Эта проблема в книге Хорчанского не затронута, но источники (партитуры, либретто, периодика, исторические исследования), позволяющие судить о композиторской «рецепции» опер Глюка, сохранились.

Глюк начал повторно использовать материал ранее написанных произведений в «Гипермнестре», своей шестой опере (Венеция, 1744, либретто П. Метастазіо). С тех пор все его музыкально-театральные сочинения либо содержали заимствования, либо служили источником таковых, либо включали и то, и другое. Этот прием в опере, как известно, был весьма широко распространен. Напомню хотя бы о спектаклях-пастиччо или о так называемых вставных ариях. Особенность техники пародии у Глюка – в отличие от большинства других случаев – состояла в том, что он всегда использовал только *собственный* материал и никогда (за исключением трех случаев)¹ – *чужой*.

В монографии Хорчанского приведены около 230 таких самозаимствований [9], распределенных в глюковском творчестве неравномерно. В 21 опере, то есть более чем в трети сочинений, пародии отсутствуют или используются минимально, в других доля заимствований достигает от 20 до 70 процентов. Сразу же возникает

¹ В «Свадьбе Геркулеса и Гебы» (1747, Пильниц) и в «Распре богов» (1749, Копенгаген) в качестве увертюры использованы симфонии Дж.Б. Саммартини, ария Ф. Бертони «So che dal ciel» – также в «Свадьбе Геркулеса и Гебы».

Музыкальный театр

вопрос: существовала ли некая закономерность, зависела ли такая практика от жанра, времени создания, особенностей заказа, места постановки и пр. Обобщение и анализ данных позволяет ответить на него, в целом, утвердительно. Так, оперы без пародий или с минимальным их количеством можно разделить на три группы:

- ранние итальянские *drammi per musica* 1740-х годов, созданные для ведущих музыкально-театральных центров в Италии – Милана, Турина, Венеции, Пармы, а также для венского дебюта («Узнанная Семирамида», 1748); все они написаны на либретто П. Метастазιο или близкие им по драматургии и композиции, главной целью, по-видимому, было стремление заявить о себе, предложить публике новое сочинение, что особо ценилось и специально подчеркивалось в анонсах, афишах, изданиях либретто;

- оперы «малых» жанров 1750–60-х годов (*festa teatrale*, *componimento drammatico* и пр.), предназначенные для придворных торжеств в Вене; причина – участие в таких спектаклях непрофессиональных исполнителей, в том числе и членов императорской семьи; в такие сочинения попросту невозможно было переносить какие-либо номера из больших опер из-за их сложности – примером может служить пастораль «Танец», исполненная в честь дня рождения эрцгерцога Леопольда (1755), или *azione teatrale* «Корона», подготовленная к именинам Франца Штефана, супруга Марии Терезии (1765);

- оперы 1750–60-х годов, в которых присутствовал значительный элемент новизны; речь идет о новом для Глюка и для венского музыкального театра жанре французской комической оперы и о реформаторских музыкальных драмах «Орфей и Эвридика», «Телемак», «Альцеста», «Парис и Елена»,

Музыкальный театр

реализовавших эстетические и художественные установки, отличные от принятой музыкально-театральной практики.

Итак, ориентация на ожидания публики, возможности исполнителей, освоение/создание нового жанра – три основных причины отказа Глюка от использования «старой» музыки в новом сочинении.

Разнообразными были и импульсы, побуждавшие композитора прибегать к повтору музыкальных номеров. Наиболее часто он поступал так в операх 1770-х годов, созданных в Париже – «Ифигении в Авлиде», «Армиде», «Ифигении в Тавриде», а также во вторых, французских, редакциях «Орфея» и «Альцесты». Так, например, «Армида», по данным Хорчанского, содержит 24% заимствований, а «Ифигения в Тавриде» – 36% [9, 239].

Встречались обильные повторения и в итальянских операх 1750-х годов, например, в «Антигоне», написанном для Рима (1756). Обычно такая ситуация складывалась из-за цейтнота, необходимости написать оперу за очень короткий срок и из-за обилия обязательств, которые брал на себя Глюк. В случае с «Антигоном» канцлеру Кауницу даже пришлось писать в Рим, извиняясь за задержку с прибытием «капельмейстера Глюка» [6, 95]².

В двух лондонских операх – «Падении гигантов» и «Артамене» (1746), а также в пражском «Аэции» (1750) и неаполитанском «Милосердии Тита» (1752) – роль, по-видимому, сыграл разумный практицизм Глюка. Ни в Лондоне, ни в Праге, ни в Неаполе композитора и его музыку толком не знали. Так, например, импресарио театра Сан Карло Диего Туфарелли особо подчеркивал,

² Кауниц объяснял опоздание Глюка необходимостью руководить спектаклями *festa teatrale* «Оправданная невинность», приуроченными к дню рождения Франца Штефана и к рождению Марии Антуанетты, дочери монаршей четы, будущей королевы Франции и покровительницы композитора [6, 95].

Музыкальный театр

что ведет переговоры с «прославленным Кристофоро Клюгом (!), в Неаполе совершенно неизвестным, но искушенным в своей профессии, от которого он надеется получить музыку в ранее не слыханном стиле»³. Как правило, в этих случаях заимствовались второстепенные номера.

По-видимому, такой же практицизм во многом объясняет и пародии, в изобилии представленные в поздних французских операх Глюка. Но с одной оговоркой: композитор повторно использовал не просто подходящие по сюжету и музыкальному характеру фрагменты венских сочинений, с которыми в Париже вряд ли кто-то был основательно знаком, но часто именно наиболее эффектные и выигрышные номера.

Мне бы хотелось остановиться на двух примерах, которые позволяют заострить проблему, обозначенную в начале статьи. Это как раз те случаи, когда в произведение, принадлежащее к числу реформаторских, переносится материал из оперы *seria*. Ситуация, на первый взгляд, в контексте глюковских установок абсурдная.

Первый пример – использование арии Секста «*Se mai senti spirarti sul volto*» из оперы «Милосердие Тита» (1752) в Сцене жертвоприношения в «Ифигении в Тавриде» (1779). Здесь приходится говорить не только о разных жанрах – опере *seria* и лирической трагедии, но и о разных национальных традициях. Сохранилось письмо Глюка либреттисту Н.Ф. Гийяру 1778 года, в котором композитор дает пояснения как раз об этой арии Ифигении:

Теперь о большой арии [Ифигении], завершающей сцену жертвоприношения. Здесь мне нужна ария, слова которой

³ История с заказом на «Милосердие Тита» описана в книге: Б. Кроче [5, 436 и далее]. Она же воспроизводится в ряде более поздних источников, в том числе в предисловии к изданию партитуры в Полном собрании сочинений Глюка [8, 7] и в статье Г. Кролля [7, 135].

Музыкальный театр

объясняли бы как музыку, так и ситуацию. Смысл должен исчерпываться в конце каждой строфы и не повторяться ни в начале, ни в середине следующей. Это основное условие для стихов, хотя в речитативе на него можно не обращать внимания. <...> Относительно желаемых слов, о которых я Вас прошу: мне нужны девятисложные стихи, причем длинные и звучные слоги должны приходиться на указанных местах

Se mai senti spirarti sul volto
lieve fiato che lento s'aggiri,
di': "Son questi gli estremi sospiri
del mio fido che more per me"⁴.

Я хочу, чтобы третий стих прерывался односложником, как в итальянском оригинале <...> После этих четырех строк – или восьми, если угодно, лишь бы они были все в одном метре – будет хор <...> – по-моему, это очень хорошо подойдет к ситуации. <...> Я выражаюсь очень путано, так как голова моя переполнена музыкой»⁵.

Из фрагмента письма видно, что Глюк не разъяснил либреттисту цель, ради которой нужно сочинить новые стихи, ориентируясь на итальянский образец и в синтаксисе, и в ритмике, и в образном строе, то есть не написал ни слова о том, что речь идет об уже имеющейся итальянской арии. Более того, он старался убедить Гийяра, что его голова «переполнена музыкой», словно та вот-вот родилась. Было ли это простительным лукавством пожилого композитора или возможность повторно использовать арию, имевшую в свое время скандальный успех⁶, воспламенила его театральную фантазию, позволила усилить в сцене жертвоприношения музыкально-драматическое напряжение? В любом случае Глюк, фактически, использовал простейший прием контрафактуры, то есть

⁴ Русский перевод строфы: «Если ты почувствуешь на своем лице / Медленно кружащееся легкое дуновение, / Скажи: “Это последние вздохи / Моего верного возлюбленного, который умер за меня”».

⁵ Текст письма Глюка от 17 июня 1778 года в русском переводе приведен по книге Л.В. Кириллиной [1, 349–350].

⁶ В арии Секста на словах «*estremi sospiri*» появлялись гармонические резкости: повторяющийся звук в вокальной партии остро диссонировал как задержаниям, так и разрешениям аккордов в оркестре, рождая эффект «царапающих» ухо и раздражающих душу звучаний. Ария произвела настолько сильное впечатление на публику, что слухи о ней дошли до Вены [2, 20–25].

Музыкальный театр

новой подтекстовки вокальной партии. Несмотря на тщательные указания, данные Гийяру, потребовались ритмические и мелодические изменения оригинальной мелодии, впрочем, не выходящие за рамки вариантов (примеры 1, 2):

Пример 1. К.В. Глюк. Ария Секста «Se mai senti spirarti sul volto» из оперы «Милосердие Тита»

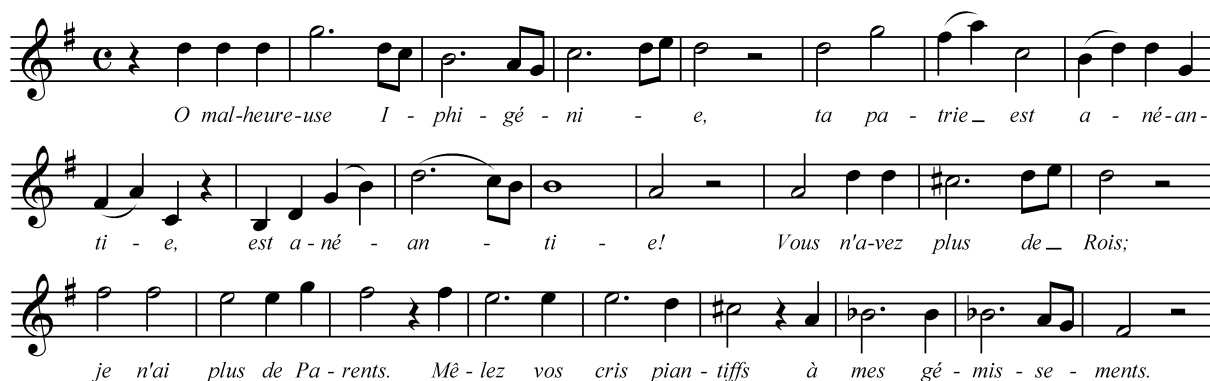
Andante

Sesto



Se mai sen - ti spi - rar - ti sul vol - to lie - ve fia - to, che len - to s'ag -
gi - ri, che len - - - to s'ag - gi - ri; dī, son que - sti gl'e -
stre - mi so - spi - ri del mio fi - do, che muo - re, che muo - re per me,

Пример 2. К.В. Глюк. Сцена жертвоприношения в «Ифигении в Тавриде»



O mal-heure-use I - phi - gé - ni - e, ta pa - trie est a - né - an -
ti - e, est a - né - an - ti - e! Vous n'a-vez plus de Rois;
je n'ai plus de Pa - rents. Mê - lez vos cris pian - tiffs à mes gé - mis - se - ments.

Чем можно оправдать такой перенос? Прежде всего, сходством драматической ситуации. Оба персонажа – и Секст, и Ифигения – стоят перед тяжким выбором между долгом и чувством, обоих этот выбор ставит на грань жизни и смерти. Секст принужден поднять руку на своего друга, императора Тита, выполняя жесткое приказание своей возлюбленной, Ифигения понимает, что должна принести в жертву собственного брата, повинуюсь долгу жрицы.

Музыкальный театр

Второй аргумент не менее существенен. Итальянская ария не была просто пересажена на французскую «почву», но преобразована в сцену. Крайние части стали соло Ифигении, средняя – хором жриц, после которого повторялась ария Ифигении, о чем Глюк сообщал Гийяру («После этих четырех строк – или восьми, если угодно, лишь бы они были все в одном метре – будет хор» – см. выше процитированное письмо). Такая трансформация полностью соответствовала нормам лирической трагедии, где именно сцена, а не ария служила главным компонентом композиции. Поэтому пародия не разрушила органики и целостности нового сочинения, фрагмент из «Милосердия» естественно вписался в новую драматическую концепцию. Синтез «французского» и «итальянского» – одно из ключевых качеств реформаторских опер Глюка и его современников – находит в этом примере еще одно убедительное подтверждение.

Значительный интерес вызывают случаи, когда старый материал Глюк существенно перерабатывал – это второй пример, на котором мне хочется остановиться. Именно так композитор поступил с арией из «Аэция» (1750, Прага), впоследствии использованной еще дважды – в «Антигоне» (1756, Рим) и в «Орфее» (1762, Вена). И здесь речь может идти о «конфликте» жанров. «Аэций» и «Антигон» написаны на либретто П. Метастазιο, то есть соответствуют принципам поэтики оперы *seria*. «Орфея и Эвридику», напротив, справедливо считают первым глюковским реформаторским опусом (либретто Р. Кальцабиджи). Это не опера *seria*, а *azione teatrale*, то есть малый придворный жанр с особыми требованиями к количеству персонажей, сцен и музыкальных номеров. Единственная пародия в «Орфее», по мнению К. Хорчанского, отличается от заимствований в более ранних сочинениях [9, 146–147], где повторное использование материала не изменяло его качественных характеристик. В случае с

Музыкальный театр

«Аэцием» – «Антигоном» – «Орфеем» техника пародии реализует другую логику.

Прежде всего, можно говорить о подобии только начальных построений, так как, в целом, три номера имеют разную композицию и, в конечном счете, разные образные наклонения.

В «Аэции» ария «*Se povero il ruscello*» включена в партию римского патриция Максимилиана, одного из самых бескомпромиссных и изощренных метастазиевских злодеев-мстителей. Желая наказать императора Валентиниана за давние обиды, он неудержим в движении к своей цели и неразборчив в средствах. Максимилиан пытается поссорить с императором Аэция, главного героя оперы, клеветает на него, побуждает дочь согласиться на притязания Валентиниана, чтобы той было проще убить его, наконец, сам с оружием в руках решается на нападение. Ария «*Se povero il ruscello mormora lento*» (I, 8), судя по поэтическому тексту, могла бы стать эффектной «водной» аллегорией – речь в ней идет о том, что маленький ручеек слаб и его может остановить любая преграда, но когда он набирает силу, то несется к морю, сметая все на своем пути. Эту метафору злобный Максимилиан использует в беседе с императором, намекая ему на возможное предательство Аэция. Однако Глюк не воспользовался знакомыми по многочисленным операм музыкальными топосами и вместо бурной «морской» арии написал поэтичнейшую звуковую акварель, где голос и солирующий гобой создают утонченный дуэт (пример 3):

Музыкальный театр

Пример 3. К.В. Глюк. Ария Максимилиана «Se povero il ruscello mormora lento» из оперы «Аэций»

Allegro non molto

Oboe

Corni I-II

V-ni

V-le

Massimiliano

Bassi

p

p

p

p

p

8 Se po - - ve - ro il ru - scel - lo

8 mor - mo - ra - len - to e bas - so

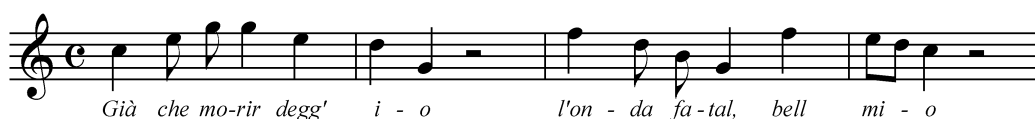
В «Антигоне» спустя шесть лет после «Аэция» эта ария отдана Деметрию, сыну главного героя. Оба – и он и его отец – влюблены в принцессу Беренику. Деметрий разрывается между любовью и

Музыкальный театр

сыновним долгом, он не видит иного выхода из ситуации кроме как проститься с жизнью. Если воспользоваться категорией, которая спустя век будет определять состояние вагнеровского Тристана, то аффект, воплощенный в поэтическом тексте арии «Già che morir degg'io» – не что иное, как *Todessehnsucht*, но выраженный средствами поэтики XVIII века. В тексте фигурируют и *l'onda fatal* (роковая волна), и *ombra innocente* (невинная тень), и мотив прощания души с тем, что ей дорого.

Как новый поэтический текст соотносится с музыкальным материалом арии Максимилиана из «Аэция»? Идиллическая звуковая картина, попав в контекст напряженной драматической ситуации, полностью меняет свой смысл, становится образом того самого иного мира, куда так стремится отчаявшийся герой. Не столь значительные, на первый взгляд, изменения в вокальной партии в сумме становятся значимыми. У мотивов исчезает ямбический затакт, сменяясь четким хореическим акцентом на первом слоге, вместо гибкого и разнообразного ритма, характерного для арии Максимилиана, здесь доминируют волевые маршеобразные фигуры I П I I / I I (пример 4):

Пример 4. К.В. Глюк. Ария Деметрия «Già che morir degg'io» из оперы «Антигон»




Мягкая чувствительная средняя часть в характерном для *lamento* *g-moll*'е резко контрастирует крайним, и, значит, в арии нет того единства аффекта, который присутствовал в исходном образце из «Аэция».

Музыкальный театр

И, наконец, Сцена «*Che puro ciel*» Орфея в Элизиуме (см. пример 5), наиболее оригинальная в этом ряду, дальше всего отстоит от образца. Уже то, что Глюк пишет в данном случае не арию, а аккомпанированный речитатив на нерифмованные и неритмизованные строки, а *priori* исключает наличие закругленной формы, тем более структуры *da capo*. Кроме того, композитор полностью изменяет интонационный строй мелодии, в декламационных по своей природе оборотах показывает движение аффектов, их тонкие нюансы, то есть ориентируется как раз на те качества, которые отличают стилистику его венских реформаторских драм.

Пример 5. К.В. Глюк. Сцена Орфея в Элизиуме «*Che puro ciel*» из оперы «Орфей»



Che pu-ro ciel, che chia-ro sol, che nuo-va se-re-na lu-ce è que-sta ma-i!

Заимствованный материал из арии Максимилиана разработан Глюком еще более тщательно, чем в «Аэции». Здесь уже не два, как в «Аэции» и «Антигоне», а четыре солирующих инструмента – гобой, фагот, флейта и виолончель, заполняющие все звуковое пространство трелями, легкими фигурациями и педалями. В итальянской опере *seria* такая тембровая многокрасочность и роскошь была вряд ли уместна даже во второй половине века, но в «Орфее», полном разнообразных оркестровых эффектов, естественна. Таким образом, тематический материал арии Максимилиана безошибочно вписан в общий строй самой радикальной музыкальной драмы Глюка, он приобрел свойства, отвечающие ожиданиям венской публики с ее развитым вкусом к оркестровой музыке.

Музыкальный театр

Второй круг проблем, как и было заявлено в начале статьи, возникает в связи с рецепцией опер Глюка в композиторском творчестве. Лидирует в этом отношении «Орфей». Еще при жизни композитора он стал объектом пародирования.

Наиболее известное подражание принадлежит Фердинандо Бертони (1725–1813). Ученик падре Мартини, он был хорошо известен на севере Италии как композитор опер *seria* и *buffa*. В 1752 году Бертони занял престижный пост первого органиста Собора Сан Марко в Венеции, а в 1785-м стал его капельмейстером. Для своего «Орфея» он воспользовался тем же, что и у Глюка, либретто Кальцабиджи. Его *azione teatrale* было поставлено на карнавале 1776 года в венецианском театре Сан Бенедетто, повторено еще раз летом и в том же году издано – случай для Италии крайне редкий. С «Орфеем» Глюка венецианцам в XVIII веке так и не довелось познакомиться, зато опера Бертони шла там еще в 1778, 1783 и 1795 годах⁷.

В Предуведомлении к изданию партитуры Бертони откровенно признается, что «без какого-либо трепета взял за образец музыку прославленного синьора Глюка», однако при этом не стремился завоевать славу во всех странах и у всех народов, которой достиг его собрат, его цель – «снискать расположение венецианской публики» [3, IX]. Поражает то, насколько буквально итальянский композитор осуществил свое намерение взять глюковскую партитуру за образец. Целый ряд сцен в музыкально-тематическом отношении воспринимается как парафраз. Достаточно сравнить некоторые фрагменты из оперы Бертони с теми, которые в «Орфее» Глюка «на слуху» у большинства музыкантов (примеры 6, 7):

⁷ Кроме этого «Орфей» Бертони был поставлен в Падуе, Вероне и Тревизо (1778), в Лондоне (1780, в виде оратории), в Риме и Касселе (1781), Ганновере (1783), Флоренции (1784), Берлине (1788), Эстергазе (1788 и 1789), Римини и Синегалье (1795).

Музыкальный театр

Пример 6 а). К.В. Глюк. Опера «Орфей». Хор «Ah, se intorno» (I действие)

Ah, se in - tor - no a quest ur - na fu - ne - sta, Eu - ri - di - ce

Пример 6 б). Ф. Бертони. Опера «Орфей». Хор «Ah, se intorno» (I действие)

Ah, se in - tor - no a quest ur - na fu - ne - sta, Eu - ri - di - ce

Пример 7 а). К.В. Глюк. Опера «Орфей». Сцена с фуриями из II действия

Chi mai dell' E - re - bo fral - le ca - li - gi - ni sull' or - me
d'Er - co - le e di Pi - ri - to - o con - du - ce il pie?

Пример 7 б). Ф. Бертони. Опера «Орфей». Сцена с фуриями из II действия

Chi mai dell' E - re - bo fral - le ca - li - gi - ni sull' or - me
d'Er - co - le e di Pi - ri - to - o con - du - ce il pie?

Есть совпадения даже в отдельных речитативах, сходны тематизм и фактура в сцене в Элизиуме и в небольшом оркестровом

Музыкальный театр

вступлении перед III действием. Если оценить все эти пересечения в целом, то оказывается, что они касаются самых эффектных эпизодов оперы. «Орфей» Бертони, таким образом, становится своего рода лакмусовой бумагой, которая показывает то, что на музыкантов того времени оказывало наибольшее впечатление. Удивительно, но в этот ряд парафраз не попала ария Орфея «*Che farò senza Euridice*». Она, как и у Глюка, написана в мажоре, однако не в C-dur, а в Es-dur. Прямые же заимствования в ней отсутствуют. По-видимому, Бертони решил не рисковать, памятуя о сложностях, которые возникли с восприятием этой арии, хотя и его решение не отличается ни драматизмом, ни патетикой.

Что же касается общего музыкально-драматургического решения, то здесь Бертони, как правило, реализует композиционные идеи своего предшественника. Конечно, во многом такое сходство продиктовано либретто Кальцабиджи. Однако собственно музыкальное наполнение драматургической канвы несет явный отпечаток глюковского воздействия. Бертони воспроизводит самую революционную новацию Глюка – логику музыкальной драматургии в сцене Орфея и фуриями (II д.). В венском «Орфее» она поражала многим – и мощными унисонами хора и оркестра в изложении основной темы (их потом стали называть «глюковские унисоны»), и оркестровыми эффектами, в которых можно было усмотреть всполохи мрачного «адского» пламени и лай Цербера, и впечатляющим диалогом солиста и хора. Знаток не мог остаться равнодушным к главной находке Глюка: с каждым новым обращением к стражам Аида мольба Орфея становится все более пылкой, ответная же реакция смягчается. Возникает изменение и взаимное сближение противостоящих сил – одно из первых проявлений в опере принципа сонатного мышления в тематическом развитии целой сцены. Бертони

Музыкальный театр

полностью повторяет это авангардное решение. Кроме того, он, как и Глюк, выстраивает весьма четкий тональный план, делая Es-dur центральной тональностью оперы. Еще одно явное влияние: в венецианском «Орфее» нет речитативов secco – обязательного атрибута оперы seria, все – аккомпанированные, как у Глюка.

Итак, Бертони, опытный и именитый композитор, которому к моменту создания «Орфея» исполнился 51 год, поступает в своей опере как старательный ученик, подражая мастеру. Один из вопросов, на которые в связи с этим непросто дать ответ, – зачем он это делает. Если бы речь шла о пастиччо, о постановке некой полюбившейся зрителям оперы, которую нужно только обновить и приспособить к местным условиям, тогда все было бы понятно. В случае с «Орфеем» Глюка такое соображение не стоит брать в расчет. Что же могло послужить толчком?

В Венеции 1770-х годов, судя по репертуару театров, нельзя обнаружить никакого внимания к операм, хотя бы как-то связанным с реформаторскими поисками. Кроме Глюка в когорту «революционеров» к тому времени входили и Бальдассаре Галуппи, и Николо Йоммелли, и Томмазо Траэтта. Каждый шел своим путем, но во многом их новации были родственны. Венеция, однако, не проявляла интереса ни к одному из реформаторских сочинений этих композиторов. В четырех театрах, которые в ту пору работали в городе (Сан Бенедетто, Сан Самуэле, Сан Кассьяно и Сан Моизè), шли преимущественно оперы buffa. Так что предположить, что «Орфей» Бертони на либретто мало кому известного в городе Кальцабиджи возник из интереса к новым веяниям в музыкальном театре, нельзя.

Более убедительной кажется другая причина. В Сан Бенедетто на сезон 1776 года был ангажирован Гаэтано Гваданьи – кастрат-альт, первый глюковский Орфей, великолепный певец и актер, имевший

Музыкальный театр

редкий по красоте и глубине голос. Для него эта роль стала самой удачной за всю его исполнительскую карьеру. Он многократно исполнял ее в разных городах. Так что инициатива постановки вполне могла исходить от знаменитого *primo uomo*. Он, скорее всего, и привез в Венецию партитуру «Орфея» Глюка. То, что опера Бертони оказалась столь похожей на глюковскую, – тоже, по-видимому, следствие влияния Гваданы. И о рекламе нового и непривычного для венецианцев либретто Кальцабиджи, вероятно, позаботились не без подсказки знаменитого певца. В предисловии к изданию, подготовленному к премьере 1776 года, появилась ремарка: «Желая услужить благородным венецианцам, предлагаем спектакль, который с одобрением был принят при прославленных дворах Европы. Императорский двор в Вене, где впервые был представлен «Орфей», королевские дворы в Неаполе и Лондоне, многие княжеские дворы в Германии и Италии, по достоинству оценили его» [3, X].

Постановку «Орфея» мог также поддержать и Джакомо Дураццо. В 1764 году он покинул Вену, заняв пост австрийского посла в Венеции, где продолжал активно участвовать в музыкальной и театральной жизни, принимал у себя музыкантов (в 1771 его посетили Леопольд и Вольфганг Моцарты). Несомненно, Дураццо общался и с Гваданы, так что сама идея показать венецианцам спектакль нового типа (тем более что когда-то к его созданию он был непосредственно причастен), не могла не прийтись ему по вкусу. Почему в таком случае не поставили «Орфея» Глюка, а решили сделать его «версию», нетрудно догадаться. Сан Бенедетто был коммерческим театром, существовавшим на доход от продажи билетов. Публичные театры вообще мало подходили для экспериментов – слишком велики были финансовые риски. Пригласив в качестве композитора Бертони, которого в Венеции хорошо знали, импресарио нашел устроивший

Музыкальный театр

всех компромисс. В новом «Орфее» суровый и строгий тон глюковской партитуры смягчен. Именно такой вариант, по-видимому, больше соответствовал тогдашнему венецианскому вкусу.

Еще один аспект художественного диалога с «Орфеем» Глюка – это сатирические пародии. Среди них – *dramma eroicomico* «Странствующий рыцарь» Т. Траэтты на либретто Дж. Бертати. Она была поставлена в венецианском театре Сан Моизè в карнавальный сезон 1778 г. и практически в то же время – во Флоренции в театре Пергола. В либретто Бертати есть немало пародийно-комических аллюзий на волшебные оперы: здесь и заклинание духов, которые должны помочь герою найти его возлюбленную, и прекрасные сады на волшебном острове, где томится похищенная невеста – драматические мотивы, ведущие свое происхождение от «Неистового Роланда» Ариосто и многократно использованные в опере. В одной из сцен главный герой, французский рыцарь Гвидо под действием чар сходит с ума и воображает себя Орфеем. Взяв в руки скрипку (а не лиру, как у Глюка) он поет фрагмент арии «*Che farò senza Euridice*», завершая сцену веселой канцонеттой, в которой приходит к «разумному» выводу: не так уж плохо без жены поразвлекся в загробном мире. Само появление пародий подтверждает большой резонанс, который имела глюковская опера. Пародия в XVIII веке не столько несла в себе сатирический заряд, сколько эксплуатировала огромную популярность оперы как жанра. Тем более, если пародировались конкретные произведения. Это случалось крайне редко, что, безусловно, было знаком экстраординарной известности.

Параллельно с постановками на основе оригинальной венской партитуры «Орфея» еще при жизни Глюка возникла линия ее переработок. Первой в их ряду стала версия, увидевшая свет в Лондоне (1770, 1771) и повторенная в 1774 году в Неаполе. В Лондоне

Музыкальный театр

партию Орфея спел все тот же Гваданьи, в Неаполе – Фердинандо Тендуччи, великолепный кастрат-сопрано. Ну а осуществил переработку Иоганн Кристиан Бах.

Из архивных документов театра известно, что в начале 1774 года король приглашал Баха занять пост капельмейстера и предлагал написать две оперы. Бах в Неаполь ехать отказался, но заказ на сочинение принял. Впоследствии он выполнил его лишь частично, предложив для ноябрьской постановки вариант лондонской версии «Орфея» – партитуру Глюка, дополненную своей музыкой. На спектакле он не присутствовал, исполнением руководил Йозеф Мысливечек, занимавший в ту пору капельмейстерскую должность.

Практически весь материал венской авторской редакции в неаполитанской версии сохранен (изъяты лишь несколько эпизодов), изменения коснулись в первую очередь тональностей в партии Орфея. Но, главное, ряд сцен был досочинен Бахом. В опере появились новые персонажи – отец Орфея Эарг, сестра Эвридики, Плутон и его жена Прозерпина. В результате общая композиция первых двух действий приобрела вот такой вид:

Таблица 1. Сравнение композиции I и II акта «Орфея» в авторской версии К.В. Глюка и переработке И.К. Баха

| | Вена, 1762 | | Неаполь, 1774 |
|---|--|-------|--|
| | Увертюра C-dur | | Без изменения |
| | | I акт | |
| | | 1. | Реч. secco, ария Эарга F-dur, Allegro maestoso (Бах) |
| . | Хор c-moll, аккомпанированный реч., пантомима Es-dur, хор c-moll | | <i>Пантомима и второй хор транспонированы в F-dur/d-moll</i> |
| . | Каватина Орфея F-dur | | <i>Транспонирована в B-dur</i> |
| . | Сцена Орфея и Амура. Ария Амура G-dur | | <i>Транспонирована в A-dur</i> |
| . | Оркестровое заключение (балет) | | <i>Пропущено</i> |
| | | 6. | Ария Орфея D-dur Allegro (не характерна для Баха) |

Музыкальный театр

| | | | |
|----|---|--------|---|
| | | 7. | Хор B-dur (не характерен для Баха) |
| | | 8. | Акомпанированный реч. Орфея, ариозо и ария Орфея f-moll, Largo (Бах) |
| | | 9. | Повтор хора B-dur |
| | | II акт | |
| | | 1 кар. | |
| | | 10. | Речитатив Плутона и Прозерпины, ария Прозерпины B-dur Allegro (Бах) |
| | | 11. | Речитатив Плутона и Предводительницы фурий, ее ария D-dur Allegro (Бах) |
| | | 12. | Акомпанированный реч. и ария Плутона Es-dur, Allegro (перенесена из «Артаксеркса» Баха) |
| 3. | Хор и пляска фурий и духов c-moll | | |
| 4. | Хор фурий и ариозо Орфея c-moll | | <i>Транспонированы в d-moll</i> |
| | | 2 кар. | |
| | | 15. | Каватина Эвридики B-dur [Andante], (Бах) |
| | | 16. | Хор Блаженных теней B-dur, Amogoso (Бах) |
| | | 17. | Акомпанированный реч. и ария Эвридики D-dur, Andante (Бах) |
| | | 18. | Акомпанированный реч. и ария Амура G-dur, Allegro (Бах) |
| 9. | Танец Блаженных теней F-dur | | <i>Транспонирован в G-dur</i> |
| 0. | Ариозо Орфея C-dur | | <i>Переработано в соответствии с парижской редакцией Глюка 1774 года, тональность сохранена</i> |
| 1. | Хор F-dur – танец теней B-dur – акомпанированный реч. Орфея – хор F-dur | | |
| | | 22. | Речитатив сессо Орфея и Эвридики (текст взят из III д. либретто Кальцабиджи), акомпанированный реч., дуэт Орфея и Эвридики B-dur, Largetto. |

Третий акт оперы Глюка Бахом был воспроизведен практически без изменений – за исключением изъятых речитатива и дуэта в самом начале.

Досочиненные эпизоды мало что вносят в оперную фабулу. Первая сцена вводит в действие: Эарг рассказывает своему другу о случившемся несчастье. Номера, добавленные в завершение I акта, показывают реакцию Орфея и его друзей на известие о воле богов,

Музыкальный театр

принесенное Амуром. Во втором действии Прозерпина просит Плутона быть снисходительным к влюбленным, тот же настаивает на необходимости соблюдать закон царства мертвых, общий для всех смертных. В сцене в Элизиуме Эвридика жалуется Блаженным теням на то, что рядом с нею нет ее возлюбленного мужа, Амур, спустившись в Аид, приносит ей весть о скорой встрече с Орфеем. Вот, практически, и все новые сюжетные нюансы, которые, тем не менее, дали возможность Баху увеличить протяженность первых двух актов едва ли не вдвое. В его работе с глюковской партитурой можно отметить несколько принципов.

Во-первых, новые сцены обрамляют оригинальный материал венского «Орфея», ни разу не нарушив его композиционную целостность. Введенные персонажи играют в опере, по сути, декоративную роль: каждый участвует лишь в одном эпизоде и поет по одной арии (Плутон, Эарг, Прозерпина и Предводительница Фурий). Досочиненные сцены либо «умножают» уже имеющуюся аргументацию поступков героев и их реакцию на события (Орфей, Эвридика), либо предваряют действие (Эарг, Плутон и Прозерпина), что снижает динамику в развитии фабулы, зато усиливает репрезентативность спектакля.

Во-вторых, если в венском «Орфее» партией в полном смысле слова обладал лишь главный герой (каватина, ариозо, дуэт, ария), то в неаполитанской версии она появилась у Эвридики (каватина, две арии и дуэт) и Амура (две арии). Партия Орфея расширена за счет появления ариозо и двух арий в I действии – таким образом реализовалась типичная для оперной труппы иерархия певцов первого, второго и третьего планов.

И, наконец, тональный план из-за множества транспозиций и введения новых номеров изменился: если у Глюка, как верно отмечает

Музыкальный театр

Л. Кириллина, C-dur и c-moll противопоставлялись как символическое изображение сфер божественного, орфического начала и смерти [1, 70], то в неаполитанской партитуре эта оппозиция сглажена. Центральными становятся тональности B-dur, которая «притягивает» к себе сферу d-moll (именно в d-moll'ные превратились многие c-moll'ные эпизоды), и вытесняющая ее D-dur. Ключевые тональности у Баха играют, скорее, не смысловую, как в глюковском «Орфее», а композиционную, скрепляющую роль: первый акт – F – B – D – B, второй – B [...] B, третий G – Es – D.

Музыка Баха, как легко предположить, не похожа на глюковскую, при этом она в большинстве случаев отличается очень высоким качеством, не уступая лучшим страницам баховских оригинальных опер. Сольные номера написаны в манере, типичной для оперы seria 1770-х годов: монументальные арии с ярко выраженными сонатными чертами в форме, с мелодией, обязательно включающей технические трудности; более лаконичные, но все же весьма протяженные ариозо, гораздо длиннее глюковских; речитативы secco и accompagnato. Учитывая, что Глюк первым в итальянской опере использовал сквозной оркестровый аккомпанемент в речитативных сценах, Бах мог бы опереться на его опыт и сочинить свои речитативы по типу глюковских, в которых инструментальное сопровождение выразительно, но тематически весьма скупо. Однако он поступил иначе и написал их в русле современной моды – с обширными вступительными ригурнелями, повторяющимися оркестровыми мотивами, прославляющими вокальную партию.

Таким образом, Бах в неаполитанской версии занял двойственную позицию. С одной стороны, музыка Глюка, судя по всему, произвела на него глубокое впечатление, вызвала искренний

Музыкальный театр

интерес. Он не позволил себе что-либо существенно изменять («улучшать») в оригинальной партитуре, явно рассматривая ее как законченное и совершенное целое. Уже само это заставляет усомниться в том, что коллеги – современники Глюка – оставались глухи к его новациям.

С другой стороны, общий облик «Орфея» стал абсолютно иным. Преобразуя «Орфея» в полноформатный спектакль, Бах решительно продвигает его в сторону норм оперы *seria*, создает, фактически, пастиччо, и тем самым приспособливает к существующей музыкально-театральной практике своего времени. И делает это с успехом – не случайно «расширенный» вариант «Орфея» продолжал ставиться наравне с обеими оригинальными редакциями оперы Глюка⁸.

В случае с неаполитанской метаморфозой «Орфея» возникает парадокс: в пастиччо превращено сочинение, изначально поставленное Глюком и Кальцабиджи в оппозицию к опере *seria*, резко порывающее с ее стандартами. Поэтому все, что проделал с ним Бах и привлеченный к переработке либреттист, – не что иное, как смешение разных по сути оперных концепций. В этом плане баховская версия представляет собой уникальный феномен – ничего подобного в истории оперы, насколько мне известно, не было. В одном сочинении противопоставлено то, что предлагали нарождающаяся музыкальная драма и опера *seria*: с одной стороны – новая оперная динамика, с другой – роскошное величие застывшего в академическом совершенстве жанра, отходящего в прошлое, но все еще живого. Так что банальный на первый взгляд случай – создание пастиччо – превратился, скорее всего, помимо воли его авторов, в подобие острого эстетического диалога. Техника пародии распространилась на

⁸ Кроме описанных лондонских постановок 1770 и 1771 годов, неаполитанской 1774 года – в Мюнхене (1773, 1775), Лондоне (1785, использованы не только арии Баха, но также П. Гульельми и Г.Ф. Генделя).

Музыкальный театр

оперу целиком, стала инструментом переосмысления всей оперной композиции.

Подводя итог, можно с полным основанием утверждать, что приемы пародии позволяют делать выводы не только о композиционной технике Глюка, но и о многих особенностях музыкального театра XVIII века, в том числе и о тех, которые, как кажется, прямо не связаны с творческими задачами. Тем самым опера в очередной раз утверждает свое законное место в ряду объектов для теоретического изучения – а эту позицию по-прежнему необходимо отстаивать. И теоретические наблюдения над оперными партитурами способны прояснить и аргументировать исторические, социально-культурные процессы в музыкальном театре XVIII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кириллина Л.В.* Реформаторские оперы К.В. Глюка. М.: Классика-XXI, 2006.
2. *Сусидко И.П.* «Милосердие Тита» К.В. Глюка (1752): в преддверии венских триумфов // Старинная музыка. 2016. № 3. С. 20–25.
3. *Cattelan P.* Altri Orfei di Gaetano Guadagni // F. Bertoni. Orfeo ed Euridice. Partitura autografa in facsimile. Milano, 1989.
4. *Cramer C.F.* Magazin der Musik. Hamburg, 1786. S. 1354–1355.
5. *Croce B.* I Teatri di Napoli. Napoli, 1891.
6. *Croll G.* und R. Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Kassel, Basel u.a.: Bärenreiter, 2010.
7. *Croll G.* Gluck, Wien und Neapel // Cristoph Willibald Gluck und seine Zeit. Hrsg. von Irene Brandenburg. Laaber: Laaber-Verlag. 2010.

Музыкальный театр

8. *Giegling F.* Vorwort // Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke, ed. R. Gerber, G. Croll, C.-H. Mahling and others (Kassel, 1951–). Ser. III, Bd.16.

9. *Hortschansky K.* Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks, AnMc №13. 1973.

