

ИЗ ИСТОРИИ  
ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

FROM THE HISTORY  
OF THE WORLD MUSIC

*И. П. Сусидко*

**Загадки «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка**

**Аннотация**

Статья посвящена *azione teatrale* “Orfeo ed Euridice” Кристофа Виллибальда Глюка (либретто Р. Кальцабиджи, 1762), оригинальным и новаторским качествам либретто и музыки, выделяющим эту оперу из ряда реформаторских опытов других композиторов.

**Ключевые слова:** оперная реформа XVIII века, К. В. Глюк, «Орфей и Эвридика».

*I. P. Susidko*

**The mysteries of “Orfeo ed Euridice” by Ch. W. Gluck**

**Summary**

The article is devoted to the *azione teatrale* “Orfeo ed Euridice” by Christoph Willibald Ritter Von Gluck (libretto by R. Calzabigi, 1762), and its special place it occupies in the series of Reform Operas of the 18<sup>th</sup> century. It summarizes the facts and characteristics that do not allow us to consider *Orpheus* as the first reformatory opera. It also defines some original features in the libretto and music of *Orpheus*, which distinguish it from a number of reform experiments by other composers. The main criteria for assessing the radicalism of Gluck’s innovative ideas were his interpretation of solo parts, dynamics of musical and thematic development, economy of means of expression, and crystallization of form. Particular attention in this context was given to the description of the *Orpheus* aria “Che farò senza Euridice”.

**Keywords:** the 18<sup>th</sup> century opera reform, Ch.W. Gluck, “Orfeo ed Euridice”, “Orpheus and Eurydice”.

Исследователя оперы XVIII века, просвещенного меломана нашего времени при соприкосновении с «Орфеем» Глюка нередко возникает вопрос — что определило особое положение этой оперы в ряду сочинений композитора и его современников, превратило в хрестоматийный образец, без рассмотрения которого не обходится ни один учебник. К ответу на него можно подойти «от противного», начав с того, в чем *azione teatrale*, написанное Глюком на либретто Раньери Кальцабиджи и поставленное 6 октября 1762 года в венском придворном театре, не было уникальным. Точкой отсчета послужат привычные утверждения и оценки.

1. «Орфей и Эвридика» — первая опера «глюковской реформы». В литературе, посвященной творчеству Глюка, это утверждение сопровождается многими оговорками. Одна из них — признание преобразований в музыкальном театре второй половины XVIII века делом не одного композитора, а группы единомышленников, куда помимо него самого и поэта Кальцабиджи входили балетмейстер Гаспаро Анджелини и директор придворного театра граф Джакомо Дураццо, по чьей инициативе во многом и начались венские оперные эксперименты [9. P. 10].

Кроме того, и этот тезис еще в 1937 году был существенно скорректирован: хронологически самым ранним шагом Глюка по пути преобразований композиционных и драматургических принципов классической оперы *seria* стала его «Оправданная невинность» (“*L’innocenza giustificata*”, 1755), небольшое сочинение в жанре *festa teatrale*, написанное на текст Дураццо [7. S. 5]. Представления такого рода — *azione teatrale*, *serenata scenica*, *componimento drammatico*, *festa teatrale*<sup>1</sup> — в Вене были связаны с событиями придворной жизни и создавались по случаю именин, свадеб, как и «Орфей» Глюка, поставленный в честь именин императора Франца Ште-

фана, супруга Марии Терезии. В отличие от оперы *seria* такие представления отягчены гораздо меньшим числом правил — начиная от количества частей и персонажей и заканчивая выбором сюжета. Но свобода маневра, как часто бывает, создавала свои сложности, предполагала весьма высокую степень композиционной и драматургической изобретательности. Не случайно Метастазιο в 1752 году писал Фаринелли: «Эти маленькие багатели (*fanfaluche*) труднее сочинять, чем большие драмы»<sup>2</sup> (Здесь и далее переводы выполнены автором статьи). В сюжете «Оправданной невинности» действие проникнуто все нарастающим ощущением тревожного ожидания, когда страх сменяется решимостью, печаль — героическим воодушевлением. Развитие устремлено к кульминационной *Scena ultima*, первой у Глюка масштабной сложноорганизованной сцене с участием хора, балета и солистов. За год до «Орфея» в Вене было поставлено еще одно *azione teatrale* — «Армида» Томмазо Траэтты (1761) на переработанное Дураццо либретто Ф. Кино [12], в котором драматические и композиционные новшества прочерчены еще более явно. Таким образом, в преддверии «Орфея» в Вене появились сочинения малых жанров, прокладывающие к нему путь.

И, наконец, уже никого не удивляют параллели, которые все чаще проводятся между деятельностью венской реформаторской когорты и аналогичных альянсов в других европейских оперных столицах: Штутгарте (композитор и театральный интендант Николо Йоммелли, либреттист Маттиа Вераци, балетмейстер Жан-Жак Новер); Парме (композитор Томмазо Траэтта, поэт Карло Инноченцо Фругони, балетмейстер Жан-Филипп Делиль, театральный директор Гийом Дю Тийо); Мангейме (уже упомянутые Траэтта, Вераци и Йоммелли, балетмейстер Франсуа Андре Букетон, капельмейстер Игнац Хольцбауэр), Санкт-Петербурге (композиторы Бальдассаре Галуппи, Траэтта, либреттист

Марко Кольтеллини, балетмейстер Анджелини). В самой же Вене к главным действующим лицам оперной реформы нужно добавить работавших там Кольтеллини, Траэтту и Флориана Гассмана.

Таким образом, венские оперы Глюка 1760-х годов, в том числе и «Орфей», находятся в ряду сочинений других композиторов, имеющих реформаторскую направленность (см. табл. 1).

2. «„Орфей“ — памятник космополитизму его создателя и его времени» [11. Р. 313]. Афористичная характеристика Дэниела Хирца справедлива и по отношению к Глюку, уроженцу Богемии, сделавшему блестящую карьеру в Италии, Австрии и Франции, и по отношению к музыкальному театру 1750—1770-х годов в целом. В основе новаторских приемов, связанных с реформой, лежал единый для всех экспериментаторов принцип — соединение в одном сочинении драматургических и композиционных компонентов, характерных для итальянской и французской оперных традиций, точнее — стремление обновить арсенал итальянской оперы при помощи французской *tragédie lyrique*<sup>3</sup>. Практически вся оперная кри-

тика XVIII века в той или иной форме развивала эту идею, настаивая на обращении к античной (либо к французской классицистской) трагедии или мифу как к источнику сюжетов, на подчинении оперной драматургии не суть музыкальным, а «литературным» и сценическим законам. Конкретными результатами стало расширение компонентов оперной композиции, в которой стали использоваться не только арии, речитативы и ансамбли (как в Италии), но также хоры и танцы; укрупнение сцен и их более разнообразное и гибкое строение, сокращение речитативов *secco* в пользу аккомпанированных. В итоге возникла особая форма жанрового и стиливого микста, остроумно названная Глорией Стаффьери «офранцузенной» (*infranciosata*) оперой *seria* [17. Р. 349].

Если посмотреть на «Орфея» Глюка / Кальцабиджи / Анджелини с этой точки зрения, то становится ясным: ни один из компонентов оперного спектакля не был ими изобретен. Узнаваемые атрибуты франко-итальянского смешения типичны для всех опер, приведенных в таблице 1. Написанный в 1762 году, «Орфей» не был первым — ему предшествовали парм-

Таблица 1

Штутгарт	Йоммелли/Вераци	Эней в Лациуме	1755
	Йоммелли/Вераци	Пелоп	1755
	Йоммелли/Вераци	Вологез	1766
	Йоммелли/Вераци	«Фазтон»	1768
Парма	Траэтта /Фругони	«Ипполит и Арисия»	1759
	Траэтта /Фругони	«Тинтариды»	1760
Вена	Глюк/Дураццо	«Оправданная невинность»	1755
	Траэтта /Дураццо	«Армида»	1761
	Глюк/Кальцабиджи	«Орфей и Эвридика»	1762
	Траэтта/Кольтеллини	«Ифигения в Тавриде»	1763
	Глюк/Кальцабиджи	«Альцеста»	1767
	Гассман/Кальцабиджи	«Амур и Психея»	1767
	Глюк/Кальцабиджи	«Парис и Елена»	1770
Мангейм	Хольцбауэр/Фругони	«Ипполит и Арисия»	1759
	Траэтта/Вераци	«Софонисба»	1762
	Де Майо/Вераци	«Ифигения в Тавриде»	1764
Санкт-Петербург	Галуппи/Кольтеллини	«Ифигения в Тавриде»	1768
	Траэтта/Кольтеллини	«Антигона»	1772
	Траэтта/Кольтеллини	«Амур и Психея»	1773

ские сочинения Траэтты и штутгартские оперы Йоммелли 1750-х годов. Все, что обычно рассматривается как реформаторские изобретения в «Орфее» и «Альцесте», на самом деле уже было опробовано другими мастерами и самим Глюком раньше: и хоровые сцены, и балет, интегрированный в действие, и выразительные аккомпанированные речитативы, и сама идея франко-итальянского синтеза.

**3. Главный отличительный признак искусства Глюка — «своеобразная декламация, словно чеканящая из стали отдельные мысли и понятия»** [1. С. 208]. Первое, с чем обычно связывают новаторство Глюка, — это создание нового типа декламации. Начиная с монографии Г. Аберта о Моцарте (1920) одной из основных заслуг композитора принято считать замену речитативов *secco* более экспрессивными аккомпанированными (со сквозным оркестровым сопровождением). Такая оценка во многом справедлива. Непрерывное звучание оркестра сближало звуковой облик речитативов и арий, содействуя тем самым созданию эффекта «сквозного» действия. Однако, на наш взгляд, значение этого качества было все-таки преувеличено. Во-первых, потому, что речитативы у Глюка все же были очень разными. Одни, пусть и в сопровождении аккордов струнных, интонационно напоминали диалоги *secco* (назовем их «функциональными *secco*») — как, например, в сцене Орфея и Амура в I действии. Другие имели развитую инструментальную партию — именно такой сценой заканчивается I акт «Орфея».

Во-вторых, в сфере декламационного письма у Глюка были достойные соперники. Признанным мастером таких речитативов был Йоммелли, он щедро включал в оперы оркестровые *accompanati* уже в 1750-е годы. Его «Эней в Лациуме» содержит 12 таких эпизодов, «Пелоп» — 10. И в количестве, и в яркости декламации, и тем более в динамике оркестровой партии они не только не уступают «Орфею», но даже превосходят его. Тот же Аберт за 12 лет до издания книги о Моцарте в монографии, посвященной Йоммелли, с вос-

торгом писал о выразительности и мастерской отделке оркестровых речитативов в «Пелопе» [3. S. 276—277].

Таким образом, аргументы, объясняющие особое положение «Орфея», вроде бы, лежат на поверхности, но они же на поверку оказываются не до конца состоятельными. Попробуем разобраться в «казусе» этой оперы, опираясь на исторические факты, свидетельства, аналитический материал и его оценку в контексте реалий европейского музыкального театра того времени.

Начнем с либретто Кальцабиджи. По словам самого поэта, он привез его уже готовым из Парижа [13. P. 53]. Существует два документа, свидетельствующих о том, что Кальцабиджи и в момент создания «Орфея», и много лет спустя, считал успех оперы в основном своей заслугой. Первый — обширная рецензия в “Wienerisches Diarium”, официальной венской газете. Ее, как считают все исследователи глюковского творчества, написал сам Кальцабиджи. Речь в ней идет в основном о достижениях поэта: о мастерской разработке мифа об Орфее, который в «поэтическом одеянии не потерял ничего из своей прелести», о выразительной трактовке образа главного героя, о появлении в опере хора в подражание древним, о разнообразных эмоциях, показанных в ариях. Имя композитора упоминается лишь в предпоследнем абзаце: «Музыка принадлежит нашему прославленному Кристофу Виллибальду Глюку, который в ней превзошел сам себя. Совершенные правила гармонии ощущаются везде: и характеры, и страсти выражены ясно и с чувством; внимание слушателей не ослабевает ни на минуту из-за свободной смены темпов и прекрасного выбора и разнообразия инструментов» [13. P. 61]. Такой же по объему характеристики заслужили декорации, короткого упоминания — танцы, поставленные Анджелини.

Спустя два десятка лет в письме в “Mercure de France” (15 июня 1784 г.) Кальцабиджи, по-видимому, сильно уязвленный парижскими триумфами Глюка, резко отстаивает свой приоритет в создании оперы нового типа. Он

детально описывает, как в период создания «Орфея» указывал композитору, «плохо знающему итальянский, где и как нужно делать паузы и расставлять акценты, научал его хорошему музыкальному вкусу, умолял воздержаться от пассажей, ритурнелей и каденций, от всего готически-варварского, экстравагантного в его музыке» и буквально «вписывал указания между строк либретто» [13. Р. 56].

Оба текста, если вынести за скобки их эмоциональную окраску, подводят нас к вопросу, который очень часто возникает в связи с природой того нового, что нес в себе венский «Орфей», — вопросу о взаимодействии поэта и композитора. Роль либреттиста в создании жанра и драматургии оперы в XVIII веке была очень важной, поэтому именно Кальцабиджи часто считается ключевой фигурой в союзе венских реформаторов, ведь именно ему нужно было «отряхнуть прах» метастазиевских драм и найти новые пути. Так ли это?

Первое, что обращает на себя внимание, — выбор сюжета. Миф об Орфее ни разу не использовал ни Метастазии, ни его предшественники [2. С. 42], хотя они все же не ограничивались только историческими или историко-легендарными сюжетами. Есть мифологические мотивы в ряде известных либретто — «Покинутой Дидоне», «Гипсипиле», «Андромахе», «Ахилле на Скиросе», «Ариадне и Тесее» и пр. Однако во всех этих драмах мифологическая основа была лишь своеобразной приправой к любовной или любовно-династической коллизии. В «Орфее» Кальцабиджи на первый план выходят не деяния героев, не их авантюрные приключения, но совершенно другие мотивы — оппозиция жизни и смерти, света и тьмы, взаимоотношение разных уровней мироустройства — божественных небес, земной доли и подземного обиталища потусторонних сил. Анализируя особенности трактовки орфического сюжета в опере, Л. В. Кириллина отметила особый статус главного героя: он не царь и не воин, а певец в античном смысле этого слова, то есть одновременно и поэт, и музыкант, отмеченный особым божественным

даром» [2. С. 43]. Этот божественный дар позволяет ему соединять горнее и дольнее, земное и потустороннее, проникать туда, куда смертным путь заказан. Орфей, подобно героям многих опер *seria* того же Метастазии, борется за свою любовь и добивается результата, однако средствами, которые никому до этого не были доступны — ни самоотверженным героизмом, ни стоическим терпением, ни гордым самоотречением, но силой своего искусства. Так что сам выбор сюжета, к тому же отсылающего к самым ранним образцам оперы, как и элементы пасторали, к которым музыкальный театр не охладевал вот уже полтора века, был исключительно удачен. Фабула была и традиционна, и нова, освящена авторитетом древних, на которых все время ссылаются Кальцабиджи, но при этом свежа, так как уже давно не появлялась на подмостках музыкального театра.

Сюжет «Орфея» можно было бы считать одним из самых главных аргументов в оценке той исключительной роли, которую сыграла опера в истории, если бы не обстоятельство, которое до некоторой степени снижало «градус» новизны, хотя никак не умаляет достоинств либретто. Кальцабиджи, проведенному в Париже несколько лет, не могли не быть известны оперы Ж.-Ф. Рамо, по крайней мере те, которые ставились в 1750-х годах. И среди них «Кастор и Поллукс», музыкальная трагедия, написанная в 1735 году и восстановленная на сцене в 1754-м. Опера Рамо стала образцом для «Тиндаридов» Траэтты. Параллели, пусть и не такие очевидные, возникают и с «Орфеем и Эвридикой» Кальцабиджи (см. табл. 2).

Так что Орфей оказывается не единственным, кто спускался в Аид, одушевленный благородной целью и по позволению богов. Сходный путь проделал и Поллукс, и Тесей в «Ипполите и Арисии» Рамо и Траэтты, стараясь вызволить из Аида своего друга Пирифоя. Появление в опере inferнальных сцен с хорами и плясками подземных духов, также можно считать следствием совершенно недвусмысленного влияния французской традиции. Все эти сказочно-фантастические визуально эффектные

Таблица 2

«Кастор и Поллукс», либр. П.-Ж. Бернар, версия 1754 г.	«Орфей и Эвридика», либр. Кальцабиджи, 1762 г.
II. 1, 2. Погребение Кастора	I. 1 Погребение Эвридики
III. 3. Юпитер позволяет Поллуксу спуститься в Аид	I. 3. Амур передает Орфею волю Юпитера спуститься в Аид
IV. 1—3. Противоборство Поллукса с демонами и чудовищами у врат Аида	II. 1. Сцена Орфея и фурий у врат Аида
IV. 5—7. В Элизиуме	II. 2—4. В Элизиуме
V. 4, 5. Юпитер дарует Кастору и Поллуксу бессмертие	III. 2. Боги вновь соединяют Орфея и Эвридику

сцены как раз и стали важным обновляющим средством в драматургии итальянской оперы, из которой волею Метастазии и его соратников они были безжалостно изгнаны несколько десятилетий тому назад. Поэтому появление вестника богов Амура, сцена в Аиде, финальная развязка «Орфея» при помощи старинного приема «бога из машины» — все это плоть от плоти французского театра. И Кальцабиджи в этом не одинок и даже не оригинален, он имел союзников в лице Фругони и Вераци.

Нельзя не заметить в «Орфее» и переключек с традицией оперы *seria*, о которых пишут многие исследователи, отмечая трехактное строение, не свойственное для *azione teatrale*, зато типичное для *dramma per musica*, сходство поэтической стилистики (Л. В. Кириллина) [2. С. 48—49], конкретные совпадения с текстами Метастазии, например, между хором фурий Кальцабиджи и словами Геркулеса, сражающегося с тенями в «Алкиде на распутье» Метастазии, или арии Амура из I акта «Орфея» и арии Клизфены из метастазиевской «Олимпиады» (Б. А. Браун) [4. Р. 363—364].

Если же говорить о качествах, которые отличают либретто Кальцабиджи от оперных текстов его современников, то, как нам кажется, главным стал не сам факт соединения французских и итальянских элементов, а то, как это было сделано. «Лаконизм», «соразмерность» и «простота» — эти три слова можно было бы поставить эпиграфом к драматургическим и композиционным достижениям Кальцабиджи. В его «Орфее» только 3 действующих лица, что мало даже для *azione teatrale*, причем Эвридика появляется на сце-

не лишь в конце II действия, а первые слова произносит в III акте, Амур же играет сугубо вспомогательную роль. В либретто всего 5 сцен, не считая финального праздничного дивертисмента с хорами и танцами, и, соответственно, очень мало событий в развитии единственной сюжетной линии: оплакивание Эвридики — весть Амура — противоборство в Аиде — сцена в Элизиуме — нарушение запрета — смерть Эвридики — ее возвращение к жизни. Никаких дополнительных, усложняющих фабулу мотивов, побочных ответвлений, столкновения интересов, которые можно обнаружить даже в простых сюжетах *festa teatrale*. Сам Кальцабиджи, характеризуя новизну своей драмы, обращал внимание не только на ее образный строй, но и на композицию, подчеркивая ее лаконизм. В уже упоминавшемся документе 1767 года он замечал, что в его опере «продолжительность ограничена, что не утомляет и не расслабляет внимание. Сюжет прост ... малое количество стихов достаточно для информирования зрителей о развитии действия, которое никогда не запутано или удвоенно» [10. Р. 609].

В общей композиции реализуется принцип неточной симметрии: в первом акте действие разворачивается в мире людей, во втором — в мире темных сил и блаженных теней, третий акт — переход из потустороннего мира в реальный и финальное торжество света и жизни. Вся она складывается из крупных эпизодов, что позволяет легко охватить ее единым взором. В этом отношении Кальцабиджи далеко отходит от типичного для оперы *seria* принципа *chiaroscuro* (светотени), требовавшего многочисленных

сопоставлений аффектов, их развернутой «сюиты». Герои «Орфея», в отличие от персонажей метастазиевских либретто или французских музыкальных трагедий, подчеркнута одноплановы в том смысле, что они охвачены одним аффектом, определяющим их суть, возникающие же изменения воспринимаются как развитие этого единого образа: нежный и чувствительный Орфей, чье состояние балансирует между трогательными lamentациями в ариях и отчаянным протестом против злого рока в аккомпанированных речитативах, патетическая Эвридика, благостный и грациозный Амур. В такой одноплановости нужно видеть не примитивность, но простоту, разрыв с метастазиевской моделью, в которой герой — и воин, и возлюбленный, героиня и чувствительна, и героически самоотверженна, злодей — и мститель, и любвеобилен. П. Ховард, объясняя природу роли Орфея, не без остроумия заметила, что он не является неким индивидуализированным характером: «Если бы мы увидели его на улице, мы бы не узнали его. Но, с другой стороны, все мы многократно встречали „потенциальных“ Орфеев. Гуманистичность и общечеловеческий опыт, воплощенный в драме Кальцабиджи, служат важным фактором, определяющим силу и глубину оперы» [12. Р. 22].

Итак, Кальцабиджи в русле общего реформаторского процесса нашел свой путь. Его «Орфей» многие десятилетия оставался самой лаконичной, кристаллически стройной драмой, в которой ни один из компонентов не превалировал и не противоречил другому.

Вместе с тем, главным аргументом уникальности «Орфея и Эвридики», несмотря на пассажи из писем Кальцабиджи, в исторической ретроспективе служит все же не либретто, а музыка Глюка. И в полемике о приоритете соавторов мы должны принять сторону композитора. У каждого из рассмотренных выше «отрицаний» этой уникальности есть один, но существенный нюанс. Так же, как и в либретто, принципиально важным оказывается не то, что сделано, а то — как.

Если говорить о декламации, которой восхищался Аберт, то она в «Орфее» поражает, скорее, не чеканной мощью и патетической силой — это качество можно считать типичным для большинства аккомпанированных речитативов итальянской традиции, но тонкой детализацией, порой заставляющей вспомнить изысканное мелодическое письмо на заре оперного жанра. Приведу в пример начальную сцену III акта, где аккомпанированный речитатив решен совершенно необычно. Это не показ общего возбужденного состояния героев, не столкновение контрастных аффектов, поддержанное яркими оркестровыми репликами-комментариями, что было типичным для этой формы, но акцент на развитии эмоционального состояния Эвридики. Удивление, радость, смятение, тревога, скорбь, возмущение, отчаяние воспринимаются не как обособленные аффекты, а как стадии единого процесса, шаг за шагом осуществляется переход от мелодических формул «функционального *secco*» к более индивидуализированному мотивам и ариозным фразам со скромным оркестровым сопровождением и, наконец, к возбужденной декламации на фоне развитой оркестровой партии. Экономия и динамика изменений — качественный фактор, отличающий технику Глюка.

Не менее изысканно и оригинально решен аккомпанированный речитатив Орфея “*Che rigo ciel*” (сцена в Элизеуме), в котором Глюк использовал материал арии Максимилиана “*Se rovero il ruscello mormora lento*” (I, 8) из своего «Аэция» (1750). Переработка арии в речитатив уже сама по себе примечательна — так до Глюка не поступал никто из итальянских мастеров. Но еще более важно, что сцена-*accompanato* лишена привычного для такой формы драматизма, в ней не сталкиваются контрастные аффекты, нет патетических возгласов и динамичных инструментальных реплик. Глюк создал картину исключительной красоты: речитатив, больше похожий на ариозо, звучит на фоне восхитительных звуков «внешнего» мира, рождающихся их шелеста и струения скрипок, щебета флейты и наигрыша гобоя, отдаленных

отзвуков валторны и вздохов фагота — того идеального мира, которого человек жаждет в реальной жизни, но, по-видимому, может обрести только в райских садах.

Особая трактовка присуща и большим музыкально-сценическим композициям, несущим отпечаток французской традиции. Даже в финальный праздничный дивертисмент, самый «неоригинальный» в «Орфее», Глюк внес качество, которое у его современников не встречалось, а именно — черты музыкальной формы: заключительный хор повторяет материал оркестрового ритуале, открывающего *Scena Ultima*, и тем самым образует подобие репризы. Еще более отчетливо репризный принцип выявлен в сцене в Элизиме, где хор Блаженных теней обрамляет танец и небольшой речитатив Орфея, и в сходно организованной сцене оплакивания Эвридики, открывающей оперу. Начать действие сразу же с хорового эпизода также было решением неординарным, до Глюка к такому сильнотеневому средству, сближающему оперу с ораторией, не прибегал никто.

Особое место в «Орфее» занимает знаменитая сцена Орфея с фуриями, сыгравшая, без всякого преувеличения, революционную роль в оперной драматургии. Она стала, по сути, первым примером соединения драматического и музыкального развития или, точнее, выражения в музыке сценической ситуации. Содержание этого эпизода хорошо известно: чтобы попасть в мрачное царство смерти, Орфей должен преодолеть сопротивление злобных фурий и духов, охраняющих вход и не допускающих в Аид живых. Сцена строится на взаимодействии двух линий, каждая из которых показана своей образно-интонационной сферой. Мощные унисоны на фоне тремоло скрипок и сполохи восходящих и нисходящих пассажей в хоре и танце фурий — средства, которые давно уже были опробованы Глюком и его современниками в подобных «фуриозных» сценах и в образах брутальных варваров. В литературе не раз отмечали тематическое сходство хора фурий и заключительной пляски из глюковского

балета «Дон Жуан». Но, пожалуй, нигде еще эти образы не были воплощены с такой силой и одновременно простотой.

В ариозо Орфея, напротив, сконцентрирована вся энергия лирических высказываний, присущая итальянской опере и обогащенная энергетикой речевых интонаций. Но важен не только сам контраст, а то, что обе линии показаны в развитии, изменении. Мольбы Орфея становятся все более настойчивыми, фурии, напротив, постепенно сменяют гнев на милость. Первоначальное соотношение сил, заявленный контраст двух интонационных сфер претерпевает динамическое преобразование, причем показанное в первую очередь сугубо музыкальными средствами. Сцену с фуриями, пожалуй, можно считать первым проявлением в опере конфликтно-процессуального тематического развития, нацеленного на достижение результата, которое только спустя несколько десятилетий в полной мере проявится в зрелых инструментальных композициях венских классиков.

Такая целенаправленность характерна и для композиции оперы в целом. Проявляется она в строго продуманной тональной логике, которая не характерна ни для опер *seria*, ни для сочинений новой франко-итальянской реформаторской волны. Л. В. Кириллина совершенно обоснованно пишет о том, что вся опера и каждый ее акт построен по принципу постепенного движения от минора к мажору, к обретению утраченного мажорного колорита увертюры [2. С. 53—54]. Обращает на себя внимание и то, что Глюк очень экономен, если не скуп в выборе тональностей для музыкально оформленных номеров «Орфея». Фактически, им используется только три основные тональности: *C* (*dur* и *moll*), *F* (*dur* и *moll*) и *G-dur*. Общая тональная схема, таким образом, приобретает вид огромного кадансового оборота: *c — F — G* (I акт), *c — F* (II акт), *f — G — C* (III акт без дивертисмента), что усиливает монолитность и логическую стройность композиции. Ничего похожего в операх, предшествующих «Орфею», ни у самого Глюка, ни у его

соратников-композиторов найти невозможно. Даже то, что заключительный дивертисмент и хор написаны в *D-dur*'е и родственных ему тональностях, усиливает их внешнее по отношению к основному действию положение.

Однако решающим аргументом, позволяющим оценить значение «Орфея» как наиболее радикального реформаторского опыта, стала трактовка сольных номеров. Ария была «становым хребтом», стержнем музыкальной драматургии оперы *seria*. Ее монументальная форма *da capo*, в которой почти обязательно присутствовали виртуозные колоратурные вставки, ее разнообразные, но все же узнаваемые типы выразительности — все это составляло художественную суть жанра. Именно такая концепция арии сохранялась и во всех операх «новой волны» 1750—1770-х годов, соседствовавших с «Орфеем». Большая итальянская ария была главным знаком итальянской традиции, ее представительницей в смешанных франко-итальянских композициях и Йоммелли, и Траэтты, и Галуппи. Она, подобно колоссу, сохраняла свое основополагающее значение, на ее фоне и крупные сцены с хорами и танцами, и аккомпанированные речитативы с динамичным оркестровым сопровождением казались дополнением, пусть важным, но не определяющим. И только в «Орфее» царствование арии как главного компонента оперной композиции было поколеблено.

Это выразилось, прежде всего, в полном отказе от принципа *da capo* и от арий большого масштаба. Лаконизм сольных номеров в «Орфее» не позволял им надолго останавливать течение драматического времени. Глюк отдает предпочтение строфическим структурам, обусловленным строением поэтического текста в гораздо большей степени, чем ария *da capo*. Обе арии Орфея — “*Chiamo il mio ben così*” (I, 1) и “*Che farò senza Euridice*” (III, 2) — написаны как раз в такой форме. Их необычный для итальянской оперы облик определяется еще и тем, что обе они имеют признаки рондо: строфы арии перемежаются взволнованными речитативно-аризными эпизодами, где аффект

показан в развитии, в сопряжении различных нюансов.

Арии из I и III актов очень схожи не только своей формой, но и общим характером, на первый взгляд не вполне оправданных сюжетом. Возвышенно-благородная печаль первой из них оттеняет суровую сдержанность *c-moll*ных хоров. Три строфы в поэтическом отношении представляют собой варианты одного состояния и одной ситуации: мягкие жалобы сменяются обращениями к умершей возлюбленной, вместо которой на жалобный зов Орфея отвечает лишь эхо — реплики ансамбля струнных и шалюмо.

Все поэтические строфы начинаются сходными в синтаксическом плане, но не одинаковыми строками, что рождает эффект вариантности, близкой музыкальной: “*Chiamo il mio ben così, quando si mostra un dì*” («Зову свою любимую на восходе солнца»); “*Cerca il mio ben così in queste ove morì*” («Ищу свою любимую там, где смерть настигла ее»); “*Piango il mio ben così, se il sole indora il dì, se va nell'onde*” («Оплакиваю свою любимую на закате, когда солнце касается волны»). Стилетика стихотворных строк вызывает аналогии с поэзией даже не XVIII, а более ранних веков, сформировавших пасторальный топос, в котором естественность эмоционального излияния сочеталась с изысканностью формы выражения, а простота отнюдь не означала наивности. Троекратный зов Орфея в музыке воплощен столь же мастерски и тонко, как и в поэтической стилизации Кальцабиджи. При неизменной вокальной партии Глюк варьирует оркестровое сопровождение, наделяя тембры чем-то вроде звуковой символики. Сперва к ансамблю струнных присоединяется флейта, чей тембр, по-видимому, может ассоциироваться со звуками раннего утра, потом — валторна с ее протяжными педалями и широкими ходами, и, наконец, в третий раз — глубокий «сумеречный» тембр двух английских рожков и фагота.

Сложнее обстоит дело с интерпретацией последней, самой знаменитой арии Орфея

“*Che farò senza Euridice*”, которая породила немало дискуссий как при жизни Глюка, так и в последующие годы. По остроте они, наверное, могут сравниться с обсуждением проблем оперной реформы в целом. Критики и защитники этой арии выдвинули немало аргументов, стремясь дать ответ на простой вопрос: почему в самый трагический момент, потеряв Эвридику во второй раз и теперь уже без надежды на воскрешение, герой поет арию в светлом *C-dur*’е и с мелодией, нисколько не напоминающей скорбное *lamento*. Что она представляет из себя — драматически оправданную арию или просто приятную музыку? Мнения суммированы в обстоятельной статье Людвига Финшера, рассмотревшего как старые источники, так и литературу XX века. Самые известные реакции и аргументы, если свести их к кратким характеристикам, были такими:

«Против»:

- музыка арии «слишком веселая» и поэтому не соответствует тексту и драматической ситуации (княгиня Эстергази, 1762);

- ее музыкальная выразительность столь неопределенна, что может подойти к любому тексту (Мишель Бойе, 1779), приближение к «однозначной» музыкальной характерности в ней не достигнуто (Эдуард Ганслик, 1902);

- она должна была бы быть написана в минорном ладу (Людвиг Рельштаб, 1791);

- музыкальная выразительность в ней нарастает, но форма рондо этому противоречит (Жюли де Леспинас, 1774);

- ария представляет собой «прекрасную музыку» в итальянском духе, поэтому не подходит к драматической ситуации (Герман Аберт, 1914).

«За»:

- ария выражает сильнейшую страсть, общечеловеческое в ней господствует, ее мелодия имеет не итальянский, а наднациональный характер, ее выразительность только усиливается от того, что она написана не в обычном для таких случаев миноре, но в «общечеловеческом» [*allgemein-menschlichen*] *C-dur*’е (Вильгельм Хайнзе, 1803);

- ария выражает душераздирающую печаль с особым шармом (де Леспинас, 1774);

- стиль «Орфея» простой, близкий песне, и при этом он производит большое и сильное воздействие (Чарльз Берни, 1773) [8. S. 136—141].

К этому перечню можно добавить мнение А. Эйнштейна (1954), считавшего, что эта ария «выше всякой выразительности» [9. S. 98], самого Финшера, делавшего акцент на контрасте аффектов между рефренами и эпизодами, что рождает эффект двуплановости формы [8. S. 153], и Л. В. Кириллиной, отметившей в этой арии богатую гамму эмоциональных оттенков, дающих широкое поле для интерпретации этой музыки [2. С. 63].

Внести вклад в дискуссию можно, акцентировав внимание на том, какое место последняя ария занимает в музыкально-тематической диспозиции партии главного героя и оперы в целом. Музыкальная «речь» Орфея даже при первом знакомстве с этой музыкой поражает редким интонационным единством. Приведенные ниже примеры позволяют в полной мере оценить многочисленные мотивные «переклички», связи, арки, буквально пронизывающие оперу. Тематическое ядро начального хора, первые мотивы из речитатива “*Che purgo ciel*” и тема “*Che farò senza Euridice*”, по сути, представляют собой варианты друг друга, это сходство легко уловимо слухом (см. примеры 1—3).

Столь же явное соответствие возникает между кадансовыми распевками во втором ариозо Орфея из сцены с фуриями и в арии “*Che farò senza Euridice*” (см. примеры 4, 5).

1 Речитатив “*Che purgo ciel*” (II, 2)

a b

*Che pu-ro ciel, che chia-ro sol,*

2 Хор (I, 1)

b c

*Ah, se in-tor-no a quest'ur-na fu-ne-sta.*

3 Ария "Che farò" (III, 1)

a b c

*Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce? Do - ve an - drò sen - za il mio ben?*

4 Сцена с фуриями, ариозо (II,1)

*lo sen - to, lo sen - to in mez - zo al cor.*

5 Ария "Che farò..." (III, 1)

*do - ve an - drò — sen - za il — mio — ben?*

Серединные эпизоды в обеих ариях Орфея начинаются с обращения к умершей уже Эвридике. Скорбные зовы, естественно, имеют сходный ритм, в интонационном же плане

представляют собой разнообразные варианты. Таким образом, в поэтическом тексте возникает совершенно очевидная арка, в музыке — эффект развития (см. примеры 6—9).

6 Ария (I, 1), 1 эпизод

*Eu - ri - di - ce, Eu - ri - di - ce,*

7 Ария (I,1), 2 эпизод

*Eu - ri - di - ce, Eu - ri - di - ce!*

8 Ария (III, 1), 1 эпизод

*Eu - ri - di - ce! Eu - ri - di - ce!*

9 Ария (III, 1), 2 эпизод

*Eu - ri - di - ce! Eu - ri - di - ce!*

Отметим также ряд других интонационных связей, вплоть до буквальных совпадений

(см. примеры 10—12 и 13—14).

10 Ария (I, 1), 1 эпизод

*pian - ge il tuo spo - so,*

11 Сцена с фуриями (II,1), 2 ариозо

*co - me — voi — sop - por - to anch' i - o*

12 Ария (III, 1)

*Ah non m'a - van - za — più soc - cor - so*

13 Ария (I, 1)

*om - bra ca - ra, o - ve se - i?*

14 Сцена с фуриями, 2 ариозо

*Mil - le pe - ne om - bre mo - le - ste,*

Приведенные примеры подводят к выводу о роли арии “*Che farò senza Euridice*” как итогового синтеза, собирания характерных мелодических оборотов, рассредоточенных в других сольных номерах Орфея и в хоре, открывающем оперу. Такое положение не позволяет считать ее неким «случайным» номером, которому волею композитора придан парадоксальный образный строй или, если прислушаться к аргументам ее защитников, некий общечеловеческий, идеальный облик. Эта ария — закономерный итог развития роли и партии главного героя. Его внутренний мир — это колебание, вибрация между идеальной красотой, природной гармоничностью и острой экспрессией переживания, поданной с яркой, откровенной непосредственностью. Двойственность задана уже в первой арии, она присутствует и во втором акте: в сцене с фуриями Орфей со все нарастающим напряжением выражает свое личное «я». И, наконец, в “*Che farò senza Euridice*” обе ипостаси соединяются вновь в одном номере, но с еще более возросшей пропастью между ними. Солнечный горный, ничем не омраченный свет *C-dur*'а и бездна личного «ада», куда ввергнута душа, потерявшая надежду, — вот та смысловая и образная полифония, которая делает эту арию одной из самых сложных для исполнения и восприятия, если отнестись к обеим задачам со всей серьезностью.

В анализе партии Орфея не упомянут его дуэт с Эвридикой из первой сцены III акта. Этот пропуск не случаен. В дуэте, что неожиданно и одновременно ожидаемо, нет ни одной из языковых «идиом» Орфея. По-видимому, сама ситуация противодействует тому, чтобы герой говорил своим голосом. Его уста скованы обетом, эмоционально окрашенные возгласы только изредка прорывают линию лирико-обобщенных мелодических фраз.

Таким образом, если попытаться, по аналогии с характеристикой либретто Кальцабиджи, определить ключевые понятия, отличающие музыку Глюка в «Орфее» от музыкально-тематических, драматургических и композиционных решений других реформаторов, то можно

остановиться на таких: *динамика развития, экономия средств и кристалличность формы*. Композиторский дар Глюка, его незаурядная мелодическая изобретательность, яркие оркестровые решения, сила и одновременно тонкость в выражении аффектов и их нюансов, мастерство в построении формы были подчинены одной задаче — созданию оперы, в которой каждое выразительное средство, каждый прием обусловлен художественной идеей. Именно она породила то ощущение стилевого единства, которого недоставало первым реформаторским опытам — в том числе и самого Глюка. «Французское» и «итальянское» ранее не сливалось, но смешивалось, сосуществовало, теперь же можно говорить о сплаве, о создании того национального стиля, который, по сути, и стал главным достижением новой оперной практики середины XVIII века. Более того, радикальность глюковского «Орфея» оказалось столь значительной, что именно ему было суждено стать «знаменем» оперной реформы, хотя на самом деле, если воспользоваться современной продюсерской терминологией, он представлял, скорее, индивидуальный проект, художественные результаты которого никто не решился в ближайшие годы повторить.

## Примечания

- <sup>1</sup> Микеле Каллела предлагает в качестве основного термина использовать последний как наиболее нейтральный и обобщенный. *Azione teatrale*, как он пишет, могли называть сочинения, которые не имеют сценического воплощения, так как исполнялись во время поста (*azione sacra per musica*), термин  *festa teatrale* (театральный праздник) подчеркивает приуроченность оперы к каким-либо торжествам [5. S. 59—60].
- <sup>2</sup> Письмо от 16 декабря 1752 года [16. С. 384].
- <sup>3</sup> Ф. Якобсхаген включает в число реформаторских центров также Берлин, где в 1740—1753 годах при дворе Фридриха II работал Франческо Альгаротти, один из главных идеологов оперной реформы середины XVIII века. Сам монарх, известный франкофил, поддерживал использование в опере сюжетов трагедий Корнеля, Расина и Вольтера, которые перерабатывались в либретто придворным поэтом Леопольдо да Виллати, музыку на них писал Карл Генрих Граун [14. S. 77]. Впрочем, с музыкальной точки зрения эти сочинения мало чем отличались от традиционных опер *seria*, разве что несколько большим количеством ансамблей.

## Список литературы

- ### References
1. *Аберт Г.* Музыкальная драма Глюка // Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I, кн. 2. — М.: Музыка, 1980. — С. 200—218 [*Abert G.* Muzykal'naya drama Glyuka // Abert G. V. A. Motsart. CH. I, kn. 2. — М.: Muzyka, 1980. — S. 200—218].
  2. *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. — М.: Классика-XXI, 2006. — 383 с. [*Kirillina L. V.* Reformatorskiye opery Glyuka. — М.: Klassika-XXI, 2006. — 383 s.].
  3. *Abert H.* Niccolo Jommelli als Opernkomponist. — Halle a. S.: Veglag von Max Niemayer, 1908. — 461 s. Anhang — 64 s.
  4. *Brown B. A.* Gluck and the French Theatre in Vienna. — Oxford: Clarendon Press, 1991. — 525 p.
  5. *Callela M.* Kleinere szenische Gattungen (“componimenti drammatici”) // Geschichte der Oper. Bd. 2. Die Oper im 18. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag, 2006. — S. 59—72.
  6. *Einstein A.* Gluck. Sein Leben — seine Werke. — Kassel u.a.: Bärenreiter, 2/1987. — 260 s.
  7. *Einstein A.* Vorwort // Ch. W. Gluck. L'innocenza giustificata // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. — Wien: Universal Edition, 1937. — S. V—VII.
  8. *Finscher L.* Che farò senza Euridice? Ein Beitrag zur Gluck-Interpretatio // Christoph Willibald Gluck und die Opernreform. Hrsg. von K. Hortschansky. — Darmschadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. — S. 136—153.
  9. *Gluck Ch. W. von.* Orfeo (Cambrige opera handbooks) / Ed. P. Howard. — Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Pr., 1981. — IX, 143 p.
  10. *Hammelmann H., Rose H.* New light on Calzabigi and Gluck // The Musical Time. — 1969, June. — P. 609—611.
  11. *Heartz D.* Orfeo ed Euridice: some criticism, revisions, and stage realizations during Gluck's lifetime // From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment. Hillsdale. — New York: Pendragon, 2004. — P. 313—323.
  12. *Heartz D.* Traetta in Vienna. Armida and Ifigenia in Tauride // Heartz D. From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment. Hillsdale. — New York: Pendragon Press, 2003. — P. 293—312.
  13. *Howard P.* Gluck in Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents. — Oxford: Clarendon Press, 1995. — 185 p.
  14. *Jacobshagen F.* Opernkritik und Opern-“Reform” // Geschichte der Oper. Bd. 2. Die Oper im 18. Jahrhundert. — Laaber: Laaber-Verlag, 2006. — S. 72—86.
  15. *Leopold S., Zimmermann M.* Operfehden und Opernreformen // Christoph Willibald Gluck und seine Zeit. — Laaber: Laaber-Verlag, 2010. — S. 39—62.
  16. *Pietro Metastasio.* Lettere [Электронный ресурс]. — URL: [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). Дата обращения: 05. 03. 2018.
  17. *Staffieri G.* L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590—1790). — Roma: Carocci editore, 2014. — 447 p.