

С.А. Рыцарев

Кристоф
Виллибальд
ГЛЮК



Москва „Музыка“
1987

Рецензенты:

КЛИМОВИЦКИЙ А. И., доктор искусствоведения

КОНЕН В. Дж., доктор искусствоведения

САПОНОВ М. А., кандидат искусствоведения

Оглавление

<i>От автора</i>	4
<i>Глава первая. Сущность и значение глюковской реформы</i> . . .	5
<i>Глава вторая. Глюк и его наследники</i>	21
<i>Глава третья. Обзор жизни и творчества</i>	39
<i>Глава четвертая. О музыкальном стиле</i>	86
<i>Глава пятая. Глюк как феномен (о единстве стиля)</i>	122
<i>Заключение</i>	144
<i>Нотные примеры</i>	154
<i>Литература</i>	169
<i>Указатель произведений Глюка</i>	175
<i>Указатель имен</i>	178

На протяжении долгих лет сценическая жизнь глюковских опер и их научное освоение постоянно сопровождалась жаркими дискуссиями. Немало острых вопросов вокруг глюковского наследия возникает и сегодня. Правда, не на все из них можно ответить достаточно убедительно: по сей день не хватает нотных материалов, значительная их часть труднодоступна.

Неоценимую помощь в преодолении этого препятствия оказывает научно достоверная публикация глюковских текстов. Наиболее крупным вкладом в столь важное дело является, бесспорно, издание полного собрания сочинений Глюка, осуществляемое с 1951 года издательством «Bärenreiter»¹. У его истоков стоял один из крупнейших глюковедов Р. Гербер. Этому долгожданному и солидному предприятию предшествовали большей частью публикации произведений «золотого фонда» композитора: его реформаторских опер.

В книге отдано предпочтение менее известным материалам о Глюке и менее изученным сторонам глюковского творчества. Именно поэтому некоторые знакомые читателю (по учебникам и популярным источникам) документы, факты биографии и творчества композитора остались за пределами настоящего издания.

Автор считает своим долгом поблагодарить сотрудников Отдела нотных изданий и звукозаписей и других отделов Государственной библиотеки им. В. И. Ленина за помощь в работе над нотными источниками. Автор приносит искреннюю благодарность официальным рецензентам: В. Дж. Конен, А. И. Климовицкому и М. А. Сапонову за их ценные замечания и советы. Свою благодарность и признательность автор выражает редактору издательства «Музыка» А. Л. Золотых за помощь в подготовке рукописи к изданию.

¹ До настоящего времени опубликовано 19 томов в 5 разделах. Материал этого многотомника стал основным нотным источником настоящего исследования.

СУЩНОСТЬ И ЗНАЧЕНИЕ ГЛЮКОВСКОЙ РЕФОРМЫ

В истории музыкальной культуры существуют имена, с которыми связаны узловые моменты ее развития. К их числу принадлежит один из крупнейших художников XVIII столетия — Кристоф Виллибальд Глюк.

Подобно своим великим современникам — Гайдну, Моцарту, Бетховену, он прошел сквозь столетия в ореоле редкостной славы, на которой не отразилась смена музыкально-исторических эпох и художественных вкусов. На протяжении веков его историческое значение для судеб музыкального искусства не подвергалось сомнению и серьезному научному пересмотру, а его эстетика еще не находила убедительной критики ни в теории, ни в практике. Глюк всегда оставался *persona grata* и на оперной сцене, и как творческая личность, и как важнейший объект исследования, и как «вечно юная» эстетическая проблема, обойти которую не в силах был никто: ни современники Глюка, ни Вагнер, ни Дебюсси, ни оперная драматургия XX столетия.

Оперные произведения Глюка стали классическими уже в конце XVIII века, и сегодня мы знаем о Глюке, о его творчестве (и главное — о его реформе) так много, что облик великого музыканта кажется окончательно сформировавшимся. И действительно, представление нашего современника о Глюке выглядит главным образом как совокупность бесспорных истин, трудно поддающихся пересмотру и, в сущности, не требующих серьезных поправок.

Представление это базируется на стройной концепции, разработанной учеными на протяжении полутора столетий и выдержавшей испытание временем¹.

Интерес исследователей сосредоточен на реформаторских достижениях Глюка в контексте оперной эстетики середины XVIII столетия, эстетики просветителей, эстетической программы самого композитора, музыкального языка венских классиков и эпохи Великой

¹ Назовем имена тех, кто создавал эту концепцию: А. Шмид, А. Маркс, А. Н. Серов, Г. Аберт, Р. Роллан, Э. Ньюмен, А. Эйнштейн, М. Купер, В. Феттер, Р. Гербер, Т. Н. Ливанова, В. Дж. Конен.

французской буржуазной революции, а также в их связи с музыкальной культурой романтизма. Такая панорама глюковского творчества позволяет определить его значимость, причем не только музыкальную, но и духовную, интеллектуальную, социальную.

Этот художник привлекает внимание музыкантов и литераторов начиная со второй половины XVIII века. Цельность, последовательность, масштабность замыслов и решений, сила воздействия музыкально-сценических творений Глюка — все это и в наши дни вызывает острый интерес. Сильная художественная натура и человеческая личность, Глюк всегда был центром ожесточенных споров. Он и сам не избегал конфликтных ситуаций, был, как казалось, рискованно тверд в своих решениях, чем завоевал симпатии современников и потомков.

Минуло более двух столетий со времен борьбы глюкистов и пиччиннистов. Как и предшествовавшая ей «война буффонов», эта баталия была исключительно громкой и эффектной; она походила на хорошо спланированный и превосходно разыгранный спектакль и теперь, спустя многие годы, действительно производит впечатление грандиозной театрализованной композиции в духе французских классицистских традиций. Оба «представления» располагали и главными персонажами (*орегга buffa* и *орегга seria*, Перголези и Рамо, Глюк и Пиччинни), и насыщенной событиями сюжетной канвой с обилием литературно-эстетических антрактов, эпистолярных интермедий, балетных выходов Людовика XVI и Марии-Антуанетты, а также щедрым реквизитом — бюджетом Королевской академии музыки².

Но, как известно, эти роскошные «военные игры» скрывали напряженную работу просветительской мысли, упорную творческую волю, процесс обновления эстетических принципов, средств выразительности, художественного мировоззрения. И не случайно эти две «войны» оказались в XVIII веке наиболее «кровопролитными»: в обоих сражениях решались судьбы европейской оперы, а с ней и всей музыкальной культуры столетия. В открытую полемику вступили не столько стареющий и молодой жанры, сколько мощные культурные пласты аристократического и демократического искусства. Социальный аспект противоборства был столь же определяющим, сколь и ясным для обеих сторон, хотя сам он обнаруживается лишь в цепочке опосредованных связей, в контрасте совершенных художественных форм и отточенных эстетических посылок.

Эхо событий двухсотлетней давности постепенно истаяло в перманентных музыкально-стилистических и эстетических взрывах XIX—XX столетий. Сегодня пламя давнего диспута, казалось бы, должно греть только трезвый ум историка. А между тем в наши дни, как и на протяжении двух истекших столетий, искусство Глюка остается предметом широкомасштабного, оживленного и нередко ожесточенного диалога между сценической жизнью глюковского наследия (практикой) и музыкально-исторической критикой (теорией).

² Театральный сезон 1779/80 года стоил Опере 1 265 894 ливра, что превысило все мыслимые затраты (60, 268).

Яркая деятельность Глюка в области музыкального театра питалась сразу несколькими побудительными импульсами: и назревшим новым этапом развития музыкальной драмы, что было непосредственно связано с кризисным состоянием *opera seria*, и настоятельными требованиями эстетики Просвещения, и особым складом глюковского дарования, его личностными качествами, которыми обычно бывают наделены «избранники судьбы».

Чрезвычайно интересна предыстория глюковских нововведений. Но, прежде чем перейти к ней, следует отметить одно важное обстоятельство.

Термин «реформа» встречается у Глюка в Посвящении «Альцесты». Его контекст и смысл здесь дают основание считать, что глюковское понимание термина и самой категории в целом соответствует более поздней их трактовке (применительно к глюковским операм). Однако между ними все же имеется и существенное различие.

Обновление музыкального театра представлялось Глюку длительным процессом, который лишь начинался и в котором, как полагал Глюк, должны принять участие многие музыканты. Именно в этом смысле он говорил о своем «намерении пробудить у композиторов потребность перемен» (*«intento di produrre nei compositori di musica il desiderato cambiamento»*; 114, *XIII*). Иначе говоря, Глюк, вполне возможно, оценивал достигнутое им лишь как часть пути, отдавая себе отчет в том, что резервы совершенствования музыкальной драмы неисчерпаемы.

Для всей же постглюковской истории музыкального театра термин «реформа» и имя Глюка слились в некое нерасторжимое целое и представляют собой в этом единстве главным образом результат — сумму теоретических положений, полностью обеспеченных практическим (музыкально-сценическим) их воплощением. Уже давно понимание этого результата перегружено от естественного, казалось бы, желания потомков Глюка видеть такое уникальное явление, как «Реформа Глюка», в его полноте и завершенности.

Не считая необходимым отказываться от общепринятого термина, мы вместе с тем и не имеем в виду его перенасыщенное содержание. Поэтому изложенные в данной главе известные факты, общепризнанные достижения и заслуги Глюка должны восприниматься не как абсолюты, а как богатый деталями и оттенками результат живого творческого труда. Это, в свою очередь, относится и к небольшому обзору творчества предшественников Глюка, сделанному с целью выявления общих взглядов художников различных эпох на задачи музыканта-драматурга.

В последней трети XVI столетия, в годы глубоких, эпохальных перемен в художественном мышлении, в творческих устремлениях, в самом музыкальном языке, возник принципиально новый и чрезвычайно широкий взгляд на возможности равноправного и органичного воссоединения сценических, музыкальных и поэтических средств. Так, в узком и высокопрофессиональном кругу Флорентийской камераты Дж. Барди (одной из нескольких подобных же камерат)

родилась и впервые была осуществлена идея «драмы через музыку» (*dramma per musica*). Для истории оперы в конечном счете не имели значение те мотивы, которыми руководствовались композиторы и поэты Камераты. Они видели в своем начинании прежде всего возрождение принципов античной монодии и декламации, вытекающих из античного принципа музыкального подражания, а отсюда и принципов античного сценического искусства и, наконец, самого античного духа (этого плодотворного заблуждения не избежала культура Ренессанса, а также классицисты XVII и XVIII столетий — Корнель, Расин, Метастазιο, Кальцабиджи, Лессинг, Глюк). Важным оказалось то, что с возникновением новой, музыкально-драматической задачи родилась идея оперы. Флорентийский «девиз» выразил самую жгучую проблему оперы. В борьбе за него и против него, в сущности, и развивалась история оперы, рождались одни и умирали другие музыкально-драматические жанры; в противоборстве условной и действительной функции музыки раскрывались и взаимообогащались средства выразительности, возникали шедевры оперных школ.

Драматическая действенность музыки, провозглашенная флорентийцами, в корне отличалась от функции музыки в дооперных музыкально-театральных композициях: «священных представлениях», «майских игрищах» XV века, в латинских комедиях, иезуитских (школьных) драмах, музыкальных пасторалей, интермедиях, мадригальных комедиях XVI столетия, — впрочем, и в самой флорентийской *dramma per musica*; ибо, как известно, реализация «драмы через музыку» не представлялась теоретикам Камераты столь глубокой, какой ее видели в более поздние времена. Путем соединения поэтического слова, музыки и сценической, актерской игры они добились того, что искали: распетой речи (*stile recitativo*), то есть интонированной поэтической декламации под аккомпанемент лютни, чембало. Драматичность их музыки замыкалась на экспрессии интонирования, исчерпывая этим музыкальный потенциал.

Идея Камераты (искать музыкальные средства воплощения драматического содержания) вызывала удивительные творческие «приливы», когда при интенсивном взаимодействии либреттиста и композитора возникали подлинные музыкальные драмы. Таковы шедевры К. Монтеверди и его драматургов А. Стриджо и Ф. Бузенелло («Орфей», 1607; «Коронация Поппеи», 1642), Г. Пёрселла и Н. Тэйта («Дидона и Эней», 1689), Глюка и его либреттистов Р. Кальцабиджи и Ф. дю Рулле («Орфей», 1762; «Альцеста», 1767; «Ифигения в Авлиде», 1774; «Ифигения в Тавриде», 1779). Но она знала и длительные периоды «отливов», когда повышенный интерес к экспрессии и зрелищности спектакля либо приглушал драматическую функцию музыки, либо придавал ей опосредованность, высокую степень условности. Так было на протяжении всего XVII — первой половины XVIII века: в римской опере с ее музыкально и сценически интенсивными, жанрово разнородными процессами (А. Агадзари, С. Ланди, Д. Мадзокки, Л. Росси), в яркой венецианской оперной школе (Ф. Кавалли, М. А. Чести), в кристаллически ясных музыкально-драматических формах *tragédie lyrique* Ж.-Б. Люлли и в неаполитанской шко-

ле трех ее этапов — раннего (А. Скарлатти, Ф. Провенцале), среднего (Н. Порпора, Л. Лео, Г. Гендель, И. А. Хассе) и позднего, кризисного периода (Н. Йоммелли, Т. Траэтта, Д. Перес, Г. К. Вагензейль); чертами этой кризисности, свидетельствующими о серьезных поисках музыкальной драматизации оперы, отмечено и оперное творчество великого французского композитора Ж.-Ф. Рамо.

Первый шаг по пути драматизации оперы сделал Монтеверди. Его «Орфей» создан в пределах полутора десятилетий с первыми «операми» Флорентийской камераты: «Дафной» (1592) и «Эвридикой» (1600) Я. Пери, «Эвридикой» (1602) Дж. Каччини. Но разница между ними велика настолько, насколько она может существовать между произведениями абсолютно различных жанров. Монтеверди создал первую настоящую музыкальную драму, в которой музыка стала носителем содержания, приблизившись по своей действенности к другим драматическим средствам оперы. С особой силой эта способность запечатлена в последнем и величайшем творении Монтеверди — опере «Коронация Поппеи», где чисто музыкальными средствами достигнута контрастная обрисовка характеров персонажей и надолго оставшаяся непревзойденной тонкая психологическая трактовка образов. Выразительная сила найденных при этом музыкально-драматических средств (употребление тембра тромбонов в качестве носителя инфернального и фаталистического начала и *tremolo* как носителя *stile concitato* — «взволнованного стиля») оказалась такова, что они остались жить в своей изначальной семантике и экспрессии в операх Глюка, Моцарта, Керубини, Мегюля, в операх, симфониях и симфонических поэмах раннего и зрелого романтизма и даже гораздо далее, включая XX век³.

Исключительно важным и своеобразным этапом драматизации оперной музыки стало творчество Жана-Батиста Люлли (1632—1687). Люлли и его либреттист Ф. Кино тщательно и на редкость последовательно работали над композиционной стройностью оперы, в ясной структуре которой музыка обрела строго определенное место. Люлли выработал и регулярно использовал музыкально-драматический принцип контрастных сопоставлений, ставший в его операх и в опере французской школы более позднего времени важным конструктивным стержнем, организующим композицию, а также — фактором эмоционального воздействия. Он придавал особое значение структурной завершенности частного и целого, замкнутости музыкальных номеров, разделов, сцен, актов, всего спектакля. Он обратил внимание на последовательное чередование сольных вокальных

³ Таковы тромбоны в четвертой сцене второго действия из «Ифигении в Тавриде», в сцене Оракула из «Альцесты» Глюка, в аналогичной сцене Оракула из «Идоменей» Моцарта, в «Грозе» из Шестой симфонии Бетховена, в финале второго действия «Волшебного стрелка» Вебера, в первой части и в финале Шестой симфонии Чайковского, во вступлении к «Жар-птице» Стравинского и в десятках других произведений оркестровых жанров XIX и XX веков. Что касается *tremolo*, то примеров его использования особенно много. Напомним лишь классические образцы: заключительная тема первой части «Неоконченной симфонии» Шуберта, второй раздел увертюры к опере «Кармен» Бизе (лейтмотив судьбы), кульминация третьей части Пятой симфонии Шостаковича.

эпизодов, хора, балета. В используемых сюжетах он выявлял конфликт чувства и долга, подчеркивая его этический аспект (в духе классицистской драматургии Корнеля и Расина). Люлли много работал над оперным речитативом и мелодекламацией. Большое значение для Глюка имела организационная деятельность Люлли, неукротимая энергия, с которой он трудился над созданием оперного дела в Париже. Люлли работал с инструменталистами, с драматическими актерами «Comédie Française» и «Théâtre Française», совместно с Кино трудился над либретто, уделял внимание вокальной подготовке и актерской работе певцов, придавая большое значение балету и сценической части. Словом, Люлли полностью оправдывал свою должность, которая указана на знаменитом его портрете работы П. Миньяра: *Secrétaire du Roy et sur-intendant de sa Musique* (Королевский секретарь и управляющий придворной музыкой).

С редкой силой и своеобразием принципы *dramma per musica* воплотились в музыкально-драматическом наследии великого английского композитора Генри Пёрселла (1659—1695), в оперном творчестве которого сочеталось воздействие итальянской, французской оперных школ и ярко проявились национальные черты. Однако, как известно, после кончины автора «Дидоны и Энея» творчество, как и имя Пёрселла на долгие годы оказалось прочно забытым.

Глюк начал свой путь в острый период развития музыкального театра. Ему было и безмерно трудно, и на редкость легко осуществлять свои идеи.

Трудность состояла в том, что приходилось преодолевать вековую и невероятно сильную традицию оперы-зрелища, музыкального спектакля с прочно устоявшимся разделением функций поэзии и музыки, с коснеющей и отстающей от бега времени драматургией статики, опирающейся на теорию аффектов. Необходимость борьбы с *opéra seria* была продиктована прежде всего объективными признаками ее кризиса. Таковы, например, перемещение творческого акцента и нередко самого творческого акта из кабинета композитора на оперную сцену — решающей становилась личность *prima donna* и *primo uomo*. Получил преобладающее значение ценностный критерий стереотипности, убивающий (с точки зрения более позднего художественного мышления) в отдельном сценическом произведении его неповторимую индивидуальность. Согласно такому критерию, каждое отдельное произведение — будь то опера, соната, концерт — обретает ценность прежде всего в ряду других ему подобных произведений, в цикле пьес одного жанра. Отсюда — безбрежное число опер первой половины XVIII века, отсюда же их короткий век, лишь в редких случаях насчитывающий более трех-пяти исполнений.

Высокой степенью типизации средств отличалось и современное Глюку либретто — этот важнейший компонент оперного произведения, определяющий его жанр, структуру, эмоциональное содержание. В своих произведениях выдающийся драматург-либреттист П. Метастазιο (1698—1782) следовал определенному типу фабулы (претендующему на универсализм), в котором живут сходные образы и взаимоотношения, возникают однородные ситуации, происходят

драматическую действенность музыкальных средств (Т. Траэтта, Н. Йоммелли, Ф. Майо, Г. К. Вагензейль), стремившиеся к синтезу французской и итальянской оперных школ. Исключительное значение в кристаллизации глюковской реформы имело преобразование балета в Вене 1750—1760-х годов (Ф. А. Хильфердинг, Г. Анджелини), в Штутгарте и Париже 1760—1770-х годов (Ж.-Ж. Новер). И наконец, важнейший поворот в оперном либретто, совершенный знаменитым соавтором Глюка — Раньери Кальцабиджи.

Таким образом, оперная реформа как необходимость, как веление времени, как естественное и последовательное завершение общих усилий и устремлений к *dramma per musica* своего столетия, была столь же необходима, сколь и неизбежна. Об этом говорит целая серия разномасштабных и не только оперных реформ, осуществившихся параллельно глюковским преобразованиям. За этим явлением стоит атмосфера тотального напряжения. Вспомним моцартовскую реформу «изнутри» оперы, возникновение жанра «серьезной комедии» Гретри и постглюковской «оперы спасения», рождение классической сонаты, симфонии венской школы и молодого песенного жанра *Lied*, настойчивые попытки создания немецкой национальной героической оперы и расцвет зингшпиля. Возникновение этой прогрессирующей «лавины» всецело обязано колоссальной энергии накопления: обилию созданных в XVIII столетии разнородных и богатых предпосылок, опытов усовершенствования оперы; рождению и стремительному распространению новых жанров; интенсивным процессам темо- и формообразования, интонационного и оркестрового мышления; эволюции образных и художественных представлений; наконец, значительной активизации общественного сознания.

Глюковская опера явилась завершением полувекового этапа поисков, концентрацией всех фундаментальных и частных проблем оперной драматургии середины XVIII века. То, что в силу различных ограничивающих факторов было у современников Глюка перспективной деталью, гениальной догадкой (как, например, построение крупных сквозных сцен с участием хора и балета у Траэтты и Йоммелли), стало органичным элементом целого — одной из многих подобных же догадок, зрелых плодов, сорванных Глюком с дерева европейской оперной и инструментальной культуры.

Вспомним все ныне известное об основном содержании глюковской реформы. Главное и наиболее ценное качество реформаторских опер — их принципиальное соответствие ведущей идее *dramma per musica*: воссоединению сценического, поэтического и музыкального при активной драматической функции музыки.

Глюк заставил музыку «работать» на драму не в отдельные моменты спектакля, что часто встречалось в современной ему опере, а на всем его протяжении. Оркестровые средства приобрели действенность, тайный смысл, стали контрапунктировать развитию событий на сцене. Гибкая, динамичная смена речитатива, арии, балетных и хоровых эпизодов сложилась в музыкальную и сюжетную событийность, влекущую за собой непосредственное эмоциональное переживание. Глюк принципиально отказался от преобладания замкну-

(Г. Лессинг, И. Гердер, И. Гёте), раскованного чувства (Ж.-Ж. Руссо), разбуженного индивидуализма, человеческого достоинства, осознанной самооценности личности, испытывающей «неистовую жажду свободы» (49, 79). С исключительной силой и художественным совершенством зазвучала литература сентиментализма: от О. Голдсмита и Л. Стерна в Англии до П. Лашоссе, А. Прево и Ж.-Ж. Руссо во Франции. Большое воздействие на общественное сознание оказал философский роман Д. Дидро, выросший на блестящем наследии Ш. Монтескьё и Вольтера. Именно в этот период развернулось ярко эмоциональное искусство Ф. Э. Баха и И. Шоберта, А.-Ж. Рихеля и молодого В. Моцарта (его первого «романтического» периода); «чувствительная» ветвь итальянской (Н. Пиччинни) и французской комической оперы (П. Монсиньи, А. Гретри).

Но даже в эту эпоху реформа Глюка не могла бы состояться как акт частной инициативы, несмотря на всю энергию и целеустремленность реформатора. «Революция Глюка — в этом и заключалась ее сила — явилась делом не одного лишь гения Глюка, а делом векового роста мысли. Она была подготовлена, возведена и ожидалась в течение двадцати лет энциклопедистами» (41, 173). Успех реформы пришел после жарких эстетических битв первой половины столетия, в которых источником новых идей стали самые сильные, просвещенные и дальновидные умы: Ж.-Ж. Руссо, Ж. Д'Аламбер, Д. Дидро, Ф. М. Гримм — во Франции; Б. Марчелло, Л. Муратори, Ф. Альгаротти — в Италии; И. А. Шейбе, Ф. В. Марпург, Г. Лессинг — в Германии; Дж. Аддисон, Ч. Эвисон — в Англии. В Париже, где в 1770-е годы Глюк доводил свою реформу до победного конца, еще в 1750-е годы ожидали своего реформатора: «Пусть появится гений, который утвердит подлинную трагедию, подлинную комедию на музыкальной сцене!» (18, 197) и уже предвидели сюжет будущего парижского дебюта Глюка — «Ифигению в Авлиде»: «Какой прекрасный сюжет... Какую выразительность можно придать этой симфонии. Мне кажется, что я ее слышу» (18, 202). В Вене она расцвела в атмосфере творческого поиска (балет) и расширения жанровых интересов (*opéra comique*), стимулируемых умелым, заинтересованным и энергичным участием Дж. Дураццо.

Реформу Глюка подготовила мощная волна творческих устремлений эпохи. И молодая комическая опера Италии и Франции, в которой остро прозвучала новая художественная тематика, новое социальное содержание желанных античных идеалов Природы, Правды, Простоты во всей его «угрожающей» обнаженности («Считают синонимами выражения: фрондер и атеист, буффонист и республиканец»; 41, 178). И удивительное искусство Рамо, в разгар «войны буффионов» подвергнутое безжалостной, «тенденциозной» экзекуции энциклопедистов. Скованный жесткими рамками придворной аристократической эстетики и уже «окаменелого» жанра *tragédie lyrique*, Рамо своим дивным музыкальным дарованием вдохнул жизнь в творение Люлли, углубил работу над декламацией, композицией сцен, обогатил функцию хора, балета и оркестра. В том же направлении действовали итальянские и немецкие композиторы, «разбудившие»

драматическую действенность музыкальных средств (Т. Траэтта, Н. Йоммелли, Ф. Майо, Г. К. Вагензейль), стремившиеся к синтезу французской и итальянской оперных школ. Исключительное значение в кристаллизации глюковской реформы имело преобразование балета в Вене 1750—1760-х годов (Ф. А. Хильфердинг, Г. Анджелини), в Штутгарте и Париже 1760—1770-х годов (Ж.-Ж. Новер). И наконец, важнейший поворот в оперном либретто, совершенный знаменитым соавтором Глюка — Раньери Кальцабиджи.

Таким образом, оперная реформа как необходимость, как веление времени, как естественное и последовательное завершение общих усилий и устремлений к *dramma per musica* своего столетия, была столь же необходима, сколь и неизбежна. Об этом говорит целая серия разномасштабных и не только оперных реформ, осуществившихся параллельно глюковским преобразованиям. За этим явлением стоит атмосфера тотального напряжения. Вспомним моцартовскую реформу «изнутри» оперы, возникновение жанра «серьезной комедии» Гретри и постглюковской «оперы спасения», рождение классической сонаты, симфонии венской школы и молодого песенного жанра *Lied*, настойчивые попытки создания немецкой национальной героической оперы и расцвет зингшпиля. Возникновение этой прогрессирующей «лавины» всецело обязано колоссальной энергии накопления: обилию созданных в XVIII столетии разнородных и богатых предпосылок, опытов усовершенствования оперы; рождению и стремительному распространению новых жанров; интенсивным процессам темо- и формообразования, интонационного и оркестрового мышления; эволюции образных и художественных представлений; наконец, значительной активизации общественного сознания.

Глюковская опера явилась завершением полувекового этапа поисков, концентрацией всех фундаментальных и частных проблем оперной драматургии середины XVIII века. То, что в силу различных ограничивающих факторов было у современников Глюка перспективной деталью, гениальной догадкой (как, например, построение крупных сквозных сцен с участием хора и балета у Траэтты и Йоммелли), стало органичным элементом целого — одной из многих подобных же догадок, зрелых плодов, сорванных Глюком с дерева европейской оперной и инструментальной культуры.

Вспомним все ныне известное об основном содержании глюковской реформы. Главное и наиболее ценное качество реформаторских опер — их принципиальное соответствие ведущей идее *dramma per musica*: воссоединению сценического, поэтического и музыкального при активной драматической функции музыки.

Глюк заставил музыку «работать» на драму не в отдельные моменты спектакля, что часто встречалось в современной ему опере, а на всем его протяжении. Оркестровые средства приобрели действенность, тайный смысл, стали контрапунктировать развитию событий на сцене. Гибкая, динамичная смена речитатива, арии, балетных и хоровых эпизодов сложилась в музыкальную и сюжетную событийность, влекущую за собой непосредственное эмоциональное переживание. Глюк принципиально отказался от преобладания замкну-

тых оперных форм (речитатив, ария), от их крупных размеров и от заключенного в них самодовлеющее музыкального содержания. Глюк углубил значение традиционного средства оперы — балета: он преобразил зрелищно-чувственную интермедию в интермедию-настроение, придал музыкально-пластической сцене функциональную нагрузку как в эмоциональном, так и в содержательном плане спектакля. (Таков балет блаженных теней в «Орфее», балет первого действия «Альцесты» и многие другие.) Многочисленные хоры глюковской оперы, как и балет, представляют собой важный конструктивный элемент спектакля, создающий эффект количественного и пространственного контраста. Глюковские хоры воссоздают образы непосредственных участников драмы (жриц, фурий, воинов), чем отличаются от хоров итальянской *opera seria* и французской *tragédie lyrique*, которые обычно являются фоном-декорацией в аллегорических прологах и финалах.

Важно помнить, что все компоненты глюковской драмы были не изобретены Глюком заново, а претворены композитором на таком уровне, который впервые придал им классические черты.

Особый интерес представляют два драматических новшества, которые принадлежат только Глюку. Композитор внес в оперный жанр черты психологической драмы, что дало основание многим исследователям видеть в опере Глюка ранние признаки романтического мировосприятия. Это редкое для XVIII столетия качество (как известно, оно было свойственно Моцарту, а также Ф. Э. Баху, И. Шоберту, А.-Ж. Рижелю — представителям «Бури и натиска») обнаруживается в нескольких признаках: в существовании музыкального подтекста сценических событий; в насыщении ткани оперы лейттембрами; в поэтизации природы, состояние которой отвечает настроению героя.

Другое новшество заключено в создании Глюком чисто музыкального синтеза драмы. Речь идет об интонационном выражении классицистского конфликта (противопоставление чувства и долга), составляющего основное содержание лучших творений Глюка. Чисто драматическая, поэтическая идея, воплощенная исключительно музыкальными средствами, нашла свое наиболее яркое выражение в увертюре, обобщающей ведущую идею драмы, придающей спектаклю небывалую ранее цельность и законченность.

Однако главное заключалось не в жанровых преобразованиях *opera seria*, не в изменившихся профессиональных, эстетических критериях оперного спектакля как такового, не в реформе средств и их употребления, а в той цели, ради которой осуществлялась эта реформа. Прежде всего — ради того, чтобы «сама музыка перешла в действие» (Гретри), чтобы ликвидировать барьер внемузыкального (речитатив сессо) восприятия сценических событий, преобразовать экспрессию музыкальной статики в выразительность музыкальной событийности, берущей на себя функцию носителя драмы. Новое драматургическое средство, наиболее совершенное из всех существовавших, должно было стать «языком сердца» и воплощать «сильные страсти» (Глюк).

Глюковское понимание единства музыки, поэзии и сцены в корне

отличается от неаполитанской трактовки этой проблемы. Музыкальная драма Метастазियो статична, что приводит к особому виду взаимодействия слова и музыки в опере. Поэтическое, сценическое и музыкальное начала развиваются параллельно. Возникающие между ними связи носят не только и даже не столько эмоциональный, сколько интеллектуальный характер. Арии ситуаций, настроений, характеров вызывают к воображению слушателя, к его ассоциативному мышлению, к способности воссоздать эти связи. В конце концов, именно на такое восприятие и направлен метастазиевский метод⁵ изображения событий «от третьего лица» путем пространного повествования о происшедшем. Этому же способствует большой удельный вес аллегорических элементов драмы (включая пролог и финал оперы). Так, при заметной абсолютизации музыкально-чувственного, выраженного экспансией сольного пения, спектакль Метастазियो в целом носит до удивительного рационалистический характер. Этим он и не устраивал энциклопедистов, Альгаротти, Кальцабиджи и самого Глюка — все они видели в «старой» опере препятствие на пути развития новой, эмоциональной, динамичной, сквозной драматургии. И музыка должна была обеспечить такую динамику.

Однако с позиций сегодняшнего дня видна закономерность эволюции музыкального театра в XVIII столетии, заметны не только явные «преимущества» нового над старым, но и сложные, неоднозначные отношения между ними, проступающие и в объективных свойствах глюковской оперы, и в судьбе драматических идей *opera seria*.

С одной стороны, Глюк был весьма далек от точного выполнения своей реформаторской программы. То, что нам подчас рисуется как законченная эстетическая система и ее творческое воплощение, на деле оказывается взаимодействием новых эстетических идей с аппаратом и средствами уходящего жанра, отмирающего стиля. Много осталось на страницах глюковских Посвящений лишь как завешание. И это естественно: Глюк, автор более тридцати *opera seria*, начал свой путь именно с этого жанра, глубоко освоив его драматургию и музыкальные средства. Как не без оснований полагают исследователи Глюка, нелегко ответить на вопрос: что произошло бы с музыкой Глюка, не окажись рядом с ним в самый нужный момент мастера оперного либретто Раньери Кальцабиджи? Самый вероятный путь обрисован судьбами высокоодаренных современников Глюка, изумительных музыкантов — Тразтта, Йоммелли, Майо, блуждающих в поисках драматической истины.

С другой стороны, представляя собой сложную разновидность театральной условности⁶, *opera seria* обладала исключительной сти-

⁵ Этот метод восходит к разговорной драме классицизма (и даже к более ранней барочной драматургии).

⁶ В сравнении с современными ей драматическими жанрами классицистской трагедии, *commedia dell'arte*, комической оперы условность *opera seria* представляется более сложной. Рожденная в недрах аристократической, придворной культуры, *opera seria* выражает ее идеологию и эстетику и вместе с тем обладает ярко выраженными чертами общечеловеческого искусства.

левой завершенностью. Ей присущи высокое художественное совершенство и концептуальная ясность, богатство исполнительских и сценических традиций, обилие превосходной музыки, феноменальная распространенность на протяжении всего XVIII столетия. Как и любой другой жанр, *opéra seria* может жить полноценной жизнью. Правда, постановка шедевров этого жанра сегодня все же затруднена, так как по существу утеряна культура исполнения (особенно вокальная).

Художественная законченность, отточенность форм *opéra seria*, безукоризненная логика драматургических линий и пропорций этого «холодного театра», подобно обломкам великих памятников древних культур, надолго оказались погребенными под мощным культурным слоем нового театра — «театра переживаний». Но, как оказалось, не навсегда. Доглюковская опера возродилась уже в нашем столетии, доказав и свою жизнеспособность, и большой художественный потенциал. Разумеется, это возрождение стало возвращением прежде всего принципа статической драматургии, условной сцены, который был фундаментально разработан В. Э. Мейерхольдом⁷. Действие этого принципа в творчестве И. Ф. Стравинского отмечал Б. В. Асафьев. В качестве прообраза оперы-оратории «Эдип» он называет «прочные монументальные формы оперы-барокко» (3, 257). Условность и статуарность оперных и ораториальных форм XVII—XVIII столетий стали важным эстетическим принципом творчества Ф. Бузони, Ф. Малипьеро, А. Онеггера и К. Орфа.

Историческая роль Глюка, его преобразующей деятельности заключается прежде всего в том, что он «„вырвал“ оперу из-под власти придворной эстетики... придал ей величие идей, психологическую правдивость, глубину и силу страстей, достойных шекспировской драмы; осветил ее этической идеей трагедий Корнеля и Расина; привнес в нее естественность и простоту демократических комедий Гольдони и Фавара. И музыкальная драма поднялась до уровня искусства, способного отразить великие просветительские идеи» (27, 145).

Историческим значением отмечено не только музыкальное наследие Глюка, но и его творческие идеи, определившие дальнейшее развитие оперного театра. Трудно назвать крупного оперного композитора XIX столетия, не говоря уже об оперных школах XVIII века, который в той или иной мере не испытывал бы воздействия этих идей. От Э. Н. Мегюля, Ж. Ф. Лесюэра и Л. Керубини до Л. Бетховена, Г. Спонтини, К. М. Вебера, Дж. Мейербергера, как из рук в руки передаются эти необычайно плодотворные идеи. Они были не чужды и русской музыкальной культуре, выдающиеся представители которой (от Глинки до Серова) чрезвычайно высоко ценили и глубоко понимали искусство реформатора.

⁷ Известно, что условный театр Мейерхольда помимо непосредственной связи с эстетикой и практикой символистской драматургии органично и плодотворно связан и с театром прошлого. «Статуарная пластичность» и динамичная связь сцены со зрительным залом восходят не только к античному театру, который подразумевался Мейерхольдом в качестве наиболее характерного прообраза, но и к вечно живущей идее условного, к постоянно действующим элементам статического — как в драматическом, так и в музыкальном театре (38).

Энергия, излучаемая глюковской деятельностью, вместе с тем отражает аналогичные и чрезвычайно глубокие преобразования в инструментальном мышлении, в образности и шире — в сфере художественных представлений, преодолевающих эстетику внеличностной условности, рационалистичности, уравнищенности, тяготеющих к остроконфликтному содержанию, к индивидуальному и эмоционально раскрепощенному переживанию.

Однако вся эта хорошо угадываемая ныне перспектива глюковской реформы, все величие и привлекательность фигуры Глюка, его деятельности не исчерпывают его как творческую личность. Личность эта запечатлена в мраморе Гудона, в лаврах последнего творческого десятилетия, в легендах и документах, анекдотах и пародиях, а также в значительном творческом наследии композитора.

Творчество Глюка исключительно богато и содержательно, но при этом далеко не столь однозначно и однородно даже в своих вершинных явлениях, как можно было бы предположить. Именно поэтому судьба его творческого наследия не похожа, пожалуй, ни на чью другую.

Для современников в Глюке было много непонятого и удивительного: и новое употребление хорошо знакомого всем языка, и непривычно высокая активность оркестра, и крутой нрав реформатора. Но, думается, главная неожиданность заключалась в сценической и музыкальной действенности его спектаклей, что требовало от зрителя, слушателя и исполнителя нового взгляда на оперную сцену: как на площадку, предоставленную не только певцу, но и актеру. В связи с этим и встает вопрос о музыкальном театре Глюка.

Широкий диапазон деятельности (будь то служба в Вене или работа по заказу для театров Италии 1740—1760-х годов, для парижской Королевской академии музыки 1770-х годов) был для Глюка абсолютно естественным. Еще в годы работы с постоянными гастролирующими труппами Локателли и Минготти он работал как композитор, капельмейстер и режиссер-постановщик. Вместе с тем такое понимание своих обязанностей было в рамках общеевропейской традиции, самой специфики театрального труда (прежде всего в жанре разговорной драмы), когда драматург и его исполнительский аппарат представляли собой неразрывное целое. Это хорошо известно по итальянским, английским и французским драматическим театрам XVI—XVIII столетий: от комедиантов и трагиков времен Марло и Шекспира до классицистского театра Корнеля, Расина, Мольера, до комедийного театра XVIII столетия и творчества Гольдони, Гоцци, Бомарше. Личностные свойства актеров, их темперамент и психология нередко составляли для драматурга материал пьес.

Глядя на реформу с точки зрения театральности, мы можем обнаружить в хорошо известных фактах новые свойства. Например, для того чтобы актерская функция смогла действовать, Кальцабиджи, Анджелини и Глюк упростили фабулу, ограничили число персонажей, ликвидировали в музыке «нагромождение трудностей» во имя «ясности» (Посвящение «Альцесты»), приблизили вокал к выразительной речи: тем самым высвободилось пространство и время собст-

венно для актерской инициативы; не случайно Глюк называл своих исполнителей актерами (37, 347). Следовательно, совершенствование драматургии жанра *opéra seria* подразумевало и совершенствование самой природы музыкального театра, преобразование его театрально-эстетических основ.

В сущности, подвижническая работа Глюка была неразрывно связана с величайшей режиссерской деятельностью, масштаба которой не знала история доглюковской оперы. Репетиционная нагрузка, которой Глюк изнурял не только себя, но и весь театр. Стремление лично выверить каждую мизансцену. Требование действенности балета, его композиционной оправданности и драматургической функциональности, исполнительской скромности его артистов (конфликт с танцовщиком парижской оперы Вестрисом). Требование сценической подвижности хора — особая задача для Королевской академии музыки, где по традиции хор стоял глубоко на заднем плане сцены, недвижим, «как органные трубы» (Ф. Арно), при этом на лицах хористов были маски, упраздненные лишь в 1770 году⁸. Ограничение естественного и привычного стремления исполнителей главных ролей к свободной, импровизационной трактовке музыки. Требование от оркестрантов точности, аккуратности и уважения к авторскому тексту. За всем этим видится авторский эгоцентризм, воля композитора, за которыми, в свою очередь, стоит реформа театра, его постановочных принципов.

Яркий в своей неповторимости глюковский оперный театр сродни таким явлениям, как театр Вагнера, Станиславского, Мейерхольда, Брехта, Вахтангова, Фельзенштейна, в которых понятие режиссерского и собственно авторского были абсолютно неразрывны. Принципы реформы Глюка родились вслед за идеей нового спектакля, «блуждавшей» в композиторском воображении Глюка, в трезвом профессиональном расчете драматурга Кальцабиджи и балетмейстера Анджолини. Как и у реформаторов более поздней сцены, у Глюка были свои певцы, танцоры, либреттисты, а также своя манера петь, звучать, двигаться по сцене. Словом — свой театр, который перемещался за своим хозяином из Вены в Париж и обратно, пока был жив сам хозяин. Неповторимый театр Глюка жил в нем самом: подобно великим театрам прошлого и настоящего, глюковский музыкальный театр был театром его идеи. С Глюком он умер, как надолго исчезли театры Шекспира, Расина, Гоцци, музыкальный театр Люлли. Он ушел как таковой, как явление, оставив после себя идею развития музыкальной драмы.

Однако, как известно, возродился театр Мольера во Франции, театр Шекспира в Англии, по сей день живет традиция театра Вагнера в Байрёйте. Можно ли сегодня говорить о ренессансе истинно глюковского театра, который был бы обеспечен и своим Байрёйтом,

⁸ Как известно, во всех операх, показанных в Королевской академии музыки с участием хора, исполнители регулярно располагались в одном и том же порядке: мужчины со скрещенными на груди руками — с одной стороны, женщины с веерами в руках — с другой стороны сцены (106, 159).

и традицией глюковского понимания оперной драматургии? Лишь отчасти.

Этим вопросом интересовались почти сто лет назад. Еще В. д'Энди возмущался неправильным, искажающим глюковские творения исполнением реформаторских опер (46, 189—196). С сожалением отмечал отсутствие подлинно глюковской традиции исполнения этих опер М. Аренд, который противопоставлял этот печальный факт существованию прочной традиции исполнения «Кольца Нибелунга», «Тристана» и других опер Вагнера (62, 28). Оба критика превосходно ощущали сугубо театральную, сценическую природу глюковского детища.

Именно эту природу Глюк не уставал разъяснять своим современникам, указывая, что только на сцене, в театре его опера может быть понята и принята слушателем-зрителем. Ошибка многих, говорил Глюк, состояла в том, что «в комнате представляли себе то впечатление, кое должно получиться в театре» (37, 350), и это напоминало Глюку ту прозорливость, «с какой когда-то в одном греческом городе судили на расстоянии нескольких шагов об эффекте от статуи, предназначенных для высоких колонн» (37, 350). Иначе говоря, Глюк, при всей опоре на высокую действенную силу своей музыки, нашел в своих реформаторских операх необходимую долю участия сценических и актерских сил, которые оказались бы полноценными и незаменимыми компонентами драмы, пренебрежение которыми было бы недопустимым действием, равносильным уничтожению замысла. Но коль скоро понять всю многосложность этого замысла и быть внимательным к обилию формирующих его взаимосвязанных компонентов оказалось далеко не просто (даже в наши дни), то легко понять, что все это предприятие держалось действительно на самом авторе, на его авторитете, благодаря его уникальной силе воздействия и убеждения, на магнетической силе индивидуальности.

Глюк это отлично осознавал, когда писал, что «присутствие композитора при исполнении такой музыки, как я ее себе мыслю, так же необходимо, как солнечное освещение для пейзажа» (37, 350). Ибо немного требуется для того, «чтобы, изменив кое-что в исполнении, превратить арию из моего Орфея: „Che farò senza Euridice“ в сальтареллу для марионеток. Более или менее длинная остановка на той или иной ноте, изменение темпа, слишком большой подъем силы голоса, некстати сделанная аподжиатура, трель, пассаж, рулада могут в такой опере, как моя, разрушить целую сцену, а в обыкновенной опере ничего не испортить и даже украсить» (37, 350). Композиторское присутствие, таким образом,— это «душа всего, сама жизнь, так сказать, без него все неясно и сумеречно» (37, 350)⁹. Любопытно, что в этом рассуждении обнаруживается, с одной стороны, узкая задача донесения идеи спектакля до сознания и чувства сидящих

⁹ В том, что Глюк полагал свои реформаторские детища полноценно живущими только в авторской интерпретации, «чувствуется человек театральный, для которого самая прекрасная пьеса, пока она только рукопись,— ничто; человек, для которого театр существует лишь в реализованном виде, на сцене, в игре актеров, а не в концертах и книгах» (41, 199).

в зале; но с другой стороны, проглядывает романтическая эстетика неповторимого.

Однако этот режиссерский шаг в сторону нового музыкального театрального искусства был у Глюка органично вплетен в трудно преодолеваемую инерцию условности и статуарности музыкального и сценического воплощения драмы. В этом особая специфика глюковского театра, что само по себе является одной из сложнейших сторон творчества Глюка не только для исследователей, но прежде всего для исполнителей.

Конечно же, в XX веке существует практически любая интерпретация классики: от строгой в стилистическом отношении до произвольной. Но полноценная жизнь глюковских творений в любом столетии зависела и будет зависеть не только от понимания перспективности глюковской эстетики и драматургии, не только от тонкого ощущения его стиля, но и от четкого осознания целостности его музыкального театра. Глюк как художник в высшей степени оригинален и неповторим в неразделенности музыкального и театрального. Более того: только в этом синкретизме Глюк и жив.

ГЛЮК И ЕГО НАСЛЕДНИКИ

Все испортил этот зверь Глюк. До чего же он надоедлив, до чего педантичен, до чего напыщен! Его успех кажется мне непостижимым!

К. Дебюсси

Реформатор оперной сцены, создатель музыкальной драмы, открывший эпоху в оперном искусстве, драматург, сумевший заглянуть в будущее музыкального театра, Глюк вместе с тем — один из удивительнейших феноменов в истории музыки.

Есть немало общего в судьбах творческого наследия великих композиторов прошлого. Художники, их шедевры часто переживали период начального недоверия, холода, отчуждения; но они же знали и пору чересчур горячей любви, наделявшей творца и его создания гиперболизированными качествами и не желавшей мириться со многими другими свойствами своего предмета, вступающими в противоречие с воссозданным и идеализированным образом. Такое неоднократно происходило с творчеством Монтеверди и Пёрселла, Баха и Гайдна, Моцарта и Бетховена. При этом каждый из великих мастеров шел от столетия к столетию своим неповторимым путем, оставляя в памяти потомков обновленное представление о себе и своем творчестве. Среди этих путей глюковский — особенный.

В сознании чередующихся поколений глюковское наследие обрело ряд особенно устойчивых качеств, уже на протяжении полутора столетий живущих в столь же устойчивых представлениях об искусстве Глюка.

Глюк и его реформаторское дело знакомы каждому со школьной скамьи. И это сильнейшее впечатление мы несем с собой долгие годы, подчас не задумываясь над тем, что оно внушено нам не столько музыкой Глюка, сколько его полубогородной личностью, его беспримерной в те годы дерзостью, настойчивостью, колоссальным историческим резонансом всей его деятельности.

Литература о Глюке столь развита и значительна, что полная ясность в этом вопросе рождает иллюзию исчерпанности глюковской темы как таковой. Великий Глюк неожиданно «замер» в своем славном историческом прошлом и как будто не содержит более никаких секретов и белых пятен. Выражаясь словами Г. Аберта, еще в 1913 году с горечью отмечавшего падение интереса общества к музыке Глюка, автор реформаторских опер, кажется, «принадлежит к разряду тех художников, которые, изъясняясь популярным языком, „уже ничего более не могут нам сказать“» (118, 2).

Особенно ощутимо такое положение в отечественной литературе, в которой нет ни углубленных исследований частного порядка, ни больших монографий, в том числе и переводных. Это парадоксально. Трудно понять, каким образом до сегодняшнего дня поддерживается авторитет композитора, его реформы, его музыки.

Однако музыку Глюка исполняют у нас еще реже, чем пишут о ней. И не только у нас. Оставляя пока в стороне вопрос о причинах такого явления, отметим, что этому обстоятельству в значительной мере обязана характерная особенность современного восприятия глюковской музыки: почти всегда мы начинаем свой путь от монументального образа композитора, созданного еще литературой XIX столетия, от стройной и мощной концепции художника-реформатора — к самой музыке. Еще и сегодня слава его реформаторской деятельности, открывшей новые пути оперному искусству, значительно опережает (и нередко превосходит) славу самой музыки. В сознании музыканта XX века Глюк-мыслитель, Глюк-реформатор занимает несравненно большее место, нежели Глюк-музыкант. Такое отношение к музыке Глюка сложилось в первой половине XIX столетия у романтиков.

Берлиоз искренне, глубоко любил музыку Глюка, но вместе с тем идеализировал ее, очищал от явных следов эстетики XVIII столетия, взрастившей глюковские творения. Берлиоз обособил своего героя от Моцарта и Гайдна, от итальянской и французской оперы и настолько «приблизил» к себе, что никому (кроме Гофмана) не удавалось превзойти подобную романтизацию облика великого композитора. Только у Берлиоза мы прочтем описание юношески восторженного, полубомбочного состояния, в которое пришел молодой человек от одного созерцания глюковской афиши. «Читатель может подумать, что с тех пор кровь моя остыла и что мои музыкальные воззрения во многом изменились. Между тем влияние первых впечатлений так сильно и мое преклонение перед Глюком еще настолько велико, что для меня... было бы благоразумно при разборе его произведения... быть настороже против воспоминаний об одних (впечатлениях.— С. Р.) и необдуманного увлечения другим (преклонением.— С. Р.)» (6, 61). Впрочем, Глюком искренне восхищались многие. У Глинки читаем: «...слышал „Ифигению в Авлиде“... я просто рыдал от глубокого восторга» (15, 181). Вспомним, как страстно желал Шуберт познакомиться с певцом Фоглем и, по словам И. Шпауна, «упасть к его ногам за его Ореста» (из «Ифигении в Тавриде». — С. Р.) (14, 191). Бизе пишет: «В Лирическом театре ставят „Орфея“... Недавно я переиграл эту партитуру: что за чудо!» (9, 121). Можно привести еще десятки подобных откровений Россини, Гуно, Сен-Санса, Одовского, Серова, в которых раскрывается особо пристрастное отношение к глюковской опере, готовое в любой момент оказаться преувеличением, экстатическим преклонением в духе берлиозовских панегириков.

Типичной жертвой такой романтизации стал молодой Вагнер: «С гордостью переложил меня один юный друг на „Ифигению в Тавриде“ Глюка... Однако должен сознаться откровенно, что, в общем, мне это

творение показалось скучным. Это было тем мучительнее для меня, что вслух признаться в этом я не решался. Благодаря известному фантастическому рассказу Гофмана («Кавалер Глюк», 1814.— С. Р.) я составил себе о Глюке, еще до того, как познакомился с ним на деле, представление как о демонической, колоссальной фигуре. Я предполагал найти в нем массу увлекательного, драматического огня и ждал от его знаменитейшего творения приблизительно таких же потрясающих впечатлений, какие я некогда испытал в тот незабвенный вечер, когда услышал „Фиделио“ в исполнении Шрёдер-Девриент. Но экстаз мой во время большой сцены Ореста с фуриями по сравнению с теми ощущениями едва достигал и половинной высоты. Все остальное в опере возбуждало лишь торжественно напряженное ожидание чего-то, так ничем и не разрешившееся» (11, 69).

Берлиозовская и гофмановская гиперболизация Глюка оставила глубокий след в последующей истории освоения и осмысления его музыкального наследия: почти двести лет слушатель приходит к музыке Глюка после предварительного знакомства с литературой о ней.

Особая напряженность реформаторского труда, новизна задач, решаемых художником, порождают для последнего, как известно, ряд естественных, сравнительно быстро преодолеваемых противоречий со слушателем, со зрителем, с искусством прошлого и настоящего. Так было не только с Глюком, реформа которого возбудила, пожалуй, самую громкую полемику, но и с реформой Моцарта, с эпохальным переворотом, совершенным Флорентийской камератой, с «войной буффонов», с Бетховеном и Берлиозом, Листом и Вагнером, с первой выставкой художников-импрессионистов и с другими художественными явлениями.

Однако в случае с Глюком имеет место противоречие (или видимость его) совсем иного порядка. Историческая роль глюковской реформы является постоянно действующим фактором в процессе развития музыкального театра. На протяжении почти двух столетий рука об руку с этим фактором следует целая группа «теневых» явлений, диссонирующих с объективно существующим авторитетом глюковского искусства. Каковы же эти «теневые» явления?

В 1778 году в фойе Королевской академии музыки рядом со скульптурными изображениями Кино, Люлли и Рамо устанавливается мраморный бюст Глюка работы Гудона, на котором начертано: «Musas praeposuit sirenis» («Он предпочел сиренам муз»). Спустя ровно 70 лет, в 1848 году, в Мюнхене был установлен памятник Глюку, что вдохновило поэта Ф. Штрауса на сонет, в котором между прочим написано: Глюк «был не самым великим, но был самым благородным» (41, 205). В этих событиях — и дань уважения великому реформатору, и признание определенных границ его музыкальности.

В свете неблагоприятной судьбы глюковского наследия на оперных сценах Европы, на страницах нотных изданий, исследований, публицистики очевидная аналогия латинской надписи на бюсте Гудона с известными тезисами из Посвящения «Альцесты» и письма Глюка к Ф. дю Рулле (музыка «должна дать поэзии больше... силы»;

«Я старался быть... скорее поэтом, живописцем, чем музыкантом»; 37, 347, 373) далеко не исчерпывает драматизм ситуации. В 1848 году эта ситуация становится напряженнее, поскольку Глюку недвусмысленно отказывают в величии, оставляя ему лишь благородство. Разумеется, скрытую многозначительность обоих фактов можно было бы оставить без внимания, если бы двухвековая жизнь глюковских опер как в капле воды не отразилась в этом неожиданно драматическом противопоставлении: памятник — реформатору, сентенция — музыканту.

Дело в том, что за благожелательностью обеих метафор кроется устойчиво негативное отношение к музыкальным достоинствам Глюка. Этот лейтмотив возник еще при жизни композитора. Гендель сравнивал его мастерство с талантами своего повара Вальтца, да и чему мог научить Глюка Самmartини — тот самый, которого Гайдн за грубую технику позволил себе назвать «мазилкой», «пачкуном» (106, 25). Глюк подвергался уничтожающей критике Лагарпа и Форкеля прежде всего именно с музыкальной стороны.

В XIX столетии, несмотря на любовь к Глюку в самых широких кругах музыкальной Европы (включая всех крупнейших композиторов, исполнителей, музыковедов), в нем с холодной ясностью различали мыслителя и музыканта. Так, Берлиозу, при всей его пламенной любви к Глюку, было, по-видимому, трудно справиться со своим острокритическим темпераментом, когда он отмечал, что «Глюк как музыкант в собственном смысле, я повторяю это, не был равен некоторым из его последователей» (6, 256). «Все то, что было во Франции до Глюка, — пишет А. Н. Серов, — решительно имеет в искусстве только значение историческое или антикварное» (44, 108). Но все же: «Оперы Глюка при всех чудесах музыки будут на нынешних сценах монотонны, а потому скучноваты» (43, 256).

Один из первых адептов Глюка в XIX столетии, автор крупнейшего за всю историю исследования его творчества, А. Маркс также не может обойтись без разделения такого рода: «И вот стоит перед нами Глюк — в чистоте и величии, слава своей родины и своего искусства, образец для всех художников, совершенно необходимый и никем не заменимый объект изучения для всех, кто проникает в глубины музыкального искусства и ищет свое место в нем... Он сам и дело его жизни неисчерпаемы, а его музыкальные драмы не исчезнут со сцены» (154, 328—329). Маркс отмечает, что с высоты XIX века после Гайдна, Моцарта, Бетховена содержание глюковской музыки представляется менее богатым и глубоким; из всего, чем владели великие венские классики, Глюк «ничего не умеет, не знает, не имеет» (153, 411). Многие превосходили Глюка своей музыкальностью, мелодичностью, совершенством техники, но музыкальный потенциал Глюка оказался как раз таким, какой должен был соответствовать его особой миссии: «найти место музыки в соотношении со словом и действием; более богатая одаренность, более высокая музыкальная образованность отвлекли бы его от этой задачи» (153, 11).

Тема эта остается в силе и для исследователей XX столетия, которые не обходят вниманием эмоциональное содержание и техни-

ческую оснащенность глюковских опер. В. Феттер, подобно хирургу, деловито расчленяет ткань: «Оперный реформатор Глюк... в строгом смысле не был ни человеком теории, ни мастером техники» (186, 303). Неоднократно возвращается к этому вопросу А. Эйнштейн: «Глюк — этот великий дипломат — сумел обратить в добродетель одну из своих слабостей — известную скудость музыкальной природы» (50, 133). «„Александр в Индии“ Пиччинни содержит там и тут страстную, внутренне напряженную музыку, по отношению к которой глюковский статический монументализм и музыкальная скудость занимают такое же положение, как и античные мраморные статуи — к „Святой Терезе“ Бернини или как подражающая античности живопись Пуссена — к картинам Альбани. Глюк гораздо более велик, чем Пиччинни, но Пиччинни значительно одареннее в сфере чувственного» (91, 214).

Ромен Роллан упрекает Глюка в чрезмерной экономности: «...Он был беден музыкальной изобретательностью не только в области полифонии, лепки крупных ансамблей, тематической и органической разработки, которая бывает у него подчас совершенно жалкой, но и в области самой мелодии, ибо он постоянно включает арии своих прежних опер в новые произведения. Этот человек... действительно пожертвовал сиренами во имя муз; он был скорее поэтом, чем музыкантом, и можно пожалеть, что мощь его музыкального творчества не равнялась силе поэтического дарования» (41, 204).

И в наши дни критическое отношение к достоинствам Глюка-музыканта остается в силе. Повторяя мысль Р. Роллана, П. Ховард утверждает, что «композитор возвел свои недостатки в ранг достоинств», что «глюковский гений заключается в осознании своей ограниченности и в его способности подчинить свою музыкальную ограниченность высшим целям» (139, 20).

То, что условно можно было бы назвать явлением раздвоения Глюка, осознается почти всеми, кто знаком с литературой о композиторе, кто вплотную занимался его творчеством, проблемой оперной драматургии XVIII столетия. Оно значительно расширяет и изменяет первоначальное представление о Глюке-художнике как о монолитной фигуре, на редкость цельной и в личностном, и в творческом аспекте, не страдающей «слабостями»; как о композиторе, музыка которого обладает бесподобной экспрессией и действенной силой; как о выдающемся мастере композиции, обогащающем и революционизирующем ее средства.

Кроме того, это представление словно приглашает внимательно присмотреться к судьбе глюковского наследия.

Линия противостояния двух обликов Глюка была и остается крайне подвижной, всепроникающей. Она возникает между музыкальной наукой и плодами исполнительской деятельности, она существует внутри самой науки, она резко обозначена болезненной для сегодняшнего дня проблемой интерпретации глюковских опер.

Вся литература о Глюке (включая многочисленные учебники истории музыки и крупные энциклопедии) констатирует выдающиеся музыкальные качества глюковских опер, их высокую жизнеспособ-

ность, радующую ценителей настоящего искусства. И этот традиционный оптимизм, уходящий своими корнями в XIX столетие, когда, вопреки реальности, историки верили в то, что Глюк «и дело его жизни неисчерпаемы, а его музыкальные драмы не исчезнут со сцены» (154, 328), странным образом сосуществует с полуторавековой традицией исполнения глюковских творений, которой словно никогда и дела не было до того, что писали и пишут о реформаторских операх. Речь идет о традиции адаптивирования.

Проблема не ограничивается тем, что Глюка лишь изредка трактуют, вольно обращаясь с оригинальными авторскими текстами. Дело заключается в том, что на протяжении двух столетий глюковские оперы исполняются только в адаптированном виде. Причем это всецело относится и к нашему времени. Позднее мы более подробно остановимся на данном вопросе, а сейчас вспомним: вплоть до сегодняшнего дня «Орфей» исполняется по редакции Берлиоза, «Ифигения в Авлиде» — по редакции Вагнера, а количество редакций «Альцесты», «Ифигении в Тавриде», «Армиды», «Эха и Нарцисса», «Париса и Елены» растет постоянно и полностью зависит от намерений оперной режиссуры. За всю историю освоения глюковского наследия число и качество обработок были такими, что постоянно вызывали и тревогу, и агрессивную реакцию, и попытки воздействовать на этот нежелательный, негативный процесс, не исчерпавший себя и поныне. В. д'Энди в 1907 году¹ и Л. Финшер в 1963 году² (оба — блестящие знатоки и издатели, редакторы Глюка) писали об одних и тех же событиях: об истязании глюковских произведений на лучших европейских оперных сценах.

Надо ли удивляться тем неприятным явлениям, которые отмечают Г. Аберт: Глюк — среди композиторов, которые «ничего более не могут нам сказать» (118, 2) и В. Феттер: «Нет ничего более знаменательного, нежели крушение обоих Глюковских обществ и быстрого закрытия издания *Gluck-Jahrbuch*. Свое разрушительное действие оказала не только первая мировая война... кризис вокруг Глюка назревал уже значительно раньше» (186, 298).

«Война» между крупнейшими учеными-глюковедами и современной сценической оперной режиссурой по существу перманентна. Можно даже определить ее этапы, связанные с именами Г. Аберта, А. Эйнштейна, Р. Гербера, А. А. Аберт. Однако было бы несправедливым считать, что жизнь глюковских опер всецело связана с традицией произвола. В наши дни существует и более уважительное отношение к этой музыке, связанное в основном с исполнением вне сцены. Такова грамзапись, где исполнители не отягощены задачами сценической интерпретации. Но беда в том, что традиция вольного обращения с

¹ «Бедному кавалеру Глюку, право, не везет! Мало того, что он подвергался яростным нападкам при жизни, понадобилось, чтобы после его смерти произведения его были поставлены в таком виде, который доказывал бы правоту его противников, пиччиннистов!» (46, 190).

² «Музыканты и деятели сцены... вплоть до Тосканини и Виланда Вагнера эксплуатировали законченное произведение («Орфей и Эвридика». — С. Р.) как сырой материал для собственных изделий» (97, 7).

оригиналом гораздо сильнее традиции исполнения в подлиннике. И тут, к сожалению, еще мало помогают усилия ученых, издававших и продолжающих издавать глюковские нотные тексты по источникам XVIII столетия.

В научном освоении глюковского наследия также наблюдается показательная поляризация. Несмотря на редкую славу, музыке Глюка, можно сказать, не очень повезло как объекту исследования. Взвесив имеющиеся исследовательские данные о музыке глюковских опер, можно без преувеличения сказать, что Глюка объясняли, трактовали, изучали в общеисторическом и общегуманитарном плане значительно чаще, нежели в музыковедческом.

Глюк и энциклопедисты. Глюк и Декарт. Глюк и немецкая поэзия. Глюк и опера. Глюк и проблема интернационального. Глюк и классицизм. Глюк и будущее. Глюк и реформа. Глюк и Вагнер. Таков сегодня масштаб измерения глюковского гения. И все же в столь блистательной панораме недостает важной темы: Глюк и его музыка.

В исследовании этой проблемы велика инерция сложившихся представлений, концепции «Глюк-реформатор». Большинство биографов предпочитает ограничиться изучением реформаторской функции во всей многосложности вопроса, который был разработан, увенчан славой и по существу исчерпан трудами А. Маркса, А. Н. Серова, Р. Вагнера, Г. Берлиоза. Исследований музыкального языка Глюка крайне мало. Это неудивительно: подавляющее большинство нотных источников — рукописные и, следовательно, труднодоступные. Разве это не парадоксально: в историческом значении композитора никто не сомневается, но не наблюдается и ревностного стремления к изучению его творчества? Глюка много славят, но мало публикуют (особенно произведения нерепертуарные).

Об этом отставании превосходно сказал Л. Финшер: «То была длинная, почти столетняя история тщетных планов, проектов, начинаний почти с гротескным результатом, когда обнаружилось гордое здание поистине всеохватной и дифференцированной литературы о Глюке, покоящейся до сегодняшнего дня на шатком фундаменте непосредственных знаний о творчестве, недостаточных и фрагментарных изданий произведений» (99, 21).

Не менее удивительно и другое. Наука о Глюке нередко принимает функцию арбитра в таких вопросах, которые позволительно решать лишь одному автору. Тем самым наиболее объективная инстанция вольно или невольно вовлекается в тот круг забот о классическом искусстве, который она же предает анафеме. И тут уже трудно понять, как может подчас чисто музейное, «теоретическое» отношение к великому реформатору сочетаться с псевдореволюционным, якобы наследующим глюковские заветы, а по существу криминальным обращением с авторским текстом.

В духе корректирующей Глюка исполнительской практики выполнены многие рекомендации и указания А. Маркса. Так, например, он упрекает Кальцабиджи (и Глюка, следующего за Кальцабиджи) в том, что молитва Альцесты, обращенная к Весте, богине домашнего очага, выпадает из настроения сцены в целом. Об «Одах и песнях

Клопштока» А. Маркс говорит: «Можно трактовать стихи Клопштока свободнее и действеннее, но вместе с тем и музыкальнее» (154, 386—387). Наиболее интересно мнение Маркса о французской редакции «Альцесты», выполненной лично Глюком совместно с либреттистом дю Рулле. Исследователь недоволен дю Рулле за введение нового персонажа, Геркулеса, и за его операцию по спасению Альцесты: «Теперь Адмет сломлен в своей бездеятельности... При этом Геркулес в его функции спасителя исполняет явно неблагодарную роль... он размахивает своей дубиной, наводя ужас на толпу подземных духов, которые вопят: „Напрасна наша ярость“. Все это — находка, достойная „Орфея в аду“ Оффенбаха... Для тех, кто помнит гармоничность развития в оригинальном произведении (в венской редакции оперы. — С. Р.), самое печальное заключается в том разрушении, которое постигло эту прекрасную постройку <...> Истинную боль приносит прикосновение к этим ранам, нанесенным своему детищу самим Глюком» (154, 165, 169).

Характерно в своей половинчатости мнение Р. Гербера: «Если бы обработка „Ифигении в Авлиде“ Вагнера (1847) в музыкальном отношении не оказалась столь произвольной, то следовало бы ее предпочесть [оригинальному авторскому тексту], ибо при переделке финала Вагнер единственно верным способом акцентировал трагедийность ситуации» (106, 178). Впрочем, как известно, именно ради этой логики (новой логики, принадлежащей драматургии XIX столетия) Вагнер и взялся за работу, полагая, что он оказал большую услугу реформатору, осуществив свое намерение «довести наличный материал до верного результата» (91, 202).

Аналогична и позиция А. Эйнштейна. С одной стороны, он полагает идеальным вариантом «Орфея» не венскую и не парижскую редакции, а суммарную (91, 121)³, которую представляет, в частности, редакция Берлиоза (1859). С другой стороны, он резко возражает против вагнеровской редакции «Ифигении в Авлиде»: «То, что Вагнер сделал из „Ифигении“, — уже более не Глюк, а перекраска, которая полностью замазала истинные цвета и контуры до искажения первоначального смысла» (91, 202).

Более благосклонен к Вагнеру К. Биттер: «В порыве слабости или, быть может, благоговения перед великим мастером... Вагнер встал на сторону Глюка, чтобы довести до конца, до истины то, что было начато в недостаточной законченности человеком, не обладавшим оригинальным складом в музыкальном отношении» (68, 353).

Глюк ввел в парижскую редакцию «Орфея» специально для певца Легро новую арию, не имеющую отношения к первой, венской редакции оперы. Это решение подвергается критике: «Правильно, — говорит К. А. Кузнецов, — что в постановке Государственного ансамбля оперы эта ария опущена» (30, 14). Тем более, что ария эта заимствована Глюком «из старого запаса».

Но почему все же «правильно»? Ведь своим существованием в

³ Так же считал и К. А. Кузнецов: «...вариант этот дает наиболее сконцентрированное, логическое завершение музыкальной драмы Глюка» (30, 12).

рамках парижской редакции «Орфея» (несмотря на обстоятельства, которые принято считать неблагоприятными для оперной драматургии) эта ария обязана самому автору, а не кому-либо другому. Кроме того, эта ария уже использовалась автором во франкфуртской постановке «Орфея» (1764); и, следовательно, ее место в опере не случайно. Не случайно также и то, что внимательный к деталям исследователь Л. Финшер видит во французской редакции «не торопливую и беззаботную обработку» венского оригинала, а качественно «новое произведение» (99, 24). Да и факт самозаимствования не может служить убедительной причиной для вольного обращения с готовым авторским текстом: если не устраивает исполнителей парижская версия, к их услугам ранний, венский вариант оперы. Не лучше ли посчитаться с уже имеющимися двумя авторскими редакциями, чем производить на свет третью, четвертую, пятую?

Вполне возможно, что вопросы такого рода обладали и по-прежнему обладают определенной долей наивности. Ведь творческое наследие Глюка (и далеко не только его одного) давно и прочно утвердилось как бы в двух измерениях сразу; каждое из них обладает своими ценностными критериями, своими взглядами на мир глюковских образов и на его сценическое воплощение. Художник и его дело раздвоились на идеальное и реальное бытие. Как можно объяснить этот факт?

Внешне все выглядит однозначно. Своим творчеством Глюк построил фундамент новому зданию оперной драматургии. Как мастер определенной музыкально-исторической эпохи он возводил эту постройку из материалов своего времени, что в дальнейшем потребовало, как считали, необходимой перестройки и достройки. Но все же можно ли было оставить произведения Глюка в их первозданности, игнорировать имеющиеся «несовершенства»? По-видимому, такое было исключено. Первые десятилетия XIX века настолько пропитались глюковской патетикой, а его реформаторский пафос столь сильно резонировал с настроениями ранней романтической поры, что наследие композитора не воспринималось как органически чуждое: ведь оно было знаменем этих идей, пусть его полотнище и было старого покроя. Глюка ощущали как духовно близкого.

Однако большая романтическая опера развивалась стремительно. Она так быстро убегала вперед, что Глюк на глазах «старел» в своем истинном облике, не будучи подновленным согласно современным представлениям о драматургической логике (например, в своем «заблуждении» относительно счастливого конца — *lieto fine*). Его оперы «были уже не в духе времени» (44, 122). Так «давший жизнь» оказался неожиданно и на редкость быстро ненужным, в XIX веке ему «не хватало» музыкальности, чтобы утвердиться рядом со своими гениальными потомками-единомышленниками, не теряя при этом своего лица, определяемого эпохой и стилем. Последнее удалось лишь единственному современнику Глюка — Моцарту.

Традиция исправлений, редактирования Глюка возникла в XIX веке «из лучших побуждений». Чистое преклонение перед глюковской музыкальной драмой, по-видимому, понималось как необходимость

ке «ретуши», ее усовершенствования, максимального приближения к идеалам реформы.

В формировании феномена «двухмерности» Глюка принимает участие и значительно более глубокий, определяющий по значению фактор. Такова смена исторически обусловленной системы восприятия XVIII столетия, на которую была рассчитана музыкальная драма Глюка и которая значительно эволюционировала с конца XVIII столетия.

Важно еще раз отметить, что дело не в самом факте существования обработок глюковских опер, а в том, что на современной сцене Глюк существует преимущественно в адаптации. Достаточно краткого сравнения, чтобы стало ясно, о чем идет речь. Существуют академически строгие и свободные редакции «Орфея» Монтеверди. Последние (В. д'Энди и К. Орфа) в настоящее время не стоят на пути первых: все они живут независимой жизнью. Но самое главное заключено в причине подобных обработок как таковых: авторский текст предназначен для редких ныне инструментов, кроме того, он нотирован таким образом, что при его схематичной краткости вариантность расшифровки почти неизбежна и как бы подразумевается. Излишне напоминать, что партитуры глюковских реформаторских опер написаны для «классического» оперного оркестра и представляют собой авторизованные издания, то есть материал, подлинность и однозначность которого несомненны. Строгим редакциям «Дидоны и Энея» Пёрселла не мешает жить полнокровной сценической жизнью свободная редакция Б. Бриттена (1951). Однако авторским редакциям «Орфея и Эвридики», «Альцесты» Глюка по-прежнему не дают покоя новые, более актуальные редакции оперных режиссеров, дирижеров...

Но если причины (хотя бы внешние) произвольного обращения с Глюком в XIX столетии вполне уяснимы, то остается все же загадкой, отчего в XX столетии его произведения по-прежнему служат устойчивыми объектами, будоражащими фантазию интерпретаторов. Что в Глюке дает бесконечно дразнящий повод к переделкам? Что заставляет музыковедов-историков принимать активное участие в такой деятельности, когда с их помощью «существенное и радикальное вмешательство в партитуры Глюка становится теоретически обоснованным» (97, 8)? И хотя «используемые при этом аргументы — ничтожны, они частично проникают в литературу о Глюке или вытекают из нее» (97, 8).

Чтобы хорошо прочувствовать серьезность существующего положения, обратимся к исследователям Глюка, которые «с открытым забралом» сражаются за то, что называют чистотой и подлинностью реформаторских опер.

Еще в начале нашего столетия М. Аренд обратил внимание своих читателей на редкое звучание глюковских опер, отмечая, как факт, что «Глюка всегда гораздо больше хвалят, чем любят» (62, 228). Тема эта столь часто звучит в его статьях, что исследователь счел полезным воспользоваться строфой Лессинга в качестве обобщающего эпиграфа (62, 161):

Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? — Nein.
Wir wollen weniger erhoben
Und fleißiger gelesen sein.

Кто не воздаст должное Клопштоку?
Но каждый ли станет его читать? — Нет.
Мы хотим, чтобы нас меньше возносили
И усерднее читали.

Среди возможных причин исчезновения Глюка с оперной сцены Аренд указывает «растворение» композитора в своих последователях (62, 203), а также более серьезное обстоятельство: «для всех — и для певцов, и режиссеров, и дирижеров, и слушателей утеряно правильное отношение к этому искусству и созвучность ему» (62, 7).

Аренд нащупывает также одну из причин непонимания композитора, даже неприятия его в XX веке и справедливо упрекает редакторов Глюка в «кричащей фривольности, чудовищном варварстве» (62, 156), в непонимании того, что «гений — это не техника, что глюковская техника, разумеется, не вагнеровская; и речь идет о том, что сумел сделать гений техникой своего времени» (62, 157). Последнее замечание полностью совпадает с мнением А. Маркса: «Любому специалисту своего дела нетрудно привнести в глюковскую увертюру или примыслить к ней всё найденное и усовершенствованное в более поздние времена: богатую инструментовку, пеструю игру мелодий и красок, прочное строительство тематизма и целого. И тогда он, подобно нам, увидит, что всё это не только не требуется, но просто-таки помешает... Было бы антиисторично требовать от эпохи того, что стало достоянием более позднего времени» (153, 410—411). Положение с характером обработок Глюка в начале XX века оставалось таким же, как и во времена Маркса.

Вопросом исполняемости глюковских опер и качеством исполнения (включая и детальное рассмотрение некоторых обработок конца XIX — начала XX столетия) Аренд вообще занимался серьезно и долго. Поэтому можно с полным доверием отнестись к его информации. За малыми исключениями (Париж, Стокгольм) положение с лучшими произведениями Глюка оставалось весьма плачевным как в середине XIX века, так и в начале XX столетия. Так, в Германии 1850—1870-х годов исполнений почти нет. К 1900-му году положение несколько улучшается, но всё же оно намного хуже по сравнению с операми Моцарта и Вагнера. Качество спектаклей таково, что Г. Кречмар называет эти постановки экспериментом (62, 223—224). Не будет преувеличением сказать, что «освоение» Глюка XX столетием есть сплошной эксперимент.

Аренд формулирует еще одну причину непонимания и забвения Глюка: «Композитор не позаботился о традиции своего стиля» (62, 28). Иначе говоря, реформатор не оставил исполнительского комментария, включающего темпы, агогику, артикуляцию и их допустимые варианты. Глюковские пожелания в сфере интерпретации его музыки, его драматургии умерли вместе с ним. Постановки его опер в Германии чаще всего осуществляются так: «...дирижер обра-

батывает партитуру. Затем пьесу разучивают по обычному театральному плану. Следуют две постановки, и пьеса исчезает на десятилетия. При этом ругаются все: театральная дирекция, певцы, публика и — Глюк» (62, 28—29). Почти дословно повторяет Аренда д'Энди, свидетельствуя истинность данных, имевшихся в распоряжении немецкого музыковеда: «Германские издатели и аранжировщики соревнуются в священном усердии, кромсая и переделывая самые прекрасные произведения... Ни один капельмейстер не считал бы себя достойным своего звания, если бы не положил к ногам гениального покойника, лишенного возможности протестовать, своей собственной инструментовочки того шедевра, который данный капельмейстер намеревается исполнить. Сам германский император принимает непосредственное участие в этих актах вандализма, официально предписывая вносить изменения в те или иные партитуры прошлых времен» (46, 189—190).

Как же выглядели подобные «аранжировки»? Одна из наиболее скромных принадлежит Г. Бюлову. Это всего лишь увертюра к «Парису и Елене», опубликованная между 1860 и 1867 годами. Здесь была проведена работа над инструментовкой. По следам Вагнера оказалось уже несложно укрупнить состав и провести исполнительскую ретушь, включающую расстановку агогических знаков, разнообразных ремарок, усиливающих музыкальную экспрессию согласно требованиям романтической стилистики. К двойному составу группы деревянных, двум валторнам, двум трубам и литаврам Бюлов добавляет два кларнета, две валторны и бас-тромбон.

В 1890 году Р. Штраус создал свою редакцию «Ифигении в Тавриде», взяв за основу авторскую парижскую версию 1779 года. Эта обработка сравнительно скромна, но вместе с тем явно отступает от глюковской манеры. Таково укрупнение аккордовой вертикали за счет чрезмерно «правильной» группировки деревянных духовых инструментов (сцена появления Дианы из последнего действия оперы). Таково многоголосие труб, укрепляющее мелодику в заключительном хоре; оно выполнено в явном противоречии со спецификой употребления медных инструментов во второй половине XVIII века. Кроме того, Штраус написал трио Ифигении, Ореста и Пилада и ввел его в финал оперы.

Примером наименее скромного, наименее почтительного обхождения с оригиналом может служить так называемая висбаденская обработка Хюльзен-Шлара, предназначенная для постановки «Армиды» в Галле (1906). В кратком изложении эта «операция» выглядела таким образом. Первый акт был превращен в некий пролог к опере. Второй акт оказался, следовательно, первым. Они были соединены с помощью опять-таки нового компонента формы — антракта, сочиненного Хюльзен-Шларом специально для этой постановки (правда, с использованием глюковского тематизма) в развитой симфонической манере современности и с демонстрацией лейтмотивной техники, а также — владения богатой тембровой палитрой вагнеровского оркестрового языка. Заново сочинены все речитативы (глюковские речитативы были упразднены). Замкнутые вокальные и инструмен-

тальные номера были либо сокращены, либо динамически (с помощью медных инструментов) значительно укрупнены. Наилучшие оркестровые эпизоды, как, например, Сицилиана соль минор (из второй сцены пятого акта), ликвидированы.

Трудно понять, зачем все это понадобилось, если пытаться непременно увидеть в подобном предприятии творческое освоение глюковских принципов. Слишком уж далеко от Глюка расположено это поле поисков, причем большинство фальсификаций аргументировано демагогией, взывающей к духу глюковской реформы. «Тем более неотложным, — по мнению Л. Финшера, — представляется что-либо противопоставить этим аргументам или помешать им, коль скоро те немногие представления», выпадающие на долю опер Глюка, «оказались под несчастливой звездой эстетического недомыслия, музыкальной поверхностности и постановочного произвола» (97, 8). Эти слова относятся непосредственно к событиям середины 1960-х годов, когда была «достигнута вершина в несчастливой истории искажения „Орфея“. На долю будущего остается теперь только *pasticcio* из „прекрасных мест“ всех глюковских опер или создание на основе того же материала новой музыки, которая устранила бы все мнимые трудности наипростейшим образом» (97, 7) ⁴.

М. Аренд описывает немыслимое количество таких *pasticcio*, изготовленных в начале нашего столетия. Авторы подобных опусов оправдывали себя тем, что сам композитор многократно переносил свою музыку из оперы в оперу. Аренд справедливо полагает, что нельзя безнаказанно изготавливать такого рода продукцию из глюковских текстов, ибо сам Глюк делал свои переносы по строгому отбору, зависящему от родственности ситуаций в обеих операх — *Quod licet Jovi, non licet bovi* ⁵ (62, 189—190).

Воистину произвол певцов XVIII столетия сменился произволом интерпретаторов XIX и XX столетий. Операм Глюка действительно не везет, даже в год его 250-летия ⁶. На протяжении лишь одного месяца появилась целая серия обработок Глюка. В редакции оперного режиссера Бергера (Аугсбург) Орфей кончает с собой после потери Эвридики, в отличие от касселевской редакции, где Орфей уходит во мрак, на задний план сцены, как бы растворяясь. В редакции Балланчина (Гамбург), как и в предыдущих двух, смешаны парижская и венская редакции «Орфея», но, в отличие от них, сохранен счастливый конец. И тем не менее весь спектакль оказался вне смысла и последовательности глюковской оперы. Ибо обработка сделана в духе «пышного придворного представления времен Людовика XIV... Не-

⁴ В 1960-е годы на сцене Ленинградского государственного академического Малого оперного театра исполнялось такое *pasticcio*: первый акт — «Ифигения в Авлиде», второй акт — «Клитемнестра», балет на музыку Глюка; третий акт — «Ифигения в Тавриде».

⁵ «Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку» (лат.).

⁶ На родине композитора (в Германии и в Австрии) юбилейный год, как и год 200-летней даты первого представления «Орфея», был отмечен не только сверхскромно (в 1962 году в ФРГ была только одна постановка «Орфея»), но и с традиционным использованием новых аранжировок. Так было в Касселе, Аугсбурге, Мюнхене, Швещингене, Штутгарте (130, 98—99; 98, 296; 53, 221).

двусмысленная вульгарно-историческая претензия на придворный стиль того времени, не имевший никакого отношения к стилю Глюка, обнаруживает разительную историческую безграмотность и отсутствие художественного инстинкта у инициаторов этого эксперимента. То обстоятельство, что идея инсценировки почти безоговорочно или даже с помощью совершенно ошибочной исторической аргументации режиссера была восславлена серьезными критиками наших ежедневных газет, бросает жуткий свет на состояние нашей музыкальной критики» (98, 297). Режиссер Ханс Гартлеб, обращаясь к «Парису и Елене», трактует эту сложнейшую оперу чуть ли не в качестве предварительного наброска мифологической оперетты Оффенбаха на тот же сюжет. «Альцеста» в Штутгарте (режиссер Э. Пётгенс) поставлена почти без всего первого акта и не столько завершается, сколько прерывается в момент, когда Альцеста уходит из жизни, жертвуя собой ради Адмета. «То, что довелось услышать, — говорит А. Аберт, — было... разумеется, глюковской музыкой, но отнюдь не глюковской оперой; это была „Альцеста“ с музыкой по Глюку» (53, 221).

«Большинство немецких друзей оперы считает, что имя Глюка остается прерогативой историков», — так начинает свою статью о Глюке О. Ример (169, 2). И трудно ожидать, говорит он, что «теперь, когда эти историки собираются чествовать 250-летие великого оперного реформатора, названные друзья оперы потребуют большего, чем прежде, или захотят пересмотреть свое мнение» (169, 2). Автор дает довольно унылую картину исполнения опер Глюка на сценах Западной Германии в 1959 — 1964 годах: в Берлине, Кёльне, Мюнхене, Эдинбурге, Дюссельдорфе, Касселе, Дортмунде, Зальцбурге, Штутгарте. «И сегодня Глюк по-прежнему ищет свою публику... маленькая и большая сцена, интенданты и режиссеры, все они полагают, что поступают правильно и достойно, когда указывают этому замечательному страннику между мирами барокко и рококо... его место в музыкальном представлении слушателя» (169, 2).

Г. Розендорфер прослеживает разнообразные негативные метаморфозы, происшедшие с «Орфеем» начиная с XIX столетия (170, 449—451). Поворот от французской партии Орфея XVIII века к итальянской (от тенора к альтовому голосу, замененному Берлиозом на женский голос — П. Виардо-Гарсиа) — при сохранении итальянской редакции оперы в целом — повлек за собой значительные несогласования в тональном плане оперы, которому Глюк, как известно, придавал большое значение и который был им тщательно разработан. Потребовался также обратный перевод французского текста на итальянский, после чего скрупулезный труд Глюка над французской просодией, над точным соответствием экспрессии французского слова музыке — вся эта тяжелая работа оказалась попросту ненужной; в результате — перевод, намного уступающий начальному итальянскому либретто венской редакции «Орфея»! И наконец, последнее блудо: «коктейль» из двух редакций, изготовлявшийся в конце XIX столетия в расчете на режиссуру.

Свой вклад в историю обработок «Орфея» внесла и грамзапись. Среди памятников такого рода выделяются записи П. Монте с обрат-

ным переводом на итальянский; Ф. Фричай, со скверным немецким текстом, с дважды транспонированной партией Орфея, ибо эту партию поет баритон, следовательно — октавой ниже женского голоса.

Существует и записанная на грампластинки редакция А. Тосканини, снявшего увертюру, но внесшего большое количество музыки из разных других опер Глюка.

«Против враждебности своих современников, против непонимания своих соотечественников, против интриг Пиччинни Глюк смог защититься. Кто поможет ему в борьбе против аранжировщиков?» — резонно спрашивает Розендорфер (170, 451).

«Позволительно ли братья за изменения „стандартных“ произведений оперного репертуара таким образом, чтобы их смысл оборачивался противоположностью? — спрашивает А. Аберт. — И если это позволительно, то имеются ли во всем этом временные пределы? Или в ближайшем будущем мы станем удовлетворяться двухактным „Волшебным стрелком“, в финале которого невеста падает без чувств, в то время как невезучий стрелок устремляется в Волчью долину под саркастический смех Самбеля?» (53, 221).

Вчитываясь в современную литературу о Глюке, постепенно осознаешь и серьезность положения с глюковским наследием, и неповторимость проблематики, встающей перед современным музыковедением, в частности — перед глюковедением. Помимо очевидной необходимости объяснить происходящее ныне (как и происходившее прежде), возникает животрепещущая задача защитить искусство Глюка от посягательств аранжировщиков, от «произвола тщеславных и безответственных режиссеров» (91, 270—271). И едва ли убедительным аргументом в пользу обработок может служить факт двухвековой эксплуатации реформаторских опер в качестве «сырого материала» (Финшер) для сценического зрелища⁷.

Аранжировки реформаторских опер начали свое преследование еще при жизни Глюка; причем некоторые из них, как полагает, в частности, Аренд, не обошлись без прямого участия (или благословения) самого Глюка (62, 79)⁸. К числу хорошо известных, прижизненных обработок «Орфея» относятся так называемые мюнхенские обработки 1773 и 1775 годов, принадлежащие третьестепенному итальянскому композитору Тоцци (92, 26—55). Практически каждое исполнение этой оперы (наиболее популярной из глюковских опер в конце XVIII столетия) влекло за собой обработку оригинала, касающуюся как либретто, так и музыки; «Орфей» произвольно сокра-

⁷ Известный повод для обработок мог дать и сам Глюк. Причем не только повторными, парижскими редакциями «Орфея», «Альцесты», «Очарованного дерева», «Осажденной Цитеры», но и венскими редакциями «Ифигении в Тавриде», «Орфея» и невиданным числом самозаимствований. Но вместе с тем разве мало повторных редакций у Моцарта, Чайковского, Малера, Стравинского? И разве эти редакции послужили для дирижеров поводом для расправы с их музыкой?

⁸ Псевдоглюковская опера «Королева весеннего праздника» содержит (помимо постороннего, чужого материала) немало глюковских заимствований. Драматургические особенности мюнхенской обработки непосредственно подводят к парижской редакции «Орфея»; отсюда, как полагает Аренд, промежуточное положение этой партии между двумя авторскими редакциями.

щался или удлинялся. Так происходило начиная с 1770-х годов: в Парме (1769), Болонье (1771), Неаполе (1774) и далее во Флоренции, Лондоне, Стокгольме (на шведском языке), Бреслау, Франкфурте, Эшенбурге, Касселе. Обработка Тоцци не уступит любой из обработок XIX и XX веков. Таков же и известный «Орфей» Бертони, долго считавшегося автором дополнительной арии Орфея во французской редакции Глюка, того самого Бертони, который называл свой шедевр «не вариантом, а вариацией глюковского произведения» (62, 83). Аналогичны и пьесы И. Наумана (текст Ш. Биль), Ф. Бенды (текст Г. Линдемана).

Итак, «вариации» Бертони и Тоцци «как предел уродливого» (92, 51), обработки Берлиоза и Вагнера, стремящихся «довести наличный материал до верного результата» (91, 202), нескончаемый поиск режиссуры в XX столетии — все это, в сущности, звенья одного процесса, отражающего постоянный, незатухающий интерес к Глюку, особое внимание, не имеющее себе аналога, пожалуй, во всей истории художественной культуры в целом.

Взяла бы на себя ответственность хоть одна картинная галерея демонстрировать «аранжированную» картину Тициана, Гойи или Пикассо? Допустила бы она к экспозиции картины великих живописцев с определенными «техническими» коррективами, с некоторым вмешательством в композицию картин, в детали цвета или света на полотне? Такое трудно даже предположить. И хотя музыкальное произведение — объект иного порядка, иной системы воспроизведения и восприятия, иной художественной материи, иной природы в сравнении с пластическими и пространственными искусствами, все же аналогия напрашивается, коль скоро речь идет о шедеврах искусства: тут она бесспорна и не требует комментариев.

Исправления, усовершенствования Глюка — процесс бездонный. Что касается глюковских текстов, то здесь нельзя сказать определенно, что достойно, а что недостойно исправления, в частности параллельные квинты, которые заметил А. Маркс (154, 214—215) и которые может заметить каждый, кто внимательно изучал партитуры Глюка. Учитывая специфику «несовершенств» глюковской техники и его языка, практически всё — любая деталь может быть подвергнута переделке «с наилучшими намерениями», совершенствованию в духе более поздней техники, более богатых средств. В этом отношении несколько иначе обстоит дело, например, с Бетховеном. На фоне его ярчайшей устремленности в будущее, гениальных находок в области средств выразительности его «недостатки» и «просчеты», возможно, прочитываются подчас как таковые. Вспомним, например, эпизодические «пустоты» в аккордовой вертикали духовых инструментов, возникающие как результат противоречия между высокой требовательностью Бетховена к аккордовой плотности и действительными возможностями натуральных медных инструментов. Отсюда — вполне естественная и понятная для многих музыкантов потребность разрешить это противоречие. Так возникла ныне принятая во всех оркестрах мира оркестровая редакция всех бетховенских симфоний; ее авторы — Р. Вагнер и Ф. Вейнгартнер — в частности,

дополнили гармонию духовых звуками медных инструментов в тех эпизодах, где «исчезновение» валторн или труб у Бетховена приводило к временному «провалу» звучности⁹. Важно заметить, что партитуры Моцарта и Гайдна (ближайших предшественников Бетховена) не требуют подобной ретуши в силу иных требований, предъявлявшихся композиторами к оркестровым средствам (в целом — одинаковых и у Бетховена, и у венских классиков XVIII века).

И наконец, последнее. Среди многочисленных «претензий», предъявляемых Глюку его аранжировщиками и его исследователями, есть общая, примиряющая теоретиков и практиков: неприятие счастливого конца, который, по общему мнению, противен сущности глюковской реформы, глюковской драматургии. Таким образом, желая того или не желая, музыковеды со страниц своих монографий и статей провоцируют вмешательство исполнителей в глюковские оригиналы. К. Гейрингер: «В подлинном смысле „Орфей“ Гайдна следует реформаторским идеям времени гораздо более, нежели произведения самого Глюка, так как опера заканчивается трагически» (105, 81). А. Н. Серов, указывая на нелепость счастливого конца и, как следствие, на слабости чисто музыкального порядка именно в финальных разделах глюковских опер, видит в этом причины того, что «оперы Глюка в наше время нигде не даются» (44, 114).

Мнений такого рода чрезвычайно много, они были распространены в XIX столетии, популярны они и в наши дни. На вопрос, почему либреттист и композитор придерживались именно такого окончания, отвечают две близкие версии: а) авторам не хватило мужества быть последовательными; б) из «тактических соображений» они не довели начатый путь до логического, трагического конца. Иными словами, ими руководил компромисс, уступка условностям *opera seria*. Блестящим анализом оперного сюжета и греческого мифа Л. Финшер камня на камне не оставил от обеих версий (98, 296—301). Он показал, что, находясь в рамках требований благополучного конца, Кальцабиджи и Глюку удалось найти не компромиссное, а последовательное разрешение конфликта драмы. Он доказал, что счастливое окончание событий служит наиболее естественным завершением, действующим как исцеляющий бальзам, как катарсис в атмосфере непрекращающихся потерь, слез, горестных утрат, подавленного настроения. Но просветление не приходит как внезапное, абсолютно неожиданное решение неба. Чтобы избежать действительно стандартного и, что особенно важно, императивного разрешения ситуации, Кальцабиджи заставляет богов принять участие в действии: Амур появляется в начале событий, объявляя условия поведения Орфея, и, проявив высшую снисходительность, возвращает Орфею его бедную Эвридику, награждает героя и слушателей за страдания и долготерпение. «Всякая обработка,— напоминает Финшер,— где до самого конца ее

⁹ Разумеется, такой путь нельзя считать единственно верным, о чем свидетельствует исполнительская практика выдающихся дирижеров XX века О. Клемперера и В. Фуртвенглера — сторонников исполнения оркестровой музыки Бетховена по оригиналу.

автор пойдет по стопам Кальцабиджи и заменит лишь сам финал, будет не трагедией, но лишь абсурдной драмой (не в современном понимании выражения, а в его собственном смысле)» (98, 300).

И действительно, отчего оперный финал у Глюка должен быть непременно трагическим по смыслу? Ведь проблема «правдивого» окончания и проблема убедительной драматургии не есть одна и та же проблема. Тем более, что Глюк боролся не за логику и правдивость фабулы, а за эстетически оправданную интерпретацию мифа.

Для Глюка было важно сильное переживание простых событий, даже если они неправдоподобны. Да ведь вопросы реализма, как известно, занимали Глюка и его время не в широком, идейном плане, а как задача эмоционального насыщения музыки, спектакля.

Не странно ли выглядит упорное стремление деятелей художественной культуры XX столетия (культуры широко просвещенной и наиболее искушенной в вопросах сюжета, драматургии и всего театрального дела) навязывать внешнюю и тем самым мнимую правдоподобность и трагедийность драматическому произведению художественной культуры XVIII столетия (культуры, которой уже давно не требуется доказывать суверенность и абсолютную ценность своих достижений)? Как и прежде, драматурги XX века используют вечно притягательные мифологические сюжеты для их новой интерпретации¹⁰. И если такое возможно сегодня, то отчего в этом нужно отказывать XVIII веку? Версии Кальцабиджи — Глюка следует верить, концепция их прессы целостна и не дает никаких оснований в этом сомневаться, а тем более трактовать ее.

Проблема и материал, которых мы коснулись, неожиданны в своей очевидности. Но они и важны в этой неожиданности. Более того: жизнь глюковских опер на современной сцене (не говоря уже об оперной сцене XIX века) в буквальном смысле продиктовала глюковедам последних двух десятилетий, как наиболее актуальную, тему защиты глюковского наследия от аранжировщиков. Перед нами проблема, которая, помимо своего практического разрешения, ожидаемого в будущем, обладает ясным теоретическим содержанием уже сегодня. Это содержание имеет огромное значение для понимания феномена Глюка, сущности его творческой индивидуальности и шире — для понимания сложных процессов в музыкальном мире середины XVIII столетия. Без серьезного рассмотрения названной проблемы наши представления о Глюке останутся принципиально прежними. Ее освоение открывает глубину и многомерность удивительно богатой художественной натуры.

¹⁰ Античные и библейские темы вновь и вновь используются в качестве сюжетной канвы для глубокого философского анализа нашей современности. Мы можем вспомнить «Электру» Г. Гофманстала и «Электру» Ж. Жироду, «Антигону» и «Медею» Ж. Ануя, «Персов» и «Мир» Л. Фейхтвангера, эпопею «Иосиф и его братья» Т. Манна.

Свою интерпретацию классических мифов древности предьявляет в XX веке и музыка. Назовем лишь некоторые широко известные произведения: «Царь Эдип», «Персефона», «Орфей», «Авраам и Исаак» И. Ф. Стравинского; трилогия К. Орфа «Антигона», «Царь Эдип», «Прометей»; «Юдифь», «Антигона» А. Онеггера; «Медея», «Давид» и другие сюжеты Д. Мийо; «Саломея», «Электра», «Ариадна» Р. Штрауса; «Моисей и Аарон» А. Шёнберга.

ОБЗОР ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Жизненный и творческий путь великого реформатора известен настолько давно и подробно (в сущности, с начала XX столетия), что каждое новое его изложение становится как бы просветительской акцией, прежде всего напоминанием о том, что собой представляет, скажем, Пизанская башня, Собор Парижской богородицы или Великая китайская стена. Путь этот почти лишен тех волнующих тайн, которые характерны для биографий Б. Челлини и Ф. Вийона, С. де Бержерака и Г. Пёрселла, В. Моцарта и П. Бомарше, М. С. Березовского и А. Сальери, Н. Йоммелли и Д. Переса. Однако «напоминание» о Глюке приобретает особый смысл в свете тайны иного порядка: необычной жизни его наследия. Оно дает верную возможность убедиться в резком контрасте между благополучной биографией творчества Глюка и далеко не благополучной его дальнейшей судьбой. Оно убеждает и в том, что истинные и необычайно глубокие тайны Глюка заключены в особенностях его музыкально-драматического мышления, в самой его музыке.

Как сообщают десятки энциклопедий, монографий и учебников, Кристоф Виллибальд Глюк родился 2 июля 1714 года в местечке Эрасбах (Бавария), что находится между Байрёйтом и Карлсбадом.

О родителях и предках композитора известно не слишком много и при этом в основном со стороны отца — Александра Глюка (1683—1743). Дед, прадед, дядья и отец Глюка были егерями и лесничими. Считается, что в молодости А. Глюк как австрийский подданный сражался под знаменами кронпринца Евгения Савойского в войне за испанское наследство и, по-видимому, около 1710 года оказался в Верхнем Пфальце, отошедшем к Австрийской империи после 1704 года. Здесь, в Эрасбахе, почти тридцати лет от роду лесничий А. Глюк женился на будущей матери Кристофа Виллибальда, о которой мы знаем лишь то, что ее звали Марией-Вальпургой. В семье было девять детей: семь мальчиков и две девочки. Как утверждают биографы, в частности М. Купер (79, 39), фамилия Глюк — чешского происхождения. Одна из ее многочисленных версий — Kluk¹, что на чешском

¹ Другие версии: Kluck, Klukh, Kluckh, Cluc, Cluk, Glück.

означало «парень», «мальчик». И это, как считают, свидетельствует в пользу богемского происхождения рода Глюков.

С 1717 года наступает полоса переездов: отец меняет места службы одно за другим, путешествуя со своим семейством по Северной Богемии. Эта жизнь, в которой особое место занимала живая природа, не могла не повлиять на мировоззрение Глюка, на формирование черт его характера и будущей художественной натуры: острой восприимчивости, цепкости, целеустремленности, трезвого расчета и необычайного напора в достижении намеченного. Развитию этих качеств в немалой степени способствовало суровое, как полагают современники, воспитание. Глюку уже в детском возрасте приходилось выполнять нелегкую работу лесничего, во всем помогая отцу. И нет ничего удивительного в том, что возникшая в мальчике тяга к музыке вступила в непримиримое противоречие с традиционными «клановыми» интересами, какими их видел отец. Несмотря на отцовские запреты (так, по крайней мере, принято считать), Глюк продолжал заниматься музыкой. Его интерес не угас и после переезда из горного Крейбница (семья Глюков жила там с 1722 года) в замок Айзенберг, близ Комотау, во владение князей Лобковиц, и после предположительного поступления в иезуитскую гимназию в Комотау, где юноша должен был обучаться на протяжении шести лет².

В гимназии Глюк приобщился к первым в его жизни театральным зрелищам и ученическим празднествам. Тут он, должно быть, познал клавир и орган, без которых не обходилась служба,— хотя нет свидетельств (ни документальных, ни творческих) того, что он овладел этими инструментами: ведь Глюк не оставил ни одного сочинения для клавира. Мало того, очевидцы (и среди них мадам де Жанлис) утверждают, будто свою музыку композитор исполнял на клавире как бы «без пальцев» (то есть технически несовершенно); правда, «гений все преображал» (153, 20—21).

Документально установлено, что с 1731 года Глюк находится в Праге, где учится в местном университете. Считается, что здесь он изучал философию и музыку; сам Глюк добавляет: «...кроме того, немецкий, французский и итальянский языки» (91, 22), хотя в те времена, насколько известно, таким предметам в университетах не обучали. Не установлено, чему и как учился Глюк в Пражском университете. Неясно и то, что побудило строгого отца «отлучить» сына от фамильной профессиональной традиции и отправить его в далекий город для изучения философии, логики, метафизики... Возможно, Глюк и сам ушел из дома, но уж наверняка не для изучения филосо-

² Против учебы в этом заведении говорят как минимум два факта. Во-первых, в списках учеников гимназии в Комотау числится только один Глюк, и тот по имени Франц. Во-вторых, как указывает первый крупный биограф Глюка А. Шмид (173, 79), в 1750-е годы Глюк занимался изучением латыни, что весьма странно для человека, обучавшегося у иезуитов, у которых если чему и можно было научиться в совершенстве, так это именно латыни. В пользу пребывания Глюка в гимназии говорит то, что он не вполне владел немецким языком, которому иезуиты не придавали должного значения в процессе обучения. Известно, что и современник Глюка венский поэт Михаэль Денис, бывший иезуит, в восемнадцатилетнем возрасте знал немецкий язык не лучшим образом (91, 22).

фии. Ясно лишь, что молодому человеку было не до университета: как и прежде, он продолжал интересоваться музыкой. Владея скрипкой и виолончелью, обладая неплохими вскальными данными, Глюк стремится исполнять больше музыки, не брезгуя любой публикой, часто отправляется в живописные окрестности Праги, где выступает перед крестьянами, ремесленниками и прочим простым людом, заодно подрабатывая на жизнь.

Но главный опыт пражского периода сосредоточен в стенах собора св. Якуба (Тайнкирхе), где Глюк пел в хоре и играл в оркестре под управлением Богуслава Черногорского (1684—1742), крупнейшего чешского композитора, органиста и теоретика. Черногорский долгое время работал органистом и регентом в соборах Падуи и Ассизи. В шутку его называли «богемским падре». Свидетельств ученичества Глюка — ни прямых, ни косвенных — не сохранилось. И всё же трудно допустить, что влияние высочайшего профессионализма Черногорского прошло мимо Глюка.

Не менее важным для Глюка было знакомство с европейской музыкой, которую буквально обрушила на него Прага — настоящая «колония» Вены в XVIII столетии. Видимо, с этого времени и началось пробуждение профессионального самосознания Глюка. Его мысли теперь все более и более связывались с Веной, крупнейшим культурным центром, куда его непреодолимо влекло.

В 1735 году молодой князь Ф. Лобковиц берет Глюка в свой дом в качестве «камер-музыканта». Перед молодым человеком открылся мир придворного искусства во всем его блеске. Первые сильные впечатления — от ослепительной роскоши оперного спектакля И. Фукса, от музыкальной насыщенности и сложности его языка.

13 февраля 1736 года Глюк, вероятно, присутствовал на премьере оперы «Ахилл на Скиросе» А. Кальдара, одного из «апостолов» старой неаполитанской оперной школы. Представление состоялось по случаю торжественного бракосочетания принцессы Марии-Терезии с эрцгерцогом Лотарингским Стефаном-Францем. Следы массивной оркестровой ткани Кальдара, устойчивых оперных форм, вокальной виртуозности мы найдем в первых операх Глюка: он превосходно усвоил опыт своего именитого предшественника. В эти годы Глюк впервые берет в руки оперное либретто великого Метастазия, с именем которого тесно связан начальный период его творчества, с эстетикой и драматургией которого он поведет открытую борьбу в годы зрелости и четкого осознания стоящих перед ним задач.

В 1736 году молодому провинциалу только двадцать два года и все еще впереди. Впрочем, ему уже двадцать два года, и он далеко не молод для начинающего музыканта, не знающего, что такое регулярное обучение, не имеющего даже элементарной, стандартной школы. Но и без этой столь необходимой базы дарование Глюка, по-видимому, было чрезвычайно заметным. Услышав однажды в доме Лобковица его игру и пение, ломбардский меценат Ф. Мельци «ангажировал» его в свой камерный оркестр. В 1737 году Глюк уехал в Милан, где пробыл восемь лет. Начинается итальянский период его творчества.

Счастливым случаем называет Эйнштейн отъезд Глюка из Вены, таких счастливых случайностей в его жизни окажется еще немало. Разразилась турецкая война. Три полководца императорской армии — барон Зеккендорф, эрцгерцог Стефан-Франц Лотарингский и принц Хильдбургхаузен — потерпели сокрушительное поражение в Хорватии, за которым последовали и другие неудачи, пока наконец в Белграде в 1740 году не был заключен позорный мир, положивший конец этой войне. В том же году умер император Карл VI, на престол возшли Мария-Терезия, Фридрих Великий, началась война за Силезию. Венская капелла практически прекратила существование, Опера умолкла. Придворный поэт создает почти одни только дивертисменты и *azioni teatrali* (театральные представления). В такое время хорошо быть в Милане, а не в Вене.

Между тем Глюк начинает обучение у Саммартини; довольно скоро учитель и ученик становятся добрыми друзьями. Джованни Баттиста Саммартини (около 1700—1775) — один из крупнейших итальянских мастеров инструментальной музыки. Его перу принадлежат десятки симфоний, трио-сонат, произведений для клавира, струнных инструментов. В них хорошо различимо тяготение к ясному гомофонному изложению, превосходное знание инструментов и оркестра. Он много сделал для развития классицистской модели оркестровки и классической сонатной формы, хотя в его собственном творчестве ощутимо дыхание барочного мышления.

Что мог почерпнуть Глюк из этого источника? Прежде всего — живое общение с крупным музыкантом, с активно пишущим композитором, техника которого не противоречила современной итальянской опере, единственному знакомому Глюку эталону оперы (по Праге и немного по Милану). Для молодого композитора, от природы тяготеющего к музыкальному театру, такая техника обладала авторитетом. Впрочем, Глюк мог познать ее и в общении с универсальным композитором Л. Лео и чисто инструментальным — Ф. Рихтером, ибо в творчестве каждого из них преобладал стиль раннего классицизма.

Глюк овладел «скромным», но уверенным гомофонным письмом. Он познал опыт скорописи по определенной модели оркестровки, в которой еще присутствовали черты барочного инструментального мышления. Он усвоил метроритмическую организацию оркестровых голосов (особенно соотношение верхних и средних) с их характерным ритмическим контрапунктированием, столь типичным для трио-сонат и симфоний Саммартини.

По-видимому, ученичество усилило изначальную склонность композитора к простому гомофонному оркестровому складу, которая осталась в дальнейшем — вплоть до 1770-х годов. Относительная простота фактуры — органичная черта раннеклассицистского мышления, которая никак не может считаться только частной, глюковской особенностью. Однако именно она нередко отмечалась исследователями как слабое звено глюковского стиля и непосредственно связывалась с отсутствием у композитора профессиональных навыков полифонического письма. М. Купер даже говорит о «грамматической

неуклюжести» Глюка (79, 42). Несомненно, ближе к истине те, кто считают, что полифония была чужда Глюку как метод и использовалась им как одно из средств выразительности в чисто драматургических целях. При этом, как полагает В. Феттер, требовалось немалое мужество, сила характера, чтобы противостоять полифонической традиции Вены того времени, где царил дух Фукса даже после его кончины в 1741 году. «Тот, кто не считался с этой традицией, мог завоевать дурную славу» (184, 117) ³.

Драматургическое использование полифонических средств отмечается, например, в хоре «Fuyons tous; d'Achille craignons le courroux» из третьего акта «Ифигении в Авлиде» и в хорах, следующих за сценой Оракула из первого акта «Альцесты»; здесь контрапункт «играет важную роль в изображении замешательства, волнения, удивления масс — особенно в контрасте с церемониальным гимническим стилем, предшествовавшим хорам в обоих случаях» (139, 84—85). В хоре «Vengeons et la nature» из второго акта «Ифигении в Тавриде» возникает эффект нарастающего движения, в котором чувствуется угроза возмездия тирану Тоасу, наступающего в пятой сцене четвертого акта. Иногда Глюк использует короткие имитационные вставки, организованные по принципу бесконечного канона. Любопытно, что музыкальный материал этих вставок почти во всех ариях однотипен и нередко совпадает по ритмическому строению; по мелодическому контуру, по масштабу (обычно используется двутактовое звено). Каноны эти, однако, структурно и фактурно не завершены. Они гораздо ближе диалогическому построению по принципу эхо, в котором заключена идея бесконечного канона ⁴ (пример 1).

Влияние Саммартини наиболее ярко раскрывается в одном из ранних (если не самом раннем) инструментальных опусов Глюка: шести трио-сонатах для струнных, опубликованных в Лондоне в 1746 году, но написанных, вероятно, еще в Милане под контролем учителя. Здесь помимо саммартиниевской фактуры мы найдем явно выраженную чувствительность, свойственную мелодике Саммартини. Почти все ранние глюковские тексты, во всяком случае первые оперы 1740-х годов, несут отпечаток подражания. Не случайно, что вторая из двух опер Саммартини («Агриппина, жена Тиберия»), прозвучавшая в 1743 году, своей мелодикой и строением арий удивительно напоминает глюковские оперы тех лет. Не случайно и то, что в «Свадьбе Геракла и Гебы» (1747), написанной для торжеств в Дрездене, Глюк использовал в качестве увертюры слегка обработанное Allegro одной из симфоний Саммартини, а в «Распре богов» (1749), написанной для Копенгагена, — еще одну симфонию этого же автора (91, 35).

³ Э. Курт замечает: «Глюковская полифония... не подлинная... Придатки в виде полифонического письма примитивны и вместе с тем акцентированы с истинной назойливостью — так что невозможно отделаться от ощущения, будто все театральное, рассчитанное на конечное впечатление, идет от целого, от большого праздничного оперного представления и „выглядывает“ даже из этой маленькой детали» (144, 246, 224).

⁴ «Завуалированная в имитационности повторность» (20, 115).

Ясно, что не один Саммартини владел той техникой, которую мы находим в ранних произведениях Глюка. Среди тех, кого Глюк мог и должен был слышать с 1737 по 1741 год в Милане, — малоизвестный Дж. М. Марки («Милосердие Тита», 1737), Дж. Б. Лампуньяни («Анджелика», 1738), Дж. Ф. Бривини («Меропа», 1738; «Покинутая Дидона» и «Разочарованное непостоянство» — обе 1739), Л. Лео («Сципион в Испании», 1740).

26 декабря 1741 года в театре «Реджио Дукаль» прозвучала первая опера Глюка, «Артаксеркс». От оперы остались только две арии из второго акта, каждая из которых демонстрирует бесспорное старание Глюка достичь уровня лучших авторов. Композитор стремился раскрыть метастазиевский текст в полном соответствии с канонами музыкального воплощения заданного аффекта, угодить тем, от кого всецело зависел успех оперы: кастрату Джузеппе Аппиани и изумительной певице Катерине Аскьери (сопрано), с которой Глюк впоследствии неоднократно сотрудничал. Попытки сделать из неопытного композитора начинающего реформатора выглядят крайне неубедительно, хоть и эффектно. Так, согласно современнику Глюка И. Ф. Рейхардту, успех опере принесла вставная ария Саммартини, которая якобы потребовалась для укрепления авторитета Глюка, но которая произвела неожиданное впечатление: ее тривиальность выгодно оттенила новую и необычайно оригинальную музыку Глюка. Нет человека в наши дни, который бы серьезно отнесся к этой истории.

Успех оперы был успехом начинающего автора, хорошо ориентировавшегося в конъюнктуре. Отсюда — заказы на новые оперы для Милана («Демофонт», 1742 и «Сифаче», 1744) и для театра «Сан-Самуэле» в Венеции («Деметрий», 1742). Либретто Метастазия, к которым обращался Глюк, предлагали музыканту готовую композицию оперы, с преобладанием речитатива *сессо* и арии *да саро*. Форма арии предполагала контраст средней части по отношению к крайним, который подчеркивался характером музыки, темпом, ладовым наклонением, размером, оркестровкой.

Глюк вполне овладел жанром *opera seria*. Об этом говорит и тот факт, что молодой композитор привлекался к сочинению коллективных *pasticcio*. Так, в 1744 году возникла «Мнимая рабыня», написанная совместно с Дж. Б. Лампуньяни, Дж. Маккари, Л. Винчи. В целом же за три с половиной года Глюком было написано в Милане (в том числе и для других городов) восемь опер и *pasticcio*; среди них — «Тигран» для Кремоны, осень 1743; «Софонисба» («Сифаче») для Милана, январь 1744; «Гипермestra» для Венеции, октябрь 1744; «Пор» для Турина, 26 декабря 1744; «Ипполит» («Федра») для Милана, 31 января 1745. Немногие из опер, созданных за это время, сохранились⁶. Известно, что театр в Милане неоднократно горел, таким образом до XX столетия дошли лишь крохи, среди которых отдельные разрозненные арии в сборниках для голоса и фортепиано.

Одно лишь перечисление опер свидетельствует об интенсивности

⁶ Счастливым исключением стала «Гипермestra», сохранившаяся полностью. «Арсаче», впервые исполненная в 1743 году, принадлежит перу Дж. Б. Лампуньяни; опера написана им в 1741 году и позже была ошибочно приписана Глюку (136).

творческой деятельности. Мы видим, сколько энергии и труда вложено Глюком в первые сочинения, и можем представить себе, с каким ожесточением он боролся за признание, за лучшие сцены Италии. Это станет еще более очевидным, если вспомнить, что в 1762 году Кальцабиджи разъяснял Глюку итальянскую просодию; значит, начинающему автору, не вполне владеющему итальянским языком, в 1740-е годы было далеко не просто писать итальянские оперы. Исключительная активность молодого композитора была замечена. По приглашению лорда Мидлсекса, распорядителя Итальянской оперы в Лондоне, Глюк приезжает в Англию в свите своего прежнего покровителя — князя Ф. Лобковица.

В Италии Глюк обрел технику, овладел ведущим и наиболее престижным жанром, открывающим доступ на столичные оперные сцены. Не представляется возможным ответить на вопрос: что думал Глюк в те времена о судьбах оперы, о музыкальной драматургии *opera seria*, о том, что сам он создавал? Гораздо определеннее можно отметить следующее. Оркестровый язык итальянской оперы первой половины столетия; принципы изложения и развития материала; устоявшееся представление об экспрессии в музыке и средствах ее донесения до слушателя; превосходное ощущение природы вокала и воспитанное чувство вокального интонирования; богатый опыт общения с певцами и капельмейстерами; отличное знание ее кулис и кулуаров, удач и разочарований, законов и капризов, ее акустики и ограниченного пространства — все это стало достоянием Глюка, которое он умножал, постепенно отказываясь от одного и находя другое, новое. Из всего этого складывался характер музыкально-драматического мышления, на базе которого выстраивалось здание глюковской стилистики, грандиозная постройка глюковской реформы.

В Милане наметились и черты музыкального темперамента Глюка, обозначившиеся в едва заметной склонности к простоте мелодической линии, к упорядоченности и ясности ритмического рисунка. С годами эти качества стали более устойчивыми и привели Глюка к речитативно-декламационной сфере вокала, к строгому, последовательному воплощению одного аффекта. Глядя из Милана 1745 года в Париж 1777 года, будущий реформатор не догадался бы, что в письме падре Мартини неаполитанскому послу в Париже маркизу Караччоли речь идет именно о нем: «Каждый композитор имеет свое неповторимое место в области искусства; так, сфера Глюка — скорее трагическое и стихийное, нежели нежное и деликатное» (91, 42).

По сравнению с Италией творческий рост Глюка в Англии не столь значителен. Ни премьеры оперы «Падение гигантов» (1746), ни последовавшее за ней *pasticcio* «Артамена» (1746) не оказались творческой удачей или публичным успехом, хотя избранные арии *pasticcio* были изданы в Лондоне в том же году. Ни изучение вкуса англичан, слишком занятых своими политическими распрями в 1745 году, ни мнимое изучение английских баллад⁶ не дали Глюку особенно силь-

⁶ Это распространенное заблуждение вызвано широкоизвестным сообщением Ч. Бёрни, который употребляет слово «баллады» в следующем контексте: «Большин-

ных впечатлений. Но именно в Англии произошла встреча с Генделем и с его музыкой.

Гениальных опер Генделя Глюк не мог слышать в Лондоне, потому что последняя из них («Дейдамия») с треском провалилась в 1741 году: после долгой борьбы с английскими буржуазными вкусами Гендель вынужден был отказаться от создания опер. Но Глюк слышал по меньшей мере две оратории Генделя, отрывки из которых исполнялись в одном концерте с ариями из оперы Глюка «Падение гигантов»: это «Самсон» и «Праздник Александра». Других свидетельств нет. Однако и без того понятно, что за полгода гастролей в Лондоне (с ноября 1745 по май 1746 года) Глюк не мог не слышать ораториальную музыку композитора, творчество которого именно в год приезда Глюка обрело колоссальный общественный резонанс в Англии. Неудивительно, что великая музыка ораторий Генделя повлияла на молодого композитора. Глюк, возможно, этого не осознавал, когда предельно насыщал хоровой звучностью свои реформаторские оперы, когда заставлял хор участвовать в развитии событий.

Об отношении Глюка к Генделю существуют разноречивые данные. Но доподлинно известно, что в спальне Глюка постоянно висел портрет Генделя. Имеется также еще одно свидетельство уважения к большому художнику или, точнее, явный реверанс в его адрес. Не так давно обнаружена цитата из оратории Генделя «Балтасар» в арии «*Rasserena il mesto ciglio*» из «Артамены» (135, 141). Оратория была создана в 1745 году, и, следовательно, Глюк воспользовался ее материалом «по свежим следам», чтобы факт цитирования был хорошо замечен.

В ноябре 1746 года мы находим Глюка в Гамбурге, где влачила жалкое существование так называемая немецкая опера. Ей не давали жизни бесконечные кочующие итальянские оперные труппы, две из которых к моменту прибытия Глюка в Гамбург там как раз и находились. Это опера братьев Пьетро и Анджело Минготти и опера импресарио Джованни Баттиста Локателли. Паоло Скалабрини был первым капельмейстером труппы Минготти. Глюк стал его помощником и должен был выполнять функции капельмейстера, композитора и, вполне возможно, певца.

Труппа, курсировавшая преимущественно между Гамбургом и Дрезденом, после пасхальных празднеств в Лейпциге прибыла в резиденцию Саксонского княжества на свадебные празднества по случаю двойного бракосочетания: курфюрста Макса-Йозефа Баварского с дочерью курфюрста Фридриха-Августа II Саксонского и наследного принца Фридриха-Кристиана Саксонского с Марией-Антонией-Вальпургой, принцессой Саксонской, известной своими композиторскими опытами. Празднества длились почти месяц (с 10 июня по 3 июля 1747 года). Придворный композитор И. А. Хассе написал «Велико-

ство его (Глюка.— С.Р.) арий в „Орфее“ столь же ясны и просты, как английские баллады» (8, 108).

Сравним: «Бёрней прибавляет еще влияние английских баллад, которые, по его словам, Глюк изучал во время своего путешествия по Англии и которые впервые открыли ему естественный род музыки» (41, 203).

душную спартакку» на текст Дж. К. Паскуини, звучали *pasticcio* Скалабрини и первая театральная серенада Глюка «Свадьба Геракла и Гебы», которую дали один раз и за которую композитору заплатили 412 талеров и 12 грошей, назвав при этом «певцом Кристофом Глюком» (91, 52). Написанная на расхожий сюжет и на многократно использованный текст, эта пастораль Глюка на две трети состоит из старого материала (из «Артамены», «Софонисбы», «Ипполита»). В этом произведении закрепляется еще одна стилистическая черта глюковского творчества: приверженность к самозаимствованию, потребность вновь и вновь возвращаться к однажды использованному материалу. Глюк не отказывается от виртуозной трактовки вокала, к чему его безусловно обязывало участие Регины Минготти, обладающей изумительным сопрано.

Труппа братьев Минготти отправилась в Лейпциг, а Глюк в октябре 1747 года, по пути в Вену навестил могилы родителей в своем имении. После окончания дел, связанных с его долей наследства, композитор прибыл в Вену, где ко дню рождения императрицы Марии-Терезии сочинил оперу «Узнанная Семирамида». 4 мая 1748 года была генеральная репетиция, которую посетили члены императорской фамилии. Глюку дали возможность показать себя при дворе, но желанного успеха он не добился. Опера насыщена звукоизобразительностью и музыкальной «живописностью»; автор вводит в арии концертирующие инструменты. Словом, «нигде Глюк не был более барочным, чем в этой опере» (91, 55). И тем не менее исследователи видят именно в этом произведении начало глюковской реформы: здесь композитор проявил волю и характер, дав выход дремавшей в нем музыкально-драматической стихии. Вероятнее всего, это был абсолютно неосознанный акт; тем ценнее его чисто музыкальные результаты. Глюк в дальнейшем еще неоднократно вспоминал о музыкальном материале этой оперы.

Положение вынудило Глюка возвратиться к странствующей жизни. В сентябре 1748 года он вернулся в труппу Пьетро Минготти, но уже на место Скалабрини. Глюк участвовал в исполнении «Милосердия Тита» Хассе, комических итальянских опер различных авторов (в том числе и «Служанки-госпожи» Перголези). В это же время он сочинил театральное празднество «Распря богов». Труппа побывала в Копенгагене. Неясно, встречался ли там Глюк с капельмейстером королевского двора И. А. Шейбе — выдающимся музыкальным мыслителем XVIII века; считается, что его идеи в значительной степени повлияли на формирование музыкального мышления композитора.

Труппа Минготти из Копенгагена последовала в Голландию. Куда направился Глюк, не вполне ясно. Известно лишь, что в Праге в 1750 году и в Лейпциге в 1751 году силами другой труппы (труппы Локателли) была исполнена опера Глюка «Эцио», а в 1752 году в Праге прозвучала еще одна новая опера Глюка, «Иссипиле». В XVIII столетии постановка музыкального спектакля без авторского участия маловероятна. На этом основании биографы Глюка говорят о сотрудничестве композитора с труппой Локателли.

Следовало бы давно уже расстаться с наивно-романтической вер-

сией о Глюке-непоседе, унаследовавшем от отца страсть к перемене мест и службы. Человека, с такой силой тяготевшего к театру, не могло привлекать постоянное передвижение, не дающее ничего стабильного и в первую очередь — надежной, обеспеченной придворной службы: ведь только она (служба) гарантировала столь необходимый, особенно оперному композитору, высокий профессиональный уровень всего сценического аппарата, обилие и даже переизбыток работы, возможность творческого эксперимента, инициативы. Периодические «наезды» Глюка с труппами Минготти и Локателли в европейские столицы и его посещение Вены в мае 1748 года — все это отнюдь не из любви к путешествиям, а скорее всего в поисках долгосрочного, надежного и адекватного своему профессиональному уровню места приложения творческих сил, обеспечения авторитета, славы; все это ради того, чтобы возглавить придворный оперный театр. Да разве Глюк был единственным вояжером? Как не вспомнить беспрецедентные вояжи семейства Моцартов по Европе, отчаянную попытку Моцарта-отца пристроить Вольфганга в Париже в 1778 году, стоившую всей семье жизни матери? Или тщетные старания молодого Моцарта надежно устроиться в Мангейме или Мюнхене? Вспомним перемещения по Европе Траэтты, Йоммелли, Баха, Генделя, И. К. Баха и Ф. Э. Баха, прежде чем они смогли на более или менее долгий срок закрепиться в Петербурге и Штутгарте, Лейпциге, Лондоне и Берлине. Лишь немногим, таким, как Вагензейль, удавалось с первого и до последнего дня оставаться на одной и той же службе.

Разумеется, не каждую поездку следует рассматривать как желание найти постоянную работу: любой случай написать оперу рассматривался как возможность укрепить материальное положение и свое имя. В жизни Глюка таких случаев было очень много, лишь редкие он оставлял без внимания. Как бы то ни было, этот напряженный образ жизни закалил такие природные черты характера Глюка, как упорство, психологическая устойчивость, постепенно преобразая их в те, с которыми придется иметь дело в 1760—1770-е годы венским и парижским примадоннам, звездам европейского балета, оркестровым музыкантам Королевской академии музыки: несокрушимую волю, чувство собственного достоинства, сознание своей силы и правоты, трезвый расчет.

В осуществлении своих замыслов Глюк опирался на поддержку двух влиятельнейших европейских дворов — венского и парижского, поддержку отнюдь не только моральную, но и материальную. Достаточно вспомнить о том, что произошло в этом отношении после невероятного фурора, произведенного оперой «Ифигения в Авлиде» в Париже. После отъезда Глюка из Вены столица Австрии осталась без крупнейшего музыканта Европы этих лет. Шумный успех в Париже вызвал, так сказать, прилив ревности у Марии-Терезии, и в ответ на баснословную награду за «Ифигению», которая последовала от Марии-Антуанетты⁷, императрица заочно взяла к себе на службу

⁷ За «Ифигению» (как и за последующего за ней «Орфея» второй редакции) Глюк получил в Париже 20 000 ливров. Кроме того, как только Глюк представил

своего бывшего композитора и назначила ему содержание в 2 000 гульденов в год.

Возможно, не последнее место в расчетах Глюка занимало и сватовство к Марианне Пергин, дочери богатейшего венского купца Йозефа Пергина. Первоначальный отказ его не обескуражил, и после кончины главы семейства уже не было препятствий: 15 сентября 1750 года состоялась свадьба. Глюк получил большое наследство и чувство уверенности в завтрашнем дне. Глюку было 36 лет, его супруге — 16 лет.

Вернемся вновь к творчеству Глюка. Начиная с «Эцио», написанного на либретто Метастазियो, происходит заметная, хоть и не во всех сценических произведениях проявляющаяся, трансформация в глюковском мышлении. Отдельными «островками» в опере возникают напряженные, трагически окрашенные аккомпанированные речитативы, ломающие стандартное соотношение речитатива и арии, служащее посылкой более крупных сценических построений. Вокальная виртуозность уходит на второй план, возрастает значение тембровой и фактурной остинатности. Недаром «Эцио», как и значительно более поздний «Телемак», послужил особенно богатым источником автопародий для реформаторских опер Глюка. В этом отношении и «Иссипиле», и «Милосердие Тита» (в обеих операх либретто принадлежит перу Метастазियो), написанные в 1752 году — первая для Праги, вторая для Неаполя, — значительно уступают «Эцио», несмотря на большой успех «Милосердия Тита» в Неаполе, которому способствовало участие одного из величайших кастратов XVIII столетия Кафарелли. В этой опере по меньшей мере пять автопародий: увертюра и две арии из «Эцио», две арии из «Свадьбы Геракла и Гебы».

Живя в Вене и лишь периодически выезжая на премьеры своих опер в Прагу и Неаполь, Глюк заинтересовал венскую аристократию. Ему было предложено сначала участвовать, а затем и руководить еженедельными концертами в доме генерала-фельдмаршала, Йозефа-Фридриха Хильдбургхаузена, принца Саксонского, в качестве «первой скрипки», но под началом придворного композитора Дж. Бонно. Каждую неделю здесь пели воспитанницы Бонно — Катарина Шаррер и Тереза Тайбер, а также одна из величайших певиц эпохи — флорентийка Виктория Тези (Тези-Траммонтини). По приглашению принца осенью 1754 года в его загородном замке гостила вся императорская семья. Помимо двух опер Бонно звучала и новая опера Глюка «Китайянки» на текст Метастазियो, написавшего эту безделушку для императорской фамилии. Главные действующие лица (девушки) в трех сценах демонстрируют по взаимной договоренности три драматических стиля: Лизинга — трагический, Сивена — пасторальный, Танджя — комический. Все три манеры Глюк представил с виртуозным мастерством, используя весь наличный арсенал жанровых средств. Особый интерес, конечно, вызывает трагическая стили-

здесь свою третью оперу («Альцесту»), ему была назначена пожизненная пенсия в 1 000 ливров, увеличенная в дальнейшем сначала до 1 500, а затем и до 2 500. Для сравнения: Саккини получал за каждую оперу для Парижа по 10 000 ливров (154, 134).

зация (в арии Лизинги стилизовано прощание Андромахи с Гектором), в которой композитор продемонстрировал превосходное владение аккомпанированным речитативом и дивную патетику. Очаровательна и комическая ария Танджьи, использованная позже в опере «Антигон» (1756). Исполнители — Тези-Траммонтини, Катарина Штарцер (сестра придворного композитора Й. Штарцера), Терезия Хайниш и Йозеф Фриберт⁸ — неоднократно пели в более ранних и в более поздних операх Глюка. В этом «пустячке» Глюк не опускается до развлечения аристократов⁹. Он придает своему творению художественно совершенную форму. 17 апреля 1755 года опера была повторена в Вене, но успеха не имела, поскольку отсутствовала Тези. Кроме того, опера была дополнена балетом Й. Штарцера, впечатление было смазано.

Глюк выиграл в другом. Слушателем пьесы был новый интендант императорских театров, генуэзский атташе в Вене граф Джакомо Дураццо, который от своего имени предложил Глюку 2 000 гульденов в год и место капельмейстера с обязанностью поставлять театральную и камерную музыку. Следует отметить, что официальным придворным капельмейстером был Георг Ройттер, и инициатива Дураццо неизбежно вела к прогрессирующему конфликту между композиторами. Тем более, что Глюк при полном поощрении «интригана» Дураццо исполнял помимо своих произведений почти все, что предназначалось к исполнению. Разумеется, распорядительность и энергия посланника, столь близкие Глюку, его ум и прозорливость оказались во благо всей истории оперы; и сегодня его никто не упрекнет за использование служебного положения.

Дураццо был потомком старинной фамилии, которая дала Генуе несколько государственных деятелей (дожей). Приехав в Вену в 1750 году, он женился на одной из красивейших женщин, графине Унгнад, и приступил к активной деятельности. Будучи широко образованным человеком, интересующимся театром и оперой (он автор итальянской версии либретто Кино к опере Люлли «Армида»), Дураццо в течение нескольких лет добился руководства императорскими театрами, сумел придать театральной жизни новое направление. С одной стороны, он привлек внимание Вены к французскому театру (отсюда — и к балетному искусству); с другой стороны, он стремился обновить застывшую форму итальянского жанра *opera seria*. Политический союз Австрии и Франции в значительной мере стимулировал культурные контакты. Отсюда активный диалог Дураццо с директором Орёга Comique Фаваром, отсюда же интерес Глюка к французской коми-

⁸ Ученик Бонно, он помимо голоса обладал хорошими дирижерскими данными и писал музыку: ему принадлежит зингшпиль «Сераль», который, как считает Г. Кроль, имел влияние на ранний зингшпиль Моцарта «Заида» (113, VI).

⁹ Впрочем, при первом исполнении оперы использовалось немало декоративных средств. Диттерсдорф упоминает многочисленные инструменты: колокольчики, трюгальники, маленькие ручные литавры, бубенцы, колористически расцвечивающие музыку Глюка. Он же говорит о богатейших декорациях Куальо, включающих скульптуру, особые «стеклянные призматические фигуры из божьего стекла, помещенные в сосуды, наполненные цветными маслами» (113, V).

ческой опере, отсюда, наконец, небывалое оживление венского балета, основы которого заложили выдающиеся хореографы Хильфердинг и Анджолини (взлет венского балетного театра породил подлинные шедевры Глюка — его балеты «Дон-Жуан» и «Семирамида»).

Нетрудно понять, что недюжинная активность Дураццо была направлена против Метастазιο и Хассе, которые воплощали вершину орега *seria*, вершину статической драматургии, идеал аристократической оперной эстетики. Это породило непримиримую войну между двумя группировками, одна из которых, как сообщал Ч. Бёрни, была давно образовавшимся и испытанным альянсом Метастазιο и Хассе, а другая только возникла: Дураццо и Глюк. К последней в скором времени присоединился третий участник — Кальцабиджи.

Сотрудничество Глюка с Джакомо Дураццо началось оперой «Оправданная невинность», поставленной 8 декабря 1755 года по случаю дня рождения Франца I. Дураццо «скроил» из различных текстов Метастазιο либретто, в которое внес собственные речитативы, объединив материал сюжетной линией: древнеримской легендой о весталке Клавдии, доказавшей свою невиновность спасением святынь, задержавшихся по пути в Рим. Речитативы предельно кратки и экспрессивны. Развитие стремительно и занимает всего лишь одно действие. В центре внимания либреттиста — не лирический, а событийный, действенный аспект драмы. Несмотря на таинственно-мистический характер разрешения конфликта, это произведение обладает, в сущности, всеми драматургическими характеристиками будущих реформаторских опер Глюка и особенно — «Альцесты», «Ифигении в Авлиде», «Ифигении в Тавриде».

Идея фатальной жертвы, определенной уже в начале драмы, образует мощный стимул развития. В опере обнаруживаются признаки активности народных масс и как следствие этого — действенная функция хора. Народ стал свидетелем чуда и своей реакцией на происходящее продемонстрировал свою волю, свое решение. Это было первое реформаторское либретто, с которым Глюку довелось встретиться, и он оказался во всеоружии. Музыка оперы чутко реагировала и на экспрессию слова, и на все жанровые отступления в либретто: в емких речитативах свободного построения слышится музыка зрелого Глюка, ничем не уступающая аккомпанированным речитативам «Альцесты», «Армиды» и других опер; в ариях *da saro* выразительность упрощенных мелодических рисунков, несмотря на обилие колоатур и для Катерины Габриелли, и для солирующих инструментов. В этой опере Глюк предстает мастером оркестрового письма, умело использующим тембровую экспрессию и красочность инструментов, а также мощное унисонное звучание, живо напоминающее грозные унисоны «Альцесты».

После знакомства с этим произведением лишний раз убеждаешься в том, насколько велика в опере функция либретто, насколько оно определяет драматическую идею и композицию. Послеординарной итальянской оперы Глюка его «Оправданная невинность» воспринимается не только как произведение чуть ли не другого автора, но и как произведение другого, нового жанра — того, который рождался

буквально на глазах. Музыкальная интуиция Глюка шла навстречу новой драматической и эстетической мысли. Это обещало мощный выход музыкальной экспрессии, освобождение от «цветистых описаний, излишних сравнений, нравоучительного холодного морализирования» в либретто и в музыке *opera seria* (37, 347). Это был поиск метода иррационального постижения драматической истины (в противовес барочному рационалистическому), свободного от музыкально-поэтической символики, аллегории. Музыка Глюка была готова стать «языком сердца» (37, 347).

Важно отметить рождение этой новой тенденции, связанной уже с новой музыкальной эстетикой, ведущей в необозримые дали развития музыкального языка и оперной драматургии. Забегая несколько вперед, следует сказать, что извечный вопрос о приоритете оперной реформы не может быть решен только в пользу композитора или либреттиста. Без стремления к новым идеям, без кардинального изменения методологии музыкального творчества наметившаяся тенденция не нашла бы своего развития. И напротив, без глубоких преобразований оперной драматургии, перенесения действия из глубин слушательского воображения на сцену музыка осталась бы вторичным по отношению к драматическому действию художественным рядом, пышным декором, вовсе не претендующим на выразительность и участие в драме.

Лучшим примером тому служит «Танец» — одноактная пасторальная драматическая композиция (*Componimento drammatico pastorale*) на текст Метастазियो, созданный в 1744 году, и поставленная в Лаксенбурге 5 мая 1755 года силами К. Габриелли и Й. Фриберта, с участием балета на музыку Й. Штарцера. Музыка обоих авторов, написанная в галантной манере, демонстрирует стандартные композиционные средства и оркестровую технику. Глюк точно придерживается требований жанра, не помышляя о его совершенствовании. Аналогичен и другой опус композитора («Корона»), на этот раз предназначенный ко дню рождения императора Франца I (4 октября 1765 года), но так и не исполненный из-за внезапной смерти императора (18 августа того же года), несмотря на тщательную полугодовую подготовку. В нем, как и в «Смущенном Парнасе», исполненном 21 января того же года, предусматривался особый состав солистов: четыре юные принцессы, старшей из которых было 22 года (Мария-Элизабета, Мария-Амалия, Мария-Йозефа, Мария-Каролина).

Эти милые одноактные оперы, содержащие по одной-две арии для каждой исполнительницы, явились продолжением семейной традиции Габсбургов, традиции домашнего музицирования, к которому привлекались придворный поэт, художник, композитор, балетмейстер, музыканты, танцоры и, конечно же, инфанты. Известно, что еще в 1730-е годы устраивались такие академии.

Заказ на определенную тему и, что имеет решающее значение, на конкретное либретто предопределяет жанр оперы. Именно этим и объясняется тот удивительный на первый взгляд факт, что и в преддверии реформы, и в ее первые годы, и даже в завершающей парижской стадии Глюк отдает дань и драматическим пасторальям, и теа-

тральным серенадам, и *opéra seria*¹⁰. Большой художник, тем более придворный композитор XVIII столетия, не мог безнаказанно отстраниться от художественной жизни своей эпохи, замкнувшись в экспериментальной лаборатории. Но глюковское внереформаторское наследие не стало и свидетельством вынужденного приспособления к господствующим вкусам; об этом говорит прежде всего уровень композиционной техники, который абсолютно ни в чем (и это хочется подчеркнуть) не уступает реформаторским операм. Почти на каждое произведение падает отблеск реформы. Оставаясь в пределах заданного жанра, Глюк не может удовлетвориться какой-либо схемой; он видит эту схему в динамике. Такое происходит и в *opéra seria*, и даже в новом для Глюка оперном жанре *opéra comique*. С ним связан новый этап творческой деятельности композитора.

С жанром *opéra comique* Глюк познакомился благодаря инициативе Дураццо, пригласившего в Вену французские драматические и оперные труппы, и благодаря основанию французской оперы в Вене в 1752 году¹¹. Получив в 1754 году из рук Дураццо право хозяина на двух венских сценах («Бургтеатр» и «Кернтнертортеатр»), Глюк постепенно осваивал жанр французской комической оперы. Первоначально, как считают, композитор был занят оркестровыми редакциями готовых арий, куплетов в их одностроичном или клавирном изложении. Лишь постепенно Глюк перешел к самостоятельной работе, уже в первых комических операх достигнув уровня, который не только не уступает лучшим французским *opéra comique* его времени (операм Ф. А. Филидора и Э. Дуни), но и превосходит их остроумием характеристик, тонкой игрой ассоциаций (при этом нередко использовался материал *opéra seria*), колористическим насыщением «ориентальных» эпизодов с характерной для них «янычарской» тематикой.

Интонационная сфера глюковских комических опер содержит черты венского и даже чешского происхождения. Композитор часто пользуется песенно-танцевальным тематизмом, если не буквально, то типологически принадлежащим венскому быту. И тематикой, и музыкальным содержанием комические оперы Глюка, несмотря на свою относительную немногочисленность в сравнении с операми французских авторов, охватывают основную проблематику жанра тех лет, предвосхищая некоторые будущие черты уже возникшей в 1750-е годы немецкой комической оперы: ни один исследователь Глюка не проходит мимо прямой аналогии между «Пилигримами», «Одураченным Кадисом» и «Похищением из сераля» Моцарта. Оперы изобилуют параллелями, основанными на близости образного строя (противопоставление ориен-

¹⁰ В этих мнимых неожиданностях и непоследовательности на деле нет ничего необычного. Разве у Гайдна, Моцарта и Бетховена мы не встречаем в изобилии «несерьезные» описи: танцы, балетные сюиты, кассации, серенады, марши, дивертисменты, музыкальные шутки? И разве они не обращали вполне серьезное внимание на качество этих произведений, подчеркивая тем самым полноценность самих жанров?

¹¹ После начала деятельности французской оперы и тем более после начала Семилетней войны (с 1756 года) итальянская опера в Вене практически заглохла. Спектакли ставились редко, к примеру, на случай тезоименитств кайзеровской фамилии. Таким образом, во второй половине 1750-х годов в Вене доминировала французская опера и французский балет.

тальных образов европейским: султана и слуги — паре влюбленных аристократов), сюжетной канвы (коварное похищение и великодушное прощение) и музыкального воплощения, давшего себя знать в увертюрах, «янычарских» сценах, в «ориентальных» составах оркестра.

Особое место в комедийном творчестве Глюка занимает его последняя комическая опера — «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки», обобщающая опыт работы Глюка в этом жанре. Если в отдельных комических операх композитор уделяет внимание отдельным стилистическим требованиям жанра (например, чертам песенности — в «Очарованном дереве», придворной галантности — в «Осажденной Цитере», янычарской тематике — в «Одуроченном Кади», итальянскому мелосу — в «Исправившемся пьянице»), то в «Пилигримах» все эти качества соединяются. Большой интерес вызывает смелое внедрение в замкнутый, сугубо французский организм *opéra comique* черт иного национального стиля, порою даже не одного. Помимо указанной опоры на венский и чешский фольклор, на итальянские интонации, следует отметить прием пародирования серьезной оперы, что говорит о превосходном знании Глюком итальянской комической оперы, а также о профессиональном владении композиционными и художественными выразительными средствами.

Как возникает и как действует этот прием пародирования (в данном случае — высмеивания)? Серьезная музыка, которая могла бы занять свое законное место в любой *opéra seria*, помещается в чужеродную среду жанра-антипода. Минимальных штрихов комедийной фабулы, деталей актерской игры, интонации или текстовой импровизации (что было в духе жанра) вполне достаточно, чтобы эта внедренная в комедийный мир музыка зазвучала смехотворно. Таким путем вскрывается комичность, пародийность ситуации: серьезный персонаж (чувство, аффект) с его серьезным микромиром оказывается буквально «не в своей тарелке». В этом и заключен пафос критически настроенной итальянской комической оперы не только раннего этапа (Т. Альбини, Л. Винчи, Ф. Манчини, Л. Лео), но и зрелого периода, когда и сам Глюк оказался предметом пародии.

Речь идет, как минимум, о двух пародиях Паизиелло. В «Обманутом доверии» (1774) цитатой из арии «Потерял я Эвридику» и издевательски назойливым повторением эффектов эхо, исполняемым голосами, расположенными (как и второй оркестр у Глюка) за сценой, пародируется сцена в Элизии из «Орфея» (59, 108). Значительно тоньше пародия на Глюка во втором акте «Мнимого Сократа» (1775), где Дон Таммаро с помощью лиры заклинает хор подземных духов: своего демона и тень своей первой жены. В «Китайском идоле» (1767) имеется «злободневная» пародия на сцену Оракула из «Альцесты».

Однако пародии на Глюка — лишь малая часть пародийных опер Паизиелло, который «не щадил ни своих соотечественников, ни... реформатора Глюка» (56, 373). «...Эти пародии серьезных опер... выявляются у Паизиелло ярче, чем у прочих его неаполитанских современников. До 1775 года у него нет ни одной оперы, где не встретились бы по меньшей мере сцены борьбы, помешательства, духов или подземного мира» (56, 372).

Пиччинни также был мастером пародии. В его «Прекрасной истине» (1762) виртуозно высмеян весь аппарат *opera seria*: сидя на репетиции оперы, слушатель вкушает и настроение певиц-примадонн, и страдания служебного персонала, которому достается от либреттистов и от композиторов, и суетливость оперного портного. В духе Оффенбаха написана комическая опера Пиччинни «Эней в Куме» (1775). Здесь популярный сюжет прибытия Энея в Италию подается в виде бурлеска. Кульминация пьесы представляет собой гротескную скачку в Ад, чуть ли не предвосхищающую сцену в Волчьей долине Вебера. «Поистине бесчисленны случаи высмеивания отдельных мотивов и сценических типов *opera seria*» (57, 348).

С излюбленным кругом итальянских пародий мы встретимся и в музыкальных комедиях Глюка. Увертюра к «Острову Мерлина» — типичнейшая «буря» с метроритмическим «хаосом» и неквадратными структурами в первой части формы. В большой сцене Аида из второго действия «Исправившегося пьяницы» ля-минорный дуэт фурий представляет собой сочетание «абсолютно серьезной» музыки и «абсолютно пародийной» ситуации.

В столь же серьезной арии Плутона возникают хоровые вкрапления, которые в сочетании с краткими ариозо и речитативами Плутона представляют собой не что иное, как настоящую и вполне законченную сцену, достойную без каких-либо изменений быть перенесенной в любую из реформаторских опер Глюка. Унисонные пассажи, бурные танцы фурий, воинственная героика могли бы переместиться и в «Дон-Жуана», и в «Орфея», и в «Ифигению в Тавриде» (пример 2).

Сколь бы парадоксальным это ни выглядело, но факт остается фактом: именно освоение техники пародирования (высмеивания) привело к кристаллизации глюковского тематизма, который в реформаторский период станет тканью inferнальной семантики. Отсюда и такие детали в рассмотренной сцене, как насыщенная остинатностью фактура, а также символический «ритм судьбы» в следующей, фа-мажорной арии Плутона (особенно в коде этой арии).

Таким образом, Глюк, как и его талантливейшие современники — авторы французской и итальянской комедии, — уделял комической опере самое серьезное внимание. Композитор многое взял из этого источника для своих реформаторских опер. Прежде всего это касается динамичности спектакля, которая обеспечивается быстрыми сменами кратких форм. Вводя хор, аккомпанированный речитатив и даже балет («Пилигримы»), Глюк как бы пробовал средства, думая, разумеется, вовсе не о реформе, а о конкретном художественном результате своей утрированной пародии: в противном случае опыт так и остался бы лабораторной попыткой чисто рационалистического, то есть нехудожественного решения проблемы. Трудно переоценить и обращение композитора к простейшим мелодико-интонационным формам, близким фольклору; им в значительной степени Глюк обязан емким, лапидарным интонационным формулам своих хоров, простоте и выразительности ариозной мелодики.

Между делом Глюк выполнил и несколько крупных работ. Для римского театра «Арджентина» композитор написал оперу «Антигон»

(либретто Метастазियो) на сюжет из жизни македонского царя Антигона: между ним и его сыном Деметрио встала принцесса Берениче; после серии узнаваний и переодеваний, а также с помощью великодушия все разрешается наилучшим образом. Премьера состоялась 9 февраля 1756 года и имела грандиозный успех. Помимо материальных выгод постановка принесла Глюку и моральное удовлетворение: от имени папы Бенедикта XIV ему был вручен орден Ватикана — почетный орден «Золотая шпора», которым награждались крупные ученые, художники, композиторы, поэты. Считается, что кавалеры ордена обретали не права, а лишь привилегии дворянства. Нам известно, как трудно было Моцарту, одному из кавалеров «Золотой шпоры», воспользоваться этими привилегиями, хотя завоевал он этот орден еще в юношеском возрасте. В каком же году получил орден сам Глюк? Точного ответа на этот вопрос нет. Биографы расходятся во мнении ровно на один год. Часть из них считает, что произошло это сразу после премьеры оперы, другие уверены, что годом позже.

Думается, современному читателю интересно будет узнать, как выглядел этот орден. Обратимся к свидетельству Карла Диттерса фон Диттерсдорфа, который видел его на груди Глюка.

«Этот орден выдавался в Риме. Его кавалеры носили титул *Comites palatii romani*. Они получали начертанный на пергаменте и отмеченный крупной печатью диплом. Как в Риме, так и во всех католических государствах они пользовались всеми свободами дворянства и могли беспрепятственно проникать в папский дворец. Они даже имели чин, которым обладали при прочих дворах Европы камергеры. Их орденский знак — крест желтой эмали, оправленный золотом, по форме такой же, как и крест Мальтийского рыцаря. Носили как тот, так и другой на шее, прикрепленным к ленте пунцового цвета; но встречались кресты и поменьше, из золота, прикрепляемые на груди, в красном банте, в петлице. Это очень древний орден, который прежде обладал гораздо большим авторитетом, чем нынче. Чтобы способствовать расцвету прекрасных искусств и наук, главы римской церкви присуждали свой орден великим и выдающимся гениям, как, например, Метастазियो, Бибиена, Гуарини и т. д. Теперь и Глюк получил свой орден, с этих пор он всегда подписывался таким образом: кавалер, шевалье или рыцарь Глюк» (88, 77).

Ко дню рождения императора Франца I Глюк написал трехактную оперу *seria* «Король-пастух» на либретто Метастазियो. Премьера была 8 декабря 1756 года в Вене. Либретто создано в 1751 году и тогда же переложено на музыку Дж. Бонно, которым Метастазियो остался очень доволен. Глюковская музыка представляет собой главным образом строгую последовательность речитативов и арий *da saro*, лишь изредка нарушаемую пропуском арии, которую заменяет развернутый аккомпанированный речитатив, или ритурнеля. В операх конца 1750-х годов Глюк уже менее щедр на виртуозные вокальные партии; а при использовании таковых он нередко излагает фигурационные построения крупными длительностями, в результате чего их колоратурное начало остается непроявленным. Такие эпизоды встречаются и в «Короле-пастухе». Тематизм оперы не отличается яркостью. Грация, сдержан-

ность, уравновешенность, простота изложения — таковы основные его свойства. Даже в «жалобе» Агенора (ля-минорная ария из третьего действия «Какие муки, какие страдания от любви») Глюк на протяжении 175-ти тактов этого номера не выходит за рамки благородного *lamento*. «Король-пастух» близок оперному идеалу Метастазиио и Хассе.

В 1760 году Глюк написал театральную серенаду «Фетида» (или «Тетид»), либретто было написано Дж. Мильяваккой по мотивам древнегреческого мифа о матери Ахилла. «Придворный» стиль этой серенады отвечал духу празднества, по поводу которого она была создана. В октябре 1760 года отмечалась свадьба эрцгерцога Йозефа (будущего императора Йозефа II).

О программе этих торжеств сообщает «Венский дневник» 1760 года (116, V—VI), он также дает представление об обстановке, в которой звучали оперы Глюка.

- | | |
|-------------|---|
| 1 октября. | Полдень — прибытие невесты во дворец Лаксенбург. Вечер — переезд в ее резиденцию, дворец Бельведер. |
| 2 октября. | Обед в Бельведере. Вечер — концерт виртуозов во дворце. |
| 3 октября. | Программа второго дня. |
| 6 октября. | После полудня — выезд невесты в Хофбург. Вечер — праздничный ужин в Большом Редутном зале. |
| 7 октября. | Перед обедом — церемония заключения брака в придворной церкви св. Августина. Обед с вокальной и инструментальной музыкой. Вечер — опера Хассе «Алкид на распутьи» в «Бургтеатре». |
| 8 октября. | Обед с вокальной и инструментальной музыкой. Вечер — маскарад в Большом Редутном зале. |
| 9 октября. | Вечер — французская комедия «Мнимые тайны» с новым балетом в «Бургтеатре». |
| 10 октября. | Вечер — серенада или пышный музыкальный праздник: «Фетида» Глюка в Большом Редутном зале. |
| 11 октября. | Вечер — повторение оперы Хассе в Большом Редутном зале. |
| 12 октября. | Завтрак с застольной музыкой в Хофбурге. Вечер — маскарад в Большом Редутном зале. Ужин — в соседнем зале. |
| 13 октября. | Вечер — французская комедия в «Бургтеатре». |
| 14 октября. | Ужин — в загородной резиденции, данный южноавстрийскими представителями сословий. |
| 15 октября. | Именины императрицы Марии-Терезии. Официальный обед с застольной музыкой в Хофбурге. Вечер — повторение «Фетиды» Глюка в «Бургтеатре». |
| 16 октября. | Открытое, общедоступное повторение оперы Хассе в «Бургтеатре». |

Подробности этого торжества запечатлены на пяти картинах, висящих в Церемониальном зале Шёнбрунна. Они изображают въезд невесты в Вену; обряд бракосочетания в церкви св. Августина; завтрак в Хофбурге; ужин в Малом Редутном зале; премьеру «Фетиды» в Большом Редутном зале.

В опере Глюка пели только итальянцы: Катерина Габриелли, Джованни Манцони, Карло Карлани, Антонио Приори, Мария Пиччинелли, Тереза Джакомадзи. Глюк был особенно внимателен к индивидуальности виртуозов, уделив в серенаде немало места колоратурным эпизодам. Серенада прозвучала в феврале 1761 года и уже в концертном исполнении вновь конкурировала с «Алкидом на распутьи» Хассе, наряду с ораториями Г. Ройттера и И. Хольцбауэра, симфониями и концертами Ф. Аспельмайра и П. Нардини. Однако в борьбе за руководство концертами возник конфликт, который вынудил вмешаться

Дураццо, Марию-Терезию и даже императора, отдавшего предпочтение Ройттеру. Между тем Дураццо добился переезда Р. Кальцабиджи из Парижа в Вену и начал совместно с Анджелини и Глюком подготовку их первого реформаторского детища — балета «Дон-Жуан».

Балеты Глюка по своей реформаторской направленности не только не уступают знаменитым операм композитора, но, пожалуй, даже превосходят их. Таково мнение современных исследователей-глюковедов, которые наряду с изучением хорошо известных балетов «Дон-Жуан» (1761) и «Семирамида» (1765) сделали немало для поиска и атрибуции значительно менее известного «Александра» (1765) и «Ифигении» (1765), вовсе еще неизвестного, но уверенно «вычисленного» балета (80; 110; 125; 164) ¹².

Согласно последним данным, возникновение двух первых балетов всецело связано с деятельностью двух крупнейших европейских балетмейстеров и танцовщиков XVIII века — Франца Антона Кристофа Хильфердинга и Доменико Мария Гаспаро Анджелини.

Первый (1710—1768) считается родоначальником венского балета; он долгое время стажировался в Париже и стал в Вене учителем Анджелини. Второй (1731—1803) известен как выдающийся хореограф, который впервые придал особое значение музыке, как исходному материалу хореографического рисунка балета. Анджелини воспитывался в кругу прогрессивно мыслящей художественной молодежи Милана и пронес через всю жизнь стремление к новизне и «драматической правде». Реформа балета в Вене в полном смысле совпала с реформой балета в Штутгарте и в недалеком будущем в Париже, которую осуществил другой выдающийся балетмейстер XVIII столетия, Жан-Жорж Новер (1727—1810). Его «Письма о танце», впервые изданные в 1760 году, появились на год раньше предисловий Анджелини к «Дон-Жуану» и «Семирамиде», что в значительной степени содействовало укреплению заблуждения, будто Новер был главным вдохновителем глюковских балетов. На деле же решающим для Глюка было общение с Анджелини. Работа с Анджелини показала Глюку, чего следует желать от музыкально-сценического произведения, чего можно добиться в стремлении к действенному балету (*ballet d'action*).

В 1770-е годы между Анджелини и Навером разгорелась жесткая борьба за право приоритета в сфере балетной реформы. Чрезвычайная предприимчивость и бесспорное умение бороться обеспечили Наверу победу и как будто историческое признание права первенства. Анджелини и тем более Хильфердинг остались в тени этой устоявшейся легенды. Однако по отношению к Глюку и тем более по отношению к его балетным драмам «Дон-Жуан» и «Семирамида» великое искусство Навера занимает более скромную позицию: творческое общение двух художников ограничивалось совместной работой либо над балетными сценами опер Глюка, либо над вторыми редакциями уже готовой хореографии Анджелини. С итальянским же хореографом

¹² Балет «Китайский сирота» (1774) даже условно не может считаться глюковским. В настоящее время обнаружены документы и обстоятельства, свидетельствующие об единоличном авторстве Г. Анджелини (110).

Глюка связывают самые истоки, рождение реформаторского хореографического замысла в начале 1760-х годов; в теснейшем творческом контакте оба мастера нащупывали и создавали первые балетные спектакли, непревзойденные в XVIII столетии шедевры музыкально-хореографического искусства. Чем же они примечательны?

В отличие от Новера, Анджелини значительно более строго и последовательно придерживался идеи единства драмы, что отразилось прежде всего на трактовке общеизвестных сюжетов. Анджелини был крайним сторонником трагического, отстаивая при этом не только правомерность трагедийного сюжета в балете, но и необходимость трагического финала, что в корне противоречило господствующей традиции счастливого конца (*lieto fine*) во всех сценических жанрах XVIII столетия. Этим вызвано и обращение к образу Дон-Жуана, погибающего на глазах у зрителей, и возникновение наиболее мрачной и жестокой версии гибели Семирамиды от руки собственного сына. В первом сюжете авторов более устроил вариант Мольера (а не Тирсо де Молина); при этом число персонажей было сокращено до минимума, что наряду с краткостью эпизодов, с высокой концентрацией действия привело к необычной для того времени сценической действительности балета. В предисловиях к балетам и в либретто отвергается детализированная текстовая программа, которая, по мнению авторов, затрудняет восприятие драмы, ослабляет экспрессию спектакля. Через несколько лет те же положения (почти в тех же формулировках) будут обозначены в знаменитом Посвящении «Альцесты» Глюка, которое многие исследователи склонны приписать перу Кальцабиджи.

Глюк ответил Анджелини поисками музыкального единства драмы. Так возник хорошо продуманный тональный план «Дон-Жуана» и скрепляющий принцип повторности ситуаций, который прослежен Г. Грубером (125) на примере сцен Дон-Жуана и Командора, сопровождаемых парой противопоставляемых балетных номеров. Здесь же и нечто необычное — как для оперы, так и для балета: по существу первый (во всяком случае для XVIII столетия) случай воплощения процесса развития действия. В данном случае процесс «движения к катастрофе» (Грубер; 125, 21) показывается с помощью постепенно обостряющегося противопоставления эмоциональных сфер, с помощью углубления тонально-гармонического, фактурного, метрического и динамического контраста между группами номеров, возрастающего по мере приближения к концу драмы. Контраст этот достигает своего апогея в заключительных номерах балета (появление Каменного гостя и низвержение Дон-Жуана в бездну). Заключительный номер балета был перенесен в оперу «Орфей» и использован в танце фурий.

Столь масштабный замысел, подчиняющий идее развития все музыкальные средства, у Глюка больше не встретится. Но в пределах отдельной сцены он претворяется неоднократно: таково начало «Ифигении в Тавриде», где после идиллического пейзажа возникает постепенно развивающаяся и столь же постепенно утихающая буря; такова напряженная сцена Орфея с фуриями, которые под влиянием его искусства уступают отчаянным мольбам, мало-помалу смягчаются, покоряются (это отметил еще Г. Бульхаупт; 74, 29—30). С еще боль-

шей силой музыкальное развитие драмы запечатлено в «Семирамиде», где особенно ярко выражено фаталистическое начало. Отсюда огромное значение оstinатных ритмических и мотивных фигур, заимствованных Глюком из арсенала барочных композиционных средств и возведенных до уровня всеобъемлющих ритмов-аффектов, которые невольно заставляют вспоминать неистовость бетховенских ритмов (пример 3).

Выражение аффекта в замкнутых пределах номера дало возможность Глюку прибегнуть, по выражению Р. Энглендера, к технике монтажа, позволяющей с помощью лейтфактуры вскрыть сквозной характер танцевальной драмы (110, XX). Подобная техника основана на чередовании тематически или фактурно контрастных эпизодов. Музыка балета была использована Глюком в опере «Ифигения в Тавриде», в которой встречается явное заимствование отдельных тем и целых номеров. Скрытое заимствование проявляется в общности тонально-гармонического облика и настроения обоих сочинений. Обращает на себя внимание чуткая, прозорливая оценка глюковского метода самозаимствования, данная Энглендером: «Вариация и адаптация, которым должен подчиниться первоначальный музыкальный замысел, будучи на службе новой сценарной необходимости, показывают, насколько и в каком масштабе драматург и „классицист“ Глюк был все еще связан в своих основополагающих воззрениях с поздним барокко, например, Г. Ф. Генделя» (110, XX).

Немыслимая для балетного жанра того времени глубина и сила экспрессии, потрясающий воображение зрителя-слушателя сюжет¹³ сделали свое необычное дело. Оба балета произвели ошеломляющее впечатление. Но если «Дон-Жуану» все же удалось найти дорогу на европейскую сцену (еще в XVIII столетии), то «Семирамида» не сумела вырваться за пределы Вены и осталась в архивах на протяжении столетий. В записках и дневниках современников находятся отзывы, в которых говорится о «частичной отчужденности» (граф Цинцендорф; 110, X) публики в день премьеры «Дон-Жуана» 17 октября 1761 года в «Бургтеатре», хотя исполнение и музыка все же восхитили всех. В «Кернтнертортеатре» были даны дополнительные представления 2 и 3 ноября, причем в 10 часов вечера 3 ноября театр начал гореть и сгорел без остатка. Но партитура уцелела и начала свое шествие по Европе. В 1762 и 1763 годах балет шел в Шёнбрунне, «Бургтеатре» и «Фрайхаузтеатре» Вены и далее был показан в Мюнхене (1786), в Кобленце (1788), во Франкфурте (1781—1790), в Зальцбурге (1779—1780), в Париже (после 1761 года), в Парме (1765, 1783), в Турине (1767), в Милане (1783, 1785), в Неаполе (1780). Нотный текст обнаружился в Дрездене, Праге, Брюнне, Регенсбурге и Дарм-

¹³ Среди трех источников (Кальдерон, Кребийон и Вольтер) был выбран последний, как наиболее близкий авторам своей трагедийностью, но при этом все же был ими еще более обострен. Древнеассирийская царица Семирамида убивает своего мужа, чтобы выйти замуж за молодого рыцаря Арсаче, не зная, что в действительности он ее сын (Ниньяс). Последний, мстя за убитого отца, умерщвляет свою мать, не предполагая, кем приходится ему эта женщина. А узнав, кончает самоубийством. За всем этим стоит судьба, начертанная богами.

штадте. В XX столетии балет вдохновил А. Дункан и Р. Лабана, М. Фокина и Г. Крёллера.

Премьера «Семирамиды» состоялась 31 января 1765 года в «Бург-театре» и, согласно традиции, стала дополнением более крупного театрального произведения. В данном случае — драмы Расина «Баязет». Весь вечер же был одним из «номеров» в программе празднеств по случаю женитьбы Йозефа II на принцессе Марии-Йозефе Баварской. Как сообщает камергер императорского двора князь Кевенхюллер-Метцш (110, XV), балет исполнялся без предварительной апробации. Ясно, что в столь праздничный день, при полном неведении слушателей в отношении авторского замысла, необычной драматургии и музыки балета, эта пьеса «оказалась чересчур патетической и траурной для свадебного торжества» (110, XV). Но где и когда мог придворный композитор и балетмейстер показать плоды своего труда, как не в придворном театре и «по случаю торжеств» в честь императорской фамилии? По-видимому, «Семирамида» была обречена на неудачу в силу невероятной в те времена последовательности воплощения трагического сюжета в драматургии и музыке балета.

Работа Глюка над балетами была чрезвычайно серьезной. Она занимает в его творчестве особое место. Именно в балете Глюку пришлось впервые столкнуться с необходимостью выразить драму через музыку, минуя слово. Это была невероятная задача, выходящая далеко за пределы традиционного мышления композиторов, которые работали для музыкального театра по готовому поэтическому образцу-путеводителю, заключающему в готовом виде и главный аффект, и его тончайшие нюансы. Именно так обстояло дело с либретто Метастазियो, который, как никто другой, был удивительно чуток к звучащему слову, к его масштабной и метроритмической структуре. А. Райсман пишет о принципах работы либреттиста: «То Метастазियो придает периоду в речитативе размах, воодушевление и порыв, то он выбрасывает слова слишком длинные или обладающие неудовлетворительным звучанием — так, что они становятся непригодными для музыки. То он использует сокращения и слова, завершающиеся акцентированными интонациями — как, например, *ardí, priegó, sará...* то он смешивает семи- и девятисложные рифмы, чтобы придать периоду многоплановость, позволяющую связать ее с благозвучием и удобным метрическим временем для дыхания певца» (168, 105—106). Иначе говоря, Метастазियो готовил для композитора интонационную и метроритмическую основу его будущей мелодики, программировал артикуляцию и тем самым сводил к минимуму возможные варианты музыкального прочтения текста. Но такое либретто было не единственной причиной перестановок музыкального и поэтического текста опер. Возможность таких перестановок определялась часто встречающимся сходством стихов во многих произведениях самого Метастазियो. Это порождало заимствование и самозаимствование — характерное явление композиторской практики первой половины XVIII века.

В танцевальной драме Глюк был лишен привычной поддержки либретто и оказался почти полностью предоставленным своей музыкальной фантазии. Это в корне меняло роль композитора в создании

музыкально-сценического единства спектакля. Эта роль во многом определялась творческими принципами Анджелини, который выделял следующие этапы работы: создание музыки как носителя аффекта, а затем ее пластическое решение. И если учесть, что «Дон-Жуан» и первая реформаторская опера «Орфей» создавались в один год (и по существу «на одном дыхании»), то станет ясным, чем обернулось для Глюка его сотрудничество с Анджелини. Именно в работе над балетами Глюк получил опыт чисто музыкального построения драмы. Именно в балетах были найдены многие реформаторские принципы.

После работы в жанре балета Глюк был готов к сотрудничеству с другим реформатором музыкальной сцены — Раньери Кальцабиджи.

С именем этого человека связан важнейший этап в истории оперы, когда на смену длительному господству статической оперной драматургии Дзено и Метастазии пришла динамическая драматургия, ведущая зрителей от аффекта к аффекту, от результата к результату, обнаруживающая причинно-следственную связь между ними непосредственно на сцене, развертывающая сам процесс событий и переживаний, вскрывающая психологический подтекст происходящего. В сфере оперного либретто Кальцабиджи совершил переворот, аналогичный тому, который был сделан Анджелини и Новером в области хореографии.

«Великим комбинатором» назвал его знаменитый искатель приключений Джакомо Казанова, вкладывая в это выражение тот же смысл, какой имели в виду И. Ильф и Е. Петров, характеризуя своего героя. Казанова и Кальцабиджи были добрыми приятелями и отлично знали друг друга. Поэтому, когда мы узнаем от Казановы, что будущий реформатор оперной сцены был «искусен в финансовых операциях, знал толк в коммерции», будучи при этом «ученым историком, острым, поэтом и большим другом женщин» (91, 99), ему, очевидно, можно верить.

Раньери Симоне Франческо да Кальцабиджи родился в Ливорно в 1714 году в семье скромного горожанина. В молодости у него возник конфликт с родителями, желавшими видеть сына преуспевающим торговцем, в результате чего Кальцабиджи сбежал в Неаполь, где в 1740-е годы начал свою литературную и театральную деятельность. Он создает свои первые либретто, открыто имитируя сюжеты и стиль Метастазии. Одно из них, «Сон Олимпии», было написано в 1747 году и исполнялось как самостоятельная пьеса при неаполитанском дворе. Кальцабиджи отправил его Метастазии, который ответил дружелюбным, любезным письмом. С 1750 года Кальцабиджи жил в Париже, где в 1755 году участвовал в издании Полного собрания сочинений Метастазии, к которому написал большое предисловие: «Диссертация о драматической поэзии синьора аббата Пьетро Метастазии» (76). В нем Кальцабиджи трактует либретто Метастазии как совершеннейшие трагедии, что выглядит откровенной лестью. Вместе с Казановой и при поддержке мадам Помпадур Кальцабиджи организовал лотерею, которая бесславно завершилась и вынудила его покинуть Париж. После краткого пребывания в Брюсселе он прибыл в Вену как нидерландский советник по финансовым вопросам. Здесь, прежде чем заняться драматической поэзией, он приобрел известность как финансист, известный

своими «Мемуарами об организации Счетной палаты». Словом, этот путешественник был «зеркалом добродетели», а по существу — человеком со всеми его открыто проявляющимися противоречиями. Он был преисполнен итальянского патриотизма и получал при этом пожизненную пенсию дома Габсбургов. Он вынес суровый приговор кастрам. Он восхищался Шекспиром, был переводчиком Мильтона, Грея, Томсона и оставался при этом верным поклонником идеалов классицизма. Кальцабиджи самостоятельно изучил законы поэтического и драматического искусства и настолько владел этими знаниями, что мог свободно ориентироваться в насущных потребностях развивающейся оперы.

Кальцабиджи преобразовал оперное либретто. Он устранил крайнюю запутанность, разветвленность либретто Метастазео, свел его к простейшим коллизиям. Это повлекло за собою многократное сокращение количества действующих лиц. Идея драмы стала кристально ясной, появилась возможность музыкальной интерпретации ее во всех нюансах. Кальцабиджи изменил также структуру либретто. Он сократил речитатив, в результате чего речитатив сессо был заменен на аккомпанированный речитатив, способный передать непрерывность действия. Хор у Кальцабиджи стал действующей силой, а не группой солистов, ансамблем, как было ранее у Метастазео. Он ввел также балет, который вместе с хором должен был внести необходимый для развития сюжета и восприятия драмы контраст. Немало Кальцабиджи позаимствовал из либретто французского драматурга Кино, из музыкальной драматургии опер Люлли и Рамо, с которыми, несомненно, познакомился в Париже и достоинства которых отметил в своей «Диссертации».

Метастазео обращается к интеллекту слушателя, адресуя ему длинные поэтические описания страстей, тяжеловесные сравнения и аллегории; Кальцабиджи — к его эмоциям. Он обнаружил простые, общечеловеческие переживания и чувства, которые должны были воплотиться в сильной и столь же действенной в своей простоте музыке. Вне такого дополнения поэзия Кальцабиджи не существовала, она была слишком несовершенна для самостоятельной жизни — особенно в сравнении с поэзией Метастазео.

Драма Кальцабиджи при всей своей примитивности, схематичности, с точки зрения более ранней драматургии, возникла на стыке двух эпох: она равно близка и новейшему «театру переживаний» (который рождался в драматургии Г. Лессинга и Ф. Шиллера, И. Гердера и Я. Ленца, Ф. Клингера и И. Лейзевица) и просветительскому классицизму XVIII века с его неслабеющим интересом к античности. Средоточенность на эмоциональном начале в драме Кальцабиджи сближает ее автора с сенсуалистом Руссо и с представителями «Бури и натиска». Значительная обобщенность материала, а также ориентация на традиционные античные мифологические сюжеты говорят о связи поэта с классицизмом. Автор «Альцесты» опирался на античное представление о конфликте между человеческими страстями и роком как об основной движущей силе драмы. При этом у него ясно обозначен выход за пределы фаталистического мировосприятия: драматург под-

нимается до уровня морально-этического обобщения, что свидетельствует о мощном воздействии французской классицистской драматургии. Идея самопожертвования приобрела в музыкальной драме Кальцабиджи общественное звучание и дала жизнь новому поколению оперных героических образов (Альцеста, Ифигения), которые были сложным конгломератом идейных и стилевых устремлений эпохи, перекрестьем путей развития музыкально-театрального искусства.

Богатая содержанием и обладающая перспективой драматургия Кальцабиджи нашла чуткого музыкального интерпретатора. И хотя распространено мнение, будто свои Посвящения Глюк написал под диктовку Кальцабиджи, все же, учитывая опыт ведения эпистолярной «войны», который имел композитор, можно его смело опровергнуть. Сам Кальцабиджи воздаст должное исключительной зрелости Глюка-мыслителя, который отлично сознавал кризисное положение оперы и свои композиторские задачи; было бы верхом наивности видеть в Глюке слепого исполнителя воли либреттиста. «Глюк полагал,— пишет Кальцабиджи в 1790 году,— что его (Метастазियो.— С. Р.) избилующая сентенциями поэзия и изысканно сотканые характеры, его герои не в состоянии предоставить для музыкального воплощения ни одной возвышенной или величественной черты... Глюк ненавидел прилизанные и манерные политические, философские и моральные эмоции Метастазियो; точно так же, как и его сравнения, его мелкие словоохотливые страстишки, его выверенную игру словами. Глюк любил чувства, которые подслушаны у простой природы, любил мощные страсти в их точке кипения, в момент их извержения, любил шумную театральную суету» (119, 65—66).

Причем в Посвящениях «Альцесты» и «Париса и Елены» Глюк касается проблем только музыкальной драматургии, и более всего — музыкальных средств, в тонкостях которых Кальцабиджи едва ли разбирался. Вспомним эти тексты в их главнейших эпизодах, которые прямо вытекают из драматических задач, поставленных Кальцабиджи.

«Приступая к созданию музыки к „Альцесте“, я ставил себе целью избавить ее совершенно от тех излишеств, кои благодаря ли нелепому тщеславию певцов или преувеличенной угодливости композиторов с давних пор итальянскую оперу уродуют и самое пышное и прекрасное зрелище в смешную и скучную вещь превращают. Я хотел привести музыку к ее истинной цели, которая заключается в том, чтобы дать поэзии больше новой выразительной силы, сделать отдельные моменты фабулы более захватывающими, не прерывая действие и не расхолаживая его ненужными украшениями... Я не хотел заставлять актера прерывать горячий диалог в ожидании нелепой ригурнели, ни разрывать слово, чтобы дать певцу возможность на какой-либо удобной гласной показать в длинном пассаже подвижность своего прекрасного голоса... Я не считал нужным быстро скользить по второй части арии, может быть, самой страстной и значительной, повторять четыре раза слова первой части и кончать арию, несмотря на незавершенность смысла, так, чтобы дать лишь певцу возможность варьировать арию по произволу... Я полагал, что увертюра должна осветить зрителям действие и служить как бы вступительным обзором содержания; что

инструментальная часть должна определяться сообразно интересам и напряженности ситуаций, что нельзя допускать неподобающих купюр между арией и речитативом, кои калечили бы, вопреки смыслу, период и лишали действие силы и яркости.

Я думал, кроме того, что вся моя работа должна свестись к поискам благородной простоты, избегая показного нагромождения трудностей в ущерб ясности; введение некоторых новых приемов казалось мне ценным лишь постольку, поскольку сие с ситуацией согласовалось; наконец, я не знаю такого правила, которым я не пожертвовал бы с полной готовностью в угоду эффективности. Таковы мои принципы. По счастливой случайности либретто прекрасно с моими намерениями согласовалось. Знаменитый автор спланировал драму совершенно по-новому: на место цветистых описаний, излишних сравнений, нравоучительного холодного морализирования — язык сердца, сильные страсти, интересные ситуации и полное разнообразие зрелище» (37, 346—347).

То, чем Глюк был действительно обязан Кальцабиджи, единодушно констатируют оба реформатора (хотя вопрос приоритета в области реформы остался для обоих камнем преткновения). «Я упрекнул бы себя... если бы согласился позволить приписать мне изобретение нового стиля итальянской оперы, успех коего оправдал попытку. Главная заслуга здесь господину Кальцабиджи принадлежит и, если моя музыка имела некоторый успех, то я должен признать, что именно он побудил меня использовать возможности моего искусства. Сей талантливый автор в своих либретто для „Орфея“, „Альцесты“ и „Париса“ шел по пути, мало известному итальянцам. Произведения сии изобилуют теми... полными напряжения страшными и патетическими моментами, кои обеспечивают композитору возможность выразить большие страсти и создать музыку сильную и трогательную. Каким бы талантом ни обладал композитор, он никогда не создаст ничего, кроме посредственной музыки, если поэт не возбудит в нем того энтузиазма, без коего произведения всех родов искусства слабыми и скучными являются» (37, 357—358).

«...Я считал, что единственной подходящей для драматической поэзии и особенно для диалога и для арий, которые мы называем *d'azione* [арии действия], музыкой та лишь может быть, что всего больше приближается к естественной, оживленной и сильной декламации; что декламация сама по себе лишь несовершенная музыка; что можно было бы нотировать ее таковой, как она есть, если бы мы нашли достаточное количество знаков, чтобы отмечать столько изменений, столько раскатов, смягчений, оттенков, разнообразных, так сказать, до бесконечности, кои придают голосу, декламируя. Так как музыка на любые стихи, по моим мыслям, лишь более искусной, более штудированной и обогащенной гармонией аккомпанементов, декламацией является, я решил, что в сем был весь секрет сочинения превосходной музыки для драмы; чем более сжатой, сильной, страстной, трогательной, гармоничной будет поэзия, тем более музыка, которая пыталась бы хорошо передать оную, сообразно ее правильной декламации, будет истинной музыкой этой поэзии, музыкой по преимуществу... Полный этими идеями, я приехал в 1761 году в Вену. Год спустя

монсеньор граф Дураццо, которому я прочел моего „Орфея“, в то время директор зрелищ императорского двора, а ныне его посол в Венеции, пригласил меня поставить оную на сцене. Я согласился при условии, что музыка к „Орфею“ будет сделана по моему вкусу. Он послал мне г.Глюка, который, сказал он мне, применится ко всему <...>

Я прочел ему моего „Орфея“ и многие места его декламировал со многими повторениями, объясняя ему оттенки, которые я вкладывал в мою декламацию, остановки, медленность, быстроту, звуки голоса то отягченные, то ослабленные и незначительные, которые мне хотелось, чтобы он употребил в своей композиции. Я просил его в то же время изгнать пассажи, каденцы, ритурнели и все то, что было вложено в нашу музыку готического, варварского, экстравагантного. Г. Глюк проникся моими идеями.

Но декламация рассеивается в воздухе, и часто ее нельзя уже больше найти; нужно было бы всегда быть одинаково воодушевленным, а сего постоянства и единообразия чувствительности совершенно не существует... Вот почему можно заметить такую неровность в декламации одного и того же трагического отрывка различными актерами... Я искал обозначений, чтобы отметить хотя бы самые выдающиеся черты. Я придумал некоторые; я поместил их между строчками на всем протяжении „Орфея“¹⁴. По такой же рукописи, дополненной нотами, написанными на местах, где знаки давали лишь неполное представление, г. Глюк сочинял свою музыку. То же самое я сделал впоследствии для „Альцесты“» (37, 417—418).

Излагая в этих строках свои взгляды на современную оперу и приемы воплощения музыкальной декламации в ней, Кальцабиджи не считает нужным указать источник своего реформаторского вдохновения: французскую лирическую трагедию Люлли и Рамо. Именно французская опера придавала со времен Кино первенствующее значение интонационной выразительности слова, поэтической речи, которые в конечном своем облике должны были стать «омузыкаленной речью». Еще в театре Корнеля тщательнейшим образом была разработана та самая система звуковысотной нотации актерской речи, которая затем легла в основу речитатива Люлли и которую Кальцабиджи после детального ознакомления с ней в Париже, не моргнув глазом, выдал за свое изобретение.

Речитативный, мелодекламационный метод французской оперы был усовершенствован и музыкально обогащен в творчестве Рамо, творения которого оказали значительное воздействие на итальянскую школу в тех европейских центрах оперной культуры, где французские вкусы имели преобладающее значение. Так было, например, в Парме и в Штутгарте, где работали Траэтта и Йоммелли. Им суждено было испытать на себе силу воздействия французской оперной школы, которая познакомила их не только с мелодекламацией, но и с широкомасштабным использованием хора и балета: все эти средства стали почти оби-

¹⁴ В обоих изданиях Собрания сочинений Кальцабиджи (1774 и 1793 годов) автором сохранены эти «пометки на полях», предназначенные для исполнительской артикуляции текста.

ходными в операх этих мастеров, более или менее заметно разрушая в сознании итальянских композиторов традиционное представление о неприкосновенности жанра *opera seria*.

Глюк не мог не знать этих авторов: он дирижировал их операми. Так, например, «Ифигения в Тавриде» Т. Траэтты, впервые прозвучавшая в Вене в 1763 году, была исполнена под управлением Глюка во Флоренции в 1767 году (91, 140—141).

Следовательно, ему, зрелому мастеру, были достаточно известны пути взаимопроникновения двух оперных школ, а вместе с ними и новые драматургические задачи, стоящие перед музыкальным театром. Иначе не возникла бы опера «Орфей и Эвридика». Кроме того, поэт не в силах был научить сложившегося и профессионально вооруженного композитора оркестровой технике, приемам музыкальной выразительности. Поэтому в вопросе музыкального воплощения драматургического замысла не следует преувеличивать роль Кальцабиджи.

И разве мелодекламация определила историческую роль реформаторских опер? Музыка Глюка, преодолевшая узость мелодекламационной концепции, схематичность либретто Кальцабиджи, — вот главная ценность его опер. Если бы композитор всецело зависел от воли драматурга, если бы ему не удалось вырваться на простор сугубо музыкальной экспрессии, то, говоря словами Берлиоза, «несмотря на весь гений, которым одарила его природа, его... произведения не пережили бы многих произведений его посредственных соперников» (7, 427).

Вспомним дивные балеты «Орфея», хоры «Альцесты», «Армиды» и «Ифигении в Авлиде», удивительные по своей стихийной силе и мрачной красоте. Вспомним глюковские арии, в которых простота и естественность мелодекламации таинственным образом сплавлены с итальянской кантиленой, в результате чего родились такие шедевры ариозного вокала, как ария Париса «*Oh, del mio dolce ardor*» из «Париса и Елены», ария Агамемнона «*Pouvent ils ordonner qu'un père*» и ария Клитемнестры «*Parson père cruel...*» из «Ифигении в Авлиде», дуэт Ореста и Пилада из третьего акта «Ифигении в Тавриде». Вспомним увертюры к «Альцесте» и «Ифигении в Авлиде», которые помимо прекрасного материала обладают ясными и законченными признаками зрелого сонатного мышления, не уступающего по своему уровню классическим произведениям Гайдна, Моцарта и Бетховена. Подобных образцов в глюковской музыке немало (примеры 4—10).

Одно из наиболее удивительных свойств каждой из шести реформаторских опер Глюка («Орфей», «Альцеста», «Парис и Елена», «Ифигения в Авлиде», «Армида», «Ифигения в Тавриде») — их неповторимость. Этим Глюк резко выделяется среди крупнейших оперных композиторов-современников, превосходных и тонких музыкантов. И Траэтта, и Йоммелли (не говоря о Хассе), несмотря на свои попытки изнутри обновить *opera seria*, от произведения к произведению повторяли драматургические схемы, лирические сюжеты, количество героев, их взаимоотношения и поступки. Это приводило к зависимости творческой инициативы музыканта от особенностей жанра. Повторялась также музыкальная экспрессия, ее типизированные формы, нередко скрытые под богатым колоратурным убранством вокала и изуми-

тельным оркестровым мастерством; при этом все еще допускалась перестановка материала и автопародия. Реформаторские же оперы Глюка не давали такой возможности, о чем говорит показательный факт: каждая из них изобилует самозаимствованиями из балетов и опер 1750—1760-х годов, но ни в одной из них нет взаимозаимствований, то есть переноса материала из одной реформаторской оперы в другую. И в музыкально-сценической практике, и в эстетических программах (Посвящениях) Глюк придавал особое значение своеобразию облика своих опер: каждый сюжет должен был обладать той степенью индивидуального, которая исключила бы стереотипную фабулу, ведущую к стандартным положениям, конфликтам и их музыкальным аналогам.

В Посвящении «Париса и Елены» сам композитор следующим образом определил неповторимость своего детища: «Ваше высочество уже, вероятно, читали драму „Парис“ и заметили, вероятно, что она не питает фантазию композитора теми сильными, величественными образами, трагическими ситуациями, которые в „Альцесте“ глубоко трогают публику и являются в искусстве столь благоприятными для сильных воздействий. Вот почему нельзя ожидать от этой музыки такой же силы и энергии, точно так же, как нельзя ожидать одних и тех же эффектов светотени от картины, сюжет которой представлен при полном освещении или при полусвете. Здесь не идет речь о женщине, которая под угрозой потерять супруга находит в себе мужество взывать в сумраке ночи среди дикого леса к божествам ада и которая в тоске величайших мучений, трепеща за участь своего сына, не может разлучиться с обожаемым супругом. Перед нами лишь молодой влюбленный, представляющий контраст с капризным характером честной и горделивой женщины, над которой со всей ловкостью изобретательной страсти он одерживает победу. Контрастные краски я должен был искать в разнице характеров фригийцев и спартанцев, сопоставляя жесткость и нелююдимость одних с тонкостью и мягкостью других» (37, 350—351).

Из всех реформаторских опер «Парис и Елена», написанная на текст либретто Кальцабиджи и поставленная в Вене в 1770 году, имела наименьший успех, как и предполагал автор. Несмотря на все возможные французские атрибуты (декламация, хор, балет, превосходное планирование сценических и музыкальных средств), это удивительное творение не удалось спасти. Ни глюковская музыка, ни его сугубо самостоятельное решение противопоставить «национальные характеры» (чтобы вызвать хоть искру конфликтности, которая сдвинула бы действие с мертвой точки) не были в силах исправить странное «заблуждение» Кальцабиджи, написавшего либретто в духе интимной лирики и сценической работой растянувшего этот камерный сюжет до полной диспропорции содержания и формы. Назвав этот опус Кальцабиджи сплошным «любовным домогательством» (153, 403), А. Маркс не упускает возможности упрекнуть и Глюка, который непостижимым образом в свои 56 лет «приходит к этому пустому кукольному стилю с доверчивой невинностью и инстинктивностью ребенка». Странно, говорит он, что Глюк «оказался способен на убежденное самоотречение и что в его художественной натуре, где жил юношеский задор, смогли

распуститься эти мелко нарезанные бумажные цветы, раскрывшие свои благоухающие чашечки перед удивленным зрителем» (153, 404). На протяжении пяти актов в обворожительных сценах-картинах Парис уговаривает Елену покинуть Трои¹⁵, и лишь в заключительном акте он прибегает наконец к крайним мерам; тут и наступает первое и последнее действие в опере — похищение Елены. То, чего Глюк достиг этой оперой-анахронизмом в чисто реформаторском плане, касается только музыки, точнее — оркестровой драматургии. Как и в более ранних операх, здесь полностью раскрывается тонкое тембровое чутье композитора и та своеобразная оркестровая техника, о которой мы скажем в дальнейшем.

«Орфей»¹⁶, созданный в один год с балетом «Дон-Жуан», трактован Кальцабиджи и Глюком исключительно оригинально. Авторы избежали свойственного античному мифу безоговорочного трагического финала и темы великого музыкального искусства Орфея¹⁷. Все было максимально сконцентрировано на крайне простом и вместе с тем центральном моменте драмы: на всепобеждающей силе человеческого чувства. Орфей предстает перед зрителем как человек, от природы наделенный мощной созидательной силой эмоций, которой не могут противостоять даже все силы ада. Во искупление титанических усилий и немислимых страданий этого человека Аполлон, не будучи в состоянии сдобности поставленные им же условия, возвращает ему Эвридику. Своей музыкальностью опера превзошла все, что было создано в XVIII веке до Глюка в жанрах *opera seria* и *tragédie lyrique*. Композитор сохранил номерную структуру оперы, что позволило ему в ариозной форме выразить тончайшие нюансы чувств, которые чудесно согласовались с краткими балетными эпизодами в духе элегической скорби, нежной сдержанности. Сцена Аида, напротив, насыщена дерзкими контрастами, в которых впервые у Глюка рождается законченный образец «конфликтной» ситуации, где противопоставляется гуманное — безжалостному, высокое этическое — бездуховному. Таков напряженный диалог фурий и Орфея, который в итоге побеждает. Именно здесь композитор находит те музыкальные средства, которые станут олицетворением образов «страха и скорби» (Руссо) и с возросшей концентрацией интонационного содержания воплотятся в «Альцесте». Высокую стройность оперной композиции придают хорошо продуманная конструкция сцен и тональный план. Особой завершенностью и, что особенно важно, связностью, текучестью развития отличается второй акт оперы, поражающий и быстрой сменой эпизодов, и их контрастным содержанием, и великолепной музыкой.

Новым и необычайно последовательным этапом реформы стала

¹⁵ Здесь она — не жена Менелая, а еще только его невеста, согласно высоко-нравственной трактовке Кальцабиджи.

¹⁶ В 1774 году в Париже прозвучала вторая редакция оперы, в которой был сделан тщательный перевод с учетом французской просодии (отсюда изменения в речитативах), была транспонирована партия Орфея (для тенора), значительно обогащена инструментовка и включены новые балетные номера и финальное трио, не считая некоторых прочих деталей.

¹⁷ Эта тема органично вплетена в ткань «Орфея» К. Монтеверди.

опера «Альцеста» на текст либретто Кальцабиджи¹⁸ (первые спектакли состоялись в декабре 1767 года в Вене). Как и в «Орфее», любовь между супругами — не единственная тема сюжета и даже не главная. И здесь, и в других лучших операх композитора любовь — это лишь важная предпосылка событий; мотивом же их служит основанная на взаимной любви готовность самопожертвования. Именно эта тема объединяет собой четыре лучшие оперы Глюка: «Орфей», «Альцесту», «Ифигению в Авлиде», «Ифигению в Тавриде». Именно эта тема, таящая колоссальный героико-трагический потенциал, дала названным операм бессмертие, творцу — импульс, разбудивший богатейшую творческую, музыкальную фантазию, а зрителю — острое ощущение реальности происходящего.

Глюк и Кальцабиджи уже в самом начале драмы обозначают противоречие: больной Адмет умрет, если кто-либо не пожертвует собой ради его жизни (такова воля богов). И эту жертву принесет любимая и любящая жена Адмета Альцеста; так она решила, но об этом никто не будет знать, в том числе и Адмет. Такова волнующая интрига раскрывающегося действия, которое построено на психологических нюансах, на контрастах радостного и тягостного, перспективного (для Адмета) и безнадежного (для Альцесты). Силой этих «повседневных» чувств поэт и композитор вызывают у зрителя-слушателя сопереживание, постоянно напоминаят о небывало остром конфликте чувства и долга. Впервые Глюк сознательно вводит сквозное развитие драмы, без которого предельная суровость обстановки и всего происходящего легла бы тяжким грузом на слушательское восприятие, и последовательное использование оркестровых средств, с помощью которых выявляется процесс драматического развития. Оркестр Глюка взял на себя функцию интерпретатора сценических событий.

Сложный психологизм оперы вызвал необходимость отказаться от замкнутых номеров, от традиционной арии *da capo*. Он же потребовал гибких переходов от речитатива к арии, сочетания кратких ариозных форм с массивными хоровыми эпизодами, а также появления немногословных хоровых реплик на фоне неустойчивых сольных всплесков, малых и крупных ансамблей, длительных и сосредоточенных декламационных монологов. Словом, при крупных масштабах (три акта с обилием балетов во второй редакции) опера насыщена разнообразными формами, богатым музыкальным содержанием.

Крупнейшим достижением Глюка стала увертюра оперы. В ней, согласно объявленным в Посвящении намерениям композитора, сосредоточивается главное содержание драмы. Увертюра к «Альцесте» стала одним из первых образцов симфонического воплощения классического конфликта между «высшей», общественной необходимостью (долгом) и личными мотивами (чувством), на который откликнется вся сонатно-симфоническая литература второй половины XVIII — начала XIX столетия.

¹⁸ Его источник — трагедия Еврипида, обработанная в духе классицизма. У Еврипида все обыденнее: судьбы супругов решаются богами, нет осознанной жертвы, следовательно, нет интерпретации трагедии в духе Корнеля.

Премьера другой реформаторской оперы Глюка, «Ифигении в Авлиде», состоялась 19 апреля 1774 года в Париже. В основу либретто, написанного Ф. дю Рулле, положена трагедия одного из крупнейших представителей французской классицистской драматургии Ж. Расина, в которой тема гражданственной героики раскрывается на более широком фоне событий, с большим вниманием к лирическому аспекту драмы. Именно поэтому опера тяготеет к замкнутым ариозным формам, средоточиям лирики. «Ифигения в Авлиде» в большей степени, чем другие оперы Глюка, содержит подлинные музыкальные откровения.

В «Ифигении в Авлиде» наметилась тенденция к индивидуализации образов, хоть и в более обобщенных формах, чем у Моцарта. Такова, например, сфера тяжких раздумий, сомнений, внутренней борьбы, свойственная монологам Агамемнона и получившая свое концентрированное выражение в начальных тактах увертюры. В опере чередуются многочисленные ариозные фрагменты и насыщенные драматизмом сцены сложного многосоставного строения, балетные эпизоды и хоровые «вкрапления». Материал «Ифигении в Авлиде» гораздо богаче и многообразнее, чем в «Альцесте», — об этом свидетельствует увертюра, ставшая средоточием разнообразнейших мотивно-тематических и фактурных контрастов, зрелого и совершенного классицистского тематизма, отдельные черты которого предвосхищают музыку Бетховена.

Сюжет оперы, в которой по повелению Дианы Агамемнон должен принести в жертву собственную дочь, имеет важный психологический аспект: внутреннее противоборство персонажей. Здесь эту этическую дилемму (личное и предопределенное судьбой) вынуждены решать сразу двое: Агамемнон и его дочь, которая внезапно узнаёт о трудной альтернативе, стоящей перед отцом. Изумительные короткие ариозо Клитемнестры и Агамемнона, насыщенные песенно-бытовыми интонациями, своей удивительной непосредственностью и подкупающей простотой мелодического рисунка становятся средством отвлечения слушателя от драматической коллизии, изящного и ненавязчивого отстранения от нависающей трагедии. После благополучного завершения драмы остается ощущение почти материального присутствия этой миновавшей угрозы, что, безусловно, стало результатом гибкой музыкальной драматургии, изумительной пластики музыкальных форм.

Особые чувства Глюк испытывал по отношению к своей наиболее «французской опере» — к «Армиде». «Я с ужасом жду, как бы не вздумали сравнивать „Армиду“ и „Альцесту“, две столь различные драмы, из которых одна должна вызывать слезы, а другая давать чувственные переживания» (37, 374). «В „Армиде“ есть известная утонченность, которой нет в „Альцесте“: я нашел особую манеру выражения» (37, 373). Так думал о своей опере сам композитор. Поставленная на сцене Королевской академии музыки 23 сентября 1777 года, «Армида» была создана на текст либретто Ф. Кино, написанного французским поэтом по мотивам поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». К этому либретто обращался также Люлли.

Волшебница Армида с трудом очаровывает рыцаря Ринальдо (Рено). После краткой любовной идиллии с помощью друзей рыцарю

удается стряхнуть с себя волшебные чары и бежать с чудесного острова, чтобы продолжить прерванный крестовый поход. Разъяренная Армида, не помня себя от гнева, уничтожает свой замок, остров и гибнет в пучине ею же сотворенного хаоса. Стержень драматургии вновь образует психологическая внутренняя борьба персонажей, каждый из которых испытывает сложное чувство притяжения и отталкивания: и Армида, и Рено впервые испытали чувство любви, которое вступает в острое противоречие с их жизненной концепцией. Армида — соблазнительница-убийца. Рено — суровый воин, не знающий любви и нежности.

В опере большое место занимает «музыкальная живопись», звукопись, что и определило ее своеобразие, неповторимый облик. Композиция оперы гибка; наряду с замкнутыми формами, она изобилует крупными, тщательно разработанными сценами с разножанровым материалом. Это произведение недаром считается наиболее тесно связанным с французской оперной традицией. Начиная с ортодоксальной французской либретто и кончая крупномасштабной декоративностью спектакля, здесь все дышит тонкой игрой красок, богатством сценического оформления, изобразительной и темброво-колористической функцией оркестра. Но вместе с тем музыка оперы полна внутреннего напряжения и экспрессии, поскольку несет в себе постоянно действующий психологический подтекст; в ней хорошо ощутима воля к движению, развитию действия. Однако грандиозность оперы (пять актов, без пролога Кино) и ее фантастичность, несмотря на изумительное музыкальное содержание, все же несколько подавляют. Следует отметить, что, не связанный в этой опере с волей современного либреттиста и «под прикрытием» авторитетного имени Кино, Глюк второй раз (после «Семирамиды» Анджелини) использует трагическое окончание спектакля. Как и «Ифигения», «Армида» была принята с восторгом.

Последняя из наиболее выдающихся опер Глюка увидела свет 18 мая 1779 года. Ее успех был грандиозным и венчал по существу всю реформу Глюка. В этой опере суммировалось все, что композитор накапливал долгие годы в работе над комической оперой и в жанре балета, в тесном контакте с Анджелини, Кальцабиджи, дю Рулле, неспешно изучая творческое наследие Люлли и его поэта Кино, оттачивая свое музыкально-драматическое искусство, свое умение взять все, что обещает либретто и жанр, и отдать все, на что способен. Это была «Ифигения в Тавриде» на текст либретто Н. Ф. Гийяра и Ф. дю Рулле, которые опирались на драму Г. де ла Туша и на первоисточник — трагедию Еврипида.

Ифигения (здесь она уже жрица скифского храма) предчувствует грозу в своей судьбе и в судьбах окружающих ее людей. Царь скифов Тоас, чтобы предотвратить беду, клянется принести в жертву первого встречного. Им оказывается Орест, брат Ифигении, убийца своей матери, прибывающий в Тавриду, преследуемый эриниями. Ему грозит смерть на алтаре, но с помощью друга Пилада и Ифигении, с которой они в последний момент узнают друг друга, Орест освобождается. Тиран Тоас гибнет от рук восставших греков.

Опера воссоздает (в поэтическом и в музыкальном планах) остроту сюжета, обозначенную в самом начале пьесы символической бурей на море, наивысшую по сравнению со всеми предыдущими операми динамику развития действия, предельную лаконичность целого и частного (при четырехактной структуре) и глубину психологической драмы. Ифигения находит отзвук своим переживаниям и тяжким предчувствиям в грозных предзнаменованиях природы. Орест раздираем зрениями, мстящими «своими грозными змеями» за чудовищное преступление; они олицетворяют непримиримый душевный разлад героя, который не может найти успокоения решительно ни в чем и нигде. В состоянии ужаса и неуравновешенности находится и Тоас, одолеваемый страхом.

Противопоставления, которыми насыщена опера, тщательно спланированы и направлены на последовательное и интенсивное развитие драмы. Опера начинается предельно обостренным контрастом: крайняя эмоциональная возбужденность первой сцены сменяется радостным и необычайно красочным (в духе классицистских формул «ориентализма») хором скифов, сопровождаемым яркими балетными сценами. Дальнейшее развитие событий идет по пути выявления психологических глубин драмы, что, как и в других реформаторских операх, становится задачей сопоставления сценических событий и их подтекста.

Первый акт — акт-завязка. Второй и третий акты — динамичные картины «самоистязаний», внутренней борьбы, предстающей слушателю-зрителю в эпизодах быстро сменяющегося настроения Ореста: попытки самовнушения (ария «Покой возвращается в мое сердце»), опровергаемые оркестром; оборона от нападения не дающих покоя эриний, танцы и хоры которых уже выглядят по сравнению с танцами фурий «Орфея» настоящей фантаσμαгорией, чудовищной гиперболой рока. Квинтэссенция уродливого нашла воплощение в приеме, выходящем за рамки XVIII столетия, — восхождение тромбонов до высот второй октавы.

Естественным и довольно сильным контрастом неуправляемой (в отличие от более уступчивого и сговорчивого inferнального мира «Орфея») и дикой стихии служит образ женственной и ласковой Ифигении. Ифигения, однако, отнюдь не традиционный образ первой любовницы: в опере вообще нет общепринятой любовной линии. Глюк вместе со своими либреттистами окончательно переходит от сугубо лирического сюжета жанра *opéra seria* к более широко интерпретируемому, дающему простор для музыкальной драматургии. Но это не значит, что «Ифигения в Тавриде» — «аскетическая» опера. Напротив, Глюк вслед за своими либреттистами сумел найти такие чисто музыкальные средства и краски, такие оттенки лирического, какие были бы ему недоступны в пределах жанра *opéra seria* и, следовательно, в рамках ее вида условности, ее средств выразительности. С наибольшей ясностью эта истина проявилась в оперном творчестве Моцарта, который при «вольном» сюжете «Дон-Жуана» или «Волшебной флейты» смог добиться феноменальных, эпохальных результатов. И наряду с тем последняя его опера (*opéra seria* «Милосердие Тита») лишена черт моцартовского индивидуализма.

Четвертый акт «Ифигении в Тавриде», в котором разрешение внутренних конфликтов приходит через борьбу с внешними обстоятельствами, крайне обостряет ситуацию: подготовка к жертвоприношению (хоры жриц) и усугубление страданий Ореста, Пилада и Ифигении; предельная краткость номеров и неожиданно длинные монолог Ифигении и второй хор жриц. Энергичная смена эпизодов приводит к резко обозначенному финалу оперы, где тираноборческая идея внезапно вырастает до важного смыслового компонента драмы. Возникшая идейная и эмоциональная модуляция в драматургии оперы сближает это произведение с традициями французской музыкальной культуры, с духом просветительства XVIII столетия и философской, социальной мыслью эпохи. Сам факт такого родства, как и высочайшие художественные достоинства оперы, ставят это произведение в один ряд с выдающимися творениями художественной культуры XVIII века.

Даже при беглом взгляде на творческий путь композитора обращают на себя внимание и резко контрастные «пункты» этого пути (начальный и завершающий), и редкостная последовательность, логичность, «гладкость» чередующихся его этапов, накапливающих материал и наращивающих энергию последних, выдающихся творений Глюка. Ничто не прошло мимо его сознания и интуиции. Он не обошел вниманием ни важнейшие, ни второстепенные вопросы оперной драматургии 1740—1770-х годов, ни богатый опыт итальянской и французской оперы, воплотивших в жизнь эстетические идеалы своего времени. Он впитал дух интенсивного развития в сонатно-симфоническом цикле и познал силу инструментальных, оркестровых средств. Он понял, какой громадный резерв музыкально-театрального жанра заключен в соединении сценического (актерского), поэтического и музыкального начал. Он увидел в опере источник мощного эмоционального и социального воздействия на слушателя, который можно было бы сравнить только с драматическим театром.

Глюк «собрал» все воедино, не забыв ни одной мелочи, и благодаря богатейшему опыту сумел трансформировать «чужое» в «свое» и одновременно во «всеобщее»; сумел придать современное и высокоактуальное звучание тому материалу и тем композиционным средствам, которые, казалось бы, давно уже «отзвучали»; сумел завоевать сердца современников трагедийностью и героическим пафосом своей музыки, апеллируя к наиболее общим, близким для всех людей чувствам и переживаниям, благородным идеалам Добра, Правды, Справедливости. По силе воздействия реформаторские оперы не уступали современной им разговорной драме. Своей же аудиторией — явно превосходили последнюю. Ибо, созданные для придворной сцены, они обращались с этой сцены к самым широким кругам общества, не оставляя равнодушными ни простого горожанина, ни интеллигенцию, ни аристократию¹⁹.

Только великое искусство становится общепонятным, оставаясь на

¹⁹ Хоры из «Армиды» и «Ифигении в Тавриде» распевались в конце XVIII столетия на улицах и площадях революционного Парижа наравне с «Марсельезой» и «Ça ira».

века памятником человеческому благородству, высоким помыслам и деяниям. Своей яркой этической направленностью, своим гуманизмом реформаторское музыкальное наследие Глюка стало близким слушателю XVIII, XIX и XX столетий, постоянно будило интерес пытливого творческого интеллекта композиторов, поэтов и художников.

Помимо реформаторских опер в 1760—1770-е годы Глюком создано несколько музыкально-сценических произведений в жанре *opéra seria* и театральных серенад. Такова опера «Триумф Клелии» на текст Метастазियो, написанная по случаю открытия нового оперного театра в Болонье. Премьере (14 мая 1763 года) предшествовало увлекательное путешествие в Болонью, знакомство с великим кастратом Фаринелли и с падре Мартини, который в дальнейшем обменивался с Глюком дружескими письмами. А между тем, несмотря на старания Глюка, на семнадцать репетиций, опера провалилась. Композитор был расстроен слабым исполнительским уровнем.

В начале 1764 года в результате длительной конфронтации с лагерьем Метастазियो вынужден был уйти с поста интенданта Дураццо. Его место занял граф В. Шпорк. В марте 1764 года подал в отставку и Глюк, уступивший свою должность Ф. Гассману. Еще удерживал свои позиции Кальцабиджи, хотя уже демонстрировал активность при дворе новый поэт М. Кольтеллини, который и стал автором либретто к наиболее значительной опере Глюка (между «Орфеем» и «Альцестой») — «Телемак». Но прежде композитор ввел дополнительную арию Орфея в третий акт «Орфея и Эвридики» (для франкфуртской постановки 3 апреля 1764 года), которая была исполнена также во французской редакции оперы и которую долгое время принимали за арию Бертони. В том же году Глюк посетил Париж в сопровождении Кольтеллини и Дураццо, чтобы проследить за публикацией партитуры «Орфея».

Премьера «Телемака» состоялась в последних числах января 1765 года, второе исполнение — 2 февраля того же года. Результат был далек от успеха «Орфея». Это и понятно: после оперы Кальцабиджи и Глюка венская публика вправе была ожидать большего. Однако справедливость требует, чтобы было отмечено удивительное обстоятельство: Глюк стремится «переломить» поверхностность, гедонизм либретто Метастазियो путем внесения обильных аккомпанированных речитативов, повышения эмоционального тонуса музыки, нестандартного употребления инструментальных тембров — носителей аффекта, остигатных «двойников» страсти. Словом, композитор считает возможной и даже необходимой музыкальную коррекцию стандартной драматургии. Обращает на себя внимание и активность хора, его обрамляющие возвраты и «пугающая» слушателя ритмическая остигатность, суровая, угрожающая воля. В опере много сложно выстроенных сцен, но немало и замкнутых номеров, колоратурных арий да саро. Галантному сюжету, в сущности, навязана уже испробованная Глюком в «Орфее» музыкально и психологически углубленная трактовка. Похоже, что композитор искал малейшей возможности повторить найденную манеру.

Среди исполнителей оперы выделялся кастрат Гаэтано Гуаданьи.

Он был первым исполнителем партии Орфея и, что любопытно, участвовал практически во всех премьерах «Орфея» в XVIII столетии, где бы они ни происходили (исключая парижскую постановку, предназначенную для тенора Легро). Гуаданьи считался лучшим Орфеем в XVIII столетии. Глюк высоко ценил этого исполнителя — и не только за его изумительный голос, но, главное, за его выдающиеся актерские данные, что для Глюка, естественно, представляло особый интерес. Согласно Ч. Бёрни (75, 876—877), Гуаданьи учился актерскому мастерству у самого Дэвида Гаррика, величайшего английского трагика XVIII столетия. Показателем новой исполнительской культуры певца служит его пренебрежение широко распространенной традицией вольного обращения с авторским текстом; он почти не использовал обычные для середины столетия сольные каденции, колоратуры и прочие мелизматические ухищрения.

Получив отставку в марте 1764 года, Глюк тем не менее оставался в Вене в чрезвычайном почете. Более того, его авторитет и европейская известность сделали композитора настоящей достопримечательностью австрийской столицы, о чем мы узнаём из восторженно-почтительных отзывов Ч. Бёрни в его «Музыкальных путешествиях» именно этих лет. Глюк продолжал получать заказы от венского двора как ни в чем ни бывало, хотя формально он не числился на придворной службе до 1774 года, когда ему было пожаловано звание «камер-музыканта», — в сущности, чисто символическое и ни к чему не обязывающее.

В качестве такого «свободного художника» композитор и создал в 1767 году свою вторую реформаторскую оперу, «Альцесту», претерпевшую в 1776 году второе рождение. Ее постановка в Париже повлекла значительную переработку, включившую расширение массовых сцен, углубление психологического аспекта и введение нового персонажа, Геркулеса, который выполнил функцию Амура-спасителя в первой редакции — он вырывает Альцесту из рук Таната, возвращает ее к жизни. И последняя замена в духе героического пафоса французской драматургии, и обилие балетных номеров согласовались с особенностями парижской сцены, для которой и была предназначена вторая редакция оперы.

Несмотря на свою работу над «Парисом и Еленой», Глюк берется за выполнение большого заказа для пармского двора по случаю свадьбы инфанта дона Фердинанда с дочерью Марии-Терезии — Марией-Амалией. Празднества состоялись летом 1769 года. Глюк написал грандиозное театральное представление (*festa teatrale*) на текст пармского придворного поэта К. Фругони, названное «Празднества Аполлона». Пели лучшие итальянцы, с которыми Глюк был отлично знаком и дружен: кастрат Дж. Миллико, А. Джирелли-Агилар, Л. Агьяри. В четырех актах — четыре роскошные аллегории на мифологические темы, посвященные Аполлону, Филемону и Бавкиде, Аристею, Орфею. Выполненное на высшем уровне требований жанра празднеств, это произведение почти ничем не напоминает реформаторскую «Альцесту». Лишь значительно укороченный (до одного акта) «Орфей» в качестве завершающего раздела возвращает нас к миру живых чувств и пережи-

ваний. Глюковская музыка полностью отвечает гедонистическим задачам, она учитывает и виртуозные данные исполнителей, и официальность либретто, в котором нет и тени драматизма. Словом, Глюк исключительно точно выполнил все, что полагалось сделать в таком случае. И не более того.

Вслед за «Парисом и Еленой» последовали довольно долгие переговоры с парижской Королевской академией музыки. Французский атташе при венском дворе Ф. дю Рулле²⁰, обладавший недюжинным даром версификатора, создал либретто по трагедии Расина «Ифигения в Авлиде». После появления первого акта (уже в музыке) дю Рулле связался с одним из директоров Королевской академии музыки, Довернем, и рекомендовал ему готовый материал. Переговоры затянулись на несколько месяцев: Довернь не был расположен к продвижению Глюка на парижской сцене. Наконец, после вмешательства ученицы Глюка (Марии-Антуанетты), дело пошло на лад. В конце концов был заключен договор, согласно которому Глюк должен был поставить не менее шести опер (так композитор компенсировал бы урон, наносимый театру его произведениями) а дирекция обязалась предоставить Глюку требуемые им условия работы.

На самом деле этот договор не был результатом только умелого использования Глюком своих связей при парижском дворе. Как показывает Р. Ангермюллер, Королевская академия музыки была крайне заинтересована в спектаклях, дающих большой сбор. Заинтересованность эта возникла вследствие катастрофического финансового положения, при котором колоссальные затраты не только не окупались, но год от года становились всё более убыточными. Такое положение способствовало рождению многочисленных проектов реформы, среди которых были проекты Бертона и Госсекса (Бертон — «Новый план, предлагаемый для оркестра, который может служить балету и хору», 1 апреля 1766 года; Госсек — «Памятная записка. Администрации оперы в качестве средства ликвидировать ошибки и усовершенствовать целое», сезон 1779/80 года). По-видимому, несговорчивость Доверня и дальнейшее положительное решение вопроса с Глюком были теснейшим образом связаны со всем комплексом проблем, прежде всего финансовых. Как показала практика, риск администрации был оправдан. Наибольшие денежные поступления приходятся на 1774—1780 годы, когда ставились семь опер Глюка. Данные за 1777—1780 годы показывают, что из 555 постановок (1 465 601 ливр дохода) 164 приходятся на оперы Глюка (501 178 ливров). Семь опер Глюка обеспечили Оперу 34% полного дохода. «Что произошло бы с Оперой в финансовом отношении, если бы сотрудничество с Глюком не состоялось?» — резонно спрашивает Ангермюллер (60, 271).

Глюк недаром потребовал определенных условий — это был трезвый расчет опытейшего мастера, знающего трудности нового дела, новых постановок, новой атмосферы. Глюк был хорошо осведомлен о нравах и традициях французской оперы, знал, что представляет

²⁰ Франсуа Луи Го Ле Блан дю Рулле (1716—1786) — нормандский аристократ, занимавший одну из влиятельнейших королевских должностей — балы.

с собой исполнительский аппарат Королевской академии музыки. Так, если сфера вокальной декламации всегда была престижной областью французской оперы, то собственно пение никогда не могло соперничать с итальянской школой. В 1770-е годы Париж располагал некоторыми высококлассными голосами, которые, впрочем, уже оставили позади пик своей формы и славы. Это были Софи Арну, Розали Левассёр, Анри Ларриве и Жозеф Легро. С воспитанием вокалистов в Париже было далеко не благополучно. В своей «Памятной записке» Госсек прослеживает возникновение и быстрое угасание одной вокальной школы за другой, в результате чего французская опера оказалась без должной профессиональной вокальной базы. Из переписки Глюка с Мерси-Аржанто (60, 273) явствует, что композитор собирался открыть нечто вроде школы пения и «Школы воспитания вкуса», и только высокая цена, которую он запросил за свое руководство (10 000 ливров), помешала этому предпринятию. Лишь в 1784 году было принято постановление об организации такой школы. Госсек и Моцарт, живший в Париже в 1778 году, плохо отзываются о французских певцах, поющих фальшиво, безвкусно. Это и неудивительно, если их обучают пению хористы Королевской академии музыки. То, чего от них требовали в те годы, звучит насмешкой над профессионализмом: молодой певец должен уметь самостоятельно разучивать свои партии; он должен обладать «фигурой и талией», быть не ниже четырех футов и не старше 25 лет.

Положение с оркестрантами также было неважным не столько в профессиональном, сколько в финансовом и моральном отношении. По Бертону (60, 280), оплата оркестрантов к 1770-м годам оказалась наихудшей за многие годы; и для повышения уровня оркестра необходимо было предварительное повышение содержания. Поскольку оно было невысоким, музыканты часто брали отпуск, чтобы поиграть в других оркестрах и заняться с учениками. Из-за этих «гастролей» постоянно отсутствовала третья часть оркестра, причем те, кто оставались, оказывались «людьми утомленными, деморализованными или недовольными чем-либо», как говорит Госсек (60, 282). Большого внимания требовала и сцена с ее невероятно богатым убранством и машинерией.

В сущности, именно с этим механизмом Глюку и довелось работать начиная с 1774 года. Но он прекрасно знал, на что шел. Ему пришлось сражаться не с традициями, а с их отсутствием, как и с отсутствием достаточно высокого профессионального уровня, который обеспечил бы композитору реализацию его реформаторских замыслов. Отсюда и легенды о деспотизме Глюка, о его неукротимом нраве, о «революции» в оркестре и в хоре. На самом деле Глюк честно выполнял условия договора, требовал от музыкантов музыки, от актеров — игры. Если спектакль был недостаточно готов, композитор требовал дополнительных (к двум-трем десяткам) репетиций и даже мог отменить спектакль, передвинув сроки его премьеры, несмотря на то, что в движение было пущено все: от общественного мнения до подготовки вечернего туалета королевы Франции.

Но прежде чем Глюк основательно занялся наведением порядка

во Французской Королевской академии музыки, он выполнил долг перед поэтом, к которому испытывал непреодолимую тягу. Это Фридрих Готлиб Клопшток (1724—1803). Глюк превосходно знал его поэзию и был «болен» ею, что вполне понятно, если учесть, что всё литературно-художественное течение «Бури и натиска» 1760—1770-х годов в значительной степени обязано лирике поэта, воспевающей свободу чувства и поэтической фантазии. Не менее близки духу времени и насыщенные свободолюбием оды поэта, в которых с особой силой звучит национально-освободительная, патриотическая тематика; отсюда и воспевание Клопштоком поэта-певца, барда, несущего в слове живую мысль. Глюк и Клопшток хорошо знали друг друга, хоть и нечасто встречались; одна из таких встреч состоялась в начале 1774 года в именин Клопштока в Карлсруэ, куда Глюк с женой и приемной дочерью Марианной заехал по пути из Вены в Париж. Здесь композитор впервые демонстрировал поэту свои песни на его стихи (159).

Эти произведения созданы, по-видимому, около 1773 года. Всего было семь песен: «Я немецкая девушка» (№ 1); «Боевая песнь» (№ 2); «Мы и вы» (№ 3); «Юноша» (№ 4); «Летняя ночь» (№ 5); «Ранние могилы» (№ 6); «Склонность» (№ 7). Как указывает А. Эйнштейн, слова последней оды не принадлежат Клопштоку (91, 184). Шестая песнь была издана отдельно в Гёттингене в 1774 году. Полный сборник издавался в 1785 году у Артарии в Вене под названием «Оды и песни Клопштока».

Что представляют собой эти песни? Не что иное, как декламацию, переданную музыкой. В этих песнях вновь проявилась склонность Глюка избегать стандартных замкнутых форм ариозности и поиск адекватной передачи речевой интонации в музыке. Любопытно, что Глюка часто замечали за инструментом с томиком Клопштока в руках, причем страницы клопштоковских стихов были испещрены значками, напоминающими стенографическую скоропись. Эти значки были понятны только самому Глюку: они становились живой музыкой лишь тогда, когда за них брался сам автор. Как это похоже на метод Кальцабиджи, описанный итальянским либреттистом в своем письме в «Mercure de France» по поводу работы над текстом «Орфея»! Поиск выразительной музыкально-поэтической интонации был вполне конкретной задачей, которую Глюк воплощал в операх венского периода и в парижских музыкальных драмах 1770-х годов. Обращает на себя внимание остиная ритмическая организация текста и жанр этих кратчайших пьес: «сцена или лирическая монодия», как говорит Эйнштейн (91, 188). С такими «сценами», которые, по словам самого Глюка, «совсем просты и легки для исполнения» (в письме к Клопштоку от 14 августа 1762 года; 159, 146), друзья и поклонники Глюка были хорошо знакомы.

Глюк часто показывал свои сочинения в узком кругу. Однажды свидетелем подобного музицирования Глюка стал И. Рейхардт, гостивший у композитора (159, 150). Он так описывает свои впечатления. В своей излюбленной манере, сидя за инструментом и слегка напевая своим слабым, но выразительным голосом, Глюк показывал музыку из

нового произведения «Битва Германа»²¹. Оно, как всегда у Глюка, еще не было записано и представляло собой ряд вокальных сцен и инструментальных эпизодов, имитирующих шум битвы. Предусматривалось введение некоего духового инструмента, своей необычностью вносящего важные красочные и экспрессивные штрихи к картине масштабной битвы. Это произведение могло стать последним творением композитора. Однако оно так и не было записано.

Кропотливая и тяжелая работа над «Ифигенией в Авлиде», над ее постановкой в Королевской академии музыки увенчалась триумфальным успехом, который возбудил самое живое обсуждение, постепенно разросшееся до размеров жаркой дискуссии, разделившей ее участников на три партии: сторонников французской лирической трагедии Люлли и Рамо, приверженцев итальянской оперы в лице ее крупнейших представителей (Йоммелли, Паизиелло, Пиччинни, Саккини) и, наконец, ценителей совершенно нового музыкально-драматического искусства Глюка. Об этом сообщают Мария-Антуанетта и Гримм (37). Впечатление от оперы было действительно сильным.

Следуя контракту, Глюк предъявляет вторую редакцию «Орфея», сделанную с учетом французского вкуса, снабженную кратким предисловием, суммирующим задачи реформы оперы. Премьера «Орфея» еще более обострила «политические» распри. С каждой новой оперой страсти разгорались с новой силой, пока не достигли своей кульминации в событиях борьбы глюкистов и пиччиннистов, вспыхнувшей после приезда Пиччинни в Париж в 1776 году.

Начавшаяся после «Ифигении в Авлиде» как противоборство эстетических позиций, отражающих приверженность придворному искусству или искусству демократическому, эта «война» постепенно переросла рамки открытого и честного диспута, превращаясь в повод для выяснения личных отношений между сторонниками политического союза Австрии (Мария-Антуанетта) и Франции (Людовик XVI) — с одной стороны, и его противников — с другой, между теми, кто видел в молодой королеве и ее «чешском композиторе» опасное усиление австрийского влияния во Франции, и теми, кто видел в этом союзе благо для французской нации.

Отлично разбирающийся в придворных интригах, хорошо осведомленный об истинных причинах ожесточенной схватки, в которую он был вовлечен, Глюк все же не прекращал борьбы, желая довести до конца начатое дело и показать величие своего искусства и силу своего характера. Глюк вступил в противоборство с исключительно сильными противниками, среди которых оказались мадам дю Барри (недавняя фаворитка Людовика XV), неаполитанский посланник в Париже Д. Караччоли, а также два блестящих литератора, либреттиста и критика — Ж.-Ф. Мармонтель и Ж.-Ф. Лагарп. Отстаивая художествен-

²¹ Глюк обратился к трагедии Клопштока (из трилогии: «Битва Германа» — 1769, «Герман и князя» — 1784, «Смерть Германа» — 1787), ведущая мысль которой выражена восклицанием Германа: «Кровь тиранов за святую свободу!». Обилие хоров и диалогов провоцировало музыкально-сценическое воплощение пьесы. В поисках этого воплощения Клопшток обратился к Глюку, в котором видел наиболее удачного исполнителя своего замысла (91, 179).

ный идеал придворной музыкальной сцены, акцентирующей изысканное, зрелищное начало, Мармонтель упрекает Глюка в чрезмерном «натурализме»: «К нам прибыл,— говорит он,— в предшествовании своей славы чешский жонглер... Он заставил Ахилла и Агамемнона мычать, Клитемнестру — рычать, неутомимый оркестр храпеть на все лады. „Угол короля“, где постоянно спали, услышал эти дикие крики, партер также проснулся от долгого сна, и великий шум был сочтен признаком искусства великого человека» (37, 388). У него было немало искренних сторонников, которые не в состоянии были преодолеть привычку «наслаждаться» искусством, которые привыкли к «легким и естественным модуляциям... к ясной во всех случаях гармонии... к изящным и отчетливым рисункам музыкальных периодов, секретом которых итальянцы владеют» (Мармонтель; 37, 395). «Музыка Глюка... — пишет маркиза Деффан к Вольтеру, — ни французская, ни итальянская. Я сомневаюсь, чтобы ученые оную от чистого сердца хвалили; а для таких невежд, как я, музыка сия лишь кавардак, то шумный, то плоский и всегда скучный. Когда сравнивают „Ифигению“ и „Эвридику“ с „Армидой“ (Люлли) и „Кастором“ (Рамо), то кровавыми слезами плачешь о потере вкуса... И господин Вольтер сей перемене рукоплещет! Что вас к сему побуждает? Вы не искренни; вы защитником вкуса должны быть, а вы поддерживаете тех, кто оный разрушает!» (37, 363).

«Крики горести — одно из средств г. Глюка... Сие аффектированное передразнивание природы очень отличается от искусства, основанного на приукрашенном подражании, которое должно нравиться сходством. Я вовсе не хочу слышать криков страдающего человека. От искусства музыканта я жду печальных, но не неприятных акцентов» (Лагарп; 37, 479—480).

Ответы Глюка (37, 380—383) и его сторонников не задерживаются ни на минуту. В манере, которая своей стилистически безупречной иронией полностью соответствует галантно-ядовитому стилю Мармонтеля и Лагарпа, Глюк «сажает в лужу» лагарповскую боязнь открытого выражения в музыке человеческих переживаний и попутно высмеивает полную некомпетентность своих оппонентов в области музыкального искусства. Глюковские оперы, сама его музыка действовали с такой силой на столь разнородные человеческие темпераменты, что реформатор очень быстро собрал свой лагерь сторонников. Помимо его прямого союзника дю Рулле на стороне Глюка оказались в итоге Вольтер и Руссо, Гримм и падре Мартини, Арно и Сюар — два талантливых литератора, возглавлявших «Европейскую литературную газету», а также большое число менее известных корреспондентов Глюка. На страницах парижских журналов развернулась яркая и запояминающаяся перепалка задетых за живое «партий».

В своих оценках и в своей аргументации сторонники Глюка проникали в самые глубины музыкального замысла, экспрессии и эстетической мысли композитора. Это не могло не радовать реформатора, хотя «военные действия», связанные с музыкой, чрезвычайно ему надоели; они «так отбили охоту к оной,— говорил Глюк,— что я и за луидор не напишу ни одной ноты» (37, 387).

«...На место фальшивых и суетных украшений он поставил ту благозвучную и драгоценную простоту, каковая в изящных искусствах, так же как и в литературе, всегда характеристичной для правды, величия и красоты является» (Виланд; 37, 387).

«Не знаю, это ли есть мелодия, но, быть может, она гораздо лучше мелодии („Ифигения в Тавриде“ Глюка). Когда я слушаю „Ифигению“, то забываю, что нахожусь в опере, мне кажется, что я слышу греческую трагедию» (Гримм; 37, 402).

«Впечатление, которое я получила от музыки „Орфея“... было столь глубоким, столь ощутимым, столь всепоглощающим, столь раздирающим сердце, что для меня было совершенно невозможно говорить о том, что я чувствовала! Я испытывала смятение, счастье страсти!» (Мадам де Леспинас; 37, 370).

«Услышав первое произведение Глюка (1774), я, как казалось мне, им лишь со стороны драматического действия заинтересован был и подобно вам говорил: пения там нет; но я понял ошибку свою, чувствуя, что музыка, сама музыка, перешла в действие, так меня затронувшее» (Гретри; 37, 361).

Приглашенный в Париж, выдающийся итальянский оперный композитор Никколо Пиччинни, человек спокойный и мягкий, неожиданно для себя очутился в крайне напряженной обстановке; а ведь он приехал сюда только за «славой и богатством». Сладостный и нежный язык Пиччинни, изумительная музыкальность, дивная лирика его оперных страниц стали в глазах пиччиннистов достойными контраргументами глюковской героинке, его яркому темпераменту. Чтобы столкновение двух школ стало более зримым и дало ощутимые результаты, противники Глюка спровоцировали параллельную работу двух композиторов над одним и тем же либретто. В одном случае («Роланд») Глюку удалось вовремя избежать унижительного состязания, и он уничтожил начатую работу над оперой. В другом случае («Ифигения в Тавриде») пиччиннисты заметно опоздали, поскольку опера Глюка, имевшая общеевропейский резонанс, появилась почти на два года раньше пиччинниевской «Ифигении», написанной в 1781 году.

Нетрудно понять немыслимую напряженность момента и то вполне естественное раздражение, в котором нередко пребывал Глюк и которое однажды высказал итальянскому композитору: «Французы... хорошие люди, но они смешат меня; они хотят, чтобы им давали пение, а сами они не умеют петь. Дорогой друг, вы человек, прославленный во всей Европе. Вы думаете лишь о том, чтобы поддержать свою славу, вы создаете для них прекрасную музыку; преуспели ли вы больше от этого? Верьте мне, здесь нужно думать лишь о том, чтобы заработать и ни о чем больше!» (37, 392). Разумеется, отношения между ними в подобной обстановке нельзя было назвать идеальными. Но что каждый из них сохранял чувство собственного достоинства и уважение к авторитету и гению другого, это бесспорно. Изумительный музыкальный дар Пиччинни, его филигранная оркестровая техника были известны Глюку хотя бы по изданным партитурам его знаменитых комических опер, которые звучали в середине столетия чуть ли не по всей Европе. Итальянский маэстро был и автором многочисленных *opera seria* на

классические сюжеты Метастазιο («Демофонт», «Деметрио», «Покинутая Дидона»). Особенно же славен Пиччинни своим «чувствительным» стилем, который распространился вслед за ним по оперным сценам Италии, Франции, Германии, России и стал ярким выражением эстетики сентиментализма. Для второй половины XVIII столетия Пиччинни остался прежде всего автором «Доброй дочери», написанной на текст либретто К. Гольдони по роману Ричардсона «Памела» в 1760 году, и, увы, «противником» Глюка в этой неожиданной и нежелательной для обоих борьбе глюкистов и пиччиннистов. Во всяком случае Пиччинни сохранил уважение к памяти Глюка, о чем свидетельствует его письмо в «*Journal de Paris*», написанное композитором вскоре после кончины Глюка (37, 420—421). Да и созданное Пиччинни в Париже не осталось без определенного воздействия реформаторских принципов Глюка: и «Роланд», и «Атис», и «Ифигения», и «Диана и Эндимион», и «Пенелопа» обязаны не только тщательной работе Мармонтеля над пиччинниевской просодией (итальянец плохо знал французский язык), но и очевидному знанию Пиччинни глюковской музыки и глюковских композиционных средств.

Парижская эпопея закончилась для Глюка постановкой его последней оперы, «Эхо и Нарцисс», на текст либретто Жана Батиста Луи Теодора де Чуди — дипломата, ботаника, агронома, поэта-любителя, жившего в Париже с 1777 года. Этот греческий миф принадлежит к числу наиболее поэтичных и вместе с тем наиболее глубокомысленных. В нем с дивным очарованием передана идея единения человека и природы, нескончаемая метаморфоза материи. Тонкость и лиризм этого сюжета привлекали внимание и венецианцев (Ф. Кавалли), и неаполитанцев (А. Скарлатти).

Чуди выбрал версию безответной любви нимфы Эхо к молодому самовлюбленному пастуху Нарциссу. От страданий Эхо погибает, а осознавший случившееся Нарцисс в тоске превращается в цветок. В опере вслед за смертью Эхо пастух пытается покончить с собой, но его останавливает целый сонм неожиданных друзей: бог любви, пастух Синир, нимфы Эгле и Аглая.

Что же привлекло Глюка в этом сюжете? 65-летний композитор должен был знать, на что шел, и не мог, разумеется, принять это либретто так же неосмотрительно, «как ребенок берет яблоко» (Эйнштейн; 91, 241). В создании либретто принимал участие также Ф. дю Рулле и, возможно, сам Глюк. Либретто таило в себе трагическое зерно, обрамленное пасторальным материалом, что весьма напоминало аналогичное противоречие первого либретто Кальцабиджи («Орфей»). Общность, как полагает Эйнштейн (91, 241), проявляется отчасти в композиции (трехактная драма с декоративным прологом) и в настроении первой сцены (хор, балет нимф и омрачающий до минор). При этом Нарцисс у Глюка — далеко не фарфоровый пастушок, а «заряженный» глюковским пафосом и страстностью, глубоко переживающий человек, напоминающий Ореста. Речитативы Эха намного драматичнее, чем это могло быть подсказано текстом либретто. Психологически углубленное прочтение Глюком содержания пьесы обогащено и нежнейшей, тонкой оркестровой звукописью в духе па-

сторали. Наряду с этим музыкальный текст пронизан импульсивной остинатностью, раскрывающей серьезность чувств и событий при их внешней галантности, «благопристойности».

Премьера оперы состоялась 24 сентября 1779 года. Она не принесла Глюку и десятой доли успеха, сопровождавшего его «Ифигению в Тавриде». В середине октября композитор вместе с женой выехал из Парижа в Вену, подальше от города, где была выдержана битва, стоившая Глюку напряжения всех сил — творческих и физических. Результатом этого напряжения стал инсульт, пережитый Глюком незадолго до премьеры «Эхо и Нарцисса».

Плоды последнего десятилетия жизни скромны. Композитор не имеет сил воплотить в жизнь все свои планы. Сказалась усталость после тяжелейших испытаний венского и парижского периодов творчества. Жена не позволяла Глюку работать, опасаясь повторного инсульта. И все же болезнь вновь настигла композитора в 1781 году. Из письма Моцарта отцу 27 июня 1781 года мы узнаем: «У Глюка был удар, и, говорят, состояние его здоровья плохое» (158, 135). Отнялась правая сторона, в результате чего Глюк долгое время не имел возможности писать. Оду «К смерти» по Клопштоку он уже диктовал И. Рейхардту. И все же Глюк старался быть активным. Он помог встать на ноги даровитому молодому композитору Антонио Сальери, выдав его оперу «Данаиды» за свое произведение, и лишь спустя некоторое время, когда определился заметный успех оперы, объявил истинного автора. Глюк ближе познакомился с Моцартом, с его новой оперой «Похищение из серала», поставленной 16 июля 1782 года; на премьере ему быть не удалось, но, как сообщает Моцарт отцу в письме от 7 августа 1782 года (158; 219), спустя несколько дней, по просьбе Глюка, оперу повторили специально для него. В декабре того же года в Вену прибыл наследник русского престола, великий князь Павел Петрович (будущий император Павел I), совершавший вояж по европейским столицам; в его честь давали «Альцесту». 11 марта 1783 года Глюк вновь посещает концерт Моцарта, где Алоизия Вебер (Ланге), сестра Констанцы — жены Моцарта, пела арию композитора «Non so d'onde viene» и где звучала его Пражская симфония. Глюк был тронут и пригласил к себе на обед Моцартов и Ланге; там Моцарт наверняка много играл и, возможно, повторял свои вариации (K. 455) на тему «Unser dummer Pöbel meint» из комической оперы Глюка «Пилигримы из Мекки», которые однажды уже демонстрировал маэстро.

Одно из последних произведений, дата создания которого по сей день не установлена с должной точностью²², — «De profundis» для хора и оркестра. Написанное в жанре, близком к мотету, это сочинение, если верить Сальери, было предназначено Глюком для самого себя — для церемонии похорон, хотя Эйнштейн, в частности, полагает, что Глюк написал эту музыку для парижской организации «Духовные концерты». Как бы то ни было, «De profundis» действительно звучал

²² А. Эйнштейн, Р. Гербер, А. Аберт считают более вероятным парижское десятилетие. А. Шмид и А. Маркс, А. Райсман и вместе с ними С. А. Маркус (35) указывают начало 1780-х годов.

на траурной церемонии глюковских похорон, исполнением руководил Антонио Сальери.

Музыка этой небольшой пьесы весьма суровая и местами даже мрачная. Полифоническая фактура занимает здесь незначительное место, она отступает перед сугубо аккордовым изложением с относительно развитым голосоведением. Вся фантазия Глюка направлена в сторону гармонической и динамико-регистровой экспрессии. Отсутствие тембра скрипок создает темный колорит произведения (этот прием был использован Дж. Сартти в «Miserere» и будет использован в опере Э. Мегюля «Утал»).

О последних днях Глюка известно немного. 15 ноября 1787 года он принимал у себя парижских друзей и отправился с ними на прогулку. Не прошло и часа, как Глюка настиг удар, и через некоторое время всё было кончено. Первоначально он был похоронен на церковном кладбище пригорода Матцлайнсдорф. Это было 17 ноября. Позже его прах был перенесен на Венское городское кладбище.

О МУЗЫКАЛЬНОМ СТИЛЕ ГЛЮКА

Его стиль — «классический стиль»... в чистой форме.

П. Брюк

Образ Глюка в нашем представлении либо схематичен, либо неопределен.

Г. Кроль

В настоящем издании в качестве центрального вопроса глюковского стиля выдвигается взаимодействие творческой индивидуальности композитора с ведущими системами музыкального мышления XVIII века: барокко и классицизмом. Именно под этим углом зрения рассматриваются элементы музыкального языка Глюка, а также отдельные средства его композиционной техники (такие, как оркестровка и пародия). При этом не акцентируются проблема новаторства глюковских средств и форм, а также прямо вытекающий из нее реформаторский аспект¹; в стороне остается также хорошо изученный вопрос драматургии крупных форм оперы, его место займет рассмотрение малых форм.

Исследователи, в той или иной степени занимающиеся изучением стиля Глюка, чаще всего рассматривали его как стиль классицизма, учитывая прежде всего морально-этический, философский аспект глюковской драмы. Всестороннее родство реформаторских опер с французским театром XVII столетия и с Люлли было предсказано Дидро и Альгаротти незадолго до их возникновения. Оперная драматургия и ведущая идея интонационной конфликтности музыкальных драм Глюка дают основание говорить о их тяготении к просветительскому, революционному классицизму 1760—1790-х годов (25, 278). Наряду с тем классицизм Глюка соотносят с античностью (при этом имеется в виду общность жанров, сюжетов, образов, идейных мотивов и даже художественных результатов), оставляя в стороне классицизм XVII—XVIII столетий как самостоятельное историко-стилистическое явление (112). «Глюк, — пишет В. Феттер, — создал большую и простую оперу, которую мы ощущаем как классицистскую, поскольку она использует античный материал и, однако, только использует — ибо она может с его помощью воплотить нравственно-воспитательные идеалы в эпоху Винкельмана и Лессинга самым впечатляющим образом и в истинном смысле наиболее популярно. Глюковский классицизм — не цель, а средство» (186, 307).

Но некоторые из музыковедов придерживаются все же мнения,

¹ Подобная проблематика уже тщательно разработана исследователями по меньшей мере пяти поколений: от А. Маркса до П. Ховард.

что музыке великого реформатора «при всех ее жестах, указующих в будущее, принадлежит место между старой классикой (Бах, Гендель) и новой венской классикой (Гайдн, Моцарт, Бетховен)» (180, 163). Определяя стилевые тенденции Глюка, исследователи отмечают роль барочной музыкальной культуры в формировании творческого credo Глюка. «Многие музыканты,— говорит один из них,— при создании своих произведений вкладывали в них идеалы и грандиозные пропорции позднего барокко. Таков, например, Глюк...» (77, 295).

Интересно то обстоятельство, что, несмотря на значительные в таких случаях расхождения в оценке глюковского стиля, музыковеды опираются на методологически общую основу, оперируют устоявшимися данными о новаторстве музыкально-драматических приемов Глюка.

Что же в этих данных служит аргументом в пользу классицизма, того стиля, который отмечен вершинными явлениями в театре XVII столетия (Корнель, Расин), в оперном, инструментальном и симфоническом творчестве (от Люлли, И. Стамица, И. К. Баха до Керубини, Гайдна, Моцарта, Бетховена), в развитии музыкального языка, оркестрового мышления и музыкальной образности?

Как указывает Т. Н. Ливанова, «в точках соприкосновения [музыки] с иными художественными сферами, там, где есть сюжет, слова, программа, сценическое действие, участие изобразительных искусств и т. д., критерии стиля возникают как бы сами собой, легко напрашиваются и словно бы не требуют размышлений» (32, 420—421). Действительно, в подавляющем большинстве концепция музыкально-сценических произведений обладает яркой стилевой направленностью. Глюковские оперы в этом отношении служат блестящим примером. Их классицистская концепция строится как из внемузыкальных (драматургических, сценических, актерских), так и музыкальных компонентов. Она основана на ведущей идее конфликта между чувством и долгом, выражающей героико-этическую тему, и воплощается новыми музыкальными средствами, обусловленными повышенным вниманием к речевой выразительности, к просодии, к мелодекламации.

Глюк в своих реформаторских операх объединяет «интонационные приемы разных оперных направлений» (28, 112), трактует их «с высокой степенью концентрации и обобщенности» (28, 129), создает образы, которые ассоциативно восходят к «обобщенному (познанному) характеру», к «абсолютному носителю страсти как таковой», иллюзорному «извечному типу людских переживаний» (10, 328), порожденным поэтикой классицизма (Корнель, Расин, Буало). Как один из компонентов целого, в контексте спектакля музыка глюковских опер становится выразителем классицистского мировосприятия автора, на что и рассчитывал Глюк². Поэтому слушатель не задает себе вопроса, способны ли музыка Глюка в отрыве от сцены внушить те же впечатления.

² Об этом говорят широко известные откровения композитора, в частности следующее: «...Музыка, хорошая в концерте, не производит никакого впечатления в театре... хорошая театральная музыка часто не имеет успеха в концерте» (37, 368). И пером музыканта, и своим словом Глюк безусловно подтверждает мысль, высказанную уже в XX веке: «Сцена стала для классицизма высшей реальностью» (10, 327).

Влияние классицизма проявилось в упорядоченности, системности и предельной ясности композиции реформаторских спектаклей, все театральные и музыкальные средства которых нашли свое «единственное» место в архитектонике спектакля. От раннего классицизма (Люлли) у Глюка сохранилось большое доверие к балету, в котором композитор видел и самостоятельный драматический жанр (балеты «Дон-Жуан» и «Семирамида»), и сильное средство драматизации оперного спектакля («Орфей», «Альцеста», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде»).

Богаты и исключительно содержательны музыкально-стилистические черты, роднящие глюковские произведения со зрелым классицизмом венской школы. Прежде всего следует отметить умелое использование Глюком принципа контраста на интонационном и тематическом уровнях. Обращает на себя особое внимание эмоциональная наполненность, высокий накал знаменитого глюковского интонационного противопоставления, послужившего настоящим прототипом тематизма венской симфонической, камерно-инструментальной и оперной музыки. Таков тематизм увертюры к «Альцесте» и сцена в Аиде из «Орфея» (примеры 10, 12). Именно это интонационно-образное содержание роднит глюковскую музыку с шедеврами венских классиков, именно его мы узнаём в известнейших темах Моцарта и Бетховена.

Черты скрытой героики, возникающие из противоположения образов «страха и скорби», буквально вплотную подводят Глюка к зрелому классицизму. Внетематический, внеинтонационный контраст регистров, тембров, масс, динамики, пространственный контраст в музыке барокко и раннего классицизма обогащается эмоционально насыщенным и потому особенно острым интонационным контрастом, одушевляемым живым, непосредственным чувством, «интонацией „от сердца к сердцу“ — интонацией нового мира чувствований» (4, 258). Столь важный момент обусловлен, в частности, новой трактовкой мифа, в которой значительно ослаблено рационалистическое начало: герой является нам не только как носитель этической, нравственной идеи, но и как живой человек. Благодаря этому удивительному приобретению персонажи Глюка (будь то Агамемнон или Орфей, Клитемнестра или Ифигения, Орест или Парис) заметно приблизились к миру образов, который был создан гением Моцарта. Но все же моцартовские персонажи несравненно более индивидуализированны и ярки. Однако без предельного упрощения фабулы и либретто Кальцабиджи Глюку вряд ли удалось бы «расчистить» лики своих героев, обнаружить в них простые и основополагающие черты человеческой натуры, повернуть до крайности тяжеловесный и инертный механизм музыкальной драматургии от статики к сценической процессуальности, способной вскрыть жизнь чувства и страсти, воспеть их как таковые, а не как аллегорию моральных истин.

К классицизму тяготеют также интонации «чувствительного» тематизма, а кроме того черты комедийного тематизма, стилизованные согласно жанровой типологии и традиции в духе народного, низменного, «природного». При этом в стиле Глюка синтезируются черты итальянского фольклора и венской городской песенно-танцевальной

культуры, играющей столь большую роль в творчестве венских классиков (примеры 13, 14).

Масштабно-тематическое мышление Глюка также близко принципам венской школы, это можно проследить на примерах увертюр к «Альцесте», к «Ифигении в Авлиде», балетных сцен парижских опер. В четкой квадратности и симметрии, в структурной расчлененности и мотивной многосоставности глюковских тем легко узнаются признаки моцартовского и бетховенского тематизма: знакомые мелодические обороты и кадансовые формулы, четкая периодичность построений, кристально ясные структуры, безукоризненно очерченные границы тем, малых и крупных разделов музыкальной формы (от периода до сонатной формы).

В организации оркестровой вертикали и в функциональном разделении оркестровых голосов названных увертюр отчетливо проступают основополагающие принципы классицистской оркестровки, на которых базируется оркестровое мышление композиторов мангеймской и венской симфонических школ, авторов французской, итальянской комических опер и музыкальных драм второй половины XVIII столетия — от И. Стамица и Ф. Филидора до А. Гретри, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Керубини (пример 15).

Кратким обзором общеизвестных фактов мы обозначили один из взаимодействующих полюсов глюковского стиля³. Переходя к анализу черт барокко и раннего классицизма в музыке Глюка, необходимо отметить, что среди них есть достаточно различимые (хоть и не всегда осознаваемые) и менее заметные (но весьма действенные).

Роль музыкального языка барокко и раннего классицизма в процессе кристаллизации глюковского стиля была чрезвычайно весомой. Именно этим качеством Глюк близок представителям своего поколения, среди которых — Ф. Э. Бах и Й. Штарцер, Н. Йомелли, Ф. Рихтер и Т. Траэтта, десятки других мастеров, внесших крупный вклад в развитие оперного и инструментального искусства. Тем же качеством стиль Глюка серьезно отличается от стиля венских классиков.

Превосходная иллюстрация этого различия — увертюра Глюка к «Ифигении в Авлиде» в редакции В. Моцарта. Известно, что Моцарт осуществлял «переделки» произведений своих предшественников: так, в частности, «Праздник Александра» и «Ода ко дню св. Сесилии» Генделя. С неизбежностью, продиктованной художественным мировоззрением композитора и его композиторской техникой, Моцарт вносил серьезные изменения в оригинальный текст. В данном случае он дописал коду, оркестровое изложение и общий тонус которой отличаются от глюковских и большим динамизмом, и большей развитостью. В то же время «вмешательство» Моцарта вполне тактично и не выходит за рамки авторского замысла. Самим же фактом редактирования увертюры Моцарт как бы преклоняется перед гением Глюка, но вместе с тем уточняет «дистанцию», разделяющую композиторов. В этой не-

³ Однако следует иметь в виду, что черты зрелого классицизма в творчестве Глюка представлены почти исключительно реформаторскими операми и при этом далеко не столь последовательно и системно, как это можно было бы предположить.

большой оркестровой пьесе отражен момент перехода глюковских достижений в руки нового поколения, переход в новое качество.

Уходящие признаки барокко и раннего классицизма в середине столетия оставались влиятельным фактором, воздействовавшим и на композиторов более молодого поколения. Поэтому если у г. Альбрехтсбергера, К. Каннабиха, А. Фильца, К. Стамица и даже у Й. Гайдна встречаются произведения с явными чертами барочного стиля (47, 195), то нет ничего удивительного в том, что они несравненно чаще встречаются у их старшего современника.

В глюковской музыке хорошо ощутим оттенок восходящей к барокко сдержанной, сосредоточенной скорби, которая роднит многие минорные арии Глюка с минорными ариями Вивальди, Генделя, Баха (пример 16). Это настроение создается и подчас обостряется тембром гобоя — символического носителя скорби. Подобная трактовка тембра гобоя идет от традиции барочных минорных арий и инструментальных циклов; типичным примером могут служить до-минорная ария тенора из «Страстей по Матфею» и ля-минорная ария сопрано из кантаты № 179 И. С. Баха. Порожденная новым временем и новыми веяниями, экспрессия «Орфея», «Альцесты», «Ифигении в Авлиде», «Ифигении в Тавриде» вскормлена образно-тематической почвой барокко. И «бурный» тематизм сцены в царстве Аида из «Орфея», рисующий бешеный танец фурий (примеры 17 а, б), и картина морского волнения в интродукции к «Ифигении в Тавриде», и другие аналогичные фигурационные построения возникли в результате сильного воздействия таких образцов инструментального барокко, как «Времена года» Вивальди (пример 18).

Весьма часто Глюк использует свойственный барокко прием пространственных сопоставлений (по типу эхо) в качестве формообразующего средства. Хорошо всем знакомый случай — вторая сцена первого действия «Орфея», которая почти целиком состоит из более или менее длительных построений, динамически и пространственно противопоставленных друг другу. В парижской редакции Глюк противопоставляет два оркестра, один из которых по требованию композитора находится за сценой⁴. Аналогично использование хора: во второй сцене первого акта «Альцесты» композитор располагает исполнителей с правой и левой стороны сцены (*cogo a destra* — *cogo a sinistra*; об этой важной детали Глюк не забывает и во французской редакции «Альцесты», указывая: *a droite* — *a gauche*); на протяжении этого небольшого номера «хор справа» и «хор слева» вступают в диалог, начиная исполнение кратких двутактовых мотивов со слов: «*Misero Admeto*» — «*Povere Alceste*». Эффект эхо в качестве ведущего формообразующего средства используется во многих операх. Назовем два характерных случая: четвертая сцена второго действия «Армиды» (Наяда с хором) и третья сцена второго действия «Ифигении в Авлиде» (Ахилл с фессалийцами). Последний образец особенно интересен. В нем обнаруживается миниатюрная двутемная сонатная форма с ясной тональной

⁴ Такое же размещение двух оркестров Глюк использовал в последней своей опере — «Эхо и Нарцисс».

и тематической репризой и с кодой. При этом обе темы выстраиваются как последовательность кратких (от полутакта до трех- и четырехтактов) построений, регулярно противопоставляемых в партиях солиста и хора: solo (Ахилл) — tutti (хор фессалийцев).

В реформаторских операх Глюка значительное место занимают хоровые сцены и эпизоды. Они составляют как минимум половину вокальных номеров. Так, например, в парижской редакции «Орфея» 15 арий, 1 трио и 13 хоров. В «Ифигении в Авлиде» 25 арий и ансамблей (не считая речитативов) и 20 хоров. В «Ифигении в Тавриде» 14 сольных номеров, 2 дуэта и 18 хоров. В парижской редакции «Альцесты» 16 арий и 25 хоров. В этом, по-видимому, сказалось влияние «пышной „барочной“ генделевской музыки» (27, 141), с которой Глюк познакомился еще в 1745 году в Англии. Действительно, введение в оперу большого числа хоровых эпизодов (даже при целенаправленных реформаторских задачах) опирается на барочные истоки. Отсюда, в частности, и утяжеленная многосоставность глюковской оперной композиции, и свойственная барочному кантатно-ораториальному жанру статика⁵. Важнейшим компонентом, формирующим эту особенность, являются оперные арии Глюка, где статика проявляется в речитативном развертывании тематизма, в остинатности оркестровой фактуры, в неизменности ритмических формул, лейттембра и направлена на выявление одного аффекта.

Связь глюковской музыки со стилем барокко открылась для слуха и сознания музыковедов не сегодня, в чем нетрудно убедиться, читая исследовательскую литературу. Но о чертах барокко и раннего классицизма как о стилеобразующем факторе глюковской музыки странным образом забывают, когда стремятся найти как можно больше признаков нового стиля в творчестве композитора. Легко заметить, что подавляющее большинство отмечаемых аналогий с прошлым не уходят дальше интонационного пласта или жанровых черт; часто исследователи ограничиваются наиболее обобщенными категориями и определениями. Подобный подход представляется методологически ограниченным. И действительно, возникло положение, когда интонационного сходства стало уже достаточно для того, чтобы «породнить» Глюка с барокко или с романтизмом. Нередко именно таким образом и устанавливается прочная связь Глюка с XIX столетием. При столь поверхностном методе анализа глюковских текстов из поля зрения выпадает структура малых форм, инструментальная и оркестровая специфика музыкальной ткани; а ведь эти важные факторы не только существенно дополняют, но иногда опровергают выводы интонационного анализа. Обратимся к примерам из исследовательской литературы.

А. Эйнштейн полагает, что в ля-мажорной арии Ифигении из четвертого действия «Ифигении в Тавриде» главная тема заимствована

⁵ Эти качества точно подметил Г. Чичерин (48); правда, их оценка у него отличается избыточной критичностью, категоричностью. «Разумеется,— указывает В. Дж. Колен,— по сравнению не только с Моцартом, но и с Керубини и Вебером глюковская драматургия кажется элементарной, статичной и недостаточно многоплановой» (28, 203).

Глюком из жиги Партиты № 1 И. С. Баха (91, 283). Р. Гербер видит, как «новый мелодический стиль консолидирует фольклорные силы, тяжеловесную значительность отзвучавшего барокко и певучесть галантного стиля» (106, 74). У Г. Гольдшмидта читаем: «Я не знаю, был ли известен Глюку И. С. Бах, но когда я смотрю на речитативы этих опер с такой точки зрения, то вспоминаю о Бахе» (124, 21). К. Хорчанский говорит об интонационной близости арии «Perché se tanti siete» из оперы «Антигон» упомянутой жиге из Партиты № 1 И. С. Баха, о которой говорил А. Эйнштейн (137, 12). Тот же Хорчанский обращает внимание на хор «Parla, i tuoi detti intende» из первого действия оперы «Телемак», который начинается звуками: В-А-С-Н (137, 12). Т. Н. Ливанова сравнивает арию Клитемнестры си минор из второго действия «Ифигении в Авлиде» с арией альта си минор из «Страстей по Матфею» И. С. Баха (31, 353).

Общность жанровых черт отмечает Эйнштейн; по поводу балета фурий из «Дон-Жуана», перенесенного в оперу «Орфей» (сцена в Аиде), он говорит: «Этот танец имеет старинного предка — чаконы из опер Люлли» (91, 96). Гербер справедливо отмечает в «Альцесте» «широко используемые ораториальные хоровые жалобы» (106, 184). А. Райсман считает, что не случайно арии из оперы «Оправданная невинность» исполнялись с новой подтекстовкой — латинской — в качестве мотета в венских соборах во второй половине XVIII века (168, 88—89). Б. Л. Яворский объединяет Баха, Генделя и Глюка в одну группу по частному признаку: по чертам архаичности в трактовке жанра сарабанды; он безошибочно улавливает сонорные и экспрессивные признаки родства в музыке трех великих композиторов (51, 24—25).

Отмечая возросшую действенность хора в опере Глюка, Эйнштейн указывает на связь глюковских хоров с хорами иудеев (Turbae) из «Страстей по Матфею» И. С. Баха (91, 198). А. Маркс с раздражением отмечает в прологе «Празднеств Аполлона» колоратурные арии жреца, Анфризио и Арчинии. К тому же в арии Арчинии имеется и партия концертирующей трубы *obligato*, появление которой непосредственно связано с текстом арии; краткий эпизод повествует: «Ma della tromba grave insignor il fragiore» (154, 7). У Г. Грубера читаем: «Доля возвратов к традиционным носителям аффектов (такие приемы композиции, как *stile concitato*, риторические фигуры ниспадающей кварты или скачка на большой интервал) очень высока» (125, 23). П. Ховард обращает внимание на то, что речитатив Орфея, дважды вторгающийся между тремя фа-мажорными ариозо (в первой сцене первого действия оперы), «отбрасывает нас назад к барокко с его эхо-эффектами, столь дорогими для композиторов XVII века» (139, 63).

Среди высказываний наиболее общего характера мы найдем следующие. В. Феттер удачно подмечает, что проблема стилистических изменений в творчестве Глюка (от барокко через рококо к классицизму) недостаточно раскрыта и обоснована (184, 99). Ховард находит в опере Глюка «и остатки итальянского позднебарочного стиля, и отказ от него» (139, 33). Гербер в связи с балетом «Семирамида»

высказывает мысль, что в нем наряду с «субтильностью рококо уживается стилизация барочной выразительности» (106, 73). Он же полагает, что «выразительная сфера арии Дирцеи „Padre, perdona“ (из первого действия оперы „Демофонт“. — С. Р.) находится между баховской *Passionarie* и вагнеровским „Тристаном“» (106, 57). А. Н. Серов излагает свое мнение, используя не очень строгую терминологию: «Глюк постепенно отрешился от рутины, но и у него слишком много пудры и кружев (в либретто); отсюда — характер музыки: чинно-напыщенный, церемонный, риторически-жеманный» (43, 195).

Можно было бы и далее демонстрировать примеры подобного — «стихийного» — нахождения в музыке Глюка барочных признаков, когда они теряются, заслоненные иными исследовательскими проблемами. Взглянем на них более детально.

Среди критиков Глюка-музыканта было и остается немало тончайших знатоков и ценителей музыки, крупнейших историков и композиторов, блестящих исследователей. Что же их не устраивало в музыке Глюка? Главное и, по существу, единственное — это контраст между поставленными Глюком задачами обновления музыкального театра и крайним рационализмом в их решении. И дело тут не в письменных, документальных свидетельствах этого рационализма (Посвящения «Альцесты» и «Париса»), а в творческом, музыкальном его воплощении. В конечном счете обвинение Глюка в недостаточно высоком качестве его музыки (выдвигаемое, как правило, в сравнении с музыкальной безупречностью Моцарта) по сути своей есть неосознанная критика музыкально-стилистических принципов Глюка, воплощенных в его операх; они оцениваются как музыкальные достоинства и недостатки.

Вероятно, само это разделение продолжает жить в силу повышенного внимания исследователей к глюковской мысли. Наши обширные знания (отточенные еще в XIX столетии) о реформе Глюка постоянно оборачиваются чрезмерной требовательностью к его музыке, которая, в силу объективных своих свойств, не в состоянии удовлетворить эти требования. Возможно, в этом заключена причина довольно распространенного пессимизма, высказываемого учеными и исполнителями по поводу жизнеспособности глюковской музыки. Так, например, Эйнштейн не видит того пути, который привел бы слушателя к опере Глюка: «И какая из опер Глюка еще в самом деле жива, — спрашивает он, — настолько жива, чтобы мы могли наслаждаться ею непосредственно, а не в „исторической перспективе“ и после особой настройки?» (50, 380—381).

Для верной оценки творчества Глюка необходимо видеть в его музыкальном мышлении взаимодействие стилевых норм барокко, раннего и зрелого классицизма, на основе которого формировался глюковский классицизм — единственный в своем роде и неповторимый. Глюк, бесспорно, — не композитор барокко; его музыкальный язык не совпадает с барочным — ни по художественным целям, ни по художественным результатам. Но стиль Глюка тем и интересен, что ряд барочных и раннеклассицистских принципов воплощен у него языком и средствами нового, послебарочного времени. Во многих важнейших

деталей композитор остается верен своему стилю на протяжении всей жизни. Причем реформаторские оперы не только не отрицают его своим пафосом обновления (как следовало бы ожидать), но, напротив, — венчают.

В чем же проявляются признаки барокко и раннего классицизма глюковских музыкальных средств? Как действует рационалистическое начало, присущее этим средствам и самому мышлению композитора?

Прежде всего — в естественном и очень сильном воздействии на творческое сознание Глюка теории аффектов и музыкальной риторики. Если взглянуть на концепцию Глюка-драматурга с этой точки зрения, то по-новому прозвучат прежде всего хорошо известные открытия композитора, трактуемые обычно только в аспекте реформы.

«Мне казалось, что музыка должна сыграть по отношению к поэтическому произведению ту же роль, какую по отношению к хорошему и точному рисунку играют яркость красок и хорошо распределенные эффекты светотени, служащие к оживлению фигур, не изменяя их контуров» (37, 347).

«В „Армиду“ я вложил все, что оставалось во мне лучшего», — говорит Глюк. Что же именно? — «...старался быть здесь скорее поэтом, живописцем, чем музыкантом» (37, 373).

Если Р. Роллан «слышит» в этих словах только «прекрасный пример бескорыстия музыканта, отдающего весь свой гений на служение драматическому действию» (41, 197), то старший современник Глюка, обладающий глубокими знаниями в области музыкальной риторики, мог бы обнаружить в тех же словах иное содержание: методологически близкие риторике рационалистические принципы композиции.

И действительно, вслушаемся в то, как Глюк аргументирует свои музыкальные приемы, вдумаясь в сам факт существования этой словесной аргументации, авторского каталога комментариев к его средствам выразительности. Когда его спросили, почему на слове «я» у Агамемнона в одном случае звучит целая нота, а в другом — четверть, Глюк ответил: «Подумайте о том, что герой сей находится между двумя сильнейшими противоположными силами — природой и религией; природа берет верх в конце концов, но прежде, чем выговорить сие ужасное слово неповиновения богам, он колеблется; моя целая нота сие колебание показывает; но, однажды решившись сказать оное слово, Агамемнон повторяет его столько, сколько хочет; больше нет места колебанию, целая нота была бы теперь только ошибкой в про с о д и и» (разрядка моя. — С. Р.; 37, 368).

Об остинатности интонации в хоре солдат из «Ифигении в Авлиде», по поводу которой Глюку также приходится держать ответ перед недоумевающим собеседником, композитор повествует очень долго, сообщая не только ее «историю», но и «предысторию», обозначив в конце концов весь рационалистический путь освоения данного эпизода и объяснив эту остинатность душевным и физическим состоянием солдат, их аффектом: «они видят только Трою или возвращение на родину; они могут произносить только одни и те же слова и всегда с одинаковым акцентом» (37, 368).

За известным, казалось бы, требованием Глюка («Связь между

словами и пением должна быть настолько тесной, чтобы текст казался так же созданным для музыки, как музыка для текста»; 41, 196), которое ведет в будущее, кроется сугубо рационалистическое понимание синтеза слова и музыки. В этом отношении обретает наконец смысл известный парадокс Глюка: музыка не имеет абсолютных достоинств вне сюжетно-смыслового контекста. Уже для более молодого, по сравнению с Глюком, поколения (не говоря о тех, кто жил, творил и вынес «приговор» Глюку-музыканту в XIX веке) этот тезис должен был казаться настоящим сфинксом: к 1770-м годам практика «ученой» и вместе с тем «общепонятной» музыкальной риторики почти полностью исчерпала себя и новой слушательской среде ровным счетом ничего уже не говорила. Но для «старого» Глюка метод был жив и полон сил, обладая, по его мнению, потенциалом выразительности, способным воплотить в жизнь реформаторские идеи. Вместе с тем разрыв между умирающим рационалистическим методом и небывальными задачами драматической выразительности, открытого эмоционального насыщения спектакля (благодаря действенной функции музыки) был до крайности велик. Это противоречие породило необходимость регулярных «комментариев» к операм — как в печати, так и в кулуарах. В своих бесконечных диалогах композитор как раз и устанавливал связь старых средств с новыми идеями, обнаруживал для своего собеседника недостающие звенья этой связи.

Уже само тяготение Глюка к просодии, к речитативно-декламационному интонированию говорит в пользу глубокой «риторичности» его музыки. И далеко не случайно, что даже в жанре, не имеющем, казалось бы, никакого отношения к проблемам оперы (в песенном цикле «Оды и песни Клопштока»), Глюк всецело остается в русле речитативно-декламационного метода: повышенное внимание к слову, к его произнесению, к его экспрессии буквально подавляло в композиторе инстинкт чисто музыкального выражения. И это нельзя назвать болезнью, недостатком или слабостью. Такова особенность глюковского мышления. Она формировалась прежде всего в процессе практического накопления средств композиторской техники (в том числе и музыкально-риторических приемов) путем усвоения профессионального опыта старших современников; процесс этот начался для Глюка еще в Милане и продолжался в Вене и в Париже. Но не исключено, что помимо живой практики на характер этого мышления оказала воздействие и широко разработанная теория музыкальной риторики (в современной Глюку интерпретации И. Маттезона, И. Вальтера, Ф. Марпурга и И. Шейбе), с которой композитор вполне мог быть знаком. И уж наверняка он хорошо знал музыку немецких композиторов, которые «особенно строго стремились следовать тексту, у которых приемы передачи смысла были значительно рационализированы и поставлены на риторическую основу» и которыми «слово рассматривалось... как вспомогательное средство „изобретения“ наподобие описанных в *inventio* вспомогательных приемов изобретения материала речи» (21, 28).

Чем, как не концентрированным выражением риторического метода, следует считать интонационную структуру речитатива времени

Глюка (оперного, ораториального и других)? Почти каждый из них — это цепочка весьма строгих или достаточно близких к основным видам музыкально-риторических фигур. Для нас неважен факт буквального следования Глюка системе риторических фигур — это тема отдельного исследования⁶. Гораздо существеннее отметить, что композитору не был чужд сам рационалистический метод, присущий музыкальной риторике: «аналитический» поиск смыслового начала и выразительности в интервальном, метроритмическом составе и регистровом положении интонации, в гармоническом обороте и мелодическом рисунке, в ладотональной структуре мелодического фрагмента, в соотношении этих и многих других элементов. Глюк уверен в том, что все эти средства объективно обладают содержательностью и потенциалом выразительности. Именно данный критерий неожиданно отбрасывает для нас Глюка-эстетика к барочному, раннеклассицистскому, рационалистическому типу художественного мышления, которое подвергает интеллектуальному анализу музыкальное воплощение аффекта, ищет и находит «истинные», то есть покоящиеся на законах «природы» и «разума» основные элементы его музыкальной выразительности.

Пояснения Глюка, даваемые им по поводу своих произведений в его диалогах, удивляют не только последовательностью и обстоятельностью изложения. За ними чувствуется удивительнейший порядок и логика композиционного мышления, та продуманность этапов работы, в которой узнаются черты строгой системы риторической диспозиции. Рассуждения Глюка, завершающиеся выводом о «единственно возможных» средствах, есть не что иное, как строгий, логический анализ этих средств. В этом смысле глюковское резюме («целая нота была бы теперь только ошибкой в просодии») стоит рядом с решением Маттезона: «Коль скоро в этой арии подразумевается величие дела спасения, то разве я не вправе, не волен ли я выразить таковое величие большим интервалом, притом без сопровождения?» (155, 46).

Интересное свидетельство (хоть и не документальное) рационализма глюковских средств заключено в том методе, которым музыковеды XX столетия нередко пользуются в поисках источника музыкальной экспрессии глюковских опер. Как это ни удивительно, метод заключается в установлении риторической по своему смыслу и типу связи между глюковской музыкой и ее поэтической основой, между сценической ситуацией и ее музыкальным прочтением, между словом и его музыкальной артикуляцией.

Х. Кауфман углубляется в сцену Оракула из «Альцесты» в поисках признаков расщепленности, двуплановости действия: Оракул — носитель определенности, оркестр — открытая книга происходящего, сущность и нюансы сценических процессов. Исследователь обращает внимание на «метаморфозу струнных фигураций, возникающих семь раз и разделяющих собою аккомпанированный речитатив подобно погра-

⁶ Тем более, что во второй половине XVIII столетия музыкальная риторика как система практически исчезает; остаются лишь сами музыкальные приемы, которые теперь «функционируют... в значительной мере обособившись от риторических источников» (21, 20).

ничным векам» (141, 49); анализ этих кратких «вспышек» приводит его к выводу: Глюк хочет убедить нас в атмосфере нерешительности, неопределенности, «нащупывания», невзирая на оптимизм верховного жреца, провозглашающего появление Аполлона. Кроме того, автор обнаруживает в этом крайне простом партитурном фрагменте скупые средства ладотональной неустойчивости, лишенные яркой музыкальности, во взаимодействии которых с чередующимися фигурациями струнных воссоздается ситуация неопределенности. Обобщенные музыкальные средства гораздо ближе схеме-аффекту, нежели яркой и трепетной, остро переживаемой музыкальной ткани. Иначе говоря, Кауфман прошел путь композитора в обратном направлении: от результата к замыслу, действительно обнаруживая в тексте подтверждение осмысленному и целенаправленному использованию этих средств. Однако он оставляет без внимания вопрос, обладают ли эти музыкальные абстракции действительной выразительной силой, складываются ли они в реально возникающее впечатление «нерешительности», в слушательское переживание такового. Неудивительно, что этот эпизод не фигурирует в литературе о Глюке как пример двуплановости действия, столь характерной для реформаторского метода Глюка.

Типичным образцом «метафизического» способа расшифровки глюковской музыки является анализ арии Агамемнона из третьей сцены первого акта «Ифигении в Авлиде», сделанный тем же исследователем. «Отец, разрываемый болью, злой судьбой... Агамемнон, колеблющийся человек, вызывает к голосу природы, но уже предчувствует, что он сам (по приказу богини) преступит этот глас, предаст его» (141, 60—61). Как же Глюк решает, по мнению Кауфмана, эту дилемму чисто музыкальными средствами? С помощью фигур страдания у гобоя, которые и раскрывают сложную глубину этой ситуации. Неприготовленные задержания гобоя (секвендно восходящий секундовый мотив) «тонут» в основном аккорде струнных. «Постепенно восходящий ряд секвенций-задержаний и их разрешений... следует закону изображения» (то есть определенной риторической фигуре.— С. Р.; 141, 60). Но ближе всего к истине автор находится, когда говорит, что «устремленная то вверх, то вниз фигура трезвучия становится с и м в о л о м растущего напряжения» (разрядка моя.— С. Р.; 141, 49).

Несомненный интерес представляют новые для нашего читателя данные о знаменитой арии «Потерял я Эвридику» (пример 19). Л. Финшеру удалось найти стройную концепцию этой арии в соотношении не замеченных до сих пор деталей первой редакции текста. Исследователь указывает на внутреннее противопоставление обозначений артикуляции и динамики (то есть противопоставление аффектов), аналогичное тому, что имеется в хорошо известной арии Ореста «Покой возвращается в мое сердце» из «Ифигении в Тавриде» (пример 20). «Уже первые такты арии отмечены взволнованным сопровождением, резко противоречащим мелодии *bel canto*: будто она „ошибочно“ интонирует, достигая тем самым напряженности и двойственности выражения, которые весьма далеки от „благородной простоты и спокойного величия“» (96, 109). Отсюда вывод автора о естественной (в духе глю-

ковской драмы) двуплановости этой арии: за внешним спокойствием скрывается внутренняя трагедия. С Финшером трудно не согласиться. По-видимому, он нашел истинно глюковскую трактовку этой арии, ибо названная двуплановость, в которой раскрывается фон, подтекст сценических событий, стала у Глюка, как известно, важнейшим драматургическим средством. Однако, как показала история освоения глюковского наследия, композитор так и остался непонятым, он не добился искомого впечатления. И, вероятно, потому, что сам фактурный прием, как и внутренний контраст материала (то есть идея противопоставления), остаются незамеченными слушателем и, следовательно, бьют мимо цели⁷. Следовательно, этот прием не работает ни драматургически, ни музыкально. Знаменитая ария Глюка выражает осознанное стремление Глюка к автономии оркестровых средств, имеющее большое теоретическое значение для будущего. Эта задача найдет свое решение с помощью совсем иных средств лишь в XIX столетии, в таких шедеврах, как «Кармен» Ж. Бизе, «Лоэнгрин» Р. Вагнера, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси.

Приведем еще один случай, когда исследователь вскрывает рационализм глюковского мышления. На этот раз прослеживается метаморфоза музыкального материала; анализируется речитатив Орфея «Какое чистое небо!» из второго действия «Орфея» (пример 21), созданный в результате двукратного самозаимствования Глюка: от «Эцио» через «Антигон» к «Орфею» (71, 437—442). Настоящий текст — результат двукратной трансформации штриха и отдельных мотивов в остинатных фигурационных рисунках текста (переход от первоначального *legato* к *détaché* у первых скрипок, последовательное сокращение остинатных мотивов у вторых скрипок и у солирующей флейты), которая и приводит, по мнению П. Брюка, к смысловой модуляции музыкального текста: от изобразительности в арии Эцио «Сей маленький ручей струится медленно и тихо» к передаче настроения сцены в речитативе Орфея из сцены в Элизиуме. Исключительная скрупулезность, с которой Брюк проследовал к истокам глюковского материала, не только исчерпывающе раскрыла механизм преобразования «живописного» музыкального материала в «выразительный», но и с необычайной силой показала всю механистичность этого процесса, его «умозрительность».

Ощутить процесс этой работы Глюка именно как психологизацию ситуации практически невозможно. Прежде всего потому, что во всех трех вариантах речитатива действует главная остинатная фигура «волны» (у первых скрипок), которая связывает одним аффектом все варианты, не выделяя «живописный» или «психологический» аспект. Изменения же штриха в фигуре «волны» и модификация мо-

⁷ В том, что это всегда было именно так (по крайней мере до открытия Финшера), сомневаться не приходится: 200 лет музыканты и любители музыки бьются над вопросом: почему ария Орфея написана в мажоре? И, надо полагать, ученый чувствовал себя счастливейшим человеком, когда, обратив внимание на знаки артикуляции и динамики, понял наконец, в чем смысл (не выразительности!) этой загадочной арии. Ее двуплановость отметил еще М. Шабанон, указав, что здесь «оркестр играет и шумит, сопровождая пение» (37, 409).

тивов существенно не влияют на смысловую функцию данного эпизода в сцене Элизииума и на музыкально-семантическую его сторону: все три эпизода несут яркий отпечаток изобразительности. Для сравнения с анализом Брюка приведем краткий пример аналогичного исследования глюковского текста. Он принадлежит А. Марксу и касается одной из арий оперы «Осажденная Цитера». Когда Каритас рассказывает о лугах, покрывающихся цветами, в оркестре следует изображение роста цветов с помощью *legato* и *staccato* у скрипок. «Сам Глюк называл обманщиками композиторов, составляющих свои пьесы из таких вот обрезков. Теперь он сам стал обманщиком» (154, 152).

Таким образом, чем более детально будут расшифрованы арии, ансамбли, речитативы, ариозо и балеты Глюка, чем яснее предстанут перед нами истинные его замыслы и математически точное их воплощение в музыкальной ткани, тем с большей определенностью обнаружится типичная для барокко и раннего классицизма рационалистичность глюковского метода, тем с большей силой раскроется опосредованность его музыкальной экспрессии.

Может возникнуть вопрос: а как же быть с той непосредственной силой воздействия глюковских опер, которую недвусмысленно ощутили на себе не только сторонники Глюка, но и его противники, очарованные Глюком и перешедшие в лагерь глюкистов — не только Руссо и Гримм, Гретри и Шиллер, но и композиторы-романтики XIX столетия (музыканты из музыкантов), боготворившие Глюка?

Во-первых, следует вспомнить о том, что величайшее искусство Монтеверди, Шютца, Генделя, Баха было насквозь пронизано риторикой, теорией и практикой аффектов и вне этой системы мышления просто не могло возникнуть и существовать. Однако их гениальная музыка ничуть не пострадала от рационализма самой системы. Более того — она расцвела в ее лоне, стала совершенным и бесценным воплощением идей и чувств эпохи, драгоценнейшим наследием музыкальной культуры и вместе с тем предстала в неповторимом облике законченной музыкально-риторической мысли. Нечто подобное произошло и с лучшими произведениями Глюка. Музыка этих композиторов вышла за пределы мастерского «изобретательства», «ученого», «математического» (по выражению Маттезона) понимания экспрессии. Эта музыка достаточно совершенна, чтобы, слушая ее, можно было возвыситься над рационализмом породившей ее технологии.

Во-вторых, глюковская опера имела очень сильное воздействие на современников благодаря напряженной работе эстетической и философской мысли XVIII века, «взраставшей» и выдвинувшей как его эстетические идеи, так и его творчество.

И в-третьих, несмотря на обилие рационалистических черт и признаков, музыкальный язык Глюка не был последовательным выражением учения⁸, не был подчинен абстрактной дидактической идее, а был

⁸ Того учения, в пределах которого, указывает Шейбе, «музыка... тесно связана с ораторским искусством и с поэзией», где «для осознания музыкальных истин необходимы знания логики, метафизики, естественных наук и математики», при этом «композитор должен иметь представление о всех мировых законах... хороший опытный композитор и капельмейстер должен быть и ученым» (40, 317).

связан с конкретными, зримыми задачами драматургии. Поэтому его средства (плоть от плоти барочной музыкальной материи) есть лишь «осколки» системы — многочисленные и подчас весомые, но независимые от нее.

Наблюдения исследователей глюковского музыкального языка весьма содержательны, во многом поучительны и полезны. Они дают богатый материал для работы над столь сложной проблемой, как стиль Глюка.

Остановимся на тех примечательных особенностях музыкального языка Глюка, которые активно воздействуют на формирование глюковского стиля.

В своем творчестве Глюк последовательно проводил принцип ости́натности, трактуемый им более широко, чем принцип танцевальной ости́натности барокко и раннего классицизма⁹. С помощью этого принципа аффект получил наиболее законченное, всеобъемлющее выражение. Принцип ости́натности разносторонне раскрывается в различных аспектах музыкальной ткани: мотивно-тематическом, фактурном, тембровом, ритмическом, динамическом.

Принцип ости́натности в музыке Глюка неоднократно отмечался исследователями. Однако показательно, что некоторые из них ограничиваются констатацией факта; другие же видят в нем черты, роднящие язык Глюка с беспрецедентной всеохватностью ости́натного принципа в инструментальных произведениях Бетховена. Но, в сущности, никто не заинтересовался истоками глюковской ости́натности, считая это качество сугубо индивидуальным, рожденным творческой фантазией реформатора.

Чаще других отмечается ритмическая ости́натность. «В „Гиперместре“, — пишет Г. Аберт, — обнаруживается специфически глюковская черта: упорное удерживание однажды взятых мотивов, преимущественно в оркестре, но иногда и в вокале. В некоторых ариях их мотивы удержаны до самого конца... Эта строгая цельность, замкнутость абсолютно противоположна Моцарту, его ранним операм, где единство целого подчас страдает от переполненности новыми впечатлениями, что само по себе преступает даже итальянские нормы. В реформаторских операх этот глюковский стиль преобразуется в грандиозный стиль, но уже тут он в зародыше. Эту склонность к мотивной цельности демонстрируют и оркестровые речитативы» (55, 7)¹⁰. В. Феттер считает, что разрыв между Глюком и неаполитанской оперой образовался вследствие стирания Глюком грани между речитативом и арией, а также благодаря ритмике, стабильным ритмическим фигурам внутри арии. Впрочем, эта ритмика, интуитивно найденная Глюком, уже использовалась и закреплялась у Рамо («Зороастр», четвертое действие) (187, 312). Э. Курт видит в итальянских операх Глюка 1740—1750-х годов «все чаще возникающую идею сделать монолит-

⁹ Термин «ости́натность» используется здесь в наиболее общем его значении: многократная повторность какого-либо элемента музыкального языка.

¹⁰ Замечание об эволюции ритмической ости́натности в сторону ее утверждения, усиления и указание на аккомпанированный речитатив как средоточие ости́натных форм исключительно точны и глубоки.

ной, насыщенной единством первую часть арии da saro с помощью одного и того же вида сопровождения, чтобы таким видом выстроить, однако, привычную схему» (144, 214). «Новое у Глюка,— полагает А. Эйнштейн,— заключено в неумолимости яростной ритмики, в его необузданной динамике и фигурации, в его сверхчеловеческом дыхании. Ни один другой композитор его времени не смог бы написать подобным образом. Бах и Гендель уже были мертвы» (91, 96)¹¹. «Успех Глюка,— говорит П. Ховард,— заключен в его экономности... стихийной сосредоточенности на одном ритме» (139, 69—71). Р. Гербер отмечает, что «дактилический ритм типичен для позднего Глюка», что он «выражает демоническую волю и мужественную решимость» (106, 54). «Меткость глюковской музыки, отвечающая емкому языку либретто, острее всего выразилась в ритмах — „средоточиях воли“». Но откуда пришел этот ритм?» — удивляется А. Маркс (154, 65).

Все названные виды остинатности присущи главным образом оркестровой ткани опер Глюка. Композитор пользуется этим принципом практически на протяжении всей своей творческой деятельности, не ограничивая себя при этом каким-либо жанром: одни и те же остинатные виды мы встречаем как в «серьезных» операх, так и в комических. Появление в арии (рецитативе, балете, хоре) того или иного вида и тем более их соединения, как правило, мотивировано либо сильным аффектом, либо задачей типизации.

Мотивная остинатность представляет собой повторность тематической ячейки, обычно величиной не более такта. Такую ячейку образуют как песенно-танцевальные мотивы, так и общие формы движения мелодического или аккордово-гармонического строения. Обратимся непосредственно к примерам.

Основной тип сочетает фоновое движение равных длительностей с выделяющимся кратким остинатным мотивом, как, например, в финале «Смущенного Парнаса», в заключительном терцете из «Орфея» (примеры 22 а, б).

Другие случаи представляют собой разнообразные сочетания мотивов как с равномерным фоном, так и без него. При этом подчас возникает прихотливое кружево из чередующихся, повторяющихся интонационных и ритмических рисунков: ария Сифаче из «Софонисбы», ария Исмении из «Антигона» (примеры 23 а, б)¹². Следует указать также рецитатив Орфея «Какое чистое небо!».

Нередко имеет место мотивная остинатность басового голоса, встречающаяся в арии Орфея «Потерял я Эвридику» (пример 19), в до-мажорной ариетте Любена из второй сцены «Очарованного дерева», в первом разделе № 12 из балета «Семирамида».

Неоднократно в музыке Глюка встречаются образцы «индивидуализированной» мотивной остинатности, в которых интонационная ячейка (иногда комплекс двух-трех однотоковых интонаций) обла-

¹¹ Автор совершенно прав, отмечая, что такое в состоянии были написать Гендель и Бах, то есть композиторы старшего поколения. Эйнштейну можно было бы упомянуть еще и Вивальди: тематизм концерта «Лето» из цикла «Времена года» легко узнается на страницах балета Глюка «Дон-Жуан», о котором говорит исследователь.

¹² Примеры приводятся по работе Э. Курта (144, 222, 207).

дает ярко выраженной экспрессией интонационной фигуры, воплощающей аффект. При этом Глюк подчас возвращается к однажды найденному интонационному контрасту: ария Астерии из седьмой сцены второго действия «Телемака», ария Ифигении из первой сцены четвертого действия «Ифигении в Тавриде», № 8 из балета «Семирамида» и особенно — № 2 из того же произведения (пример 24).

Мотивная оstinатность, пропитавшая глюковскую музыку наряду с ритмической, широко использовалась в произведениях многих композиторов середины века. Так, в опере Рамо «Ипполит и Арисия», в *Air infernal* (четвертая сцена первого действия), с предельной ясностью звучит типично глюковское сопровождение в виде оstinатной фигуры баса и оstinатной фигуры скрипок (пример 25), а в сцене Плутона (первая сцена второго действия) предвосхищена глюковская оstinатная фигурация из балета фурий в «Орфее». Впрочем, образцов оstinатного сопровождения у Рамо достаточно много. Одним из первых исследователей, рассмотревших этот вопрос в связи с Глюком, был Феттер. Он обратил внимание на оперы Рамо «Кастор и Поллукс» и «Зордастр» (187, 312).



Оstinатность пронизывает и оперную музыку итальянских современников Глюка (в том числе Майо, Тразетты, Йоммелли), а также Хассе, К. Грауна и особенно Генделя, который наиболее последовательно использовал данный принцип в своем творчестве. Это обстоятельство наводит на мысль о возможности прямого воздействия оstinатных форм Генделя на музыку Глюка.

Примеров использования оstinатности в музыке Генделя много. Таковы арии Медора с басовым *ostinato* и Орlando из второго действия «Орlando» (пример 26 а), ария Дардана из пятой сцены второго акта «Амадиджи» (пример 26 б), арии Массимо и Эцио из второго действия «Эцио», до-мажорная ария Полиника с ее переменной оstinатностью из первого действия «Ариоданта». Окончание второго действия «Ариоданта» столь насыщено оstinатностью и грозным, фаталистическим аффектом, что вполне могло бы повергнуть в творческий и слушательский экстаз самого Глюка.

Мотивная оstinатность, бесспорно, роднит глюковские тексты с музыкой И. С. Баха: сравним два речитатива — из «Ифигении в Авлиде» и из «Страстей по Матфею» (примеры 27 а, б).

Ритмическая оstinатность, пришедшая как атрибут танца из музыки ренессансного «быта», стала важным формообразующим и выразительным фактором музыки барокко и позже — классицизма. «Опора на сложившиеся в бытовой музыке Возрождения ритмо-интонационные формулы популярных танцев» (23, 15) проявилась как в мелодико-, басо-остинатных интонационных, так и в ритмических формулах чаконь, пассакальи, сарабанды, гальярды, жиги и других танцев инструментальной сюиты. Постепенно отдельные ритмические формулы обретали и семантическую определенность. Подобно мелодико-интонационным фигурам, они оставили за собой определенный диапазон эмоциональных значений, варьируемых от ситуации к ситуации. Таков, например, пунктирный ритм, соответствующий аффекту воли, упорства, угрозы, неумолимости, а также торжественности

(Maestoso). Именно этим ритмом в подавляющем большинстве открываются французские увертюры Ж.-Б. Люлли, сюиты Г. Муффата, отдельные увертюры А. Кальдары, оркестровые сюиты И. С. Баха, *Concerti grossi* Г. Ф. Генделя. В таком качестве пунктир дошел до Моцарта («Дон-Жуан», симфония № 39). Разновидность пунктира (в увеличении), соединенного с синкопой, представлена несколькими вариантами ритма сарабанды, который несет в себе особо сильный роковой аффект, связанный с потусторонними образами в силу самой ритуальной предназначенности сарабанды — траурного, погребального танца. Отсюда большая сила воздействия этого ритма, семантика которого и использована Глюком в знаменитом хоре фурий из «Орфея», в арии № 6 из «Артамены», в хоре «Oh, comme rapide» из второго действия «Альцесты» (пример 28 а), в арии Елены «*Donzelle semplice*» из пятого действия «Париса и Елены» (пример 28 б). С тем же ритмом сарабанды или близким его вариантом мы встречаемся и в третьем разделе симфонии, открывающей оперу А. Скарлатти «Розаура», во вступительных сонатах к первому и четвертому действиям оперы «Золотое яблоко» М. Чести, в арии Джинервы из первого действия «Ариоданта» Генделя и в арии Дардана из пятой сцены второго действия «Амадиджи» Генделя. Следует упомянуть и хор Ф. Майо «*Con face lugubra*» из его «Ифигении в Тавриде», в котором имеется отмеченный еще в 1920 году Феттером (185, 246) аналогичный глюковскому хору фурий из «Орфея» двутактовый оstinатный ритм; можно добавить к этому, что оба хора имеют единую жанрово-семантическую основу, общий танцевальный исток — сарабанду с ее характерным двутактовым ритмом.

Значительный интерес представляет ритм-аффект, родственный ритму сарабанды: это «длинный ямб» (четвертый пеон или равнодольная стопа; 34, 167, 169) —  или . Он нередко звучит в минорных ариях (или в минорных разделах мажорных арий) патетического склада, причем и в оркестре, и в партии вокала. Укажем несколько образцов. Арии Джинервы из второго (№ 24) и третьего (№ 33) действий «Ариоданта» Генделя; первая из них интересна оstinатным ритмом. Речитатив Мериона и Телемака «*Questo e il loco funesto*» из первого акта «Телемака» Глюка. Ария Матюрины из второго акта «Исправившегося пьяницы» — яркий случай оstinатного ямбического ритма (пример 29 а). Средняя часть увертюры к «Короне», написанная в характере *lamento*, в которой ямбический ритм пронизывает мелодическую ткань (пример 29 б).

Оstinатные ритмы богаты и разнообразны не только по рисунку, но и по инструментальному воплощению. В большинстве своем ритмическую функцию берут на себя струнные, но все же нередки моменты участия духовых инструментов, что особенно впечатляет своей близостью зрелой классицистской трактовке оркестровых групп. Таковы фрагменты из оперы Глюка «Телемак»: хор «*Ah! che fia lo sventurato*» из первого действия с аккордовой синкопой гобоев и фаготов; ария Телемака из третьей сцены первого действия с двутактовым ритмическим рисунком гобоев и валторн; второй раздел арии

Цирцеи из второй сцены второго действия с остигнутыми ритмизованными октавами валторн. Приведем фрагмент хора № 1 из «Фетиды» (пример 30).

Важное место среди ритмических остигнутых фигур занимает синкопа, воплощающая сильный аффект, возбужденность. В соединении с резко контрастной громкостной динамикой она символизирует также включение «второго плана» действия, обращает внимание слушателя на несоответствие слов персонажа тому, что происходит в его душе, а в другом случае передает жизнь окружающей героя среды, «чувство природы», как говорит Гербер (106, 73). В таком контексте синкопа представлена в арии Клеопатры ми-бемоль мажор из третьего действия «Тиграна», в арии Миртео до мажор из второго действия «Узнанной Семирамиды», в арии Альцесты из седьмой сцены первого действия «Альцесты» (пример 31), в арии Армиды ми минор из второго акта «Армиды» (пример 32 а), в арии Элизы № 9 из второго акта «Короля-пастуха» (пример 32 б), в арии Ореста «Покой возвращается в мое сердце» из второго акта «Ифигении в Тавриде» (пример 20). Этот контекст синкопы у Глюка более дифференцирован и сложен, нежели, например, у Хассе, использовавшего синкопу охотно и повсеместно.

Среди остигнутых форм выделяется удержанный динамический контраст (*forte* — *piano*), сжатый во времени по образцу *sforzando* или рассредоточенный (*forte* и *piano* разделены тактовой чертой, долями такта). Это средство широко использовалось барочными мастерами, композиторами глюковского поколения, особенно Хассе.

Различие между Глюком и венскими классиками в трактовке этого приема раскрывается в том, что у первого оно в подавляющем большинстве (за исключением таких случаев, как начальные такты увертюры к «Альцесте») нетематично. Его происхождение связано с барочным принципом светотени (*chiaroscuro*), который обрел у Глюка значение средства выразительности, смысловую, рационализированную функцию риторической фигуры. Его появление прямо связано с острым драматизмом событий, с сильным душевным волнением, а также с расслоением действия на зримое, сценическое (текст) и слышимое в оркестре (подтекст). Этот принцип типичен для эпизодов, где возникает противоречие внешнего спокойствия, «благопристойности» и внутреннего напряжения, в таких случаях он нередко усиливается синкопированным ритмом. *Chiaroscuro* действует как чисто музыкальный фактор также вне конкретной семантики данного приема и вне сюжетной необходимости. Многочисленные случаи динамического контраста образуют, с одной стороны, последовательную систему риторических приемов, с другой стороны — бессистемную массу свободных средств выразительности. Характернейшим образцом *chiaroscuro* является № 16 из балета «Дон-Жуан» (пример 33). Таковы же и некоторые из приведенных выше фрагментов (примеры 12, 20, 31). Для сравнения можно указать фантазию до мажор (К. 475), клavierную Сонату до минор (К. 457) и Квintет до минор (К. 406) Моцарта, увертюру «Эгмонт» и фортепианную сонату до минор («Патетическую») Бетховена.

Во многих случаях выявляется тембровая остинатность, которая становится естественным дополнением других видов остинатности, а в отдельных случаях — самостоятельным фактором. Она проявляется не только в хорошо различимом пульсе вступления и умолкания инструмента (или группы инструментов), но и в сопоставлении регистров, технических приемов игры и штрихов одних и тех же инструментов. Таков речитатив Клитемнестры из пятой сцены третьего акта «Ифигении в Авлиде» (пример 34), ария Армиды из второго акта «Армиды» (пример 32 а), ария Альцесты из седьмой сцены первого акта «Альцесты» (пример 31), речитатив Орфея «Какое чистое небо!» (пример 21). Укажем также на большую арию Исмении из первой сцены второго действия «Альцесты» и арии Армиды из второй и третьей сцен третьего действия «Армиды».

Фактурная остинатность образуется сочетанием всех рассмотренных видов и при этом дополняется повторностью оркестровых функций. Можно отметить следующие виды фактурной остинатности: устойчивый (ария Телемака в шестой сцене второго действия «Телемака»); переменный, связанный со сменой тематизма (увертюра к «Смущенному Парнасу»), со сменой разделов формы (в № 14 из балета «Семирамида» три раздела соответствуют трем видам *ostinato*), а также с повторением каданса (ля-мажорная ария Паллады № 8 из «Фетиды»); вариантный, когда на базе одного вида разворачиваются его близкие разновидности (ля-мажорная ария Мельпомены № 6 из «Смущенного Парнаса»).

Принцип остинатности распространяется также на синтаксическую и масштабную организацию тематизма. В подавляющем большинстве арий (и тем более в речитативах), в ансамблях и даже в хорах Глюк мыслит законченными построениями (от предложения до периода), основанными на повторении кратких мотивных ячеек размером от полутакта до трехтакта. Последняя «неквадратная» структурная единица встречается у Глюка чаще, чем у кого бы то ни было, что всегда было предметом особого внимания глюковедов. Глюк буквально нанизывает дву- и трехтакты (реже четырехтакты) в соответствии с ритмической структурой поэтического текста, его фразировкой, а часто (как правило, в ригурнелях) на основе импровизационного разворачивания материала путем присоединения разнотемных и разнотемных мотивов-ячеек (пример 35 а, б).

Важным вопросом глюковского стиля является темо- и формообразование. Здесь мы не будем касаться хорошо изученных вопросов сонатной формы увертюры, строения речитатива, эволюции ариозной формы от *da saro* к одночастной: они уже давно стали материалом учебников. Нас интересуют те «внутренние» процессы темообразования, которые хранят «невидимые», но ощутимые и действенные признаки как раннеклассицистского, барочного музыкального мышления, так и развитого, зрелого классицизма.

К числу важнейших аспектов проблемы относится масштабно-тематическое мышление композитора. Важно знать, что делает Глюк со структурными единицами: объединяет ли их в более крупные тематические структуры или строит бесконечную цепь че-

редующихся, повторяющихся в своем тональном движении к доминанте (и обратно к тонике) звеньев. В первом случае темы облекаются в структуру периода (или предложения), во втором — имеет место «неуправляемое», «неорганизованное» последование остигатных масштабных единиц.

Показательный пример заключен в сцене Орфея с фуриями, где соседствуют оба названных случая. Ария Орфея из первой сцены второго акта «*Men tiranne*» изложена в виде периода из двух предложений с половинной каденцией в середине формы. Первое предложение (8 тактов) состоит из двух фраз, каждая фраза представляет собой структуру суммирования (1+1+2). Второе предложение (6 тактов) начинается как пара суммирующих структур, но в дальнейшем модулирует к паре периодичностей; в целом структура второго предложения: 1+1+2+2. Таким образом, перед нами образец классицистского мышления. Следующий затем очередной хор фурий также состоит из периодических построений. Но их организация основана на полярно противоположном принципе: нанизывания двутактовых ячеек. Сама двутактовость образована варьируемой ритмической формулой сарабанды и подчеркнута повторностью организующих ее тонико-доминантовых гармонических оборотов. Последование этих двутактов нескончаемо, прервать его может лишь цезура поэтического текста. Именно так и происходит: в полном соответствии с числом словарных пар в строке меняется и число двутактов — от пяти двутактов в первом, втором, четвертом предложениях до трех двутактов в третьем и пятом предложениях. Нет и малейшего намека на классицистскую организацию периода. Форма скорее прерванная, нежели законченная. Этим она удивительно близка барочным, открытым формам.

Сам метод нанизывания изначально знаком музыке барокко как прием нанизывания разнотемных эпизодов. «Нанизывание мотивов не только становится более органичным, но и помогает композиторам строить достаточно протяженные „разработки“ их сонат» (23, 13). Нанизывание у Глюка естественным образом наследует этот метод и с удивительной последовательностью претворяет его наряду с постоянным использованием структурно завершенных и квадратных периодических построений. Стиль Глюка живет этим на первый взгляд странным, но органичным сочетанием различных стиливых черт.

Примеры нанизывания весьма разнообразны и крайне многочисленны. Назовем несколько образцов. Увертюра к балету «Семирамида» с трехтактами (2+1); № 3 из того же балета (соседство четырехтактовых и структур дробления с замыканием); № 13 (двутакты и трехтакты); ария Клавдии соль мажор «*Ah, rivoglio o casta diva*» из «Оправданной невинности» (нанизывание двутактов при строгой остигатности фактуры); ариетта Люсетты си-бемоль мажор из восьмой сцены «Очарованного дерева» (нанизывание полутактов, однотоков и двутактов); увертюра к «Острову Мерлина» (трехтакты, однотоки и полутортакты); ми-мажорная ария Агенора № 10 из второго действия «Короля-пастуха» (нанизывание дву-, трех-, четырех- и пятитактов); балет ре минор из «Орфея» (нанизывание двутактов).

Подлинный шедевр нанизывания представлен во вступительной симфонии из оперы «Оправданная невинность» (первая часть), где в миниатюре происходит воссоединение сонатности с концертной формой.

Концертное начало прослеживается здесь в регулярном противопоставлении эпизодов *sol* и *tutti*, которому придается формообразующее значение. Помимо этого, тема, идущая вслед за вступительным трехтактом, функционально близка ритурнелю староконцертной формы, своим повторением она цементирует форму. Черты сонатности заключены в следующем. Первый из двух основных разделов формы содержит зоны главной, побочной и заключительной партий; им соответствуют тональный план, присущий сонатной экспозиции, и изменения в оркестровке. Заключительная партия складывается благодаря более интенсивным противопоставлениям *sol* — *tutti*, масштабному сжатию мотивов (до двух тактов), преобладанию в них фактора кадансирования. Второй основной раздел формы начинается как тональная и тематическая реприза. Первая часть этого раздела тяготеет к разработочности (в тональном плане), вторая — к экспонированию тематизма; обе завершаются тонально устойчивой заключительной партией.

Известная оппозиция классицистской нормативности или, скорее, заигрывание с барочной «антинормативной нормативностью» (22, 104)¹³, с барочной «иллюзией беспорядка» (Г. Вёльфлин; 13) наблюдается у Глюка и в расшатывании квадратности, и в наведении метрического «беспорядка», и в вуалировании сонатности. Как проявляется это тяготение?

Неисчислимы случаи ненормативных масштабных пропорций в пределах нормативного восьмитактового периода (четырёхтактного предложения), что приводит к нарушению привычного классицистского синтаксиса периода, того синтаксиса, который был отлично знаком Глюку с первых же шагов его творческой деятельности. Таково, например, пренебрежение симметрией, которое можно проследить от ранней оперы «Демофонт» (1742) до «Ифигении в Тавриде» (1779). В ритурнеле к арии Тиманта из оперы «Демофонт» (№ 4) восьмитакт складывается из следующих единиц: $(1+2) + (1+2) + 2 = 8$. В арии Элизы (№ 9) из «Короля-пастуха» тот же восьмитакт выглядит следующим образом: $3+4+1=8$. В начальном балете из «Телемака» первый четырехтакт представляет собой такую комбинацию мотивов: $1+2+1=4$, а заключительный восьмитакт — $3+2+2+1=8$. Неполный шестнадцатитакт в арии № 6 из «Артамены» образован таким сочетанием: $5+3+3+4=15$. Аналогичный период в арии Берениче из «Антигона» выполнен иначе: $2+2+4+3+4=15$. Ария Орфея фа мажор из первого действия оперы: $4+3+3+4+2=16$.

¹³ «Если классицист,— пишет Н. Зейфас,— утверждает устойчивые „ценности бытия“, то композитор барокко делает акцент скорее на „антинормативной нормативности“, то есть на эмпирически найденных в процессе творчества, а затем рационально осмысленных „ценностях изменения“, размыкающих типовые схемы, но в то же время и не мыслимых вне этих схем» (22, 104).

Ария Ифигении ля мажор из первого действия «Ифигении в Тавриде»: $1,5 + 1,5 + 1 = 4$.

Нередко глюковский текст модулирует от начальной квадратности и симметрии изложения к нарочитой асимметрии и полной дисквадратности. Таков, например, хор до мажор из первого действия «Телемака»: $4 + 4 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3$. Часто симметричное квадратное построение сокращается до асимметричного и неквадратного: ария Мелеагра № 2 из «Короны» ($8 + 6 = 14$), где второе предложение модулирует в некий длинный шеститактовый каданс к первому предложению. Превосходно ощущал эту дисквадратность А. Маркс. Его замечание по поводу, как он говорит, «ритмики» в арии Гидраота ля минор из второй сцены первого действия «Армиды» не лишено интереса. Маркс считает эту арию «неорганизованной, рыхлой, шаткой», хотя при этом имеет в виду не собственно ритм, а метр высшего порядка. «Короче, — говорит он, — все неустойчиво, как и сам старец. В глазах итальянца все это непростительно» (154, 204).

В музыке Глюка имеют место случаи усложнения метрической организации тематизма, связанные с появлением тактов высшего порядка. Трехдольный, как правило, рисунок последних наносится на исходную четырехдольную метрическую структуру, что и создает ощущение непоследовательности, нелогичности. Типичный образец мы видим в ля-мажорной арии Ифигении из первого действия «Ифигении в Тавриде» (пример 36). Здесь при обозначенном размере $\frac{4}{4}$ доминирует размер $\frac{3}{2}$. Причем Глюк явно стремился к этому нарушению, дважды подчеркивая в ригатуре опорные доли нового (крупного) метра знаком *sforzando* (второй и четвертый такты), перемещением басового голоса гармонии (после педального звука ля в первом трехдольном такте он начинает движение во втором трехдольном такте), инструментовкой (после первого трехдольного такта гобой снимаются, после второго возникают вновь). Аналогичная картина внедрения трехдольности в двудольность наблюдается в заключительном четырехтакте арии Тамиры ми мажор из первого акта «Короля-ластуха» и во многих других ариях и увертюрах. Особенно впечатляющие случаи — интродукция к «Ифигении в Тавриде» (такты 218—225) и ариетта Люсетты си-бемоль мажор из восьмой сцены «Очарованного дерева».

В последнем примере при сквозном нанизывании материала начало мотива оказывается по воле автора на относительно сильной доле, в результате чего создается впечатление нескладной, небрежной, «неправильной» мелодии. Возникает желание поставить текст «на место», перенести его на две доли вперед, сдвинуть затакт на сильное время. Это метрическое «неустройство» осложняется нанизыванием нового, вторгающегося мотива.

«Неупорядоченная» метрика, как правило, поддерживается запаздывающей сменой гармонии, попадающей на слабое время, а также частыми вторгающимися кадансами. Такова, например, «запаздывающая», наступающая на второй доле такта смена гармонии во второй части увертюры к «Оправданной невинности». В арии Клемены до мажор № 5 из «Короны» (пример 37) заметна нерегулярная смена

гармонических функций: в первом двутакте она метрически запаздывает, во втором — наступает вовремя; это происходит при ясной ритмической повторности обоих двутактов, их консеквентности; этот прием повлек за собой перенос гармонии через тактовую черту, что сделало сильное время нового двутакта метрически пассивным, ослабленным, а чередование гармоний нерегулярным при явной регулярности и упорядоченности мелодической структуры.

Аналогичная ситуация возникает в дуэте Элизы и Аминта из первого действия «Короля-пастуха», где возникает «естественная» потребность согласования гармонической и метрической устойчивости и опорности мотивов-звеньев секвенции. Интересно, что в другой редакции этого дуэта (по-видимому, не авторской; 111, 311¹⁴) неустойчивые пары доминанта-тоника и тоника-субдоминанта заменяются унифицированными во всех отношениях оборотами (пример 38 а, б).

Отдельно следует сказать о трехтактах Глюка. Их многочисленность и подчас нарочитость действуют иногда просто обескураживающе. Например, ария Эрато соль мажор № 3 из «Смущенного Парнаса» целиком состоит из трехтактов (пример 39).

Обычно Глюк нарушает квадратность, углубляясь в речевую основу поэтического текста: он «декламирует стих таким образом, словно хочет приблизить его к прозе» (141, 62). Но нередко композитор делает это независимо от условий жанра — работает ли он по тексту оперного либретто или обходится без такового (балет, оркестровый ритуфель арии). Обилие глюковских асимметрических построений дало повод Феттеру говорить о «германской» лексике Глюка (а попутно о таковой же у Гайдна, Моцарта, Бетховена), которая не вписывается в общеевропейскую квадратность (184, 112). В этой связи Феттер ссылается на Вёльфлина, на его мнение об «асимметрии и свободном ритме Севера» (184, 113—114). Однако «германизация» Глюка, увы, ни к чему не ведет и ничего не объясняет в этих трех- и пятиктах. Объединение Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена по этому признаку недостаточно убедительно. Неквадратность в музыке каждого из них обладает разными истоками. Гайдновская неквадратность имеет, с одной стороны, фольклорное происхождение; с другой стороны, она стала следствием его своеобразного юмора, в котором расцвели традиции музыкальной пародии (сатиры) XVIII века. Моцарт — чувственно прихотлив и вместе с тем его нарушения квадратности не бросаются в глаза, они слишком тонки для этого. Асимметрия в музыке Бетховена стала художественно совершенным воплощением его неукротимого темперамента; в ней, в частности, живет дух обновления, преодоления штампа. Наконец, неквадратность была популярной в итальянской опере и во французской *opéra comique*, где она действовала и как атрибут музыкальной буколки, и как средство выявления жанрово-комедийного начала.

¹⁴ В своих примечаниях к данному изданию оперы Л. Зомфай указывает пять анонимных рукописных партитур XVIII столетия. Одна из них, хранящаяся в Будапештской национальной библиотеке Секени (Budapest, Nationalbibliothek Széchenyi), содержит настоящую версию дуэта в виде оркестрового сопровождения. Она приводится редактором наряду с вариантами других арий.

Неквадратность у Глюка (в свете глюковского тяготения к ненормативному) сродни барочной композиционной технике, создающей «иллюзию беспорядка»; она представляет собой одну из остаточных форм подобного мышления. С помощью асимметрии Глюк определенным образом затушевывает явные, открытые классицистские проявления тематизма, метрически нивелирует его, ослабляет и даже устраняет ясность формы. Так возникает «нейтральная» ткань, основанная на нанизывании и разворачивании ариозных интонаций, приниженных до роли общего материала. Кроме того, в неквадратности заключена и немалая доля галантного начала — очаровательной, изысканной «неправильности», придающей изложению и шарм, и определенный смысл. Подобная «игра в неправильность» могла быть порождена аристократической «игрой в природу», в буколику. И здесь композитору трудно было остановиться только на пороге жанровости, танцевальности. Значительный соблазн заключался в некотором нарушении структурных, масштабнотематических норм квадратности, которое оказывалось сродни речевым, внемузыкальным отклонениям от светских стандартов речи. И в этом Глюк, по-видимому, был многим обязан Италии, о чем напоминает Г. Аберт (55, 13).

Теперь кратко рассмотрим роль сонатных принципов в творчестве Глюка. Классическая сонатная форма у Глюка хорошо известна по увертюрам к «Альцесте» и к «Ифигении в Авлиде». Однако ни до, ни после этих пьес Глюк не создал столь же ясные и законченные сонатные формы, по крайней мере такие, где тематизм обладал бы столь же зрелым уровнем контраста и образной определенности. В подавляющем большинстве сонатные формы Глюка относятся к раннему образцу сонаты (даже те, что были написаны в 1770-е годы); они либо однотемны, либо дву- и (крайне редко) трехтемны. И в том, и в другом случае сонатная форма не обходится без разворачивания, интонационного нанизывания, используемых в развивающихся разделах.

Остинатность кратких мотивов, нанизывание разномасштабных (от двух до пяти тактов) ячеек препятствует формированию завершенных тематических построений с ясной структурой и законченностью музыкальной мысли: слишком малы эти ячейки, в них слабо действует фактор тематического контраста, который далеко не всегда поддержан фактурным, динамическим, регистровым и оркестровым контрастом. Более того. Нередко встречаются формы, в которых бесспорные признаки двутемной сонатности вступают в противоречие с фактурной остинатностью; второй фактор при этом приобретает столь значительную силу, что стирает и без того слабый тематический контраст, а заодно и цезуры. Недаром Э. Курт заметил, что «тематический контраст [в ранних операх Глюка 1740—1750-х годов] иногда затушевывается одинаковым сопровождением» (144, 206). То же в значительной степени относится к глюковским ариям зрелого периода (1760—1770-е годы): узнаваемость материала (при повторе) здесь подчас крайне низкая. Как следствие — даже сонатные формы в ариях реформаторских опер представляют собой лишь

схемы, а не живую ткань контрастных тематических построений. Идя путем поисков признаков сонатной формы классического типа в глюковской арии, можно, разумеется, обнаружить зоны действия сонатного тематизма, но эти темы выстроены как раннесонатные — путем нанизывания материала, с использованием в качестве темообразующего средства общих форм движения, дающих заполнение музыкального времени и пространства.

Таким образом, Глюком еще не была окончательно решена задача «тематического оформления сонаты» в арии, выполнимая «только при условии вовлечения в крупную форму периода» (26, 27). Четким периодическим строением тематизма с ясными кадансами в конце построений отмечена лишь часть глюковских арий и инструментальных эпизодов. К последним, как было отмечено, принадлежат в основном несонатные танцевальные разделы опер (балеты). Сонатный же тематизм Глюка, при всей мотивной определенности своего материала, тяготеет к непрерывности развития. Балет ре минор из «Орфея» и представляет собой, в сущности, длиннейшую тему, которая «раскрывается» на протяжении всей пьесы — точно так же, как это происходит, например, с виолончельной темой ритурнеля в арии тенора из кантаты № 41 И. С. Баха, в которой мы найдем и аналогичную глюковской мотивную остигнутость ткани (пример 40).

В подавляющем большинстве арий ощущается действие барочного принципа развертывания: начальное построение (мотив) определяет эмоциональный тонус, образно-смысловое содержание номера, в то время как дальнейшее развитие тематизма идет по пути выявления интонационно-речевой (согласно одному из постулатов глюковской реформы) выразительности и существенно отступает от заявленного уровня напряженности собственно музыкальной интонации начального мотива. Таковы арии Агамемнона до минор и ми минор, ария Ифигении ми минор из первого действия «Ифигении в Авлиде». «Ведущий голос, — говорит Э. Курт, — монодически развертывает мотив более или менее однородно. Мелодическое развертывание вычлененного мотива часто уводит в большие дали, где уже трудно распознается родство с основным мотивом... Часто это бывает ведущий ритм (как в симфонии), который сохраняет единство, целостность... Таким образом, следует говорить о развертывании как об обработке темы» (144, 246—247). И хотя Курт говорит здесь об итальянском периоде Глюка (до 1760 года), этот принцип имеет силу и в более поздние периоды творчества композитора.

Чрезвычайно интересным и, быть может, центральным по значению для реформы Глюка является такой аспект его музыкального стиля, как оркестровка. Ее стилистические границы раздвигаются с процессом совершенствования у Глюка структурных классицистских признаков и кристаллизации драматургических задач, реализация которых базируется на барочной технике аффектов, хорошо знакомой Глюку¹⁵.

¹⁵ Подробнее оркестровый стиль Глюка рассмотрен в работе Г. Бругера (72), а также в статье С. А. Рыцарева (42).

Классицистское начало в оркестровке Глюка характеризуется опорой композитора на гомофонные оркестровые функции, в соответствии с которыми распределены оркестровые средства: струнные — носитель мелодики и подвижного сопровождения, духовые — гармоническая опора, педализация, эпизодическое солирование. В музыке Глюка представлен ранний этап освоения этой модели, соответствующий мангеймскому (то есть еще схематичному) пониманию новых задач. Так, например, духовые инструменты чаще лишь отмечают функцию гармонической вертикали, медные инструменты робко подключаются к деревянным в этой работе, подчас игнорируя свои новые обязанности ради возможности концертирующего, фигурационного солирования в высоком регистре (в стиле *clarino*). Однако у Глюка можно наблюдать и более зрелую оркестровую технику, когда автор тщательно распределяет гармоническую вертикаль между духовыми инструментами. Правда, такие случаи нерегулярны даже в реформаторских операх. Один из них — ария Аминта (№ 11) из «Короля-пастуха» (пример 41).

Данный фрагмент интересен тем, что в нем, по-видимому, не весь текст подлинно глюковский, хотя стилистически он близок глюковской оркестровке этого периода. Как явствует из редакторских текстовых ремарок (в издании Полного собрания сочинений Глюка), часть рукописи принадлежит «чужой руке». Это заметно по чересчур аккуратной аккордовой вертикали духовых инструментов, в которой преобладает одна, гармоническая функция — в то время как расположенная рядом подлинно глюковская вертикаль функционально «загрязнена» педалью двух фаготов и ритмической оstinатностью двух английских рожков. Гармония не выносится над партиями струнных, как это происходит в зрелом классицистском оркестре итальянской оперы 1760—1770-х годов; она не столько помогает струнным, беря на себя контрастную функцию, сколько обособляется от них в «однотембовое» трио по принципу барочной оркестровки. Специфика глюковского текста проявляется в стремлении следовать за ритмическим рисунком первых скрипок и в компактном изложении группы семейства язычковых инструментов альтового и басового регистра.

Требования, предъявляемые Глюком к струнным, также не стабильны на протяжении творческого пути композитора. На каждом шагу мы встречаем и развитую гомофонную ткань, свидетельствующую о мастерской оркестровой технике, и примитивные тексты; подобная стилистическая неровность проявляется как в пределах одного оперного номера, так и всей оперы.

Барочное влияние на оркестровое мышление Глюка отразилось в риторичности метода, которым Глюк воспользовался как краской, наносимой на заранее подготовленный грунт (на технику владения гомофонной оркестровой моделью). Речь идет о трактовке Глюком инструментального тембра как двойника страсти, носителя аффекта. Поражают два обстоятельства: последовательность, с которой композитор шел к цели (подобной последовательности не знали барочные мастера оркестра), и тот исторический отрезок времени, который

Глюк считал подходящим для реализации замысла (1760—1770-е годы), когда барочная трактовка экспрессивного стала уже «вчерашним днем». Вместе с тем найденное соответствие между задуманным и осуществленным привело композитора к подлинному открытию — к лейттембровой характеристике. Эта идея требовала особого внимания и постоянно «отвлекала» Глюка от работы над совершенствованием «грунта», над техническим базисом, вынуждая отказываться от некоторых важных, принципиальных достижений современной ему оркестровки, в частности от завоеванной в итальянской опере гармонической вертикали и от усложненной гомофонной фактуры.

В этой области Глюк шел путем жертв («...я не знаю такого правила, которым не пожертвовал бы с полной готовностью в угоду эффективности»; 37, 347). Две главные жертвы — вертикаль и фактура. Отказавшись от клавесина, которому в музыке барокко и раннего классицизма поручалась функция многоголосной гармонии (*basso continuo*), Глюк не всегда мог компенсировать эту потерю в партиях духовых инструментов, выполняющих функцию лейттембров. Наряду с тем струнные заимствуют барочную гомофонную фактуру, изобилующую «провалами», «пустотами», унисонами. Широкое использование унисонной звучности, подчас усиленной энергичным *tremolo* или фигурационным движением, по-прежнему опирается на традиционное «доверие» вертикали *continuo*. Эта характерная черта барочного оркестрового письма осталась в наследство раннему классицизму даже после исчезновения *continuo* как оркестровой функции (типичный образец — трио Менуэта из любой симфонии И. Стамица).

Но прежде чем Глюк пришел к тембровой выразительности, он долгое время исповедовал рационализм «живописующего» метода барокко, метода, оставившего глубокий след и в зрелом реформаторском творчестве композитора. Единство всех оперных оркестровых текстов Глюка (от первой оперы до последней) запечатлено в этом методе: в типизации фактуры, в семантическом использовании ритмов и тембров. Например, пунктирный ритм струнных, синкопа или, как считает Гербер, смена дуолей на триоли (106, 56) буквально передают дрожь персонажа (Керинто из «Демофонта»), а такое явление природы, как молния («Демофонт»), «рисуют низвергающиеся фигуры скрипок» (106, 59). Тот же Гербер, обращая внимание на особенности оркестровки «Одураченного Кади» (1761), отмечает, что треугольник, «пламенные валторны» и «мерцающие разделенные альты» изображают «эротическое сладострастие персонажа», а малая флейта, большой барабан и тарелки — «смакующую чувственность» (106, 124).

Ярким звучанием ударных инструментов и малой флейты Глюк обрисовывал не только «пышный Восток», но и «варварский Восток» (хоры и балеты скифов в третьей, четвертой и шестой картинах первого акта «Ифигении в Тавриде»). Употреблением этих колористически острых оркестровых средств Глюк, однако, не проводил границы между одним и другим. В этом он был последователем готовой традиции обобщенной музыкальной характеристики Востока, то есть традиции французского музыкального театра от Люлли до Рамо.

Речь идет, в частности, об устоявшейся «ориентальной» оркестровой формуле: треугольник, большой (малый) барабан, тарелки. В таком виде она дожила, как известно, до «Похищения из сераля» Моцарта и даже до Девятой симфонии Бетховена (финал, раздел *Alla Marcia* и заключительный раздел *Prestissimo*), не миновав и хоры скифов из первого действия «Ифигении в Тавриде» Глюка. И это естественно, коль скоро для венских композиторов «турецкая музыка» была столь же реальным атрибутом турецких войн середины столетия, «как кофейни и ориентальные моды в мебели и развлечениях» (139, 91).

Вероятно, столь же обобщенные и условные музыкально-этнографические представления стоят за рекомендациями Шейбе, с которыми Глюк, возможно, был знаком: «При сочинении театральной музыки нужно правильно подбирать состав инструментов, следить за их сменой; учитывать исторические и географические данные пьесы» (40, 314).

В чем же заключается новизна глюковского подхода к использованию стандартных оркестровых средств? Прежде всего композитор понял, что, включая в круг тембров-эмблем наибольшее число инструментов, он заставляет работать весь оркестр. Свободное применение тембров-аффектов и фактурных символов открыло Глюку более широкий спектр экспрессивных возможностей оркестра, богатый потенциал тембровой и фактурной выразительности. Но главное заключалось в том, что Глюк, хоть и не безоговорочно, придал этим элементам значение самостоятельно действующего (а не иллюстрирующего, пассивного) фактора музыкальной драмы. Оркестр Глюка — не комментатор, а равный партнер певца, его второе «я», ключ к пониманию внутреннего смысла происходящего. Отсюда психологизация драмы и ее сквозной характер, которому столь многим обязана оперная культура XIX столетия. Так, в реформаторских операх Глюк сумел предельно конкретизировать (в духе рационализма барокко и раннего классицизма) тембровую семантику и вместе с тем выйти за пределы узкой трактовки оркестровых средств (в духе будущего).

В оркестре Глюка инструментальный тембр (группа тембров) сочетает в себе две функции: выразительную и семантическую. Тембр и непосредственно воздействует на слушателя, и прослеживается слушателем как эмоциональный знак, сохраняющий свое начальное значение на протяжении всей оперы и даже нескольких опер. Так, если флейта в «Орфее» связана со сферой элегической скорби и просветленности, то эту связь можно наблюдать и в других реформаторских операх.

Деревянные духовые инструменты у Глюка соответствуют человеческим образам, их чувствам, их аффектам. Гобой — спутник печали, щемящей боли и даже трагедии. Таким мы его встречаем в арии Клитемнестры из четвертой сцены второго действия «Ифигении в Авлиде»: «Предана смерти чудовищным отцом!». В арии Армиды из пятой сцены второго действия: «Я уступаю этому гордецу, жалость одолевает меня, скройте мою слабость, мой позор!», в

сцене Ореста и Пилада из первой сцены второго акта «Ифигении в Тавриде»: «Какая страшная тишина! Какое горе тебя одолевает?»; в сцене Армиды и Рено из четвертой сцены четвертого акта «Армиды»; в арии Агамемнона из третьей сцены первого акта «Ифигении в Авлиде».

Другой лейттемир — фагот. Его тембр сопровождает состояние мучительного раскаяния, ноющей боли, безысходности. Таков приведенный выше дуэт Ореста и Пилада, речитатив Клитемнестры из пятой сцены третьего акта «Ифигении в Авлиде»: «Дочь моя, тебе угрожает меч, который взял в руки твой отец!». В последнем примере фаготы вступают в диалог с гобоями; педалям мрачного низкого регистра фаготов отвечают глубокие вздохи гобоев (пример 34). Укажем еще три примера. Сцена Тоаса и Ифигении из второй сцены первого акта «Ифигении в Тавриде» связана с мучительными событиями и мыслями. Аналогична и сцена Агамемнона, его ария ми минор из первого действия «Ифигении в Авлиде», а также его ария ля минор из седьмой сцены второго акта оперы.

Кларнеты употреблялись Глюком нечасто; в основном он связывал их тембр с пением жрецов и жриц — людей сдержанного темперамента, оттого они и звучат несколько холодновато и бесстрастно. В «Ифигении в Тавриде» использование кларнетов связано с приходом этих персонажей: хор жриц в шестой сцене второго акта оперы.

Божественным силам соответствуют самые мощные инструменты — медные. Посланцы подземного царства связаны с тембром тромбонов, небесного царства — с тембром труб и валторн. Семантическую функцию тембра тромбона Глюк использует во многих операх, например в «Орфее» (хор из первой сцены первого акта), в «Альцесте» (сцена Оракула из первого акта, в хорах седьмой сцены третьего акта), в «Ифигении в Тавриде» (четвертая сцена второго акта). Обратим внимание в последнем примере на непоколебимую, «роковую» поступь тромбонов, постепенно завоевывающих высоту (pe^2). Это один из примеров знаменитого грозного глюковского унисона (пример 42). Назовем также дуэт Ореста и Пилада (четвертая сцена третьего акта «Ифигении в Тавриде»). В мирный, ласковый дуэт на словах Ореста: «Не знаешь ты, что свирепый Плутон собирает вокруг меня своих адских фурий, преследующих меня и день и ночь. Вот они! Грозят мне страшными змеями!» — врываются «беспощадные» тромбоны.

Как вестники небесных сил валторны и трубы встречаются в арии Тоаса из второй сцены первого акта «Ифигении в Тавриде», где Тоас взывает к богам. В «Ифигении в Авлиде», когда народ требует: «Назови нам жертву!» — и в обращении к Диане (вторая сцена первого акта) звучат валторны. Труба издавна была эмблемой героического. Такова она и у Глюка («Армида», заключительный раздел в четвертой сцене четвертого акта; «Ифигения в Тавриде», ария Пилада в седьмой сцене третьего акта и многие другие эпизоды). Валторны с фаготами и трубы с валторнами символизируют решимость, призывность, приказ («Армида», третья сцена третьего

акта, ария Армиды: «Мегера!... Сюда своих фурий из вечной ночи!»; четвертая сцена третьего акта — заклинание фурий: «Любовь, исчезни из сердца!»). Появление комбинированных тембров, плотной гармонии у духовых инструментов находит объяснение в тексте арий. Например, пронзительная педаль гобоев и кларнетов (в арии фурий из четвертой сцены третьего акта «Армиды») «гласит» следующее: «Да будет проклята всякая жертва на алтарь любви! Мегеры, сожгите ее образ!». Это тембр проклятия. Мы находим его в аналогичных ситуациях: в продолжении проклятий фурий, в призыве Армиды к демонам (в той же сцене). Ария фурий «Да будет проклята...» сопровождается бодрой, воинственной пляской валторн, которые в данный момент должны устрашать, а потому освобождаются от функции построения вертикали.

Однако у Глюка, как было сказано, встречаются образцы ровной, достаточно полной вертикали; один из них — ария Рено («Армида», третья сцена второго действия). Появление таких эпизодов чаще всего имеет сюжетное обоснование или значение звукописи, как в данном случае¹⁶. Рено поет: «Река струит тихих волн поток, будто жаль ей вдаль утечь от этих берегов, цветы роскошные здесь льют ароматы волшебные, их запах нежный истомой сладкой наполняет грудь мою». Чисто структурный элемент оркестровой ткани (педализирующая гармония) приобретает смысловую направленность, программность, но вместе с тем и явную колористическую экспрессию. Ансамбль вязких тембров гобоя, кларнета, фагота, валторны как раз и берет на себя задачу «воскурить» эти волшебные ароматы и передать «истому сладкую»; ему это удастся. Здесь мы сталкиваемся с примером той же трактовки вертикали, о которой упоминали в связи с арией Аминта из «Короля-пастуха»: тесное расположение аккордов, местоположение в среднем регистре, тембровое насыщение гармонии (четыре разнородных тембра) говорят скорее о красочной, нежели об опорной функции вертикали, — тем более, что данному моменту непосредственно предшествует вступление, в котором предвосхищено будущее соединение инструментов. Здесь все подчинено красочности, игре тембров в педализирующей линии дерева. К числу немногочисленных примеров такого рода принадлежит и хор «Жизнь кажется раем, когда любовь венчает юность» из четвертой сцены второго акта «Армиды». Запевают наяды. Им вторят («эхо» последних слов фразы) небесные духи, которым сопутствует полное трехголосие в высоком регистре. Гармония вынесена выше всех мелодических голосов ткани, но не в конструктивных, ансамблевых целях, а под давлением сюжетно-изобразительных задач. Таким образом, интересы оркестровой структуры и тембровой выразительности совпали не в результате постоянного поиска такой точки совпадения, а вследствие богатой, но «не направленной» на эту цель интуиции художника.

Открыв одну из страниц «Мемуаров» А. Гретри, читаем: «Мне

¹⁶ Еще двести лет назад этот эпизод верно интерпретировал М. Шабанон: «Главное пение находится в симфонии (в оркестре.— С. Р.), и слова „Как медленно течет река сия“ надлежало выражать оркестру» (37, 409).

кажется, что драматический композитор имеет право рассматривать бесчисленные произведения Гайдна как обширный словарь, из которого он без колебаний может черпать сырой материал, воспроизводимый им, однако, не иначе, как в сопровождении присущей слову выразительности. В этом случае автор симфонии (Гайдн.— С.Р.) является как бы ботаником, который, открыв новое растение, ждет от врача (драматического композитора.— С. Р.) определения его целебных свойств» (16, 246). И чем более вчитываемся, тем все более удивляемся особенно этому призыву «без колебаний». Не только для человека XX столетия, но уже для того, кто жил и творил в XIX веке, подобная «реклама» и тем более сама практика такого рода представляется, мягко выражаясь, неприемлемой. Плагиат! Что может быть позорней в наши дни?

Но об этом ли говорит Гретри в 1789 году? И о том ли говорил в 1739 году Маттезон, когда чуть ли не в тех же словах сообщал, что заимствование не возбраняется, если материал заимствования в новом произведении будет усовершенствован (156, 131)? Нет, он имел в виду «заимствование», или, как говорили в XVIII веке, пародию. И в XVII, и в XVIII столетиях в этот термин вкладывали совершенно иной смысл, нежели тот, что принят ныне. Да и не только в термин. Ни понятия плагиата, ни охраны от него авторского текста тогда вовсе не существовало. Само представление о том, что есть творчество, было совершенно иным. Настолько иным, что подавляющая часть музыкальной продукции, считавшейся ценной в XVIII веке, в наши дни (и уже давно) стоит под вопросом: а творчество ли это? Уж слишком «общий» материал у этого искусства — и в переносном, и в прямом смысле. С точки зрения XIX столетия в XVIII веке музыкально-театрального произведения как такового не существовало (за исключением опер Глюка и Моцарта). Были бесконечные переделки, нескончаемые варианты. Не было ничего в материале музыкального произведения, что не было бы достойно малых и больших изменений. Не было и таких пьес, которые нельзя было бы основательно обработать: И. С. Бах обрабатывал для клавира и органа оркестровые произведения Вивальди, Моцарт переинструментовывал оперы и оратории Генделя и (между прочим, для духовых инструментов) свою оперу «Похищение из сераля». Оперное произведение, как и любое другое, не есть нечто раз навсегда завершенное, но — вариант некоей общей идеи, которую не только можно, но и должно варьировать. Иначе она мертва! В этом с особой силой проявляется рожденный эстетикой барокко принцип «единства в многообразии», осуществлявшийся буквально на всех уровнях творческого процесса, в методологии и психологии творчества, на всех уровнях музыкальной структуры и, в сущности, далеко за пределами стиля барокко. Типичнейшим случаем его крупномасштабного проявления можно считать многократное использование композиторами одного и того же сюжета и даже либретто. Известны, например, более ста опер различных авторов на либретто «Артаксеркс» Метастазιο. Известно и то, что Хассе написал на отдельные либретто Метастазιο по две оперы.

Ценилась не записанная музыкальная мысль, а звучащая. Такое

понимание и восприятие музыки еще дышало традицией «изуственности», непосредственности, импровизационности, сиюминутности творческого процесса, неразрывно связанного с исполнением (композитор — он же исполнитель в XVIII столетии), что в корне отлично от стремления увековечить музыкальную мысль, которое стало формироваться во второй половине XVIII века.

Иначе говоря, художественная идея и средства ее воплощения (либретто, жанровая схема, деление оперы на три или более актов, форма *da capo*, двучлен речитатив — ария, тематизм, семантика интонационных, ритмических, фактурных, тембровых формул) имеют право на вариантность. Именно метод вариантности лежит в основе многообразных и переменных форм общего движения, обобщенной внеиндивидуальной интонации. Этот метод действует как важный эстетический фактор.

И это понятно. Художественное мышление барокко и классицизма, с высокой степенью его рационалистичности, упорядоченности, с его особым интересом к античным идеалам прекрасного, придает особое значение наиболее устойчивым ценностям художественного творчества — морально-этическим, нравственным, выступающим как «вечная» тема в обобщающей форме аллегории: будь то риторическая фигура, теория аффектов, пролог к опере или всеобщие идеалы Природы, Правды, Простоты. Непосредственно вытекающий отсюда метод типизации средств обеспечил условия возникновения пародии. Большую роль в этом процессе сыграла обычная в XVII—XVIII веках практика обращения к общим текстовым источникам (как в кантатно-ораториальных жанрах, так и в оперных). При широчайшей распространенности системы музыкально-риторических фигур «совпадение текстовых источников... подчас приводило в музыке различных композиторов к прямым параллелям на уровне еще более развернутых построений (нежели мотив, фраза или предложение.— С.Р.) вплоть до целых произведений» (21, 38). Но в рамках пародии дело не ограничивалось совпадениями. Основываясь на семантическом воплощении определенного словарного фонда, композитор использует уже созданное музыкальное произведение как своего рода риторическую фигуру «в увеличении». Гибкость и значительная обобщенность литературных источников заметно помогала этой практике (если не провоцировала ее). Имея в виду драматургию Метастазия, К. Хорчанский говорит: «Искусство, поклоняющееся одному только типическому, символическому и аллегорическому, не могло обойтись без повторений. Глюк был тесно спаян с этим мышлением» (137, 13).

Насколько известно, у Глюка преобладают самопародии (перенос собственной музыки из произведения в произведение). При этом Глюк, как полагает Хорчанский, совершил наибольшее количество автопародий и прочих пародий: в более чем пятидесяти сценических произведениях содержится свыше двухсот заимствований. На сегодняшний день данные о пародии у И. С. Баха, например, практически совпадают (в цифрах) с глюковскими пародиями: 186 арий и хоров, 22 речитатива (19, 174). Немало пародий обнаружено в произведениях Перголези, Хассе, Й. Гайдна (93; 107).

Механизм автопародии у Глюка столь отработан, что не может быть никакого сомнения в существовании строжайшей системы, и рационалистической предопределенности средств выразительности и композиционных средств, предустановленности их семантических связей. Смысл этой системы Хорчанский передает следующим образом.

Музыка обладает слишком большим потенциалом выразительности, чтобы в каждом отдельном гармоническом обороте или мелодической фразе вокального сочинения передавать лишь единичное содержание; в зависимости от обстоятельств музыка такого произведения может выразить целый комплекс переживаний и событий широкого диапазона и усилить таковые. Но ведь поэтический текст в значительной степени уже определяет, конкретизирует само направление этих переживаний и событий. Отсюда следует: если такое произведение создано в оправданной связи со строго определенной ситуацией, тогда для аналогичной ситуации потребуется и аналогичная музыка; наряду с тем в новой музыкальной версии во внимание должны приниматься и новые смысловые, экспрессивные повороты поэтического текста. Новая музыка, сочиненная для этой ситуации, при всей ее ценности и верности драматической правде, стала бы уже непригодной для первого, пародируемого произведения именно потому, что она стремилась избежать заимствования оригинала. Таким образом, заимствование должно показать, что музыкальное воплощение первой пьесы чрезвычайно полно раскрывает изначально присущее поэтическому тексту содержание, что в аналогичных ситуациях не может быть найдена более совершенная композиция (137, 16—17).

На протяжении двадцати лет (в 1740—1760-е годы) Глюк неукоснительно следовал такому использованию своего материала; причем арии протагонистов (примадонны и первого любовника) из ранних опер оставались и в новой опере ариями протагонистов. Аналогичная пародия распространяется и на вторых любовников. «Исходный табель о рангах, — говорит Хорчанский (*Prima donna, Primo uomo, Tenore, Seconda donna, Secondo uomo*), — сохраняет свою силу в области плагиата... Строго соблюдается связь плагиата с иерархией ролей» (137, 45). Во французских операх позднего периода механизм ролей у Глюка уже не имеет той схематичной силы, что прежде. Но и здесь имеется разделение на главных и побочных персонажей. И коль скоро плагиаты восходят к итальянским операм-оригиналам 1750—1760-х годов, то так же, как и в итальянских операх, плагиат вложен в уста протагонистов. Во всех прочих случаях можно уже не искать соответствия этому правилу: стирание грани между вокальной и инструментальной партией, между французской и итальянской оперой, между замкнутой и открытой формой более не допускает существования некоей жесткой схемы. Это движение от строгой системы к более свободному оперированию разнообразным материалом (как, например, превращение чисто инструментальной пьесы из балета «Семирамида» в арию из оперы «Ифигения в Тавриде») отражает естественный путь развития композитора от рационалистического к более свободному мышлению.

Творчество Глюка опиралось на автопародию до такой степени, что представляется сегодня «схваченным двумя взаимосвязанными цепями: одна из них — цепь заимствований, другая — цепь образцов для заимствования» (137, 3). Число исключений ничтожно: лишь четыре оперы не стали источником заимствования — «Пор», «Мнимая рабыня», «Смущенный Парнас» и «Кавардак, или Дьявольская свадьба». Но в свете тотальности метода автопародии перечисленные оперы, а также те, в которых не найдены следы более ранних опер (например, «Парис и Елена»), следует считать потенциально «пародийными» — то есть такими, в которых еще не обнаружен факт самоплагиата.

Система автопародии у Глюка требовала скрупулезнейшей работы над текстом либретто каждой новой оперы, с тем чтобы привести в соответствие метроритмическую структуру его стихосложения с таковой в музыке пародируемого оригинала. Нередко эту работу выполнял сам Глюк, хотя он просил делать это и каждого своего очередного либреттиста. Особенно серьезным такое вмешательство было при повторном использовании материала, но более всего — при работе над французскими редакциями и новыми операми, предназначенными для Парижа. Здесь Глюк вступал в оживленный диалог со своими поэтами — и все это ради обязательного, на его взгляд, использования музыки-плагиата¹⁷. Подобную задачу Глюк поставил, в частности, перед Н. Ф. Гийяром. В письме от 17 июня 1778 года Глюк подробно объясняет поэту свои намерения и передает тщательно спланированный «макет» арии Ифигении в конце второго действия «Ифигении в Тавриде». На основе такого плана Гийяр должен был создать текст этой арии, хорошо согласованный в метроритмическом и содержательном отношении с арией Массимо «*Se mai senti spirarti sul volto*» из «Милосердия Тита». Наряду с отдельными указаниями к каждой строке Глюк приводит итальянский текст арии Массимо, чтобы быть уверенным в том, что сможет получить от Гийяра произведение, которое допустило бы безболезненную подстановку его под музыку 1752 года. Однако просьба Глюка не была удовлетворена. Ж. Тьерсо полагает, что Гийяр не хотел помочь Глюку (182, 270)¹⁸. Но это, понятно, не могло обескуражить такого человека, как Глюк. И в аналогичной ситуации, когда Гийяр прислал композитору очередной текст (для гимна «*Chaste fille de Latône*» из «Ифигении в Тавриде»), реформатор уже безо всяких «консультаций» сам привел эти строки в желаемое состояние: их музыкой должен был стать один из номеров балета «Семирамида».

¹⁷ О факте подобных переговоров известно мало; но их свидетельствами являются сами тексты-переделки, о которых упоминает Хорчанский (137, 36—39).

¹⁸ И действительно, у авторов «Ифигении в Тавриде» были различные задачи. Гийяр, по-видимому, высоко ценил свое творчество и не хотел жертвовать своей продукцией ради композиторских идей. Возможно, он полагал свое либретто законченным и «неделимым» поэтическим произведением, а свое авторское право не желал «унижать» компромиссом. Глюк же видел в либретто материал, достойный гибкого с ним обращения. Для Глюка такое мероприятие было делом обычным, а для Гийяра — недопустимым.

Автопародия в творчестве Глюка знаменует собой и вершину метода, и его закат. Никто до Глюка и тем более после него с такой последовательностью не подчинял свое искусство этому методу. Впрочем, в последние десятилетия Глюк, очевидно, уже понимал, что пародия как «способ композиции» морально устарела. Именно этим можно объяснить интереснейший факт: Глюк маскирует свою технику пародии. Повторяемый или обрабатываемый в новой опере материал из раннего произведения предъясняется только той публике и только в том городе, которые не были знакомы с оригиналом заимствования (137, 30). Эта «стыдливая» риторика, вероятно, и возникла вследствие эволюции художественного сознания, с трудом преодолевающего барочные, раннеклассицистские традиции и принципы музыкального мышления.

В период 1760—1770-х годов, по-видимому, более, чем когда-либо, Глюка не устраивали эти принципы. Все настойчивее связывал он свои интересы с новой музыкой, обогащенной новым содержанием. Сколь сложным было продвижение к новому, как причудливо скрещивались в глюковском мышлении черты опосредованного, рационалистического и непосредственно эмоционального, можно судить хотя бы по эпизоду из истории создания «Ифигении в Тавриде».

В 1778 году, после ознакомления с наброском либретто, Глюк пишет Гийяру о том, что под влиянием написанного поэтом у него «голова горит от музыки» (81, 302). Композитор был явно взволнован темой и выразительностью стихов Гийяра и тотчас начал формулировать музыкальные мысли. Эта краткая строка из письма сообщает нам не только о мощном музыкальном темпераменте Глюка, но главное о том, что его первая реакция «на заданную тему» оказывается сугубо музыкальной, спонтанной, интуитивной, лишенной спекулятивного «иссушающего» начала. Трудно переоценить это свидетельство музыкальности Глюка, оно превосходно согласуется с воспоминаниями современников о том пламенном вдохновении, с которым реформатор, сидя за клавиром, исполнял целые оперы.

Казалось бы, на этом можно поставить точку. Но ведь достаточно только подумать о том, что почти половина этой оперы «скроена» из музыки других произведений Глюка (более всего — из музыки балета «Семирамида»¹⁹), и невольно усомнишься в этой спонтанности глюковского мышления. Невольно возникнут вопросы. От какой же именно музыки «горит голова» у Глюка? Когда и как трансформируются в этой необыкновенной голове музыкальные образы прежних произведений в образный мир нового драматического произведения? Как уживается в Глюке свободное парение музыкальной фантазии со строгим «маршрутом» этого полета?

Тут и возникает иллюзия, будто полярно направленные силы эмоции и разума разрывают глюковский стиль, освобождая неукротимую энергию «творящего разума», под эгидой которого формировалось и развивалось художественное мышление Глюка.

¹⁹ А в свете вероятного существования балета «Ифигения» — также и из музыки этого балета: большинство глюковедов сходятся на этом; первый среди них — К. Хорчанский (137).

ГЛЮК КАК ФЕНОМЕН (о единстве стиля)

Один из тончайших знатоков глюковского творчества, один из тех немногих крупных глюковедов, кто изучал музыку Глюка по манускриптам XVIII столетия, который, казалось бы, все знает о Глюке, для которого нет особенно сложных секретов в этом композиторе, в его наследии, — Г. Кроль приходит к выводу о неисчерпаемых сложностях, заключенных в музыке Глюка, об «особых трудностях для музыкальной науки и для музыкальной практики (вплоть до сегодняшнего дня) в понимании и в интерпретации глюковской музыки» (81, 307).

До недавнего времени среди музыкантов существовало убеждение (а на самом деле заблуждение) обратного порядка: в музыке Глюка все давно понято и определено, не следует лишь забывать об этом высеченном из гранита памятнике «абсолютной чистоты и величия» (154, 328).

Мнение Кроля возникло, однако, не на пустом месте и не в качестве обнадеживающей нас гипотезы; за ним стоит определенный метод исследования Глюка, основанный на предпочтении нотных источников литературным. В связи с арией «Потерял я Эвридику» об этом хорошо сказал Л. Финшер, буквально разгромивший все домыслы и рассуждения по поводу мажорности арии: «...Эти толкования (от Ж.-Ж. Руссо и Ч. Бёрни до Э. Ганслика, К. Сен-Санса и П. Брюка. — С. Р.) больше занимались сверхчувственным, на деле — надуманным, нежели „эмпирическим“ характером арии Орфея, а отсюда — ни к чему не обязывающим общим впечатлением вместо нотного текста» (96, 102). Именно скрупулезная работа над нотными текстами, соотнесение ее результатов с особенностями текстов либретто и навели исследователя на мысль о неисчерпаемых сложностях, тающихся в глюковской музыке, а именно: о сложностях понимания и интерпретации.

Мы не случайно повторяем сказанное исследователем; эта проблема, несомненно, более других волнует всех, кто изучает и исполняет музыку Глюка; ее существование свидетельствует о новом этапе освоения глюковского наследия, когда очевидное перестает быть бесспорным, а привычное раскрывает кладовые непознанного. Сегодня Глюк

предстает перед нами как явление неизмеримо более сложное, чем казалось еще совсем недавно; в этом своем качестве он и недостаточно известен, и недостаточно осознан.

Сложность, отраженная в незавершенности, «неклассичности», «переходности» глюковского стиля, в свою очередь, отражает сложность (внешне — даже противоречивость) эстетического содержания, сочетающего признаки барочного и классицистского мышления.

Особенно остро эту проблему ставит сценическая жизнь опер Глюка, которая, как уже говорилось, вступает в дискуссию с безоговорочной, «безукоризненной» репутацией реформаторских опер в музыковедческой литературе, с устоявшимися на ее основе представлениями о глюковской музыке¹. Попытаемся же ответить на вопрос: что дало жизнь этому редкостному явлению?

Один из истоков следует искать, вероятно, в самом творчестве Глюка, в том особом стилевом единстве, которое большей частью предстает перед исследователем и интерпретатором в виде контрастирующих и на первый взгляд даже противоречащих друг другу компонентов этого целого. Чаше всего такие противоречия выступают как многоплановый, всеобъемлющий дуализм. Автор «Орфея» — в такой же степени явление определенное, великое и вечно притягательное, в какой и непостижимо «темное», таинственное. Грандиозный масштаб реформаторских достижений неотделим от безмерных глубин архаичности, от мощной корневой системы, питающейся соками барочного музыкального искусства. Ясность, стройность и богатая перспектива глюковской оперной драматургии, новизна интонационно-тематических, оркестровых, образных представлений вырастают из пестроты композиционных средств и множества технологических деталей, из стилистической неоднозначности, неоднородности, структурной рыхлости музыкальной ткани.

Несколько слов о качестве глюковской музыки. Этот вопрос (как и вопрос музыкальной одаренности композитора) история давно уже решила в пользу Глюка: едва ли реформаторские идеи сами по себе дожили бы до наших времен, если бы не их носитель — музыка; в ней и только в ней эти идеи живут полноценной жизнью. Уже поэтому при рассмотрении проблемы единства стиля в творчестве Глюка следует отказаться от рассуждений, хороша музыка «Ифигений» или плоха. Вполне достаточно без предубеждения, как бы впервые прослушать финальное трио из «Орфея», увертюры к «Альцесте» и к «Ифигении в Авлиде», арию Париса из первой сцены «Париса и Елены», и станет вполне ясно: Глюк был прежде всего большим музыкантом. Правда, музыкантом, который постоянно контролировал свои эмоции, соизмерял и взвешивал драматургические достоинства своего музыкального материала. Однако его музыка от этого не становилась хуже.

¹ Причины столь необычного «противостояния», как и причины исполнения глюковских творений преимущественно в обработках, многообразны. По-видимому, они не ограничиваются теми фактами, обстоятельствами, аргументами, которые будут изложены ниже.

Когда мы говорим об истоках, питавших творчество таких художников, как Моцарт и Бетховен, то вспоминаем наиболее крупные имена. И Глюк среди них — безусловно первый: его музыка своей разносторонней содержательностью и своим высоким качеством объективно сильна, и в этом с ней не могла соперничать на равных в те годы никакая другая (кроме музыки Гайдна). Вряд ли случайно глубокая общность сцены Оракула из «Альцесты» и некоторых лучших страниц «Идоменей» и «Дон-Жуана» Моцарта или явное родство побочной темы из увертюры к «Ифигении в Авлиде» с тематизмом увертюры «Кориолан» Бетховена. Ни один из самых музыкальных итальянских или французских современников Глюка не совершил более основательного вклада в мир музыкальных образов Моцарта и Бетховена, чем вклад Глюка. А ведь именно Йоммелли и Паизиелло, Майо и Пиччинни с их «абсолютной» музыкальностью противопоставлялись «сухому» и рационалистичному Глюку.

Наиболее распространенная модель целостного восприятия Глюка основана на спонтанном противопоставлении Глюка-драматурга и Глюка-музыканта, вслед за которым возникает столь же спонтанное их объединение в некий симбиоз, где музыкальные недостатки становятся строительным материалом драматургических достоинств².

Не менее законченной выглядит и другая модель, родившаяся в XIX столетии и отражающая поистине противоречивое отношение романтического века к наследию оперного реформатора. Как полагает историк К. Брендель, «Глюк часто, вследствие точки зрения, свойственной ему как реформатору, вследствие неполной развитости музыки в его время, не мог осуществить своих намерений вполне... Он часто не удовлетворяет эстетическое чувство, потому что целая бездна лежит между тем, что он *хотел* сделать и что он *мог* действительно сделать в таком или другом случае» (цит. по: 44, 370).

С позиции Бренделя, конечно, трудно заметить, что глюковские идеи неотделимы от современных ему средств выразительности, что в этом заключена органическая целостность его стиля. Непонимание этого важного обстоятельства и породило взгляд «корректора» XIX века — «истинного» поклонника, стремящегося усовершенствовать музыку Глюка и подтянуть ее до уровня реформаторских теорий. В этом заключен главный смысл и характерный признак «бескорыстных» редакций Берлиоза и Вагнера. Идея глюковской реформы значила для музыканта XIX века столь много (в чисто эстетическом аспекте), что собственно музыка Глюка рассматривалась чуть ли не как ее иллюстрация, обладающая досадными несовершенствами. Но если довериться первой модели целостного восприятия Глюка, то не покажется ли парадоксальным, что глюковское наследие — одна из высот мировой музыкальной культуры — своим существованием обязано не таланту художника, а его слабостям и недостаткам?

² Проблема раздвоенности Глюка и стремление ее разрешить существуют в музыковедческой литературе бок о бок. К сожалению, исполнители Глюка не часто задумываются над целостностью, органическим единством его музыкальных драм и охотно останавливаются на уровне «разделения», вторгаясь в разомкнутую ткань опер со своей концепцией.

Гениальность и величие Глюка, цельность и единство его стиля заключаются совсем не в том, что он преодолевал или приспособлял мнимые недостатки и несовершенства. Со свойственными классику остротой интуиции и совершенством воплощения он сумел найти в пестром многообразии позднебарочных и раннеклассицистских средств те необходимые и вместе с тем наиболее типичные, которые обладали внутренней энергией, богатой перспективой развития. Он заставил эти средства работать на свою идею, обновляя и обогащая их выразительный смысл, часто удивляя современников необычностью их использования.

Такова, например, оркестровая техника композитора. Выросшая из недр барочной и раннеклассицистской трактовки тембра, рационалистичной однозначности и «горизонтальности» использования инструмента, глюковская лейттембровая техника шагнула настолько далеко вперед, что опередила и уровень тембрового мышления своего времени, и понимание драматургических задач оркестра. Таковы и насыщенные материалом, динамизированные сцены — важнейшие формообразующие элементы акта, подготовленные операми Рамо, Йоммелли, Тразетты, Вагензейля, Хассе, Переса, Майо и преобразенные в мощную действенную силу пером выдающегося либреттиста Кальцабиджи и великого музыканта-драматурга Глюка. Таковы многие структурные и фактурные особенности, свидетельствующие о преобразующей мысли Глюка (будь то барочный принцип танцевальной остинатности, переплавленный у Глюка во всеобъемлющую ритмическую остинатность, или высокая насыщенность оперы массовой, ораториальной звучностью, хорами, приобретшими действенную функцию). Вернемся к знаменитой сцене Орфея с фуриями и рассмотрим с этой точки зрения отдельные детали ее музыкального языка.

В своем исследовании симфонического мышления XVIII столетия В. Дж. Конен справедливо отмечает, что «особенности музыки в сцене Аида (из «Орфея». — С. Р.)... целеустремленно тяготеют к симфоническому стилю» (28, 206). Это выражено сочетанием интонационной концентрации с лаконичностью формы и структурной завершенностью вокальных номеров, что «придает вокальным номерам... сходство с будущими симфоническими темами» (28, 213). Как указывает исследователь, Глюком руководила при этом «идея театрально-драматического конфликта», которая «преломилась в виде музыкального диалога как подчеркнутое противопоставление двух ярко контрастных интонационных сфер. До строго инструментального воплощения этой идеи оставался один шаг» (28, 213). Несомненно, движущей силой, приведшей Глюка к такому решению, была театрально-драматическая идея. Отсюда вполне понятно и оправданно стремление искать секрет именно здесь, с этой стороны. Вместе с тем художественная и драматургическая идея сцены в Аиде, воплощенная в самой музыке, имеет другую сторону — саму звуковую материю, в которой предстояло реализовать идею. Сцена в Аиде представляет собой явление синтезирующее и рубежное не только в отношении интонационного склада, но и в области фактуры, оркестрового изложения. Как яркий пример чисто музыкальной преемствен-

ности сцена в Аиде (подобно многим другим фрагментам глюковских опер) не только «тяготеет к симфоническому стилю», то есть не только открывает пути развитию инструментализма, но, открывая это новое, сама опирается на современные ей инструментальные принципы.

К числу последних относится рассмотренный ранее универсальный в барочном языке прием пространственных сопоставлений и противопоставлений тембровых групп, мотивов, динамики, регистров — как в вокально-оркестровой, так и в чисто инструментальной музыке. Приведем два примера из произведений И. С. Баха: начальный хор «Страстей по Матфею», фрагмент из которого («*Sehet, Wen?*») исключительно близок глюковской антитезе по типу и структуре сопоставляемых интонаций, и вторая часть Бранденбургского концерта № 1, в заключительном четырехтакте которой содержится противопоставление темброво-регистровых «мотивов» предельной интонационной концентрации (примеры 43 а, б). В обоих случаях отсутствует, разумеется, точная образно-эмоциональная аналогия диалогу Орфея с фуриями, что вполне естественно; но зато все три примера объединены структурной идеей диалога, воплотившейся в строении различных по жанру произведений барокко и классицизма.

Подобно многим другим приемам изложения, структурам, порожденным барокко, пространственные сопоставления продолжали свою жизнь в видоизмененных формах и в иных формообразующих функциях уже после того, как сам стиль прекратил функционировать. В инструментальной музыке второй половины XVIII века прием сопоставлений используется в уменьшенном масштабе, с возросшей степенью мотивной и ритмической индивидуализации сопоставляемых звеньев³.

Другим музыкальным истоком сцены в Аиде представляется сонатная и симфоническая литература раннего классицизма. Ее роль здесь, по-видимому, состоит прежде всего в моделировании интонационного противопоставления, свойственного тематизму Глюка⁴. Мотивная концентрация и мотивное противопоставление часто использовались мангеймцами, Ф. Э. Бахом и десятками их современников в 1750-е годы и с тех пор закрепились как типизированное и обобщающее средство в инструментализме XVIII столетия (примеры 43 а, 44 а, б, в, г).

Приведенные образцы дают возможность судить, какие чисто музыкальные пути вели к глюковской идее столкновения интонаций. Такая идея уже многим была близка («Альцеста» — 1767 год; симфонии ор. 12 А.-Ж. Рижеля — также 1767 год). Как и сонаты Ф. Э. Баха, симфонии Рижеля еще не могли возникнуть под впечатлением увертюры к «Альцесте». Вероятнее всего, они были следстви-

³ Вместе с тем встречаются еще многочисленные произведения, хранящие признаки внешнего подобия барочных жанров: названия танцев, текстовые ремарки *solī* — *tutti* и другие.

⁴ Типичная схема: фактурно-динамический контраст вступительных аккордовозгласов и последующего построения.

ем широкого и значительного по глубине образно-интонационного (и идейного) поворота в музыкальном творчестве, связанного с направлением «Бури и натиска» 1760—1770-х годов в Германии и сентиментализмом во Франции.

Опираясь на достижения современного ему инструментального письма, Глюк связал рожденную сонатными принципами мышления конфликтно-интонационную идею с театральной образностью, с сюжетом и тем самым обновил раннесонатный схематичный тематизм, придал ему яркую эмоциональную окраску, идейную направленность, основанную на классицистском конфликте чувства и долга. Глюк осуществил процесс обновления, образного преобразования сонатно-симфонических средств и принципов через оперу.

Несомненно, историческое значение Глюка определяется прежде всего основным содержанием его творчества, тем переворотом в опере, который круто изменил процесс развития европейского музыкального театра. Но, по-видимому, настало время, когда целый ряд явлений, происходивших и происходящих с музыкой Глюка, уже невозможно объяснить, ограничиваясь только реформаторским содержанием его творчества. Более того, сама двухсотлетняя история нескончаемых обработок именно реформаторских опер (лучших творений Глюка) свидетельствует о сложности, неоднозначности их стиля. Оперы Глюка не устраивали аранжировщиков обилием деталей, «противоречащих» музыкальным реформаторским средствам.

Редакторы глюковских текстов не ощущали единства его музыкального стиля, основанного на взаимодействии, с одной стороны, особенностей зрелого классицизма, с другой стороны — барокко и раннего классицизма.

К преодолению реформоцентристской точки зрения на глюковское наследие давно уже призывали наиболее дальновидные исследователи Глюка. Среди них — В. Феттер (184), также А. Эйнштейн (91) и Г. Аберт, писавший в 1916 году: «Все еще распространена ошибка, когда рассматривают все оперное творчество Глюка в целом с позиций его реформы. С пылом и жаром почти каждое произведение Глюка изучают в его мнимом, предполагаемом отношении к реформе, чтобы таким образом перебросить до обидного недостающий мостик к „Орфею“ — совсем так же, как сегодня честные люди все еще полны заботой о предшественниках Вагнера... Можно допустить, что художник такого масштаба должен был стремиться высказать нечто свое, особенное; но при этом нельзя на каждом шагу взывать к будущему Глюку-реформатору» (55, 2). Призывы Аберта — это призывы к точности оценок, к констатации фактов.

И все же возникло и широко распространилось мнение о творчестве Глюка до «Орфея» как о «лаборатории», где кристаллизовались средства и методы создания будущих шедевров. Отзвуки этого мнения живы и поныне: как считает П. Ховард, французские комические оперы Глюка «дают композитору возможность экспериментировать в простейшем мелодическом стиле» (139, 23).

Но реформоцентризм обнаруживает себя и с другой стороны: в вопросе о перспективе глюковских музыкально-драматических

достижений. Прозрения Глюка в ближайшее и более отдаленное будущее неоспоримы и многократно прослежены. Но вместе с тем образ Глюка-прорицателя настолько внедрился в сознание наших современников (как и музыкантов предшествующих поколений), что поиски новых связей композитора с Моцартом, Бетховеном, романтиками стали обычным явлением, «делом чести» исследователя или биографа Глюка. Подобная тенденция наносит известный ущерб целостному портрету художника. И кроме того, найденные общие черты нередко носят поверхностный характер; они недостаточно аргументированы и даже в различной степени преувеличены. Такова, например, обнаруженная Р. Гербером в опере «Тигран» (1743) «романтическая цепочка септаккордов» и другие черты «типично романтической стилистики» (106, 59—61), о которых автор так и не сказал.

«Романтические» аналогии рождаются также вследствие романтизации образа Глюка. Глюк — подлинный кумир большинства композиторов-романтиков, и трудно пройти мимо подобного обстоятельства, не попытавшись найти следы напрашивающейся чисто музыкальной связи между Глюком и романтизмом.

В наши дни, как никогда ранее, есть все предпосылки, позволяющие рассматривать реформу Глюка как один из аспектов его творчества⁵. В этом случае становится возможным иной, более свободный взгляд на количественно преобладающее внереформаторское наследие композитора. Но, к сожалению, нередко еще внереформаторские опусы Глюка рассматриваются сквозь призму декларированной им реформы; в таком случае их значение и для истории, и для целостного облика Глюка-художника уже представляется по меньшей мере второстепенным⁶. Однако пристальное изучение этой области глюковского творчества приводит к более оптимистическим выводам, хотя и поныне существует давняя, весьма скептическая интерпретация этой части глюковского наследия.

Так, согласно А. Марксу, А. Эйнштейну, П. Ховард и другим авторам, Глюк создал в промежутках между шестью реформаторскими операми семь абсолютно антиреформаторских произведений, буквально уступая придворным вкусам, требованиям заказчика, отступая от своих реформаторских планов из «тактических» соображений.

Какова же эта тактика? О ней поведал современник Глюка Карло Гольдони: «Кто имеет талант, должен извлекать из него пользу. Исторический живописец не откажется нарисовать обезьянку, если ему хорошо заплатят» (39, 502—503).

Нет ничего удивительного в том, считает Эйнштейн, что Глюк сразу после «Орфея» создал чистейшую *opera seria* «Триумф Клелии»: «он был реалистом и любил деньги» (91, 123). Достается Глюку и от А. Маркса, который видит в «Осажденной Цитере» не настоящего

⁵ В первые годы XX века и после второй мировой войны оживился интерес к дореформенным операм Глюка и вообще к внереформаторской проблематике. Появился ряд исследований, изданий, а также первое Полное собрание сочинений Глюка.

⁶ Напомним, что из пятидесяти сценических произведений Глюка лишь восемь — реформаторские (шесть опер и два балета).

Глюка, «не поэта звуков, но другого, ищущего прибыли от новой оперы» (154, 290); называет великого реформатора «изменником» и «постановщиком опер» (154, 154), бросает ему упрек в делячестве, в практицизме. Поклонник венских «Орфея» и «Альцесты», Маркс разгромил парижские редакции Глюка, полагая, в частности, что композитор «унизил характер Орфея, оболгав его поистине волнующий зов» (154, 136); этого ему показалось недостаточно, и биограф с обидой за Глюка и на Глюка называет одну из глав «Художник и делец» (154, 146). Ховард среди причин, заставивших Глюка оставить вскоре после «Орфея» реформаторский путь, называет «коммерческие задачи» (139, 9), и даже выбор старого французского либретто Кино для «Армиды» Ховард считает компромиссом, выбором в духе конъюнктуры, уступкой французскому вкусу, традиции (139, 14)⁷. И не более.

Но почему же речь идет об уступке? Близкое знакомство (в 1750—1760-е годы) с французской драматургией, с французской театральной культурой, которую ему открыли Дураццо и Кальцабиджи, развернуло перед Глюком новую перспективу. С этого времени его тяготение к французскому театру, к французской опере и к принципам ее музыкальной драматургии постоянно возрастало. Последовавшие с этим контакты Глюка с Парижем и вся его дальнейшая деятельность здесь — лишь закономерный итог этого глубокого интереса, а либретто Кино — только эпизод во «французской главе» о Глюке.

Как известно, этот живой интерес к французской культуре в значительной мере определил успешное завершение глюковской реформы, в которой слился опыт ведущих европейских оперных школ: итальянской и французской. Усилия Глюка в этом направлении декларируются им в знаменитых строках, где реформатор говорит о стремлении найти «средства, столь занимающие меня, для сочинения музыки, общей для всех народов», уничтожить «нелепые национальные отличия» (37, 358). Однако Эйнштейн видит в публично объявленном намерении Глюка следовать за лирической трагедией Люлли одну только «чистейшую дипломатию» (91, 219) «беспринципного человека» (91, 218). Не мало ли для глюковского замысла, для его масштабов, для самого художественного произведения, которое композитор ставил чрезвычайно высоко? Ведь именно по поводу своей «Армиды» композитор высказал широко известный программный тезис: «В „Армиду“ я вложил все, что оставалось во мне самого лучшего» (37, 373). В сюжете и в своей опере он ощущал «известную утонченность, которой нет в „Альцесте“» (37, 373). Наконец, «Армидой» он «охотно завершил бы свою карьеру» (37, 373).

Думается, столь «меркантильная» интерпретация, противопостав-

⁷ А между тем среди современников Глюка было немало композиторов, обратившихся к либретто Кино. На тексты французского драматурга писали оперы И. К. Бах и К. Граун, Ф. Госсек и Н. Пиччинни, Ф. А. Филидор и Д. Паизиелло. Кроме того, никто из исследователей не счел нужным посчитаться с известным свидетельством парижского либреттиста Глюка — дю Рулле, согласно которому Глюк был бескорыстным человеком (37, 355).

ляющая Глюка-художника Глюку-человеку, которому ничто человеческое не чуждо, обедняет и иссушает творческую личность. В сущности, схематизация образа реформатора ничем не отличается от аналогичной работы над его музыкой, которую на протяжении двух столетий упрямо «очищают» от недосмотров, уступок автора вкусам его времени: будь то вкусы итальянские, венские или французские. Но разве трудно ощутить за работой такого рода явное насилие над личностью и над музыкой Глюка? Разве не дальновиднее было бы обратиться к творческой индивидуальности Глюка во всей многосложности, во всем противоречии черт нового и старого, сильного и слабого, великого и обыденного? Трудно предположить, чтобы более трезвый взгляд на Глюка мог обеднить наше представление о нем самом и о его творчестве.

В действительности все вышедшее из-под пера композитора было прежде всего плодом интенсивного труда мастера, уважающего свою профессию и с должным уважением относящегося к требованиям жанра, а также к работе по заказу в соответствии с этими требованиями. Известно, что во второй половине столетия все еще главенствовала *opera seria*; несмотря на все признаки кризиса, несмотря на все атаки со стороны передовой эстетической мысли и живой практики, этот жанр продолжал плодоносить. И еще как плодоносить! Об этом свидетельствуют десятки и сотни произведений 1750—1780-х годов на либретто одного П. Метастазιο. Кроме того, и это главное, в глюковские времена музыкально-сценические жанры отличались исключительным разнообразием, а владение всеми этими жанрами требовало определенного уровня профессионализма. И Глюк, несомненно, обладал таким уровнем, о чем можно судить хотя бы только по одному произведению: в «Китайках» композитор блестяще стилизовал трагическую, комическую и пасторальную (в духе театральной серенады) арии.

Да и сама психология творчества XVIII столетия, опиравшаяся на «всеядность», на отсутствие художнического индивидуализма (в романтическом понимании), не допускала выбора, который мог бы обеспечить наиболее интересную в творческом отношении деятельность. Если есть заказ, если существует жанр, необходимо писать музыку. Разве это компромисс? И разве Моцарт, создавая свои *opera seria*, шел на обыкновенный компромисс (вспомним «Идоменея» и «Милосердие Тита»)?

Говоря о главных творческих задачах, поставленных Глюком, надо помнить о том, что композитор любого ранга в XVIII столетии был придворным музыкантом и опирался на службу как в прямом значении, так и в широком понимании: он служил профессии, делу, своему цеху. С этой точки зрения Глюк отнюдь не был тем романтическим «нигилистом», к образу которого мы приобщились давно. На самом деле он любил писать оперы и прочие сценические представления, он был призван к этому и стал одним из немногих в XVIII веке, кто практически полностью отдался музыкально-драматическому искусству (то немногое, что он создал в хоровом и инструментальных жанрах, выглядит как нечто случайное, написанное «между

прочим»⁸). Он не был и не мог стать совершенным революционером-ниспровергателем: вспомним несоответствие между рациональными Посвящениями и их воплощением в реально звучащей ткани глюковской оперы. Сами Посвящения не следует понимать однозначно, только как «манифест» глубоких преобразований. Выполняя дидактическую и коммуникативную функции, они были одновременно и актом самоутверждения.

Впрочем, все творческие завоевания XVIII столетия были своего рода компромиссами. Так, например, итальянская комическая опера, один из главных творческих оппонентов *opera seria*, возникла в лоне неаполитанской традиции и лишь постепенно выделилась в самостоятельный жанр, «отрицающий» свое прошлое и свою *alma mater* — *opera seria*. Жанр симфонии родился во взаимодействии многих форм оркестрового исполнительства (оперной увертюры, *Concerto grosso*, оркестровой сюиты) и, начиная с 1740-х годов, постепенно приобрел свои классические черты, долго избавляясь от атактистических признаков породивших его форм. Классическая сонатная форма прошла полувековой период становления (от пьес Кунау, Дуранте, Марчелло, Паскуини до произведений Ф. Э. Баха, Д. Скарлатти, Парадизи, Рутини, Паганелли, В. Манфредини, Мартини, Солера и многих других); при этом, как справедливо отмечают исследователи, «развитие сонаты происходило очень неравномерно» (20, 99). Классицистская трактовка оркестровых средств в ее законченном облике, каким он предстает перед нами в творчестве Моцарта и Гайдна, возникла в результате вековой эволюции оркестрового мышления (начиная с А. Скарлатти и новой неаполитанской школы). Неспешностью развития, долгим прорастанием новых жанровых черт из группы родственных жанров, новых структурных качеств из близких и разнородных структурных принципов XVIII век заметно отличается от интенсивной и даже стремительной эволюции музыкального языка последующих столетий.

В этом отношении Глюк был типичным представителем своего времени; ему не приходилось совершать над собой усилий, прибегать к мнимому компромиссу. Не будь он таковым, мы остались бы сегодня и без «Армиды», и без «Париса и Елены», и без «Эха и Нарцисса» — без тех самых опер, которые смотрели в романтизм своей экзотикой, звукописью, опытами индивидуальной характеристики, но которые вместе с тем оказались наименее последовательными в реформаторском отношении, на каждом шагу отступая в прошлое, «уступая» вкусам аристократической оперной сцены. Наконец, все сделанное Глюком-музыкантом есть сплошной компромисс между его теорией и его живой практикой, что отмечалось слушателями и исследователями композитора на протяжении двух веков.

Так как же все-таки оценивать внеформаторское творчество Глюка? Оно составляет большую часть его наследия и является

⁸ Трио-сонаты, опубликованные в Лондоне в 1746 году, и симфонии в итальянском стиле составляют глюковское наследие в инструментальных жанрах. Единственное сохранившееся ораториальное творение Глюка — «De profundis».

областью вполне творческих⁹, но никак не узко финансовых интересов. В этом еще один аспект глюковской «противоречивости».

Два начала стимулировали творческое воображение композитора. Одно — интеллектуальное, другое — стихийно-музыкальное. Первое побуждало Глюка к придирчивой работе над текстом и его точным исполнением, второе диктовало массовое изготовление музыкальных текстов, импровизационность и вариантность, «неразборчивость» в средствах, спешку в работе. И то и другое пронизывало все творчество Глюка от ранних до наиболее зрелых его опусов, все сферы музыкального языка и средства выразительности. Все это составляло единый творческий облик художника. И нет возможности «разорвать» его надвое ради удобства изучения, чтобы выяснить, какая из полюсов наиболее пригодна для истории.

Стилистический дуализм живет в мелких и крупных масштабах музыкальной структуры, в соотношении драматургических задач и средств их реализации, в самих этих средствах, в разнородности творческих устремлений Глюка. Даже реформаторская деятельность композитора оказалась одним из взаимодействующих полюсов более широкого плана. «Как это ни удивительно,— говорит В. Дж. Конен,— но сама реформа Глюка, направленная на разрыв с аристократической эстетикой, осуществлялась при поддержке парижского двора и на сцене королевского театра» (28, 72). И это не только удивительно, но исторически просто неизбежно.

Именно в середине столетия возникла та неповторимая в своем роде атмосфера творчества, в которую была вовлечена помимо аристократической культуры сама аристократия — от Альгаротти до Дураццо, от Гримма до Марии-Антуанетты; при этом одна часть высшего общества не только оценила богатый художественный потенциал просветительских идей, но и участвовала в их пропаганде, другая — видела в них только освежающее действие новой моды, игру в слова. Большой вклад в создание этой атмосферы был внесен просветителями Германии, Франции и Италии, что стало, как мы увидим в дальнейшем, одним из решающих условий успеха и долгожительства опер Глюка в XVIII столетии. Однако главная причина успеха глюковской оперы на аристократической сцене заключалась, конечно же, в самой опере Глюка: в силе и красоте ее музыки, которая покоряла одних и обескураживала других; в небывалой масштабности конфликтного интонационного содержания, которое захватывало или отпугивало своей решительностью. Среди всей этой поражающей новизны слух превосходно улавливал хорошо знакомые ему признаки общепринятого, компромиссного, которые на самом деле были органической частью целого и без которых не осуществлялась бы звучащая «связь времен» — как в творческом сознании художника, так и в слушательском восприятии.

⁹ Именно творческих, ибо Глюк, как известно, постоянно совершенствовал используемые жанры, в том числе и *opéra seria*, полагая даже, что своими шедеврами он не столько создал новый жанр, сколько реформировал прежний (итальянскую оперу).

Именно поэтому тезис Б. В. Асафьева о «музыкальном двуязычии» (4, 259) Глюка должен быть рассмотрен не в одном (как у Асафьева), а по меньшей мере в двух измерениях. Асафьев видит это двуязычие (то есть стилистический дуализм) в том, что черты ярко выраженного сентиментализма, или, как он говорит, «руссозизмы», у Глюка не образуют стилистического единства, «с трудом увязываются с величавым предгрозовым пафосом трагической декламации». Но поскольку оно «есть следствие органического противоречия в интонационном строе эпохи, — говорит Асафьев, — потому не замечается» (4, 259). Действительно, это противоречие превосходно очерчивает перспективу образно-эмоционального развития музыки от чувствительного стиля к героике 1790-х годов, к Бетховену и к интимной лирике раннего романтизма. Можно добавить, что даже галантная, изнеженная пастораль (подражание народному), дожившая до конца XVIII столетия, обладала потенциалом героического. Она постепенно раскрывала свою плодотворную противоречивость в ореола *buffa*, в *opéra comique*, в бесчисленных инструментальных «волынках», «охотах», в подражаниях «простому», «низменному», «природному» и пришла в годы французской буржуазной революции к грандиозному уличному шествию, к многотысячному пению «*Ça ira*», «Карманьолы», «Марсельезы», а в начале XIX века — к финалу Третьей симфонии Бетховена.

Двуязычие Глюка, отмеченное Асафьевым только в интонационном строении опер (и в свете грядущего), вырастает до стилистического многоязычия, раскрывающегося во взаимодействии тематизма опер и его темброво-фактурного произнесения (и в дополнительном ретроспективном освещении). И в этом Глюк находит свое естественное место среди композиторов его поколения, в творчестве которых скрещивались и находили разнообразное преломление черты уходящего барокко и прогрессирующего классицизма.

Такое многоязычие формируется у Глюка во взаимодействии компонентов фактуры, во взаимодействии мелодики и сопровождения. «Сентиментальный напев» (Асафьев) с ясными песенно-ариозными или жанрово-танцевальными признаками, а также интонациями французской и итальянской комической или серьезной оперы 1770-х годов сочетается с остинатным «сдерживающим» сопровождением, присущим барочному гомофонному изложению. Назовем несколько примеров. Квартет с хором из третьей сцены второго действия, «Ифигении в Авлиде», где регулирующее действие оказывает ритмическое *ostinato* сопровождения; балет ре минор из «Орфея»; заключительная сцена Армиды из второго действия оперы; второй балет из первого действия «Альцесты», в котором почти «клавирная» по ритмической изощренности и свободе мелодия «окована» остинатным сопровождением, — причем характер мелодики таков, будто в ее создание вложил свой труд Ф. Э. Бах: она взволнованна, порывиста, прихотлива. Глюк указывает характер *Andante espressivo*, эта ремарка соответствует поляризованному сопровождению и мелодии.

Другой случай стилевого многоязычия — абстрагированность периодичности и симметрии, присущих классицистскому тематизму, от песенно-танцевального, яркого, запоминающегося тематизма, с ко-

торым были связаны типические классицистские музыкальные образы последней трети XVIII столетия. Глюк словно игнорирует мелодику как носителя образности. Между музыкой композитора и его публичными признаниями имеется весьма точное соответствие. В беседе с Корансе он говорит: «Музыка — искусство очень ограниченное, особенно в той части, которую называют мелодией» (37, 369). Глюка интересовали скорее не яркость, оригинальность материала (интонации, фигурации, акцента, гармонии, оркестрового приема) как такового, не чисто музыкальные его достоинства, а пригодность тех или иных музыкальных средств в конкретной ситуации, что определяется драматургическими задачами, а не узко музыкальными. Вот еще одно признание Глюка: для характеристики врожденной жестокости спартанцев (в «Парисе и Елене») «не будет ошибкой нисходить иногда к тривиальному» (37, 351).

Подобно барочным и особенно раннеклассицистским мастерам (в частности, Дж. Б. Самmartини, Й. Стамицу, Р. Кайзеру), он не придает первенствующего значения оригинальности тематизма и использует квадратность в качестве «общей строительной идеи» без богатого интонационного насыщения и интересной фактурной организации материала¹⁰. В этом проявляется одна из характерных особенностей стиля Глюка: композитор часто опирается на структуру, синтаксис как рифмованного, так и нерифмованного текста либретто, идет вслед за ним, но при этом нередко нарушает сложившиеся классицистские масштабно-тематические структуры. Основная же мелодическая мысль арии, чисто музыкальная выразительность, как правило, сосредоточивается во вступительном оркестровом ригорелле, после которого следует развертывание исходного импульса, рассредоточение эмоциональной квинтэссенции.

Как музыкант Глюк, бесспорно, стремился соблюдать классицистские нормы музыкального языка, но как драматург он видел в них определенную помеху своему синтетическому детищу — музыкальной драме. Композитор явно был разрываем этим противоречием.

В ариях Глюк нередко использует принципы одотемной и двутемной сонатной формы. При этом наиболее ярким сонатным признаком является не контрастный тематизм (повторяемый материал в силу своей декламационной природы или малой тематической оригинальности иногда обладает лишь «видимым» сходством), а тональная и фактурно-динамическая репризность. И это ведет к тому, что сонатная структура поглощается принципом развертывания.

Всем хорошо известен начальный хор из «Орфея». Но часто ли мы задумываемся над совокупностью выразительных средств, породивших его? Как и во многих других хорах Глюка, здесь индивидуализированный скорбно-патетический характер тематизма (с его

¹⁰ Таких примеров много: «Армида» — заключительный раздел (Allegro) из четвертой сцены четвертого действия; «Ифигения в Тавриде» — раздел Allegro из интродукции; «Ифигения в Авлиде» — до-минорный раздел монолога Калхаса из второй сцены первого действия; «Альцеста» — начало речитатива Геркулеса из второй сцены третьего действия.

классицистски-сентименталистской интонационной основой) сдерживается, «объективизируется» хоровой звучностью. В хоре соль минор из второй сцены первого действия «Альцесты» скрытый характер тоски и беспокойного горя, порыва, возбужденности приглушен «массовым состраданием», занижен громкостным уровнем (постоянное *piano*) и умеренным движением (*Moderato*).

Характерно, что противостояние стилевых признаков у Глюка обладает определенной динамикой развития. Так, например, «борьба» масштабной остинатности (мотивные или фактурные одноктакты-двуктакты) со свободной ариозностью, наиболее ярко проявившаяся в операх 1740—1750-х годов, со временем становится более интенсивной. В реформаторских операх она приходит к подчеркнутому контрасту свободной мелодекламации и сковывающего сопровождения. Таков путь и итог этой борьбы.

В операх 1750—1760-х годов сильно действуют общие организующие и цементирующие музыкальную ткань квадратность и периодичность, однако в реформаторских операх происходит заметное размежевание и даже обособление: четко обозначенное в своей функции сопровождение теряет постоянного спутника (квадратную мелодику), обнажая при этом всю громадность своей инертной массы, нередко превращаясь в «неорганизованное» тремоло или в масштабно неорганизованный остинатный фон. И тут с особой силой выступает смысловая функция, «аффектность», риторичность сопровождения — особенно фигурационного.

Глюковские фигурации, выполняющие функцию сопровождения, будучи нагружены неизменными в пределах арии ритмическими и мотивными формулами, придают каждому такту ариозного текста фактурную замкнутость, образующую от такта к такту остинатность сопровождающей фигуры и скрывающую за этим упорным фоном индивидуальную экспрессию, внутреннюю динамику аффекта.

Оркестровые виды фигурационного сопровождения в сочинениях Пиччинни, Паизиелло, Плейеля, Гайдна, Моцарта, Мегюля, Керубини и их современников в ритмическом отношении и в мелодических контурах значительно свободнее; они чаще не связаны остинатностью и образуют ритмически нейтральное движение. Для них типично обратное — переменчивость по большинству показателей: малое время пребывания в одном регистре, в одном мелодическом и ритмическом рисунке. И это непосредственно связано с синтаксисом, с масштабно-тематической организацией ткани, буквально проистекает от таковых. Фигурации выделяют своей мотивной нейтральностью мелодику в гомофонной ткани, подчеркивая тем самым ее индивидуальное начало. У Глюка же крайне индивидуализированное сопровождение «нивелирует» мелодическую функцию, выравнивает компоненты гомофонной ткани до значения полифонически равноправных. Благодаря этому оркестр у Глюка действительно приобретает особую, значительную функцию действительности.

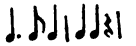
Глюку присуще постоянное уклонение от законченных построений (или тенденция к таковому). И это характерно не только для вокальных, но и для инструментальных разделов ариозной формы,

которые бывают весьма протяженными. Гармония у Глюка пассивна, с ее помощью он редко формирует фразу, предложение, период. Гармония следует за развитием (лучше сказать, движением) мелодики, но не работает вместе с мелодией над строительством масштабных структур. Таким образом, музыкальная мысль не имеет достаточной законченности, ясности, характерности. Это приводит к контрасту между гранитной устойчивостью гомофонной природы ткани и зыбкостью ее масштабно-тематической организации.

В музыке Глюка ещё очень сильно действует барочная импровизационность, мотивная вариантность, свобода метрической организации текста, несмотря на постоянный размер, мобильность масштабных структур. Эта многосторонняя нерегулярность создает некий «хаос», впечатление несогласованности мелодики и сопровождения.

Обратимся к образцам музыки Глюка, в которых подобные контрасты не нарушают единства стиля. «Классический пример чувствительного образа в музыке XVIII века — балетная сцена из „Орфея“. Картина блуждания Орфея в царстве теней в поисках Эвридики сопровождается музыкой, в которой солирующая флейта передает тончайшие оттенки мелодики чувствительной арии» (22, 259). Отдавая должное тонкости и точности наблюдения исследователя, следует отметить, что оно абсолютно справедливо в пределах интонационной характеристики балета. Но, как часто случается у Глюка, взаимоотношение мелодики с сопровождением и сам процесс раскрытия формы преподносят сюрприз.

В данном случае (как и во многих аналогичных) бесспорно сентименталистские интонационные признаки не являются единственными в ткани балета. Многие уточняет оstinatная фигурационная основа сопровождения, масштабная оstinатность мелодики (двухтакты, чередующиеся с одноктактами, восходят к барочной музыкально-риторической фигуре *suspiratio* или *tnesis* — вздох или рассечение; 21, 76), а также соответствующая ей метроритмическая оstinатность¹¹. Форма произведения оказывается «в плену» свободно разворачивающейся мелодики и представляет собой период типа развертывания. В результате столь очевидный и кажущийся определяющим в первом приближении интонационный признак сентиментализма постепенно удаляется на второй план и вскоре исчезает как главенствующий фактор, ощущая давление незаметно наступающей на него оstinатности, нескончаемости развертывания. Первоначальный образ легкой печали уступает со временем более устой-

¹¹ Метроритмическая схема начального восьмитакта близка сарабанде и выглядит следующим образом: . Родственность балета характеру этого танца

отметил еще Б. Л. Яворский, указывая, в частности, что «сарабанда... исполнялась обыкновенно... под аккомпанемент гитары... с сопровождением иногда арфы... и флейты, переличатые характерные последования и тембр которой применялись в те времена в печальных, жалобных произведениях, как это можно отметить еще в оркестровой практике И. С. Баха, Генделя и Глюка. Известная ре-минорная мелодия Глюка из оперы «Орфей»... представляет собой сарабанду, и мелодия в ней поручена флейте» (51, 24—25).

чивому впечатлению, внушенному чувством глубокой нескончаемой скорби.

Избыточная для чувствительного стиля серьезность возникает в результате взаимодействия разностилевых компонентов ткани. Особенно заметным это становится при сравнении глюковского балета с арией Барбарины «Уронила, потеряла» из «Свадьбы Фигаро» Моцарта. Определенность и замкнутость звеньев, четкость структур (как, например, структура суммирования в начальном построении), ясная квадратная периодичность построений придают сентименталистской чувствительности жанровую конкретность: ярко выраженные черты песенности, буффонной ариозности. Отсюда и образная определенность, непосредственно восходящая к фольклорному первоисточку. В музыке Моцарта и структура, и образность характеризуют арию как типичный образец стилистически выдержанной классицистской формы и адекватного ей содержания.

В музыкальных пейзажах Глюка намечен новый для XVIII века путь драматизации оперы, углубления и психологизации содержания. То, каким образом это совершается, мы видим, например, в «Ифигении в Тавриде». Здесь автор показывает героиню в один из острейших моментов драмы, в самом начале первого действия, когда по воле Глюка-драматурга сталкиваются две стихии: разбушевавшаяся природа и душевная буря Ифигении. Так выявляется суть новой, выразительной функции пейзажа, которая прежде всего привлекает исследователей. Но «поэтизация природы» (Эйнштейн) осуществлена у Глюка музыкальными средствами, семантически принадлежащими в значительной мере «прошлому»: барочной и раннеклассицистской лексике, подражательному, «комментирующему» методу музыкальной звукописи. Об этом говорит сама материя, фонические, интонационные, фактурные и структурные свойства музыкального текста, которые «тянут назад», к многочисленным и характерным для своего времени оркестровым «бурям» (Tempesta). М. Маре («Альциона», 1706) и Ж.-Ф. Рамо («Ипполит и Арисия», 1733), А. Вивальди («Времена года» из ор. 8, 1722—1725) и Ф. Руджи (симфония «Буря», 1759) используют одни и те же фигурационные рисунки, эффекты «эхо» и другие средства. Именно к ним прибегает и Глюк.

Во вступлении к «Ифигении в Тавриде» вновь обращает на себя внимание длинная цепь нанизываемых эпизодов, остигатных структур, взмывающих и низвергающихся унисонов, динамических контрастов при однородном тематическом содержании сопоставляемых звеньев, типичнейшие для раннего и среднего периодов творчества Глюка синкопированные и тремолирующие виды изложения, в которые композитор вкладывал (как мы видели ранее) определенный выразительный смысл. Таким образом, эти средства, обладая крайней обобщенностью и семантической «старообразностью», лишены той степени индивидуализации, яркости, устрашающей силы, структурной и интонационной контрастности, сложности текста, которыми отмечены более поздние «грозы» и «бури» — Гайдна («Времена года») и Бетховена («Пасторальная симфония»). Внутренняя сложность тематизма в произведениях венских классиков становится главным

фактором, формирующим глубину психологического фона, действенной силой драматургии. Описательный же, «метафизический» характер глюковского музыкального текста придает «буре» фоновое значение по отношению к монологу Ифигении с хором, более внешний, «наивный», механистический оттенок. В этом обнаруживается громадная дистанция, разделяющая «Времена года» Вивальди и Гайдна, между которыми созданы музыкальные пейзажи Глюка¹².

Аналогична и пейзажная зарисовка в сцене Элизима (речитатив Орфея «Какое чистое небо»). Метод преобразования «изображения» в «переживание» природы, как мы видели, остается рационалистичным; отличие одного от другого носит чисто внешний характер; изменений, пришедшие в текст речитатива по сравнению с ранними его истоками, на самом деле не стали кардинальными — волнообразный фигурационный рисунок как был, так и остался символом выражаемого (или изображаемого), но не переплавился в эмоционально открытый текст, в переживание как таковое. Да и едва ли такой скачок был возможен при глюковской установке, при его удивительно последовательном методе самозаимствований, при постоянном использовании и постоянной переработке весьма «старых» собственных текстов.

Резкий переход в новое качество (с далеко идущими последствиями) даже в сфере музыкального пейзажа нельзя было решить только работой над прежним материалом, за которым стояла устоявшаяся форма восприятия и отражения действительности. Необходимо было появление хоть в чем-то нового материала, семантически «отрезанного» от барочной раннеклассицистской эстетики и композиционной технологии, от рационализма. Здесь требовалось значительное обновление музыкального языка, которое ни до Глюка, ни сразу после него не происходило мгновенно. После оперы XIX столетия, после поисков единства психологической драмы с музыкальными средствами выразительности, после создания грандиозного арсенала таких средств в XIX—XX столетиях глюковские результаты выглядят гораздо менее совершенными: в них новая идея намного обгоняет старые средства.

Уже давно отмечено сосуществование в творчестве Глюка контрастных эстетических принципов, ведущих к сочетанию в оперном произведении непрерывно развертывающегося действия с лирическими и декоративными остановками, когда «драматическое развитие... прерывается благодаря музыкальным „вставкам“, носящим... дивертисментный характер и поэтому выпадающим из общего плана драмы» (31, 315), к «противоречию психологической драмы и декоративного спектакля» (31, 365). И хотя это контрастирование было в значительной мере ослаблено итальянской «Альцестой» и «Ифигенией в Тавриде», в остальных операх (в том числе в парижских

¹² Сам драматический прием Глюка, накаляющий эмоционально-психологическую атмосферу спектакля, имел грандиозный резонанс — особенно в XIX столетии: здесь и гроза из «Севильского цирюльника» Россини, и сцена отливки пуля в «Волшебном стрелке» Вебера, и буря во вступлении к «Валькирии» Вагнера, и гроза в финале «Риголетто» Верди, и шторм в интродукции его же «Отелло».

редакциях) Глюк уже успел сделать достаточно много для его укorenения; так, например, во второй редакции «Орфея» (1774) композитор не помышляет об изменениях в драматургии оперы в сторону ее реформаторского совершенствования — напротив, он раскрывает зрелищность спектакля, оставляет в силе *lieto fine*.

Таким образом, спектр взаимодействующих контрастных стилистических и эстетических черт в опере Глюка весьма широк и обладает сложным составом. Но уже само обилие этих противоречий вызывает к поискам их скрытого смысла. Немало «подобных кажущихся противоречий» рассыпано в партитурах поздних опер Глюка» (27, 139).

Новое и старое у Глюка сочеталось именно на пороге эпохи реализма, столь близкого и понятного нам, живущим в XX столетии, поэтому современному слуху трудно примирить эти противоречия, увидеть в них единство противоположностей, стилевую цельность, отражающую художественную позицию. Видимо, необходимо время и усилия, которые позволили бы увидеть и прочувствовать Глюка таким, каким он был в действительности, дали бы возможность оценить кажущиеся противоречивыми свойства как органичные, условность — как необходимость, подобно тому, как сегодня уже удастся увидеть естественность в соединении кажущегося архаическим (для оперы) музыкального языка Монтеверди с реформаторскими драматическими идеями и высокой драматичностью самой его музыки.

Глюк жил в переходную от барокко к классицизму эпоху, но сам был не столько переходным, сколько рубежным композитором, в творчестве которого признаки старого и нового не благополучно сочетались, а бурно взаимодействовали, создавая впечатление внешней противоречивости, непоследовательности. Эта противоречивость обращает на себя внимание постольку, поскольку реформатором поставлены задачи преобразования аристократической оперной сцены на самой же этой сцене и в основном с помощью ее же аппарата, что и повлекло за собой особую остроту момента, остроту эстетического противостояния. Но композитор сумел найти убедительное решение, далекое от эклектики, от компромисса, дающее его творениям и цельность, и выразительность в этой цельности. Известно, что и то и другое возникло главным образом благодаря тому, что Глюк недостаточно последовательно шагнул в будущее: здесь и уступки номерной структуре («коррективы музыканта Глюка к крайностям отвлеченного теоретизирования поэта Кальцабиджи»; 28, 201); и обилие балетных сцен в парижских операх, и *lieto fine*, все же давших спектаклю стилистическую завершенность и художественную цельность, органичность. Все это говорит не столько о компромиссности, сколько о художественной чуткости и мудрости.

Ощущение меры художественности, за пределами которой кончается великое произведение искусства и начинается иллюстрация к эстетическому трактату (а именно таким и представляют себе Глюка многие его аранжировщики), глубоко присуще композитору. Как раз это чутье и дало Глюку возможность преобразить ходульный «счастливый конец» в полноценное и действенное средство дра-

матургии; именно этот редкий дар видения позволил ему узреть в стареющих и даже скомпрометированных средствах не преграду своим замыслам, но, напротив, поддержку им. Многочисленные внешние атрибуты и признаки, само звучание и «массивный стиль лирической трагедии Глюка», этой «„предмоцартовской“ музыкальной драмы — по-ораториальному обобщенной и торжественной» (29, 271), словом, все то, что тянет назад — к статике и репрезентативности, как бы вуалируют эмоциональный заряд, экспрессию музыкально-драматического содержания, но не противодействуют таковому.

Акцент, который часто ставят на этом мнимом противодействии, чтобы с наибольшей ясностью очертить реформаторскую сущность и величие Глюка, безжалостно расчленяет художника и его творения на актуальное и неактуальное; такой акцент попросту «раздает» глюковскую оперу, выставляя на обозрение нагие истины. Посвящений, уничтожая произведение искусства как таковое, как живое органическое единство формы и содержания. В этом единстве мощно пульсирует борьба репрезентативного и действенного, приводящая к полноценному художественному результату, в этом видно стремление композитора использовать противоречивые средства, в которых Глюк видел богатый потенциал выразительности.

Современную сцену должна бы заинтересовать не только драматичность и скрытый динамизм оперы, но и ее специфическая зрелищность, о которой заботился Глюк, — точнее говоря, верно найденное соотношение того и другого. Как бы ни выделялись драматические достоинства глюковской оперы, оперное произведение середины XVIII века, возникшее на придворной сцене, нельзя произвольно освобождать от важнейших атрибутов придворного спектакля, навязывать ему избыточную сценическую простоту, якобы согласующуюся с идеалами Глюка-драматурга, граничащую с аскетизмом, нельзя подменять один тип музыкально-сценической условности другим, новейшим. Придирчивое внимание Глюка к сцене хорошо известно и по высказываниям самого композитора, и по свидетельствам современников, равно как и факт богатого декоративного оформления глюковских спектаклей.

Тем не менее оперная сцена XX столетия стремится избавиться от всего «лишнего» в Глюке. Точно так избавлялись в XIX веке от «лишнего» — на самом деле главного — в Моцарте, которому навязывали, в противоположность рафинированному реформаторству Глюка, безмятежный образ «гуляки праздного». Этой опосредованностью Глюк не устраивал своих оппонентов в XX веке, в частности — Г. Чичерина и К. Дебюсси; оба, по-видимому, не приняли глюковскую оперу именно из-за ее стилистической сложности, непроясненности ее феномена: «Глюк — фигура крупная и не забытая, но господствующие представления о нем неправильны... Он безнадежно устарел, попытки его возрождения в Германии и Франции не удаются, это исторические спектакли, а не актуальные (когда даже оперы Генделя в некоторой степени удастся возродить: в них больше теплится жизни!). Причина — сухой, неподвижный академизм Глюка, возведенный им даже в теорию <...> Значение оперы Глюка в том, что

он выбрасывал все, кроме основного аффекта каждого момента. Но основной аффект выражался в старых формах и сам схватывался как нечто неподвижное, так же статически, как статична вся старая опера до Моцарта... Холодная пластика Глюка не могла создать революции музыкальной сцены <...> Глюк улучшил декламацию, развил оркестровую красочность (это его большая заслуга), но это не меняет факта чрезвычайной примитивности его музыкальной драмы» (48, 110—112).

В своем «Открытом письме кавалеру Х.-В. Глюку», самой формой которого пародируется традиция эпистолярной гласности в XVIII столетии, Дебюсси бросает реформатору поразительные, непостижимые упреки: «В общем Вы были музыкантом придворным... Для Вас было важнее понравиться Вашему королю и Вашей королеве. Но, видите ли, столь высокое знакомство наложило на Вашу музыку почти повсюду печать однообразной высокопарности. Искусство Ваше было, по существу, пышно-торжественным и парадным. Простые смертные участвовали в нем только издали... Они глазели на проезжавших мимо них (на счастливых... на удовлетворенных). Вы же являлись для них в какой-то мере стеной, за которой что-то происходит» (17, 86).

Для сегодняшнего читателя такая экстремальность уже явно вступает в противоречие не просто с мнением «другой партии», с иной эстетической позицией, но и с научно установленным фактом, согласно которому «Глюк „вырвал“ оперу из-под власти придворной эстетики» (27, 145). «Во имя чего же,— продолжает Дебюсси,— до сих пор еще жива глюковская традиция? Высокопарная и фальшивая манера трактовки речитатива достаточно свидетельствует об этой традиции... Но ведь это Глюк... и все преклоняются» (17, 77).

Тут Дебюсси явно принимает за консерватизм Глюка, как сказал бы д'Энди, консерватизм исполнителей Глюка: «Зачем же с полной непринужденностью делать из опер Глюка некую последовательность похоронных маршей? Наступает наконец момент положить конец этой ошибочной традиции, традиции, скажу даже, почти преступной, поскольку она приводит к уничтожению шедевров» (46, 192).

Возвращаясь к замечанию Дебюсси, легко почувствовать в нем неприкрытую иронию в адрес тех, кто фетишизирует Глюка, кто превращает его в настоящую мумию, в идола, которого нельзя задеть ни словом, ни делом, но которого можно лишь боготворить.

Глюк велик тем, что с помощью средств умирающей *opera seria* смог воплотить новые идеи, нашел силы и талант создать не только новую музыкальную драму, но и великую музыку. Этим он удивительно близок Моцарту, совершившему столь отважный шаг в будущее. Таково же и редкостное искусство А. Ватто, значительно опередившего свое время; его внешнюю декоративность мы не воспринимаем как помеху, как досадный фактор, противоречащий насыщенности внутреннего содержания полотен живописца. Единство внешнего и внутреннего у Ватто заставляет вновь и вновь задуматься о неисчерпаемости стилевых средств, способных чутко

отразить самые смелые и самые контрастные устремления художников.

Вспомним, сколь неожиданно, свежо и с какой силой зазвучал барочный и классицистский музыкальный язык, его формообразующие принципы в музыке композиторов конца XIX—XX столетия: у Э. Грига («Из времен Хольберга»), М. Равеля («Гробница Куперена»), А. К. Глазунова («Барышня-служанка»), И. Ф. Стравинского («Пульчинелла», «Аполлон Мусагет», «Царь Эдип»), в произведениях К. Дебюсси и Ф. Бузони, Р. Штрауса и П. Хиндемита, Ф. Малипьеро и А. Казеллы, Б. Бартока и С. С. Прокофьева, Ан. Н. Александрова, А. Г. Шнитке и многих других. Огромно число оркестровых и прочих инструментальных транскрипций, редакций, балетных сквит, выполненных на материале пьес Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена, А. Вивальди, В. А. Моцарта, Й. Гайдна.

Итак, цельность глюковского стиля прежде всего — в динамическом единстве противоборствующих стилистических свойств на всех возможных уровнях. Гений Глюка был гением художника, аккумулирующего типическое и существенное из недавнего прошлого и настоящего, чтобы создать новое, принадлежащее будущему; таково было творческое мышление композитора, которое постоянно регулировало отбор и распределение средств. Здесь мы постоянно сталкиваемся с удивительным (но лишь на первый взгляд) обстоятельством: главная реформаторская идея Глюка, идея действенного, развивающегося спектакля, идея подлинной музыкальной драмы («драмы через музыку»), опирается на «метафизику», статику теории аффектов. Таковы, напомним еще раз, крупные сцены, состоящие из ряда эмоционально замкнутых номеров, выявляющих одно состояние души, одну страсть. Такова и лейттембровая характеристика, система тембров-аффектов, «двойников» той или иной страсти (безотносительно к кому-либо из персонажей). Наконец, такова идея интонационного конфликта, определившая «тему» грядущей эпохи в музыкальном искусстве. Глюк заимствовал ее из современной ему инструментальной музыки и возвел на оперный «пьедестал», угадав в ней обобщающую силу могучего стимула и само зерно музыкально-драматической реформы.

В чисто структурном отношении единство стиля у Глюка выражено стабильной приверженностью тематическим, формообразующим, фактурным и оркестровым принципам, которые композитор освоил еще в 1750-е годы¹³. Таково мотивное нанизывание материала с эффектом свободного развертывания тематизма. Такова схематизированная или вуалированная сонатная форма арии (или главного раздела *da capo*), со слабоконтрастным или вовсе неконтрастным тематизмом. Таковы эхо-сопоставления, ставшие важным формообразующим фактором. Таковы фактурная и ритмическая остидность, которые в реформаторских операх переплавились в мощное

¹³ Этому сопутствовал, как известно, реформаторский поиск в более крупном масштабе: в освоении одночастной арии, в разработке речитатива, в расширении и сложной организации сцен, в трактовке и использовании хора, увертюры.

орудие чисто глюковской экспрессии. Таков раннеклассицистский (по методу и средствам) уровень оркестрового мышления, который стал фундаментом реформаторских оркестровых идей. Органическую связь с испытанными средствами цементирует глюковская самопа-родия.

Таким образом, Глюк несет в будущее не только лучшее из своего прошлого, но, в сущности, все композиционные методы и средства 1750—1760-х годов. В этом заключено единство стиля Глюка — великого реформатора, который осуществлял постоянный и строгий отбор средств, оглядываясь на прошлое, сверяя с ним нынешние достижения, постоянно черпая в этом прошлом не только материал для своих реформаторских опер, но и дух его преобразования. Глюк был неразрывно и навсегда связан со своим прошлым, с эпохой, взрастившей его как композитора.

Исторический смысл указанного противоборства заключается, таким образом, в том, что из него возникла энергия глюковской реформы, сама ее музыкальная материя. Его художественный смысл раскрывается в «интонации предгрозовых предчувствий, величавых помыслов и убеждений» (4, 258). Глюковская интонация отразила наступающую бурю в социальной, художественной и интеллектуальной областях. Но не только она. Всем своим внутренне контрастным стилем, своей органической двойственностью Глюк был близок новому времени. Ощущение этого глубинного брожения, этой внутренней конфликтности наряду с яркой интонационной посылкой и стало подлинной причиной, по которой «французы революции... в музыке Глюка, композитора, пригретого партией ненавистной королевы, продолжали ощущать свое, дорогое, созвучное пафосу великого обновления нации» (4, 258).

В этом удивительном качестве глюковского музыкального театра, органически сочетающего черты нового, «эмоционального» и рационалистического, «холодного» театра, содержится немало плодотворных импульсов для современных исполнителей Глюка. Тонкостью восприятия и глубиной проникновения в материю и дух глюковской оперы современный оперный дирижер и режиссер помогут ей зазвучать тем изначально страстным, патетическим, псевдоантичным голосом, в котором чувствовался бы и мощный порыв к действительности, и не менее великая сдерживающая его сила. Чтобы ощущался во всем величии скрытый за этой полярностью и отраженный во всех мелочах стиля дуализм страсти и разума, эмоционального и рационального. Чтобы слушатель почувствовал всю напряженность этого противостояния, которая и составляет главный нерв не только глюковской музыкальной драмы, но и всей культуры эпохи Просвещения.

Блажен, кто знает сладострастье
Высоких мыслей...

А. С. Пушкин

Почему же Глюку, одному из великих венских классиков XVIII столетия, не столь уж повезло в своем будущем по сравнению с Гайдном и Моцартом? Почему линии судеб глюковской музыки и творений Баха, Генделя, Моцарта, пересекшись в начале XIX века, разбежались в противоположных направлениях: одна — по нисходящей, другие — по восходящей?

По меньшей мере три фактора лежат в основе необычной судьбы лучшей части глюковского наследия — его реформаторских опер.

Прежде всего — черты рубежности, присущие глюковскому музыкальному языку, глюковскому стилю.

Важную роль сыграло монолитное единство творчества Глюка с эстетикой его времени, с художественной мыслью, выраженной словом. Многие решил пафос критицизма и дидактики, насыщающий глюковское искусство и обеспечивший ему высокий уровень рационализма, значительно превышающий моцартовский. В литературе о Глюке и Моцарте уже давно выработалась модель взаимного отталкивания, модель художников-антиподов, творческое сознание и творческие задачи которых принадлежали различным эпохам (несмотря на то, что зенит творческой активности композиторов хронологически почти совпадает).

И наконец — особенности художественного восприятия XIX и XX столетий, лишенные того уровня рационализма, которым отмечено восприятие XVIII века, жаждущее свободы разума и чувства.

С одной стороны, зрелый классицизм глюковской концепции спектакля опирается на принципы мышления раннего классицизма и барокко. С другой стороны, эмоционально обогащенная природа глюковского музыкального театра регулируется сдерживающей «метафизикой» композиционных средств. Глюковский «реализм» страстей, переживаний и чувств, открывающий новую эпоху в истории оперы, базируется на рационализме их воплощения, закрывающем у Глюка отмирающую эпоху «холодного» музыкального театра *opera seria*. Эти контрастные взаимодействующие силы, притом что они формируются в целостность и единство глюковского стиля, действуют все же на современное восприятие до определенной степени охлаждающим, отрезвляющим образом. А поскольку процесс непосредствен-

ного восприятия не в состоянии охватить все нюансы музыкального мышления, то слушательская реакция (даже в профессиональной среде) становится отнюдь не результатом вдумчивого аналитического подхода к тексту, а вполне естественной, спонтанной, неосознанной реакцией на необычность чисто музыкальной логики, да и самого звучания глюковской музыки, которая в сравнении с моцартовской создает впечатление «странной», «необычной». При наличии столь мощного рядом стоящего моцартовского идеала закономерности, пропорциональности, гармонии, при необычайной силе, непосредственности и обаянии моцартовской музыки, при всей классичности этих критериев прекрасного для сегодняшнего слушателя глюковский идеал внешне (при первом приближении) выглядит чуть ли не эклектикой и даже анахронизмом. Отсюда и естественная реакция: поиск в незнакомом Глюке знакомого Моцарта, редактирование глюковской музыки как наиболее удобное решение проблемы, исправление Глюка «под Моцарта».

Век романтизма видел в Глюке прежде всего отсвет своих идеалов. XIX век (с его небывалым по масштабу вниманием к индивидуальному, к подробностям бытия, к психологическим глубинам эмоционального мира человека, к природе — источнику духовных сил личности, к процессу взаимоотношения частного и общего, к красочности и звукописи, к фантастике, к грандиозному и интимному) прежде всего узрел глюковские черты исключительности, с такой силой отраженные в глубокой психологизации музыкальной драмы, в лейттембровой характеристике, ведущей прямо к лейттембровой системе Вагнера. С жаром был принят глюковский дух бескомпромиссности, его легендарный образ, его выдающаяся личность.

«Великий волшебник Глюк» Гофмана и «гениальный реформатор сцены» Берлиоза — человек необыкновенный, неисчерпаемый в тайне своего творчества и своей романтической личности, в великой правде своего «реализма», воспевшего страсть и эмоциональное открытие, как никто другой до него. XIX век с распростертыми объятиями встретил глюковский пафос, не имевший себе равного не только в XVIII столетии, но и ранее. Однако он оставил без внимания глюковский этос, ежечасно подвергая сомнению возможность столь цельного единства *emotio* и *ratio* — единства, воспетого художниками высокого классицизма. Более того. Все, что в самом Глюке вступало в противоречие с этим романтизированным образом реформатора, подвергалось целенаправленной и безапелляционной адаптации. Ведь драматургу-реформатору, предвосхитившему XIX столетие, половинчатость не к лицу: черты реализма должны стать полноценным реализмом! Слабости драматургии будут усовершенствованы! Столь многообещающий оркестр Глюка, наконец, реализует свой потенциал! Иначе говоря, да станет тайное явным! Так глюковский пафос неожиданно обернулся против него же, воплощаясь в модернизированные укрупненные постановки опер, в обильные и необычайно утяжеленные оркестровые транскрипции-сюиты.

Однако знание того, что хотел или мог увидеть в Глюке слушатель и исполнитель XIX и XX веков, еще недостаточно полно объяс-

няет причины обильных обработок реформаторских опер. Чтобы получить более определенное представление о том, почему глюковское наследие не принимают в XIX — XX столетиях, необходимо прежде уяснить, почему его приняли в XVIII столетии, каким образом музыка Глюка могла потрясти Европу в век Просвещения.

В сущности, все решила верность духу эпохи, ее эстетическим принципам. Об этом сказал еще Р. Роллан: «Революция Глюка — в этом и заключается ее сила — явилась делом не одного лишь гения Глюка, а делом векового роста мысли. Она была подготовлена, возведена и ожидалась в течение двадцати лет энциклопедистами» (41, 173). Мы возвращаемся к роллановскому высказыванию, поскольку значение его для затронутой темы чрезвычайно велико. Смысл этого изречения лежит гораздо глубже тривиальной истины о единстве творческих исканий композитора с эстетическими принципами энциклопедистов¹.

Не только искусство Глюка, но и творчество любого великого художника становится как бы детищем эпохи, отражением ее философской и эстетической мысли, ее социального и морального климата, уровня ее профессионализма. Будь то художники первых десятилетий XX века или Высокого Возрождения, скульпторы и архитекторы античности или готического средневековья, композиторы и драматурги барокко, поэты и писатели-прозаики романтизма — все они, создавая искусство новое, искусство будущего, были движимы жгучими проблемами своего общества, творческими идеями выдвинувшей их эпохи. В этом смысле Глюк не является исключением. Глюк исключителен совсем в другом. Среди композиторов-титанов XVIII века он был чуть ли не единственным (во всяком случае последним), кто оставался еще органически «спаянным» с рационалистической методологией творчества барокко и раннего классицизма, рассматривающей творческую мысль и творческую задачу (выраженную словом) в неразрывном единстве с самим произведением искусства, с его тканью.

К началу XVIII столетия в связи с колоссальной рационализацией творчества, насыщением его дидактикой, философией, механистическим расчленением на «детали языка», тотальной организацией в «словарь герменевтики», в систему музыкальной риторики, мысль о музыке, воплотившаяся в учениях, эстетических трактатах, обрела действительную мощь как фактор, формирующий область восприятия и предписывающий творческие задачи, художественные принципы. Эти взаимоотношения между материей художественного произведения и его выраженной в слове идеологией представляли собой характерное для того времени синкретическое единство — и не только в узко профессиональном плане, но именно в методологическом. В определенном смысле слово, понятие идет впереди музыки, звука, впереди поэтического слова. При этом выразительность слова о музыке в

¹ Именно таким определением чаще и ограничиваются при характеристике художественных устремлений Глюка: «Основные принципы оперной реформы Глюка вполне отвечали той реалистической концепции в искусстве энциклопедистов, которая сыграла решающую роль в защите буффонистов» (24, 228).

своем стремлении разбудить музыкальную экспрессию подчас не только не уступала, но превосходила выразительность самой музыки, что становилось естественным, когда «философ музыки» был великим поэтом слова, а «музыкальный практик» — заурядным композитором. Это и неудивительно, коль скоро в строительстве музыкальной эстетики и самой культуры Просвещения принимали участие величайшие умы эпохи: от Муратори, Маттезона и Д'Аламбера до Шиллера, Гегеля, Гёте.

Эстетика XVIII столетия была превосходной литературой. И напротив — почти вся литература столетия была насквозь пронизана просветительством и эстетикой, дидактикой и критицизмом. Поэтому не следует принимать за противоречие тот факт, что в одной из стран Европы уровень эстетической мысли оказался значительно выше уровня музыкальной практики. Так произошло в Англии, где возникла яркая школа музыкальных мыслителей: Дж. Хэррис, Ч. Эвисон, Д. Уэбб, Д. Бётти, Т. Твиннинг и Э. Юнг. Однако вместе с Пёрселлом Англия почти на двести лет утратила своих музыкальных гениев. И хотя «английская теория гения по отношению к музыке не смогла получить подтверждения в действительной практической жизни» (24, 276), это обстоятельство не могло помешать возникновению данной теории и не могло поколебать самого пафоса теоретизирующей дидактики, исследовательского духа, давшего европейскому музыкознанию крупных английских историков XVIII века: Дж. Броуна, Дж. Хоукинса, Ч. Бёрни.

Живая музыкальная практика — особенно музыкально-сценическая — обростала «лесами» эстетики, которая возводила подлинный фундамент этой живой практики, расчищала ей жизненное пространство, обеспечивала право на существование. Здесь сферы воздействия и восприятия находили идеальную точку соприкосновения, «плотный контакт», гарантированный детальной оговоренностью «условий связи». Предисловие, посвящение, длинный комментарий, тщательно выверенная программа произведения, пышное аллегорически-назидательное «поднесение» высокородным особам — всё это свидетельствует о стремлении к контакту. Изложенное художником авторское кредо становится неизбежной и вполне естественной, органически дополняющей частью самого произведения искусства — его, так сказать, продолжением или неотъемлемым компонентом, формирующим верное представление, наиболее полное понимание, ощущение и даже переживание предмета.

Заботой о контакте пронизана и фундаментальнейшая, тонко разработанная барочная наука о композиции, и строгая система типизированных средств выразительности классицизма XVII века (как в драматургии, так и в поэзии, музыке, пластике). Эта же задача вызывает у художника потребность «просветить» своих слушателей и читателей. Так возникают более или менее длинные эстетические предуведомления к балетам Анджелини и «диссертация» Кальцабиджи к Собранию сочинений Метастазियो, «Письма о танце» Новера и «Мемуары» Гретри. Эстетическая среда, воспитывающая утонченное и богатое восприятие, а также эмоционально-рационалис-

тический опыт слушателя, становится катализатором успеха, без которого немислимо не только постичь величие реформатора, но даже просто «пережить музыкальное впечатление» от спектакля.

Глюк — «плоть от плоти» этого метода. Идя навстречу эстетическому идеалу «благородной простоты» Винкельмана, реформатор упорно добивается абсолютной понятности, предельной коммуникативности своей музыки, однозначного ее прочтения слушателем, причем без ущерба для художественного результата, в чем проявляется специфика глюковского гения. Помимо того, что Глюк был «поставщиком музыки», он был в полном смысле слова выдающимся художественным деятелем своего времени, быть может, крупнейшим в XVIII столетии: и глашатаем собственных идей (на деле же — идей эпохи), и тем, кто берет на себя заботу об устройстве, донесении до слушателя этих идей в художественной и в дидактической форме. Автор двух больших и двух малых Посвящений, в которых исчерпывающе изложены пути решения «больных» вопросов оперной драматургии, Глюк делал всё от него зависящее, чтобы посвятить окружающих в главные задачи своего творчества и во все мелочи своей композиторской «кухни».

Сохранились многие диалоги Глюка с современниками, которые блестяще иллюстрируют просветительскую нацеленность реформатора. Не случайно для разъяснения своих позиций Глюком была выбрана именно диалогическая форма. В XVIII столетии, равно как и в другие времена, она была довольно распространена. Вспомним диалоги Платона «Пир», «Федр», «Федон», вспомним «Разговор гетер» Лукиана и «Разговоры запросто» Эразма Роттердамского, «Провинциальные письма» Б. Паскаля и «Племянника Рамо» Д. Дидро, «Диалог мертвых» Ф. Фенелона и «Разговор свободных каменщиков» Г. Лессинга, «Разговор между раввином и христианином» И. Гердера и многочисленные «послания» и «письма» XVIII века, подразумевающие второго собеседника. Наконец, Глюк испытывал характерную потребность саморекламы, отразившуюся в настойчивых «письмах» в парижские журналы («*Mercure de France*», «*Journal de Paris*», «*Année littéraire*»).

Глюк должен был иметь живой контакт со своими слушателями-зрителями в зрительном зале, в частной беседе, на страницах прессы, на страницах своих партитур. И «среда» отвечала Глюку взаимопониманием. Письма композитора публиковались с молниеносной быстротой: Лагарп ругает «Армиду» 5 октября 1777 года, а 12 октября следует «ответный залп» по редутам противника. Письмо дю Рулле к Доверню по поводу первой постановки глюковской оперы в Париже («Ифигении в Авлиде») было, в общем, частного порядка; однако Довернь, не долго думая, опубликовал его, хотя, как выяснилось позже, сам Довернь не был расположен к протекции и даже не ответил ни Глюку, ни дю Рулле. Он считал более существенным сделать гласной эстетическую позицию Глюка. Как вспоминает Гара, знаменитый французский певец конца XVIII столетия, «со всех сторон сбегались в кафе „de Foi“ и „du Caveau“ и читали их (письма в защиту Глюка. — С.Р.) вслух; теснились толпой, только бы лучше

услышать; аплодировали с увлечением и с криками „браво“, как рукоплескали Глюку и его музыке» (37, 396). Слушатели шли навстречу Глюку, ибо знали, чего ждать от его фантазии; они рукоплескали не только новизне глюковской экспрессии, но и хорошо различимым и блестяще воплощенным признакам давно ожидаемой реформы, той реформы, которая «явилась делом не одного лишь гения Глюка, а делом векового роста мысли» (41, 173). Они были готовы встретить Глюка, ибо эстетика самым тщательным образом «перепахала» и «взрыхлила» почву для этой долгожданной встречи, много и плодотворно поработав над образовательным уровнем восприятия, направляя это восприятие в самом перспективном направлении.

И музыка Глюка не обманула ожиданий. Она настолько пропиталась передовыми идеями эпохи, ставшими к моменту возникновения реформаторских опер общим достоянием, что выглядела прямым, буквальным ответом энциклопедистам, взывавшим к оперной культуре своего времени: «Пусть появится гений, который утвердит подлинную трагедию, подлинную комедию на музыкальной сцене!» (18, 197).

Особую силу взаимопониманию и контакту Глюка с современниками придавал ярко выраженный критический пафос глюковской реформы, который, с одной стороны, стал естественным продолжением критицизма в эстетике и самом оперном творчестве (начиная с пародии-высмеивания в разговорной комедии и в комической опере); с другой стороны, он пал на почву острейшей социальной проблематики середины столетия, отраженной в пламенной публицистике Шубарта, Фосса, Зейме, Форстера, в «обличающей» драматургии и прозе Клингера, Ленца, Бюргера, Гёте и Шиллера, в комедии и комической опере Гольдони, Монсиньи, Гретри, Лашоссе, Седена, Мерсье и Бомарше. Широчайшее течение сентиментализма возникло и набрало свою силу в борьбе с рационализмом, как беспощадная «критика разума», воспевающая природу и естественное человеческое чувство.

Задача ниспровержения или дискредитации диктовала и выбор темы, и выбор художественных средств; постоянным же объектом критики (в творчестве и в эстетике) в XVIII столетии становится *opera seria*. В борьбе против ее художественных принципов и ее исполнительского аппарата возникает идея музыкального театра, не отягощенного излишествами и слабостями гедонистического, репрезентативного оперного спектакля. Третируя *opera seria*, Марчелло, Муратори и Альгаротти чисто теоретически обосновывают необходимость нового театра, намного опережая «творческую», созидательную критику и тем самым обнаруживая колоссальный творческий потенциал мысли о реформе, ее мощную движущую силу, а вместе с тем — глубокий рационализм критицизма. Подобно эстетической критике придворной оперы, рационализмом окрашивается и аналогичная критика со стороны комической оперы и оперы Глюка, предсказанная и даже преуказанная критикой «чистого разума»: «Модным театром» Марчелло, «Очерком об опере» Альгаротти, «Беседами о Побочном сыне» Дидро и многими другими работами эстетических оракулов первой половины XVIII века.

Метод воздействия, апеллирующего прежде всего к разуму, интеллекту слушателя, читателя, зрителя, предполагает опережающее действие слова (мысли), идеи, при котором «все чувственное приобретает свое значение только в качестве наряда, в качестве пояснения, конкретизации понятийного... Сначала находится правило, а вслед за тем ему уже придается поэтическая форма, но не наоборот... Поэзия становится поучающей, целевой; она может сделать свое дело с помощью рассудка — то ли в целях его поучения и назидания, то ли, используя выражение того времени, „для увеселения интеллекта и живости ума“. Совсем в унисон с этим образом мыслей звучит любимая теория воспитательной миссии поэзии и в связи с ней — чудовищный пиетет к правилам (как к чистой форме), с тем чтобы внести в многообразный хаос поэтического творчества желаемую дисциплину и порядок... Это было золотое время учебников поэтического искусства от „Немецкой поэзии“ Опица до „Критического поэтического искусства“ Готшеда» (54, 314—315). Все подчинено осознанию легко усваиваемой дидактической идеи.

Так поступает Дж. Уитер в своей дидактической лирике и Дж. Беньян в аллегории «Путь паломника», Ф. Малерб в своих одах и Ф. Ларошфуко в «Размышлениях и максимах», Н. Буало в «Поэтическом искусстве» и Ж. Лабрюйер в «Характерах или нравах нашего века», Б. Фонтенель в «Истории оракулов» и А. Фюретьер в «Моральных баснях и новеллах». А в XVIII столетии сила дидактики ощутима и в «Совершенном британском негодяе» Д. Дефо, и в поэзии Дж. Парини, в поэме «Счастье» К. Гельвеция, в «Письмах об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллера и в «Метаморфозе растений» И. Гёте. Ею насыщены басни Ж. Лафонтена и К. Геллерта, Ф. Фенелона и Г. Лессинга. Она живет в диалогических «Провинциальных письмах» Б. Паскаля и в остро критической «Монахине» Д. Дидро, в пародиях, сатирах и памфлетах Дж. Свифта и Д. Дефо, Г. Фильдинга и Л. Фюзелье, Н. Ларжильера и А. Пирона, в тончайшей иронии критикующих сентиментализм повестей А. Стерна («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», «Сентиментальное путешествие») и в морально-назидательных романах П. Марииво («Жизнь Марианны», «Крестьянин, вышедший в люди»), С. Ричардсона («Памела», «Кларисса Гарло») и А. Лесажа («Хромой бес», «Жиль Блаз»). Но с особой силой рационализм морального назидания и социальной критики проявляется в философской повести Монтескьё и Вольтера. Даже у тончайшего лирика Клопштока мы найдем среди его многочисленных од настоящие рифмованные трактаты о задачах поэзии, о развитии немецкого языка.

Теперь, пожалуй, нетрудно понять и оценить глубину роллановского высказывания, а также представить себе (хотя бы частично), насколько органичным продуктом культуры XVIII века были реформаторские оперы Глюка, как много сделала эта культура для того, чтобы глюковские творения появились на свет. Она не только «предоставила» Глюку отточенную эстетическую мысль о его грядущей реформе, она ежеминутно и повсеместно напоминала композитору о неизбежности реформы, устанавливая на его творческом пути

хорошо различимые «вехи»: устремления Йоммелли, Траэтты, Майо и Переса; строптивый нрав комической оперы, безудержно критикующей итальянскую оперу; остроту художественного видения и гениальную интуицию Анджолини; тонкое драматургическое чутье и умение быстро ориентироваться в конъюнктуре «авантюриста» Кальцабиджи; исключительную энергию и деловые качества просвещенного меломана Дураццо; драматургические откровения французской лирической трагедии Люлли и Рамо; освобожденную экспрессию оркестра «штюрмеров»; литературу, поэзию и слившуюся в контрастное целое методологию творческого мышления художника, отвечающую напряженной и активной работе воспринимающего мышления его слушателей.

Можно сказать, что Глюк был не только «связан» с эстетикой своего времени, он был буквально порожден ею — так, как один живой организм порождает другой. Он не мог не родиться: об этом позаботилась вся культура XVIII столетия.

Эта же культура позаботилась и о слушателе XVIII столетия, который был полноценным партнером Глюка в этом «диалоге века». К его просвещенному восприятию, к его готовности понимать и рассуждать, к стремительной реакции его интеллекта и к его жажде духовного и эмоционального раскрепощения Глюк и апеллировал с тем, чтобы, воспользовавшись столь воспитанным инструментом восприятия, безошибочно уловив выстроенную разумом эпохи художественную модель, точно и исчерпывающе реализовать все давние и более молодые прогнозы, ожидания и пророчества.

В этом идеальном слиянии мысли о реформе и самой реформы, интеллектуального начала с музыкальным творчеством Глюк и его время, возможно, не имеют своего аналога. Это слияние, по-видимому, и обеспечило Глюку безоговорочный успех в XVIII веке, оно стало и одной из определяющих причин дальнейшей судьбы глюковского музыкального наследия.

Однако этот синкретизм полностью отсутствовал в XIX веке, он отсутствует и в наше время. С его исчезновением слушатель воспринимает музыку Глюка, но не его спектакль. Сценическое произведение вне своих сценических условий (что, увы, часто происходит с операми Глюка и против чего предостерегал сам композитор) подобно скульптурному изображению, лишенному своего важного композиционного элемента — пьедестала. И дело тут не только в исчезновении естественной историко-культурной среды XVIII столетия. Сегодня, когда аудитория стала совершенно иной по сравнению с XVIII веком; когда акт создания произведения искусства отделен от восприятия крепкими стенами «творческой лаборатории» художника, когда эстетический фактор как важнейшая предпосылка творчества совершенно лишена мощи, действенной силы и функции, которые отличали его в XVIII столетии; когда окончательно разделены сферы музыкальной науки, композиции и исполнительства, а вместе с тем утрачена и живая нить, связующая воедино все три сферы (эстетику, творчество и исполнение), — сегодня трудно говорить не только о правильном понимании оперного композитора XVIII сто-

летия, но и о возможности правильной его интерпретации. И все же говорить об этом необходимо!

В. д'Энди верно почувствовал необходимость контакта с глюковской эстетикой, правильно понял необходимость особых усилий в воспроизведении и восприятии глюковской музыки, необходимость настоящего исследовательского труда над глюковскими текстами ради того, чтобы спектакль «заработал». Однако сама возможность такого исследования после ярко эмоционального искусства романтизма, после утонченной музыкальной звукописи, богатейшей шкалы обновленных средств выразительности рубежа XIX—XX столетий и тем более в наши дни была и, по-видимому, остается достаточно проблематичной. Впрочем, полуторавековая «традиция» редактирования глюковской музыки является как раз уходом от постоянно возникающей перед исполнителем сложнейшей задачи примирения интеллектуального и эмоционального в искусстве Глюка, от интерпретаторской инициативы в разрешении ключевой художественной проблемы XVIII века: антиномии чувства и разума, от необходимости выходить за пределы музыкального ряда, вживаясь в неповторимый климат интеллектуальных переживаний, составляющих добрую половину глюковских ценностей. Можно ли считать удивительным, что далеко не многие понимали и принимали наследие Глюка?

Вместе с тем сегодня эстетика Глюка и эстетика его времени стали настолько широким достоянием (и при этом весьма освоены музыкальной наукой), что, казалось бы, нет оснований жаловаться на некомпетентность слушателя-зрителя. Более того, мы гораздо раньше узнаём о реформаторском гении Глюка, нежели о достоинствах его музыки и о ней самой.

Чего же недостает современному слушателю и режиссеру для принятия «подлинного» Глюка? Прежде всего — готовности «рассуждать» в русле сугубо глюковских задач, не навязывая ему чуждые идеи, избыточную актуализацию и модернизацию средств. Нам недостает того рационалистического духа творчества (активного творческого восприятия), которым было вскормлено искусство Просвещения. Место этого «духа», увы, нередко занимает прагматизм, дух пассивного потребительства. Современного слушателя, избалованного эмоциональным музыкальным языком XIX—XX столетий, отличает совершенно иной тип восприятия, для которого требования оперы XVIII столетия просто чужды. Двести лет назад иным было место искусства в культурной жизни, другим было и понимание самого процесса переживания произведения искусства.

И все же, несмотря на сложность глюковского феномена, его творчество доступно нашему времени не менее, чем драматургия Корнеля и Расина, живопись Ватто и Пуссена, философская и лирическая повесть Вольтера и Монтескьё, Руссо и Гёте, Стерна и Прево.

Глюк не только доступен и понятен, но и близок нашему столетию, «когда с особой остротой поставлен вопрос о судьбах музыкального творчества, о месте музыки в жизни широких демократических кругов» (27, 153), когда по-прежнему актуальной остается борьба

«за искусство высоких идей и жизненной правды, за победу новаторства над рутинной, простоты над изощренностью, красоты над „красивостью“» (27, 153). Об этом говорит наибольшее за всю историю число постановок гюковских опер в XX веке, хоть и грешащих произволом, но упорно возвращающихся к вечно притягательному и явно неисчерпаемому миру гюковского пафоса, гюковской лирики, гюковской героики.

Почти 250 лет назад просветительская мысль с высокой точностью «рассчитала» неизбежность и сам момент появления оперного реформатора. И после того, как обозначила его творческие устремления, его сюжеты и путь преобразования современной оперы, тщательно подготовив почву его реформы, она возвала к его «духу» устами Дидро: «Пусть появится гений...»

Сегодня, когда оперы Гюка, пройдя столетние испытания на прочность, насчитывают не одну сотню интерпретаций, воззвание Дидро можно было бы продолжить, обращаясь к нашим современникам. Пусть появится гений, который утвердит на музыкальной сцене подлинно гюковскую трагедию во всей полноте и разнородности ее материала, в том богатстве и в той неповторимости ее содержания, которые обещает этот материал!

1 Andante gratoso «Очарованное дерево», I действие, 1-я сцена, ариетта Любена

V-ni

Bassi *p*

Près de l'ob-jet qui m'en-fla - me j'ai
Ah qu'il est cru - el de frin - dre le

This musical example shows a vocal line for V-ni and a piano accompaniment for Bassi. The tempo is Andante gratoso. The lyrics are in French, with the first line 'Près de l'ob-jet qui m'en-fla - me j'ai' and the second line 'Ah qu'il est cru - el de frin - dre le'.

2 [Presto] «Исправившийся пьяница», II действие, 4-я сцена, № 9

Qu'il soit pu - ni, qu'il soit pu - ni,

Archi *f*

This musical example features a vocal line and an orchestral accompaniment for Archi. The tempo is Presto. The lyrics are 'Qu'il soit pu - ni, qu'il soit pu - ni,'. The orchestration includes strings and woodwinds.

3 [Allegro] «Семирамида», № 14

V-ni

2 Ob.

V-l.

2 Cor. *f*

Bassi *f*

This musical example shows a vocal line for V-ni and an orchestral accompaniment for 2 Ob., V-l., 2 Cor., and Bassi. The tempo is Allegro. The lyrics are not visible in this example.

4 Andante

V-no I, Fl, Ob.

Peu-vent ils or-donner qu'un Pé-re de sa main-

V-no II

V-la

Bassi

5 Andante

Hé-las mon cœur sen-sible et ten-dre

Archi

Fl. solo

V-ni

V-la

Bassi

7 Andante

Chi mai dell' E-re-bo fra-le ca-li-gi-ni sull' or-me

d'Er-co-le e di Pi-ri-to-o con-du-ce il piè?

Andante gracioso

«Ифигения в Авлиде», I действие, хор

Que d'attraits! que de majesté! que de grâce! que de beauté!

9 Moderato

«Парис и Елена», I действие, 1-я сцена, ария Париса

Oh, del mio dolce arador bra -
ma - to og - get - to, bra - ma - to og - get - to!

10 Lentement

2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. (unis.)

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.

«Альцеста», увертюра

«Ифигения в Авлиде», увертюра

11 Fl. [Andante]

Ob.

Cor.

V-ni

V-la

Fag. o

Bassi

Furie Fu - rie, lar - ve, V-ni, V-la (pizz.) No! No!

Harpa Tr-ni Bassi

«Оправданная невинность», увертюра

12 Presto 2 Ob., V-ni V-noli 2 Cor. Bassi 2 Ob. V-noli V-la 2 Cor.

14 [Allegretto gracioso?] «Узнанная Семирамида», I действие, 5-я сцена, ария Тамкры

Tu vuoi far_mii_n-su_per_bir tu vuoi far_mi_in-su_per_bir

«Ифигения в Тавриде», III действие, 4-я сцена

15 [Allegro] Orestes Du gibst mich ih - nen preis!.. Ge - nug, V-ni 2 Ob., 2 Cl. Fag. 3 Tr-ni Bassi cresc. cresc. ff cresc. ff

16 [Moderato]

«Ифигения в Авлиде», II действие, 7-я сцена, ария Агамемнона

Archi, Fl., Ob.
mf

17a [Vivement]

Archi
ff

176 [Vivement]

«Орфей», II действие, 1-я сцена

Archi

18 [Allegro molto]

А. Вивальди. Концерт ор. 8 № 2, 3-я ч.

Archi
f

19 [Andante con moto]

«Орфей», III действие, 1-я сцена, ария Орфея

Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce do - ve an.
 V-nol
 V-nol II
 V-la [p]
 Bassi

spiccato assai

-drò sen - za il mio ben?

Der Frie - den

V-ni

V-la

Bassi

keh - ret in mein Herz !

«Орфей», II действие, 3-я сцена, речитатив Орфея

21 Andante

Flauto solo

Oboe solo

Corno solo in Do/C

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello solo

Violoncello e Basso

plizz.

Musical score for a section of a symphony. The score includes staves for woodwinds (flutes, oboes, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and a solo instrument marked "(simile)". The music is in 3/4 time and features a variety of melodic and harmonic textures.

22a Allegro un poco

Apollo, Erato, Euterpe, Melpomene

«Смущенный Парнас», финал

Musical score for the section "22a Allegro un poco". The score includes staves for vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full orchestra. The music is in 3/4 time and features a variety of melodic and harmonic textures. The lyrics are in Italian.

2 Ob.
 Di lor ci - glia un lam - po
 V-no
 V-no
 V-la
 2 Cor.
 Bassi

22b Andante

Euridice:

«Орфей», III действие 3-я сцена, трио

Musical score for the section "22b Andante". The score includes staves for vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full orchestra. The music is in 3/4 time and features a variety of melodic and harmonic textures. The lyrics are in French.

V-ni
 V-la
 Fag.
 Bassi

Ten - dre A - mour, que tes
 cha - nes ont de char - mes pour nos coeur

23a [Allegro ?] «Софонисба», ария Сифаче

V-ni
Altos
Bassi

23б [Andante ?] «Антигон», ария Исмени

V-no I
V-no II
Altos
Fag.
Bassi

24 Allegro

V-no I

«Семирамида», № 2

V-no II
V-la

25 Gravement

Ж. Ф. Рамо. «Ипполит и Арисия», II действие, 3-я сцена, балет

[Orchestre à cordes]

26a Allegro

Г. Ф. Гендель «Орландо», II действие, 3-я сцена, ария Орландо

²Ob
V-ni
V-la
Bassi

266 [Largo]

Г. Ф. Гендель. «Амадиги», II действие, 5-я сцена, ария Дардана

Ob. Po na ti - ran - na io sen - to al co - re

V-ni *pp*

V-la *pp*

Fag. *pp*

Bassi *pp*

27a Andante

«Ифигения в Авлиде», I действие, 2-я сцена, речитатив Калхаса

D'une sain - te ter - reur tous mes sens sont sai - sis

Archi *p*

276

И. С. Бах. «Страсти по Матфею», № 18, речитатив сопрано

2 Ob. d'amore Wie wohl * mein Herz in Trä - nen schwimmt.

Organo e Continuo

7/3 7/1 7/3 6/4 2

«Альцеста», II действие, 6-я сцена, хор

28a [Lento] Oh, com - me ra - pi - da nel fuo bel fio - re

ra - pi - da nel fuo bel fio - re

286 Moderato

«Парис и Елена», V действие, I-я сцена, ария Елены

2 Tr-be

V-ni *f*

V-la *f*

Bassi

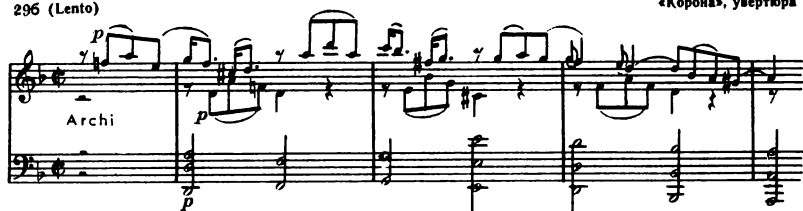
Timp.

29a [Andante]



296 (Lento)

«Корона», увертюра



30 [Allegro]

2 Cor. (D)

«Фетнда», № 1, хор



31 [Andante]

«Альцеста», I действие, 7-я сцена, ария Альцесты



32a Andante

«Армнда», II действие, 5-я сцена, ария Армиды



[...men!] Oh, Di-o! mi ve-di

Archi *p f p f p*

33 [Andante]

«Дон-Жуан», № 16

Archi *f p f p f p*

[Andante]

«Ифигения в Авлиде», III действие, 5-я сцена, речитатив Клитемнестры

V-ni
V-la
2 Ob.
2 Fag.

pp pp

p

35a Andante

«Фетида», № 7, ария Венеры

V-nol

p pp

356 Andante

V-no I

«Фетида», № 8, ария Паллады

36 Moderato con espressione

«Ифигения в Тавриде», I действие, I-я сцена, ария Ифигении

37 [Moderato]

«Корона», 5-я сцена, № 5, ария Климены

38a [Andante]

V-ni, 2 Ob.

386 [Andante]

«Король-пастух», I действие,
8-я сцена, № 7, дуэт Элизы и Аминта

V-ni, 2 Fl.

Di que - sta ce - tra in se - no pien di dol - cea - za e
 pie - no d'a - ma - bi - li de - li - ri vie - ni e t'a - scon - di A -
 - mor, vie - ni e t'a - scon - di, A - mor, vie - ni e t'a -
 - scon - di, A - mor, vie - ni e t'a - scon - di, A - mor.

40 Adagio

И. С. Бах. Кантата № 41, ария тенора

Violoncello piccolo solo

Organo e Continuo

41 Andante

«Король-пастух», II действие, 4-я сцена, ария Аминта

V-no I
 V-no II, V-la
 2 C. ingl.
 2 Fag.
 Cor.
 Bassi

V-no I
V-noli
V-la

3 Tr-ni
Bassi

Ven - geons et la na - tu - re, ven - geons et la na -

Cœur Ven - geons et la na - tu - re, ven -

Ven - geons et la na - tu - re, ven - geons et la na -

2 Ob. & Cl.
2 Fag.

tu - re les Dieux en cour - roux, et les Dieux en cour - roux

- geons et la na - tu - re et les Dieux, et les Dieux en cour - roux

- geons et la na - tu - re et les Dieux en cour - roux

tu - re, ven - geons et la na - tu - re et les Dieux en cour - roux

43a Coro I
Coro II

Se - het, den Bräu - ti - gam

Se - het, den Bräu - ti - gam

Wen?

4.16 [Adagio] 3 Ob.
Archi
Cembalo
Fag. 5

И. С. Бах. Органная соната до мажор, 1-я ч.

Г. Ф. Гендель. Concerto grosso op. 6 № 12, 1-я ч.

44a Allegro

44б Largo

Archi

Д. Скарлатти. Соната (K. 66), 1-я ч.

Ф. Э. Бах. Соната (1765), 2-я ч.

44в Allegro

f *tr* *tr*

44г [Cantabile e mesto]

f *p*

1. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 2. М., 1955.
2. *Андреев А.* Мысли и суждения мэтра Гаспаро Анджелини, балетмейстера, артиста, либреттиста, композитора.— *Муз. жизнь*, 1983, № 22.
3. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л., 1977.
4. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
5. *Белецкий И.* Кристоф Виллибальд Глюк. Л., 1971.
6. *Берлиоз Г.* Избр. статьи. М., 1956.
7. *Берлиоз Г.* Мемуары. М., 1967.
8. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М. — Л., 1967.
9. *Бизе Ж.* Письма. М., 1963.
10. *Бояджиев Г.* Вопрос о классицизме XVII века.— В кн.: *Ренессанс. Барокко. Классицизм*. М., 1966.
11. *Вагнер Р.* Моя жизнь. Ч. 1. М., 1911.
12. *Вагнер Р.* Опера и драма.— В кн.: *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978.
13. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.—Л., 1930.
14. *Воспоминания о Шуберте*. М., 1964.
15. *Глинка М.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (Б). М., 1977.
16. *Гретри А.Э.М.* Мемуары, или Очерки о музыке. Т. 1. М.—Л., 1939.
17. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. М.—Л., 1964.
18. *Дидро Д.* Беседы о Побочном сыне.— В кн.: *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980.
19. *Друскин М.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
20. *Евдокимова Ю.* Становление сонатной формы в предклассическую эпоху.— В кн.: *Вопросы музыкальной формы*. Вып. 2. М., 1972.
21. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., 1983.
22. *Зейфас Н.* Заметки об эстетике западноевропейского барокко.— *Сов. музыка*, 1975, № 3.
23. *Зейфас Н.* Concerto grosso в творчестве Генделя. М., 1980.
24. *Золтаи Д.* Этос и аффект: История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977.
25. *История европейского искусствознания: От античности до конца XVIII века*. М., 1963.
26. *Климовицкий А.* Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти.— В кн.: *Вопросы музыкальной формы*. Вып. 1. М., 1967.
27. *Конен В.* Глюк и музыка будущего.— В кн.: *Конен В.* Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
28. *Конен В.* Театр и симфония. М., 1975.
29. *Конен В.* Шуберт. М., 1959.
30. *Кузнецов К.* «Орфей». Опера Глюка. М., 1939.
31. *Ливанова Т.* Глюк.— В кн.: *Ливанова Т.* Музыкальная классика XVIII века. М., 1939.

32. *Ливанова Т.* Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
33. *Ливанова Т.* Реформа Глюка и французский оперный театр.— В кн.: Классическое искусство Запада. М., 1966.
34. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
35. *Маркус С.* Глюк.— Муз. энциклопедия. Т. 1. М., 1973.
36. *Маркус С.* История музыкальной эстетики. Т. 1. М., 1959.
37. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век. М., 1934.
38. *Мейерхольд В.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. М., 1968.
39. Мемуары Карла Гольдони, содержащие истории его жизни и его театра. Т. 2. М., 1933.
40. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.
41. *Роллан Р.* Глюк (По поводу «Альцесты»).— *Роллан Р.* Полн. собр. соч. Т. 16: Музыканты прошлых дней.— Музыканты наших дней. Л., 1935.
42. *Рыцарев С.* Из истории оркестровых стилей. Глюк и Пиччинни.— В кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.
43. *Серов А.* Избр. статьи. Т. 1. М., 1950.
44. *Серов А.* Статьи о музыке. Вып. 1. М., 1984.
45. *Соллертинский И.* Глюк: Жизнь и творчество. М.—Л., 1937.
46. Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., 1972.
47. *Тирдатов В.* Тематизм и строение экспозиций в симфонических allegri Гайдна.— В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. М., 1977.
48. *Чичерин Г.* Моцарт: Исследовательский этюд. М., 1979.
49. *Шубарт К. Ф. Д.* Жизнь и мнения Шубарта, записанные им самим в темнице.— В кн.: Немецкие демократы XVIII века. М., 1956.
50. *Эйнштейн А.* Моцарт: Личность. Творчество. М., 1977.
51. *Яворский Б.* Сюиты Баха для клавира. М.—Л., 1947.
52. *Abert A.* Christoph Willibald Gluck. München, 1960.
53. *Abert A.* Ist der Ritter Gluck Freiwild? — In: Musica, 1963, Heft 5.
54. *Abert H.* Gluck, Mozart und Rationalismus.— In: Gesammelte Schriften und Vorträge von H. Abert. Halle, 1929.
55. *Abert H.* Glucks italienische Opern bis zum „Orfeo“.— In: Gluck-Jahrbuch. Leipzig, 1916.
56. *Abert H.* Paisiello's Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart.— In: Gesammelte Schriften und Vorträge von H. Abert. Halle, 1929.
57. *Abert H.* Piccinni als Buffokomponist.— In: Gesammelte Schriften und Vorträge von H. Abert. Halle, 1929.
58. *Abert H.* Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts.— In: Gesammelte Schriften und Vorträge von H. Abert. Halle, 1929.
59. *Abert H.* Zum Kapitel „Entstellungen und Parodien Gluckscher Opern“.— In: Gluck-Jahrbuch. Leipzig, 1916.
60. *Angermüller R.* Opernreformen im Lichte der wirtschaftlichen Verhältnisse an der Académie royale de Musique.— In: Die Musikforschung, 1972, Heft 3.
61. *Arend M.* Gluck: Eine Biographie. Berlin, 1921.
62. *Arend M.* Zur Kunst Glucks: Gesammelte Aufsätze. Regensburg, 1914.
63. Aus der Zeit Maria Theresias: Tagebuch der Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metzsch, 1764—1767. Wien — Leipzig — Berlin, 1917.
64. *Baethge W.* Philosophisch-ästhetische Untersuchungen zur Opernreform Christoph Willibald Glucks unter Berücksichtungen musikästhetischer Aspekte: Dissertation. Halle, 1971.
65. *Barbedette H.* Gluck, sa vie, son système et ses oeuvres. Paris, 1882.
66. *Bimberg G.* Dramaturgische Strukturmomente in den „Ezio“ — Opern von Händel und Gluck.— In: Georg Friedrich Händel als Wegbereiter der Wiener Klassik: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Halle 24. und 25. Juni 1977. Halle, 1977.
67. *Bitter C.* Die Reform der Oper durch Gluck und Richard Wagner. Braunschweig, 1884.
68. *Bitter C.* Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenia in Tauris. Berlin, 1866.
69. *Brandl W.* Christoph Willibald Ritter von Gluck. Wiesbaden, 1948.
70. Briefe deutscher Musiker. Zürich — Stuttgart, 1955.

71. *Brück P.* Glucks Orpheus und Euridike.— In: Archiv für Musikwissenschaft, Wiesbaden, 1925, Heft 4.
72. *Bruger H.* Glucks dramatische Instrumentationskunst: Dissertation. Heidelberg, 1922.
73. *Bukofzer M.* Music in the Baroque Era. New York, 1947.
74. *Bulthaupt H.* Dramaturgie der Oper. Bd. 1. Leipzig, 1887.
75. *Burney Ch.* A General history of music from the earliest ages to the present period. New York, 1957.
76. *Calzabigi R.* Dissertazione su le poesie drammatiche del signor Abate Pietro Metastasio. Parigi, 1755.
77. *Cannon B.* The art of music: A short history of musical styles and ideas. New York, 1962.
78. Christoph Willibald von Gluck. Orfeo. Cambridge, 1981.
79. *Cooper M.* Gluck. London, 1935.
80. *Croll G.* Ein unbekanntes tragisches Ballett von Gluck.— In: Jahrbuch der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde. Salzburg, 1970.
81. *Croll G.* Gluck und Mozart.— In: Österreichische Musikzeitschrift, 1973, Heft 7—8.
82. *Cucuel G.* Les opéras de Gluck dans les Parodies du XVIII siècle.— In: Revue musicale, 1922, № 3.
83. *Dahlhaus C.* Ethos und Paphos in Gluck's „Iphigenie auf Tauris“.— In: Die Musikforschung, 1974, Heft 3.
84. *Degrada F.* Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse.— In: Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici. V. 29—30. Nuova serie № 9—10. Firenze, 1975.
85. *Degrada F.* „Danze di eroi“ e „saltarelli di burattini“: vicende dell'Orfeo di Gluck.— In: Il palazzo incantato. V. 1. Firenze, 1979.
86. *Della Corte A.* Gluck e i suoi Tempi. Firenze, 1948.
87. *Desnoiresterres G.* La musique française au XVIII-e siècle. Gluck et Piccini. 1774—1800. Paris, 1882.
88. *Dittersdorf C.* Lebensbeschreibung. Leipzig, 1940.
89. *Einstein A.* Calzabigis „Erwiderung“ 1790.— In: Gluck-Jahrbuch. Leipzig, 1916—1918.
90. *Einstein A.* Gluck. London, 1936.
91. *Einstein A.* Gluck: Sein Leben — Seine Werke. Zürich — Stuttgart, 1954.
92. *Engländer R.* Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775.— In: Gluck-Jahrbuch. Leipzig, 1916.
93. *Feder G.* Opera seria, opera buffa und opera semiseria bei Haydn.— In: Opernstudien: Anna Amalia Abert zum 65. Geburtstag. Tutzing, 1974.
94. *Felix W.* Christoph Willibald Gluck. Leipzig, 1965.
95. *Ferrettini E.* Christoph Willibald Gluck. Torino, 1915.
96. *Finscher L.* Che farò senza Euridice? Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation.— In: Festschrift Hans Engel: Zum 70. Geburtstag. Kassel und Basel, 1964.
97. *Finscher L.* Der verstümmelte Orpheus: Über die Urgestalt und die Bearbeitung von Glucks „Orfeo“.— In: Neue Zeitschrift für Musik, 1963, № 1.
98. *Finscher L.* Gluck und das „lieto fine“.— In: Musica, 1964, Heft 6.
99. *Finscher L.* Über Originalfassung von Glucks Orphée.— In: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 1968.
100. *Forkel J.* Musikalisch-kritische Bibliothek. Bd. 1—3. Hildesheim, 1964.
101. *Fubini E.* Presupposti estetici e letterari della riforma di Gluck.— In: Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici. V. 29—30. Nuova serie № 9—10. Firenze, 1975.
102. *Gallarati P.* Gluck e Mozart. Torino, 1975.
103. *Gallarati P.* Metastasio e Gluck: per una collocazione storica della riforma.— In: Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici. V. 29—30. Nuova serie № 9—10. Firenze, 1975.
104. *Gastué A.* Gossec et Gluck à l'Opéra de Paris.— In: Revue de musicologie, 1935, t. 18.
105. *Geiringer R.* Gluck und Haydn.— In: Festschrift Otto Erich Deutsch. Kassel, 1963.
106. *Gerber R.* Christoph Willibald Ritter von Gluck. Potsdam, 1950.
107. *Gerber R.* Der Operntypus Johann Adolph Hasses und seine textliche Grundlagen.— In: Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, 1925.
108. *Gerber R.* Händel und Gluck.— In: Das Musikleben, 1948, № 9—10.

109. *Gerber R.* Unbekannte Instrumentalwerke von Christoph Willibald Gluck.— In: Musikforschung, 1951, Hefte 2—3.
110. *Gluck Ch.* Don Juan. Semiramis.— *Gluck Ch. W.* Sämtliche Werke. Abt. 2. Bd. 1. Kassel und Basel, 1966.
111. *Gluck Ch.* Il re pastore.— *Gluck Ch. W.* Sämtliche Werke. Abt. 3. Bd. 8. Kassel und Basel, 1968.
112. *Gluck Ch.* Iphigenie auf Tauris. Leipzig — Wien, 1927.
113. *Gluck Ch.* Le Cinesi.— *Gluck Ch. W.* Sämtliche Werke. Abt. 3. Bd. 17. Kassel und Basel, 1958.
114. *Gluck Ch.* Paride ed Elena.— *Gluck Ch. W.* Sämtliche Werke. Abt. 1. Bd. 4. Kassel und Basel, 1954.
115. *Gluck Ch.* Sinfonia in Re: Partitura. Praha, 1968.
116. *Gluck Ch.* Tetide.— *Gluck Ch. W.* Sämtliche Werke. Abt. 3. Bd. 22. Kassel und Basel, 1978.
117. *Gluck Christoph Willibald:* The collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck. London, 1962.
118. *Gluck-Jahrbuch.* Leipzig, 1914.
119. *Gluck-Jahrbuch.* Leipzig, 1916.
120. *Gluck-Jahrbuch.* Leipzig, 1918.
121. *Gluck-Jahrbuch.* Leipzig, 1919.
122. *Gluck e la cultura italiana nella Vienna del suo tempo.*— In: Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici. V. 29—30. Nuova serie № 9—10. Firenze, 1975.
123. *Glucks Briefe an Franz Kruthoffer.* Wien, 1927.
124. *Goldschmidt H.* Zur Psychologie des Gluckschen Kunstschaffens.— In: *Gluck-Jahrbuch.* Leipzig, 1918.
125. *Gruber G.* Glucks Tanzdramen und ihre musikalische Dramatik.— In: Österreichische Musikzeitschrift, 1974, Heft 1.
126. *Gruber G.* Musikalische Rhetorik und barocke Bildlichkeit in Kompositionen des jungen Haydn.— In: Der junge Haydn.— Wandel und Musikauffassung in der Österreichischen Musik zwischen Barock und Klassik. Graz, 1972.
127. *Haas R.* Die Wiener Ballet-Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan.— In: Studien zur Musikwissenschaft. Leipzig — Wien, 1923.
128. *Haas R.* Gluck und Durazzo im Burgtheater: Die Opéra-comique in Wien. Zürich, 1925.
129. *Haas R.* Zwei Arien aus Glucks Poro.— In: Mozart-Jahrbuch. München — Augsburg, 1929.
130. *Hauswald G.* Gluck — heute.— In: Musica, 1964, Heft 4.
131. *Heartz D.* From Garrick to Gluck: The Reform of Theatre and Opera in the mid-Eighteenth Century.— In: Proceedings of the Royal Musical Association. V. 94. London, 1967—1968.
132. *Heuss A.* Gluck als Musikdramatiker.— In: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 1913.
133. *Holzer L.* Die komische Opern Glucks.— In: Studien zur Musikwissenschaft. Leipzig — Wien, 1926.
134. *Hopkinson C.* A bibliography of works Christoph Willibald Gluck. London, 1959.
135. *Hortschansky K.* Doppelvertonung in italienischen Opern Glucks.— In: Archiv für Musikwissenschaft, Wiesbaden, 1967, Hefte 1—2.
136. *Hortschansky K.* Gluck und Lampugnani in Italien.— In: Analecta Musicologica. Bd. 3. Köln — Graz, 1966.
137. *Hortschansky K.* Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks. Köln, 1973.
138. *Hortschansky K.* Unbekanntes aus Glucks „Poro“ (1744).— In: Die Musikforschung, 1974, Heft 1.
139. *Howard P.* Gluck and the birth of modern Opera. London, 1963.
140. *Hucke H.* Die neapolitanische Tradition in der Oper.— In: International Musicological Society: Report of the Eight Congress. Bd. 1. Kassel und Basel, 1961.
141. *Kaufmann H.* Anmerkungen zu Gluck.— In: *Kaufmann H.* Spurlinien, analytische Aufsätze über Sprache und Musik. Wien, 1969.
142. *Kaufmann H.* Glucks Rückkehr zur Sprache.— In: Forum, 1964.
143. *Kühn H.* Kein Glück mit Gluck.— In: Stuttgarter Zeitung, 1964, № 164.

144. *Kurth E.* Die Jugendopern Glucks bis „Orfeo“.— In: Studien zur Musikwissenschaft. Leipzig und Wien, 1913.
145. *La Mara.* Christoph Willibald Gluck. Leipzig, 1912.
146. *Landormy P.* Gluck. Paris, 1941.
147. *Lazzari G.* La vita e l'opera litteraria di Ranieri Calzabigi. Città di Castello, 1907.
148. *Leblond G.* Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le Chevalier Gluck. Bailly — Naples — Paris, 1781.
149. *Lettres de Gluck.* A travers la vie de Gluck. L'iconographie de Gluck.— In: La Revue musicale. Société Internationale de Musique. V. 1. 1914.
150. *Lettres de Gluck et de Weber.* Paris, 1870.
151. *Liesbeskind J.* Ergänzungen und Nachträge zu Wotquennes Thematischem Verzeichnis. Leipzig, 1911.
152. *Mantovani T.* Cristoforo Gluck. Genova, 1914.
153. *Marx A.* Gluck und die Oper. Bd. 1. Berlin, 1863.
154. *Marx A.* Gluck und die Oper. Bd. 2. Berlin, 1863.
155. *Mattheson J.* Critica musica. Bd. 2. Amsterdam, 1964.
156. *Mattheson J.* Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1939.
157. *Moser H.* Christoph Willibald Gluck: Die Leistung, der Mann, das Vermächtnis. Stuttgart, 1940.
158. *Mozart W.* Briefe und Aufzeichnungen. Bd. 3. Kassel, 1963.
159. *Müller-Blattau J.* Gluck und die Sprache der europäischen Musiknationen.— In: *Müller-Blattau J.* Von der Vielfalt der Musik. Freiburg in Breisgau, 1966.
160. *Müller-Blattau J.* Gluck und Racine.— In: *Annales Universitatis Saraviensis*, 1954.
161. *Nagler A.* Gluck in Wien und Paris.— In: *Maske und Koturn*, 1955.
162. *Newman E.* Gluck and the Opera: A study in musical history. London, 1895.
163. *Nohl L.* Gluck und Wagner: Ueber die Entwicklung des Musikdramas. München, 1870.
164. *Orel A.* Einige Bemerkungen zu Tanzdramen Christoph Willibald Glucks.— In: *Festschrift Otto Erich Deutsch: Zum 70. Geburtstag.* Kassel und Basel, 1963.
165. *Petrobelli P.* L'Alceste di Calzabigi e Gluck: L'illuminismo e l'opera.— In: *Quadrivium*. V. 2. Bologna, 1971.
166. *Prod'homme J.* Gluck. Paris, 1948.
167. *Rackwitz W.* Glucks Händel-Beziehungen: Wissenschaftliche Konferenz zu den 26. Händel-Festspielen der DDR in Halle (Saale). Halle, 1977.
168. *Reißmann A.* Christoph Willibald Gluck, sein Leben und seine Werke. Berlin — Leipzig, 1882.
169. *Riemer O.* Christoph Willibald Gluck — heute. In: *Musica*, 1964, Heft 1.
170. *Rosendorfer H.* Wer hilft dem Ritter Gluck? Über die Bearbeitungen der Oper „Orpheus“.— In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1962.
171. *Rushton J.* Music and Drama at the Académie Royale de Musique (Paris) 1774—1779: Dissertation. Oxford, 1969.
172. *Schering A.* Von grossen Meistern der Musik (Die Sendung Glucks). Leipzig, 1940.
173. *Schmid A.* Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken: Ein biographisch-ästhetischer Versuch. Leipzig, 1854.
174. *Serauky W. G. F.* Händel. Bd. 4. Leipzig, 1957.
175. *Siegmeyer J.* Über den Ritter Gluck und seine Werke: Briefe von ihm und anderen berühmten Männern seiner Zeit. Berlin, 1837.
176. *Sternfeld F.* Expression and revision in Gluck's Orfeo and Alceste.— In: *Essays presented to Egon Wellesz.* London, 1966.
177. *Stoll A., Stoll K.* Affekt und Moral. Zu Glucks „Iphigenie auf Tauris“.— In: *Die Musikforschung*, 1975, № 3.
178. *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde: Eine historisch-kritische Zeitschrift für Jahr 1792.* Berlin, 1793.
179. *Tenschert R.* Christoph Willibald Gluck. Der grosse Reformator der Oper. Olten, 1951.
180. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* V. 7. London, 1980.
181. *Tiersot J. Gluck.* Paris, 1919.
182. *Tiersot J.* Pour le centenaire de Gluck: Lettres et documents inédits.— In: *Le Ménestrel*, 1914, № 80.

183. *Udin J. d'*. Gluck. Paris, 1913.
184. *Vetter W.* Christoph Willibald Gluck: Ein Essay. Leipzig, 1964.
185. *Vetter W.* Gluck und seine italienische Zeitgenossen.— In: *Vetter W.* Myphos — Melos — Musica. F. 1. Leipzig, 1957.
186. *Vetter W.* Glucks Klassizismus.— In: *Vetter W.* Myphos — Melos — Musica. F. 1. Leipzig, 1957.
187. *Vetter W.* Glucks Stellung zur tragédie lirique und opéra comique.— In: *Vetter W.* Myphos — Melos — Musica. F. 1. Leipzig, 1957.
188. *Weissmann W.* Der Deus ex machina in Glucks Iphigenia in Aulis.— In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaften, 1962.
189. *Wolti H.* Gluck und Calzabigi.— In: Vierteljahrschrift für Musikwissenschaften, 1981.
190. *Wortsmann S.* Die deutsche Gluck-Literatur. Nürnberg, 1914.
191. *Wotquenne A.* Catalogue thématique des oeuvres de Ch. W. Gluck. Leipzig, 1904.

Оперы

- «Артаксеркс», музыкальная драма; либретто П. Метастазιο; Милан, 1741 (известны 2 арии) 44
- «Деметрий» [«Клеонице»], музыкальная драма; либретто П. Метастазιο; Венеция, 1742 (известны 8 арий) 44
- «Демофонт», музыкальная драма; либретто П. Метастазιο; Милан, 1742 (известны Sinfonia, 1 ария и все речитативы) 44, 93, 107, 113
- «Тигран», музыкальная драма; либретто К. Гольдони по пьесе Ф. Сильвани «Добродетель торжествует над любовью и ненавистью»; Кремона, 1743 (известны 11 арий, 1 дуэт) 44, 104, 128
- «Софонисба» [«Сифаче»], музыкальная драма; речитативы Ф. Сильвани, тексты арий П. Метастазιο; Милан, 1744 (известны 11 арий, 1 дуэт) 44, 47, 101
- «Гипермestra», музыкальная драма; либретто П. Метастазιο; Венеция, 1744 44, 100
- «Пор», музыкальная драма; либретто П. Метастазιο по его же пьесе «Александр в Индии»; Турин, 1744 (известны Sinfonia, 4 арии, 1 дуэт) 44, 120
- «Ипполит» [«Федра»], музыкальная драма; либретто Дж. Горини-Корьо; Милан, 1745 (известны 8 либо 9 арий и 1 дуэт) 44, 47
- «Падение гигантов», музыкальная драма; либретто Ф. Ваннески; Лондон, 1746 (известны 5 арий и 1 дуэт) 45, 46
- «Артамена», пастиччо; либретто Б. Виттури в обработке Ф. Ваннески; Лондон, 1746 (известны 6 арий) 45—47, 103, 107
- «Свадьба Геракла и Гебы», театральная серенада; либретто П. Метастазιο; Пильниц, близ Дрездена, 1747 43, 47, 49
- «Узнанная Семирамида», музыкальная драма; либретто П. Метастазιο; Вена, 1748 47, 104
- «Расприя богов», театральное празднество; либретто П. Метастазιο; Копенгаген, 1749 43, 47
- «Эцио», музыкальная драма; либретто П. Метастазιο; Прага, 1752 47, 49, 98
- «Иссилиле», музыкальная драма; либретто П. Метастазιο; Прага, 1752 (известны 4 арии) 47, 49
- «Милосердие Тита», музыкальная драма; либретто П. Метастазιο; Неаполь, 1752 49, 120
- «Китайки», театральное представление; либретто П. Метастазιο; Шлосхоф, близ Вены, 1754 49, 130
- «Танец», театральная композиция; либретто П. Метастазιο; Лаксенбург, близ Вены, 1755 52
- «Оправданная невинность», театральное празднество; либретто Дж. Дураццо на тексты П. Метастазιο; Вена, 1755 51, 92, 106
- «Антигон», музыкальная драма; либретто П. Метастазιο; Рим, 1756 50, 55, 92, 98, 101, 107
- «Король-пастух», музыкальная драма; либретто П. Метастазιο; Вена, 1756 56, 104, 106, 107—109, 112, 116
- «Мнимая рабыня» («La fausse esclave»), комическая опера; либретто Л. Ансома и П. Маркувиля; Вена, 1758 (известна увертюра) 120
- «Остров Мерлина, или Светопредставление», комическая опера; либретто Л. Ансома на сюжет А. Р. Лесажа и д'Орневалля; Шёнбрунн, 1758 55, 106
- «Кавардак, или Дьявольская свадьба», комическая опера; либретто Ж. М. Седена; Лаксенбург, 1759 120

- «Осажденная Цитера», комическая опера; либретто Ш. С. Фавара; Вена, 1759. Вторая редакция — опера-балет; Париж, 1775 35, 54, 99, 128
- «Очарованное дерево, или Обманутый опекун», комическая опера; либретто П. Л. Моленга; Шёнбрунн, 1759 (неизвестна увертюра). Вторая редакция — Версаль, 1775 35, 54, 101, 106, 108
- «Исправившийся пьяница, или Двойная метаморфоза», комическая опера; либретто Л. Ансома; Вена, 1760 54, 55, 103
- «Фетида», театральная серенада; либретто Дж. Мильявакки; Вена, 1760 57, 104, 105
- «Одураченный Кади», комическая опера; либретто П. Р. Лемонье; Вена, 1761 (частично неизвестна увертюра) 53, 54, 113
- «Орфей и Эвридика», музыкально-театральное представление; либретто Р. Кальцабиджи; Вена, 1762. Вторая редакция — опера-трагедия, либретто П. Р. Лемонье по Р. Кальцабиджи; Париж, 1774 8, 14, 19, 22, 26, 28—30, 33—35, 37, 38, 46, 48, 54, 55, 59, 62, 65—67, 69, 70, 73, 75, 76, 79—83, 88, 90, 92, 98, 101—103, 105—107, 111, 114, 115, 123, 125, 127—129, 133, 134, 136, 138, 139
- «Триумф Клелии», музыкальная драма; либретто П. Метастазियो; Болонья, 1763 75, 128
- «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки», комическая опера; либретто Л. Данкура по сюжету А. Р. Лесажа и д'Орневаля; Вена, 1764 53—55, 84
- «Смущенный Парнас», театральная серенада; либретто П. Метастазियो; Шёнбрунн, 1765 52, 101, 105, 109, 120
- «Телемак, или Остров Цирцеи», музыкальная драма; либретто К. С. Капече в обработке М. Кольтеллини; Вена, 1765 102, 103, 105, 107, 108
- «Корона», театральное представление; либретто П. Метастазियो; 1765, представление не состоялось 52, 103, 108
- «Пролог», театральное представление; либретто Л. О. дель Россо; Флоренция, 1767
- «Альцеста», музыкальная трагедия; либретто Р. Кальцабиджи; Вена, 1767. Вторая редакция — либретто Ф. дю Рулле по либретто Р. Кальцабиджи; Париж, 1776 7—9, 14, 17, 23, 26, 28, 30, 34, 35, 43, 49, 51, 54, 59, 63, 64—71, 75, 76, 84, 88—93, 96, 103—105, 110, 111, 115, 123, 124, 126, 129, 133—135, 138
- «Празднества Аполлона», либретто К. И. Фругони и Р. Кальцабиджи; Парма, 1769 76, 92
- «Парис и Елена», музыкальная драма; либретто Р. Кальцабиджи; Вена, 1770 26, 32, 34, 64, 65, 67, 68, 76, 77, 93, 103, 120, 123, 131, 134
- «Ифигения в Авлиде», музыкальная трагедия; либретто Ф. дю Рулле по трагедиям Ж. Расина и Еврипида; Париж, 1774 8, 12, 22, 26, 28, 43, 48, 51, 55, 67, 70—72, 77, 80, 81, 88—92, 94, 97, 105, 110, 111, 114, 115, 123, 124, 133, 134, 148
- «Армида», героическая опера; либретто Ф. Кино по поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим»; Париж, 1777 26, 32, 51, 67, 71, 72, 74, 94, 104, 105, 108, 114—116, 129, 131, 133, 134, 148
- «Ифигения в Тавриде», трагедия; либретто Ф. дю Рулле и Н. Ф. Гийяра по драме Г. де ла Туша; Париж, 1779. Вторая редакция — либретто Й. Б. Альксингера; Вена, 1781 8, 9, 22, 26, 32, 35, 43, 51, 59, 60, 67, 70, 72—74, 82, 84, 88, 91, 97, 102, 107, 108, 113—115, 119, 120, 123, 134, 137, 138
- «Эхо и Нарцисс», лирическая драма; либретто Л. Т. Чуди; Париж, 1779. Вторая редакция — Париж, 1780 26, 83, 84, 90, 131

Оперы с участием Глюка

- «Мнимая рабыня» («La finta schiava»), пастиччо; либретто Ф. Сильвани; совместно с Дж. Маккари, Дж. Б. Лампуньяни, Л. Винчи (известны 2 или 3 арии Глюка); Венеция, 1744 44

Оперы Глюка, музыка которых неизвестна

- «Ариадна», пастиччо; либретто Дж. Мильявакки; Вена, 1762
- «Эней и Асканио»; Вена, 1764
- «Весталка», вторая редакция «Оправданной невинности»; Вена, 1768

Балеты

- «Александр», хореография Г. Анджелини; Лаксенбург, 1756 58
«Дон-Жуан»; сценарий и хореография Г. Анджелини по пьесе Ж. Б. Мольера;
Вена, 1761 51, 55, 58—60, 62, 69, 88, 92, 101, 104
«Семирамида»; сценарий Р. Кальцабиджи по трагедии Вольтера, хореография
Г. Анджелини; Вена, 1765 51, 58, 60, 61, 72, 88, 92, 101, 102, 105, 106, 119—121

Балеты Глюка, музыка которых неизвестна

- «Осажденная Цитера», пантомима, танцевальная версия одноименной комической оперы; Вена, 1762
«Ифигения»; Вена, 1765 58, 121

Балеты, не принадлежащие Глюку

- «Ахилл»; около 1770 (сценарий, хореография и музыка неизвестны)
«Китайский сирота»; по трагедии Вольтера, хореография (и музыка?) Г. Анджелини; Вена, 1774 58

Камерная вокальная музыка

- Ода на слова Клопштока «К смерти», запись И. Ф. Рейхардта; Вена, 1783 84
«Оды и песни Клопштока» (изданы в Вене в 1785 году) 27, 28, 79, 95
Ариетта «Amour en ces lieux» (издана в Париже в 1780 году)
Ариетта «Quand la beauté lance» (издана в 1780 году)
Дуэт «Minona lieblich und hold» (издан в Берлине в 1795 году)
«Siegsgesang für Freie», текст Ф. Маттисона (издана в Гамбурге в 1795 году)
Ария «Oh dei, che dolce incanto»
Ария «So che dal ciel»
Ария «Va, ti sarò jedele»
Дуэт «Ah, pietà, se di me senti»

Кантатно-ораториальные произведения

- «Восьмой псалом»; Вена (?) (сочинен в 1753—1758 годы, утерян)
«Miserere»; Турин (?) (сочинен в 1774—1775 годы, утерян)
Мотет «Alma sedes»; Париж (сочинен перед 1779 годом)
«De profundis»; 17 ноября 1787 года (издан в Париже в 1804 году) 84, 131
Кантата «I lamenti d'amore», редакция фрагмента из третьего акта «Альцесты» (издана в Лейпциге в 1908 году)

Инструментальные произведения

- 18 симфоний (увертюр), из которых 3, вероятно, написаны не Глюком
Концерт для флейты соль мажор (авторство Глюка под вопросом)
Восемь трио-сонат для струнных и Basso continuo (шесть изданы в Лондоне в 1746 году) 131

Аберт А. А. 26, 34, 35, 84
 Аберт Г. 5, 21, 26, 100, 110, 127
 Агадзари А. 8
 Агъяри Л. 76
 Аддисон Дж. 12
 Александров А. Н. 142
 Альбани Ф. 25
 Альбинони Т. 54
 Альбрехтсбергер И. Г. 90
 Альгаротти Ф. 12, 15, 86, 132, 149
 Ангермюллер Р. 77
 Анджелини Г. 13, 17, 18, 51, 58, 59, 62, 72, 147, 151
 Ануй Ж. 38
 Аппиани Дж. 44
 Аренд М. 19, 30—33, 35
 Арно Ф. 18, 81
 Арну С. 78
 Артариа К. 79
 Асафьев Б. В. 16, 133
 Аскъери К. 44
 Аспельмайр Ф. 57

Баланчин Дж. 33
 Барди Дж. 7
 Барри М. Ж. дю 80
 Барток Б. 142
 Бах И. К. 48, 87, 129
 Бах И. С. 21, 48, 87, 90, 92, 99, 101—103, 111, 117, 118, 126, 136, 144
 Бах Ф. Э. 12, 14, 48, 89, 126, 131, 133
 Бенда Ф. 36
 Бенедикт XIV 56
 Беньян Дж. 150
 Бергер Я. 33
 Березовский М. С. 39
 Бержерак С. де — см. Сирано де Бержерак С.
 Берлиоз Г. 22—24, 26—28, 34, 36, 67, 124, 145

Бернини Д. Л. 25
 Бертон А. 77, 78
 Бертони Ф. Дж. 36, 75
 Бетховен Л. ван 5, 9, 16, 21, 23, 24, 36, 37, 53, 67, 71, 87, 88, 100, 104, 109, 114, 124, 128, 133, 137

Бёрни Ч. 45, 46, 51, 76, 122, 147
 Бётти Д. 147
 Бибиена Ф. 56
 Бизе Ж. 9, 22, 98
 Биль Ш. 36
 Биттер К. 28
 Боккерини Л. 11
 Бомарше П. 17, 39, 149
 Бонно Дж. 49, 50, 56
 Брендель К. 124
 Брехт Б. 18
 Бривео Дж. Ф. 44
 Бриттен Б. 30
 Броун Дж. 147
 Бругер Г. 111
 Брюк П. 86, 98, 99, 122
 Буало Н. 87, 150
 Бузенелло Ф. 8
 Бузони Ф. 16, 142
 Бультхаупт Г. 59
 Бюлов Г. фон 32
 Бюргер Г. 149

Вагензейль Г. К. 9, 13, 48, 125
 Вагнер В. 26
 Вагнер Р. 5, 11, 18, 19, 22, 23, 26—28, 31, 32, 36, 98, 124, 127, 138, 145
 Вальтер И. 95
 Вальц Г. 24
 Ватто А. 141, 152
 Вахтангов Е. Б. 18
 Вебер А. — см. Ланге А.
 Вебер К. М. 9, 16, 55, 91, 138
 Вейнгартнер Ф. 36
 Верди Дж. 138
 Вестрис Г. 18
 Вёльфлин Г. 107, 109
 Виардо-Гарсиа П. 34
 Вивальди А. 90, 101, 117, 137, 138, 142
 Вийон Ф. 39
 Виланд К. 82
 Винкельман И. 86, 148
 Винчи Л. 44, 54
 Вольтер 12, 60, 81, 150, 152

- Габриелли К. 51, 52, 57
 Габсбурги (императорская фамилия) 52, 63
 Гайдн Й. 5, 21, 22, 24, 37, 53, 67, 87, 89, 90, 109, 117, 118, 124, 131, 135, 137, 138, 142, 144
 Галуппи Б. 11
 Ганслик Э. 122
 Гара П. Ж. 148
 Гаррикс Д. 76
 Гартлеб Г. 34
 Гассман Ф. 75
 Гатти Л. 11
 Гегель Г. 147
 Гейрингер К. 37
 Геллерт К. 150
 Гельвеций К. А. 150
 Гендель Г. 9, 24, 46, 48, 60, 87, 89, 90, 92, 99, 101—103, 117, 136, 144
 Гербер Р. 4, 5, 26, 28, 84, 92, 101, 104, 113, 128
 Гердер И. 12, 63, 138
 Гёте И. 12, 147, 149, 150, 152
 Гийяр Н. Ф. 72, 120, 121
 Глазунов А. К. 142
 Глинка М. И. 16, 22
 Глюк А. 39
 Глюк Ф. 40
 Гойя Ф. 36
 Голдсмит О. 12
 Гольдони К. 16, 17, 83, 128, 149
 Гольдшмидт Г. 92
 Госсек Ф.-Ж. 77, 78, 129
 Готшед И. К. 150
 Гофман Э. Т. А. 22, 23, 145
 Гофмансталь Г. 38
 Гоцци К. 17, 18
 Граун К. 102, 129
 Грей Т. 63
 Гретри А. 12—14, 82, 89, 99, 116, 117, 147, 149
 Григ Э. 142
 Гримм Ф. М. 12, 80—82, 99, 132
 Грубер Г. 59, 92
 Гуаданьи Г. 75, 76
 Гуарини 56
 Гудон Ж. А. 17, 23
 Гуно Ш. 22
 Д'Аламбер Ж. 12, 147
 Дебюсси К. 5, 21, 98, 140—142
 Декарт Р. 27
 Денис М. 40
 Дефо Д. 150
 Деффан М. 81
 Джакомадзи Т. 57
 Джирелли-Агилар А. М. 76
 Дзено А. 11, 62
 Дидро Д. 12, 86, 148—150, 152
 Диттерсдорф К. Д. фон 50, 56
 Довернь А. 77, 148
 Дуни Э. Р. 53
 Дункан А. 61
 Дуранте Ф. 131
 Дураццо Дж. 12, 50, 51, 53, 58, 66, 75, 129, 132, 151
 Евгений Савойский 39
 Еврипид 70, 72
 Жанлис С. Ф. 40
 Жироду Ж. 38
 Зейфас Н. М. 107
 Зеккендорф К. З. 42
 Зейме И. Г. 149
 Зомфай Л. 109
 Ильф И. 62
 Йозеф (эрцгерцог) 57
 Йозеф II 57, 61
 Йоммелли Н. 9, 11, 13, 15, 39, 48, 66, 67, 80, 89, 102, 124, 125, 151
 Каналли Ф. 8, 83
 Казанова Дж. Д. 62
 Казелла А. 142
 Кайзер Р. 134
 Кальдара А. 41, 103
 Кальдерон де ля Барка П. 60
 Кальцабиджи Р. 8, 11, 13, 15, 17, 18, 27, 37, 38, 45, 51, 58, 59, 62—70, 72, 75, 79, 83, 88, 125, 129, 139, 147, 151
 Каннабих И. К. 90
 Караччоли Д. 45, 80
 Карл VI 42
 Карлани К. 57
 Кауфман Х. 96, 97
 Кафарелли Г. М. 49
 Каччини Дж. 9
 Кевенхюллер-Метцш Й. Й. 61
 Керубини Л. 9, 16, 87, 89, 91, 135
 Кино Ф. 9, 10, 23, 50, 63, 66, 71, 72, 129
 Клемперер О. 37
 Климовицкий А. И. 4
 Клингер Ф. М. 63, 149
 Клопшток Ф. Г. 28, 31, 79, 80, 84, 95, 150
 Кольтеллини М. 75
 Конен В. Дж. 4, 5, 91, 125, 132
 Корансе 134
 Корнель П. 8, 10, 16, 17, 66, 70, 87, 152
 Кребийон П. Ж. 60
 Кречмар Г. 31
 Крёллер Г. 61
 Кролль Г. 50, 86, 122
 Жуальо Л. 50

Кузнецов К. А. 28
Кунау И. 131
Купер М. 5, 39, 42
Куперен Ф. 142
Курт Э. 43, 100, 101, 110, 111

Лабан Р. 61
Лабрюйер Ж. де 150
Лагарп Ж.-Ф. 24, 81, 148
Лампуньяни Дж. Б. 44
Ланге А. 84
Ланди С. 8
Ларжильер Н. 150
Ларошфуко Ф. де 150
Ларриве А. 78
Лафонтен Ж. де 150
Лашоссе П. 12, 149
Левассёр М. Р. 78
Легро Ж. 28, 76, 78
Лейзевиц И. А. 63
Ленц Я. М. Р. 63, 149
Лео Л. 9, 42, 44, 54
Лесаж А. Р. 150
Леспинас 82
Лессинг Г. 8, 12, 30, 63, 86, 148, 150
Лесюэр Ж. Ф. 16
Ливанова Т. Н. 5, 87, 92
Линдеман Г. 36
Лист Ф. 23
Лобковиц (княжеская фамилия) 40
Лобковиц Ф. И. 41, 45
Локателли Дж. Б. 17, 46—48
Лолли Дж. 11
Лукиан 148
Людовик XIV 33
Людовик XV 80
Людовик XVI 6, 80
Люлли Ж.-Б. 8—10, 12, 18, 23, 39, 50,
63, 66, 71, 72, 80, 81, 86, 87, 88, 92,
103, 113, 129, 151

Мадзокки Д. 8
Майо Ф. 13, 15, 102, 103, 124, 125, 151
Маккари Дж. 44
Макс-Иозеф Баварский 46
Малер Г. 35
Малерб Ф. 150
Малипьеро Ф. 16, 142
Манн Т. 38
Манфредини В. 131
Манцолли Дж. 57
Манчини Ф. 54
Маре М. 137
Мариво П. 150
Мария-Амалия 52, 76
Мария-Антония-Вальпурга 46
Мария-Антуанетта 6, 48, 77, 80, 132
Мария-Вальпурга 39
Мария-Йозефа 52
Мария-Йозефа Баварская 61

Мария-Каролина 52
Мария-Терезия 41, 42, 47, 48, 57, 58, 76
Мария-Элизабета 52
Марки Дж. М. 44
Маркс А. Б. 5, 24, 27, 28, 31, 36, 68, 84,
86, 92, 99, 101, 108, 128, 129
Маркус С. А. 84
Марло К. 17
Мармонтель Ж.-Ф. 81, 83
Марпург Ф. В. 12, 95
Мартини Дж. Б. 45, 75, 81, 131
Марчелло Б. 12, 131, 149
Маттезон И. 95, 96, 99, 117, 147
Мегюль Э. Н. 9, 16, 85, 135
Мейербер Дж. 16
Мейерхольд В. Э. 16, 18
Мельци Ф. С. 41
Мерси-Аржанто Ф. К. де 78
Мерсье Л. С. 149
Метастазио П. 8, 10, 11, 15, 41, 44,
49, 51, 52, 56, 57, 61—64, 75, 83, 117,
118, 130, 147
Мидлсекс 45
Мийо Д. 38
Милико Дж. 76
Мильтон Дж. 63
Мильтявакка Дж. 57
Минготти (братья Анджело и Пьетро)
17, 46—48
Минготти П. 47
Минготти Р. 47
Миньяр П. 10
Мольер Ж.-Б. 17, 18, 59
Монсиньи П. А. 12, 149
Монтеверди К. 8, 9, 21, 30, 69, 99, 139
Монтескьё Ш. Л. 12, 150, 152
Монтё П. 34
Моцарт В. А. 5, 9, 12, 14, 21—24, 29,
31, 35, 37, 39, 48, 50, 53, 56, 67, 71,
73, 78, 84, 87—89, 91, 93, 100, 103,
104, 109, 114, 117, 124, 128, 130, 131,
135, 137, 141, 142, 144, 145
Моцарт Л. 11, 48
Муратори Л. 12, 147, 149
Муффат Г. 103

Нардини П. 57
Науман И. Г. 36
Новер Ж.-Ж. 13, 58, 59, 62, 147
Ньюмен Э. 5

Одоевский В. Ф. 22
Онеггер А. 16, 38
Опиц М. 150
Орф К. 16, 30, 38
Оффенбах Ж. 28, 34, 55

Павел I 84
Паганелли Дж. А. 131

Паизиелло Дж. 11, 54, 80, 124, 129, 135
 Парадизи П. Д. 131
 Парини Дж. 150
 Паскаль Б. 148, 150
 Паскуини Б. 131
 Паскуини Дж. К. 47
 Пергин Й. 49
 Пергин М. 49
 Перголези Дж. Б. 6, 11, 47, 118
 Перес Д. 9, 39, 125, 151
 Пери Я. 9
 Петров Е. Л. 62
 Пёрселл Г. 8, 10, 21, 30, 39, 147
 Пёттгенс Э. 34
 Пикассо П. 36
 Пирон А. 150
 Пиччинелли М. 57
 Пиччинини Н. 6, 12, 25, 35, 55, 80, 82, 83,
 124, 129, 135
 Платон 148
 Плейель И. 135
 Помпадур (Пуассон Ж. А.), маркиза де
 62
 Порпора Н. 9
 Прево д'Экзиль А. Ф. 12, 152
 Приори А. 57
 Провенцале Ф. 9
 Прокофьев С. С. 142
 Пуссен Н. 25, 152
 Пушкин А. С. 144

 Равель М. 142
 Райсман А. 61, 84, 92
 Рамо Ж.-Ф. 6, 9, 12, 23, 63, 66, 80, 81,
 100, 102, 113, 125, 137, 142, 151
 Расин Ж. 8, 10, 16—18, 61, 71, 77, 87,
 152
 Рейхардт И. Ф. 44, 79, 84
 Рижель А.-Ж. 12, 14, 126
 Риммер О. 34
 Рихтер Ф. К. 42, 89
 Ричардсон С. 83, 150
 Розендорфер Г. 34, 35
 Ройттер Г. 50, 57, 58
 Роллан Р. 5, 25, 94, 146
 Росси Л. 8
 Россини Дж. 22, 138
 Руджи Ф. 137
 Рулле Ф. дю 8, 23, 28, 71, 72, 77, 81, 83,
 129, 148
 Руссо Ж.-Ж. 12, 63, 69, 81, 99, 122, 152
 Рутини Дж. 131

 Саккини А. 49, 80
 Сальери А. 39, 84, 85
 Саммартини Дж. Б. 24, 42—44, 134
 Сапонов М. А. 4
 Сартри Дж. 85
 Свифт Дж. 150
 Седен М. Ж. 149

Сен-Санс К. 22, 122
 Серов А. Н. 5, 16, 22, 24, 27, 37, 93
 Сирано де Бержерак С. 39
 Скалабрини П. 46, 47
 Скарлатти А. 9, 83, 103, 131
 Скарлатти Д. 71, 31
 Солер А. 131
 Спонтини Г. 16
 Стамиц И. 87, 89, 113, 134
 Стамиц К. 90
 Станиславский К. С. 18
 Стерн Л. 12, 150, 152
 Стефан-Франц Лотарингский 41, 42
 Стравинский И. Ф. 9, 16, 35, 38, 142
 Стриджо А. 8
 Сюар Ж. Б. А. 81

Тайбер Т. 49
 Тассо Т. 71
 Твиннинг Т. 147
 Тези-Траммонтини В. 49, 50
 Тирсо де Молина 59
 Тициан В. 36
 Томсон Дж. 63
 Тосканини А. 26, 35
 Тоцци А. 35, 36
 Траэтта Т. 9, 13, 15, 48, 66, 67, 89, 102,
 125, 151
 Туш Г. де ла 72
 Тьерсо Ж. 120
 Тэйт Н. 8

Уитер Дж. 150
 Унгнад 50
 Узбб Д. 147

Фавар Ш. С. 16, 50
 Фаринелли (Броски К.) 75
 Фейхтвангер Л. 38
 Фельзенштейн В. 18
 Фенелон Ф. 148, 150
 Фердинанд (принц Пармский) 76
 Феттер В. 5, 25, 26, 43, 86, 92, 100—103,
 109, 127
 Филидор Ф. А. 53, 89, 129
 Фильдинг Г. 150
 Фильц А. 90
 Финшер Л. 26, 27, 29, 33, 35, 37, 97, 98,
 122
 Фискьетти Д. 11
 Фогль И. М. 22
 Фокин М. М. 61
 Фонтенель Б. 150
 Форкель И. Н. 24
 Форстер Г. 149
 Фосс И. Г. 149
 Франц I 51, 52, 56
 Фриберт Й. 50, 52
 Фридрих II Великий 42

Фридрих-Август II Саксонский 46
Фридрих-Кристиан Саксонский 46
Фричай Ф. 35
Фругони К. 76
Фукс И. Й. 41, 43
Фуртвенглер В. 37
Фюзелье Л. 150
Фюрётьер А. 150

Хайниш Т. 50
Хассе И. А. 9, 46, 47, 51, 57, 67, 102,
104, 117, 118, 125
Хильдбургхаузен Й.-Ф. 42, 49
Хильфердинг Ф. А. К. 13, 51, 58
Хиндемит П. 142
Ховард П. 25, 86, 92, 101, 127—129
Хольцбауэр И. 57
Хорчанский К. 92, 118—121
Хоукинс Дж. 147
Хэррис Дж. 147
Хюльзен-Шлар 32

Цинцендорф И. К. 60

Чайковский П. И. 9, 35, 98
Челлини Б. 39
Черногорский Б. 41
Чести М. А. 8, 103
Чичерин Г. В. 91, 140
Чуди Ж. Б. 83

Шабанон М. 98, 116
Шаррер К. 49

Шейбе И. А. 12, 47, 95, 99, 114
Шекспир В. 17, 18, 63
Шёнберг А. 38
Шиллер Ф. 63, 99, 147, 149, 150
Шмид А. 5, 40, 84
Шнитке А. 5. 142
Шоберт И. 12, 14
Шостакович Д. Д. 9
Шпаун И. 22
Шпорк В. 75
Шрёдер-Девриент В. 23
Штарцер Й. 50, 52, 89
Штарцер К. 50
Штраус Р. 32, 38, 142
Штраус Ф. 23
Шубарт К. Ф. Д. 149
Шуберт Ф. 9, 22
Шютц Г. 99

Эвисон Ч. 12, 147
Эйнштейн А. 5, 25, 26, 28, 42, 79, 83, 84,
91—93, 101, 127—129, 137
Энгельс Ф. 11
Энглендер Р. 60
Энди В. д' 19, 26, 30, 32, 141, 152
Эразм Роттердамский 148

Юнг Э. 147

Яворский Б. Л. 92, 136

Рыцарев С. А.
Р95 Кристоф Виллибальд Глюк/Монография.— М.: Музыка, 1987.— 183 с., нот.

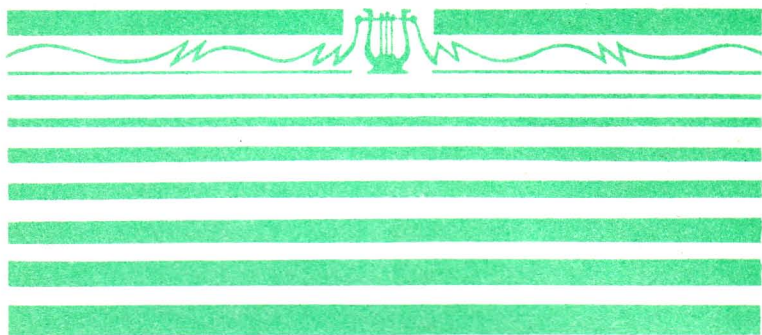
Книга в яркой литературной форме рассказывает о творчестве выдающегося композитора XVIII века, реформатора музыкального театра К. В. Глюка. Исследуется сущность эстетики и музыкального стиля композитора, а также проблема жизни его творческого наследия в последующие исторические эпохи.

Издается впервые.

Для музыкантов и любителей, интересующихся историей музыки.

Р **4905000000-105** **54-87**
026(01)-87

ББК49.5



С. А. Рыцарев

Кристоф
Виллибальд
ГЛЮК

