

«Орфей и Эвридика» К.В. Глюка глазами И.К. Баха: о малоизвестных постановках в Лондоне (1770) и Неаполе (1774).

Театральное представление «Орфей и Эвридика» Кристофа Виллибальда Глюка на либретто Раньери Кальцабиджи, впервые показанное в венском придворном театре в 1762 году на праздновании именин императора Франца I, – одна из немногих хрестоматийно известных в наше время опер XVIII века. Этот статус она завоевала, прежде всего, как сочинение, положившее начало оперной реформе и поэтому основательно освоенное историками. Немалую роль сыграло и то, что в XX веке «Орфея» записывали и ставили гораздо чаще, чем остальные глюковские оперы – наверное, не в последнюю очередь из-за его небольшой протяженности. Еще при жизни композитора он одновременно стал предметом для подражания («Орфей и Эвридика» Ф. Бертони, 1776, Венеция) и объектом для весьма остроумных пародий («Безумный кавалер» Т. Траэтты на либр. Дж. Бергати, 1777; «Любовь в сумасшедшем доме» К. Диттерсдорфа на либр. Г. Штефани-младшего, 1787 и др.). Такая ответная художественная реакция сама по себе свидетельствует о большом резонансе «Орфея». Пародия в XVIII веке не столько несла в себе сатирический заряд, сколько эксплуатировала огромную популярность оперы как жанра. Конкретные произведения пародировались крайне редко, что, безусловно, было знаком их экстраординарной известности. «Орфея» в первой редакции (так называемой «венской» или «итальянской») исполняли в Стокгольме, Санкт-Петербурге, Берлине, несколько раз повторили в Вене. Вопреки сложившемуся в наше время мнению, что сочинения Глюка в Италии были мало востребованы и не имели успеха, венского «Орфея» ставили в Парме, Флоренции, Неаполе, неоднократно – в Болонье. Широкое распространение в Европе получила и вторая авторская («парижская») редакция оперы (1774).

Параллельно с постановками на основе оригинальной венской партитуры, еще при жизни Глюка возникла линия переработок «Орфея». Первой в их ряду стала версия, увидевшая свет в Лондоне (1770, 1771). Титульный лист печатного либретто анонсировал ее как «оперу в греческом вкусе, показанную в королевском театре Хеймаркет. Музыка сочинена синьором Глюком, к которой, дабы придать представлению протяженность, необходимую для заполнения целого вечера, синьор Бах любезно благоволил добавить собственные новые композиции – хоры, арии и речитативы (обозначенные [в тексте] кавычками), кроме тех, что пела синьора Гульельми – эти арии сочинил ее муж, синьор Гульельми»¹. Там же указан и соавтор

¹ Sartori C. I libretti italiani a stampa dale origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. 6 vol. Cuneo, 1990-1994. Так как в музыковедческих работах XX века накопилось немало неточностей в отношении этой постановки, стоит назвать имена всех исполнителей, приведенные в печатном экземпляре либретто: Гаэтано Гваданы

Кальцабиджи, написавший поэтический текст к добавленным номерам, – Джован Гуальберто Ботарелли, поэт и либреттист, активно работавший в Лондоне в 1760-70-е годы.

Инициатором постановки был Гаэтано Гваданьи (1729-1792) – первый глюковский Орфей, великолепный певец и актер, имевший редкий по красоте и глубине голос. Именно им написано традиционное посвящение оперы, где он не иначе как с рекламными целями называет Глюка последователем великого Генделя, «феникса нашего времени»² – это сравнение в глазах англичан служило наивысшим комплиментом композитору. С лондонской премьеры «Орфея» начался последний этап карьеры знаменитого кастрата, на протяжении которого он многократно исполнял свою самую удачную роль: в 1770-1778 годы – не менее семи раз в разных театрах, причем не только в «Орфее» Глюка, но и в опере Франческо Бертони, написанной на то же либретто.

Лондонская версия «Орфея» 1770 года была расширена за счет введения новых персонажей, сцен и, соответственно, досочиненных речитативов, арий и хоров. Кроме Орфея, Эвридики и Амура среди действующих лиц появились отец Орфея Эарг, сестра Эвридики Эгина и Плутон. К сожалению, полная партитура этой переработки утрачена, сохранились лишь семь арий Баха, изданные в традиционной для Англии серии «Favorite Songs» – так назывались сборники наиболее популярных номеров, которые выходили после завершения оперного сезона³. Впоследствии Бах использовал их в неаполитанской постановке 1774 года. Партитура этой версии, опубликованная в его Полном собрании сочинений⁴, дает представление о манере и «идеологии» обеих переработок глюковской оперы.

В Неаполе «Орфей» был показан 4 ноября 1774 года в театре Сан Карло. Поводом стало празднование именин неаполитанского короля Фердинанда IV. Титульную роль играл второй после Гваданьи выдающийся исполнитель роли Орфея в XVIII веке – Фердинандо Тендуччи (1735-1790). Бах был с ним дружен, написал для него главную партию в «Адриане в Сирии» (Лондон, 1765). В труппу Сан Карло в то время входила также Антония Бернаскони – первая глюковская Альцеста (1767), исполнившая на этот раз роль Эвридики.

Из архивных документов театра известно, что в начале 1774 года король приглашал Баха занять пост капельмейстера и предлагал написать две оперы – одну для спектакля 4 ноября, другую – для карнавального сезона. Бах в Неаполь ехать отказался, но заказ на сочинение принял, хотя

(Орфей), Чечилия Грасси (Эвридика), Джузеппе Джустинелли (Амур), Джованни Баттиста Ристорини (Эарг, отец Орфея), синьора Гульельми (Эгина, сестра Эвридики и Блаженная тень), Пьетро Мориджи (Плутон).

² Terry Ch. S. John Christian Bach. 2 ed. London: Oxford University Press, 1987. P. 118. Гваданьи выступал в нескольких ораториях Генделя в 1749-53 годы и в этом же предисловии причислял себя к числу его учеников.

³ Из глюковских в это издание вошли всего пять арий.

⁴ The Collected Works of Johann Christian Bach (1735-1782). V. 11. Gen. ed. Ernest Warburton. New-York & London: Garland Publ., 1987.

впоследствии выполнил его лишь частично. Опера для карнавала написана не была вовсе, а для ноябрьского представления Бах предложил вариант лондонской версии «Орфея» – партитуру Глюка, дополненную своей музыкой (теперь уже без арий Гульельми). На спектакле он не присутствовал, постановкой руководил Йозеф Мысливечек, занимавший в ту пору капельмейстерскую должность. О причинах такого решения можно только гадать – скорее всего, композитора задержали лондонские обязательства, связанные с подготовкой нового сезона в концертной антрепризе, которой он руководил вместе с К.Ф. Абелем. Из-за этого, по-видимому, Бах не поехал и в Мангейм, где 3 ноября, практически в одно время с неаполитанской постановкой «Орфея», состоялась премьера его «Люция Суллы».

Предложив Неаполю не оригинальную оперу, а переработку, Бах поступил так отнюдь не только из-за нехватки времени и тем более не выказал этим какое-либо неуважение высокопоставленному заказчику. Отношение к лондонскому Баху в городе было особое и у благоволившего к нему короля, и у широкого круга меломанов. Один из неаполитанцев в письме признавался: «Сочинения Баха всегда идут у них с большим успехом, а его арии столичные любители постоянно разыгрывают на чембало»⁵. Поэтому любая музыка, предложенная им, была бы встречена в Неаполе с восторгом. Кроме того, городская аристократия уже успела познакомиться и с «Орфеем» Глюка в оригинальной редакции. Он был исполнен в королевском дворце в январе того же 1774 года, и повторен в королевской резиденции в Казерте неподалеку от Неаполя, что свидетельствовало о возникшем интересе. Так что выбор для именинных торжеств глюковской оперы с добавлением музыки всеми почитаемого Баха оказался заведомо очень удачным. Впрочем, нехватка времени все же сказалась: пара номеров, по мнению исследователей, вряд ли принадлежит Баху, к ним вполне мог приложить руку Мысливечек – или дописать, или использовать музыку каких-то других композиторов⁶.

Как выглядит «Орфей» в неаполитанской версии 1774 года?

Практически весь материал венской авторской редакции в ней сохранен (изъяты лишь несколько эпизодов), изменения коснулись в первую очередь тональностей в партии Орфея. Тендуччи имел голос более высокий, чем Гвадани, поэтому большинство сольных номеров пришлось транспонировать, соответственно отредактировав речитативы. По сравнению с лондонской постановкой изменился и состав персонажей – отсутствует сестра Эвридики, зато появились жена Плутона Прозерпина, confident Эарга Эвристей и Предводительница фурий. Композиция оперы в целом стала выглядеть следующим образом⁷:

⁵ Цит по: Gärtner H. Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister. München.: Nymphenburger, 1989. S. 412.

⁶ Warburton E. Introduction // Orfeo ed Euridice. Azione teatrale in Three Acts. Op. cit. P. vii.

⁷ Случаи, когда авторство Баха вызывает сомнение, указаны особо. В данном вопросе мы ориентировались на мнение автора предисловия к факсимильному изданию партитуры в Полном собрании сочинений Баха и на собственные ощущения.

| | | | |
|-----|--|--------|---|
| | Вена, 1762 | | Неаполь, 1774 |
| | Увертюра C-dur | | Без изменения |
| | | I акт | |
| | | 1. | Реч. secco, ария Эарга F-dur, Allegro maestoso (Бах) |
| 2. | Хор c-moll, аккомпанированный реч., пантомима Es-dur, хор c-moll | | <i>Пантомима и второй хор транспонированы в F-dur/d-moll</i> |
| 3. | Каватина Орфея F-dur | | <i>Транспонирована в B-dur</i> |
| 4. | Сцена Орфея и Амура. Ария Амура G-dur | | <i>Транспонирована в A-dur</i> |
| 5. | Оркестровое заключение (балет) | | <i>Пропущен</i> |
| | | 6. | Ария Орфея D-dur Allegro (не характерна для Баха) |
| | | 7. | Хор B-dur (не характерен для Баха) |
| | | 8. | Аккомпанированный реч. Орфея, ариозо и ария Орфея f-moll, Largo (Бах) |
| | | 9. | Повтор хора B-dur |
| | | II акт | |
| | | I кар. | |
| | | 10. | Речитатив Плутона и Прозерпины, ария Прозерпины B-dur Allegro (Бах) |
| | | 11. | Речитатив Плутона и Предводительницы фурий, ее ария D-dur Allegro (Бах) |
| | | 12. | Аккомпанированный реч. и ария Плутона Es-dur, Allegro (перенесена из «Артаксеркса» Баха) |
| 13. | Хор и пляска фурий и духов c-moll | | |
| 14. | Хор фурий и ариозо Орфея c-moll | | <i>Транспонированы в d-moll</i> |
| | | 2 кар. | |
| | | 15. | Каватина Эвридики B-dur [Andante], (Бах) |
| | | 16. | Хор Блаженных теней B-dur, Amoroso (Бах) |
| | | 17. | Аккомпанированный реч. и ария Эвридики D-dur, Andante (Бах) |
| | | 18. | Аккомпанированный реч. и ария Амура G-dur, Allegro (Бах) |
| 19. | Танец Блаженных теней F-dur | | <i>Транспонирован в G-dur</i> |
| 20. | Ариозо Орфея C-dur | | <i>Переработано в соответствии в парижской редакции Глюка 1774 года, тональность сохранена</i> |
| 21. | Хор F-dur – танец теней B-dur – аккомпанированный реч. Орфея – хор F-dur | | |
| | | 22. | Речитатив secco Орфея и Эвридики (текст взят из III д. либретто Кальцабиджи), аккомпанированный реч., дуэт Орфея и Эвридики B-dur, Larghetto. |

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

Досочиненные эпизоды мало что вносят в оперную фабулу. Первая сцена вводит в действие: Эарг рассказывает своему другу о случившемся несчастье. Номера, добавленные в завершение I акта, показывают реакцию Орфея и его друзей на известие о воле богов, принесенное Амуром. Во втором действии Прозерпина просит Плутона быть снисходительным к влюбленным, тот же настаивает на необходимости соблюдать закон царства мертвых, общий для всех смертных. В сцене в Элизиуме Эвридика жалуется Блаженным теням на то, что рядом с нею нет ее возлюбленного мужа, Амур, спустившись в Аид, приносит ей весть о скорой встрече с Орфеем. Вот, практически, и все сюжетные нюансы, которые, тем не менее, дали возможность Баху увеличить протяженность первых двух актов едва ли не вдвое. В его работе с глюковской партитурой можно отметить несколько принципов:

- новые сцены ни разу не нарушили композиционную целостность венского «Орфея», они не вклиниваются в оригинальный материал, а лишь обрамляют его;
- вновь введенные персонажи играют в опере, по сути, «декоративную роль»: каждый участвует только в одном эпизоде и поет по одной арии (Плутон, Эарг, Прозерпина и Предводительница Фурий);
- досочиненные сцены не образуют какую-либо дополнительную сюжетную линию, они, по сути, либо «умножают» уже имеющуюся аргументацию поступков героев и их реакцию на события (Орфей, Эвридика), либо предваряют действие (Эарг, Плутон и Прозерпина), что увеличивает повествовательность, снижает динамику в развитии фабулы, зато усиливает репрезентативность спектакля;
- если в венском «Орфее» партией в полном смысле слова обладал лишь главный герой (каватина, ариозо, дуэт, ария), то в неаполитанской версии такая партия появилась у Эвридики (каватина, две арии и дуэт) и Амура (две арии); партия Орфея расширена за счет появления ариозо и двух арий в I действии – таким образом реализовалась типичная для оперной труппы иерархия певцов первого, второго и третьего планов;
- тональный план из-за множества транспозиций и введения новых номеров изменился: если у Глюка, как верно отмечает Л. Кириллина, C-dur и c-moll противопоставлялись как символическое изображение сфер божественного, орфического начала и смерти⁸, то в неаполитанской партитуре эта оппозиция сглажена. Центральными становятся тональности B-dur, которая «притягивает» к себе сферу d-moll (именно в d-moll' ные

⁸ Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. С. 70.

превратились многие с-moll'ные эпизоды)⁹, и вытесняющая ее D-dur. Последняя завершала оперу и у Глюка, не имея там, фактически, ни символического, ни композиционного оправдания – она просто была удобна для духовых и струнных, типична для славильных радостных хоров. У Баха же ключевые тональности в принципе играют, скорее, не смысловую, как в глюковском «Орфее», а композиционную, скрепляющую роль: первый акт – F – B – D – B, второй – B [...] B, третий G – Es – D.

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

Таким образом, Бах в неаполитанской версии занял двойственную позицию. С одной стороны, музыка Глюка явно произвела на него глубокое впечатление, вызвала искренний интерес. Он не позволил себе что-либо существенно изменять («улучшать») в оригинальной партитуре, явно рассматривая ее как законченное и совершенное целое. Уже само это заставляет усомниться в том, что коллеги – современники Глюка – оставались глухи к его новациям.

С другой стороны, общий облик «Орфея» стал абсолютно иным. В скромном по размеру *azione teatrale* Глюка действие сведено в четырем лапидарным, строго очерченным картинам, в которых отточенность и продуманность композиции сочетается с динамичным внутренним развитием. Никакие театральные конвенции большой оперы *seria* – ни иерархия певцов в труппе и забота об их полноценных партиях, ни «экономия» в отношении такого сильнодействующего средства, как аккомпанированный речитатив, ни приоритет сольных номеров над хоровыми и ансамблевыми – ничто подобное Глюка не волновало. После

⁹ Изменения произошли в тональной организации и второй авторской редакции «Орфея», осуществленной в Париже – об этом также пишет Л. Кириллина. Там же.

многолетней работы для итальянских театров он создал сочинение нового формата, не похожее ни на оперу *seria*, ни на традиционные окказиональные праздничные *azione* и *festa teatrale*.

Преобразуя «Орфея» в полноформатный спектакль, Бах решительно продвигает его в сторону норм оперы *seria* и тем самым приспособливает к существующей музыкально-театральной практике того времени. И делает это с успехом – не случайно «расширенный» вариант «Орфея» продолжал ставиться наравне с обеими оригинальными редакциями оперы Глюка¹⁰.

Впрочем, говоря формально, изменения, предпринятые Бахом напоминают о практике *пастиччо*, широко распространенной в XVIII веке. Возникновение *пастиччо* («смесь») было прямым следствием огромного спроса на оперу *seria*, когда ставка, в отличие от нашего времени, делалась на постоянное обновление репертуара. Даже при том, что в Европе ежегодно создавались не менее полусотни сочинений, они не могли в полной мере этот спрос удовлетворить. Оперы циркулировали из города в город, из страны в страну, причем для каждой постановки их в большей или меньшей степени изменяли, создавая так называемые *rifacimenti* (переделки). Обычно это происходило из-за того, что имеющиеся сольные и ансамблевые номера по какой-то причине не подходили певцам. Иногда необходимые изменения вносил сам автор, иногда – местный композитор или капельмейстер. Если «соучастие» в создании оперы у новоявленных соавторов оказывалось очень существенным или опера изначально писалась целым авторским «коллективом», то речь уже могла идти о *пастиччо*.

Именно так на первый взгляд обстояло дело и в лондонском, и в неаполитанском «Орфее». Но были ли они *пастиччо* по своей сути? Основу для возникновения этого явления создало единство музыкального языка – своеобразное «эсперанто», сформировавшееся в Италии на излете первой четверти XVIII. При всем разнообразии индивидуальных манер таких ярких и своеобразных мастеров, как, например, Л. Винчи, Л. Лео, Н. Порпора в 1720-30-е годы или И.А. Хассе, Н. Йоммелли, И.К. Бах – в 1750-60-е, они в целом опирались на утвердившийся композиционный и стилистический стандарт, некий общий неаполитанский «знаменатель»: большие арии с развитой и функционально дифференцированной формой *da capo*, в которых доминирует мелодия широкого дыхания; равновесие кантилены и виртуозности, прозрачность оркестрового сопровождения в гомофонно-гармоническом складе, ясная синтаксическая расчлененность и пр. Так что соединение в одной опере фрагментов, написанных разными авторами, было не только вполне возможным, но и весьма частым, оно не нарушало принципиального музыкально-языкового единства и, главное, не искажало основной композиционный и эстетический принцип оперы – *chiaroscuro* («светотени»), который требовал обязательного оттеняющего контраста

¹⁰ Кроме описанных лондонских постановок 1770 и 1771 годов, неаполитанской 1774 года – в Мюнхене (1773, 1775), Лондоне (1785, использованы не только арии Баха и Гульельми, но и Генделя).

оперных компонентов (арий и речитативов, сольных номеров в акте и партии персонажа, частей в ариях).

В итальянской серьезной опере присущая пастиччо комбинаторика была в порядке вещей и никоим образом не противоречили специфике жанра. В случае с лондонской и неаполитанской метаморфозой «Орфея» возникает парадокс: в пастиччо превращено сочинение, изначально поставленное Глюком и Кальцабиджи в оппозицию к опере seria, резко порывающее с ее стандартами. Поэтому все, что проделал с ним Бах и привлеченный к переработке либреттист, – ни что иное, как смешение разных по сути оперных концепций. В этом плане обе баховские версии представляют собой уникальный феномен – ничего подобного в истории оперы, насколько мне известно, не было. В одном сочинении противопоставлено то, что предлагали нарождающаяся музыкальная драма и продолжавшая бороться за сохранение своих позиций опера seria, – новая оперная динамика и роскошное величие застывшего в академическом совершенстве жанра, отходящего в прошлое, но все еще живого. Так что банальный на первый взгляд случай – создание пастиччо – превратился, скорее всего, помимо воли его авторов, в подобие острого эстетического диалога.

Можно ли считать баховские переработки целостным художественным произведением, сохраняющим ценность и поныне? На первую часть вопроса следует ответить утвердительно – по крайней мере, по отношению к XVIII веку, когда единицей оперной продукции был не нотный текст, а конкретный спектакль, который мог весьма основательно удаляться от первоначального авторского решения. Именно поэтому в современных научно оснащенных публикациях всегда есть указание – на какую из сохранившихся партитур опирается издание. Что же касается сегодняшнего дня, то неаполитанский «Орфей» Глюка-Баха представляет собой значительный исторический интерес как «материальное» воплощение одной из переломных стадий в развитии оперного искусства.