

«ПАРИС И ЕЛЕНА» К. В. ГЛЮКА В ПОЛЕ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ

PARIDE ED ELENA BY CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
IN THE FIELD OF OPERA REFORM

Аннотация. Статья посвящена опере «Парис и Елена» (1770), третьей и наименее изученной музыкальной драме К.В. Глюка из написанных в Вене. В отличие от других реформаторских опер Глюка она не стала репертуарной даже в наше время, несмотря на возросший интерес к наследию композитора. Причина, по-видимому, кроется в особенностях ее сюжета, персонажей и драматургии, существенно отличающихся от образа глюковской музыкальной драмы, сформированного «Орфеем и Эвридикой», «Альцестой» и обеими «Ифигениями». В статье проанализированы эти отличия, сближающие «Париса» с жанром *festa teatrale* — небольшого представления, связанного с праздничными событиями при дворе Габсбургов (наличие хоровых и балетных сцен, малое количество действующих лиц). Вместе с тем отмечены композиционные и музыкально-стилистические новации, которые роднят эту оперу с венскими музыкальными драмами Глюка (стройность общей композиции, логичность тонального плана, музыкально-тематические связи увертюры с оперой, большой вес речитативных сцен и тщательная разработка оркестровой партии). Наряду с этим акцентировано внимание на качествах, отличающих «Париса». Это, прежде всего, повышение роли ансамблей, включенных в развертывание драматического действия, а также сочетание в вокальной мелодике естественности, лирической проникновенности и изысканности. В заключение сделан вывод о месте «Париса и Елены» в ряду реформаторских драм Глюка.

Ключевые слова: К.В. Глюк, Р. Кальцабиджи, реформаторские оперы Глюка, *festa teatrale*, «Парис и Елена»

Abstract. The article is devoted to the opera *Paride and Elena* (1770), the third and least studied musical drama by Christoph Willibald Gluck from those written in Vienna. Unlike Gluck's other reform-operas, it has not become a repertoire even in our time, despite the increased interest in the composer's legacy. The reason, apparently, lies in the peculiarities of its plot, characters and dramaturgy, which differ significantly from the image of Gluck's musical drama, formed by *Orpheus and Eurydice*, *Alcesta*

and both *Iphigenias*. The article analyzes these differences that bring *Paride* closer to the genre of *festa teatrale* — a small performance associated with festive events at the Habsburg court (choral and ballet scenes, a small number of actors). At the same time, compositional and musical-stylistic innovations are noted that make this opera related to Gluck's Viennese musical dramas (the harmony of the overall composition, the clarity of the tonal plan, the musical and thematic connections of the overture with the opera, the great weight of the recitative scenes and the careful development of the orchestral part). Along with this, attention is focused on the qualities that distinguish *Paride*. This is an increase in the role of ensembles included in the deployment of dramatic action, as well as a combination of naturalness, lyrical tenderness and sophistication in vocal melody. The result is a conclusion about the place of *Paride and Elena* among Gluck's reformist dramas.

Keywords: Christoph Willibald Gluck, Ranieri de' Calzabigi, Gluck's reform operas, *festa teatrale*, *Paride ed Elena*

ВВЕДЕНИЕ

«Парис и Елена» (1770) — третья и последняя опера, написанная Кристофом Виллибальдом Глюком на либретто Раньери Кальцабиджи. Несмотря на то, что она входит в триаду реформаторских музыкальных драм, написанных в Вене, внимание музыковедов к ней не было столь пристальным, как к «Орфею и Эвридике» (1762) и «Альцесте» (1767) — не в последнюю очередь потому, что ее драматические новации казались менее очевидными. Особое положение этой оперы побуждает рассмотреть ее в контексте других сочинений Глюка 1760-х годов.

ПОСВЯЩЕНИЕ, ПРЕМЬЕРА

Деталей, связанных с процессом работы над «Парисом и Еленой», как и в случае с «Альцестой», известно не слишком много. Опера посвящена герцогу Джованни ди Браганца. Предисловие, подписанное Глюком, содержит возражения критикам «Альцесты» и противникам реформаторских идей, реализованных в первых двух новаторских операх¹. Герцог Браганца, отпрыск (незаконный) португальской царствующей семьи, слыл человеком высокообразованным и состоятельным. Он имел немалые военные заслуги перед габсбургским двором, при этом считался знатоком театра и музыки, входил в круг друзей канцлера Кауница, тесно общался с Кальцабиджи и Глюком. Именно в компании с ним венский меломан граф Цинцендорф слушал в доме Кальцабиджи фрагменты «Орфея и Эвридики» еще до премьеры. В 1770 году он, судя по всему, поддержал публикацию партитуры «Париса и Елены» [3, S. 167].

Опера была исполнена 3 ноября 1770 года на празднествах, завершивших длительный визит в Вену Великого герцога Тосканского Леопольда, неизмен-

¹ Перевод предисловия см.: [1, с. 332–335].

но оказывавшего Глюку покровительство. Обстоятельства не способствовали тщательной подготовке спектакля. Леопольд, которому ранее была посвящена «Альцеста», не смог присутствовать на ее венской премьере и захотел услышать оперу во время своего нынешнего приезда. Глюк в итоге был вынужден готовить к исполнению и ее, и «Париса». Подготовка «Альцесты» отняла у композитора немало времени: сменились исполнители, из-за чего нужно было адаптировать партии под возможности новых певцов — Анны Вайгль (Альцеста), кастрата Джузеппе Миллико (Адмет), сопрано Габриэллы Тальяферри, заменившей тенора в партии Эвандра. Но усилия не пропали даром. «Альцеста», которую исполнили дважды, произвела сильное впечатление, что отметили многие современники.

Все эти заботы помешали, по-видимому, как следует подготовить премьеру «Париса и Елены». Отклики на спектакль были сделанными — они собраны в книге Герхарда Кролля [3] и статье Йозефа-Хорста Ледерера [6, S. 148]. Кевенхюллер в своем дневнике записал, что опера из-за «неровного и несколько странного вкуса не получила одобрения». Цинцендорф, впрочем, нашел «музыку приятной, декорации прекрасными, балет очаровательным». Самую пространную оценку дала, как всегда, *Wienerisches Diarium*, похвалившая композитора, декоратора (Алессио Кантини), балетмейстера (Жан-Жорж Новерр), но особенно исполнителей главных ролей — кастрата Миллико (Парис), спевшего буквально за несколько дней до этого партию Адмета в «Альцесте», и немецкую молодую певицу-сопрано Катерину Шиндлер, исполнившую роль Елены — это был ее театральный дебют [3, S. 167–168; 6, S. 148]². Сходные оценки можно обнаружить и в других источниках: превозносили певцов, декоратора и отзывались глухо о главных создателях — поэте и композиторе. Остроту ситуации придавало также то, что сочинение Кальцабиджи было посвящено Леопольду, о чем извещали все печатные экземпляры либретто [7, v. 4, p. 354].

До некоторой степени Глюк предвидел эту реакцию и в конце своего *Посвящения* заметил, что не рассчитывает на успех больший, чем имела «Альцеста». Обращаясь к Леопольду, он писал о новизне новой оперы:

Ваше Высочество уже читали драму и заметили, что она не предлагает фантазии композитора те сильные страсти, величественные образы и те трагические ситуации, которые в «Альцесте» потрясали зрителей и давали столько простора для грандиозных музыкальных эффектов. Поэтому, конечно нельзя ожидать здесь такой же силы и такой же энергии в музыке, как нельзя было бы ожидать от картины с ярким освещением той же силы светотени и тех же резких контрастов, которые художник может использовать в сюжете, нуждающемся в месте с непрямым светом. Ведь здесь перед нами не жена, столкнувшаяся с угрозой потерять мужа и ради его спасения решившаяся последовать в чер-

² Во второстепенных ролях выступили Тереза Курц (Амур-Эрасто) и Габриэлла Тальяферри (Паллада).

ное царство ночных теней <...> Здесь перед нами юный влюбленный, упорно борющийся с сопротивлением благородной и гордой женщины, и, наконец, исчерпав все ухищрения неутомимой страсти торжествующий над нею [4, S. XII–XIII; 1, с. 334].

Далее Глюк сообщал о своем желании найти музыкальные средства для воплощения противоположных характеров — чувствительных, мягких фригийцев и грубых, диких спартанцев, и, наконец, твердо и определенно формулировал принцип, которого придерживался в первых двух своих реформаторских операх: «Когда ищешь правды, нужно приспособлять свой стиль к трактуемому сюжету, и величайшие красоты мелодии и гармонии становятся не нужными и несовершенными, если они неуместны». О новизне «Париса и Елены» в 1770 году писал и Кальцабиджи: «Это новый жанр, полностью галантный, без дьяволов, который я хотел испробовать для того, чтобы прельстить вкус публики»³.

СЮЖЕТ, ЛИБРЕТТО

Если последовать за рассуждениями авторов, то «Парис и Елена» в их понимании служит неким антиподом «Альцесты». Действительно, в «Альцесте» доминировала идея жертвенной супружеской любви, побеждающей смерть, в «Парисе» всё содержание, практически, исчерпывается прославлением любви чувственной. В опере всего три действующих лица — также, как в «Орфее» — Парис, Елена и Амур в одежде спартанца. Все действие пятиактной оперы исчерпывается развитием одного единственного сюжетного мотива: влюбленный Парис постепенно преодолевает сопротивление Елены и добивается ее ответного чувства. Для такого сюжетного разворота с избытком хватило бы небольшого одноактного *festa teatrale* с несколькими ариями, хоровыми сценами, балетом и праздничным хором в финале. Именно для оперы малого «династического» жанра вполне простительно и отсутствие конфликта, свойственное либретто «Париса»⁴.

Сюжет оперы, восходящий к «Героидам» Овидия (послание Париса возлюбленной и ее ответ), можно пересказать буквально в нескольких предложениях. Парис прибывает в Спарту с тайной целью увезти прекрасную Елену. Амур, выполняющий роль конфидента Елены, берется Парису помочь (I акт). С первого взгляда Елене понравился прекрасный юноша, но она не собирается отвечать на его чувство и из-за природной сдержанности, и из-за того, что уже просватана и имеет жениха (II акт). В честь троянских гостей устроены спортивные соревнования. Парис, пользуясь случаем, объясняется в любви, но Елена непреклонна (III акт). Елена читает письмо Париса и отвечает ему со все той же суровостью. Она просит Париса, если он ее любит, оставить

³ Письмо от 20 декабря 1770 года к падре Паоло Эризи. Цит. по: [6, S. 145].

⁴ Жак Жоли, озаглавив свою статью «"Парис и Елена": между галатностью и реформой», прямо назвал жанр оперы промежуточным между «празднеством» и собственно оперой [5, p. 67].

ее, сохранить мир в ее душе (IV акт). Амур сообщает Елене, что троянский принц решил отправиться на родину, чтобы там исцелиться от глубокой печали. Елена приходит в отчаяние. Амур сообщает, что он — бог любви, посланник Венеры, который служил под именем Эраста ее доверенным. Елена готова уехать с Парисом, признается, что любит его. Появившаяся Афина предрекает Трое неисчислимыя несчастья, но Парис и Елена решают, несмотря на предсказание, покинуть Спарту (V акт).

Кальцабиджи обращает драматургический лаконизм, если не сказать, скудость действия, из потенциального недостатка либретто в достоинство. Он создает драму, целиком посвященную демонстрации нюансов человеческих взаимоотношений. Вместо драматических коллизий в либретто господствует лирика, вместо столкновения человека с враждебными внешними силами показана помощь Амура, посланца Венеры. Елена здесь даже не жена Менелая, что могло дать повод для возникновения драматического противоречия, а невеста, которая не любит своего нареченного жениха и должна выйти за него замуж лишь по воле отца и из-за долга перед греками.

Лариса Валентиновна Кириллина, определяя особенности сочиненного Кальцабиджи текста, ссылается на характеристику Альфреда Эйнштейна и сравнивает либретто с романом в письмах — новым жанром XVIII века, завоевавшим популярность своим почти интимным характером, фокусировкой на личной, а не общественной жизни человека, и, вообще, с любовным романом этой эпохи [1, с. 151–152]. Действительно, либретто Кальцабиджи читается как своеобразное руководство по искусству галантного флирта, эротической игры столь же затейливой, сколь и небезопасной. Сквозь обилие привычных словесных оборотов, которыми в итальянской опере описывается и изъясняется любовное чувство, то тут, то там прорывается настоящая страсть, всполохи которой придают растяннушемуся на многие страницы любовному диалогу остроту и динамизм: речитативы по протяженности в «Парисе» существенно превышают аналогичные эпизоды в остальных музыкальных драмах Глюка.

Впрочем, при всей внешней простоте фабула рождает неоднозначные жанровые ассоциации. Сюжет первоначально напоминает историю отношений двух персонажей, пребывающих в окружении мифологических божеств — в речи героев они неоднократно упоминаются и существуют как бы за кулисами действия, на его заднем плане, но придают ему должный масштаб. Разворачивается же фабула по законам едва ли не комедийной сценической логики. Амур выступает в роли, которой обычно бывают наделены слуги, — роли сводника, «свахи», сводящей молодых героев вместе и наставляющей их. Он всю расхваливает Елене достоинства Париса, побуждает того быть активнее и не пасовать, в нужное время оставляет героев наедине, не гнушается обманом, подталкивая Елену к решительным действиям. В чем-то он напоминает будущего Дона Альфонсо из «Так поступают все женщины» Лорен-

цо Да Понте. Да и сами герои порой ведут себя, как персонажи комедий. Парис притворяется умершим совершенно в духе фарсовых персонажей интермеццо. Елена, явно переигрывая, делает вид, что не понимает, к кому обращены пылкие речи Париса. В стилистике стихотворений, предназначенных для арий, наряду с весьма утонченными оборотами любовно-лирической поэзии, встречаются и такие, которые напоминают, скорее, простонародную любовную песенку — ей в пору было бы звучать из уст персонажей иного, более низкого ранга:

Quegli occhi belli,
quegli occhi neri,
perchè severi
vogli così?

Очи прекрасные,
Очи черные,
Почему так сурово
Отвернулись от меня?

Этот текст, своєю лексикой поразительно напоминающий цыганский романс «Очи черные, очи страстные», придает всей сцене объяснения в любви на спортивном состязании дополнительный игровой оттенок — публичное признание дается Парису, по-видимому, не без труда.

Завершается же история совсем не так светло и легко, как она началась и развивалась. Пророчество Афины Паллады вносит в сюжет ответ грядущей катастрофы. Так что *lieto fine* в «Парисе и Елене» оказывается отнюдь не столь очевидным даже по сравнению с «Орфеем» и «Альцестой». Сюжет двух первых опер Глюка и Кальцабиджи разворачивался от катаклизма к катарсису, финал, пусть и не безоблачный, достигался усилиями человека, в конечном счете побеждающего судьбу, пусть и по милости высшей силы. Путь, который проходят герои «Париса и Елены», другой. Все действие движется волей человека, хоть и при поддержке богини, но вопреки сложившемуся порядку. Поступок Париса и Елены, названных Афиной «глупыми юнцами», прекрасен в своей безрассудности, но плачевен по своим последствиям. Развязка оперы, таким образом, как бы зависает на знаке вопроса, оставляя зрителя с этим вопросом один на один. Никакой праздничный дивертисмент не снимает этой вопросительной интонации. Так что последнее либретто, написанное Кальцабиджи для Глюка, не было таким уж простым и незамысловатым *festa teatrale*, как может показаться на первый взгляд.

Музыка: композиция и стиль

Музыка в «Парисе и Елене» не позволяет смириться с тем, что эта опера остается и по сей день в тени двух первых венских реформаторских драм Глюка, подобно тому, как «Эхо и Нарцисс» (1779), последнее его создание, теряется на фоне мощного «диптиха» — «Ифигении в Авлиде» (1774) и «Ифигении в Тавриде» (1779). Изысканность декламации, отточенность мелодий, гибкое и зрелое оркестровое письмо — все эти качества проявляются в «Парисе» с не меньшей отчетливостью, нежели в предыдущих операх. Что же касается реформаторского «арсенала», то и здесь не видно ни малейшего шага

назад: все те же большие сцены с хором и танцами, все те же арии свободной гибкой структуры, те же чеканные тональные планы и тематические повторы, позволяющие на музыкальном уровне охватить сцену как единое, стройно организованное целое. В музыкальной композиции оперы господствует сияющий *C-dur*. С него начинаются все действия кроме четвертого и заканчиваются все, кроме второго. Все остальные тональности воспринимаются как светотени, чувствительный минор преобладает в партии Париса и в ансамблях с его участием. Единственный, пожалуй, шаг «в сторону» по сравнению с «Орфеем» и «Эвридикой», это гораздо более скромное положение *danza parlante*, то есть пантомимы, и абсолютное преобладание танцев как таковых. В опере четыре больших дивертисмента: в начале и конце I и III актов.

Не отрекается Глюк и от ранее реализованных деклараций — например, от необходимости связывать увертюру с характером действия. Три ее части в «Парисе и Елене» непосредственно, без цезуры переходят друг в друга, причем музыкально-тематический материал первого раздела отзовется впоследствии в марше и хоре атлетов, открывающих III акт. Лапидарность и некоторая нарочитая брутальность этих пьес, оркестрованных полным составом оркестра — с трубами и литаврами, по-видимому, связана со стремлением изобразить в музыке характер «грубых и диких спартанцев», как о них писал Глюк в *Посвящении* оперы.

Если довериться Глюку, заявившем о желании найти музыкальные средства, способные передать противоположные характеры — суровых сынов Спарты и «мягких, чувствительных фригийцев», то вторую и третью части Увертюры следует считать обобщенным музыкальным «портретом» троянцев уже хотя бы потому, что вторая часть открывает ряд проникновенных мелодий, связанных в опере с образом Париса, а финальная часть непосредственно подводит к начальному хору троянцев, приносящих дары Венере, и, наконец, повторяется в дуэте из *Scena Ultima*.

О том, насколько Глюку удалось воплотить заявленную в *Посвящении* идею передать этническую характерность, существуют разные мнения. На наш взгляд, яснее всего это стремление реализовалось в массовых сценах. Хоры и танцы спартанцев более просты, иногда — с «экзотическими» ладовыми оттенками и нарочитыми унисонными звучаниями. Спартанцы — не варвары в полном смысле этого слова, но в оперном сюжете, конечно, с точки зрения цивилизованности они действительно более «грубы и дики», чем фригийский «десант», прибывший на их землю. Появление в хорах спартанских атлетов ученых имитаций, по-видимому, было призвано усилить ощущение их «архаичности» и строгости. Номера, характеризующие троянцев, напротив, написаны по всем правилам новейшей музыки глюковской эпохи, им присуща ясная гармоническая логика, обогащенная ладовыми светотенями, и разработанная фактура, четкое классическое строение.

К эпизодам с явными композиционными новациями, можно отнести арию Елены из II акта, превращенную, фактически, в трио-сцену: реплики переговаривающихся втайне от Елены Париса и Амура составляют второй план высказываниям героини о ее долге перед Спартой, создавая эффект комического по своей сути ансамбля. Столь же оригинально решена и сцена любовного объяснения Париса во время спортивных состязаний. Три строфы его арии *Quegli occhi belli* перемежаются речитативными диалогами персонажей — теперь уже Елена и Амур переговариваются за спиной пылкого Париса. В целом, нужно отметить в опере возросшую роль ансамблей. Если в «Орфее» и «Альцесте» были только дуэты, то здесь — и дуэты (3), и трио (2), не считая ансамблевых эпизодов в хоровых сценах. Такое увеличение веса ансамблевых номеров, несомненно, было следствием влияния оперы *buffa*, в которой эта форма в 1760-е годы получила интенсивное развитие.

Речитативные эпизоды в «Парисе» по мастерству отделки ни в чем не уступают аналогичным в двух других глюковских венских драмах. Здесь практически полностью отсутствует «функциональный» *secco*, в котором оркестр фактически не выходит за рамки гармонической поддержки в духе *basso continuo* (а в «Альцесте» встречались и подлинные *secco*-диалоги), речитативное письмо отличается тонкостью оттенков декламации и оркестровой «расшифровки». Чего стоит только сцена Амура и Елены, в которой предприимчивый бог любви на все лады расхваливает достоинства троянского гостя. Пышные комплименты его облику, красоте волос, губ, мягкости взора и сладости речей сопровождаются поднимающимися выше и выше секвенциями скрипок, придавая всей хвалебной речи оттенок легкой иронии, вполне сочетающейся с общим комедийным «наклонением» в разворачивании сюжета оперы.

Нельзя не сказать также о красоте арий, прежде всего в партии Париса, и об оркестровых эффектах. И в первом, и во втором случае проявляется потрясающая изобретательность и зрелость композиционного мышления Глюка. Уже первое соло влюбленного троянского царевича *O del mio dolce ardor* заставляет усомниться в том, что эта опера по музыкальным достоинствам в чем-то уступает «Орфею» или «Альцесте». Многочисленные копии арии имеются в собраниях разных библиотек, а много лет спустя, в 1852 году, английское издательство *Leader and Cook* выпустило ее в переложении для пения и фортепиано, и, как нередко случалось с музыкой прошлых веков — с ошибочным указанием авторства, приписав ее Алессандро Страделле. Потом ария была переиздана другими издательствами в 1850–1880-е годы [5]. Как могло произойти, что музыка Глюка, чье имя в XIX веке не исчезало из обихода музыкантов-исполнителей, композиторов, ученых-историков, утратила «идентичность»? Рукопись партитуры и ее венское издание 1770 года было мало кому доступно, к тому же Страделла из-за авантюрных деталей своей

биографии принадлежал наряду с Перголези к числу композиторов прошлого, окруженных романтическим флером. Большое количество сочинений этим композиторам просто приписывалось. Одно из изданий арии с авторством Страделлы попало в руки П. И. Чайковского, и он, не видя оригинальной партитуры и не зная, с чьей музыкой он имеет дело, заново ее инструментовал. В таком виде она впервые прозвучала во Втором симфоническом собрании Русского музыкального общества в Москве 6 ноября 1870 года.

В арии, начинающей партию Париса, сразу же задан такой градус лирической проникновенности, доверительной интимности, что не остается сомнения в оригинальности, уникальности этого образа для оперы того времени. В уста Париса Кальцабиджи вложил строки, написанные «по высшему разряду» галантной лирики: «О, желанная цель моего нежного чувства, воздухом, которым ты дышишь, наконец, дышу и я. И куда бы я не бросил твой взор, моя любовь рисует твой прекрасный облик». Глюк озвучил их мелодией, рождающейся из коротких мотивов, которые поются словно на выдохе, из простых, почти речитативных оборотов. Но выразительность ее не уступает самым развитым кантиленам. Звучащие на фоне трепетного аккомпанемента струнных, эти мотивы время от времени перемежаются томительными «эхо» гобоя, напоминая о знаменитом прообразе — первой арии Орфея *Chiamo il mio ben così* (Пример 1):

Moderato

Paride

Oh, del mio dol - ce ar - dor — bra -

Archi

ma - to og - get - to, bra - ma - to og - get - to,

7
l'au - re che tu re - spi - ri
Oboe solo al - fin re -

10
spi - ro, al - fin re -
Oboe solo

13
spi - ro

Пример 1. «Парис и Елена», ария Париса *O del mio dolce ardor*. 1 действие

Огромное значение в создании звуковой ауры «Париса и Елены» играет оркестровый колорит. Глюк по-прежнему мастерски вплетает солирующие инструменты в арии, смело использует противопоставление струнной и духовой групп оркестра, давая последней прозвучать во всю силу. Такие хоры духовых, как и в более ранних его сочинениях, но с еще большей отчетливостью заставляют вспомнить о традиции венских духовых ансамблей, звучащих на открытом воздухе. Когда мы отмечаем, что в клавирных концертах Моцарта 1780-х годов духовые инструменты заявили о себе как о группе с самостоятельной выразительной ролью, мы должны вспомнить о фрагментах *Harmoniemusik* в «Парисе».

РЕЗЮМЕ

Последняя венская опера Глюка была еще раз показана в австрийской столице в 1772 году. Есть сведения о любительских постановках «Париса» в Неаполе в 1777 и 1779 гг., а также, вероятно, об исполнении в Дармштадте в конце XVIII века [4, S. V–X]. Слабый резонанс этой оперы в глюковское время и относительно меньшая популярность в последующие эпохи, в том числе и в наши дни, объясняется, скорее всего, тем, что первые две венские драмы Глюка создали определенный образ его музыки в восприятии слушателей, определяя, программируя их ожидания. Среди характеристик этого образа легко найти определения «строгий», «мощный», «суровый», «динамичный», «благородный», «простой», но трудно — их смысловые противоположности. Музыку Глюка и в «Орфее», и особенно в «Альцесте» сложно назвать грациозной и изысканно-утонченной, его письмо — детализированным, а музыкальные характеристики — тонко прорисованными. Все это есть в «Парисе и Елене» и, конечно, требует другой слуховой и эстетической настройки. Но, по сути, Глюк и здесь оставался самим собой. Он видел некую драматическую цель и строго отбирал средства для ее воплощения. Привычные для себя композиционные и оркестровые приемы он адаптировал к новым задачам. Так что в «Парисе и Елене» перед современниками предстал все тот же Глюк, но выглядевший по-другому — как композитор, отказавшийся от «крупного» мазка и масштабных полотен в пользу тщательной проработки деталей в рамках камерного жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006.
2. Комаров А. В. Ария «*O del mio dolce ardor*» из оперы К. В. Глюка «Парис и Елена»: судьба сочинения в XIX веке, инструментовка П. И. Чайковского // Наследие XVIII–XIX века: сборник статей, материалов и документов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. Вып. II / сост. и ред. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова. С. 296–314.
3. Croll G. und R. Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2010.
4. Gerber R. Vorwort // Christoph Willibald Gluck. *Paride ed Elena*, a cura di Rudolf Gerber. Partitur. Kassel: Bärenreiter, 1954. S. XII–XIII.
5. Joly J. *Paride ed Elena* entre galanterie et reforme // Zwischen Opera buffa und melodramma: italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert / hrsg. von J. Maehnder, J. Stenzl. Frankfurt-am-Main u.a.: Lang, 1994. S. 67–80.
6. Lederer J.-H. «Questo è un nuovo genere [...] che ho volute provare per tâter le gout de Public» Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von «*Paride ed Elena*» // Gluck der Europäer. Nürnberg, 2005. Kongressbericht. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2009.
7. Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. 6 vol. Cuneo, 1990–1994.

REFERENCES

1. Kirillina L. V. *Reformatorskije opery Glyuka* [Reform Gluck's Operas]. Moscow: Klassika-XXI, 2006. (In Russian).
2. Komarov A. V. Ariya *O del mio dolce ardor* iz opery` K. V. Glyuka *Paride ed Elena*: sud'ba sochineniya v XIX veke, instrumentovka P. I. Chajkovskogo [Aria *O del mio dolce ardor* from the Opera *Paride ed Elena* by Christoph Willibald Gluck: The History of the Composition in the 19th Century, Pyotr Tchaikovsky's Instrumentation]. In: *Nasledie XVIII–XIX veka: sbornik statej, materialov i dokumentov* [Heritage: 18th – 19th Centuries: A Collection of Articles, Materials and Documents], iss. II, ed. by P. E. Vajdman, E. S. Vlasova. Moscow: Moscow Conservatory Press, 2013, pp. 296–314.
3. Croll G. und R. *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2010.
4. Gerber R. Vorwort. In: *Christoph Willibald Gluck. Paride ed Elena*, a cura di Rudolf Gerber. Partitur. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954, S. XII–XIII.
5. Joly J. *Paride ed Elena* entre galanterie et reforme. In: *Zwischen Opera buffa und melodramma: italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von J. Maehnder, J. Stenzl. Frankfurt-am-Main u.a.: Lang, 1994, S. 67–80.
6. Lederer J.-H. «Questo è un nuovo genere [...] che ho voluto provare per tâter le gout de Public» Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von «Paride ed Elena». In: *Gluck der Europäer*. Nürnberg, 2005. Kongressbericht. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2009.
7. Sartori C. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Catalogo analitico con 16 indici. 6 vol. Cuneo, 1990–1994.

Сусидко Ирина Петровна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыковедения Российской академии музыки им. Гнесиных, ведущий научн. сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Irina P. Susidko

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Россия

i.susidko@gmail.com