

КИРИЛЛИНА ЛАРИСА ВАЛЕНТИНОВНА*larissa_kir@mail.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва
Козицкий пер., д. 5

LARISSA V. KIRILLINA*larissa_kir@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of Subdepartment Western European Music of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

Leading Researcher of the State Institute of Art Studies (Moscow)

5, Kositskiy Ln.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**Глюк и Гендель: пути передачи традиции в музыке XVIII века**

В статье рассматриваются возможные контакты двух композиторов во время пребывания Глюка в Лондоне в 1745–1746 годах (в том числе совместный концерт 25 марта 1746 года), личности певцов, работавших в разные годы с обоими композиторами (в частности, Джулии Фрази и Гаэтано Гуаданьи), а также случаи непосредственных заимствований Глюком генделевских тем и влияния творчества Генделя на реформаторские оперы Глюка. Рассматриваются, в частности, параллели между «Адметом» Генделя и «Альцестой» Глюка и между арией “Aure, deh, per pietà” из «Юлия Цезаря в Египте» Генделя и первой арией Орфея из оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Это влияние увязывается не только с пиететом Глюка перед старшим мастером, но и с культом Генделя, сложившимся в Германии во второй половине XVIII века.

Ключевые слова: Глюк, Гендель, XVIII век, опера, опера-серия, оратория, пастиччо, реформа, кастраты, Джулия Фрази, Гаэтано Гуаданьи, ария *da capo*, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке, заимствования, барокко, классицизм

ABSTRACT**Gluck and Handel: The Ways of Transmission of the Tradition in the 18th Century Music**

The article discusses the possible contacts between the two composers during Gluck's stay in London in the years 1745–1746 (including a joint concert March 25, 1746), the personalities of the singers who worked in different years with both composers (in particular, Giulia Frasi and Gaetano Guadagni), as well as cases of direct borrowing by Gluck of some Handel's themes and general influence of Handel's style on Gluck's reform operas. The author discusses, in particular, the parallels between the “Admetus” of Handel and “Alceste” of Gluck and between the aria “Aure, deh, per pietà” from “Julius Caesar in Egypt” by Handel and the first aria of Orpheus from Gluck's opera “Orpheus and Eurydice”. This influence must be linked not only with Gluck's reverence of the senior master, but also with the cult of Handel, established in Germany in the second half of the 18th century.

Keywords: Gluck, Handel, 18th century, opera, opera seria, oratorio, pasticcio, reform, castrati, Giulia Frasi, Gaetano Guadagni, *da capo* aria, London, King's Theatre at the Haymarket, borrowings, Baroque, classicism

Лариса Кириллина

ГЛЮК И ГЕНДЕЛЬ: ПУТИ ПЕРЕДАЧИ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКЕ XVIII ВЕКА

Исследователю, занимающемуся культурой XVIII века, иногда кажется, что в эту эпоху все выдающиеся современники так или иначе знали друг друга. Артисты, художники, писатели постоянно путешествовали, произведения искусства циркулировали по всей Европе, шел интенсивный обмен идеями, рукописями и печатными изданиями. Тем не менее в этой густой сети взаимосвязей и взаимовлияний существовали лакуны и разрывы. Как мы знаем, Иоганн Себастьян Бах и Георг Фридрих Гендель никогда не встречались и не переписывались (здесь не место рассуждать о возможных причинах их знаменательного несовпадения в пространстве и времени). С другой стороны, существовал и незримый эстетический барьер, разделивший мастеров позднего Барокко, расцвет творчества которых пришелся на двадцатые-сороковые годы XVIII века, и тех, кого Бетховен впоследствии называл «мы, новые» — сейчас бы мы обозначили их как композиторов классической эпохи¹. Тем важнее оказывается фигура Кристофа Виллибальда

¹ В письме к эрцгерцогу Рудольфу от 29 июля 1819 года Бетховен призывал своего знатного ученика штудировать произведения «стариков», прежде всего Генделя и Баха, и замечал: «И если мы — новые — еще не продвинулись так далеко в мастерстве, как наши предшественники, то утончением наших манер тоже кое-что развито» [1, 323].

Глюка (1714–1787), который был старшим современником, вдохновителем и во многом единомышленником венских классиков, но сформировался как музыкант в эпоху барокко и знал ее изнутри, воспитав свой вкус на лучших образцах музыки первой половины столетия. Из всех творцов классической эпохи только Глюк имел возможность непосредственно общаться с Генделем и слышать его музыку в аутентичном исполнении.

В этом очерке мы остановимся на личных и творческих контактах Глюка с Генделем, позволяющих проследить сам механизм передачи традиции от одного поколения музыкантов к другому.

ЛИЧНЫЕ ВСТРЕЧИ

В популярной биографической литературе упоминания о знакомстве двух гениев сводятся к паре анекдотов и к констатации несомненного влияния музыки Генделя на творчество Глюка. Недостаток документального материала обычно заставляет этим и ограничиться. Однако исторический контекст позволяет нарисовать гораздо более богатую картину, в которой, помимо двух главных героев, возникает множество других персонажей и обнаруживаются подробности, важные для понимания общих тенденций развития музыкальной культуры XVIII века.

По чьей инициативе Глюк прибыл в Англию летом или осенью 1745 года, не совсем ясно. Считается, что его вызвал с континента патрон — молодой князь Фердинанд Филипп Лобковиц (1724–1784), который находился в Лондоне с января того же года. Однако, возможно, Глюка пригласил по рекомендации князя Эстергази известный меценат Чарльз Сэквилл, граф Мидлсекс (Middlesex, 1711–1769), страстный любитель итальянской оперы. Несмотря на финансовый крах в 1737 году Оперы знати (Opera of the nobility), которой покровительствовал Фредерик, принц Уэльский, и на фиаско нескольких поздних опер Генделя, ставившихся в 1737–1741 годах в разных лондонских театрах, у итальянской оперы имелись стойкие приверженцы. Мидлсекс даже предлагал сотрудничество Генделю, посулив ему 1000 фунтов стерлингов за две новые оперы. Гендель, однако, категорически отказался, либо сомневаясь в реальной способности лорда выплатить такие деньги, либо потому, что прискорбный провал в 1741 году «Деидамии» заставил композитора решительно поставить точку в своем оперном творчестве. В то же самое время Гендель не без некоторой ревности следил за тем, что делалось на лондонских театральных сценах. Балладные оперы и фарсы на английском языке, шедшие в театрах Друри Лейн, Линкольнс Инн Филдс и в Малом театре на Сенном рынке, его не слишком волновали. Сам он никогда не работал в этих жанрах, хотя они-то как раз имели коммерческий успех, отвечая вкусам самых широких слоев публики. Гендель посещал популярные спектакли, иногда даже хвалил музыку, дружил с некоторыми актерами и актрисами, а иногда и сочинял для них вставные песенные номера, однако вряд ли рассматривал комедию с разговорными



Ил. 1. Лондон. Королевский театр на Сенном рынке.

диалогами как реальную альтернативу серьезному искусству. Итальянская же опера, которой Гендель отдал более тридцати лет своей жизни и которая после его ухода из театра постоянно балансировала на грани закрытия и разорения, вызывала придирчивое внимание композитора, не лишенное ревности. Граф Мидлсекс арендовал Королевский театр на Сенном рынке, где в феврале 1711 года состоялся английский оперный дебют Генделя и где он с 1720 по 1734 год ощущал себя полновластным хозяином. Для этой сцены были написаны лучшие оперы Генделя, на ней выступали великие певцы (кастрат Сенезино, примадонны Франческа Куццони и Фаустина Бордони), да и соперники, которым Гендель оказался вынужден на некоторое время уступить поле битвы (композитор Никколо Порпора и его ученик, кастрат Фаринелли), заслуживали уважения и восхищения.

Репертуар оперы Мидлсекса казался Генделю незначительным и второсортным. Часто там ставились пастиччо и произведения не самых выдающихся либо начинающих композиторов. Причиной выбора таких авторов и такого репертуара был не столько невзыскательный вкус графа, сколько скудость его финансов, особенно на первых порах. Осенью 1741 года Гендель перед отъездом в Ирландию посетил оперу Мидлсекса и не без

злорадства писал об этом уже из Дублина своему либреттисту Чарльзу Дженненсу: «Что касается ваших [лондонских, — Л. К.] опер, то мне нет нужды Вас этим обременять, ибо весь город судачит об их неуспехе, и письма из ваших краев доходят до здешних знатных людей, не возбуждая в них ничего, кроме превеликого веселья и смеха. Первая опера, которую я сам слышал перед отъездом из Лондона, продолжала меня потешать в продолжение всего путешествия. О второй же опере, называемой “Пенелопа”, некий знатный джентльмен очень остроумно высказался: “Скажу вослед Арлекину: наша Пенелопа — вроде салопа”. Но, похоже, я слишком долго испытываю Ваше терпение» [11, 531]. Перед отъездом из Лондона Гендель мог посетить игравшееся 31 октября 1741 года пастиччо «Александр в Персии» со сборной музыкой. Осмеянная же в цитируемом письме опера Бальдассаре Галуппи «Пенелопа» на либретто Паоло Антонио Ролли была поставлена 12 декабря, когда Гендель давно уже находился в Дублине. Так что уничижительный каламбур в ее адрес — следствие, вероятно, неизжитой горечи композитора при мысли о собственной «Деидамии», отвергнутой лондонцами. Арлекин был любимым сценическим героем импресарио, драматурга, актера и танцовщика Джона Кристофера Рича, управлявшего театром Ковент-Гарден. Возможно, грубоватый каламбур про «Пенелопу» изначально принадлежал ему.

Несмотря на все эти колкости, отношения между Генделем и лордом Мидлсексом отнюдь не были враждебными. В сезоне 1743 года Мидлсекс сделал почтительный жест в сторону Генделя: на сцене Королевского театра была поставлена «Роксана» — переделка генделевской оперы «Александр» (1726), осуществленная Джованни Баттистой Лампуньяни. Спектакль, как извещалось в афишах, давался «с танцами и другими украшениями, полностью новыми» (with dances and other decorations entirely new; впрочем, это уведомление было почти обыкновенным для тогдашнего Королевского театра; см. [11, 572]). Хотя Гендель не имел никакого отношения к обработке Лампуньяни, он не возражал против ее появления, и ему, видимо, льстил успех «Роксаны». Опера прошла двенадцать раз с 15 ноября по 31 декабря 1743 и была повторена в марте 1744 года.

Периодически опера Мидлсекса приостанавливала свою деятельность из-за убытков. В частности, в сезон 1744–1745 г. Королевский театр на Сенном рынке был арендован самим Генделем для серии из 24 абонементных ораториальных концертов. Гендель наконец-то вернулся в «свой» театр. Однако возвращение оказалось не совсем триумфальным: одна из новинок сезона, гениальная музыкальная трагедия «Геракл» (Hercules), исполненная 5 января 1745 года в концертном виде, как оратория, но являвшаяся по своей сути английской оперой, была встречена публикой крайне холодно. Гендель отважился на публичный демарш, заявив в печати о своем нежелании давать более концерты и о намерении вернуть деньги подписчикам. Лишь после того, как подписчики великодушно отказались забирать деньги, Гендель согласился пойти на уступки, и концерты были продолжены.

В следующем сезоне (1745–1746) опера Мидлсекса была реорганизована и возобновила свою деятельность в стенах Королевского театра. Ораториальные концерты Генделя переместились в театр Ковент-Гарден, а в труппу Мидлсекса в качестве одного из штатных композиторов (в пару к Лампуньяни) был приглашен Глюк.

Судя по репертуару этого и предыдущих сезонов, Мидлсекс сделал ставку на новые имена и попытался привнести в итальянскую оперу зрелищность, которая всегда нравилась англичанам. Это достигалось не только декорациями и использованием сценической машинерии, но и движением в сторону того, что в отдаленном будущем, в шестидесятых-семидесятых годах, сложилось в реформу Глюка и его единомышленников. В частности, почти во всех постановках Мидлсекса на сцене Королевского театра присутствовал балет. Для французской оперы сочетание в одном спектакле оперы и танцевальных эпизодов было традиционным; практиковалось оно и в старинном жанре английской маски. Однако в итальянской опере-серия балет, как правило, либо отсутствовал, либо вставлялся между актами в качестве самостоятельного зрелища. Гендель в своих операх охотно использовал балетные сцены всякий раз, когда имел такую возможность. Но когда он руководил труппой Королевской академии музыки, это могло происходить лишь по особым случаям. В театре Ковент-Гарден «музой» Генделя стала французская балерина и хореограф Мари Салле. После ее вынужденного отъезда из Лондона в 1735 году вследствие скандала, вызванного слишком смелым, по мнению пуристов, костюмом Амура в дивертисменте из «Альцины», развернутые балетные эпизоды из опер Генделя исчезли.

Мари Салле практиковала новый стиль танца, предвосхищавший реформаторские идеи Жана-Жоржа Новерра. Впрочем, идеи будущего «балета с действием», в котором требовалась не только отточенная танцевальная техника, но и актерская игра, уже пробивали себе дорогу на сцену как в Англии (эксперименты Джона Уивера), так и на континенте. Одновременно с Глюком в Лондон приехал венецианский хореограф Джузеппе Саломони (ок. 1710–1777), ученик выдающегося австрийского танцовщика и балетмейстера Франца Гильфердинга. Ведущей балериной труппы Мидлсекса стала другая представительница австрийской школы, также учившаяся у Гильфердинга, — Ева Файгль по прозвищу Виолетта (1724–1822), которая чуть позже стала женой великого актера Дэвида Гаррика. Балетные эпизоды включались и в полюбившуюся публике «Роксану» Генделя — Лампуньяни, и в ряд других опер, включая обе лондонские оперы Глюка. Так на лондонской сцене возникло космополитическое сочетание совершенно разных жанров и традиций: итальянской, французской, английской, немецкой, австрийской. Хотя язык балета имел универсальный характер, традиции несколько различались. Как отметила исследовательница Сара Макклив, танцовщики австрийской школы исполняли пантомимические эпизоды, двигаясь всем телом, в то время как французы ограничивались только мимикой и жестикуляцией [17, 118]. Вероятно, австрийская манера

больше соответствовала английским актерским традициям и отвечала новым тенденциям, проявившимся уже в первые годы сценической деятельности Гаррика. Поэтому даже не очень интересная по музыке опера, будучи поставлена как красочный и динамичный спектакль, могла восприниматься с неослабевающим интересом. Таким образом, музыкальный театр, пусть и столь периферийный, как опера Мидлсекса, рождал новые идеи, которые принесли свои плоды лишь через много лет. Эти идеи оказались особенно плодотворными для Глюка, который работал впоследствии с выдающимися реформаторами балета — Гаспаро Анджолини и Новерром.

Глюк, однако, прибыл в Лондон не в самое удачное для художественных исканий время. Вплоть до января 1746 года оперные спектакли в Королевском театре были приостановлены в силу финансовых причин и, главное, угрожающей военно-политической обстановки. Оперы шли только в Малом театре на Сенном рынке, однако Глюк, по-видимому, оставался не у дел (капельмейстером этого театра был Франческо Джеминиани). События, между тем, набирали обороты. В июле 1745 года «молодой претендент», принц Чарльз Эдуард Стюарт во главе своей армии высадился в Шотландии и начал последнее якобитское восстание против ганноверской династии. Традиционными союзниками шотландцев были французы, что придало конфликту конфессиональную окраску: гипотетическая победа Стюартов сулила Англии возможную реставрацию или резкое усиление католицизма. Отец Чарльза, именовавший себя законным королем Великобритании и Шотландии, жил в изгнании в Риме и пользовался поддержкой папы римского.

Притязания Стюарта нашли горячий отклик у многих шотландцев, решившихся воевать не столько лично за «красавчика Чарли», сколько за свободу и независимость Шотландии. Поэтому на первых порах авантюра «молодого претендента» выглядела ошеломляюще успешной. Эдинбург приветствовал принца как освободителя. 21 сентября Чарльз и его союзники легко разгромили небольшую правительственную армию, застигнутую врасплох. Затем Чарльз двинулся на Англию, но, убедившись в том, что англичане отнюдь не склонны поддерживать Стюартов, он вернулся в Шотландию. Угроза иноземного вторжения в самое сердце Англии вызвала в Лондоне кратковременную панику, за которой последовал всплеск воинственного энтузиазма.

14 ноября 1745 года во время театрального представления в театре Друри-Лейн была исполнена песня, написанная Генделем для лондонских ополченцев: «Вставайте, храбрецы!» («Stand round, my brave boys»). Автором текста этой «агитки» был Джон Локман, а первым исполнителем — тенор Томас Лоув (Lowe), один из певцов, участвовавших в ораториальных концертах Генделя. Песня произвела ожидаемый эффект, и в следующие дни ее подхватывал весь зал. Под названием «Песня для благородных лондонских волонтеров» она разошлась по Лондону в виде листовки, напечатанной уже 15 ноября, то есть на другой день после премьеры. Нужно сказать, что

и ранее, и позднее многие мелодии из генделевских опер и ораторий становились настолько популярными, что распевались повсеместно. Но едва ли не впервые в жизни Гендель попробовал себя в качестве автора массовой музыки откровенно пропагандистского характера. Решающую битву выиграли, конечно, не ополченцы, однако духовный настрой нации на победу тоже многого стоил. Кроме Генделя, в подогревании боевых настроений активно участвовал и Томас Арн. В театре Друри-Лейн, где работал Арн, возникла традиция завершать каждый спектакль каким-то патриотическим номером. В исполнении того же Томаса Лоува со сцены Друри-Лейн в 1745 году постоянно звучала песня Арна «Никогда британцы не будут рабами» из его маски «Альфред». Кроме того, в 1745 году Арн создал песню, которой было суждено стать национальным гимном Великобритании, а в XVIII веке также и нескольких континентальных монархий, включая Россию: «Боже, храни короля» (*God save the King*); она также неоднократно звучала в те дни, причем в исполнении лучшего английского тенора — Джона Бирда².

Этот военно-политический контекст важен для понимания того, что происходило в сезоне 1745–1746 г. на лондонской музыкальной сцене. Арн, Гендель и Глюк словно бы вступили в негласное заочное состязание на ниве политически ангажированного искусства. Но если Гендель и Арн делали это совершенно искренне, по зову сердца, страстно поддерживая своего короля и своих сограждан, то Глюк, будучи иностранцем, а к тому же еще и католиком, преследовал прежде всего конъюнктурные цели. Впрочем, сильно кривить душой ему не пришлось. Англия и Ганновер в лице короля Георга II были союзниками Марии Терезии, французы же на тот момент — ее врагами.

7 января 1746 года в Королевском театре на Сенном рынке силами труппы Мидлсекса была поставлена опера-пастиччо Глюка «Падение гигантов» (*La caduta de giganti*) на либретто Франческо Ваннески, аллегорический сюжет которой откровенно намекал на события прошедшей осени (отступление принца Чарльза из Англии в Шотландию). Исправленное название сохранившегося либретто обнажало эту связь еще яснее: «Падение гигантов, или Наказанный мятеж»³. Произведение было посвящено младшему сыну короля Георга II — Уильяму Августу, герцогу Камберлендскому (1721–1765), который присутствовал на премьере. Главная победа герцога была еще впереди, однако ноябрьские события заставляли англичан верить в торжество своего дела.

² Ранее на авторство этой мелодии претендовал Генри Кэри, но Нейл Дженкинс обнаружил в Британской библиотеке автограф Томаса Арна. См.: [15, 106–111].

³ “*La Caduta de’ Giganti, o la Ribellione Punita. Drama*”. Согласно У. Барклаю Сквайру [6, 402], это название было наклеено поверх титульного листа первого издания либретто, на котором также содержались явные отсылки к недавним событиям (цитата из оды Горация, в которой упоминалась победа Зевса / Юпитера над гигантами).

14 февраля в театре Ковент-Гарден была исполнена генделевская «Оратория на случай» (*Occasional Oratorio*) — также спешно скомпонованное пастиччо в честь тех же самых событий. Текст представлял собой компиляцию из стихов Мильтона и Спенсера, являвшихся переводами или парафразами ветхозаветных псалмов; автором либретто был Ньюбург Хэмилтон (*Newburgh Hamilton, 1691–1761*). Речь шла о войне, о вере в грядущую победу и о надежде на прочный мир. Музыка также являлась во многом компицией из более ранних произведений Генделя (от «Оды ко дню рождения королевы Анны» до «Израиля в Египте»). Композитор не только не боялся, что первоисточники будут узнаны публикой, но и, похоже, сам этого добивался, цитируя очень узнаваемые и всеми любимые мелодии (в том числе тему лютеровского хора «*Ein feste Burg*» и фрагмент из своего коронационного антема «Садок-священник»). Главная цель Генделя здесь — не создание совершенного шедевра, а эмоциональный отклик на события, потрясшие всю нацию.

16 апреля 1746 года произошло сражение при селении Каллоден близ шотландского города Инвернесс. Английским войском командовал герцог Камберлендский, спешно отозванный ранее с континента, где от имени Великобритании он принимал участие в Войне за австрийское наследство, защищая интересы Марии Терезии. Битва при Каллодене стала звездным часом для герцога Камберлендского: он наголову разгромил шотландско-французскую армию.

После одержанной герцогом Камберлендским победы при Каллодене Гендель задумал отметить это свершение еще более масштабным произведением. Фредерик Льюис, принц Уэльский, порекомендовал композитору либреттиста — теолога и писателя Томаса Морелла (1703–1784), знатока древней истории и античной литературы. На либретто Морелла Гендель написал шесть своих поздних драматических ораторий. Летом же 1746 года выбор Морелла и Генделя пал на сюжет, прекрасно соответствовавший историческому моменту и чрезвычайно близкий англичанам: «Иуда Маккавей». Премьера состоялась в театре Ковент-Гарден 1 апреля 1747 года; в это время Глюка уже давно не было в Лондоне. Однако знаменитая ария сопрано «*Oh liberty*» прозвучала впервые в «Оратории на случай» и лишь затем была перенесена в партитуру «Иуды Маккавея», так что эта музыка была Глюку в любом случае известна.

Вернемся, однако, к интересующей нас параллели между произведениями Глюка и Генделя, прозвучавшими зимой 1746 года. «Оратория на случай» исполнялась в Ковент-Гардене также 19 и 26 февраля, и вряд ли можно сомневаться в том, что Глюк посетил как минимум один из премьерных концертов. Но если для оратории три исполнения в сезон означали неплохой успех, то для оперы — провал. А «Падение гигантов» поначалу выдержало всего три представления, чем Глюк был несколько обескуражен (позже состоялось еще три). Оказалось, что злободневный сюжет и даже присутствие в зале героя дня, герцога Камберлендского, отнюдь не гарантировали

симпатий зала. Чарльз Бёрни вспоминал, что в 1745 году, в самый разгар якобитского восстания, лондонская публика была настроена очень негативно по отношению к итальянским артистам, поскольку те являлись католиками [7, 452]. Возможно, отчасти это предубеждение распространялось и на Глюка. Не исключено, что публике не очень понравились певцы; тот же Бёрни сообщал, что балетным сценам аплодировали куда охотнее, чем ариям. Пастиччо Бальдассаре Галуппи «Триумф Воздержанности» (*Il Trionfo della Continenza*), поставленное вслед за «Падением гигантов», 28 января, имело гораздо больший успех — согласно Бёрни, состоялось 10 спектаклей, причем критик был в восторге от большинства арий [ibid., 453].

Другое пастиччо Глюка, «Артамен», на либретто того же Ванески по Бартоломео Виттури, поставленное труппой Мидлсекса 4 марта 1746 года, оказалось гораздо удачнее предыдущего. До 12 апреля опера была сыграна восемь раз. В «Падении гигантов» обыгрывался древнегреческий миф о восстании богов старшего поколения, титанов, против богов-олимпийцев во главе с Зевсом (Юпитером). Действие же «Артамена» происходило в Древней Индии. Главный герой, индийский раджа Артамен, согласно либретто, являлся потомком того самого царя Пора, который, благодаря либретто Пьетро Метастазियो «Александр в Индии», уже стал героем или персонажем ряда опер, в том числе «Пора» Генделя (1731, Лондон), «Клеофиды» Иоганна Адольфа Хассе (1731, Дрезден) и «Пора» Глюка (1744, Турин).

В изданиях XIX века упорно упоминается еще одно пастиччо, якобы поставленное Глюком в Лондоне, но потерпевшее безнадежное фиаско: «Пирам и Фисба» [12, 281–282; 22, 110]. Однако нет никаких сведений о существовании такого произведения; в современной серьезной литературе о Глюке оно не фигурирует.

О музыке «Падения гигантов» и «Артамена» мы можем судить лишь по отдельным номерам, рукописи которых сохранились в европейских библиотеках и архивах, и по сборникам «любимых арий» из обеих опер, опубликованных Джоном Уолшем — издателем, который много лет был связан также с Генделем. Другой лондонский издатель, Джон Симпсон, выпустил в том же 1746 году сборник из шести написанных Глюком еще в Италии трио-сонат. Для того времени этот барочный жанр выглядел уже несколько старомодно, зато легковесным его назвать было никак нельзя. Поэтому Глюк предстал перед английской публикой как вполне серьезный композитор, уважающий традиции музыкальных «отцов» и вместе с тем открытый для новых идей.

Такова была политическая и музыкальная предыстория знакомства Глюка с Генделем, произошедшего, вероятно, вскоре после премьеры «Падения гигантов». Хотя некоторые биографы склонны очень осторожно относиться к более поздним свидетельствам современников и ставить под вопрос сам факт общения Глюка и Генделя, в данном случае исследовательский скепсис, похоже, не очень правомерен. В XVIII веке действовали

как писанные, так и неписанные правила этикета, и трудно вообразить себе, что Глюк мог находиться в Лондоне несколько месяцев, нарочито избегая знакомства с Генделем. Излишней застенчивостью Глюк не страдал, и, если его не представили Генделю некие общие знакомые (тот же граф Мидлсекс), то он вполне мог явиться на поклон по собственной инициативе. Глюк, несомненно, был хорошо осведомлен о том, что Гендель — не только великий мастер, но и влиятельнейшая фигура английской музыкальной жизни, а вдобавок любимец королевской семьи, и потому с ним надлежит почтительно считаться и ни в коем случае нельзя портить отношений. Гендель же должен был смотреть на Глюка несколько свысока, поскольку ни «Падение гигантов», ни «Артамен», похоже, не являлись шедеврами, хотя содержали немало ярких страниц. Ария Артамена *Rasserena il mesto ciglio* («Успокой же взор печальный») из третьего акта в исполнении кастрата Анджело Мария Монтичелли сразу полюбилась публике и обычно бисировалась. В ней не было особой виртуозности, но плавный менуэтный ритм в контрасте с выразительной, почти декламационной мелодикой и эффект ладовой светотени (первый раздел *da capo* — E-dur, второй — e-moll) были spolна оценены англичанами. В 1747 году Глюк включил эту арию с другим текстом («Ben conosco maggior il contento») в свою театральную серенаду «Свадьба Геракла и Гебы»⁴.

1

Andante comodo

Ras - se - re - na il mes - to cig - lio, non è

ver, non è ver, non vado a mor - te, non vado a mor - te

⁴ Фрагмент арии из «Артамена» транскрибирован по отдельному изданию для голоса и клавира, опубликованному в конце XVIII века в Лондоне и хранящемуся в Британской библиотеке. В этом издании ария обозначена как принадлежащая к опере «Сулла» (Silla) — такой оперы у Глюка нет; видимо, речь могла идти об опере другого композитора, в которую эту арию включили ради ее популярности. Возможно, это было пастиччо, поставленное 29 ноября 1783 года в Королевском театре преимущественно с музыкой Паскуале Анфосси. Одноименная опера Генделя (1713) была давно забыта, а оперы юного Моцарта (Милан, 1772) и И. К. Баха (1775, Мангейм) на этот сюжет в XVIII веке в Лондоне не ставились.

Кроме Монтичелли, арию *Rasserena il mesto ciglio* пела 12 апреля 1746 года в театре Друри-Лейн жена Томаса Арна — сопрано Сесилия Арн; это был вставной номер, включить который попросили некие знатные леди [5, 408–409].

Один из анекдотов содержит оценку, которую Гендель, якобы, дал профессионализму своего младшего коллеги в беседе с актрисой и певицей Сюзанной Марией Сиббер: «Он смыслит в контрапункте не больше, чем мой повар Вальц» (эта реплика дошла до нас из третьих рук, через Чарльза Бёрни; см.: [11, 628]). Отсюда, между прочим, можно сделать вывод о том, что бас Густав Вальц, исполнивший ряд партий в операх и ораториях Генделя, в какой-то период подвизался и в качестве кулинара. Так это было или не так, нам неизвестно. Но если имелся в виду именно Вальц, то он, будучи музыкантом старой немецкой школы, должен был разбираться в контрапункте неплохо. Однако, как неоднократно отмечали генделеvedы, мы не можем утверждать, что Гендель действительно произносил нечто подобное, так что принимать цитату, донесенную до нас Бёрни, за подлинную, было бы некорректно [8, 396].

Другая реплика, дошедшая до историков через третьи или даже четвертые уста, касается партитуры «Падения гигантов», которую Глюк вскоре после премьеры показал Генделю, посетовав на скромный успех пастиччо. И Гендель, если верить косвенным источникам, дал ему столь же мудрый, сколь и отрезвляющий совет: «Вы с этой оперой перестарались. Здесь, в Англии, это пустая трата времени. Англичанам нравится то, чему они могут отстукивать такт и что лезет им прямо в уши»⁵. После этого Глюк, якобы, добавил в партитуру тромбоны, и дело пошло на лад. Хотя этот анекдот столь же сомнителен по своей достоверности, сколь и первый, в нем могла содержаться крупица правды. Гендель основывался на собственном, весьма горьком, опыте. Его вершинные шедевры, написанные тонко, сложно, психологически многомерно, нередко оказывались совершенно не понятными и отвергнутыми (это касалось и «Геракла», провалившегося в 1745 году). Зато сногсшибательный успех имели произведения, которые содержали броские ритмичные мелодии либо были чрезвычайно помпезно инструментованы, как, например, сюита «Музыка для королевского фейерверка» или оратория «Саул», в партитуре которой, помимо прочего, присутствуют и пресловутые тромбоны, использованные в самых громких номерах. Иногда Генделю удавалось найти счастливый компромисс, покориw англичан музыкой высочайшего уровня, но притом доступной для массового восприятия. «Оратория на случай» была как раз таким сочинением. Несмотря на свою эклектичность и явную конъюнктурность, она включала в себя жемчужины генделевского творчества, в том числе звучащий в финале и неотразимо воздействующий на любую аудиторию антем «Садок-священник».

⁵ Впервые эту цитату опубликовал в 1854 году своей книге о Глюке немецкий музыковед Антон Шмидт, сославшись на И. Ф. Рейхардта, который, как сам уверял, слышал ее в Лондоне. См.: [19, 29].

Поэтому, если Гендель действительно дал Глюку совет писать для англичан подходящее, этот совет оказался вполне практическим.

Личные контакты двух композиторов вряд ли ограничились одной встречей. Они, вероятно, общались не только после премьеры «Падения гигантов», но и в течение февраля и марта 1746 года. Важным событием стал благотворительный концерт, данный Глюком и Генделем 25 марта 1746 года в Королевском театре на Сенном рынке в пользу фонда, помогавшего семьям умерших музыкантов. Гендель имел прямое отношение к созданию этого фонда в 1738 году и входил в число членов его правления, наряду с такими видными музыкантами, как Томас Арн, Уильям Бойс, Джон Кристоф Пепуш и Эрнест Пёрселл (старший сын Генри Пёрселла). Поэтому вряд ли будет слишком смелым предположение о том, что идея концерта могла принадлежать Генделю. Если же инициатором столь знакового, как мы понимаем теперь, сочетания имен был кто-то из лондонских меценатов (может быть, лорд Мидлсекс?), то Гендель мог принимать участие и в составлении программы, и в ее разучивании с артистами. Но даже если репетиции проходили не под руководством Генделя, то на самом мероприятии он, очевидно, присутствовал.

В концерте были заняты оркестр и солисты труппы Мидлсекса, а не те музыканты и певцы, которые обычно исполняли генделевские оратории. Перечислим исполнителей в том порядке, в котором имена значатся в приводимой ниже программе:

Джузеппе Йоцци (Jozzi, ок. 1710 — ок. 1770) — кастрат-сопранист, исполнитель партии Марса в «Падении гигантов»; в Лондоне выступал также как клавесинист.

Анджело Мария Монтичелли (Monticelli, между 1710 и 1715–1758) — ведущий кастрат-сопранист труппы Мидлсекса, исполнитель партии Юпитера в «Падении гигантов» и заглавной партии в «Артамене».

Джузеппе Чакки (Ciacchi; даты жизни неизвестны) — тенор, исполнитель партии Титана в «Падении гигантов».

Марианна Имер (Immer, ок. 1720 — после 1756) — сопрано, исполнительница партии Юноны в «Падении гигантов».

Джулия Фрази (Frasì, до 1730–1772) — сопрано, исполнительница партии Бриарей в «Падении гигантов».

Тереза Помпеати (Pompeati, 1723–1797) — сопрано, исполнительница партии Ириды в «Падении гигантов», впоследствии — импресарио. Младшая сестра Марианны Имер; во втором браке носила фамилию Корнелис.

Программа состояла из трех частей с солидным «довеском» в виде генделевского инструментального произведения (неизвестно точно, какого)⁶:

В Королевском театре на Сенном рынке сегодня будет представлено следующее развлечение (Entertainment) из вокальной и инструментальной музыки:

⁶ Программа была напечатана в газете *General Advertiser* за 25 марта 1746 года [11, 631].

I.

Увертюра к «Падению гигантов», сочинена синьором Глюком.

Ария *Care pupille* из «Падения гигантов», в исполнении синьора Йоцци.

Ария *Men fedele* мистера Генделя, в исполнении синьора Монтичелли.

II.

Ария *Return, o God of Hosts* из оратории «Самсон», в исполнении синьоры Фрази.

Ария *Il Cor mio* мистера Генделя, в исполнении синьора Монтичелли.

Ария *Pensa che il cielo trema* из «Падения», в исполнении синьора Чакки.

Ария *Mai l'Amor mio verace*, оттуда же, в исполнении синьоры Имер.

III.

Ария *Volgo dubbiosa* из «Падения», в исполнении синьоры Помпеати.

Ария *The Prince unable to conceal his Pain* из «Празднества Александра», в исполнении синьоры Фрази.

Большой концерт мистера Генделя.

Начало в шесть часов.

Арии, исполнявшиеся Монтичелли, были взяты из генделевской оперы «Александр», которая, как мы знаем, в Королевском театре шла под названием «Роксана». *Men fedele* — ария Александра из первого акта; *Il Cor mio* — из второго. Однако то, что Джулии Фрази были поручены две арии из ораторий Генделя, которые она никогда ранее публично не пела, свидетельствует о том, что композитор уже разглядел в ней свою будущую примадонну. В обоих лондонских пастиччо Глюка она исполняла третьестепенные, причем мужские, роли, появляясь то в обличии титана Бриарая, то в виде монгольского военачальника Тамура. Скорее всего, Гендель видел и слышал ее в «Роксане», где она также пела мужскую партию царя Таксила, написанную в оригинале для кастрата-альта и транспонированную, вероятно, для сопрано.

Почти до самого конца программы концерта количественный паритет в авторстве соблюдался, но право завершить вечер было предоставлено Генделю. «Большим концертом» мог быть назван какой-то из его *Concerti grossi* (не исключено, что ор. 6). Неизвестно, кто руководил исполнением этой программы, однако логично предположить, что Глюк сидел за клавишином по крайней мере во время звучания своих произведений.

Подготовка к такому концерту предполагала совместную работу. Гендель всегда был требователен к певцам, устраивая камерные репетиции у себя дома на Брук-стрит, 25. На таких встречах присутствовали не только сами артисты, но и некоторые друзья композитора. В частности, 7 февраля 1746 года у Генделя репетировали «Ораторию на случай», и свидетелем тому был преподобный Уильям Харрис [11, 629]. Относительно репетиции к концерту 25 марта таких сведений нет — может быть, потому, что она могла состояться не на Брук-стрит, а в театре. В любом случае Глюк и Гендель должны были контактировать как между собой, так и с другими участниками концерта.

Вряд ли беседы двух композиторов ограничивались только деловыми вопросами. Гендель всегда был рад возможности поговорить по-немецки, к тому же ему, несомненно, были интересны свежие новости о музыкальной жизни на континенте, и в частности, в Италии, где он сам побывал в последний раз в 1729 году. Глюк же, помимо итальянской музыкальной жизни, был хорошо осведомлен обо всем, что происходило в Вене, Праге, Париже и во многих городах Германии.

В свою очередь, Глюк мог увидеть генделевскую коллекцию произведений изобразительного искусства и музыкальную библиотеку. Краткое описание этой библиотеки оставил некий французский музыкант, посетивший Генделя примерно в тот же период, в конце 1746 или в 1747 году:

Мы были в его библиотеке. Вряд ли ее можно назвать обширной, но издания в каждом роде были подобраны тщательно. Самой изысканной и наиболее полезной частью для ее владельца была прекрасно составленная коллекция рукописных копий всех опер, которые исполнялись в Италии. Заголовок первой по счету оперы каждого композитора содержал сведения о наиболее примечательных событиях его жизни, о пройденной им школе, количестве произведений, времени и месте их исполнения, и откровенную оценку их достоинств. Далее, в одном из углов, виднелись полупустые полки. Там я обнаружил все оперы Люлли и кое-какие — Кампра. Рядом с ними помещались оперы Рамо, а за ними — его клавесинные пьесы, содержащиеся в прекрасном порядке, и различные его трактаты об искусстве. На довольно значительном расстоянии виднелись симфонии Ле Клера и его опера «Сцилла [и Главк]». Я не знал этого сочинения, но просмотрел его и обнаружил признаки огромного таланта, которому, вероятно, требовалось лишь некоторое поощрение, чтобы достигнуть блистательных результатов. Я спросил, для чего было оставлено пустое место. «Для того, чтобы заполнить его», — ответил с доброй улыбкой Гендель. — «Я ожидаю получения красивых мотетов вашего Мондонвиля» (цит. по: [13]).

Посетитель-француз, конечно, обратил внимание прежде всего на произведения своих соотечественников, присутствовавшие в библиотеке Генделя. Говоря о копиях всех итальянских опер, он, видимо, допустил преувеличение: если начинать с 1600-х годов, то их количество должно было превысить несколько сотен. Вероятнее, речь шла об операх, созданных современниками: Винчи, Лео, Хассе, Порпорой и другими. Нашлось ли уже место в этой коллекции итальянским операм Глюка, который дебютировал как раз в 1740-е годы? Об этом ничего не известно.

14 и 23 апреля 1746 года Глюк дал два бенефисных концерта, имевших скорее развлекательный, чем серьезный характер. Первый из них состоялся в зале Хикфордс Рум на Брюер-стрит, второй же — в Королевском театре на Сенном рынке. Точная программа концертов неизвестна, однако, по сообщению Хораса Уолпола, Глюк оба раза забавлял публику игрой «на 26 бокалах, настроенных благодаря соразмерному наполнению водой, в сопровождении полного оркестра, представив таким образом новый инструмент собственного изобретения» [11, 632]. Глюк оказался не единственным



Ил. 2. Галле, Музей Генделя. Набор музыкальных бокалов (Лондон, середина XIX века). Фото автора, 2016.

музыкантом, экспериментировавшим в то время со стеклянными емкостями. Из этих опытов действительно возник новый инструмент — стеклянная гармоника, приобретающая в 1762 году свой классический вид благодаря Бенджамину Франклину. То ли Глюк последовал совету Генделя — угождать вкусам самых широких слоев лондонской публики, то ли сам решил добиться успеха таким экстраординарным способом. Но было бы ошибкой противопоставлять друг другу легкомысленное шоу с бокалами, устроенное Глюком, и возвышенное искусство Генделя. Последний тоже знал толк в звуковых и зрелищных эффектах. Достаточно вспомнить брюзжание либреттиста Чарльза Дженненса, который во время их совместной работы над ораторией «Саул» обнаружил дома у Генделя «дикий инструмент», при помощи которого композитор «задумал свести бедного Саула с ума» [ibid., 466] — это был клавишный карильон, или гlockenspiel, звучащий не менее экстравагантно, чем глюковский прототип стеклянной гармоники. Нет сведений о том, мог ли Гендель присутствовать на бенефисных концертах Глюка, хотя правила учтивости требовали, чтобы приглашение мэтру было прислано.

Упоминания о какой-либо деятельности Глюка в Лондоне позднее 23 апреля 1746 года также отсутствуют. Но думается, что он перед отъездом на континент должен был нанести Генделю визит вежливости (сам Гендель нанес такой визит пожилому и находившемуся не в лучшем состоянии душевного здоровья Джонатану Свифту накануне своего отъезда из Дублина 13 августа 1742 года, притом что ранее Свифт пытался запретить музыкантам своей церкви участвовать в исполнении «Мессии»). Глюку вряд ли стоило опасаться того, что Гендель примет его неприязненно. По всей вероятности, расстались два композитора, питая друг к другу добрые чувства.

В мемуарах ирландского певца-тенора Майкла Келли, который участвовал в венской премьере «Ифигении в Тавриде» Глюка в 1781 году, приводится любопытный эпизод: «Мне досталась роль Пилада, что вызвало



Ил. 3. Томас Хадсон. Портрет Генделя (1748/1749). Государственная и Университетская библиотека Гамбурга. До 1869 хранился у потомков наследников Генделя в Кальбе, но уже с 1749 года начал распространяться в виде гравюр.

немалую зависть тех исполнителей, которые полагали, что им она подходит лучше, чем мне, и, возможно, были правы; однако я получил ее и удостоился высокой чести пройти роль под руководством самого композитора. Однажды утром, после того, как мы с ним позанимались, он сказал мне: “Поднимитесь со мною по лестнице, сударь, и я представлю Вас тому, чьи творения я всю жизнь изучал и старался им подражать”. Я проследовал в его спальню и увидел напротив изголовья портрет Генделя в полный рост в богатой раме. “Вот, сударь, — сказал он, — портрет вдохновенного мастера нашего искусства; когда я открываю утром глаза, я взираю на него с почти-тельным восхищением и признательностью. Вашей стране следует вознести высочайшие похвалы за то, что она распознала и оценила его колоссальный гений”» [16, 254–255].

Можно отнести к этому воспоминанию как к очередному анекдоту, завершающемуся патриотическим славословием. Однако вряд ли Келли выдумал весь этот эпизод, примечательный сразу во многих отношениях. Во-первых, метод вдумчивой индивидуальной работы с певцом, описанный здесь, был общим как для Генделя, так и для Глюка. В какой-то мере этот метод практиковался и другими *maestri*, но нужно учитывать, что ни Гендель, ни Глюк не были профессиональными преподавателями вокала, а стало быть, речь шла не просто о правильности интонирования, но и о создании драматического рисунка роли. О том, как репетировал Гендель, Глюк мог судить либо по личным впечатлениям, либо по рассказам певцов, сотрудничавших с обоими композиторами (об этих певцах речь пойдет далее).

Во-вторых, культ Генделя существовал в 1780-х годах уже не только в Англии, но также отчасти и в Вене, в кругу наиболее просвещенных меценатов и дилетантов, к которым принадлежали барон Готфрид ван Свитен и князь Франц Йозеф Максимилиан Лобковиц. Последний являлся сыном Фердинанда Филиппа Лобковица, непосредственного патрона Глюка. В пражском дворце Лобковицев хранится рукописная копия партитуры «Мессии» Генделя с добавлениями в оркестровке, внесенными Моцартом при подготовке венского исполнения оратории в 1789 году. Хотя это исполнение состоялось уже после смерти Глюка, всех этих почитателей Генделя, как великих композиторов, так и меценатов, объединяла принадлежность к одному и тому же кругу.

В-третьих же, хотя из описания Келли невозможно точно понять, какой именно портрет Генделя висел в спальне Глюка, сам факт вполне заслуживает доверия. Из прижизненных портретов Генделя в полный рост был выполнен только один — работы Томаса Хадсона 1756 года (хранится в Национальной портретной галерее в Лондоне). Этот портрет не имел широкого хождения в виде копий и гравюр, так что, возможно, речь шла не о нем, а о каком-то другом изображении — например, портрете работы того же Хадсона 1748 года, на котором Гендель сидит, держа в руке ноты «Мессии» (фигура представлена почти целиком, за исключением ног). К сожалению,

обстановка дома Глюка, находившегося тогда в предместье Вены, не сохранилась: практически всё наследие композитора, включая архив, погибло в результате артиллерийской бомбардировки Вены войсками Наполеона в мае 1809 года. В настоящее время в этом доме находится медицинское учреждение.

Свидетельство Келли можно дополнить записью из дневника Бетховена, относящейся к 1815 году: «Портреты Генделя, Баха, Глюка, Моцарта, Гайдна — в мою комнату — — — Они помогут мне укрепиться в терпении» [20, 230]. Намерение обзавестись всеми этими портретами так и не было осуществлено, однако сама потребность постоянно иметь перед глазами изображения наиболее почитаемых предшественников и мысленно беседовать с ними была присуща не только Глюку. В конце XVIII — начале XIX века постепенно складывался «пантеон» великих музыкантов, а история музыки превращалась в историю гениев.

СТРАНСТВУЮЩИЕ ВИРТУОЗЫ

Гендель и Глюк принадлежали к числу много путешествовавших артистов. Гендель, правда, активно перемещался по Европе лишь в молодые годы, примерно с 1706 по 1710 год, а затем его поездки носили эпизодический характер (из Англии в Германию и обратно). Турне по Италии и Германии весной — летом 1729 года было очень интенсивным, но сугубо деловым: Гендель отбирал певцов для Королевской академии музыки. После 1729 года он появлялся на континенте довольно редко, да и внутри Великобритании самым далеким и продолжительным его путешествием была поездка в Дублин (осень 1741 — август 1742 года). В последний раз Гендель выбрался на континент в 1750 году, причем эта поездка началась крайне неудачно — карета перевернулась, и пожилой композитор получил серьезные травмы. Однако, поправив здоровье, Гендель по пути в Галле посетил несколько голландских городов (Гаагу, Амстердам и Девентер), где играл на органе перед своей ученицей принцессой Анной и ее супругом, штатгальтером Вильгельмом Оранским. По всей видимости, эти выступления не были публичными.

Глюк же вел кочевой образ жизни вплоть до 1750-х годов, когда прочно обосновался в Вене, однако все равно периодически отлучался то в Италию, то во Францию (в 1764 году), а весь период с 1774 по 1780 год провел в разъездах между Веной и Парижем. Таким образом, маршруты передвижений Генделя и Глюка по большей части не совпадали ни хронологически, ни географически, за исключением Италии. Однако и там они находились и работали не только в разные годы, но и в разных городах. Места, связанные с Генделем, — это преимущественно Рим, Венеция, Флоренция, Неаполь. Глюк же начинал в 1740-х годах карьеру оперного композитора в Милане и лишь позднее ставил оперы также в Болонье, Турине, Неаполе, Риме, Парме.



Ил. 4. Памятник Глюку в Вене. Копия Макса Кремзера 1940) со скульптуры Винченца Пильца (1865). Фото автора, 2008.

Путешествовали и представители балетного искусства — танцовщицы и хореографы, работавшие с Генделем и Глюком. Многие из них были связаны с французской сценой и служили проводниками этой связи как для Генделя, никогда не бывавшего в Париже, так и для Глюка, который до 1770-х годов бывал там лишь эпизодически.

Выдающиеся певцы также обычно не работали подолгу в одном месте. Ангажемент, как правило, заключался на сезон, а затем, если это устраивало обе стороны, мог продлеваться. Однако лишь в особых случаях артисты первого ранга задерживались на одной сцене дольше, чем на два-три сезона. Для этого требовался либо долгосрочный контракт с весьма солидным жалованьем и различными дополнительными благами, либо какие-то личные интересы и привязанности.

Мигрирующие по Европе оперные певцы являлись самыми активными распространителями новых веяний и новых произведений. Притом что партитуры итальянских опер обычно не печатались, в багаже каждого певца имелись полюбившиеся арии, которые могли запросто вставляться в чужие оперы. Но даже если до такого самовольства дело не доходило, музыка циркулировала в рукописных копиях и, позволим себе так сказать, перемещалась на живых «носителях». Можно привести в пример Франческо Борозини (ок. 1695 — после 1747) — одного из первых выдающихся итальянских теноров. Он начинал карьеру в 1709 году в Венеции и, возможно, Гендель мог слышать его уже тогда. С 1711 по 1731 год Борозини являлся придворным солистом императорской капеллы в Вене, что не мешало ему периодически выступать на других сценах. Чаще всего упоминается тот факт, что Борозини исполнил роль поверженного султана Баязета в двух операх на один сюжет: в «Баязете» Гаспарини (Венеция, 1723) и в «Тамерлане» Генделя (Лондон, 1725). Однако благодаря Борозини возникли музыкально-драматургические связи не только между операми Гаспарини и Генделя, но и между духовной музыкальной драмой Франческо Бартоломео Конти «Давид» (Вена, 1724) и ораторией Генделя «Саул» (Лондон, 1738). У Генделя не было прямых контактов с венским двором, и он не мог узнать о «Давиде» Конти иначе, нежели через Борозини, который исполнял в этом произведении партию Саула. По-видимому, певец привез в Лондон не только либретто, но и какие-то ноты — хотя бы свою партию, восстановив другие номера по памяти. Даже если Гендель никогда не видел партитуры «Давида» Конти, кое-что оттуда он явно знал и в своей собственной оратории учел опыт предшественника. В свою очередь, Борозини, покинув Лондон, мог увезти на континент ноты каких-то произведений Генделя.

Оперные композиторы, в том числе Гендель и Глюк, сотрудничали со множеством артистов, ездивших из страны в страну, из театра в театр. Поэтому некоторых выдающихся певцов можно назвать как генделевскими, так и глюковскими. Таких певцов оказывается на удивление много. Соберем их имена в таблицу, расположив в алфавитном порядке.

Имя и амплуа исполнителя	СОТРУДНИЧЕСТВО С ГЕНДЕЛЕМ		СОТРУДНИЧЕСТВО С ГЛЮКОМ
	ОПЕРЫ	ОРАТОРИИ	
<i>Гуаданьи, Гаэтано</i> кастрат, первоначально альт, затем сопрано	—	«Мессия», 1750, 1751, 1753; «Самсон», 1750, 1753 (Миха); «Валтасар», 1741 (предпол. Кир); «Феодора», 1750 (Дидим)	«Орфей и Эвридика», Вена, 1762 (Орфей); «Аэций», Вена, 1763 (Аэций); «Телемак», Вена, 1765 (Телемак)
<i>Каффарелли</i> , собственно <i>Майорано, Гаэтано</i> кастрат-сопрано	«Фарамонд», 1738 (Фарамонд); «Ксеркс», 1738 (Ксеркс)	—	«Арзаче» (пастиччо, 1 акт написан Глюком), Лондон, Королевский театр, 1737 (Арзаче); «Милосердие Тита», Неаполь, 1752 (Секст)
<i>Кименти Маргерита</i> , сопрано	«Фарамонд», 1738 (Адольф); «Ксеркс», 1738 (Аталанта)	—	«Демофонт», Милан, 1743 (Креуза)
<i>Монтичелли,</i> <i>Антонио Феличе</i> кастрат-сопрано	Две арии из «Александра», концерт 25 марта 1746	«Семела», 1744 (предпол. Атамант);	«Демофонт», Милан, 1743, Болонья, 1744, Феррара, 1745; «Падение гигантов», Лондон, 1746; «Артамен», Лондон, 1746; «Узнанная Семирамида», Вена, 1748 (Шитальк)

Имя и амплуа исполнителя	СОТРУДНИЧЕСТВО С ГЕНДЕЛЕМ		СОТРУДНИЧЕСТВО С ГЛЮКОМ
	ОПЕРЫ	ОРАТОРИИ	
<i>Негри (Басси) Мария Катерина</i> контральто	«Созарм», 1734 (Эренника); «Ариадна на Крите», Лондон, 1734 (Карильда); «Ариодант», 1735 (Полинесс); «Альцина», 1735 и 1737 (Брадаманта); «Аталанта»; 1736 (Ирена); «Арминий»; 1736 (Туллий); «Юстин», 1737 (Аманций); «Партенопа», 1737 (Ормонт); «Береника», 1737 (Арсак);	«Дебора», 1734 (Сисара)	«Демофонт», Болонья, 1744 (Дирка)
<i>Негри, Мария Роза</i> сопрано	«Созарм», 1734 (Мело); «Альцина», 1737 (Моргана)	«Дебора», 1734 (предпол. Иаиль)	«Демофонт», Милан, 1743 (Керинт)
<i>Фабри, Аннибале Пио</i> тенор	«Лотар», 1729 (Беренгарий); «Юлий Цезарь в Египте», 1730 (Секст); «Сципион», 1730 (Сципион); «Партенопа», 1730 (Эмилий); «Ринальдо», 1731 (Готфрид); «Роделинда», 1731 (Гримоальд); «Пор», 1731 (Александр)	—	«Демофонт», Милан, 1743 (Демофонт)

Имя и амплау исполнителя	Сотрудничество с Генделем		Сотрудничество с Глюком
	Оперы	Оратории	
<i>Фрази, Джулия</i> сопрано	«Роксана» (переработка Лампуньяни «Александра» Генделя), 1743 (Таксил); «Адмет», постановка 1754 (Антигона)	«Мессия», 1749, 1750, 1752—1759; «Геракл», 1749 и 1752 (Иола); «Самсон», 1749, 1750; 1752–1755, 1759 (Далила; Израильтянка); «Сусанна», 1749 и 1759 (Сусанна); «Соломон», 1749 и 1759 (три женские партии); «Теодора», 1750 (Теодора); «Саул», 1750 и 1754 (Мелхола); «Валтасар», 1751 и 1758 (Нитокрис); «Иевфай», 1752 (Ифис); «Дебора», 1754 (Дебора); «Александр Бал», 1754 (Клеопатра); «Иосиф и его братья», 1755 и 1757 (Асенат); «Гофолия», 1756 (Иезавель); «Триумф времени и правды», 1757 (Красота)	«Падение гигантов», Лондон, 1746 (Бриарей); «Артамен», Лондон, 1746

Как явствует из приведенной таблицы, в большинстве случаев солисты, работавшие с Генделем в 1730-е годы, пели затем в итальянских операх Глюка 1740-х годов. Тем заметнее на этом фоне два исключения: Джулия Фрази и Гаэтано Гуаданьи.

Джулия Фрази представляла собой тот редкий случай, когда из певицы, выступавшей в не самых значительных операх Глюка и его современников, она превратилась в сугубо генделевскую, причем ораториальную. Чаще случалось наоборот, по вполне понятным причинам, поскольку генделевское оперное творчество завершилось в 1741 году, а глюковское в 1740-е только началось. Видимо, Генделю удалось распознать в личности этой артистки нечто такое, чего не увидели и не услышали другие современники, за исключением Чарльза Бёрни, у которого юная Фрази брала в Лондоне уроки. Бёрни оставил описание ее пения: «Нежный и чистый голос, мягкая и целомудренная манера пения, которая, будучи холодной и бесстрастной, доставляла удовольствие всякому неиспорченному слуху и не давала поводов для критики» [7, 449].

С 1749 года Фрази, не связанная более контрактом с труппой Мидлсекса, регулярно выступала в ораториальных концертах Генделя, дебютировав в «Мессии», «Самсоне» (партия Далилы) и «Геракле» (партия Иолы). В том же году Гендель создал две новые оратории, в которых женские партии были рассчитаны именно на Фрази. Она пела заглавную партию в «Сусанне» и все три партии женских персонажей в «Соломоне». Оратория «Феодора» (1750) также писалась с учетом дарования Фрази; она же исполнила партию Ифис в «Иевфае» (1751). Партии, написанные для нее, очень разные по характеру, однако большинство из них тяготеет к своеобразному фаталистическому драматизму, не отклоняясь при этом от таких качеств, как духовная чистота и внутренняя грация. Единственной героиней, лишенной ореола целомудренной жертвенности, была Далила в «Самсоне», но эта партия изначально писалась для другой исполнительницы — театральной актрисы и певицы Китти Клайв (1711–1785), которая в 1740-е годы играла преимущественно комические роли.

Сохранилось лишь одно изображение Джулии Фрази, погрудное и в профиль, которое позволяет предположить, что либо она изначально была пышнотелой, либо располнела с годами и потому, возможно, на сцене смотрелась бы не совсем выигранно. Впрочем, она продолжала выступать в итальянских антрепризных труппах, игравших в Лондоне, хотя выдающихся успехов там не достигла. В ораториях же имели значение только ее голос и музыкальность, поэтому именно здесь она получила возможность стать примадонной. Отсюда ее длительное сотрудничество с Генделем, продолжавшееся вплоть до его смерти. Фрази оставалась в Англии до 1772 года, когда, скрываясь от кредиторов, уехала во Францию и скончалась там в крайней бедности.

Кастрат Гаэтано Гуаданьи, прибывший в Лондон в 1748 году, выступал поначалу в комических операх и пастиччо, хотя, будучи премьером труппы,

пел относительно серьезные партии. Гендель сумел распознать в нем восходящую звезду. Посредницей между Гуаданьи и Генделем могла стать Джулия Фрази, которая в 1749 году некоторое время пела вместе с Гуаданьи в лондонской антрепризе Кроза и на правах более опытной коллеги решила взять его под свое покровительство [14, 45]. Фрази познакомила Гуаданьи со своим учителем, Бёрни, который помогал ему осваивать партии из генделевских ораторий на английском языке; об этом вспоминал сам Бёрни [7, 495]. Первые впечатления Бёрни от пения молодого Гуаданьи были не слишком лестными: артист показался ему «необузданным и небрежным» (wild and careless), хотя вокальные его возможности были превосходными. Тотчас оценив потенциал певца, Гендель начал тщательно его обучать в своей манере.

Хотя оратории Генделя являлись своеобразным театром без действия, они требовали от певцов проникновения в суть образов. Гуаданьи оказался достаточно умен и пытлив, чтобы извлечь нужные уроки из общения с Генделем, а также из посещения английских театров того времени, в том числе спектаклей с участием Дэвида Гаррика и его партнерши — Сюзанны Марии Сиббер (также генделевской ораториальной певицы). Некоторые партии Гуаданьи унаследовал именно от Сиббер — в частности, Гендель поручал ему петь в «Мессии» те арии, которые были написаны с учетом ее дарования трагической актрисы. Согласно наблюдениям Патриции Ховард, Гендель раскрыл Гуаданьи как очень разностороннего певца, «развивая в нем прежде всего сдержанный лиризм, ставший впоследствии его фирменным знаком» [14, 46]. Покинув в 1753 году Лондон, Гуаданьи побывал в Париже, а в 1754–1755 годах совершенствовал свое мастерство в Лиссабоне, пользуясь дружескими советами другого знаменитого кастрата, Джоаккино Конти, прозванного Жицициелло, который также ранее пел в Лондоне под руководством Генделя (в сезоне 1736–1737 года). Выйдя после такой школы на лучшие оперные сцены Италии, Гуаданьи завоевал репутацию выдающегося артиста. По словам того же Бёрни, вновь встретившегося с ним после долгого перерыва в Лондоне в 1769 году, «как актеру ему, похоже, не было равных ни на одной сцене Европы. Его фигура была необычайно элегантною и благородною, его внешность преисполнена красоты, ума и чувства собственного достоинства, его манеры и жесты были настолько изящны и уместны, что по ним можно было бы превосходно обучать скульптуре» [7, 495]. Правда, голос Гуаданьи, не утратив сладостной нежности, в конце 1760-х годов начал тускнеть и истончаться. Из альты он в конце карьеры певца превратился в сопрано, заметно расширив диапазон, но проиграв в сочности и насыщенности. Однако к тому времени он уже спел те главные роли, которые прочно вписали его имя в историю музыкального искусства.

То, что именно Гуаданьи стал первым исполнителем партии Орфея в ключевой реформаторской опере Глюка, было, с точки зрения фактов, случайностью, но с точки зрения развития исторического

процесса — закономерностью. Гуаданьи был уже подготовлен к восприятию новых идей, которые в XVIII веке исходили как от Генделя, так и от Глюка.

Тем не менее, мы видим, что в тридцатые и сороковые годы Гендель и Глюк обращались к певцам — носителям одной и той же традиции и работали в весьма сходных оперных жанрах.

ЦИТАТЫ И АЛЛЮЗИИ

Между поздними операми Генделя и ранними операми Глюка, включая оперы-серии начала 1750-х годов, обнаруживаются как общие черты, так и заметные расхождения. Оба мастера следуют итальянской традиции, и потому у обоих в операх преобладают арии в форме *da capo*, выражающие не столько индивидуальные чувства героев, сколько достаточно типизированные аффекты, и во многих случаях избыточные фиоритурами, рассчитанными на виртуозное мастерство ведущих кастратов и примадонн. Интересно, что у Генделя и Глюка часто встречается *da capo* с резко контрастным средним разделом — по-видимому, оба композитора считали этот прием очень действенным, хотя в данном случае вряд ли речь должна идти о влиянии Генделя на Глюка. У итальянских композиторов первой трети XVIII века такие контрасты иногда встречались, но Гендель и Глюк, каждый по-своему, превратили их в черту своего собственного индивидуального стиля. Мелодика Генделя в сольных номерах остается по-барочному пластичной и витиеватой, развиваясь обстоятельно и неспешно, а мелодика Глюка сочетает в себе характерную «ораторскую» угловатость интонаций с заметным учащением ритмического пульса. В этом отношении Глюк ближе к другому знаменитому саксонцу, Иоганну Адольфу Хассе, музыка которого, будучи в целом менее глубокой, чем музыка Генделя, насыщена динамичным движением, свойственным мироощущению наступающей классической эпохи.

Влияние генделевского «фрескового» ораториального письма на стиль Глюка начало сказываться много лет спустя и было связано как с постепенным освоением наследия Генделя на континенте, так и с глюковской реформой музыкального театра. Ее генезис был весьма сложным, и здесь не место рассматривать эту проблему сколько-нибудь подробно⁷. Необходимо лишь заметить, что реформа вобрала в себя и французские, и итальянские, и немецкие, и английские влияния. Непременное присутствие в опере хора и балета, а также большая роль речитатива, были свойственны французской традиции. Итальянские современники Глюка (Томмазо Траэтта и Никколо Йомелли) также склонялись к взаимопроникновению оперы и балета ради придания опере большей связности и драматизма. Уже в конце 1750-х годов при некоторых малых дворах (в частности, в Парме и Мангейме) ставились оперы и балеты, предвосхищавшие то, что в начале 1760-х смогли довести до законченного совершенства венские реформаторы в лице Глюка, его

⁷ См. об этом, в частности: [2, 10–37; 3, 12–15].

либреттиста Раньери Кальцабиджи, балетмейстера Гаспаро Анджолини и других единомышленников [4, 30–39].

Что касается английских влияний, то они были не только музыкальными, но и театральными. Находясь в Лондоне, Глюк, как и его будущий премьер-кастрат Гуаданьи, посещал спектакли, в которых играл Дэвид Гаррик, и позднее пытался добиться такой же правдивости в передаче эмоций от оперных певцов в Вене и в Париже. Кроме того, Англия в 1740-е годы была единственной европейской страной, в которой можно было увидеть на сцене пьесы Шекспира, пусть и не в оригинале, а в переделках, приспособивших тексты великого драматурга к восприятию публики XVIII века. В Германии и Австрии драматургию Шекспира открыли гораздо позже, а во Франции к ней перестали относиться предвзято лишь в XIX веке.

В 1740-е годы Глюк, как мы отметили выше, был еще очень далек от поползновений на кардинальное преобразование оперной драматургии. Однако пребывание в Англии, безусловно, открыло для него целый мир. Некоторые впечатления запали ему глубоко в душу и принесли свои плоды спустя много лет.

Одним из признаков усвоения традиции в XVIII веке было непосредственное цитирование произведений предшественников и современников, которое тогда не считалось зазорным, если речь не шла о заимствовании целой пьесы или арии без указания чужого авторства. Пользоваться же понравившимися темами или делать собственные обработки произведений других мастеров никому не возбранялось. Гендель прибегал к таким методам композиции начиная с ранних лет и кончая последними годами творчества.

О цитатах из музыки Генделя в произведениях Глюка исследователи знали давно. Еще в 1755 году, при жизни Генделя, в Лондоне было поставлено пастиччо «Демофонт» преимущественно с глюковской музыкой, и один из слушателей, Уильям Мэсон, сообщил в частном письме поэту Томасу Грею, что ария «Ogni amante» («Всякий влюбленный») очень похожа на менуэт, завершающий генделевскую «Ариадну на Крите», — видимо, сходство стало темой светских пересудов, и кто-то сказал Мэсону, будто мелодия вообще принадлежит «старике Старлатти» (10, 265).

Ария «Ogni amante» была взята из оперы-серия Глюка «Гипсипила», поставленной в Праге в 1752 году. Позднее Глюк использовал ту же музыку в опере «Милосердие Тита» (Неаполь, 1752, ария Тита «Se all' impero»), внеся в нее необходимые изменения, вызванные различием текстов и ситуаций. Оба варианта действительно восходят к менуэту из «Ариадны на Крите» Генделя, поставленной в Лондоне в 1734 году — то есть задолго до приезда в Англию Глюка (соотношение источника и обоих производных арий исследовали Берндт Базельт и Джон Робертс; см.: [6; 18]). Возникает вопрос, откуда Глюк мог почерпнуть тему менуэта, если опера давно сошла со сцены, и почему эту тему так хорошо помнили современники? Согласно изысканиям Уинтона Дина, начиная с 1734 года в Лондоне появлялись

издания различных номеров из «Ариадны на Крите», печатавшиеся Джоном Уолшем, причем менуэт около 1740 года вышел в свет в четырех аранжировках, в том числе с подтекстовкой на английском языке, а вся увертюра в виде партитуры была напечатана в Париже в 1743 году [9, 272]. Возможно, Глюк приобрел какое-то из этих изданий, или же менуэт в виде песни увез с собой из Лондона кто-то из певцов, работавших как с Генделем, так и с Глюком (в «Ариадне» и в глюковском «Демофонте», в частности, пела Мария Катерина Негри).

Другой пример, исследованный Робертсом, более парадоксален: ария из «Александра» Генделя («Il cor mio»), исполнявшаяся в концерте 25 марта 1746 года, оказалась прообразом ариетты «Tendre Agathe» («Нежная Агата») из французской комической оперы Глюка «Мнимая рабыня», поставленной в Вене в 1758 году в придворном театре, куда интендант граф Джакомо Дураццо пригласил французскую труппу [19, 180–185]. Во французских комических операх 1750-х годов большая часть музыки нередко состояла из заимствований или пародий, так что в поступке Глюка ничего предосудительного не было. Однако обращение к арии из весьма серьезной оперы Генделя в столь неожиданном контексте говорило о том, что эта ария Глюку хорошо запомнилась. Не исключено, что он сам дирижировал ее исполнением в совместном концерте 25 марта 1746 года.

Эти случаи показывают, что и другие переключки с Генделем, встречающиеся в музыке Глюка, могли быть не случайными, хотя вопрос о заимствовании там не стоит. Скорее, можно говорить об аллюзиях, о неких музыкальных идеях, запавших в память и перевоплотившихся в другие образы — настолько яркие и самостоятельные, что редко кто задумывается об их возможном первоисточнике.

Нитей, ведущих от барокко к классике, от Генделя и его предшественников к Глюку, очень много. Музыкальные цитаты, вроде упомянутых выше — частные случаи, заслуживающие внимания отчасти как забавные курьезы, а отчасти как прямые доказательства непосредственного изучения Глюком произведений Генделя, в чем, собственно, сам Глюк на склоне лет признавался Майклу Келли. Но как раз эти цитаты не всегда могут свидетельствовать о «подражании», поскольку, попадая в иной контекст и меняя форму, фактуру и языковую среду, они утрачивают смысловую связь с первоисточником.

Более интересны те аллюзии, которые эту связь так или иначе сохраняют, хотя здесь отнюдь не всегда можно доказать факт именно заимствования или цитирования.

В частности, существует интригующая связь между началом оперы Генделя «Адмет» (1726) и первым актом оперы Глюка «Альцеста» (1767). Видеть «Адмета» на сцене Королевского театра Глюк уже не мог — опера сошла со сцены в 1732 году, однако генделевский шедевр отнюдь не был забыт. Во-первых, в Англии имели хождение рукописные копии оперы и издания отдельных номеров из нее. Во-вторых же, об «Адмете» вновь вспомнили

в Лондоне в 1754 году, когда оперу с текстом, слегка переработанным Ваннески, поставили в Королевском театре — без участия Генделя, но, несомненно, с его ведома и согласия. Поскольку в начале 1750-х годов Гендель сотрудничал с кастратом Гуаданьи, тот мог знать музыку «Адмета», хотя в момент возобновления оперы уже покинул Лондон.

«Адмета» и «Альцесту» роднит не только сходный сюжет, но и предельно серьезное отношение обоих композиторов к трагической и потусторонней тематике. Для опер Генделя 1720-х годов это было совсем не типично: в то время у него преобладали исторические или квазиисторические сюжеты, не предполагавшие вмешательства богов и сверхъестественных сил. В реформаторских же операх Глюка тема «человек и боги» или «человек и судьба» выходит на первый план, и присутствие богов трактуется совсем не декоративно. Специфика сюжета «Адмета» восходила не только к трагедии Еврипида «Алкеста», фабула которой здесь сильно переиначена, но и к барочному либретто Аурелио Аурели. У царя Адмета в оперной версии появляется брат Трасимед, а у верной Альцесты — соперница, притязующая на руку якобы овдовевшего Адмета, царица Антигона; между всеми этими персонажами постоянно происходят конфликты и недоразумения, поскольку вплоть до последнего момента никто во дворце не знает, что Гераклу удалось вернуть Альцесту из царства мертвых, но воскресшая царица решила переодеться мужчиной, чтобы посмотреть со стороны, как Адмет соблюдает данную ей клятву вечной верности. В опере Глюка на либретто Раньери Кальцабиджи никаких побочных интриг и лишних персонажей нет; всё подчинено одной идее — самопожертвованию Альцесты, отчаянию Адмета и спасению обоих, приходящему свыше (в венской версии 1767 года Геракл отсутствует: волю богов объявляет Аполлон). Считается, что «Альцеста» — первая реформаторская опера, в которой увертюра непосредственно связана с сюжетом. Согласно С. А. Рыцареву, это вообще «один из первых образцов симфонического воплощения классицистского конфликта между «высшей», общественной необходимостью (долгом) и личными мотивами (чувством)» [3, 79]. Хотя форма увертюры к «Альцесте» — старинная сонатная, образный контраст мрачной и властной главной темы и смятенно-женственной побочной выражен очень ярко, в том числе и тембровыми средствами. В начальных тактах увертюры уже присутствуют тромбоны — вестники скорби и смерти; побочная же тема состоит из переключек деревянных духовых (терции флейт и гобоев) и скрипок. Однако и главная партия не монолитна; она также содержит ставший затем типичным для венских классиков контраст грозного и умоляющего элементов.

Мышлению Генделя такие дробные контрасты в целом не свойственны, однако идея тесной связи увертюры с содержанием оперы у него уже присутствовала — как в «Адмете», так и в других произведениях, и более ранних, и более поздних. «Адмету» предпослана увертюра французского типа из двух частей, причем, как и у Глюка, выбрана суровая тональность d-moll. Бёрни отмечал, что стиль увертюры к «Адмету» более всего напоминает

стиль Люлли, вплоть до цитат («начало увертюры нота в ноту следует за увертюрой к «Персею» Люлли»), однако, по мнению критика, далее Гендель высказывает силу, страсть и огонь, которые были свойственны только ему [7, 315]. Влияние Люлли вполне возможно, поскольку второе издание партитуры «Персея» вышло в свет в 1722 году и могло вскоре попасть в Англию. Но интереснее обратить внимание на отличия.

2а

Люлли, «Персей», начало увертюры

2б

Гендель, «Адмет», начало увертюры

В увертюре к «Персею» все мелодические линии — никнувшие, как если бы над ними тяготело нечто давящее, не позволяющее воспрянуть духом. Это касается не только фигуры с выписанной тиратой шестнадцатыми, передающейся из верхнего голоса в бас, но и опорных точек верхнего голоса, образующих в первых шести тактах нисходящий ряд *a-g-f-e-d-c-h-a*.

У Генделя сходная по рисунку ткань пронизана имитациями, а направление движения — отнюдь не покорно сползающее вниз: второе звено секвенции делает шаг на кварту вверх, и во всех голосах имеются скачки на разные интервалы даже при соблюдении одного ритмического рисунка. Сквозь общий аффект трагедийного пафоса проступает идея борьбы, несломленности, противостояния року.

Глюк доводит эту идею до состояния классической антитезы: аккорды и движение по звукам трезвучия становятся символом неумолимой судьбы,



PERSEE, TRAGEDIE.
PROLOGUE.

Le Théâtre Représente un Bocage.



Ил. 5. Ж.-Б. Люлли, «Персей», начало увертюры в издании 1722 года

а печальные фигуры струнных (почти те же, что у Люлли и Генделя) ассоциируются с чувством безысходного отчаяния.

3 «Альцеста»

Un poco moderato

Violino I. *f* *p* *f* *mf*

Violino II.

Viola

Flauti Travers.

Oboe

Corni in D

Tromboni *f*

Basso *f*

Кажется, что никнущие фигуры второго тематического элемента роднят Глюка скорее с Люлли, нежели с Генделем. Но, если присмотреться, то становится видно, что Глюк перенимает внутреннюю диалогичность фактуры, которой не было у Люлли. Притом что Глюк воздерживается от имитационной фактуры, контрапункт у него несомненно присутствует уже в первых тактах — ритмический (синкопы альтов *divisi* и мерные нисходящие четверти третьего тромбона и низких струнных на фоне педали остальных голосов) и тембровый. Нисходящая фигура также сопровождается контрапунктом в партии вторых скрипок, а затем и альтов. Разумеется, это вовсе не тот искусный контрапункт, который был в ходу в эпоху барокко, но по-своему он очень выразителен, хотя в его основе — простое последование терций.

Так барочный образец выражения трагического топоса (судьба и духовное противостояние ей) преобразился в классический, сохранив некоторые узнаваемые приметы.

Увертюра к «Альцесте» — отнюдь не единственное место в партитуре Глюка, которое может свидетельствовать о знакомстве композитора с «Адметом» Генделя. В композиции первых актов обеих опер выделяются одни и те же тональные центры. Опера Генделя открывается сценой смертельно больного Адмета — аккомпанированным речитативом и ариозо

в тональностях *g-moll* и *Es-dur*; те же самые тональности присутствуют в хорах из первого акта оперы Глюка и в первой арии Альцесты (*Es-dur*). Друг Адмета, Геракл, появляется у Генделя с арией в *c-moll* — и в той же тональности поет у Глюка арию с хором Верховный жрец в храме Аполлона. Эти совпадения можно объяснить либо преемственностью традиции (свойственная музыке XVIII века связь тональных красок с определенными топосами), либо действительно влиянием Генделя на Глюка, пусть опосредованным.

Приведем еще один пример такого влияния. В третьем акте оперы Генделя «Юлий Цезарь в Египте» главный герой терпит военное поражение от войска царя Птолемея и оплакивает свою неудачу на пустынном морском берегу в большом аккомпанированном речитативе и арии *da capo*, в среднюю часть которой, однако, вновь вклинивается речитатив. «Ветры, сжальтесь надо мной, овейте грудь мою, пошлите мне, о боги, утешение», — поет поверженный Цезарь. Притом что в тексте выражено едва ли не отчаяние, Гендель вкладывает в уста героя не жалобное *lamento*, а возвышенную элегию на фоне почти безмятежного морского пейзажа с легкими волнами, наглядно изображенными в партиях струнных.

4

Andante, e piano

aure, deh, per pie-tà spi - rate al pet-to mi - o

Диалог человеческой души и одухотворенной божественной природы выглядит то как обмен репликами (ветер и море «говорят» в паузах вокальной партии), то как контрапункт. Жанр, лежащий в основе арии, — менуэт, а мелодия вокальной партии поначалу кажется почти песенной, поскольку состоит из симметричных фраз. Но на самом деле здесь присутствует сложное сочетание разных метрических и временных структур. Вокальная партия некоторое время строится из трехтактов, а в партии оркестра, как кажется на слух, звучат четные построения из двух и четырех тактов. На самом деле фразы «ветра и моря» переплескиваются за тактовую черту вокальной строчки, избавляя ритм от механистичности и придавая ему живое и неровное дыхание. Если проанализировать только мелодию солиста, то ее структура окажется намного сложнее даже нетипичной для менуэта

неквадратности, поскольку перед нами не распетый танец, а большая ария с периодом типа развертывания в качестве экспозиции: изложение, составляющее $3+3+3+3$ такта (три остановки на доминанте, последняя — на двойной доминанте), затем развитие — $5+2$ тактов (достижение двойной субдоминанты, секстаккорда *Es*) и каданс $4+2$ такта (как и положено в такой форме, в доминантовом *C-dur*). Когда начинается развитие, оркестр контрапунктирует певцу, и лишь на последних двух тактах каданса движение ветра и волн стихает, чтобы в следующем разделе формы возобновиться с прежней изысканно-монотонной мерностью.

Тональность *F-dur* в музыке XVIII века ассоциировалась с пасторальностью, и нет ничего удивительного в том, что Глюк написал в ней первую арию Орфея. Ария звучит в тенистой роще, где только что похоронили Эвридику. Поэтому топос пасторальности здесь так же, как у Генделя, осложнен тяжелым душевным состоянием героя, жалобам которого отвечают только звуки природы — эхо, шелестение ветвей и журчание ручья. Для воплощения этих бессловесных диалогов Глюк прибегает к более эффективным средствам, чем Гендель: пение Орфея сопровождает один оркестр, которому, помимо струнных и клавесина, приданы две валторны, а другой оркестр, тихо звучащий издалека, включает в себя редкий инструмент шалюмо (в парижской редакции 1774 года замененный обычным гобоем; см. пример 5)⁸.

Ария Орфея написана не в форме *da capo*; она содержит три строфы, разделенные аккомпанированными речитативами, и потому может рассматриваться либо как варьированная строфическая форма (изменения происходят в оркестровом сопровождении), либо как рассредоточенное рондо. Этим она сильно отличается от арии Цезаря, хотя в творчестве Генделя уже встречались арии-канцонетты из двух или трех строф. Но, как и ария Цезаря, ария Орфея — медленный менуэт с темой неквадратной структуры. Нетрудно заметить, что Орфей также изъясняется преимущественно трехтактами. И, как и у Генделя, симметрия неквадратности нарушается вторжением построений из четного количества тактов. Форма строфы — простая двухчастная. Начальный период-предложение состоит из 1 (первый оркестр) + $3+2+2+4+2$ тактов (из них последние два — эхо, второй оркестр) с остановкой на доминанте. Вторая часть формы метрически более сложна: $3+3+4+2+1$ (эхо) + 4 (Орфей) + 2 (эхо). В такой форме нет места далеким отклонениям, но следующий аккомпанированный речитатив, вновь построенный на диалоге с эхо, начинается в *f-moll*.

Трудно удержаться от предположения, что Глюк знал арию Цезаря и прибег к сходным принципам музыкальной характеристики героя и ситуации, в которой он оказался, не копируя образец буквально. Мог ли

⁸ Фрагмент партитуры венской версии 1762 года цитируется по изданию уртекста под редакцией Анны Амалии Аберт и Людвиг Финшера: Gluck C. W. Orfeus und Euridyke. Wiener Fassung vom 1762. Hrsg. von A. A. Abert und L. Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1962. S. 26. В других изданиях разделение двух оркестров не показано столь наглядно.

5

Andante non presto

Orchestra II

Chalumeaux

Violino I

Violino II

Viola

Orchestra I

Corno I, II
in Fa

Violino I

Violino II

Viola

Orfeo

(Cembalo)
Violoncello
e Basso

Cer-co il mio ben co - si, in que - ste o-ve mo-ri fu-ne-ste

(Orchestra I)

Глюк слышать эту арию или видеть ее ноты? Вероятно, мог. «Юлий Цезарь в Египте» вовсе не канул в Лету, хотя в 1750-х годах уже не ставился (последние сценические спектакли состоялись в 1730-е годы в Лондоне и в Гамбурге). Но в 1724 году в Лондоне вышло в свет издание партитуры, санкционированное Генделем. Оно было неполным и несколько небрежным — возможно, из-за спешки, поскольку ему предшествовали три сборника «Избранных мелодий» из оперы, составленных издателем Джоном Уолшем, промышлявшим интеллектуальным пиратством [10, 524]. Эти издания, как и рукописные копии, ходили по рукам, а отдельные номера из оперы исполнялись спустя много лет после того, как она сошла со сцены. В частности, не кто иной, как Гаэтано Гуаданьи пел с пожилой примадонной Франческой Куццони финальный дуэт Цезаря и Клеопатры в благотворительном концерте в пользу семей умерших музыкантов, который прошел в Лондоне 16 апреля 1751 года в Королевском театре на Сенном рынке. Весь этот концерт состоял из произведений Генделя, и композитор, видимо, сам сформировал программу. Вряд ли знакомство Гуаданьи с одной из лучших опер Генделя ограничилось только заключительным дуэтом — более эффектным, чем ария Цезаря на морском берегу, но менее изысканным по выбору выразительных средств.

Один из парадоксов воздействия генделевского творчества на Глюка заключался в том, что сила этого воздействия почти не ощущалась в первые годы после их личного контакта, зато ощутимо нарастала в реформаторских операх шестидесятых-семидесятых годов. В «Орфее» следов изучения Генделя больше, чем в операх-серии предыдущего десятилетия, в «Альцесте» — больше, чем в «Орфее», а в обеих «Ифигениях», написанных уже для Парижа, еще больше. Ораториальность многих сцен, аллюзии на стиль сугубо протестантской духовной музыки (пассионы, хоралы в форме бар или в строчной форме, модальность или квазимодальность в гармонии, использование органоподобной инструментовки) — все это заставляет вспомнить о Генделе, хотя временная дистанция между двумя гениями постоянно увеличивалась. Следует ли искать разгадку этого парадокса только в полуапокрифическом признании Глюка, сделанном в 1781 году Майклу Келли? Признаки тщательного изучения Глюком произведений Генделя налицо. Но благодаря чему возникла потребность в таком изучении, и каким образом оно могло осуществляться на практике?

Живи Глюк в Лондоне, он находился бы внутри генделевской традиции, пусть и в сильно трансформированном виде, когда, побуждаемые самыми прекрасными намерениями, почитатели Генделя исполняли его произведения гипертрофированными и совершенно не аутентичными составами (начиная с мемориального фестиваля 1784 года). Но Глюк на вершине реформаторской деятельности делил свое время между Веной и Парижем. В Париже никакого культа Генделя не наблюдалось, поскольку его музыку там знали очень мало. Что касается Вены и всего немецкоязычного культурного пространства, то как раз во второй половине XVIII века там начался спонтанный процесс, который Герхард Шплитт удачно назвал «идеальной репатриацией Генделя» (*ideelle Repatriierung Händels*) [21, 66]. Хотя Гендель в 1727 году принял английское подданство и совершенно искренне сроднился с английским языком, культурой, образом жизни и вкусами, на континенте не забывали о его саксонских и, шире, немецких корнях. Эти патриотические мотивы вкупе с восхищением перед гением Генделя подняли его фигуру на небывалую высоту. Соотечественники гордились Генделем и всячески способствовали распространению его славы. Именно в 1770-е годы, когда оперная реформа Глюка достигла своего апогея, в Германии и Австрии начали исполняться оратории Генделя, а барон Готфрид ван Свитен, служивший в этот период австрийским послом в Лондоне и в Берлине, приобрел и привез в Вену издания и рукописные копии многих генделевских сочинений.

Здесь неуместно подробно обсуждать, как происходило освоение наследия Генделя, прежде всего, ораториального, в Германии и Австрии второй половины XVIII века. Однако несомненно то, что передача традиции от Генделя к Глюку шла не только через механизмы распространения итальянской оперы, но и через «репатриацию» генделевского наследия путем его вдумчивого приспособления к эстетическим запросам новой эпохи.

Использованная литература

1. Бетховен. Письма: в 4 т. Т. III: 1817–1822 / Сост., авторы вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина. Пер. с нем. Л. С. Товалевой. М.: Музыка, 2013. №982. С. 323.
2. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.
3. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк. М.: Музыка, 1987. 183 с.
4. Сусидко И. П. Кто и где начал реформу К. В. Глюка? Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы // Опера в музыкальном театре: история и современность / Сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных; ГИИ, 2016.
5. Barclay Squire W. Gluck's London operas // The Musical Quarterly. Vol. 1. No 3 (July, 1915). P. 397–409.
6. Baselt B. Zum Thema Händel und Gluck // Kongressbericht Gluck in Wien: Wien, 12.–16. November 1987. Kassel; N. Y.: Bärenreiter, 1989. S. 139–150. (Gluck-Studien I).
7. Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. London, 1789. 688, [19] p.
8. Burrows D. Handel. Oxford: Oxford UP, 1994. XV, 635 p.
9. Dean W. Handel's Operas, 1726–1741. Woolbridge, Rochester: The Boydell Press, 2006. XX, 565 p.
10. Dean W., Knapp M. Handel's Operas 1704–1726. Oxford: Clarendon Press, 1995. 793 p.
11. Deutsch O. E. Handel. A Documentary Biography. L.: Adam and Charles Black, 1955. 942 p.
12. A Dictionary of Music and Musicians from the earliest ages to the modern times, comprising the most important biographical contents of the works of Gerbert, Choron, and Fayolle, Count Orloff, Dr. Burney, Sir John Hawkings, etc. Vol. I. London, 1824.
13. Handel Reference Database. 1746. URL: <http://ichriss.ccarh.org/HRD/1746.htm> (дата обращения: 07.12.2016).
14. Howard P. The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age. Oxford: Oxford UP, 2014. 264 p.
15. Jenkins N. John Beard—Handel and Garrick's Favourite Tenor. London, 2009 (pdf edition). 391 p. URL: <http://www.neiljenkins.info/johnbeard> (дата обращения: 07.12.2016).
16. [Kelly M.] Reminiscences of Michael Kelly. In 2 vols. Vol. II. L.: Henry Colburn, 1826. 400 p.
17. McCleave S. Dance in Handel's London Operas. Rochester, N. Y.: University of Rochester Press, 2013. 266 p.
18. Roberts J. The «sweet song» in Demofoonte: A Gluck Borrowing from Handel // Opera and the Enlightenment. Ed. by T. Baumann and Marita Petzold McClymonds. Cambridge UP, 1995. P. 168–188.
19. Schmidt A. Christoph Willibald Ritter von Gluck. Lpz.: Fleischer, 1854. XII, 508 S.
20. Solomon M. Beethoven's Tagebuch of 1812–1818 // Beethoven Studies 3. Ed. by Alan Tyson. Cambridge UP, 1982. P. 193–288
21. Splitt G. «O Händel, stolzer Britten Ruhm» // Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Hrsg. Laurenz Lütteken. Bärenreiter: Kassel u. a., 2000. S. 135–156. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band IX).
22. Supplement to the musical library. L.: Charles Knight, 1834. 359 p.