

## РЕВОЛЮЦИИ И ПЕРЕВОРОТЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XVIII ВЕКА

Ирина Сусидко

Слова «переворот» и «революция» по отношению к оперному театру начали употреблять уже в XVIII веке. Широко известен, например, трактат Эстебана Артеаги «Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano», опубликованный в 1780-е годы [5]. XVIII век стал временем, когда в музыкальном театре неоднократно возникала ситуация кризиса, выбора пути, появлялись поводы для эстетической полемики и появления деклараций о намерениях. Поэтому множественное число в названии темы статьи — «революции» и «перевороты» — употреблено не случайно, это далеко не только хрестоматийно известная реформа Кристофа Виллибальда Глюка.

Думаю, что можно вести речь по крайней мере о трех поворотных моментах. Первый определили идеи, выдвинутые известной римской академией «Аркадия» на рубеже XVII и XVIII веков и их реализация. Второй — реформаторские преобразования, начатые в 1750-е годы; их осуществила группа либреттистов и композиторов, в которую как раз и входил Глюк. И, наконец, третий рубеж обозначили появившиеся в последней четверти XVIII века национальные жанровые формы в странах, которые до этого времени были своеобразными итальянскими «оперными колониями», — в Австрии, Германии и России. В первую очередь хочется задаться вопросом, позволяющим, как кажется, поставить новые акценты в понимании процессов, происходивших в европейском музыкальном театре XVIII века. Это вопрос о причинах, движущих силах и итогах перечисленных оперных революций.

Реформа начала XVIII века была спровоцирована литераторами и историками, членами «Аркадии», и имела сугубо академический характер. Ее главная цель состояла в том, чтобы пошатнуть господство оперной венецианской трагикомедии, которая к тому времени завоевала весь Апеннинский полуостров и распространилась за его пределы<sup>1</sup>. Для аркадийцев именно опера олицетво-

ряла зрелище в дурном барочном вкусе, против которого они протестовали. Более всего интеллектуальную римскую элиту возмущала в сюжетах мешанина серьезного и фарсового, то есть не устраивал смешанный жанр, и менять его были призваны либреттисты. В качестве образца им был предложен жанр пасторали<sup>2</sup>.

На первом заседании академии в 1690 году присутствовал только один поэт-либреттист — Сильвио Стампиля (1664–1725), но спустя 20 лет в списке членов числилось уже 23 либреттиста<sup>3</sup>, а к концу века мало кто из поэтов, работавших для музыкального театра, не был членом «Аркадии» и не носил пастушьего псевдонима.

Поэтому ответ на вопрос о результатах аркадской критики оперы сформулировать легко. То, что в начале септенто представляло собой лишь род ученого эксперимента, далекого от непосредственной практической реализации, в конечном счете привело к кардинальным переменам как раз в практике музыкального театра. XVIII век стал веком победы чистых жанров, *dramma per musica* и *dramma giocoso*, сменивших смешанный жанр трагикомедии, — как того и добивались аркадийцы. Главными героями этой реформы в сфере серьезной оперы стали: плеяда североитальянских либреттистов во главе с Апостоло Дзено (1678–1750) и римлянин — знаменитый Пьетро Метастазιο (1698–1782)<sup>4</sup>, позднее, уже в 50-е годы, в области музыкальной комедии — не менее знаменитый Карло Гольдони (1707–1793).

Вторая реформа также не была одномоментным актом. Она началась в середине 1750-х годов и продлилась два десятилетия, ярче всего заявив о себе в нескольких музыкальных центрах — Штутгарте, Парме, Вене, Мангейме, позднее — в Санкт-Петербурге, то есть вдали от признанных центров итальянской оперы — Венеции и Неаполя:

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

Санкт-Петербург	Галуппи/ Кольтеллини	«Ифигения в Тавриде»	1768
	Траэтта/Кольтеллини	«Антигона»	1772
	Траэтта/Кольтеллини	«Амур и Психея»	1773

Эта реформа существенно отличалась от первой, аркадийской. Прежде всего, она родилась в кругу не ученых-гуманитариев, но тех, кто прямо был связан с театральным делом. В перечисленных столицах возникли союзы единомышленников, состоящие из импресарио, либреттиста, композитора, нередко также и балетмейстера. Самые известные и исторически признанные результаты были достигнуты в Вене усилиями театрального интенданта Джакомо Дураццо, поэтов Раньери Кальцабиджи и Марко Кольтеллини, композиторов Глюка, Томмазо Траэтты, Флориана Гассмана и балетмейстера Гаспаро Анджелини. Однако первым по времени плацдармом оперной реформы была не Вена, а Штутгарт и Парма. В Штутгарте главную роль играли Николло Йоммелли, композитор и театральный директор в одном лице, либреттист Маттиа Вераци и знаменитый балетмейстер Жан Жорж Новерр. В Парме такое же значение имела коалиция, состоящая из театрального директора Гийома Дю Тийо, поэта Карло Инноченцо Фругони, композитора Томмазо Траэтты и балетмейстера Жана Филиппа Делия<sup>5</sup>. Иными словами, это была реформа, осуществленная театральными практиками.

Второе качество, отличавшее реформу середины века, — ее результат. Если за пять десятков лет до этого инициативы академии «Аркадия» привели к полной смене оперной жанровой системы, то теперь итог был не столь радикальным. Новые по своей эстетике оперы не оттеснили со сцены традиционную оперу *seria*, более того, вплоть до конца XVIII столетия реформаторские музыкальные драмы сохраняли статус эксперимента, не ставшего массовым явлением. Иными словами, то, что предложили практики, оказалось менее результативным для музыкального театра, чем то, на чем настаивали теоретики, далекие от театрального дела.

И третье, о чем следует сказать, — это различие плацдармов, на которых разворачивались преобразования. Вывод, который можно сделать, анализируя все перечисленные выше случаи, также оказывается весьма парадоксальным. В начале века идеи аркадских академиков реализовались, как правило, в публичных, коммерческих театрах, в середине века — исключительно в придворных. Этот факт обычно ускользает от внимания. В новых музыкальных драмах всячески подчеркивается близость идеям Просвещения, их демократический характер. Вместе с тем реформаторские идеи, сколь бы ни были они радикальными, осуществлялись усилиями придворных композиторов, поэтов и музыкантов-инструменталистов.

Последнему наблюдению можно было бы, наверное, не придавать столь большого значения, если бы не вопрос о причинах преобразования серьезной оперы в середине века. Действительно, что послужило толчком? В исторических трудах обычно акцент ставится на кризисе, переживаемом итальянской оперой *seria*.

Легко перечислить устойчивые клише, которые ассоциируются с этой критикой, в частности, упомянуть пресловутое определение «концерт в костюмах», в России впервые появившееся в статье А. Н. Серова [4, 103]. Рядом с ним обычно звучат упреки в адрес однотипных персонажей метастазиевских либретто, бездумных певцов-виртуозов, пышных арий и скучных речитативов.

Так ли было на самом деле? Не останавливаясь на детальном разборе всех перечисленных клише, скажу только, что на каждый такой тезис легко находится опровержение, на каждую отрицательную оценку — положительная характеристика: будь то речитатив сессо, который критиковал Ф. Альгаротти, а хвалил Ж.-Ж. Руссо, виртуозность певцов, которую порицал Артеага и которой восхищался В. А. Моцарт, или сегодняшние упреки в адрес либретто Метастазиио, которым в XVIII веке отдавали дань даже самые ярые противники жанра оперы *seria*. Но нужно признать, что к середине столетия многое в традиционной опере стало казаться архаичным, она требовала обновления. В самом жанре назрели предпосылки для его изменения.

В связи с этим снова придется задавать вопросы, ответы на которые, если непредвзято оценить реальное положение дел, способны удивить. Один из них — об инициаторах реформы. В музыковедческой и — шире — музыкальной среде по сей день господствует представление о лидирующей роли в этом процессе композитора. Обычно говорят «реформа Глюка», признавая его первенство, и приводят в доказательство знаменитые авторские посвящения «Альцесты» и «Париса и Елены». Такая трактовка возникла *postфактум* во многом благодаря «казусу» Вагнера, объединившего в себе композитора, поэта и импресарио. Подобно культурному герою древности, Вагнер принес в музыкально-театральный мир новые радикальные идеи, повлиявшие не только на дальнейшее развитие оперы, но и на понимание самой расстановки сил в создании оперного сочинения. Однако для XVIII века такая практика не была характерна. Во всех центрах реформаторского движения середины этого столетия была использована одна и та же модель, сделавшая возможным нововведения. Во-первых, инициатива всегда исходила «сверху» — от интенданта, директора театра и была поддержана монархом и его окружением. Во-вторых, ресурсы, средства для реформы пришли извне, то есть, если позволить социально-политическую метафору, это была не столько революция, сколько интервенция. И в Парме, и Штутгарте, и Мангейме, и в Вене, и даже в Петербурге реформаторы заимствовали средства обновления итальянской оперы, обращаясь к французскому музыкальному театру.

Диалог итальянских мастеров с заальпийскими соседями имел давнюю историю, но прежде касался почти исключительно либреттистики. В классицистской французской драматургии искали опору и Метастазиио, и авторы комических интермеццо начала XVIII века: заимствовались сюжеты, принципы построения действия, образы и характеры. В середине столетия речь зашла уже не о либретто, а о музыке. А ведь ранее об этом нелепо было даже подумать, столь незначительными в этой сфере казались итальянцам достижения французов. Теперь же итальянское начало смело соединять с французским, к ариям добавились хоры, оркестровые эпизоды и балетные номера, к тради-

ционными итальянским формам *da capo* — более гибкие французские строфические структуры. В результате на пересечении двух национальных традиций возник новый — «наднациональный» — смешанный стиль.

Но, пожалуй, самым неожиданным и парадоксальным кажется то, что курс на Францию приобрел актуальность одновременно в нескольких театральных центрах, словно был исполнен какой-то приказ свыше. Объяснение, как мне кажется, бесполезно искать в самом музыкальном театре или оперном жанре. Импульсом, своеобразным спусковым крючком для оперной реформы стали изменения на политической карте Европы. Война за австрийское наследство (1740–1748) из-за нежелания ряда государств признать законность власти в Австрии Марии Терезии выдвинула на европейскую политическую сцену чрезвычайно сильного «игрока» — Пруссию и ее короля Фридриха. Это привело к так называемой дипломатической революции и Семилетней войне 1756–1763 гг. Распались старые и образовались новые союзы. Все — с участием Франции, чья роль быстро и значительно выросла. Альянсы с нею Австрии, России, ряда немецких и итальянских земель имели далеко идущие последствия и в области культуры.

Поэтому не следует удивляться тому, что оперный эксперимент по соединению итальянского и французского стилей, то, что мы называем реформой, затронул как раз те центры, которые были нацелены на Францию и в сфере политической: Вену, Штутгарт, Парму, Мангейм и Санкт-Петербург. Пожалуй, никакими иными причинами нельзя объяснить внезапно и синхронно вспыхнувшую галломанию, появление французских газет, магазинов французских книг, спектаклей драматических французских и оперных трупп, даже делопроизводства на французском языке (как, например, в Парме). Парадоксально, но оперная реформа, известная своими яркими художественными результатами, была стимулирована причинами, по сути стоящими вне искусства.

Наконец, — о третьей волне преобразований, захватившей последнюю четверть XVIII века. Речь идет о становлении новых национальных оперных жанров. Обращу внимание на то, что и этот процесс протекал в разных странах почти синхронно. В марте 1776 года о необходимости сформировать национальный театр заявил император Иосиф II Габсбург. Следствия его указа привели к радикальной перестройке — упразднению французской и итальянской оперных трупп, созданию немецкой и к переименованию Бургтеатра в «Немецкий национальный». Граф Дураццо, одна из ключевых фигур прошедшей оперной реформы, из-за его французской ориентации был уволен, да и политический альянс с Францией к тому времени ушел в прошлое, а с ней и галломания австрийского двора.

Национальная оперная идея стала актуальной и в Мангейме не в последнюю очередь благодаря усилиям пфальцского курфюрста Карла Теодора. Осенью 1775 года его декретом было учреждено «Курпфальцское немецкое общество усовершенствования языка и вкуса во всех сферах». В его состав вошли Г. Э. Лессинг, Ф. Г. Клопшток, Ф. Шиллер [1, 23]. Спустя год в беседе с актером Иоганном Генрихом Мюллером, директором немецкой труппы в Вене, он заявил о на-

мерении изгнать с придворной сцены Мангейма все иностранные пьесы и отдать предпочтение немецким, в том числе и оперным спектаклям [10, 91].

Более сложной и причудливой была история формирования русской национальной оперы. Усвоение западноевропейского опыта и создание первых собственных музыкально-театральных сочинений в России были «спрессованы» во времени. Если в Австрии, например, до появления первого популярного зингшпиля Игнаца Умлауфа «Землекопы» (1778) оперные спектакли при венском дворе давались без малого 150 лет, то в России весь процесс занял всего полвека. С оперой Москва, а вслед за ней и Петербург познакомились в начале 1730-х годов, а в 1783 году уже была сочинена популярная музыкальная комедия «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова с музыкой М. М. Соколовского, имеющая явный музыкальный русский колорит. Характерно, что Екатерина II в развитие национальной оперы внесла вклад не только как законодатель, подобно Иосифу II, но и как автор пяти оперных либретто на русском языке<sup>6</sup>. Получается, что преобразования последней четверти XVIII века, третья из реформ этого столетия, также была во многом инициирована и поддержана «сверху», что вписывается в концепцию просвещенного монархического правления.

В XVIII веке опера как жанр пережила одну из своих самых существенных метаморфоз. Из сферы чисто художественно-академической, в которой развивалась ее ранняя история, она перешла в область сперва политики, а затем идеологии, более того, смогла стать рупором этой идеологии. Появилась возможность ангажировать оперу для выполнения определенного «заказа» власти. XX век показал, что ангажированность губительна для искусства. Но парадокс XVIII века состоит в том, что регулирование со стороны власти — будь то просто вкус и художественные предпочтения монарха или некие более общие государственные соображения — не помешало, но, наоборот, дало толчок к появлению целого ряда безусловных шедевров. В этом отношении опыт музыкального театра той эпохи с его переворотами и реформами остался едва ли не последним счастливым примером.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Дворницкая А.* Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2018. 283 с.
2. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. Т. 1. Под знаком Аркадии. Т. 2. Эпоха Метастазо. Москва: Классика-XXI, 1998. 438 с., 2004. 768 с.
3. *Рувьер О.* Пьетро Метастазо. Пер. с фр. Москва: Аграф, 2018. 400 с.
4. *Серов А. Н.* Спонтини и его музыка // Серов А. Н. Критические статьи. СПб: Типография Департамента уделов, 1892. С. 86–122.
5. *Arteaga E. de.* Le rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente. 2 ed. v. 1–3. Bologna: Stamperia Trenti, 1783–88. LXII, 361 p. (1), 244 (2), 394 (3).
6. *Burt N.* Opera in Arcadia // Musical Quarterly, 41, 1955. P. 145–170.
7. *Butler M. R.* Musical Theater in Eighteenth-Century Parma. Entertainment, Sovereignty, Reform. Rochester: University of Rochester Press, 2019. 179 p.

8. *Capra M.* Il teatro d'opera a Parma. Quattrocento anni, dal Farnese al Regio. Milano: Silvana Editoriale, 2007. 199 p.
9. *Freeman R.S.* Opera without Drama. currents of change in Italian opera, 1675–1725. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981. XII, 347 p.
10. *Lühning H.* Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper / H. Lühning // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main и а.: Lang, 1994. S. 89–100.
11. *Sampson L.* Pastoral Drama in Early Modern Italy. The Making of a New Genre Legenda Italian Perspectives (Book 15). Abingdon, New York: Routledge, 2006. 240 p.

## REFERENCES

1. *Dvornickaya A.* Muzykalnaya kultura Mangejma 1760–1770-godov: poetika zhanrov [The musical culture of Mannheim from the 1760–1770s: poetics of genres]. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Thesis PhD]. Moskva, 2018. 283 s.
2. *Lucker P.V., Susidko I.P.* Italyanskaya opera XVIII veka. T. 1. Pod znakom Arkadii. T. 2. Epoha Metastazio [Italian opera of the XVIII century. V. 1. Under the sign of Arcadia. V. 2. The era of Metastasio]. Moskva: Klassika-XXI, 1998. 438 s., 2004. 768 s.
3. *Ruver O.* Pietro Metastazio. Per. s fr. Moskva: Agraf [Pietro Metastasio Moscow: Agraf], 2018. 400 s.
4. *Serov A.N.* Spontini i ego muzyka [Spontini and his music] // Serov A.N. Kriticheskie stati. Sankt-Peterburg: Tipografiya Departamenta udelov, 1892. S. 86–122.
5. *Arteaga E. de.* Le rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente. 2 ed. v. 1–3 [The revolutions of the Italian musical theatre: from its origin to the present. 2 ed. v. 1–3]. Bologna: Stamperia Trenti, 1783–1788. LXII, 361 p. (1), 244 (2), 394 (3).
6. *Burt N.* Opera in Arcadia // Musical Quarterly, 41, 1955. P. 145–170.
7. *Butler M. R.* Musical Theater in Eighteenth-Century Parma. Entertainment, Sovereignty, Reform. Rochester: University of Rochester Press, 2019. 179 p.
8. *Capra M.* Il teatro d'opera a Parma. Quattrocento anni, dal Farnese al Regio. Milano: Silvana Editoriale [The opera House in Parma. Four hundred years, from Farnese to Regio. Milan: Silvana Editoriale], 2007. 199 p.
9. *Freeman R.S.* Opera without Drama. currents of change in Italian opera, 1675–1725. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981. XII, 347 p.
10. *Lühning H.* Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper / H. Lühning // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main и а.: Lang [The theatre Carl Teodors and the idea of the national opera / H. Lühning // Mozart and Mannheim: Congressional report Mannheim in 1991 / ed. from L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main и а.: Long], 1994. S. 89–100.
11. *Sampson L.* Pastoral Drama in Early Modern Italy. The Making of a New Genre Legenda Italian Perspectives (Book 15). Abingdon, New York: Routledge, 2006. 240 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Роль академии «Аркадия» в истории оперы одним из первых отметил Н. Берт [6].
- <sup>2</sup> Подробнее см.: [2, т. 1; 11].
- <sup>3</sup> В книге одного из основателей академии Джованни Марио Крешимбени «Аркадия», изданной в 1711 году, приведен список, включающий 23 либреттиста с указанием времени их вступления в аркадское сообщество. Сведения приведены по: [9, 270].
- <sup>4</sup> О поэтике либретто П. Метастазियो в последние два десятилетия появились работы на русском языке [2, т. 2, 239–316; 3].

- <sup>5</sup> Многосторонне оперное искусство в Парме эпохи сеттеченто рассмотрено в монографиях М. Батлер и М. Капры [7; 8], где особое внимание уделено функционированию пармского музыкального театра, общей культурной ситуации, способствовавшей реформаторским экспериментам.
- <sup>6</sup> «Февей» (1786, музыка В. Пашкевича), «Новгородский богатырь Боеслаевич» (1786, музыка Е. Фомина), «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1787, музыка Э. Ванжуры), «Горе-богатырь Косометович» (1789, музыка В. Мартин-и-Солера), «Федул с детьми» (1791, музыка В. Пашкевича и В. Мартин-и-Солера) и историческое представление с музыкой «Начальное управление Олега» (1790, музыка К. Каноббио, В. Пашкевича и Дж. Санти).