



*Сусидко Ирина Петровна*  
доктор искусствоведения  
профессор кафедры аналитического музыкознания  
Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва)

## **КТО И ГДЕ НАЧАЛ РЕФОРМУ К.В. ГЛЮКА? ПАРМСКИЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В 1750–1760-е ГОДЫ**

Публикуется по изданию:  
Опера в музыкальном театре: история и современность /  
Сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных,  
Гос. институт искусствознания, 2016.  
С.30–39.

Вынесенный в заголовок статьи вопрос имеет юмористический оттенок. Подобно тому, как маленький Сережа Прокофьев убеждал свою мать, будто сочинил рапсодию Листа, думая, что существует такой жанр — «рапсодия Листа»<sup>1</sup>, с понятием оперной реформы в XVIII веке в нашем сознании прочно связано имя Кристофа Виллибальда Глюка. То есть, если и была реформа, то — глюковская.

Об оперных преобразованиях XVIII века известно немало. Ясно, например, что к середине столетия в развитии итальянской серьезной оперы наступила полоса кризиса. Оставаясь официально на вершине жанровой и музыкально-театральной иерархии, в восприятии публики она начала утрачивать свое значение, уступая первенство опере комической. И, самое

---

<sup>1</sup> Прокофьев С.С. Автобиография. М.: Советский композитор, 1982. С. 30.

Сусидко И.П. Кто и где начал реформу К.В. Глюка?  
Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы

главное, изнутри самого жанра проявились тенденции, расшатывающие то стройное здание, которое было построено в 1720–30-е годы, когда главным «архитектором» оперы seria был либреттист Пьетро Метастазио<sup>2</sup>.

Менее известно, но в научной литературе давно признано, что оперная реформа не была делом одного Глюка и его соратника поэта Раньери Кальцабиджи, то есть не была только «глюковской реформой», как можно прочесть в старых, но еще имеющих хождение учебниках истории музыки. Если попытаться свести вместе основные сочинения, в которых проявились новые тенденции, то становится понятным, что реформаторские процессы отличались значительной интенсивностью и, в основном, протекали за границей итальянской оперной метрополии:

|                        |                     |                      |        |
|------------------------|---------------------|----------------------|--------|
| <b>Парма</b>           | Траэтта /Фругони    | «Ипполит и Арисия»   | (1759) |
|                        |                     | «Гинтариды»          | (1760) |
| <b>Вена</b>            | Траэтта /Дураццо    | «Армида»             | (1761) |
|                        | Глюк/Кальцабиджи    | «Орфей и Эвридика»   | (1762) |
|                        | Траэтта/Кольтеллини | «Ифигения в Тавриде» | (1763) |
|                        | Глюк/Кальцабиджи    | «Альцеста»           | (1767) |
|                        | Гассман/Кальцабиджи | «Амур и Психея»      | (1767) |
|                        | Глюк/Кальцабиджи    | «Парис и Елена»      | (1770) |
| <b>Штутгарт</b>        | Йоммелли/Вераци     | «Вологез»            | (1766) |
|                        | Йоммелли/Вераци     | «Фаэтон»             | (1768) |
| <b>Мангейм</b>         | Хольцбауэр/Фругони  | «Ипполит и Арисия»   | (1759) |
|                        | Траэтта/Вераци      | «Софонисба»          | (1762) |
|                        | Де Майо/Вераци      | «Ифигения в Тавриде» | (1764) |
| <b>Санкт-Петербург</b> | Галуппи/Кольтеллини | «Ифигения в Тавриде» | (1768) |
|                        | Траэтта/Кольтеллини | «Антигона»           | (1772) |
|                        | Траэтта/Кольтеллини | «Амур и Психея»      | (1773) |

---

<sup>2</sup> Подробнее о процессах в опере seria 1740–50-х годов см.: Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Т. 2. Эпоха Метастазио. М.: Классика-XXI, 2004.

Сусидко И.П. Кто и где начал реформу К.В. Глюка?  
Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы

В рядах оперных реформаторов, помимо Глюка, из числа композиторов самыми заметными фигурами были Томмазо Траэтта, Николло Йоммелли, Бальдассаре Галуппи, из либреттистов — уже упомянутый Кальцабиджи, Маттео Вераци и Марко Кольтеллини. Среди музыкально-театральных центров по числу постановок опер в новой манере лидировала Вена, и лишь один город был итальянским — Парма, столица герцогства на Севере Аппенинского полуострова. Зато именно с нею связаны первые попытки реформаторских преобразований. Какие особенные качества присущи ее музыкально-театральной традиции, что дало ей возможность стать одним из плацдармов новых тенденций в итальянской опере?

Оперных театров в Парме было несколько. Самый старый открылся в 1618 году — раньше, чем в Венеции, Риме и большинстве других итальянских городов. Он принадлежал герцогам Фарнезе, одному из наиболее знатных аристократических родов Италии и даже всей Европы. Их правление в Парме длилось почти 200 лет — с 1545 по 1731 год. В театре давались представления в честь торжественных событий из жизни герцогского дома, чаще всего, бракосочетаний. На открытии поставили интермедию «Меркурий и Марс» на музыку Клаудио Монтеверди<sup>3</sup>. Театр располагался на первом этаже дворца, его проект принадлежал архитектору Джованни Баттисте Алеотти, ученику знаменитого Андреа Палладио.

Театр Фарнезе в 1732 году был закрыт, частично разрушен, потом восстановлен и с того времени уже не использовался для постановок опер. Сегодня этот зал — один из старейших, сохранившихся в Европе. И хотя он не имел прямого отношения к оперной реформе XVIII века, но заложил основы репутации Пармы как крупного музыкально-театрального центра.

Непосредственно с реформаторскими инициативами был связан другой театр, Teatro ducale. Он был открыт в 1687 году оперой «Усмиренная Олимпия» венецианца Бернардо Сабadini, написавшего целый ряд

---

<sup>3</sup> Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. 6 vol. Cuneo, 1990–1994. V. 4. P. 134. Музыка интермедии утрачена.

Сусидко И.П. Кто и где начал реформу К.В. Глюка?  
Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы

сочинений для Пармы, на либретто его земляка, плодовитого поэта Аурелио Аурели, и с декорациями знаменитого Фердинандо Галли Бибиены. Располагался театр во дворце Riserva. Судя по дошедшим до нас описаниям, гравюрам и планам, зал был большим и богато украшенным. Несмотря на то, что финансировали его все те же Фарнезе, в театр допускалась публика. Такая смешанная форма была по тем временам очень прогрессивной, впоследствии, уже в XVIII веке, немало придворных театров перешли именно на нее, в частности, в Неаполе. Teatro ducale (в либретто его иногда называли Teatro reale, то есть королевским) стал главной ареной реформаторских экспериментов середины XVIII века. Именно в это время в Парме образовался своеобразный творческий триумвират, включавший двух итальянцев и француза.

Композитор *Томмазо Траэтта* (1727–1779), воспитанник неаполитанской консерватории Санта Мария ли Лорето, на протяжении семи лет, с 1758 по 1765 год, был капельмейстером Пармского двора. До приезда в Парму он успел написать семь опер seria для различных итальянских театров, в основном на либретто Метастазियो, и несколько опер buffa. Его старший коллега, *Карло Инноченцо Фругони* (1692–1768), практически всю свою творческую жизнь провел в Парме, с 1749 года — в должности придворного поэта. Он получил известность как даровитый стихотворец, переводивший на итальянский французские либретто.

Но, пожалуй, с точки зрения организации музыкально-театральной жизни самой примечательной фигурой в пармском театральном союзе был француз *Гийом Дю Тийо* (1711–1774). В Парме с 1738 года он занимал пост государственного секретаря, придворного интенданта и театрального директора. Дю Тийо был истинным сыном эпохи Просвещения. По его инициативе в Пармском герцогстве были проведены реформы, во многом обогнавшие аналогичные в других европейских государствах, например, в той же Австрии. Это и реорганизация государственной бюрократии, и

Сусидко И.П. Кто и где начал реформу К.В. Глюка?  
Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы

законы, приведшие к росту промышленности и торговли, к большей свободе мнений и общественных дискуссий. Он способствовал открытию Академии изящных искусств, секретарем которого был назначен Фругони, Музея древностей, Герцогской библиотеки и типографии, реформе университетского образования, ставшего более доступным для выходцев из разных слоев населения, созданию школ<sup>4</sup>.

Пармский союз интенданта, поэта и композитора впоследствии стал своеобразной моделью для другого, венского, куда вошли граф Джакомо Дураццо, имевший должность, аналогичную Дю Тийо, Глюк и Кальцабиджи. И это первое, но не единственное сходство. Роднит Парму и Вену и то, что источник обновления итальянской оперы в обоих случаях реформаторы искали во Франции, а также то, что инициатива этих поисков проистекала «сверху» и не в последнюю очередь была продиктована политическими обстоятельствами. В середине века вес Франции в Европе существенно усилился, что вызывало желание правящих династий упрочить с нею связь. Оперный театр с его ведущей ролью в искусстве того времени был великолепным поводом отдать дань французской традиции и показать, что итальянской опере существует альтернатива.

Утверждая французский вкус в Парме, Дю Тийо реализовал продуманную стратегию. Вначале он увеличил присутствие в театре французского балета (сезон 1756–57 гг.), потом — французской комической оперы и оперы-балета (1757) и, наконец, героической оперы — французской лирической трагедии<sup>5</sup>. Каталог К. Сартори позволяет с определенной долей точности реконструировать репертуар пармского придворного театра этих лет:

---

<sup>4</sup> *Capra M.* Il teatro d'opera a Parma. Quattrocento anni, dal Farnese al Regio. Milano: Silvana Editoriale, 2007. P. 53–54.

<sup>5</sup> *Weimer E.* Introduction // Traetta T. Ippolito ed Aricia. NY & London: Garland Publishing, 1982. P. 2.

**Сусидко И.П. Кто и где начал реформу К.В. Глюка?**  
**Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы**

|      |  |   |
|------|--|---|
| 1756 | Балет «Ацис и Галатея»   | Делиль <sup>6</sup>                                   |
|      | 4 поэмы и 4 балета «Праздники Терпсихоры»                          | Фругони/Делиль, комп. неизвестен                      |
|      | Опера seria «Гипсипила»  | Галуппи/Метастазио                                    |
|      | Опера seria «Катон в Утике», с балетами в антрактах и внутри оперы | Пончини/Метастазио                                    |
|      | Интермеццо «Девушка-птицелов»                                      | Йоммелли/?  |
| 1757 | Опера buffa «Добрая дочка»   | Дуни/Гольдони   |
|      | Опера buffa «Праздник»   | Феррадини/Гольдони                                    |
|      | Опера buffa «Певица, вернувшаяся в Лондон»                         | «Музыка разных прославленных мастеров»                |
|      | Балет «Инка из Перу»   | Переработка двух балетов из «Галантной Индии»<br>Рамо |
| 1758 | Опера seria «Александр Север»                                      | пастиччо  |
|      | Опера seria «Ричимер, король готов»                                | Феррадини/?   |
|      | Опера buffa «Деревенский философ»                                  | Галуппи/Гольдони                                      |
|      | «Свадьба»  | ?/Гольдони  |
|      | Лирическая трагедия «Кастор и Поллукс»                             | Рамо/Пеллегрен в переработке Фругони                  |
| 1759 | Опера seria «Фарнак»   | Перес/?   |
|      | Опера seria «Солиман» с балетами                                   | Траэтта/?   |
|      | Лирическая трагедия «Ипполит и Арисия»                             | Траэтта/Фругони                                       |
|      | Героическая пастораль «Титон и Аврора»                             | Мондонвиль/?  |
| 1760 | Лирическая трагедия «Гинтариды»                                    | Траэтта/Фругони                                       |
|      | Серенада с прологом «Праздник Гименея»                             | Траэтта/Фругони                                       |

В отличие от Вены, в Парме франкофилия не была следствием только политической конъюнктуры. С 1738 года герцогством правил инфант испанской ветви Бурбонов Фердинанд, женатый на старшей дочери короля Людовика XV. Бурбоны сменили на троне Фарнезе, последний представитель которых умер, не имея наследника, и укрепили свои позиции после войны за австрийское наследство, окончившейся в 1748 году. Так что французский вкус здесь царил во всем.

Подготовительные маневры Дю Тийо увенчались созданием новых опер на итальянском языке, но написанным по французским образцам. Это были первые сочинения, в которых сознательно реализовался принцип, ставший одним из главных для оперной реформы, а именно — соединение

<sup>6</sup> Известный французский балетмейстер Жан-Филипп Делиль возглавлял пармскую придворную балетную труппу в 1755–1758 гг.

Сусидко И.П. Кто и где начал реформу К.В. Глюка?  
Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы

итальянского и французского оперных стилей. Спустя несколько лет именно он вдохновил и венских реформаторов.

В 1759 и 1760 годах Teatro ducale поставил две оперы Траэтты и Фругони — «Ипполит и Арисия» и «Тинтарида». Тот, кто пусть даже бегло знаком с историей французского театра, легко узнает прообразы. В первом случае это «Ипполит и Арисия» Жана-Филиппа Рамо на либретто Симона-Жозефа Пеллегрена, сочиненная в уже далеком 1733 году, во втором — его же «Кастор и Поллукс» на либретто Пьера-Жозефа Бернара, написанная всего за шесть лет до оперы Траэтты. Именно она благодаря усилиям Дю Тийо и была показана в Парме осенью 1757 года на итальянском языке, предвзято появляя сочинения Траэтты и Фругони.

Итак, деятельность придворного интенданта стала важным слагаемым пармского эксперимента. Второе обстоятельство не менее существенно, хотя в истории музыки и не оценено по достоинству. Речь идет о творческих контактах пармских реформаторов, прежде всего либреттиста Карло Фругони, с Франческо Альгаротти (1712–1764), известным литератором, критиком, автором знаменитого «Опыта об опере», опубликованного в 1755 году<sup>7</sup>. В его трактате высказано немало принципиальных суждений, которые впоследствии в той или иной форме повторялись и развивались эстетиками и критиками второй половины XVIII века. В свою очередь Альгаротти был солидарен с целым рядом ученых, литераторов, отдавших дань проблемам оперного искусства в первой половине столетия. Обсуждая соотношение в опере драмы и музыки, Альгаротти утверждал безоговорочное предпочтение первой. В этом его позиция совпадает с воззрениями более ранних авторов —

---

<sup>7</sup> *Algarotti F. Saggio sopra l'Opera in musica. Venezia: G. Pasquali, 1755. P. 11.* Второе издание – Livorno: Marco Coltellini, 1763. Трактат 1755 года состоит из нескольких разделов: о либретто, о музыке, о манере петь и декламировать, о танцах, о сценическом оформлении. Для второго издания Альгаротти расширил изложение в каждом из разделов, а также внес новый — об устройстве театральных зданий. Перевод фрагментов трактата на русский язык см.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М.: Музыка, 1971. С. 118–132. Альгаротти принадлежал к европейской литературной и художественной элите, получил классическое образование в Риме и Болонье, был принят в научных кругах Лондона и Парижа, где познакомился с Вольтером, с которым вел впоследствии активную переписку. Прусский король Фридрих II в 1740 году пригласил его ко двору и пожаловал титул графа. Одновременно Альгаротти был консультантом Августа III, саксонского курфюрста; именно ему Дрезденская галерея во многом должна быть благодарна за прекрасное собрание живописи.

П.Я. Мартелло («О старинной и современной трагедии», 1714) или Дж. Ривы («Совет композиторам и певцам», 1727)<sup>8</sup>, а также с убеждениями современников — Кальцабиджи («Диссертация о драматической поэзии Пьетро Метастазियो», 1755)<sup>9</sup> и самого Метастазियो, неоднократно писавшего об этом. То есть в общем плане, оценивая природу синтеза искусств в опере, Альгаротти не был оригинален.

Большой интерес представляет «рецепт» удачного оперного либретто, предложенный в *Saggio sopra l'Opera musica*: «Существенное качество, без сомнения, — это наличие сюжета известного и значительного, который может в высшей степени захватить сердце; кроме того, действие должно включать что-то чудесное, чтобы приводить в восторг и глаза, и уши. <...> Сюжет, таким образом, кроме того, что должен быть интересным, обязан сплетать действие не только с прерывающими его ариями и дуэтами, но и с терцетами, квартетами, хорами, танцами, разнообразными переменами декораций и сценическим представлением»<sup>10</sup>. Эти рекомендации существенно отличаются от того, что можно было бы ждать от традиционной итальянской оперы *seria* в середине XVIII века. По крайней мере, «чудесное», приводящее в восторг глаза и уши, ушло из музыкального театра вместе с эпохой барокко, ансамбли, а тем более хоры и танцы, включенные в действие, практически не встречались.

В качестве примеров «идеального» либретто, отвечавшего требованиям современного театра, Альгаротти в конце трактата поместил два собственных — сценарий «Энея в Трое» и полный текст «Ифигении в Авлиде». Оба они состоят из пяти актов, что прямо отсылает к традиции французской лирической трагедии. «Ифигения» имеет мало сольных номеров, дважды в ней нарушена принятая в итальянской опере *seria* практика исполнения арий

---

<sup>8</sup> *Martello P.J.* Della tragedia antica e moderna. Roma, 1714; *Riva G.* Avviso ai compositori ed ai cantanti. London, 1727. См. подробнее: *Strohm R.* Die Italienische Oper im 18. Jahrhundert. Wilhelmshafen, Hamburg, Locarno, Amsterdam: Heinrichshofen's Verlag, 1979. S. 311.

<sup>9</sup> *Calzabigi R.* Dissertazione sulle poesie drammatiche di Pietro Metastasio. Paris, 1755.

<sup>10</sup> *Algarotti.* P. 11.



Сусидко И.П. Кто и где начал реформу К.В. Глюка?  
Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы

«на уход» героя со сцены, введены несколько ансамблей. Самым ярким новшеством можно считать появление больших хоровых сцен с танцами, завершающих все акты.

Дружба и переписка Альгаротти с Фругони и Дю Тийо не может не привлечь самого пристального внимания. Известно, что итальянский поэт прислал экземпляр своего труда в Парму<sup>11</sup>, его взгляды на оперу были хорошо известны и Фругони, и Дю Тийо, знал о них и Траэтта, так что Альгаротти можно считать еще одним, заочным, участником пармского творческого объединения. Курс на франко-итальянский оперный синтез был в равной степени близок им всем. Более того, именно пармский реформаторский проект можно считать в определенном смысле прямой реализацией эстетических взглядов Альгаротти.

Фругони хорошо осознавал, что «Ипполит и Арисия» отличается от всего, что привыкли ждать от итальянской оперы не только в Парме, но и, в целом, в Европе. В предисловии к либретто он отметил новшества: хоровые номера, которые, по его словам, только в «давние счастливые времена» присутствовали в итальянской опере, танцы, естественно вписывающиеся в сюжет, тесную связь музыки с действием<sup>12</sup>, то есть буквально то, за что ратовал Альгаротти. Сюда же можно добавить и пятиактное, а не трехактное, как в Италии, строение, и сцены с богами, о которых в итальянской опере все давно позабыли — Дианой, Плутоном, Меркурием, Прозерпиной, Нептуном. О ходе работы над оперой Фругони периодически докладывал итальянскому коллеге, радуясь, что его стихи «воспламеняют маэстро Траэтту, и готовые тексты буквально улетают из-под пера “с пылу, с жару”», ну а музыка получается «божественной»<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Riedlbauer J. Die Opern von Tommaso Traetta. Hildenheim u.a.: Georg Olms Verlag, 1994. S. 18.

<sup>12</sup> Frugoni M. Prefazione a Ippolito ed Aricia. Цит. по: Hertz D. Traetta in Parma. Ippolito ed Aracia // Hertz D. From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2003. P. 291.

<sup>13</sup> Цит. по: Riedlbauert. S. 22, 23.

Сусидко И.П. Кто и где начал реформу К.В. Глюка?  
Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы

Что можно сказать о роли Траэтты? Прежде всего, он выказал качество, которым обладал и Глюк, — умение блестяще приспособливаться к условиям жанра. Автор гармоничных, полных грации опер *seria*, он с легкостью адаптировался к новым задачам, создав эффектную франко-итальянскую смесь. Если воспользоваться современным словом, то у него получился своеобразный паззл, состоящий из хорошо подогнанных друг к другу французских и итальянских элементов. Исследователи нашли немало частных точек соприкосновения с партитурой одноименной оперы Рамо — то совпадение метра, то тональности. Но, как мне кажется, главным было использование характерных для французской оперы композиционных приемов и жанровых средств.

В «Ипполите и Арисии» Траэтты мы находим то, что было совершенно необычным в Италии, — массу хоровых сцен, небольшие песенки-канцонетты, хоровые номера с соло корифеев, знакомые еще по операм Люлли. И, конечно, изобилие танцев — их почти три десятка, есть и пляски в Аиде, немного напоминающие о будущем балете фурий у Глюка в «Орфее». Большинство танцев выдержаны в характерной французской манере, они затейливо инструментованы — с яркими тембрами духовых, как, например, в танцах охотников или в очаровательном Тамбурине, который в финале III акта отплясывают моряки. Мастерству и смелости хорового письма Траэтты в этой опере могли бы позавидовать не только его современники, но и композиторы более позднего времени.

Итальянскую традицию представляли речитативы *secco* и *accompagnato*, рельефно оттеняющие большие арии. Особенно эффектными были номера, написанные для примадонны. В роли Арисии выступила знаменитая Катерина Габриэли, блиставшая в ту пору и в итальянских операх Глюка. Она поражала невероятной вокальной техникой и силой артистического темперамента, что видно хотя бы по ее арии из III действия, в которой она побуждает Ипполита сражаться за их любовь.

Постановка оперы имела огромный успех, о чем Фругони сообщил Альгаротти сразу же после первых двух спектаклей: «Театр переполнен, музыка божественна, и самую божественную поет Габриэли. Остальные исполнители хороши каждый на своем месте. Декорации превосходны»<sup>14</sup>. Последнее не удивительно, так как счет за оформление спектакля составил внушительную по тем временам сумму в 3727 лир, один костюм Габриэли обошелся почти в 600 лир, а общие расходы превысили 30 000 лир<sup>15</sup>. Альгаротти, посетив один из спектаклей, с удовлетворением писал Вольтеру: «Мне бесконечно приятно, что мои идеи об опере не пропали втуне, и мой голос не стал голосом вопиющего в пустыне»<sup>16</sup>.

Успех «Ипполита и Арисии» впоследствии был развит в «Гинтаридах», второй опере Фругони и Траэтты, сочиненной для Пармы. Либретто «Ипполита» в том же году было использовано в Мангейме, где музыку на него написал Игнац Хольцбауэр. Не известно, был ли знаком с сочинениями Траэтты Глюк, но то, что он знал его «Армиду», написанную в Вене за год до появления «Орфея и Эвридики», можно утверждать практически со стопроцентной уверенностью.

Итак, реформу начали три пармских энтузиаста. Успех ей обеспечили инициатива и поддержка двора, аргументация Альгаротти, осознанная и выверенная работа Фругони, помноженные на пылкий и лирически одухотворенный гений Траэтты. Все это дало реформе исторически мощный импульс, значение которого перешагнуло границу Пармского герцогства, введя Парму в ряд наиболее значительных оперных центров XVIII века. Путь к глюковским венским драмам был проложен. Глюку осталось сделать следующий шаг. В чем он состоял? Этот вопрос, как мне кажется, нуждается в новом осмыслении.

---

<sup>14</sup> Цит. по: *Riedlbauert*. S. 23.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*