**Кристоф Виллибальд Глюк**

**/1714-1787/**

"Прежде чем приступить к работе, я стараюсь забыть, что я музыкант", - так говорил композитор Кристоф Виллибальд Глюк, и эти слова лучше всего характеризуют его реформаторский подход к сочинению опер. Глюк "вырвал" оперу из-под власти придворной эстетики. Он придал ей величие идей, психологическую правдивость, глубину и силу страстей.

Кристоф Виллибальд Глюк родился 2 июля 1714 года в Эрасбахе, что в австрийской земле Фальц. В раннем детстве он часто переезжал с одного места на другое в зависимости от того, в каком из дворянских угодий служил его отец-лесничий. С 1717 года он жил в Чехии. Зачатки музыкальных знаний он получил в иезуитской коллегии в Комотау. После её окончания в 1731 году Глюк стал изучать философию в Пражском университете и учиться музыке у Богуслава Матея Черногорского. К сожалению, Глюк, живший в Чехии до двадцати двух лет, не получил у себя на родине такого же крепкого профессионального образования, как его коллеги в странах Центральной Европы. Недостаточность школьного обучения компенсировалась той силой и свободой мысли, которая позволила Глюку обращаться к новому и актуальному, лежащему за пределами узаконенных норм.

В 1735 году Глюк становится домашним музыкантом во дворце князей Лобковиц в Вене. Первое пребывание Глюка в Вене оказалось непродолжительным: на одном из вечеров в салоне князей Лобковиц с молодым музыкантом познакомился итальянский аристократ и меценат А.М. Мельци. Очарованный искусством Глюка, он пригласил его в свою домашнюю капеллу в Милане.

В 1737 году Глюк вступил в свою новую должность в доме Мельци. За четыре года, прожитые в Италии, он сблизился с крупнейшим миланским композитором и органистом Джованни Баттиста Саммартини, став его учеником, а позднее - близким другом. Руководство итальянского маэстро помогло Глюку завершить своё музыкальное образование. Однако оперным композитором он стал главным образом благодаря своему врожденному инстинкту музыкального драматурга и дару острой наблюдательности. 26 декабря 1741 года придворный театр "Реджио-Дукаль" в Милане открыл новый сезон оперой "Артаксеркс" дотоле никому не известного Кристофа Виллибальда Глюка. Ему шел двадцать восьмой год - возраст, в котором другие композиторы XVIII века успевали достигнуть всеевропейской известности.

Для своей первой оперы Глюк избрал либретто Метастазио, вдохновлявшее многих композиторов XVIII века. Глюк специально дописал арию в традиционной итальянской манере с целью оттенить перед слушателями достоинства своей музыки. Премьера прошла со значительным успехом. Выбор либретто пал на "Деметрия" Метастазио, переименованного по имени главной героини в "Клеониче".

Слава Глюка быстро растет. Миланский театр снова стремится открыть свой зимний сезон его оперой. Глюк сочиняет музыку на либретто Метастазио "Демофонт". Эта опера имела в Милане столь большой успех, что вскоре была поставлена также в Реджио и Болонье. Затем одна за другой в городах северной Италии ставятся новые оперы Глюка: "Тигран" - в Кремоне, "Софонисба" и "Ипполит" - в Милане, "Гипермнестра" - в Венеции, "Пор" - в Турине.

В ноябре 1745 года Глюк появляется в Лондоне, сопровождая своего прежнего патрона князя Ф.Ф. Лобковица. За неимением времени композитор подготовил "пастиччо", то есть скомпоновал оперу из ранее сочиненной музыки. Состоявшаяся в 1746 году премьера двух таких его опер - "Падение гигантов" и "Артамен" - прошла без особого успеха.

В 1748 году Глюк получил заказ на оперу для придворного театра в Вене. Обставленная с пышным великолепием премьера "Узнанной Семирамиды" весной того же года принесла композитору подлинно большой успех, ставший началом его триумфов при венском дворе.

Дальнейшая деятельность композитора связана с труппой Дж. Б. Локателли, заказавшего ему оперу "Аэцио" для исполнения на карнавальных торжествах 1750 года в Праге.

Удача, сопровождавшая пражскую постановку "Аэцио", принесла Глюку новый оперный контракт с труппой Локателли. Казалось, что отныне композитор всё более тесно связывает свою судьбу с Прагой. Однако в это время произошло событие, резко изменившее его прежний образ жизни: 15 сентября 1750 года он вступил в брак с Марианной Пергин - дочерью богатого венского купца. Глюк впервые познакомился со своей будущей спутницей жизни ещё в 1748 году, когда работал в Вене над "Узнанной Семирамидой". Несмотря на значительную разницу в возрасте, между 34-летним Глюком и 16-летней девушкой возникло искреннее глубокое чувство. Унаследованное Марианной от отца солидное состояние сделало Глюка материально независимым и позволило ему в дальнейшем всецело посвятить себя творчеству. Окончательно обосновавшись в Вене, он покидает её лишь для присутствия на многочисленных премьерах своих опер в других Городах Европы. Во всех поездках композитора неизменно сопровождает супруга, окружавшая его вниманием и заботой.

Летом 1752 года Глюк получает новый заказ от директора знаменитого театра "Сан Карло" в Неаполе - одного из лучших в Италии. Он пишет оперу "Титово милосердие", принесшую ему большой успех. После триумфального исполнения "Тита" в Неаполе Глюк возвращается в Вену общепризнанным мастером итальянской оперы-сериа. Между тем слава популярной арии достигла столицы австрийской империи, вызвав интерес к её творцу со стороны Принца Иозефа фон Хильдбургхаузена - фельдмаршала и музыкального мецената. Он пригласил Глюка возглавить в качестве "концертмейстера" музыкальные "академии", еженедельно проводившиеся в его дворце. Под руководством Глюка эти концерты скоро стали одними из наиболее интересных событий музыкальной жизни Вены; на них выступали выдающиеся вокалисты и Инструменталисты.

В 1756 году Глюк отправился в Рим для выполнения заказа знаменитого театра Арджентина; ему предстояло написать музыку к либретто Метастазио "Антигона". В то время выступление перед римской публикой представляло для любого оперного композитора серьёзнейшее испытание.

"Антигона" имела в Риме очень большой успех, и Глюку был пожалован орден "Золотой шпоры". Этим древним по своему происхождению орденом награждались с целью поощрения выдающиеся представители науки и искусства.

В середине XVIII века искусство певцов-виртуозов достигает своей вершины, и опера становится исключительно местом демонстрации певческого искусства. Из-за этого в большой мере утрачивалась связь музыки с самой драмой, что было характерно для античности.

Глюку было уже около пятидесяти лет. Любимец публики, награжденный почетным орденом, автор множества опер, написанных в сугубо традиционном декоративном стиле, он, казалось, не мог открыть в музыке новые горизонты. Интенсивно работавшая мысль долгое время не прорывалась на поверхность, почти не отражалась на характере его изящного, аристократически холодного творчества. И вдруг на рубеже 1760-х годов в его произведениях появились отступления от условного оперного стиля. Сначала в опере, относящейся к 1755 году - "Оправданная невинность", - намечается отход от принципов, господствовавших в итальянской опере-сериа. За ней следует балет "Дон-Жуан" на сюжет Мольера (1761 год) - ещё один предвестник оперной реформы.

Это не было случайностью. Композитор отличался удивительной восприимчивостью к новейшим веяниям современности, готовностью к творческой переработке самых разнообразных художественных впечатлений.

Стоило ему в молодые годы услышать в Лондоне только что созданные и ещё не известные в континентальной Европе оратории Генделя, как их возвышенный героический пафос и монументальная "фресковая" композиция стали органическим элементом его собственных драматических концепций. Наряду с влияниями пышной "барочной" генделевской музыки Глюк перенял из музыкальной жизни Лондона покоряющую простоту и кажущуюся наивность английских народных баллад.

Достаточно было его либреттисту и соавтору реформы Кальцабиджи обратить внимание Глюка на французскую лирическую трагедию, как он мгновенно заинтересовался её театрально-поэтическими достоинствами. Появление при венском дворе французской комической оперы также отразилось на образах его будущих музыкальных драм: они спустились с ходульной высоты, культивировавшейся в опере-сериа под влиянием "эталонных" либретто Метастазио, и сблизились с реальными персонажами народного театра. Передовая литературная молодежь, задумавшаяся над судьбами современной драмы, без труда вовлекла Глюка в круг своих творческих интересов, заставивших его критически взглянуть на устоявшиеся условности оперного театра. Подобных примеров, говорящих об острой творческой восприимчивости Глюка к новейшим течениям современности, можно было бы привести много. Глюк понял, что основными в опере должны стать музыка, развитие сюжета и театральное действо, а вовсе не артистичное пение с колоратурой и техническими излишествами, подчинённое единому шаблону.

Опера "Орфей и Эвридика" была первым произведением, в котором Глюк осуществил новые идеи. Её премьера в Вене 5 октября 1762 года положила начало оперной реформе. Глюк написал речитатив так, чтобы на первом месте был смысл слов, партия оркестра подчинялась общему настроению сцены, а поющие статичные фигуры начали, наконец, играть, проявили артистические качества, и пение объединилось бы с действием. Техника пения существенно упростилась, но зато стала естественнее и гораздо привлекательнее для слушателей. Увертюра в опере также способствовала введению в атмосферу и настроение последующего действия. К тому же Глюк превратил хор в непосредственную составную часть течения драмы. Чудесная неповторимость "Орфея и Эвридики" в её "итальянской" музыкальности. Драматургическая структура основывается здесь на законченных музыкальных номерах, которые, подобно ариям итальянской школы, пленяют своей мелодической красотой и завершённостью. Следом за "Орфеем и Эвридикой" Глюк через пять лет завершает "Альцесту" (либретто Р. Кальцабиджи по Еврипиду) - драма величественных и сильных страстей. Гражданская тема здесь проводится последовательно через конфликт между общественной необходимостью и личными страстями. Её драматургия концентрируется вокруг двух эмоциональных состояний - "страха и скорби" (Руссо). В театрально-сюжетной статичности "Альцесты", в известной обобщенности, в суровости её образов есть нечто ораториальное. Но при этом присутствует сознательное стремление освободиться от господства завершённых музыкальных номеров и следовать за поэтическим текстом.

В 1774 году Глюк переезжает в Париж, где в атмосфере предреволюционного подъема получила завершение его оперная реформа и под бесспорным влиянием французской театральной культуры родилась новая опера "Ифигения в Авлиде" (по Расину). Это первая из трёх опер, созданных композитором для Парижа. В отличие от "Альцесты", тема гражданской героики построена здесь с театральной многоплановостью. Главная драматургическая ситуация обогащена лирической линией, жанровыми мотивами, пышными декоративными сценами.

Высокий трагедийный пафос сочетается с бытовыми элементами. В музыкальной структуре примечательны отдельные моменты драматических кульминаций, выделяющиеся на фоне более "обезличенного" материала. "Это "Ифигения" Расина, переделанная в оперу", - говорили о первой французской опере Глюка сами парижане.

В следующей опере "Армида", написанной в 1779 году (либретто Ф. Кино), Глюк, по его собственному выражению, "старался быть... скорее поэтом, живописцем, чем музыкантом". Обращаясь к либретто прославленной оперы Люлли, он хотел возродить приемы французской придворной оперы на основе новейшего, развитого музыкального языка, новых принципов оркестровой выразительности и достижений его собственной реформаторской драматургии. Героическое начало в "Армиде" переплетается с фантастическими картинами.

"Я с ужасом жду, как бы не вздумали сравнивать "Армиду" и "Альцесту", - писал Глюк, - ...одна должна вызывать слезу, а другая давать чувственные переживания".

И, наконец, удивительнейшая "Ифигения в Тавриде", сочиненная в том же 1779 году (по Еврипиду)! Конфликт между чувством и долгом выражен в ней в психологическом плане. Картины душевного смятения, страданий, доведенных до пароксизмов, образуют центральный момент оперы. Картина грозы - характерно французский штрих - воплощена во вступлении симфоническими средствами с небывалой остротой предчувствия трагедии.

В величественных трагедиях Глюка, раскрывающих глубину душевных конфликтов человека, поднимающих гражданственные проблемы, родилось новое представление о музыкально-прекрасном. Если в старой придворной опере Франции "предпочитали... остроумие чувству, галантность страстям, а изящество и колорит стихосложения патетичности, требуемой... ситуацией", то в глюковской драме высокие страсти и острые драматические столкновения разрушили идеальную упорядоченность и утрированное изящество придворного оперного стиля.

Каждое отступление от ожидаемого и привычного, каждое нарушение стандартизированной красоты Глюк аргументировал глубоким анализом движений человеческой души. В подобных эпизодах и рождались те смелые музыкальные приёмы, которые предвосхитили искусство "психологического" XIX века. Не случайно в эпоху, когда оперы в условном стиле отдельными композиторами писались десятками и сотнями, Глюк на протяжении четверти века создал всего пять реформаторских шедевров. Но каждый из них неповторим по своему драматургическому облику, каждый сверкает индивидуальными музыкальными находками.

Прогрессивные усилия Глюка внедрялись в практику не так легко и гладко. В историю оперного искусства даже вошло такое понятие, как война пиччинистов - сторонников старых оперных традиций - и глюкистов, которые в новом оперном стиле, наоборот, видели осуществление своей давнишней мечты о подлинной музыкальной драме, тяготеющей к античности.

Приверженцев старого, "пуристов и эстетов" (как заклеймил их Глюк), отталкивало в его музыке "отсутствие утонченности и благородства". Они упрекали его в "потере вкуса", указывали на "варварский и экстравагантный" характер его искусства, на "крики физической боли", "конвульсивные рыдания", "вопли горести и отчаяния", которые вытеснили прелесть плавной, уравновешенной мелодии.

Сегодня эти упреки представляются смешными и безосновательными. Судя о новаторстве Глюка с исторической отстранённостью, можно убедиться в том, что он удивительно бережно сохранял те художественные приемы, которые вырабатывались в оперном театре на протяжении предшествующего полуторавекового периода и образовали "золотой фонд" его выразительных средств. В музыкальном языке Глюка очевидна преемственная связь с выразительной и ласкающей слух мелодичностью итальянской оперы, с изящным "балетным" инструментальным стилем французской лирической трагедии. Но в его глазах "истинная цель музыки" состояла в том, чтобы "дать поэзии больше новой выразительной силы". Поэтому, стремясь с максимальной полнотой и правдивостью воплотить в музыкальных звуках драматическую идею либретто (а поэтические тексты Кальцабиджи были насыщены подлинным драматизмом), композитор настойчиво отвергал все противоречившие этому декоративные и трафаретные приёмы. "Не на месте примененная красота не только теряет большую часть своего эффекта, но и вредит, сбивая с пути слушателя, который не находится уже в расположении, нужном для того, чтобы с интересом следить за драматическим развитием", - говорил Глюк.

И новые выразительные приёмы композитора действительно разрушали условную типизированную "красивость" старого стиля, но зато максимально расширяли драматические возможности музыки. Именно у Глюка в вокальных партиях появились речевые, декламационные интонации, противоречившие "сладостной" плавной мелодичности старой оперы, но правдиво отражающие жизнь сценического образа. Навсегда исчезли из его опер замкнутые статичные номера стиля "концерта в костюмах", разделенные сухими речитативами. Их место заняла новая композиция крупного плана, построенная по сценам, способствующая сквозному музыкальному развитию и подчёркивающая музыкально-драматические кульминации. Оркестровая партия, обречённая в итальянской опере на жалкую роль, стала участвовать в развитии образа, и в глюковских оркестровых партитурах раскрылись неведомые дотоле драматические возможности инструментальных звучаний.

"Музыка, сама музыка, перешла в действие..." - писал о глюковской опере Гретри. И в самом деле, впервые на протяжении вековой истории оперного театра идея драмы воплотилась в музыке с такой полнотой и художественным совершенством. Удивительная простота, определившая облик каждой выраженной Глюком мысли, оказалась также несовместимой со старыми эстетическими критериями. Далеко за пределы этой школы, в оперной и инструментальной музыке разных стран Европы, внедрялись эстетические идеалы, драматургические принципы, формы музыкального выражения, разработанные Глюком. Вне глюковской реформы не созрело бы не только оперное, но и камерно-симфоническое творчество позднего Моцарта, а в известной степени и ораториальное искусство позднего Гайдна. Между Глюком и Бетховеном преемственность так естественна, так очевидна, что кажется, будто музыкант старшего поколения завещал великому симфонисту продолжить начатое им дело.

Последние годы жизни Глюк провёл в Вене, куда возвратился в 1779-м. Композитор скончался 15 ноября 1787 года в Вене. Прах Глюка, вначале погребённый на одном из окрестных кладбищ, был впоследствии перенесён на центральное городское кладбище, где покоятся все выдающиеся представители музыкальной культуры Вены. Подобно девяти неповторимым симфониям, "складывающимся" в единое понятие бетховенского симфонизма, эти пять оперных шедевров, столь родственных между собой и вместе с тем столь индивидуальных, образуют новый стиль в музыкальной драматургии XVIII века, вошедший в историю под названием оперной реформы Глюка.