**Театральные чаконы и пассакальи в эпоху Просвещения**

Анна Булычева

Современное представление о чаконе и пассакалье сформировано главным образом двумя эмблематическими сочинениями, принадлежащими перу И.С. Баха, – чаконой для скрипки соло ре минор и пассакальей для органа до минор. Канонизированные в качестве непреходящих образцов, они дали начало жанровой традиции, которая в XIX и XX столетиях стала магистральной. «32 вариации» Бетховена, «Хроматические концертные вариации» Бизе, произведения десятков авторов последующего времени (от Регера до Веберна и Шостаковича и от Равеля до Лигети и Хайнца Холлигера) следуют в русле именно этой, немецкой традиции чакон и пассакалий – серьезных, минорных, основанных на идее вариаций, где остинатная тема-мелодия пронизывает всю композицию, а линеарность проявляется настолько сильно, что вариационный цикл может увенчаться фугой.

Однако во времена Баха эта ветвь чакон и пассакалий была отнюдь не магистральной, а скорее альтернативной. Наибольшее число образцов этих жанров возникало в качестве театральных танцев, написанных для Парижской Оперы или же по французскому образцу в других странах. Большинство барочных чакон и пассакалий, входящих в сюиты для самых разных инструментов, следует французским театральным образцам, которые ведут свою историю с 1625 года – именно тогда, при Людовике XIII, в придворном балете появились гротескные «испанские шаконисты» с гитарами и кастаньетами. К концу XVII века в творчестве Люлли чакона и примкнувшая к ней более редкая пассакалья становятся самыми протяженными танцами – и самыми масштабными музыкальными формами оперы[[1]](#endnote-1) [1] и балета. В их исполнении участвуют полный оркестр, хор и солисты[[2]](#endnote-2) [2] , однако их положение в композиции спектакля еще нестабильно. Люлли в «Психее» (1671/1678) помещает чакону Циклопов-кузнецов во второе действие, гротескную чакону Скарамушей и Полишинелей – в середину дивертисмента пятого действия, в «Прозерпине» (1680) обходится без чаконы, а в «Армиде» (1686) грандиозная, длительностью около двадцати минут, Пассакалья Наслаждений оказывается в начале пятого действия. Как апофеоз спектакля чакона утверждается лишь с началом XVIII столетия. В таком виде она существует вплоть до воцарения стиля ампир: последний образец французской театральной чаконы можно обнаружить в «Анакреоне» Керубини (1803).

Это несколько шокирует. Французский консерватизм хорошо известен, однако барочная чакона после своего расцвета в конце XVII – начале XVIII столетия по всей логике не должна была пережить эстетического перелома, случившегося в музыкальном театре в середине XVIII века. «Действенные балеты» Анджолини, Новерра и Уивера, парижская «война буффонов» ознаменовали смену типа драматургии, отказ от барочных излишеств, от опосредованного выражения, от аллегорий, от прологов. Глюковские «Дон Жуан» и первая редакция «Орфея», с их невероятно компактной композицией и неотягощенном деталями сюжетом, декларировали прямоту и эффективность действия, движение к конечной цели без остановок и отклонений. В те же годы Новерр в своем манифесте нового искусства писал: «Театр не терпит ничего лишнего; поэтому необходимо изгонять со сцены решительно все, что может ослабить интерес, и выпускать на нее ровно столько персонажей, сколько требуется для исполнения данной драмы»[[3]](#endnote-3) [3] . И все же после 1760 года и во Франции, и за ее пределами не прекращалось сочинение новых чакон и пассакалий – барочные жанры вели интенсивную «жизнь после жизни». Но прежде чем обратиться к этому интригующему и малоизвестному периоду их существования, необходимо вернуться на шаг назад.

Что собой представляли к середине XVIII столетия театральные чаконы и пассакальи? В репертуаре Парижской Оперы конца 1740-х – 1750-х годов мирно сосуществовали танцы трех поколений (условно, среднего барокко, позднего барокко и галантного стиля). Со сцены по-прежнему не сходили оперы 1670-х – 1710-х годов, продолжала звучать музыка Люлли, Коласса, Кампра, Маре, Детуша. И эта традиция все еще приносила прекрасные плоды. Во втором действии единственной оперы Леклера «Скилла и Главк» (1746) слуги Цирцеи по приказу волшебницы очаровывают Главка – в этот момент исполняется пассакалья для оркестра, хора и солисток. Леклер буквально воскрешает атмосферу садов Армиды, его музыка настолько же в духе Люлли, насколько сюжетная ситуация «Скиллы и Главка» подобна ситуации пятого действия «Армиды», пусть эти оперы и разделяет шестьдесят лет.

Эпоху в развитии жанра составляют чаконы Рамо. Большие заключительные чаконы у него венчают лишь «трагедии на музыке» (пятиактные серьезные оперы с прологом), в то время как в его многочисленных балетах и пасторалях эти танцы появляются в первых двух действиях. Из пяти трагедий Рамо чаконы есть в четырех, кроме «Бореадов» (1764). За исключением заключительной чаконы с хором из «Кастора и Поллукса» (1737), композитор отдает предпочтение чисто инструментальным танцам. Так же поступают и его последовали, в частности, Буамортье.

Нет ничего более противоположного мышлению классицизма, нежели французская барочная чакона. Ее монументальная композиция складывается из больших строф, в каждой из которых развитие направляется в новое русло. Иерархически эти строфы не соподчинены, а равноценны. Повторения крупных разделов возможны, но не являются обязательными или хотя бы предсказуемыми. Рамо в больших пьесах сохраняет старинный синтаксис чаконы, нанизывая четырехтактовые построения, каждое из которых повторяется дважды и затем сменяется новым. Тематическое развитие нельзя назвать вариационным, ибо ни один элемент (мелодия, гармония, линия баса, ритмический рисунок) не остается неизменным. Неизменна лишь сама синтаксическая структура, свободно заполняемая, в зависимости от фантазии автора. Непредсказуемая, извилистая форма неторопливо развертывается во времени, избегая какой-либо целенаправленной линии движения. Прихотливость ее развития подчеркивается легкими колебаниями темпа на грани разделов (например, при вступлении духовых инструментов или хора).

В распетой чаконе из «Кастора и Поллукса» императивный текст («Пусть Небеса, Земля и Волны / Сверкают тысячей огней. / Это приказ Господина мира, / Это празднество Вселенной») многократно повторяется, будто чудесное заклинание. И действительно, заключительные чаконы целиком принадлежат барочной «эстетике чудесного», ибо в апофеозах трагедий Рамо герои попадают на небеса и достигают бессмертия. Боги, звезды, планеты и спутники планет танцуют чакону, когда бессмертные Диоскуры занимают свое место на небесной тверди, и музыка Рамо подчеркивает метафизический характер апофеоза. У чаконы особые отношения со временем. Это одна из тех свободных барочных форм, при восприятии которой быстро утрачивается ясность, в какой же именно точке пьесы мы находимся, как давно она началась и сколько еще может длиться. В апофеозах трагедий Рамо время останавливается на вечном и прекрасном «сейчас», и чакона это великолепно символизирует.

Наконец, в годы, когда царила мадам де Помпадур, явилась мода на короткие, легкие элегические чаконы-рондо. В «Зороастре» Рамо (1749) и «Титоне и Авроре» Мондонвиля (1753) находятся подобные миниатюры в духе галантного стиля. Их рефрены представляют собой 16-тактовые периоды. На этом промежуточном этапе, отказавшись от традиционных гигантских масштабов, чакона избавилась от старого барочного синтаксиса (от свободного нанизывания четырехтактов) и восприняла иерархический синтаксис и ясную форму классицизма.

Как выглядела ситуация с точки зрения танцовщиков? Хореограф-реформатор Новерр, особенно не любивший чакону (может быть, потому, что сам он не блистал в этом виртуознейшем из сценических танцев?), был решительно настроен сбросить ее с корабля современности: «Композиторы, в большинстве своем, все еще, повторяю, держатся старинных традиций Оперы. Они сочиняют паспье, потому что их с такой грацией «пробегала» м-ль Прево, мюзетты, потому что некогда их изящно и сладостно танцевали м-ль Салле и г-н Демулен, тамбурины, потому что в этом жанре блистала м-ль Камарго, наконец, чаконы и пассакайли, потому что они были излюбленным жанром знаменитого Дюпре, наилучшим образом соответствуя его склонности, амплуа и благородной фигуре. Но всех этих превосходных артистов ныне уже нет в театре…»[[4]](#endnote-4) [4] .

Вопреки Новерру и в 1760-е, и в 1770-е годы именно с чаконой и пассакальей по-прежнему были связаны самые громкие триумфы танцовщиков. Юный Максимилиан Гардель в 1760 году отличился в чаконе из «Дардана» Рамо, в которой до него выступал Гаэтан Вестрис. По воспоминаниям современницы, в 1770-е «Гардель и Вестрис-отец первенствовали. Я часто видела их танцующими вместе, особенно в одной чаконе, не помню, в какой из опер Гретри. Чакону эту, помнится, сбегался смотреть весь Париж…»[[5]](#endnote-5) [5] . Чакона продолжала оставаться кульминацией спектакля и наиболее сложной хореографической композицией, объединявшей солистов и кордебалет[[6]](#endnote-6)6.

Это не означается, что в музыкальном театре Просвещения чакона высилась оплотом декоративной виртуозности. Чаконы и пассакальи вовсе не были противопоказаны «действенному балету» реформаторов. Так, в 1759 году один из пионеров «действенного балета» Антуан-Бонавентюр Питро поставил балет-пантомиму «Чакона». А вот рецензия на исполнение Гаэтаном Вестрисом и его сестрой Терезой пассакальи в «Армиде» Люлли в интересующие нас «реформаторские» годы: «До сих пор, по наиглупейшей нелепости, лучшие танцовщики и танцовщицы, казалось, танцевали лишь для взаимного очарования и выпрашивания аплодисментов у партера, адресуя ему свои самые соблазнительные действия. В этом pas de deux, наоборот, мсье и м-ль Вестрис ни на минуту не упускают из виду ложе, на котором покоится Рено. Все, что есть пленяющего и страстного в их пантомимной сцене, направлено туда»[[7]](#endnote-7)7. Как видно, старая пассакалья переродилась в духе пантомимы «действенного балета».

Настолько же переродилась и музыка. В противном случае чаконы и пассакальи – высшее воплощение барочного гедонизма – были бы героическим классицизмом немедленно отринуты. Однако они обнаруживаются в реформированных операх-seria Траэтты, Йоммелли, Пиччинни, Иоганна Кристиана Баха[[8]](#endnote-8)8, Сарти. Моцарт также отдает дань этой поздней моде на оперные чаконы и пассакальи, а Глюк создает целый ряд значительных, полных огня и фантазии пьес. Следовательно, композиторы ценили драматургические и музыкальные возможности жанра и не торопились сдать его в архив.

Чтобы уцелеть на сцене, чаконам и пассакальям пришлось пережить не менее сильную метаморфозу, чем та, которую они веком раньше пережили по воле Люлли. В начале 1760-х в Парижской Опере избавлялись от музыкальной архаики. При возобновлении старых сочинений производилась их кардинальная модернизация. В результате количество оригинальной музыки Люлли в «его» «Тезее» или «Армиде» образца 1760-х – 1770-х не превышало количество подлинной хореографии Петипа в современных версиях его балетов. Чаконы относились к тем номерам, музыку которых обновляли особенно активно. Так, для возобновления в 1762 году «Ифигении в Тавриде» Анри Демаре, завершенной Андре Кампра (1704), новую чакону написал капельмейстер Оперы Пьер-Монтан Бертон[[9]](#endnote-9)9. Вероятно, львиная доля французских чакон 1760-х годов находится не в изданиях сочиненных в то время опер и балетов, а в дирижерских экземплярах партитур Люлли, Кампра, Маре, и простор для поиска на сегодня еще велик. Не рискуя слишком преувеличить, можно сказать, что от барочного жанра остались лишь размер 3/4, двухдольный затакт в чаконе, отсутствие затакта в пассакалье и циклопические размеры композиции. В музыкальном языке невозможно заметить ничего архаичного: новая чакона впитала и героические фанфары, и все разнообразие интонаций современного менуэта.

Образцом чаконы 1760-х годов может служить танец из оперы «Сильвия» (1765), написанной Бертоном-старшим совместно с композитором Ж.-К. Триалем. Каких только танцев нет в этой трехактной с прологом партитуре: гавоты, жиги, менуэты, луры, мюзеты, действенные танцы-пантомимы и даже некий «Провансаль»! Заключительная чакона – гигантская (более 400 тактов) симфоническая пьеса в форме рондо. В партитуре указаны выходы кордебалета, pas de six, виртуозное соло премьера. Роскошная инструментовка, полифония и полиритмия оркестровых групп заставляют вспомнить о Рамо, однако форма пьесы совершенно строгая. Рефрен представляет собой 16-тактовый период и при повторении варьируется, как в строгих вариациях. Тематическая работа в эпизодах напоминает о классической сонате. Форма ясна и предсказуема, за единственным исключением: в коду внезапно вторгаются 4 такта в размере 4/4, в очень медленном темпе, обильно украшенные тиратами струнных. Изящное решение – закончить оперу напоминанием о старой французской увертюре – вероятно, было продиктовано сценическим действием, пантомимой.

Следующим после Бертона-старшего героем этой истории должен стать Глюк (тем более что Бертон во многом способствовал его воцарению в Парижской Опере). Но прежде нужно вспомнить о чаконе Гретри, на которую «сбегался весь Париж». Судя по всему, речь идет о чаконе из дивертисмента третьего действия героического балета[[10]](#endnote-10)10 «Цефал и Прокрис» (1773) – первого произведения Гретри для главной сцены Парижа.

Эта пьеса, музыкально чрезвычайно яркая, отличается свежестью решения и свидетельствует о радикальном обновлении жанра. Начинается она не с затакта, а с сильной доли, как пассакалья, хотя первая тема напоминает вовсе не пассакалью, а менуэт. Здесь полностью отсутствует вариационность, и ничего нет от рондо. Масштабная композиция (почти 300 тактов) состоит из двух разделов-строф и небольшой коды. Первая строфа написана для оркестра, во второй – в традициях французского распетого танца – вступает хор: «Всеми богами правит Амур. / Ничто под небом / Не может ему противостоять. / Он всюду, всюду победоносен...». Форма, составленная из крупных инструментальных и хоровых разделов, напоминает о пассакалье из «Армиды» Люлли, однако построена совершенно иначе. Это сонатная форма без разработки. Гретри дает великолепный образец непроцессуальной, статичной сонатности. В «четырехтональной» экспозиции[[11]](#endnote-11)11 многочисленные темы вступают одна за другой, избегая причинно-следственных отношений: лишь после того, как очередной раздел завершается полным кадансом, вступает следующий. Все темы поданы как равноценные, и лишь вторая тема главной партии – триумфальная фанфара, вызванная к жизни четвертой строкой текста хора, – может претендовать на лидерство, поскольку ее отзвуки возвращаются в коде. Вторая, хоровая строфа, является репризой сонатной формы. Но поскольку тонико-доминантовые отношения ощущаются слабо, форма воспринимается не как сонатная, а как строфическая.

Чакону эту Гретри, очевидно, высоко ценил, так как десять лет спустя использовал ее еще раз. На сей раз – в опере-балете «Каирский караван» (вернее, в небольшом балете-дивертисменте, завершавшем спектакль). Поскольку в подобных балетах звучала уже только инструментальная музыка, чакона лишилась участия хора. В новом, чисто оркестровом облике перестала ощущаться строфичность, а сонатные черты выступили более отчетливо.

Еще одна чакона появляется у Гретри в заключительном дивертисменте оперы «Анакреон у Поликрата» (1797). Это один из самых поздних образцов жанра, которому осталось жить на сцене всего шесть лет. Чакона написана в форме рондо, в котором сонатные контрасты и сонатная же мотивная работа сочетаются с настойчивым стремлением повторить дважды едва ли не каждый четырехтакт либо восьмитакт, как будто Гретри на закате жанра хочет напомнить о старой барочной чаконе.

Забегая вперед, скажу, что эпилог к истории французской театральной чаконы выпало написать Керубини. Сюиту танцев в предпоследней сцене его «Анакреона» (1803) замыкает пьеса, названная Tempo di Chiaccona. В действительности это не самостоятельный танец, а лишь кода сюиты: около 40 из 60 тактов «чаконы» Керубини протекают на тоническом органном пункте, остальные заполнены кадансовыми оборотами – эту пьесу даже невозможно исполнить отдельно.

\*\*\*

В 1774 году началась деятельность Глюка в Парижской Опере. Глюк, который был не только великим реформатором, но и великим практиком театра, умел работать в любых «предлагаемых обстоятельствах» и находить общий язык с любыми жанрами. Следовательно, он обречен был писать чаконы и пассакальи для балета Парижской Оперы, тем более что к тому времени уже имел солидный опыт в этой области. Все началось с комической оперы на французский текст «Исправившийся пьяница, или Двойная метаморфоза» (1760), написанной Глюком еще в Вене. В комической опере чакона, казалось бы, – нонсенс. Однако второе и последнее действие «Исправившегося пьяницы» – тотальная пародия на адские сцены французской оперы с участием Плутона и фурий. Поэтому завершение его чаконой вполне оправдано.

Следующая чакона вышла у Глюка уже всерьез инфернальной. В 1761 году в содружестве с хореографом Анджолини им был написан балет «Дон Жуан, или Каменный гость». Подобные небольшие балеты, дополнявшие оперные и драматические спектакли, открывались «симфонией» (увертюрой), продолжались рядом небольших танцев и заканчивались чаконой. Заключительный танец «Дон Жуана» – единственная у Глюка минорная чакона (театральные чаконы традиционно писались в мажоре), во время которой демоны утаскивают развратника в ад. Эта знаменитая пьеса, написанная в старинном жанре, фактически положила начало штюрмерству. Ее строфическая композиция типична для чакон, а неквадратность построений и разнообразие тактовых группировок не должны смущать нас, как они не смущали танцоров (особенно французских) в эпоху барокко. Оригинальность музыки обусловлена тем, что в «Дон Жуане» чакона приправлена острым ритмом испанского фанданго[[12]](#endnote-12)12. Позднее Глюк перенес эту чакону в парижскую редакцию «Орфея» (1774) в качестве «Танца фурий», сделав оркестровку несколько более плотной в соответствии с помещением и составом оркестра.

Для балета «Александр, или Любовь Александра и Роксаны» (1765), первоначально предназначавшегося для французской аудитории, Глюк написал великолепную, грандиозную заключительную чакону. Играя со старинной формой, он сделал пьесу как бы затянутой, с огромным количеством разделов, с различными неожиданностями и ложными ходами, неоднократно обманывая слушательские ожидания. Чакона эта также замечательна ярчайшим тематическим дуализмом, в принципе, для Глюка не характерным: в изысканный галантный танец не раз и не два вторгаются громогласные фанфары. Стараниями Глюка чакона (вероятно, впервые в своей истории) обрела героическое звучание. Следуя обыкновению неоднократно использовать одни и те же музыкальные номера, Глюк перенес ее в парижскую редакцию «Альцесты» (1776), добавив «парадный» пунктирный затакт.

Очередная чакона Глюка появилась в дивертисменте третьего (не последнего!) действия «Париса и Елены» (1770). Здесь композитор впервые опробовал сочетание чаконы с гавотом в качестве трио[[13]](#endnote-13)13.

Первой оперой, показанной Глюком в Париже, стала «Ифигения в Авлиде» (1774). Среди сценических произведений композитора она оказалась абсолютной рекордсменкой по числу чакон, для нее же написана и единственная у Глюка пассакалья. Впервые работая с балетом Парижской Оперы, Глюк предпочел на этот раз подчиниться чужому уставу, хотя и не с легким сердцем. Танцы ставил Гаэтан Вестрис. Общение хореографа с композитором было непростым, как о том повествует Кастиль-Блаз: «Глюк с величайшим отвращением вставлял длинные балеты в «Ифигению в Авлиде». Гаэтан Вестрис весьма сожалел, что это произведение не заканчивается чаконой, и сказал о том композитору. Но тот, уважая собственное искусство, твердил, что неуместно скакать в благородном, трагическом, захватывающем сюжете. На новые уговоры Вестриса разгневанный музыкант возразил:

– Чакона! Чакона! Разве греки, чьи нравы надлежит изобразить, могли иметь чаконы!

– Они их не имели? – изумился танцор. – Мой бог, тем хуже для них!

В конце концов, Глюк сдался, и чакона, выпрошенная с таким пылом, была написана[[14]](#endnote-14)14.

Справедливости ради нужно заметить, что греки никак не могли иметь и глюковских уменьшенных септаккордов, так что аргументация маэстро хромает. И все же композитор извлек из чаконы максимум эффекта, сделав ее не последним, а предпоследним номером, и поместив после нее брутальный хор отплывающих к Трое спартанцев. Более яркий контраст трудно себе вообразить.

Выпрошенная Вестрисом чакона – большая симфоническая пьеса, в коде которой звучит обращенный к спартанцам призыв Калхаса: «Идите, летите к победе!» Тема этого героического танца движется вниз по трезвучию в диапазоне двух октав – яркий сверкающий «росчерк». Здесь много музыкальных событий, много разнообразного тематического материала, хотя Глюк, как и во всех последующих чаконах, прибегает к своему излюбленному приему мотивной остинатности[[15]](#endnote-15)15. Глюк стремится связать части формы причинно-следственными отношениями. Если Гретри и Бертон обычно завершали разделы полными кадансами, то Глюк предпочитает половинные, либо же и вовсе вводит новый раздел внезапным наложением. От этой чаконы буквально бьет током – столько в ней энергии. Подобного динамизма и процессуальности развития, достойного сонаты, этот танец еще не знал.

В том же году эта ре мажорная чакона украсила собой заключительный дивертисмент парижской версии «Орфея». В редакции «Ифигении в Авлиде», сделанной Глюком год спустя, она была заменена новой чаконой, на сей раз в до мажоре.

Пассакалья из «Ифигении в Авлиде» находится в дивертисменте второго действия. Она написана в форме рондо-сонаты и, как и ее сестра-чакона, построена на внезапных вторжениях нового материала. Два гавота (один в мажоре, другой в миноре) введены в качестве эпизода рондо и, несмотря на циклический контраст (смену метра и темпа), накрепко вплавлены в течение пассакальи. Едва гавоты заканчиваются, пассакалья буквально врывается обратно без всякой цезуры, наложением, причем вступает не главная тема, а секвенционный ход. Вскоре эта пьеса была перенесена во вторую редакцию «Осажденной Цитеры» (1775) в качестве заключительного номера.

В 1776 году балетмейстером Парижской Оперы стал «чакононенавистник» Новерр. До того, как сделаться убежденным пиччиннистом, он успел поставить танцы для глюковских опер «Ифигения в Тавриде» и «Эхо и Нарцисс» (1779), где по взаимному согласию хореографа и композитора никаких чакон нет, – но также и для «Армиды» (1777), где есть чакона для Гаэтана Вестриса. Она находится в начале второй сцены пятого действия оперы, открывая большой дивертисмент. Глюк писал новую музыку на первоначально созданное для Люлли либретто Филиппа Кино. В опере Люлли с этого места начинается громадная пассакалья для оркестра, хора и солистов. Глюк же превратил сцену в сюиту небольших пьес, разделив вокальные и чисто оркестровые номера. В этой последней своей чаконе он ближе всего подошел к мозаичной структуре старых чакон, нанизывая четырехтактовые построения. Новшеством стало то, что чакона разомкнута: она завершается половинным кадансом и непосредственно переходит в следующую пьесу сюиты.

Глюк внес наибольший вклад в преобразование театральной чаконы. А его новации получили продолжение у Моцарта, в творческом наследии которого есть опера, образующая параллель «Ифигении в Авлиде». Это «Идоменей» – с его двумя чаконами и одной пассакальей, правда, недописанной. Здесь имело место уникальное стечение обстоятельств: либретто Вареско было написано на основе французского либретто Данше для оперы Кампра (1712), в спектакле были заняты мангеймский оркестр, прекрасно владевший французским исполнительским стилем, и французская балетная труппа. Мсье Легран, глава труппы и ее первый солист, разумеется, приложил все усилия к тому, чтобы не остаться без чаконы. Впервые он появляется на страницах писем Моцарта 22 ноября 1780 года – в качестве «страшного болтуна и надоеды». (Разве не все танцующие балетмейстеры становились невыносимы, когда речь шла о ЧАКОНЕ?!) 30 декабря Моцарт написал отцу: «Поскольку отдельного балета не будет, а будет только дивертисмент в опере, я имею честь написать для него музыку. Мне это по душе, ибо вся музыка будет одного композитора»[[16]](#endnote-16)16. Моцарт взялся за эту работу в первые дни 1781 года, и уже к 18 января «проклятые танцы» остались позади.

Каждое из трех действий «Идоменея» заканчивается дивертисментом. Второй дивертисмент вплавлен в развитие действия, первый же нарочито выделен и назван «Интермеццо». После роковой клятвы Идоменея и его горькой встречи с сыном начинается празднество, критские воины сходят на берег и встречаются со своими семьями. Звучат марш (высадка с кораблей) и хоровая чакона – хвала Нептуну, властителю морей. Счастливые критяне славят бога «танцами и песнями». Многословный поэтический текст написан в старинном духе, и никто из морских божеств не забыт: ни тритоны, ни Палемон, ни Амфитрита, ни нереиды, ни Галатея... Праздничная чакона – не соната и не вариации, а всего лишь простое пятичастное рондо с тремя проведениями развернутого хорового рефрена и еще более пространными эпизодами для ансамбля солистов. На современный вкус музыка эта звучит не дансантно, а скорее ораториально. Однако это именно чакона: и по метру, и по тексту, и по форме. Даже циклический контраст во втором эпизоде рондо напоминает о танцах из «Париса и Елены» и «Ифигении в Авлиде».

Дивертисмент третьего действия (сцена коронации Идаманта) также открывается маршем и продолжается чаконой. На сей раз марш – хоровой («Спустись, Амур, спустись, Гименей») и с гавотом в качестве трио, а чакона – чисто симфоническая. Именно в этой чаконе Моцарт подхватил все нововведения Глюка и отправился дальше, доведя идеи предшественника до логического завершения и сделав чакону тем, чем она должна была стать в опере классицизма.

Как в глюковской «Армиде», чакона открывает сюиту пьес (Largo, Larghetto, Allegro и незавершенная пассакалья-рондо). Вместе с ними она образует балет, исполнявшийся в завершение спектакля в сопровождении одного оркестра (без хора и солистов). Моцарт процитировал здесь ре мажорную чакону из «Ифигении в Авлиде». Первые два такта обеих чакон идентичны, Моцарт лишь подал тему в более блестящей оркестровке, в которой у Глюка она звучала только при последующих проведениях, и ввел во втором такте пунктирный ритм. По образцу пассакальи из второго действия «Ифигении», во втором эпизоде рондо-сонаты Моцарт воспользовался циклическим контрастом, включив в композицию чаконы си-бемоль мажорное Larghetto. За Larghetto следует громадный ход, подготавливающий триумфальное возвращение главной темы чаконы (напомню, в репризе пассакальи Глюка еще до появления главной темы также возвращался ход). Весь этот раздел банально назван в партитуре «репризой чаконы», но львиную долю его занимает минорный разработочный раздел, в котором возникают интонационные параллели с увертюрой. Завершая оперу, Моцарт в последний раз напомнил о событиях драмы и воспользовался для этого чаконой – крупной симфонической формой, динамичной и насыщенной музыкальными событиями. Именно такой она стала в руках Глюка. Но Глюк не наполнял свои оперные чаконы отзвуками драмы и не перебрасывал от заключительной чаконы к увертюре столь явной арки (нечто подобное можно обнаружить лишь в его маленьких венских балетах). Моцарт же осуществил то же самое в масштабе целой оперы. Недаром ему было так по душе, что «вся музыка будет одного композитора», – в результате партитура «Идоменея» оказалась обрамлена двумя перекликающимися симфоническими пьесами, и большая чакона увенчала оперную композицию.

Новерр, разумеется, был прав, утверждая, что театр не терпит ничего лишнего, но великий реформатор балета несколько поторопился счесть чаконы и пассакальи устаревшими излишествами. Время от времени им еще удавалось стать необходимыми звеньями музыкальной драматургии и оправдать свое появление в самый ответственный и пафосный момент спектакля.

**Примечания**

[[17]](#endnote-17)[1]   Французская опера XVII–XVIII веков, за редчайшими исключениями, не обходится без танцев, как и многочисленные оперы, созданные в различных странах под французским влиянием , особенно сильным во второй половине XVIII века. Если в партитуре оперы нет танцевальных дивертисментов, это не означает, что их не было в спектакле, поскольку после оперы исполнялся небольшой балет, чаще другого композитора. Например, за «Ифигенией в Тавриде» Глюка следовал балет Новерра «Порабощенные скифы» с музыкой Госсека. В практике того времени опера и балет были повенчаны гораздо теснее, чем это нам сейчас представляется.

[[18]](#endnote-18)[2] См.: Булычева А. Воображаемый театра Франсуа Куперена // Старинная музыка. – 2000. – № 2. Параллельно с масштабными чаконами и пассакальями существовали и небольшие танцы с чисто инструментальным сопровождением, и чаконы-арии.

[[19]](#endnote-19)[3] Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. – Л.; М.: Искусство, 1965. – С. 69.

[[20]](#endnote-20)[4] Там же. – С. 138.

[[21]](#endnote-21)[5] Цит. по: Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. – Л.: Искусство, 1981. – С. 53.

[[22]](#endnote-22)6 В 1822 году Луи Милон и Пьер Гардель (брат Максимилиана Гарделя) подали рапорт дирекции Оперы, советуя восстановить в Школе танца изучение большой пассакальи, чаконы и паспье, чтобы смогла возродиться прежняя виртуозная техника.

[[23]](#endnote-23)7 Цит. по: Красовская В. Указ. соч. – С. 46–47.

[[24]](#endnote-24)8 В финале первого действия его «Амадиса» (по мотивам либретто Филиппа Кино, веком ранее написанного для Люлли) главный герой по воле злых волшебников попадает якобы на Цитеру и видит там призрак своей возлюбленной Орианы. Чакона воплощает здесь и наслаждения Цитеры, и барочную идею иллюзорности. Антиподом ее выступает классически «правильный», очищенный от синкоп и гемиол менуэт в сцене появления доброй волшебницы Урганды в третьем действии.

[[25]](#endnote-25)9 Отец Анри Бертона – автора комических опер, создателя жанра «оперы спасения».

[[26]](#endnote-26)10 Этот термин означает трехактную оперу с танцами, в которой действуют боги или герои-полубоги.

[[27]](#endnote-27)11 Первая тема главной партии звучит в ре миноре, вторая – в ре мажоре, побочная партия движется из ля минора в ля мажор.

[[28]](#endnote-28)12 В этом балете на испанский сюжет незадолго до начала финальной картины исполняется и настоящее испанское фанданго.

[[29]](#endnote-29)13 Глюк не был первым композитором, объединившим эти два танца в одну пьесу. Образцом для него могли служить произведения, ставившиеся в те годы на сцене Парижской Оперы, например, героический балет Монсиньи «Алина, царица голкондская» (1766). Этот балет завершается чаконой в форме рондо, которая непосредственно (через половинный каданс) переходит в гавот-контрданс, также в форме рондо. Согласно традиции того времени, и чакона, и контраданс могли завершать музыкальный спектакль и в этом качестве конкурировали. Монсиньи нашел способ их «примирить».

[[30]](#endnote-30)14 Цит. по: Красовская В. Указ. соч. – С. 193–194.

[[31]](#endnote-31)15 Об этом явлении см.: Рыцарев С.А. Кристоф Виллибальд Глюк. – М.: Музыка, 1987. – С. 100–104.

[[32]](#endnote-32)16 Моцарт В.А. Письма. – М.: Аграф, 2000. – С. 171.

1. [↑](#endnote-ref-1)
2. [↑](#endnote-ref-2)
3. [↑](#endnote-ref-3)
4. [↑](#endnote-ref-4)
5. [↑](#endnote-ref-5)
6. [↑](#endnote-ref-6)
7. [↑](#endnote-ref-7)
8. [↑](#endnote-ref-8)
9. [↑](#endnote-ref-9)
10. [↑](#endnote-ref-10)
11. [↑](#endnote-ref-11)
12. [↑](#endnote-ref-12)
13. [↑](#endnote-ref-13)
14. [↑](#endnote-ref-14)
15. [↑](#endnote-ref-15)
16. [↑](#endnote-ref-16)
17. [↑](#endnote-ref-17)
18. [↑](#endnote-ref-18)
19. [↑](#endnote-ref-19)
20. [↑](#endnote-ref-20)
21. [↑](#endnote-ref-21)
22. [↑](#endnote-ref-22)
23. [↑](#endnote-ref-23)
24. [↑](#endnote-ref-24)
25. [↑](#endnote-ref-25)
26. [↑](#endnote-ref-26)
27. [↑](#endnote-ref-27)
28. [↑](#endnote-ref-28)
29. [↑](#endnote-ref-29)
30. [↑](#endnote-ref-30)
31. [↑](#endnote-ref-31)
32. [↑](#endnote-ref-32)