

Кристоф Вилибалд Глук (1714-1787) - реформаторските му опери, писани в законите на белкантото - кратка студия

Андрей Найденов

“Глук гори с прекрасен, но налудничаво ексцентричен огън”

Карло Броски- ФАРИНЕЛИ

Оперният театър на XVIII век е разнообразен и богат. Сравнена с други музикални форми, операта е обществен барометър, който точно отразява настроенията и емоциите на публиката. Борбата за превес на опера SERIA и BUFFA в отделни европейски страни (Италия, Франция или немскоковорящите държави) показва и класовите борби в тази специфична сфера на изкуството.

В Италия опера seria (сериозна) обслужва преди всичко дворцовите кръгове, а опера buffa (комична) изразява в насочеността си интересите на демократичните слоеве на тогавашното общество.

Италианската опера seria, зародила се в Неапол в края на XVII век, в ранния период от историята си (в творчеството на А. Скарлати и неговите следовници) е с напредичаво хомофонно звучене. Мелодичната вокализа, опираща се на основите на италианската народна песен изкрystalизира в белкантовите композиции и певчески школи. Белкантото е един от критериите за висока музикална култура. С него канонически се утвърждава структурата на оперното произведение. То включва различни по характер арии, дуети, ансамбли и хорове, които са свързани помежду си с речитативи. Красивото пеене е доминантата в последвалото развитие на европейското оперно изкуство.

Високата култура на белкантото от края на XVII век е еманация на най-фини душевни състояния. В първата половина на следващото столетие тя издига в култ певческия глас. Италианската опера seria е в застои. Оперните произведения на епохата са написани в типичните за стила идейно-художествени щампи. Много от ариите нямат драматургия. Вокализата е изпъстрена с безкрайни показни пасажи, колоратури и фиоритури, с които певци и певици демонстрират блестящата си вокална техника. По този начин операта вместо драма, чието съдържание се разкрива чрез музиката (*recitar cantando*), органично свързана със сценичното действие, се превръща в състезание на корифеи на вокалното изкуство, за което получава определението «концерт в костюми». Сюжетите на опера seria, заети от античната митология или древната история по изискванията на придворната естетика, са епизоди от живота на царе и пълководци с объркана любовна интрига, завършваща задължително щастливо.

По силата на гореописаните обстоятелства италианската опера seria на XVIII век е в дълбока криза. Въпреки това някои композитори в своето оперно

творчество се опитват да преодолеят този застои. Г. Ф. Хендел, отделни италиански композитори (Н. Йомели, Т. Траета ...), а също и К. В. Глук в ранните си опери се стремят към по-тясна връзка на драматичното действие с музиката, към туширането на празния «виртуозитет» във вокалната линия. Но реформатор на операта със своите най-добри парижки опуси става Глук.

На опера seria от новаторски настроените италиански музикални кръгове е противопоставена комичната опера buffa. Неин роден град също е Неапол. Опера buffa има съвременна тематика, като музикалната и канавка е с народно-национална основа. В нея битуват реалността и живота, точно описани в характерни музикални образи.

Първи класически образец на този по-нов жанр е интермецето в две части от Дж. Б.Перголези (1710-1736) «Слугинята-господарка». Постепенно комичната опера на XVIII век еволюира. Мащабите ѝ се окрупняват, расте броя на действащите лица, интригата се усложнява, появяват се тъй важните в драматургичен план елементи, като големите ансамбли и финали (разгърнати ансамблови сцени, завършващи всяко действие на операта).

В италианската опера buffa съзираме и лирико-сентименталната сюжетна линия. Вокалната техника стои на основните принципи за красиво пеене (Bel Canto) *sull' fiato* и *legato*, въведени от първите вокални педагози - знаменитите кастрати. Шедьоври на този стил са оперите «Добрата дъщеря или Чекина» от Н.Пичини (1728-1800), отчасти «Мелничарката» на Дж. Паизиело (1741-1816) и неговия «Севилски бръснар», написан за Петербург (1782) по сюжет, инспириран от комедията на Бомарше.

Композиторът, с чието творчество завършва развитието на италианската опера buffa на XVIII век е Д. Чимароза (1749-1801) - автор на знаменитата, бисирана изцяло на премиерата си, опера «Тайният брак» (1792).

Сроден на италианския, но с друга национална принадлежност и различни музикални форми, е оперният живот на Франция. И тук оперният жанр отразява вкусовете и изискванията на придворно-аристократичните кръгове. За нуждите на двора още в XVII век от френския композитор с италиански корени Ж. Б. Люли (1632-1687) е създадена тъй наречената «лирична трагедия». В творбите си Люли включва народно-битови елементи, чиято същност откриваме в италианските и френски старинни танци, преобладаващи в неговите опери-балети .

Ромен Ролан отбелязва, че мелодиите на Люли «се пеят не само в най-знатните домове, но и в кухните, от които той произхожда» и че «неговите мелодии звучат по улиците, «подрънкват» ги на различни инструменти. Увертюрите му се «тананикат» със специално писани текстове. Много от темите му се превръщат в народни куплети (*vaudevilles*), ... а музиката му, частично взета от народната, отново се връща при по-нискостоящите» [3].

След смъртта на Люли, който е и първият оперен диригент, френската лирична трагедия деградира. Ако в оперите на Люли превес има балета, то в творбите на следващите композитори неговият дял значително превишава

певческия, което превръща операта в дивертименто, а драматургията ѝ се разпада. Тя става пишно зрелище, лишено от големи, обединяващи идеи и единство.

Оперното творчество на Ж. Ф. Рамо (1683-1764) възражда и с успех развива най-добрите идеи в традицията на лиричната трагедия от времето на Люли. Но Рамо живее в XVIII век, когато напредничавите слоеве на френското общество начело с енциклопедистите-просветители - Жан-Жак Русо, Д. Дидро и други (идеолози на третото съсловие) държат изкуството да е пълноценно, а неговите герои вместо митологични персонажи и богове да са обикновени, прости хора.

Музикално-сценичен жанр, отговарящ на тези изисквания е френската комична опера, зародила се още в панаирните театри, в края на XVII и началото на XVIII век.

Постановката в Париж от 1752 година на «Слугинята-господарка» на Перголези подтиква за живот и развитие френската комична опера. Разгорещената полемика около постановката на това интермецо от Перголези, получава нарицателното име «война на буфонисти и антибуфонисти» [5].

Начело на тези “войни” са енциклопедистите, защитаващи идеалите за реалистично музикално-сценично изкуство. Те са против условностите на придворно-аристократичния театър. В десетилетието, предхождащо френската революция от 1789 година тази полемика е твърде остра. Вдъхновен от «Слугинята-господарка» на Перголези един от най-изявените представители на Френското просвещение Жан-Жак Русо написва малката комична опера «Селският гадател» (1752).

Най-ярки представители на френската комична опера са композиторите Ф. А. Филидор (1726-1795), П. А. Монсини (1729-1817), А. Гретри (1742-1813). Ключова е ролята на операта на Гретри «Ричард Львското сърце» (1784). В някои от оперите на Монсини («Дезертърът») и Гретри («Люсил», “Вилхелм Тел”, “Говорящата картина”) съзираме същата лирико-сентиментална линия, присъща на италианските композитори от средата и втората половина на XVIII век.

Френската комична опера със своята битова тематика, еснафски идеали и морализиращи щрихи престава да вълнува изкристализираните естетически очаквания на будните умове. Този жанр се оказва твърде малък за големите идеи на предреволюционната епоха. На нея са нужни произведения с героичен характер и монументална структура. Глук критично изучава най-доброто от тогавашното сценично творчество. Той детайлно разработва новата класическа музикална трагедия. Енциклопедистите посрещат творчеството му с ентузиазъм, а в Париж оперите му имат френетичен успех.

По думите на Ромен Ролан, «реформата на Глук - в това се крие силата ѝ - е дело не само на гения на Глук, а е и рожба на вековното развитие на човешката мисъл. Промяната е подготвяна, оповестена и очаквана повече от двадесет години от енциклопедистите» [3]. Един от най-ярките представители на френското просветителство Д. Дидро пише още в 1757 година, а именно почти двадесет

години преди идването на Глук в Париж: «Дано се появи гениален композитор, който да изведе класическата трагедия на оперната сцена!»

Той заявява: «За необикновен считам онзи творец, който в своето изкуство носи гения. Това не е автор, който умее само да нанизва поредни модуляции и да комбинира ноти» [5]. За пример на голяма класическа трагедия, нуждаеща се от музикално въплъщение, Дидро дава драматичната сцена от «Ифигения в Авлида» на великия френски драматург Расин, точно набелязвайки местата на речитативите и ариите [6].

Това пожелание на Дидро се оказва пророческо. Първата опера на Глук, написана за Париж през 1774 година, е «Ифигения в Авлида».

Кристоф Вилибалд Глук е роден на 2 юли 1714 година в Ерасбах (Горен Пфалц), недалеч от чешката граница.

Баща му е селянин, на младини служи като войник в армията, а по-късно за своя професия избира лесничейството. Работи като лесничей в горите на Бохемия и е на служба при граф Лобковиц. Така от тригодишна възраст (от 1717 година) Кристоф Вилибалд живее в Чехия. Затова в музиката на Глук присъства нишката на чешката народна песенност.

Детството му е сурово. Семейството има оскъдни средства. На момчето често се налага да помага на баща си в трудното лесничейско дело. Това формира твърд характер и устойчивост, които по-късно изпъкват при утвърждаването на реформаторските му идеи.

През 1726 година Глук постъпва в йезуитската колегия в чешкия град Комотау, където остава шест години и пее в хора на училищната църква. Цялото преподаване в колегията изисква сляпа вяра и смирение. Това не сломява духа на младия музикант, който след години ще стане един от най-известните австрийски придворни композитори.

Положителна страна на обучението е усвояването на гръцки и латински език, антична литература и поезия. Това е необходимо за композиторите, тъй като по това време оперните сюжети изцяло са взети от античността.

В колегията Глук изучава пиано (тогава наричано клавир), орган и виолончело. През 1732 година той се премества в столицата на Чехия - Прага, където постъпва в университета, едновременно продължавайки своето музикално образование. От време на време заради концерти Глук е принуден да изоставя лекциите в университета и да ходи до близките селца, където свири на виолончело различни танци и фантазии по народни теми.

В Прага Глук пее в църковен хор, ръководен от известния композитор и органист Бохуслав Черногорски (1684-1742), наречен «чешкият Бах». Черногорски е и първият истински учител на Глук, преподал му основите на генералбаса (хармонията) и контрапункта.

През 1736 година настъпва нов период в живота на Глук. Той е свързан с началото на творческата му дейност и на музикалната му кариера. Княз Лобковиц (при когото работи и бащата на композитора) е заинтригуван от редкия талант на

младия музикант. Той взема Глук със себе си във Виена и го назначава за камерен музикант и придворен певец в своята капела. Музикалният живот в столицата кипи. Глук веднага попада в особената музикална атмосфера и е под влиянието на доминиращата навсякъде италианска опера. По същото време във Виена живее и работи знаменития драматург и либретист на XVIII век Пиетро Метастазιο. По негови текстове Глук пише своите първи опери.

На един от баловете, давани от княз Лобковиц, Глук съпровожда танците на пиано. Забелязан е от италианския меценат граф Мелци, който го взема със себе си в Милано. В Италия Глук прекарва четири години (1737-1741). Усъвършенства своите знания в композирането при знаменития италиански композитор, органист и диригент Джовани Батиста Самартини (1704-1774). Глук се запознава със структурата на италианската опера още във Виена, а в Италия ежедневно се сблъсква с нейните форми, шампи и традиции. От 1741 година започва да композира опери. Те са поставени в Милано и други италиански градове. Писани са предимно в жанра опера seria. Голяма част от тях са по либрета на П. Метастазιο («Артаксеркс», «Деметрий», «Хипермнестра» и много други). За съжаление почти нито един от ранните ръкописи на първите опери на Глук не е запазен. До нас са достигнали само отделни откъси. В тези опери младият композитор се стреми да преодолее някои от несъвършенствата и условностите на опера seria. В тази форма, за да осигури успеха на творбите си, Глук е подвластен на традициите и шампите на колоратурата. От този период най-вече в «Хипермнестра» съзираме признаците на бъдещата оперна реформа на Глук. Той се опитва да преодолее външната вокална виртуозност, като умишлено подчертава експресивния и драматично изразителен речитатив. При него увертюрата е наситена със съдържание и е във връзка със самата опера. Със своите първи опуси Глук не успява да реформира сериозната опера, защото реформата на този жанр е силно препятствана от естетиката на опера seria. Важно е да подчертаем и недостатъчната творческа зрялост на младия композитор. Той все още не осъзнава необходимостта от оперната реформа.

Ранните глукови музикално-сценични произведения плавно преливат в по-късно писаните реформаторски шедьоври. Композиторът използва музика от свои младежки опери в съчиненията си от реформаторския период, пренасяйки в тях отделни обработени теми, а понякога и цели арии, но с нов текст.

През 1746 година Глук се премества от Италия в Англия и продължава да работи в жанра на сериозната италианска опера. За Лондон той написва оперите seria «Артамен» и «Падането на гигантите». Сведения за тях откриваме в мемоарите на Чарлз Бърни.

“През 1745г. големият оперен театър бе затворен поради якубисткия бунт (претендента за трона на династията Стюарт по права линия принц Чарлз от Шотландия - племенник на Мария II и Анна Стюарт - е католик /бел.моя-А.Н./) и предразсъдъците на публиката, която отказваше да гледа спектакли с чужденци. По това време гостуваха главно италианци и французи - католици. Княз Лобковиц,

запалин любител на музиката, заедно с тайнствения граф Сен-Жермен на 7 април 1745г. посети премиерата-pasticcio “L’Infedelta delusa” от Джеминиани в малкия театър Хай-Маркет. Спектакълът дирижираше Паскуали. Аз помня как на репетиция Джеминиани взе цигулката от ръцете на Паскуали, (по това време концертмайсторът често води представлението /бел.моя-А.Н./) за да му покаже стила и изразителността на увертюрата... Граф Сен-Жермен композира за тази вечер няколко нови арии. Най-известна от тях стана бисираната *Per pietà, bel ‘idol mio*. Освен него две сладникави арии за вечерта добави и маестро Бривьо - учител на примадоната Фрази, които публикува издателят Уолш... Успехът не бе голям... Операта се игра 9-10 вечери.

До 7 януари 1746г. в Лондон нямаше оперни представления. Партиурата “Падането на гигантите” К. В. Глук посвети на херцог Къмбърланд, а премиерата и се състоя в театъра на Хай-Маркет. Състава включваше кастрата Монтичели, Йоци, Чаки, г-жа Тереза Имер (виж мемоарите на Казанова - /бел.моя-А.Н./), Помпеати - по-известна като г-жа Корнели и Джулия Фрази. Примадоната г-жа Имер, като глас, вкус и игра не успя да надскочи посредствеността на времето. В песнето на г-жа Помпеати - *seconda donna* на вечерта - не чухме нужния финес и женственост. Танците се харесаха... Ариите на Монтичели са с оригинална музика и акомпанимент, които подчертават вокалната партия и любимата на певица *aria tedesca*. Италианските композитори са по-пестеливи в оркестрацията, но заради ярката си индивидуалност маестро Глук е сред най-значимите композитори на епохата. Една от издадените арии от “Падането на гигантите” е с по-различна метрика. Не познавам други образци с подобен новаторски акомпанимент. Във вокалната линия не откривам предишната грация и спокойствие. Арията, писана за Йоци (добър *musico*, но с малък глас) е с нови ефекти и пасажии. Бих искал да я чуя пак, но изпълнена умело, защото нейната музика завладява зрителя. Операта се игра само пет вечери.

На 4 март бе премиерата на операта “Артамен” от Глук. В арията “проясни тъжния си поглед/*rasserena il mesto ciglio*” Монтичели бе бисиран всяка вечер. Темата на това рондо веднага се запомня, защото се повтаря седем пъти, като в *da capo* се удвоява. Подобна гениална мелодика не открих в другите номера на тази опера. Постановката се игра десет вечери.” [1].

Чарлз Бърни сравнява изкуството на трима от корифеите на Белкантото - кастратите Паляроти, Монтичели и Манцоли. В този паралел са синтезирани любими певчески похвати, стил, вкус, индивидуалности и интерпретации, както и реакцията на публиката при изпълнение на арията “проясни тъжния си поглед” от операта “Артамен”. Тази ария Глук вероятно пише за някоя от ранните си опери (“Демофонт”, “Тигране”, “Софонисба”, “Сила”), като по-късно я пренася в лондонския си *pasticcio*-спектакъл на операта “Артамен”. Арията е издадена от Джон Уолш в Лондон през 1746 г. и носи неспокойните черти на младежката глукова кантилена.

“Пакрыоти (вълнуващ и по-голям певец от Монтичели), не бе прецизен в изпълнението на *rasserena il mesto ciglio*.”



Чудесно помня начина, по който я пееше Монтичели. Интерпретацията му бе нежна и проста. Тя завладяваше публиката, която го бисираше всяка вечер. В отделните повторения Монтичели влагаше различни емоции. Някои зрители смятаха, че той не променя орнаментите и в бисовете влага само нови чувства. Същността на интерпретацията му бе изтънченият вкус на вокализация и пеенето му в *sotto voce*, което публиката предпочиташе заедно с красивите му вариации и музикални заемки (*rifferimenti*). Монтичели включваше в пеенето си изкусна декламация и игра. Следващите интерпретатори на ролята трудно можеха да го достигнат.

Стильт на Монтичели бе неподражаем. Ариите, които Глук написа за него разкриха напълно певческите му умения. Но ако Анджело Монтичели бе пял в Лондон заедно с Фаринели, Сенезино, Карестини или Кафарели, би бил много под тяхното ниво като глас, вкус, енергия и изпълнение.

Пакрыоти бе голям и оригинален интерпретатор. Бе харесван в различни роли. Не го сравнявах с предшествениците му. Нито той или останалите певци днес изпълняват ариите си в стила на Монтичели или корифеите на Белкантото от преди 50 години. Безукорното пеене на трудното и вълнуващо рондо “*rasserena il mesto ciglio*“ с повтаряща се основна тема заладява публиката. Зрителите с вкус и познания се наслаждават на красивите украшения. Днес се появиха нови, необикновени украшения и орнаменти. В Италия всяка вечер от можещите певци публиката очаква нови вариации... Ариите се пишат с орнаменти във френски маниер, а певците по свое желание ги докомпозират. Когато Манцоли дебютира в Лондон в спектаклите си той задължително включваше ариите:

- “*raccogli quel acciaio* /прибери кинжала си”, ария, която пееше не тъй изкусно, наблягайки на драматичната игра.

- “*caro mio bene, addio* /сбогом, моя мила” - *Adagio* или ария-кантабиле. В нея той всяка вечер включваше нови орнаменти, които доказваха певческите му умения.

- “*mi dona, o mi rende*” - грациозна ария, в която композиторът не бе довършил певческия мотив. Така певецът запълваше акомпанимента с мелодии по свой избор.

Манцоли бе представител на стария висок стил. Пееше със свобода и не опростяваше мелодията” [2].

В английската столица Глук се среща с Хендел. Хенделовото творчество му прави силно впечатление. Но Хендел не успява да оцени своя по-млад събрат. Веднъж казва: «Моят готвач Валц по-добре познава контрапункта от Глук». Творчеството на Хендел стимулира Глук да разбере необходимостта от радикална промяна в операта. В оперите на Хендел Глук забелязва явния стремеж за разчупване на рамките в стандартната схема на опера *seria*. Но драматични акценти

и истинност откриваме в по-късните оратории на Хендел. Влиянието на късното сценично и кантатно-ораториално хенделово творчество е един от важните фактори в подготовката на оперната реформа на Глук.

Между другото в Лондон за привличане на широката публика Глук прибегва към много външни ефекти, лични изобретения и зрелищност. Например в един лондонски вестник от 31 март 1746 година четем: «В голямата зала на град Хикфорд, във вторник 14 април, господин Глук, оперен композитор, ще даде концерт с участие на най-добрите оперни артисти. Между другото той ще изпълни с оркестър концерт за 26 чапки, настроени с помощта на вода. Гласхармониката е нов инструмент - негово лично изобретение, на което могат да бъдат изпълнени същите пиеси, които чуваме изсвирени от цигулка или клавесин. Така той се надява да задоволи и любопитните любители на музиката» [3].

В това време много артисти се борят за публиката, като наред със зрелищни номера в концертите звучат и сериозни произведения. Днес водната хармоника се използва рядко и предимно в операта. Чуваме я в две опери на Гаetano Доницети - в сцената на полудяването на Лучия от едноименната опера или в голямата ария на Амелия от трето действие на операта “Елизабета в замъка Кенилуърт”...

След Англия Глук посещава много европейски страни (Германия, Дания, Чехия). В Дрезден, Хамбург, Копенхаген, Прага той пише и поставя опери, драматични серенади, работи с оперни певци, дирижира. На 9.II.1756г. папа Бенедикт го удостоява с титлата “Рицар на златната шпора”.

Следващият важен период от творческата дейност на Глук е свързан с работата му в областта на френската комична опера за френския театър във Виена. В столицата на Мария-Терезия той се установява след сезони на работа в много държави. В това свое начинание Глук увлича и Джакомо Дурацо[5], бивш интендант на придворните театри. Дурацо, изписва от Франция различни сценарии за комични опери и ги предлага на Глук. По негови текстове в периода 1758-1764 година Глук пише много комични опери на френски език. По-известни от тях са: «Островът Мерлин»(1758), «Поправеният пияница» (1760), «Измаменият кадия» (1761) (играна с успех и у нас в Пловдивската опера), «Неочаквана среща, или Пилигрими в Мека» (1764)... Някои от тях по време съвпадат с реформаторския период на глуковото творчество.

Работата в областта на френската комична опера е твърде благотворна за Глук. Тук той използва свободно мелодии, взети от народното песенно творчество. Новият тип битови сюжети с диалози обуславят еволюцията на музикалната драматургия, която Глук насища с елементи на реализъм. Френските му комични опери са включени в общото развитие на този жанр.

Едновременно с оперите Глук композира и балети. През 1761 година във Виена е поставен неговият балет «Дон Жуан». В началото на 60-те години на XVIII век в много страни се правят опити за реформи в балета. Хореографите се опитват да превърнат танцовото дивертименто в драматична пантомима с развиващ се сюжет.

Водеща роля в драматизацията на балетния жанр има именитият френски балетмайстор Жан Жорж Новер (1727-1810). Във Виена в началото на 60-те години като придворен композитор работи и Гаспаро Анджолини (1723-1796). Заедно с Новер Анджолини създава драматичния балет-пантомима. В съавторство с Анджолини Глук написва и поставя своя най-стойностен балет «Дон Жуан».

Драматизацията в балета, изразителната музика, изобразяваща дълбоки човешки преживявания и фиксираща особеностите на зрелия стил на К. В. Глук, както и работата му в областта на комичната опера, приближават композитора към големите драматични оперни акценти, към създаването на големи музикални трагедии, увенчали със слава неговата творческа дейност.

Началото на реформаторската дейност на Глук бележи сътрудничеството му с живеещия във Виена италиански поет, драматург и либретист Раниеро да Калцабиджи (1714-1795). Метастазо и Калцабиджи са представители на две различни направления в оперната либретистика на XVIII век. Противопоставяйки се на придворно-аристократичната естетика в текстовете на Метастазо, Калцабиджи се стреми с прости и естествени средства да изобрази точно човешките преживявания. Търси свобода на композицията, диктувана от развиващото се драматично действие. Не се придържа към канонично установените текстови модели. Избирайки за своите либрети антични сюжети, Калцабиджи ги моделира във възвишено-етичен дух, присъщ на напредничавия класицизъм на XVIII век. Той включва в тях високия морален патос и възвишените идеали. Именно тези нови търсения обединяват творческите стремежи на Калцабиджи и Глук.

5 октомври 1762 година е важна дата в историята на оперния театър. На този ден за първи път във Виена е поставен «Орфей» на Глук по текст на Калцабиджи. Това е и началото на оперно-реформаторската дейност на Глук. По същото либрето, но през 1776 г. Фердинандо Бретони (1725-1813) написва музика за Гаetano Гуадани, кастратът пъл в премиерата на глуковия «Орфей». Операта на Бретони е написана в стила на опера seria, защото авторът и изцяло отрича глуковата реформа. Едва в по-ново време тази непозната опера се представя от италианското радио през 1966г. с Оралия Домингес и Карло Франчи. Следва студийен запис на маестро Клаудио Шимоне и отново лайв запис на Вивика Жено през 2014. Независимо от идентичните имитационни музикални илюстрации - солото на обоя в *she puro ciel* или балета на фуриите операта на Бретони няма популярността и яркостта на едноименната си посестрима - операта на К.В. Глук.

Пет години след «Орфей» на 16 декември 1767 година пак във Виена е премиерата на «Алцеста» (също по текст на Калцабиджи). Партитурата на тази опера Глук посвещава на тосканския херцог. В предговора са изложени основните принципи на неговата оперна реформа. В «Алцеста» Глук още по-последователно осъществява музикално-театралните си идеи. С тази втора опера окончателно се оформя неговото артистично амплуа. Последната опера на Глук, поставена във Виена, отново по либрето на Калцабиджи е «Парис и Елена» (1770). Тази творба

отстъпва на предходните. Тя за съжаление не притежава пълнотата и ефектното сценично действие на «Орфей» или «Алцеста».

Глук отразява в творчеството си наслоените особености на периода (Виена, 60-те години на XVIII век), оформил виенския класически стил [3]. Завършеността на формата окончателно изкристализира в музиката на Хайдн и Моцарт. Увертюрата към «Алцеста» е точна илюстрация на ранния период в развитието на виенската класическа школа, но чертите на виенския класицизъм са органично вплетени в творчеството на Глук заедно с влиянието на италианската и френска музика.

Новият и последен период в творческата дейност на Глук настъпва с гастролите му в Париж през 1773 година. Независимо, че във Виена оперите на Глук се радват на голям успех, неговите реформаторски идеи не са подобавашо оценени. Той се надява във френската столица - цитадела на новата култура - да намери пълно разбиране и реализация на плановете си. За преместването си в Париж - крупен център на оперния живот в Европа - той разчита на покровителството на Мария-Антоанета, съпруга на дофина на Франция, дъщеря на австрийската императрица Мария-Терезия и бивша негова виенска възпитаница.

През април 1774 година в залата на парижката «Кралска Музикална Академия»[5] (днес Гранд Опера) Глук поставя «Ифигения в Авлида». Френското либрето е написано от Дьо Руле по едноименната трагедия на Жан Расин. Това е операта, за която преди двадесет години говори Дидро. Възторгът от премиерата е неописуем. Залата едва побира желаещите да видят спектакъла. Журналисти и критици обсипват пресата със своите впечатления от премиерата. Започва дискусията относно оперната реформа. Гастролите на Глук в Париж са адмирирани от енциклопедистите. Един от тях, Мелхиор Грим, пише след премиерата: «Вече петнадесет дни в Париж се говори само за музиката. Тя е предмет на нашите спорове, беседи, душа на всички наши събирания - смешно е даже да имаш други интереси. На въпрос, свързан с политиката ще Ви отговорят с определение от хармонията; на моралните Ви размисли - с мотив от ариета, а ако се опитате да припомните фрази от пиеси на Расин или Волтер ще Ви опишат оркестровия ефект на прекрасния речитатив на Агамемнон. Нужно ли е след всичко това да кажем, че причина за тази лудост е «Ифигения» на кавалера Глук?...

Споровете се засилиха, мненията не съвпадат. Противниците взаимно се нападат. Има три партии: привърженици на старата френска опера с традициите на Люли и Рамо; защитници на чисто италианската музика, които харесват ариите на Йомели, Пичини или Сакини; и накрая, привържениците на кавалера Глук, които твърдят, че той пише опери с най-красива музика. Основите на своята музика Глук търси в принципите на вечната хармония и вътрешното съотношение между чувства и усещания, музика, която не принадлежи само на нас французите, но за чийто стил композиторският гений умело използва особеностите на френския език» [3].

Самият Глук разгръща активно своята постановъчна дейност в музикалния театър, за да унищожи доминиращата рутина, нелепите условности, да изкорени старите щампи и да представи на зрителя драматично точна интерпретация. Глук се намесва в сценичното поведение на певците, заставя хористите да живеят на сцената. В името на осъществяването на принципите си Глук не зачита утвърдени имена и музикални капацитети. За прославения балетмайстор Гастон Вестрис той без уважение казва: «Артист, чието знание е в петите, няма право да забърква в театъра подобна «Армида».

Продължение и нов етап в развитието на реформаторската дейност на Глук в Париж са постановките от :

- август 1774 година на операта «Орфей» в нова парижка версия

и

- април 1776 година — постановка на преработената нова редакция на операта «Алцеста».

Двете опери, преведени на френски език, претърпяват значителни изменения, за да бъдат адаптирани към условията на парижкия оперен театър. Балетните сцени са разширени, партията на Орфей е прекомпозирана за тенор, докато в оригиналната първа (виенска) редакция пее кастрат [5]. Много от музикалните номера са транспонирани.

Постановките на оперите на Глук дълбоко вълнуват живота на театрален Париж. Зад Глук застават енциклопедистите и представителите на новите обществени кръгове. Против неговото творчество са писателите от консервативното направление (Ла Арп и Мармонтел). Споровете рязко се изострят, когато в Париж през 1776 година пристига италианският оперен композитор Николо Пичини. В опера seria Пичини, запазва традиционните за формата колоратури и защитава позициите на старите композитори, докато произведенията му в жанра на италианската опера buffa са бурно акламирани. Враговете на Глук решават да му противопоставят Пичини и така да създадат съперничество помежду им. Тази многогодишна полемика, затихнала едва след заминаването на Глук, получава нарицателното име «война на глукисти и пичинисти». Борбата на двата лагера съвсем не се отразява на отношенията между композиторите.

Пичини, надживял Глук, говори, че му е много задължен и именно в своята опера «Дидона» прилага оперните му принципи. Така «войната на глукисти и пичинисти» изкуствено подклажда мнимото съперничество между двама от известните за времето си оперни композитори.

Последните реформаторски опери на Глук, поставени в Париж са «Армида» (1777) и «Ифигения в Таврида» (1779). «Армида» е писана по средновековен сюжет, почерпен от знаменитата поема на италианския поет на XVI век Торквато Тасо «Освободеният Йерусалим». «Ифигения в Таврида» като сюжет продължава «Ифигения в Авлида» (двете опери са писани за една и съща главна героиня), но в тях няма общ музикален материал [5].

Няколко месеца след «Ифигения в Таврида» в Париж без успех е поставена митологичната приказна опера на Глук «Ехо и Нарцис».

Последните си години Глук изживява във Виена. Тук той пише предимно песни. Още през 1770 година Глук създава няколко песни по текстове на Клопшок. Дори в тези кратки ескизи - прототип на песните на виенските класици можем да прецизираме понятието “художествена песен”. Според Зорница Петрова от тук започват нейните жанрови натрупвания, еволюирали в епохата на класицизма и по-късно в романтичната епоха. В тях “говора и песента проявяват своята духовност чрез тембър, динамика, височина и ритмична организация, рамкирайки вокално-клавирната миниатюра” [4]. Доайенът на българските акомпанятори Петър Щабеков пише: “Въпреки, че песента като фолклорно явление е най-старата музикална проява - нужно е да отбележим, че като художествен жанр тя е един от най-младите жанрове, тъй като нейното развитие назрява едва на предела на XVIII и XIX век” [9]. Своя замисъл - да напише немската героична опера «Битката на Арминий» по текст на Клопшок - Глук не осъществява. Умира във Виена на 15 ноември 1787 година.

Основните принципи на оперната реформа Глук излага в предговора-посвещение към операта «Алцеста». Ето някои от основните и положения, които най-ярко характеризират глуковия музикален изказ.

На първо място Глук изисква оперната канава да притежава истинност и простота. Своя предговор завършва с думите: «Простота, истина и естественост - това са трите най-важни принципа за красотата във всички измерения на изкуството» [7]. Музиката в операта показва чувствата, страстта и преживяванията на героите. За това тя и съществува. Останалото - гали слуха на меломаните с красиви, но повърхностни мелодии и вокална виртуозност - само пречи. По този начин трябва да тълкуваме и следващите думи на Глук: «...на никаква цена не бих се отказал от новите похвати, защото те естествено илюстрират действието и подсилват изразителността... няма такова правило, което с радост не бих пожертвал заради силата от впечатлението» [5].

Главната цел на глуковата оперна драматургия е дълбоката, преливаща взаимовръзка МУЗИКА-ДРАМАТИЧНО ДЕЙСТВИЕ. При това, музиката е подчинена на драмата. Тя точно рисува всички драматични колизии на действието. Точно показва емоциите и разкрива характерите на оперните герои.

В едно от писмата си Глук казва: «Аз се опитвам да бъда по-скоро живописец или поет, отколкото музикант. Преди да пристъпя към работа се старая да помня, че с композирането утвърждавам музикантската професия» [6]. Глук винаги подчертава, че преди всичко е музикант. Свидетелство за това е неговата превъзходна музика. Тя е с високи художествени достойнства. В реформаторските опери на Глук музиката е подчинена на драматичното действие и ярко го дорисува.

По този повод А. П. Серов пише: «...Глук никога не забравя основната си тема. Той точно с музиката си описва характерите на действащите лица и драматичните им конфликти. Ярво и в детайли рисува всяка сцена. Това засилва асоциациите на

публиката» [7]. Като истински музикант Глук не търси външния ефект на колоратурата. Стилът му е чувствен и изискан.

На главната си цел, връзката МУЗИКА-ДРАМАТИЧНО ДЕЙСТВИЕ, Глук подчинява всички елементи на оперния спектакъл. При него арията не е чисто концертен номер, демонстриращ вокалното изкуство на певците. Тя е точно вплетена в развитието на действието. Отговаря на състоянието, чувствата и преживяванията на героя. Речитативите в традиционната опера seria са лишени от музикално съдържание. Те са само нужната връзка между отделните концертни номера. Освен това, действието се развива само в речитатива, а в арията спира. В оперите на Глук речитативите са близки до ариозото. Те са изразителни, независимо, че не са част от завършените арии.

Старата рязка граница между музикалните номера и речитативите не съществува. Ариите, речитативите и хоровете запазват своите самостоятелни функции, но обединени в големи драматични сцени. За пример бихме могли да посочим: първата сцена от «Орфей» (при гробницата на Евридика), първата картина от второто действие - също от тази опера (в преизподнята), много страници от оперите «Алцеста», «Ифигения в Авлида», «Ифигения в Таврида».

Увертюрата в оперите на Глук по общо съдържание и характер на образите възплъщава драматичната идея на произведението. В предговора към «Алцеста» Глук пише: «Аз считам, че увертюрата трябва някак си да предизвести публиката за характера на действието, което не след дълго тя ще проследи...» [3]. В «Орфей» увертюрата не е образно и тематично свързана със самата опера. Но увертюрите към «Алцеста» и «Ифигения в Авлида» са симфонични обобщения на драматичните идеи, разгърнати в тези опери.

Непосредствената връзка на всяка от тези увертюри с оперното представление Глук подчертава и с това, че не им дава самостоятелен финал. Увертюрата веднага се влива в началото на първото действие [5]. Освен това в увертюрата към «Ифигения в Авлида» има тематични връзки със самата опера. Върху встъпителната и тема е написана арията на Агамемнон (бащата на Ифигения), с която започва първото действие.

«Ифигения в Таврида» започва с неголямо оркестрово встъпление («Тишина. Буря»), написано непосредствено преди началото на първото действие.

Както казахме, Глук в своите опери не се отказва от балета.

Напротив, в парижките редакции на «Орфей» и «Алцеста» (в сравнение с виенските) той даже разширява балетните сцени. Но глуковият балет, по правило, не е дивертименто, което няма връзка с действието. Балетът в оперите на Глук подкрепя действието. Точни примери за това са танците на демоните и фуриите от второто действие на «Орфей» или балета по случай оздравяването на Адмет в операта «Алцеста». Само в края на някои свои опери Глук написва голямо балетно дивертименто, след неочаквано настъпилата щастлива развръзка. Но това е в традициите на времето.

Глук избира античните или средновековни сюжети за основа на текстовете в оперите си. Античността в музикално-сценичните му произведения не е придворен маскарад, присъщ на италианската опера *setia* или на френската лирична трагедия.

Класицизмът подтиква творческите импулси на силните личности. Поетът Андре Шение, живописецът Давид или композиторът Госек участват в подготовката на Френската революция. Някои теми от опери на Глук, като хорът от операта «Армида», звучат по време на демонстрации из улиците на Париж [3].

Основни мотиви в оперите на Глук са съпружеската вяност и готовността за саможертва («Орфей» и «Алцеста»), героичният стремеж на Ифигения, готова да спаси от беди народа си («Ифигения в Авлида»). Тази нова трактовка на античните сюжети обяснява успеха на Глук не само в средите на енциклопедистите.

Независимо от новата интерпретация на античните сюжети оперната драматургия на Глук е лимитирана. Героите му са с отвлечен характер. Не са живи същества със свой многопластово обрисован характер. Те са събирателни персонажи, носещи общи черти.

Глук не може да се откаже от традиционите условни форми на операта от XVIII век. Композиторът дава на своите опери щастлив финал въпреки познатите митологични сюжети. В «Орфей» (противоположно на мита, където Орфей завинаги губи Евридика) Глук и Калцабиджи заставят Амур - *DEUS EX MACHINA* да “събуди” мъртвата Евридика. В «Алцеста» неочакваното появяване на Херакъл, влязъл в сражение със силите на подземното царство, освобождава съпрузите от вечна раздяла. Това са изисквания на традиционната оперна естетика на XVIII век. Колкото и трагично да е съдържанието на операта, завършекът винаги трябва да бъде щастлив.

Глук ясно съзнава впечатляващата сила на оперите си. На критиците си отговаря:

«Това не ви се харесва ? Не? Къде греша? Ако съм сполучил в театъра, значи съм постигнал целите, които си поставих. Кълна се, не се притеснявам дали съм Ви приятен в парижкия салон или пък на концерт. Думите Ви ми се струват въпрос на човек който, надникнал от високия купол на галерията в Дома на инвалидите, крещи на стоящия долу художник:

«Господарю, какво се опитвате да нарисувате? Нос? Ръка? Не прилича нито на едното, нито на другото!». Художникът от своя страна би следвало да изкрещи и с пълно право: «Ей, господинчо, слезте долу, погледнете и тогава ще видите!» [3].

Музиката на Глук е свързана с монументалния характер на текстовете. В нея няма никакви рулади и украшения. Всичко е строго и просто. Композицията е с широк размах и импозантен характер. Всяка ария възпява само страст и силни чувства. В оперите на кавалера-реформатор липсват съзливата сантименталност и празният мелодраматичен изблик. Чувството за художествена мярка с благородство на изказа никога не изменя на К.В. Глук. Благородната простота, без външни ефекти, напомня хармоничните форми на антична скулптура.

Драматичната изразителност на глуковия речитатив е едно от големите постижения в областта на оперното изкуство. Ако в много арии се изрзва едно състояние, то речитатива носи широка гама от чувства с преход от едно в друго състояние. Най-ярък пример е монологът на Алцеста от третото действие на едноименната опера (при портите на Аид). Алцеста се колебае и желае да премине в света на сенките, за да даде живот на Адмет. Борбата, противоречивите чувства на главната героиня, убедително и с голяма сила въздействат на публиката. Оркестърът също има много описателна функция. Активно участва в създаването на нужното общо настроение. Такива речитативни сцени има и в други от реформаторските опери на Глук [5].

Голямо място в оперите на Глук заемат хорозете. Те са органично вплетени в драматургичния рисунок на операта. Речитативите, ариите и хорозете в своята съвкупност образуват големи, монументални оперни платна.

Влиянието на Глук се чувства и в музикална Виена, където той тихо завършва своя земен път. Към края на XVIII век във Виена се оформя удивително духовно съобщество музиканти, получили впоследствие прозвището композитори от «виенската класическа школа». Нейни най-ярки представители са тримата велики корифеи на композицията Хайдн, Моцарт и Бетховен. Към тях можем да прибавим и близкия по стил и насоченост на идеите и кавалер-реформатор на операта К.В.Глук. Ако Хайдн (най-големият от тази класическа триада) е ласкаво наричан «татко», то Глук принадлежи към друго поколение. Той е 42 години по-възрастен от Моцарт и 56 от Бетховен!

По тази причина Глук е в по-особено положение. Останалите са в приятелски отношения (Хайдн и Моцарт), или в учителско-ученически (Хайдн и Бетховен). Класицизмът на виенските композитори няма нищо общо с чисто придворното изкуство. Той включва ирония и дух на търпимост. Музиката им прелива от бодрост и веселие. Водещи жанрове в творчеството на композиторите от виенската класическа школа са операта и родствено близката и симфония, в които те изобразяват разнообразни съдби и чувства.

Симетрията на формата, яснотата на ритъма, яркостта на мелодията дооформят чертите на виенския класически стил. А как иначе щом във всеки музикален трактат четем, че основна цел на това изкуство е да доставя удоволствие на публиката, изобразявайки нейните чувства?! В епохата на Бах считат, че музиката трябва да внуши на човека благоговение пред Бога. Виенските класици възнасят до небивали висоти чисто инструменталната музика, която по-рано е считана за второстепенна, тъй като до тогава доминират църковния и музикално-сценичния жанр.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Burney Charles, “A General History of Music “ /преводът мой-А.Н./ 1789 Лондон-452,453,454 стр. - IV том.
2. Пак там - стр.62
3. Гофман Е.-Т.-А., “Избрани произведения”. - М.: Музыка, 1989.
4. Петрова Зорница, “Еволюция на художествената песен до романтизма”, С. - сп. Музикални Хоризонти, 2008- бр.4, стр.29.
5. Покровский Б., “Беседы об опере”, М. Просвещение 1981.
6. Рицарев С., “Кристоф Вилибалд Глук”. - М.: Музыка, 1987.
7. Сборник “Оперные либретто”, Т2, М., Музыка, 1985.
8. Тараканов Б., “Музыкальные обзоры”, М. Интернет-РЕДИ, 1998.
9. Щабекков П., “За музикалното изкуство”, С., Издателско ателие АБ, 2004, с.86.