



*Розділ 3*

**МУЗИЧНИЙ ТЕАТР: ГРАНІ ОСМИСЛЕННЯ**

*Раздел 3*

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ГРАНИ  
ОСМЫСЛЕНИЯ**

*Part 3*

**MUSICAL THEATRE: THE WAYS  
OF COMPREHENSION**

УДК 782.1:78.03(450)“16”

**Светлана Анфилова**

*Харьковский национальный университет искусств  
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

**«ОРФЕЙ» ЛУИДЖИ РОССИ В ОПЕРНОЙ  
АНТОЛОГИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ  
XVII СТОЛЕТИЯ**

**Анфилова С. Г. «Орфей» Луиджи Росси в оперной антологии первой половины XVII столетия.** В статье рассматриваются особенности музыкального воплощения мифа об Орфее в итальянской опере первой половины XVII века. Несмотря на широкий исследовательский интерес к данной теме, представляется необходимым обновление корпуса анализируемых сочинений за счет включения музыкальных образцов, еще не получивших распространение ни в отечественной исполнительской практике, ни в научной. Таким примером может служить «Орфей» Л. Росси. Продолжая традиции своих предшественников – Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди, С. Ланди, во многом сохраняя композиционно-драматургический канон спектакля, существовавший в его время, Л. Росси создает в «Орфее» свой оригинальный вариант музыкального прочтения мифа, предвосхищая и будущие открытия оперно-сценического искусства.

**Ключевые слова:** опера, *dramma per musica*, «Сказание об Орфее», Л. Росси, Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди, С. Ланди.

**Анфилова С. Г. «Орфей» Луджі Россі в оперній антології першої половини XVII століття.** В статті розглядаються особливості музичного втілення міфу про Орфея в італійській опері першої половини XVII століття. Незважаючи на велику дослідницьку зацікавленість цією темою, представляється необхідним оновлення корпусу творів для аналізу, через залучення тих музичних примірників, які не є поширеними ні у вітчизняній виконавській практиці, ні в науковій. Таким прикладом може бути названий «Орфей» Л. Россі. Продовжуючи традиції своїх попередників – Я. Пері, Дж. Каччіні, К. Монтеверді, С. Ланді, залишаючи багато в чому незмінним композиційно-драматургічний канон спектаклю свого часу, Л. Россі створює в «Орфеї» свій оригінальний варіант музичної трактовки міфу, передбачаючи і майбутні відкриття оперно-сценічного мистецтва.

**Ключові слова:** опера, *dramma per musica*, «Сказання про Орфея», Л. Россі, Я. Пері, Дж. Каччіні, К. Монтеверді, С. Ланді.

**Anfilova S. H. Luigi Rossi's "Orpheus" in Opera Anthologies of Early 17<sup>th</sup> Century. Background.** The official history of opera starts from the ancient myth about Orpheus. The musical interpretations of the myth have been extensively covered in research in all possible aspects. However, starting from 1880s, the new developments in dealing with ancient music and the efforts of contemporary musicians who perform it do not allow to abandon this topic, drawing attention back to what seems to have been said already, discovering new nuances of sound and emphases of meaning.

**Objective.** This article was inspired by Luigi Rossi's opera "Orpheus" (1647). Although this opera has established its place in the European repertoires (it was first performed in 1982, at La Scala theater in Milan, and continued to be performed in various European countries, as well as in the U.S.), actually it remains terra incognita both for general listeners and for musicians. The author of this work uses classical **methods** of analysis of historical and theoretical musicology.

**Results.** The manuscript of "Orpheus" was discovered by R. Rolland only in 1888, 240 years after its first performance, in Chigi library in Rome. This discovery triggered thorough research on determining the authorship of the manuscript, which for a long time (up to 20<sup>th</sup> century) was attributed to many persons: Monteverdi, abbot Perrin, Aurelio Aureli, Gioseffo Zarlino, Jacopo Peri, or unknown composers.

The process of forgetting the name of Luigi Rossi started in mid-18<sup>th</sup> century and was related to the renovations of opera and vocal stage art in general. The names of the composer and of his pieces disappear from musical dictionaries (up to 1887), musical chronicles, and repertoires. However, French manuscripts of early 18<sup>th</sup> century praise Luigi Rossi as the best Italian composer. In the eyes of French connoisseurs of art, he became not only the embodiment of the serious Italian music but also the composer who took a lot of efforts to improve the French singing.

Writing an opera based on a famous story, L. Rossi placed himself into the great tradition, engaging into a dialogue with his great predecessors, such drama per musica

as “Euridice” by J. Peri (1600) and “Euridice” by G. Caccini (1602), both based on the lyrics by O. Rinuccini; “Favola in musica L’Orfeo” by C. Monteverdi (1607), based on the lyrics by A. Striggio; a tragicommedia pastorale “La morte d’Orfeo” by Stefano Landi (1618). The lyrics of all these operas developed the ideas of the play “The Tale of Orpheus” by Angelo Poliziano (1471). This piece, which united the old form of sacral dramas and mysteries on Biblical topics (*rappresentazione sacre*) with a new content, the praise of the joys of life, marked the advent of a new type of European drama.

Even the first musical interpretations of the myth of Orpheus in the pieces by J. Peri and G. Caccini mark the flexibility of the lyrics in the musical practice: the lyrics turned out to be capable, depending on the intentions of a composer and the type of scenic performance, to be adjusted and modified. Tracing the further interpretations of this subject even during the early 17<sup>th</sup> century, we can notice significant differences from the source (1471), which over time became more and more significant. “The recitative operas” by J. Peri and G. Caccini are the examples of harmony and delicateness: lyrical intimateness of expression, free from melodramatics, prevails even in the narrative about the death of Eurydice. “Orpheus” by C. Monteverdi continues the same tendency. The elaborateness of the structure (5 acts instead of 5 scenes, the scale of each act, the duration of the performance, contrary to small-scale madrigals) of *favola in musica* by C. Monteverdi was a completely new type of musical and scenic interpretation of the subject. The main point here is the capability of music to implement the idea of drama on its own. In “The Death of Orpheus,” the author of libretto and music S. Landi radically transforms the famous story, enhancing the comic and burlesque aspect. In “Orpheus” by L. Rossi, the famous storyline gains on new meanings, the main of which is the test of marital fidelity. The scale of the structure (6 hours of music and 25 scenes in the original version), the over-complicated storyline, the wordy libretto, the amount of dancing episodes coexisting with concert-type solo arias, are the unique features that make this opera different from all its predecessors.

**Conclusions.** The counterpoint of intimate lyricism and fate, of true drama and comical grotesque brings into “Orpheus” by L. Rossi the interplay of light and darkness, the mix of higher and lower, of serious and frivolous, which are all characteristics of the baroque drama. Having engaged himself into a creative competition on an ancient topic with his older contemporaries, Rossi dealt with this competition with dignity. On the one hand, he engages into a dialogue with the already-existing tradition; on the other hand, he refreshes this tradition, inspiring his followers to discover new potential meanings in the story. In particular, the motive of doubt becomes one of the crucial themes in “Orpheus” by Antonio Sartorio (1672). Simultaneity, which has been skillfully implemented on all levels of dramaturgy, provides Rossi’s opera with necessary dynamics of the development of the plot, though it is complicated by side plots. The authors have anticipated the principles of the forthcoming Mozart’s “drama giocoso” and the musical theatre of 20<sup>th</sup> century. It seems only natural that “Orpheus” by L. Rossi goes through

another renaissance in the contemporary theater, which is a sign of open-mindedness towards any kind of directing.

**Key words:** opera, *dramma per musica*, “The Tale of Orpheus”, L. Rossi, J. Peri, G. Caccini, C. Monteverdi, S. Landi.

Античный миф об Орфее в истории искусства сопоставим со «Словом»<sup>1</sup>, с которого началась официальная история оперы. Тема музыкального претворения мифа получила широкое освещение в научной литературе во всевозможных контекстах. Однако не прекращающиеся с 1880-х годов открытия в области старинной музыки, наравне с усилиями современных подвижников по ее исполнению не позволяют отвлечься от темы, возвращая к тому, что, казалось бы уже сказано, выявляя новые оттенки звучаний и смысловые акценты. Импульсом к написанию данной статьи стало знакомство с музыкой оперы Луиджи Росси «Орфей» (1647). Хотя сочинение и получило прописку на европейской сцене<sup>2</sup>, по факту оно остается *terra incognita* не только для широкой слушательской аудитории, но и для музыкантов.

---

<sup>1</sup> «Словом» задокументированным и дошедшим до нас в виде артефакта.

<sup>2</sup> Впервые восстановленный после забвения «Орфей» Л. Росси прозвучал в театре Ла Скала в Милане, в 1982 году, под управлением дир. Бруно Ригаччи. Последующая хронология выглядит следующим образом:

июнь 1985 г. (Milan, Teatro alla Scala, дир. Bruno Rigacci);

ноябрь 1985 (Lille, Montpellier, Vienne, Théâtre du Châtelet, Londres) в исполнении ансамбля старинной музыки *Les Arts Florissants*, дир. Уильям Кристи;

июнь 1997 г. (Boston – 5 представлений в Emerson Majestic Theatre, 2 – в Tanglewood Music Centre в рамках Boston Early Music Festival, худ. рук. Стивен Стаббс);

август 1997 (8 спектаклей в Drottningholm Court Theatre в рамках Festival de Drottningholm, худ. рук. Стивен Стаббс);

октябрь 2003 (Wupperthal, дир. Кристофер Сперинг)

январь 2005 г. (Opéra de Lyon, дир. Франк-Эммануэль Комте)

апрель 2005 года (Утрехт, Muziekcentrum Vredenburg) – в общей сложности шесть спектаклей в исполнении *Cappella Figuralis* (ансамбль солистов из Нидерландов);

30 июля 2012 года (Martina Franca, Teatro Verdi) – обработка (в виде купюр музыкального текста) для современного ансамбля *Solisti dell'Accademia del Belcanto* (рук. Родольфо Селлетти);

9.02.2016 (Opéra National de Lorraine в Нанси, Ансамбль «Пигмалион», дир. Рафаэль Пишон).

Интригой начинает свой очерк о композиторе Ромен Роллан: «Кто такой Луиджи Росси, столь знаменитый в то время, а ныне никому не ведомый?» [8, с. 70]. Мысль о беспощадности судьбы, отсылающей в забвение своих еще недавно баловней, не отпускает читателя по мере знакомства с биографией маэстро. Подобно возврату из долгой ссылки стало явлением музыкальному миру партитуры оперы «Орфей»: спустя 240 лет после премьеры, лишь в 1888 году рукопись была обнаружена Р. Ролланом в библиотеке *Chigi* в Риме. Это положило начало кропотливой работе исследователя по установлению авторства сочинения, которое долгое время, вплоть до начала XX века приписывалось многим – Монтеверди, аббату Перрену, Аврелио Аврели, Джузеппе Царлино, просто неизвестному композитору, Я. Пери (римановский «Словарь», издание 1899 года). Опираясь на приводимую Ролланом информацию, собранную из авторитетных источников, можно сделать вывод, что процесс забвения имени Росси начался с середины XVIII столетия, будучи связан с процессами обновления, затронувшими тогда и оперный театр, и вокальное сценическое искусство в целом. Имя композитора, упоминание о его сочинениях исчезают как из музыкальных словарей (вплоть до 1887 г.), так и музыкальной хроники, из концертного репертуара. Между тем, во французских рукописях еще начала XVIII века («Каталог» 1724 г. Себастьяна де Броссара, хранящийся в Парижской национальной библиотеке; «Сравнение музыки итальянской и французской» Лесерфа де Ла Вьевилля, 1705) Луиджи Росси отведено первое место среди итальянцев. В глазах французских ценителей искусства он стал не только олицетворением серьезной итальянской музыки, соперничеством с которой особенно отмечен век XVII – время рождения оперы как жанра и его культурной экспансии в другие страны, но и композитором, особенно много сделавшим для усовершенствования французского пения.

Открытие рукописи «Орфея», спровоцировав интерес к личности композитора, принесло свои плоды. Сопоставив, например, некоторые факты из исследования Р. Роллана 1908 года «Первая опера, представленная в Париже» [8] со статьей из Энциклопедии Британника 1911 года (одиннадцатое издание) [9], можно видеть ряд уточнений. Так, во втором источнике год и место рождения композитора указаны как

1597 г., городок Торремаджоре близ Фоджи. Неаполь возникнет в биографии Росси чуть позже, куда переедет их семья. С 1620 года будущий композитор перебирается в Рим вместе со своим братом Карло Росси – богатым негоциантом и банкиром, обладавшим изысканными вкусами и игравшим роль покровителя артистов.

Рим сыграет счастливую роль в судьбе молодого музыканта, предоставив возможности для творческого роста, подарив общение с наиболее выдающимися музыкантами Италии того времени – Джакомо Карриси-ми (1605–1674), Бенедетти Феррари (1603–1681), Пьетро Антонио Чести (1623–1669), Пьетро Франческо Кавалли (1602–1676). Будучи прекрасным арфистом, к сорока годам Луиджи Росси прославится как автор светских сочинений (*канцон*) и их виртуозный исполнитель, вокальным мастерством не уступавший Марко Антонио Пасквалини, впоследствии одному из главнейших исполнителей в его «Орфее». Композитор-певец, исполнитель – обычная практика того времени. И Пери, и Каччини были певцами, последний даже разработал свою систему, вошедшую в историю под названием «флорентийская школа пения». Но, по мнению Роллана, главный успех Росси все же был связан с жанром *кантаты*. В общей сложности композитором создано около 300 произведений в двух этих жанрах, рукописи большинства из которых хранятся сегодня в Британской библиотеке и библиотеке Церкви Христа в Оксфорде, будучи классифицированы как одни из лучших сочинений середины XVII века. Именно с этим жанром будет связано формирование таких черт стиля Росси, как конструктивное мастерство музыкальной формы, приверженность большому количеству сольных номеров – арий концертного типа, дробность целого на сцене, нередко лишенных драматической глубины, но созданных для удовольствия глаза и уха. Однако большую славу композитору принес его «Орфей», что возвело этого итальянца в ранг основателя оперы во Франции<sup>1</sup> [см. подробнее 8].

Обратившись к известному сюжету, Л. Росси стал причастным традиции, включившись в диалог со своими великими предшественниками.

---

<sup>1</sup> В 1647 году Л. Росси вместе с Антонио Барберини, который состоял в должности музыканта при его святейшестве кардинале Мазарини, оказывается в Париже, «где руководил репетициями “Орфея”, “написанного специально для представления на масленичном карнавале”» [8, с. 78; 9].

Напомним, что точкой отсчета в утверждении античного мифа об Орфее в литературно-театральной и впоследствии музыкально-сценической практике считается пьеса одного из самых блестящих поэтов итальянского Ренессанса, феноменального знатока греческой, латинской и итальянской литературы Анджело Полициано<sup>1</sup> (1454 – 1494). «Сказание об Орфее» было написано им в 17-летним возрасте (1471 г.) в течении двух дней по заказу кардинала Гонзага по случаю приезда в Мантую герцога Сфорца. Произведению приписывается особая роль в итальянской литературе как положившему начало новой драматургии [подробнее см.: 1, 7]. Не имея возможности опереться на опыты своих предшественников по причине отсутствия в итальянской традиции подобных примеров, Полициано создал новый тип сочинения, объединив старую форму священных драм, мистерий (*rappresentazione sacre*) с новым содержанием: библейские герои, религиозная тематика поступилась местом сюжета из греческой мифологии; архангела Гавриила, как традиционную фигуру Пролога, сменил Меркурий; святых и подвижников – влюбленные пастухи, нимфы; аскетичную риторику средневековых мираклей – воспевание радостей жизни. Здесь берут начало корни европейской литературы нового типа – итальянской светской драмы, впоследствии развившейся в ученую драму, во-многом, повлиявшую и на становление поэтики оперного жанра в XVII веке.

Пьеса А. Полициано располагает своей литературной и сценической историей, подвергшись уже спустя короткое время (в 1480-х – 90-х годах) переделке другими авторами, в частности Антонио Тебальдео [подробнее см.: 1]. Не останавливаясь подробно на всех преобразованиях, укажем на ряд наиболее важных в контексте нашей темы, которые были связаны с изменениями: структуры, состава действующих лиц и расстановки смысловых акцентов в композиции целого.

---

<sup>1</sup> Помимо литературно-филологических талантов А. Полициано прославился и историей своей верной дружбы с Лоренцо Медичи (Лоренцо Великолепным). Воспитываясь вместе с будущим прославленным властителем Флоренции, А. Полициано стал не только его соратником, воспитателем сыновей герцога, придворным поэтом, но и секретарем, которому Лоренцо доверил поиск древних рукописей для создававшейся библиотеки.

Первоначальное преобразование структуры последующими авторами было связано с «разбивкой» монолитной пьесы Полициано на 5 актов, хотя и маленьких, но ситуативно ограниченных. Эта «пятнадцатость» присутствует и в тексте О. Ринуччини, положенном в основу первых *dramma per musica* – «Эвридики» Я. Пери (1600) и «Эвридики» Дж. Каччини (1602). *Первая сцена* в двух произведениях, рисующая день свадьбы Орфея и Эвридики, наиболее светла по настроению<sup>1</sup>. Контрастом ей становится *вторая*, со смысловым центром – рассказом нимфы (*Dafne Nunzia*) о смерти Эвридики<sup>2</sup>. Эпизод горестного высказывания Орфея – его отклика на страшную весть, весьма скромнен по масштабам, несмотря на то, что О. Ринуччини значительно развернул рассказ о смерти в сравнении с пьесой Полициано, дополнив его эмоциональными откликами присутствующих на трагическое известие. Думается, что усилению этой эмоциональности, душевности способствовала музыкальная природа *dramma per musica*, немислимая вне лирической интонации. Между тем, идеалы античной драмы безусловно дают знать о себе в *целомудренности* изъяснения чувств героев как избегания малейшего намека на натурализм даже в изображении ситуации смерти героини. О внезапном горе говорит не столько сам Орфей, как его друзья<sup>3</sup>. О. Ринуччини словно «растворяет» плач главного героя в высказываниях пастухов, наиболее резонерствующим из которых выступает Арчетро (*Arcetro*), и хора нимф. Это лишает сцену мелодраматического надрыва, находя отражение и в благородном строе музыки двух композиторов.

<sup>1</sup> «Все приходите, милые пастушки, и пусть в этих цветущих краях звенят счастливые голоса и счастливые песни. Сегодня с высшей красотой соединил высшую доблесть святой Гименей. Доблестный Орфей, счастливая Эвридика, для вас поет небо: о счастливый день!..» [2].

<sup>2</sup> «В этом чудном лесочке, цветы собирая среди лавров, проводила часы свои в неге с подругами прекрасная супруга. Кто фиалку, кто розу срывал, чтобы сделать гирлянды, волос украшение, слышалось чудное пенье с бормотанием волн. Но прекрасная Эвридика нежную ножку в траве колыхала танцую, когда, о жестокая судьба! Змей жестокий и безжалостный, что лежал застыв меж цветов и трав, укусил ее столь ядовитым зубом, что побледнела она тотчас, как будто туча на солнце набежала, и из груди исторгся крик предсмертный, но, боже мой, столь страшный, что как на крыльях все сбежались Нимфы на этот страшный звук. Она дух испустила у нас на руках...» [2].

<sup>3</sup> «Арчетро: Что слышу! Несчастливая нимфа и еще более несчастный возлюбленный! о зрелище ужасное и печальное...» [2].



Третья сцена в композиции целого попадает в радиус действия семантического поля предыдущей сцены: мы словно продолжаем следить за разворачивающейся драмой Орфея глазами Арчетро и нимф<sup>1</sup>. Здесь же сообщается о явлении Орфею богини Венеры в виде девы «в неземных одеждах, на сапфировой блестящей колеснице, лик которой освещал небо и светом, и золотом...» [2]. Венера становится помощницей Орфея, помогая ему вернуть Эвридику, выполняя практически ту же функцию, что и Надежда (*Speranza*) в «Орфее» К. Монтеверди. Ее сольным номером (*Aria di Romanesca «Scorto da immortal guida»*) открывается четвертая сцена в *dramma per musica* и Я. Пери, и Дж. Каччини, построенная как сцена-диалог Орфея и Плутона, с подключением реплик Прозерпины, Радаманта и Харона. Пятая сцена, согласно античному мифу и пьесе Полициано, должна была иметь трагический конец – Орфей, окончательно потерявший Эвридику, принимал смерть от вакханок в наказание за отказ от земной любви. Однако приуроченность «Эвридики» Я. Пери к придворным торжествам по случаю бракосочетания Марии Медичи и Генриха IV, обусловила отказ О. Ринуччини от трагического конца в пользу счастливой развязки.

Сопоставляя «Сказание об Орфее» с текстом О. Ринуччини, нельзя не указать еще на два существенных момента. Первый связан с Прологом: в «Эвридиках» Я. Пери и Дж. Каччини фигура Меркурия, кратко излагавшего у Полициано основную фабулу, заменяется аллегорической фигурой Трагедии. Второй момент – отказ О. Ринуччини от такого сюжетного мотива как преследование Эвридики влюбленным в нее пастухом Аристеом<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Арчетро: Победенный ужасной болью он падает на землю, столь ужасные крики из груди его рвутся, что камни, деревья, цветы и травы с ним вместе вздыхают и жалуются, а он говорит им, о цветы, о травы, о камни, кто из вас милосердно покажет мне место, где лед загасил мой огонь? Как случилось, что велела судьба, что от ее пролившейся крови стала пунцовой трава...» [2].

<sup>2</sup> «Аристей:

Вчера я там в пещере затененной  
Увидел Нимфу, краше, чем Диана,  
И рядом с ней был юноша влюбленный.  
И сердце вдруг в груди забилося рьяно,  
Едва глаза небесный лик узрели,  
Безумны от любовного дурмана <...>» [6, с. 50].

Именно рассказом о его безответной любви, а вовсе не чувствах Орфея, открывается пьеса 1471 года. Кроме того, ужаленной Эвридика оказывается именно по причине, и в момент бегства от Аристея. Не получив разработки в произведениях на этот сюжет у Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди, С. Ланди, данный мотив становится ключевым в построении фабулы в «Орфее» Луиджи Росси (1647). Именно он выступает пусковым механизмом разворачивающейся драмы; полюсом, фокусирующим в контрастной драматургии оперы роковое, отрицательное начало, в противовес чистой и верной любви супругов.

Таким образом, уже первые музыкальные прочтения мифа об Орфее, введенные в итальянскую/европейскую драматургию и театральную практику через пьесу А. Полициано, обозначили «открытость» текста в практике музыкальной, его способность в зависимости от установок композитора и разновидности музыкально-сценического действия проявлять «гибкую природу» и приспособляемость. Если проследить дальнейшую трактовку данного сюжета даже в рамках первой половины XVII столетия, можно видеть существенные отличия от первоисточника (пьесы 1471), со временем все более усиливающиеся. В отношении переработки О. Ринуччини «Сказания об Орфее» для нужд музыкального театра интересна оценка Г. Кречмара, считавшего справедливым сравнивать текст этой *dramma per musica* не с драмами древних, которым она безусловно проигрывает, будучи лишенной глубоко-нравственной основы античного искусства, а с современными ей кровавыми драмами и непристойными комедиями. В таком случае «... не будет места сомнению, что Ринуччини является представителем высшей культуры. Его произведения озарены нежнейшим светом гармонии и утонченности. Позднейшая венецианская опера эффективнее своей театральностью и богаче действием, но по сравнению с “Эвридикой” представляет срыв в варварство и грубость» [4, с. 63].

Линию «гармонии и утонченности» продолжает и «*Орфей*» К. Монтеверди («*Favola in musica L'Orfeo*», 1607), на текст А. Стриджо. Показательна смена названия в сравнении с сочинениями Пери, Каччини. Если в сочинениях предшественников оно абсолютно не отражало роли героини в драматургии целого, то теперь название напрямую указывало на ведущее положение главного героя. Помимо

чисто внешних признаков укрупнения композиции (5 актов вместо 5 сцен, развернутость каждого действия, продолжительность музыкально-поэтического представления в противовес камерности мадригалов) *favola in musica* К. Монтеверди являла совершенно новый тип музыкально-сценической интерпретации сюжета, прежде всего по принципам главенства музыкального начала в организации поэтического либретто. Не случайно на смену *Трагедии* в Прологе (как это было у Пери и Каччини) приходит *Музыка*, как явное свидетельство смены приоритетов для сочинителей. Способность музыки имманентными средствами проводить идею драмы реализовалась в ряде признаков: во введении инструментальных интермедий, увеличении роли сольного высказывания героя, обобщении всех существовавших на тот момент форм музыкального письма (полифонического – традиция хорового многоголосия, сохранявшаяся в мадригалах, и монодического – культивировавшегося в речитативной опере). Особо хотелось бы отметить мелодический дар Монтеверди, его способности раскрывать оттенки душевного состояния героев, самого процесса переживаний не только средствами речитативного пения, но и ариозности. Восстанавливая в правах трагический конец античного мифа и пьесы Полициано (потеря Эвридики, месть вакханок), *favola in musica* К. Монтеверди/А. Стриджо открывает в истории оперы путь к драме в полном смысле этого слова. Сочинение поражает своей внутренней цельностью при внешней динамичности развития, сосредоточенности фабулы на главном, отказа от уводящих в сторону побочных ситуаций.

Иное можно наблюдать в «Смерти Орфея» («*La morte d'Orfeo*», 1618) Стефано Ланди (1587 – 1639). Лично выступив автором либретто в своей *tragicommedia pastorale*, Ланди коренным образом преобразует всем известный сюжет, усиливая в нем комически-пародийное начало, лишь в виде намека присутствовавшего в пьесе Полициано (пастух Тирс). Перед нами разворачивается жизнь Орфея спустя время после смерти Эвридики. В *первом* действии богини рек *Tetic* и *Эбро* при участии *Судьбы* сообщают о намеченном праздновании дня рождения Орфея, на котором он должен быть убит менадами за отказ от земных наслаждений. Во *втором* действии сам Орфей обращается к природе и богам (*Меркурий, Юпитер, Аполлон*), приглашая всех

принять участие в празднике, забывая о *Бахусе*, который в ярости разрабатывает коварный план мести (*третье* действие), призывая менад отомстить Орфею, что и становится главным событием *четвертого* действия. Однако самое неожиданное, с точки зрения интриги, происходит в заключительном *пятом* действии. Когда тень Орфея прибывает в царство теней, где при содействии Меркурия встречается с тенью Эвридики, то оказывается, что Эвридика *не помнит* ни супруга, ни своего чувства к нему, и потому предпочитает вернуться в одиночестве в Элизиум, нежели быть вместе. Харон предлагает Орфею испытать из Леты, чтобы заглушить свои боль и отчаяние, забыть Эвридику. Воспользовавшись советом, Орфей возносится на небо к Аполлону, где коронуется как бог пастухов. Не затрагивая всех новшеств<sup>1</sup>, среди которых – увеличение количества участников (18 после 10 в «Орфее» Монтеверди), введение персонажей (отсутствовавших у Полициано), расширение тембровой вокальной палитры (усиление позиций басов), обогащение жанровой природы сольных номеров (введение *застольной песни*, более широкое внедрение танцевального элемента), тяготение к более развернутым вокальным характеристикам героев, – главным следует расценивать отказ С. Ланди от традиционной трактовки сюжета. Попытки воссоздания в облике отдельных героев (*Фуроро* – властителя менад, *Харона* и др.) черт человеческих характеров, указывают на ростки реалистического начала, вслед за Монтеверди движения в направлении драмы. Однако реализация этих намерений осуществлялась в «*La morte d'Orfeo*» через усиление комического начала, что ощутимо и в характеристике отдельных персонажей, и во введении ситуации «забвения» Эвридикой Орфея, что тоже отчасти воспринимается пародией на традиционную коллизию мифа.

Своеобразным «опровержением» запечатленной в «Смерти Орфея» мысли про ложность представлений о вечной земной любви становится следующий музыкальный опыт на заданную тему – «*Орфей*» *Луиджи Росси* (1647). Вначале статьи говорилось о резонансном представлении этого произведения в Париже – первой итальянской опере во Франции<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Более подробно этот вопрос освещен в статье Ч. Тана [10].

<sup>2</sup> Весьма обстоятельно и документально подробности события запечатлены в исследовании Роллана [8]. Добавим лишь интересный факт, приводимый в одной

Опера на итальянском языке длилась шесть (!) часов, что, несмотря на все красоты музыки и ухищрения декораторов-сценографов (Джакомо Торелли) и машинистов сцены, стало серьезным испытанием для публики. Заметим, что аудиозапись этой оперы ансамблем «*Les arts Florissants*» (1990 г., дир. Стивен Стаббс/Stephen Stubbs) признанная на сегодняшний день канонической, длится чуть более трех часов. В этот же хронологический период укладывается и большинство сценических постановок<sup>1</sup>. Сокращение музыки спектакля практически вдвое современными исполнителями, указывает не только на изменившуюся эстетику музыкального театра и психологии современного зрителя, но также и на слабые стороны драматургии, искусственность которых не смогла преодолеть даже музыкальная изобретательность Л. Росси.

Как справедливо замечает Ромен Роллан: «Пьеса (аббата Франческо Бути) совсем непохожа на простые, строгие трагедии Ринуччини и Стриджо, на благородно-сосредоточенную манеру флорентийцев. Здесь господствует венецианский или неаполитанский вкус: это театр богатых и непоседливых плебеев, а не умственной аристократии» [8, с. 87]. Действительно всем известная фабула расцветивается у Ф. Бути новыми оттенками, главным из которых становится испытание супружеской верности. Как отмечалось выше, драматург, используя сюжетный мотив пьесы А. Полициано о влюбленности Аристея в Эвридику, развил его до темы вероломной любви, роковым образом противостоящей любви супружеской. Выступая неудачным соперником Орфея, его брат Аристей – неоднократно отвергаемый Эвридикой, создает ситуацию любовного треугольника. Богиня Венера, мать Аристея, помогая ему, выступает на стороне сил, противостоящих Орфею

---

французской статье. Согласно свидетельству Кастиль-Блаза («Итальянская опера с 1548 по 1856 гг.»), многие аристократы предпочитали «Орфея» празднику верховой езды в форме карусели и балета, темой которого стало состязание Аполлона и Марса. Автором этого дивертисментного зрелища, ставшего традиционным, была Маргарита Коста – певица и поэтесса, впервые представившая проект 19 октября 1582 года, после пяти месяцев репетиций и дрессировки лошадей [12].

<sup>1</sup> Одна из последних – постановка театра Opéra National de Lorraine в Нанси (9.02.2016, Ансамбль «Пигмалион», дир. Рафаэль Пишон), видеозапись которой наравне с интерпретацией Стивена Стаббса учитывалась при написании данной статьи.

и Эвридике, что в целом усиливает эмоционально-смысловое поле *ревности* ситуацией *мести* и *вероломного обмана*. Именно она поражает Эвридику укусом змеи в отмщенье за Аристея. Погибая, Эвридика отвергает помощь Аристея, дабы не быть оскверненной его прикосновениями. Последующее развитие сюжета в общем-то традиционно, апофеозом становится смерть Орфея, «... чья цитра теперь прославляет Галлии Королевскую Лилию» [5].

Хотя, по замечанию Р. Роллана, партитура сочинения, отсутствующая в прямом доступе, и написана в сугубо итальянской манере середины XVII века, о чем свидетельствуют «симфонии», предшествующие актам, четырехголосные партии, преобладание сопрано (в том числе и в мужских главных партиях – Орфея, Аристея, Кормилицы<sup>1</sup>, Венеры в роли старухи), ряд черт все же подтверждают французские ориентиры композитора-итальянца. Во-первых, меняется настрой Пролога: уже известные аллегорические фигуры Трагедии либо Музыки уступают место *Победе*, воспевающей французских монархов. Во-вторых, помимо ситуативной перегруженности «Орфея» Л. Росси/Ф. Бути отличает и губительная для него «вычурная многословность» либретто: «... музыкальная декламация флорентийцев требует строгого и сжатого текста, служащего прочной поддержкой для пения. Попробуйте-ка продекламировать все нелепости и благоглупости аббата Бути! Лучше всего было бы упразднить эти километры бесцветных речитативов, нескончаемо развертывающихся перед нами подобно белой ленте дороги»<sup>2</sup> [8, с. 91]. Возможно и композитор и драматург, решили этим угодить французской публике, вскормленной высоким слогом трагедий

---

<sup>1</sup> Традиция комического по своей природе образа Кормилицы в исполнении высокого мужского голоса незадолго до «Орфея» Л. Росси была заложена К. Монтеверди в опере «Коронация Поппеи» (1643). В этом же контексте (комическое, «снижение» образа богини) следует воспринимать и музыкально-сценическое решение роли переодетой в старуху Венеры в анализируемом сочинении.

<sup>2</sup> Интересен критический вывод, к которому Роллан приходит в дальнейшем. По мнению исследователя, тесное сотрудничество композиторов с придворными поэтами, выступавших в роли либреттистов, чей «обескровленный стиль» диктовал самой музыке «вялые формулы» сыграли негативную роль в истории оперного жанра, лишив драматическую музыку непринужденности, жизненности и правдивости эмоционального выражения.

П. Корнеля. Непомерные длинноты в высказываниях героев (особенно страдающего Аристея) действительно ослабляют напряжение музыкальной мысли. На этом фоне более выразительными предстают многочисленные сольные (арии, канцонетты, разнообразные по характеру песни) и ансамблевые номера, оживляющие спектакль. Именно в них во всей полноте раскрываются музыкальный дар и мастерство Л. Росси, добивающегося спаянности музыкальных номеров, естественного перетекания сольных фрагментов в дуэты, терцеты.

В-третьих, французский «след» ощутим в изобилии здесь танцевальных эпизодов, которые не только сопровождали пение, но в лучших традициях французского придворного театра вводились без всякого весомого повода, способствуя разрастанию масштабов сочинения и одновременно ослабляя его цельность. Вот, например, описание одного из них: «После возвращения Эвридики к Орфею адские чудища исполняли гротескный танец (музыка его в партитуре не сохранилась) – один из имевших наибольший успех номеров <...>. Тут были буцентавры, совы, черепахи, улитки и другие диковинные животные и отвратительнейшие чудовища, которые под причудливую музыку рогов выделявали самые невероятные па»<sup>1</sup> [8, с. 88].

И все же, несмотря на оправданную критику, «Орфей» Л. Росси достоин внимания, поскольку выдерживает негласную конкуренцию с произведениями предшественников (особенно с К. Монтеверди). Сочинение обладает своим неповторимым интонационным фоном и эмоциональной аурой, позволяющим выделять его из общего списка. Так, в противовес светлой атмосфере свадебного дня в сочинениях Пери, Каччини и Монтеверди, *внезапно* омрачаемых печальным известием, у Росси предначертанность рокового исхода с самого начала довлеет над главными героями. Если герои Монтеверди подобны наивным детям, не ведающим своей судьбы, то у Росси они – заложники судьбы, через любовь пытающиеся победить мрак надвигающейся смерти. Нет необходимости подробно останавливаться на всех сюжетных перипетиях, которые переживают герои на протяжении 25 сцен. Здесь есть место

---

<sup>1</sup> Согласно французскому источнику первоначально либретто «Орфея» Ф. Бути предназначалось для балета, однако сам драматург был не против выбора Росси, как и преобразования балета в оперу [см. 12].

и лирическому объяснению Орфея и Эвридики (2 сц.), и таинственным предзнаменованиям (1, 5 сц.), преступному заговору (4, 8 сц.), болезненным мукам любви и ревности Аристея (3-5, 6-7, 14, 17 сц.), убийству (14 сц.), безумству и смерти Аристея (17-18 сц.), явлению из загробного мира тени Эвридики, обличающей виновного (17 сц.), снисхождением Орфея в Аид (23 сц.). Однако и в этой сюжетной мозаике возможно обнаружить ряд повторяющихся, и потому объединяющих моментов.

Уже *первая сцена* (подготовка к свадьбе Орфея и Эвридики) решена как диспут о супружеском счастье: предсказатель *Авгур*, читая знаки судьбы, пророчит молодым беду. Эвридика – единственная уверена в силе любви, способной преодолеть любые преграды, «оппонирует» как *Авгуру*, так и отцу, *Эндимиону*. Уже здесь обозначены основные *смысловые мотивы*, которые получают разработку на протяжении всей пьесы/оперы: *всевозможных соблазнов* и связанного с ними *мотива сомнения* (роль «сквозного» в драматургии всего сочинения); *мук ревности* (связан с образами *Аристея*, *Прозерпины*, его олицетворением становятся аллегорические фигуры *Ревность* и *Подозрение*); *рабства жены* (гротескно подается, будучи «озвученный» *Кормилицей*, *Сатиром*, в драматическом подтексте – связан с образом *Прозерпины*, жены *Плутона*). Но главным среди них, пожалуй, является *мотив взгляда*. Ему посвящена песня в 1 сц. «*О сиянье очей прекрасных, что воспламенили сердце*» [5]; он – основная тема лирической сцены-дуэта Орфея и Эвридики во 2сц.<sup>1</sup>

В высказываниях влюбленных взгляд ассоциируется не просто с любовью как земной усладой, но с Небом, Жизнью, т.е. речь идет о любви в Вечности. Утрата такого *взгляда* равносильна утрате Жизни и Смысла существования, как такового. Отсюда выстраивается арка к финалу и становится понятной и суровость наказания, и цена развязки. Интересно, что Росси/Бути не концентрируют внимание на эпизоде испытания Орфея. Зрителям в краткой форме лишь сообщается итог

---

<sup>1</sup> «Орфей: Что ищешь ты воли звезд, если твоим глазам все глаза вокруг поклоняются? <...> мое счастье [Эвридика], ... пусть взгляд звезд будет к тебе всегда благосклонен.

Эвридика: ... лишь глаза твои наполняют мою душу счастьем. Ах, если хочет Амур сделать счастливыми наши сердца, пусть у меня не будет другого неба, кроме твоих глаз» [5].



случившегося: «Харон: Закон несчастный тот нарушил. И поскольку прежде чем покинул это царство, на нее взглянул, была отнята у него завоеванная милость. Он попытался вновь сюда вернуться, но все хлопнули перед ним двери со справедливым негодованьем, и вскричал Радамант: “Принесите что-нибудь посвежее своего пенья!”» [5].

*Выводы.* Смысловой контрапункт интимно-лирического и рокового, подлинно драматического и комически-гротескового рождает в «Орфее» Л. Росси игру света и тени, смещение верха и низа, серьезного и фривольного, что показательно для барочной драматургии. Подхватывая от своих старших современников эстафету «творческого» соревнования на античную тему, Росси достойно выходит из этого поединка. С одной стороны, он вступает в диалог с уже существующей традицией, с другой – дает ей новое дыхание, вдохновляя своих последователей на выявление новых подтекстов в разработке данного сюжета: в частности, тема сомнений станет одной из ведущих в «Орфее» *Антонио Сарторио* (1672). Мастерски реализуемая на всех уровнях драматургии симультанность обеспечивает произведению Росси необходимую динамику развертывания сюжета, хотя и отягощенного побочными линиями. Во многом авторы предвосхищают принципы будущей моцартовской «*drama giocoso*» и музыкального театра XX века. И, думается, не случайно, что «Орфей» Л. Росси претерпевает очередное рождение в современной театральной практике, демонстрируя податливость к режиссуре любого толка.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дживилегов А. К. «Орфей» в литературе и на сцене / А. К. Дживилегов // А. Полициано. Сказание об Орфее. – Academia, 1933. – 84 с. – С. 25 – 43.
2. Джулио Каччини. Эвридика. Либретто Оттавио Ринуччини. Перевод с итальянского Д. Митрофановой [Электронный ресурс] / Дж. Каччини, О. Ринуччини. – Режим доступа: [http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj\\_cd399184](http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj_cd399184). – Загл. с экр.
3. Клаудио Монтеверди. Орфей. Либретто А. Стриджи. Перевод с итальянского Д. Митрофановой [Электронный ресурс] / К. Монтеверди, А. Стриджи. – Режим доступа: [http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj\\_cd399519/](http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj_cd399519/). – Загл. с экр.

4. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. — Л. : Academia, 1925. — 408 с.
5. Луиджи Росси. Орфей. Либретто. Перевод с итальянского Д. Митрофановой. [Электронный ресурс] / Л. Росси. — Режим доступа: <http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj>. — Загл. с экр.
6. Полициано А. Сказание об Орфее / А. Полициано. — Academia, 1933. — 84 с.
7. Розанов М. Н. Анджело Полициано / М. Н. Розанов // А. Полициано. Сказание об Орфее. — Academia, 1933. — 84 с. — С. 11 — 23.
8. Роллан Р. Первая опера, представленная в Париже. «Орфей» Луиджи Росси / Р. Роллан // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Музыканты прошлых дней / Р. Роллан. — М.: Музыка, 1988. — Вып. 3. — 448 с.
9. Росси, Луиджи [Электронный ресурс] / Л. Росси. — Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Росси,\\_Луиджи](https://ru.wikipedia.org/wiki/Росси,_Луиджи). — Загл. с экр.
10. Тан Ч. Басовые голоса и их трактовка в опере Стефано Ланди «Смерть Орфея» / Ч. Тан // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб.наук.пр. / за ред. Даниленка В. Я. — Х.: ХДАДМ, 2016. — № 4. — С. 125 — 131.
11. Baroque Notes – Stefano Landi, La Morte d’Orfeo [Electronic resource]. — Mode of access: <http://mcgautreau.com/notes/early/opera/landi1.php>.
12. Orfeo de Luigi ROSSI [Electronic resource]. — Mode of access: [https://operabaroque.fr/ROSSI\\_ORFEO.htm](https://operabaroque.fr/ROSSI_ORFEO.htm).

## REFERENCES

1. Dzhivilegov, A. K. (1933). “Orfey” v literature i na stsene [“Orpheus” in literature and on stage]. A. Politsiano. Skazaniye ob Orfeye, 25 – 43.
2. Dzhulio Kachchini. Evridika. Libretto Ottavio Rinuchchini. Perevod s ital’yanskogo D. Mitrofanovoy. Available at : [http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj\\_cd399184](http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj_cd399184).
3. Klaudio Monteverdi. Orfey. Libretto A. Stridzhi. Perevod s ital’yanskogo D. Mitrofanovoy. Available at : [http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj\\_cd399519/](http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj_cd399519/).
4. Krechmar, G. (1925). Istoriya opery [A History of Opera]. Academia, 408.
5. Luidzhi Rossi. Orfey. Libretto. Perevod s ital’yanskogo D. Mitrofanovoy. Available at : <http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj>.
6. Politsiano, A. (1933). Skazaniye ob Orfeye [The Legend of Orpheus]. Academia, 84.
7. Rozanov, M. N. (1933) Andzhelo Politsiano [Angelo Poliziano]. A. Politsiano. Skazaniye ob Orfeye, 11 – 23.

8. Rollan, R. (1988). Pervaya opera, predstavlenaya v Parizhe. “Orfey” Luidzhi Rossi [The first opera, presented in Paris. “Orpheus” by Luigi Rossi]. Muzykal’no-istoricheskoye naslediyе: V 8-mi vyp. Muzykanty proshlykh dney, Vyp. 3, 61–98. 448.
9. Rossi, Luidzhi. Available at : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Росси,\\_Луиджи](https://ru.wikipedia.org/wiki/Росси,_Луиджи).
10. Tan, Ch. (2016). Basovye golosa i ikh traktovka v opere Stefano Landi “Smert’ Orfeya” [Bass voices and their interpretation in Stefano Landi’s opera “The Death of Orpheus”]. Visnyk Kharkivs’koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv, 4, 125 – 131.
11. Baroque Notes – Stefano Landi, La Morte d’Orfeo. Available at : <http://mcgautreau.com/notes/early/opera/landi1.php>.
12. Orfeo de Luigi ROSSI. Available at : [https://operabaroque.fr/ROSSI\\_ORFEO.htm](https://operabaroque.fr/ROSSI_ORFEO.htm).

УДК 782.1.071.1:792.8(410.1) “19/20”

**Олександр Сердюк**

*Національний юридичний університет  
імені Ярослава Мудрого (Харків)*

## **«ДІДОНА І ЕНЕЙ» Г. ПЕРСЕЛЛА В ІНСЦЕНУВАННЯХ «ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕАТРУ»**

**Сердюк О. В.** «Дідона і Еней» Г. Перселла в інсценуваннях «хореографічного театру». У статті досліджуються особливості сценічних інтерпретацій опер Перселла в контексті шукань європейського театру кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Основна увага приділяється інсценуванням опери «Дідона і Еней» режисерами-хореографами (Марк Морріс, Саша Вальц), що інспірують посилення хореографічної складової у театральному синтезі (зокрема, введення в оперну виставу хореографічних двійників оперних персонажів, виведення співаків за межі візуального сприйняття або посилення їх просторово-рухової активності). Виявлено особливості інсценувань опер Перселла переважно в межах фестивальних проєктів: акцент на динамізації візуального ряду та його алюзійна навантаженість, деталізація пластичних компонентів вистави, розкутість сценічного руху, використання кінематографічних засобів виразності та комп’ютерних спецефектів. Освоєні хореографами способи оперування музикою Перселла спрямовані на створення нового за смислами театрального тексту, завдяки чому музично-театральна вистава сприймається як постмодерністський художній текст у вільному ігровому полі.

**Ключові слова:** англійська опера, «театр Перселла», «хореографічний театр», постмодернізм, гра, інтертекст.