

Ирина СУСИДКО

ТОММАЗО ТРАЭТТА: МЕЖДУ МАНГЕЙМОМ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГОМ*

Во взаимоотношениях музыкальных культур Германии и России были периоды, когда в их диалог включался еще и третий участник — Италия. В 1731 году, в начале правления Анны Иоанновны, именно из Германии в Россию приехали первые итальянские актеры и певцы: они служили при дворе саксонского курфюрста и польского короля Августа Сильного. В это время в Петербурге уже существовал придворный оркестр, состоящий в основном из немецких музыкантов. Как раз он, по-видимому, и сопровождал выступления итальянских комедиантов. Это было первым пересечением двух культур на русской почве.

Итало-немецкий альянс в XVIII веке стал для придворного императорского театра в России нормой. Вокальную часть обеспечивали, естественно, итальянцы, в оркестре же главные роли

в основном играли музыканты, приехавшие из немецких земель. Новую страницу в этих взаимоотношениях открыл Томмазо Траэтта (1727—1779), который в 1768 году прибыл в Санкт-Петербург [1, с. 162] в качестве нового придворного капельмейстера, сменив венецианца Бальдассаре Галуппи.



*Томмазо
Траэтта*

Траэтта, который был воспитанником неаполитанской консерватории Санта Мария ди Лорето, где учился у Николо Порпоры и Франческо Дуранте, вошел в историю оперы прежде всего как один из реформаторов музыкального театра — тех, кто наряду с Кристофом Виллибальдом Глюком внес в итальянскую серьезную оперу новые драматические и музыкальные идеи.

Самыми радикальными сочинениями Траэтты стали две музыкальные драмы — «Софонисба», написанная в 1762 году для придворного театра

* Данная статья написана в рамках исследовательского проекта РГНФ «Музыкальная культура Италии XVIII века» (№ 14-04-00206).

курфюрста Карла Теодора в Мангейме, и «Антигона», созданная в Санкт-Петербурге через 10 лет и посвященная Екатерине II. Германия и Россия, таким образом, обозначили важные вехи в биографии композитора.

В Санкт-Петербург Траэтта приехал, получив признание не только в Италии, но и к северу от Альп, причем уже тогда приобрел репутацию композитора-экспериментатора.

Первые свои новаторские оперы он сочинил в Парме, где с 1758 года занимал пост придворного капельмейстера. Это были музыкальные трагедии «Ипполит и Арисия» (1759) и «Тинтариды» (1760), написанные на переработанные французские либ-

ретто. Затем Траэтта очень решительно заявил о себе в Вене и тоже музыкальными драмами — «Армидой» (1761) и «Ифигенией в Тавриде» (1763). А в 1762 году в Мангейме с большим успехом состоялась премьера его «Софонисбы», после чего последовало несколько лестных заказов от северо-итальянских театров и, наконец, приглашение в Россию.

Таким образом, благодаря Траэтте (и отчасти его предшественнику Галуппи) Санкт-Петербургский театр (наряду с Пармским, Венским, Мангеймским и Штутгартским) вошел в число пяти театров, так или иначе связанных с оперной реформой (см. Таблицу).

Парма	Траэтта / Фругони	«Ипполит и Арисия»	1759
Парма		«Тинтариды»	1760
Вена	Траэтта / Дураццо	«Армида»	1761
Вена	Траэтта / Кольтеллини	«Ифигения в Тавриде»	1763
Вена	Глюк / Кальцабиджи	«Орфей и Эвридика»	1762
Вена		«Альцеста»	1767
Вена		«Парис и Елена»	1770
Вена	Гассман / Кольтеллини	«Амур и Психея»	1767
Мангейм	Траэтта / Вераци	«Софонисба»	1762
Штутгарт	Йоммелли / Вераци	«Вологез»	1766
Штутгарт		«Фазтон»	1768
Санкт-Петербург	Галуппи / Кольтеллини	«Ифигения в Тавриде»	1768
Санкт-Петербург	Траэтта / Кольтеллини	«Антигона»	1772
Санкт-Петербург		«Амур и Психея»	1773

Какой вывод можно сделать, глядя на этот ряд композиторов и сочинений? Во-первых, драматические преобразования связаны с весьма широким кругом имен и не замыкаются, как долгое время было принято считать, на фигуре одного Кристофа Виллибальда Глюка. Во-вторых, Траэтта внес в этот процесс существенный вклад: ему

одному довелось работать в четырех из пяти отмеченных здесь городов. Все они располагались вдали от главных традиционных итальянских оперных центров — Венеции и Неаполя, в странах и регионах, где во второй половине XVIII века и в политике, и в сфере художественных вкусов стали превалировать влияния Франции.

Наверное, не будет большим преувеличением сказать, что в музыкальном театре того времени сложилась уникальная ситуация. С одной стороны, опера-серия вступила в период заметной стагнации, что ощущалось всеми, в том числе и в самой Италии. С другой стороны, решение вопроса пришло не снизу, со стороны музыкальной практики, а сверху — из государственных сфер. Усиление веса Франции в европейском политическом раскладе перевело стрелки и на путях развития музыкального театра. Прививка французского вкуса дала импульс для обновления оперы-серии. В ней появилось больше сценического и драматического действия, аккомпанированных речитативов, ансамблей, балетных сцен.

Возникает вопрос: существуют ли различия между оперными экспериментами, несмотря на эти общие основы? На первый взгляд, ответ на него дать легко, если иметь в виду прежде всего индивидуальности композиторов и либреттистов. В этом смысле оперы Глюка, Йоммелли, Траэтты, Галуппи очевидно отличаются друг от друга. Давно признано, например, что решительнее всего в сторону французского музыкального вкуса продвинулся венский тандем — Глюк и его либреттист Раньери Кальцабиджи. Однако можно поставить вопрос иначе. Имела ли реформа серьезной оперы не индивидуально-личностный, а региональный или даже национальный оттенок? Играло ли роль то, где тот же Траэтта писал свои реформаторские

драмы — в Парме, Вене, Мангейме или Петербурге?

В связи с темой настоящей статьи этот вопрос можно сузить и сформулировать таким образом: существуют ли в мангеймской «Софонисбе» и петербургской «Антигоне» следы местной специфики? Сравнение тем более интересно, что эти оперы имеют немало точек соприкосновения: обе написаны на сюжеты трагические, в центре обеих — сильные героини, способные на решительные и отчаянные поступки. Софонисба, жена побежденного римлянами нумидийского царя, не желая смириться с постыдным положением пленницы, принимает яд. Антигона преступает запрет царя Фив и погрывает урну с прахом своего погибшего брата Полиника, за что ее заживо замуровывают в пещере.

Главное, что выделяет «Софонисбу» в ряду других реформаторских сочинений, что поражает при первом же взгляде на партитуру, — необычайно новаторская трактовка оркестра и в целом высокий вес инструментализма. Увертюра в «Софонисбе» прямо связана с сюжетом оперы и ее музыкальным материалом. Первая ее часть изображает картину битвы между римлянами и нумидийцами, как бы обрисовывая предысторию действия. Тематизм средней части использован в финальном квинтете III акта.

Но, пожалуй, наиболее сильное впечатление производит даже не эта мастерски написанная, новаторская по своему замыслу увертюра, а то,

насколько тщательно проработана оркестровая фактура в сопровождении арий и хоров, насколько детально прописаны динамические оттенки и исполнительские указания. Ничего подобного в опере того времени не было. Все эти *forte*, *roco a roco forte*, *fortissimo*, *grande forte*, *dolce*, *dolcissimo*, *sotto voce* щедро рассыпаны по партитуре. Иногда ткань с точки зрения динамических нюансов дифференцирована даже по вертикали. Первым скрипкам, например, предписано играть *smorzando e roco a roco forte*, у вторых скрипок нюанс *forte* и акценты *sf*, у альтов чередуются *sforzando* и *piano*, гобой должны играть *dolcissimo sempre*.

Такое отношение к инструментальной партии в опере достаточно легко объяснимо. Причиной был великолепный мангеймский оркестр, который в то время входил в число лучших в Европе. Он не только не уступал по уровню мастерства парижскому и венскому, но даже во многом превосходил их. В его состав входило около 50 человек, среди них — помимо струнных — по четыре флейты и гобоя, 6—7 валторн. В 1758 году именно в Мангейме впервые в Европе в оркестр были включены кларнеты. Руководил капеллой в год премьеры «Софонисбы» скрипач и композитор Кристиан Каннабих, который, как описывали современники, добился от музыкантов необыкновенной ансамблевой слаженности, точности в передаче динамических нюансов и в исполнении разнообразных штрихов. В оркестре в то время служили выдающиеся виртуозы — такие, как

флейтист Иоганн Баптист Вендлинг и гобоист Фридрих Рамм. Понятно, что Траэтта, получив в распоряжение оркестр столь высокого класса, постарался использовать его возможности во всей полноте. Традиционно крепкий уровень немецкой оркестровой культуры внес, таким образом, особое наклонение в оперные эксперименты 1760-х годов, во многом определив специфику «Софонисбы».

Что же мог предложить Санкт-Петербургу? Российский придворный театр за четыре десятилетия, которые прошли со времени первого знакомства с итальянской оперой при Анне Иоанновне, совершил грандиозную эволюцию. Появилась собственная капелла, которой под силу были полновесные представления больших опер. Ко времени приезда Траэтты русский двор располагал умелым оркестром, сформированным, что весьма примечательно, по образцу прославленного мангеймского — с таким же инструментальным составом и такой же жесткой исполнительской дисциплиной. В 1759 году, спустя всего год после включения в мангеймский оркестр кларнетов, они появились и в Петербурге — раньше, чем в Париже или Вене. Бальдассаре Галуппи, занимавший должность придворного капельмейстера до Траэтты, начал свою деятельность в России в 1765 году как раз с того, что навел в оркестре образцовый порядок. По свидетельству литератора и ученого Якоба Штелина «Галуппи было предложено написать оперу “*Didone abbandonata*” на текст

Метастазіо. На первых репетициях оркестр не удовлетворил его, и поэтому он стал устраивать более частые репетиции, на которых кричал и бранился на венецианском наречии из-за ничтожной ошибки в исполнении его композиций. В короткий срок он добился значительного улучшения оркестра и точности исполнения, особенно соблюдения *piano* и *forte* и т. д.» [3, с. 224].

Поэтому вполне естественно, что оркестровая партия в «Антигоне» Траэтты, так же как и в его «Софонисбе», играет очень заметную роль. Привлекает и драматически выразительная партия главной героини. Она была написана для прекрасной певицы Катерины Габриелли, которая пела в операх Траэтты еще в Парме и, вероятно, именно по его рекомендации была приглашена в Петербург, где выступала в 1772—1775 годах.

По-видимому, Габриелли обладала не только великолепным голосом и блестящим техническим мастерством, но также актерским дарованием. В этом искусстве ее наставляли в Вене знаменитый либреттист Пьетро Метастазіо а также первый исполнитель заглавной партии в глюковском «Орфее» Гаэтано Гваданьи. Написанная для Габриелли сцена Антигоны «*Ombra cara atogosa*» и особенно трогательная ариацилиана из этой сцены «*Io resto sempre a piangere*» («Мне остается лишь плакать»), стали очень популярными.

Но главное, по-моему, что выделяет «Антигону» в ряду других экспериментальных драм Траэтты, — это

все-таки не оркестр и не эффектная роль Антигоны, а хоровые сцены. В опубликованном либретто оперы, кроме имен солистов, отдельной строкой указано: «Хоры будут петь русские музыканты из императорской капеллы» («*I cori saranno cantati da Musici russi della capella imperiale*») [4, с. 218]. Такое упоминание и разъяснение — случай для XVIII века совершенно исключительный. В огромном, подавляющем большинстве итальянских либретто ничего подобного — даже в «Орфее» и «Альцесте» Глюка, где хоровые сцены занимают огромное место.

Очевидно, искусство Придворной императорской капеллы произвело на композитора и либреттиста действительно сильное впечатление. Русские певчие были великолепно обучены. Во многом это было заслугой Марка Федоровича Полторацкого (1729—1795), который с 1753 года был регентом, а с 1763 года директором Придворного хора. С хористами занимались итальянские педагоги, а некоторых даже отправляли для ученичества, как было сказано, «в чужие края» [2, с. 466]. Кроме участия в церковных службах, капелла выступала в концертах (исполняя сочинения в том числе и зарубежных композиторов) и в операх. К театральным представлениям певчих начали регулярно привлекать уже в 1750-е годы.

Траэтта в Санкт-Петербурге столкнулся с хором такого уровня, с которым прежде ему не доводилось иметь дело. По-видимому, именно

по этой причине в «Антигоне» он трактует хоровые сцены так, как никогда ранее. Ни в одной из его опер нет такого большого их числа — семь (по две сцены в первых двух актах и три в третьем, всего же хоровых эпизодов — семнадцать). Но, главное, конечно, не количество, пусть и такое впечатляющее. Хор выполняет в «Антигоне» отнюдь не вспомогательную, хотя и заметную роль, как это было, например, в «Софонисбе». Он становится участником действия, как бы воспроизводя тем самым традиции древнегреческой трагедии, вступает в диалог с героями, комментирует их поступки, сочувствует и негодует, высказывает отношение к происходящему. Ни до, ни после в операх Траэтты не встречается ничего подобного. Конечно, в том, что такая трактовка стала возможной, немало важна заслуга либреттиста Марко Кольтеллини, также находившегося на придворной службе в Петербурге. Именно он мастерски вписал хоровые сцены в коллизию. В итоге,

имея одно из лучших драматических либретто XVIII века и хор с широчайшими исполнительскими возможностями, Траэтта создал оперу, которая могла в то время появиться только в России.

Петербургская постановка «Антигоны» осталась в XVIII веке единственной. Большинству театров Италии опера, изобиловавшая хоровыми сценами, не подходила. Не обращались композиторы, практически, и к либретто Кольтеллини, по-видимому, по той же самой причине.

Но как бы то ни было, в истории европейского музыкального театра «Антигона» Траэтты оказалась весьма показательным сочинением, свидетельствующим о том, что в последней трети XVIII столетия итальянская опера, попадая в другие страны, уже не могла совершенно игнорировать местную специфику. А отсюда открывался путь к большой «наднациональной» опере, вобравшей в себя элементы разных европейских традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Порфирьева А.Л. Траэтта // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Т. 3. СПб.: Композитор, 1998. С. 161—165.
2. Чудинова И.А. Придворный певческий хор // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Т. 2. СПб.: Композитор, 1998. С. 456—467.
3. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб: Союз художников, 2002.
4. Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. Т. 1 Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990.