

**Міністерство освіти та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**ОБРАЗ ОРФЕЯ В ОПЕРАХ КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ
ТА КРІСТОФА ВІЛЛІБАЛЬДА ГЛЮКА
(ВОКАЛЬНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ АСПЕКТ)**

Виконав:

Давидович Назарій-Антоній
студент 2 курсу, денної форми навчання
Спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Профілізації «академічний спів»

Науковий керівник:

Черевко К. П.
канд. мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики

Рецензент:

Письменна О.Б.
канд. мистецтвознавства,
зав. кафедрою теорії музики,
професор

Львів 2025

ЗМІСТ

ЗМІСТ	2
ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. МІФ ПРО ОРФЕЯ ТА ЕВРІДІКУ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ: ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ ТА РЕФОРМАТОРСЬКІ ЗАСАДИ	8
1.1 Образ Орфея у мистецтві.....	8
1.2 Вплив естетики «Accademia degli Invaghiti» на ранній оперний стиль Клаудіо Монтеверді	10
1.3 Засади оперної реформи Крістофа Віллібальда Глюка	18
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ ОРФЕЯ В ОПЕРАХ КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ ТА КРІСТОФА ВІЛЛІБАЛЬДА ГЛЮКА.....	23
2.1 Опера «Орфей» Клаудіо Монтеверді в контексті генези жанру: синтез слова, музики й театру	23
2.1.1 Композиторська інтерпретація образу головного героя	28
2.2 Партія Орфея у музичній драматургії опери Крістофа Віллібальда Глюка.....	36
РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ ОРФЕЯ В ОПЕРАХ К. МОНТЕВЕРДІ ТА К.В. ГЛЮКА.....	46
3.1 Варіанти фінальної сцени в опері «Орфей» Клаудіо Монтеверді.....	46
3.2 Авторські редакції опери Крістофа Віллібальда Глюка.....	48
3.3 Порівняння композиторських інтерпретацій образу Орфея в обох операх	52
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	63
ДОДАТКИ.....	68

Додаток А. Структура опери «Орфей» Клаудіо Монтеверді.....	68
Додаток Б. Персонажі опер К. Монтеверді і К.В. Глюка.....	70
Додаток В. Структури опери «Орфей та Еврідіка» у нотних виданнях 1764 та 1774 років	71

ВСТУП

Актуальність дослідження. Популярність античного сюжету про кохання Орфея та Еврідіки спонукала до появи багатьох творів мистецтва, і не згасає впродовж віків. Особливе місце цей сюжет займає в оперному мистецтві. Його історія розпочинається від перших флорентійських опер «Еврідіка»: Якопо Пері (1600 р.) та Джуліо Каччіні (1602).

Образ Орфея, легендарного співця з античної міфології, став одним із найпоширеніших і найглибших символів у європейському мистецтві. Його трагічна історія кохання, здатність зачаровувати силою музики й красою свого співу, що протистоїть смерті, надихнули багатьох композиторів на створення музичних творів, серед яких особливе місце займає опера. Саме з постаттю Орфея починається історія оперного жанру в його класичному розумінні.

У творчості Клаудіо Монтеверді та Крістофа Віллібальда Глюка образ Орфея знаходить різні драматургічні втілення. Якщо «Орфей» Монтеверді (1607) ознаменував народження опери як самостійного жанру, то опера «Орфей і Еврідіка» Глюка (1762) стала зразком реформаторської опери XVIII століття. Незважаючи на спільний сюжетний матеріал, композитори представили різне трактування образу головного героя, як у музичному, так і в драматургічному плані.

Актуальність обраної теми зумовлена розглядом композиторських інтерпретацій образу Орфея в оперному мистецтві різних епох (Бароко та Класицизму), а також у вивченні взаємозв'язку між вокальним матеріалом та драматургічними засобами оперного жанру, спрямованими на розкриття рис характеру головного героя. Зіставлення опер К. Монтеверді й К.В. Глюка дозволяє простежити еволюцію оперної драматургії та оперних форм, інтерпретації образу міфологічного героя в контексті естетичних вимог часу.

Дана магістерська робота продовжує та розвиває дослідження образу Орфея в оперному мистецтві, започатковане автором у бакалаврській роботі.

Мета дослідження полягає у простеженні вокально-драматургічних особливостей втілення образу Орфея в операх Клаудіо Монтеверді та Крістофа Віллібальда Глюка, визначенні особливостей композиторських інтерпретацій образу головного героя.

Завдання дослідження:

- прослідкувати історію появи образу Орфея у живописі та оперному мистецтві;
- простежити історію появи опери «Орфей» К. Монтеверді
- розглянути основні засади оперної реформи К.В. Глюка;
- узагальнити специфіку художнього втілення міфу про кохання Орфея і Еврідіки в операх композиторів, представників різних епох.
- простежити характеристику образу головного героя в музичній драматургії обох опер;
- проаналізувати драматургічну функцію фіналу в опері «Орфей» К. Монтеверді та її вплив на сприйняття образу головного героя;
- окреслити відмінності авторських (віденської та паризької) редакцій опери Глюка;
- провести порівняльний аналіз композиторських трактувань образу Орфея в обох операх;

Об'єктом дослідження є опера «Орфей» Клаудіо Монтеверді та «Орфей та Еврідіка» Крістофа Віллібальда Глюка.

Предметом – композиторські інтерпретації образу Орфея, вокально-драматургічні особливості партій головного героя.

Матеріалом дослідження є опери «Орфей» Клаудіо Монтеверді та «Орфей та Еврідіка» Крістофа Віллібальда Глюка.

Теоретичної базою дослідження стали праці вітчизняних та зарубіжних вчених, присвячені:

- розвитку опери у західноєвропейському мистецтві: Шпиг, 2022; Abbate, & Parker, 2015; Celletti, 1983; Foreman, 2006; Grout, 1971; Heller, 2014; Loewenberg, 1978; Stark, 1999; Sternfeld, 1993 та ін.

- оперній творчості К. Монтеверді та К.В. Глюка: Carter, 2002; Carter, & Chew, 2017; Colas Gallet, 2015; Howard, 2003; Neves, 2017; Tomlinson, 1987; Whenham, 1986 та ін.

- розгляду опери «Орфей» К. Монтеверді: Carter, 1999, 2002; Fenlon, 1986; Redlich, 1952; Schwindt, 2022; Solomon, 1995 та ін.

- розгляду опери «Орфей та Еввідіка» К.В. Глюка: Наумов, 2014; Очаніна, 2022; Colas Gallet, 2015; Li, & Wu, 2019; Sohlgren, 2020; Moul, 2015; Howard, & Willibald, 1981 та ін.

Методологічна база дослідження складається з комплексу наукових методів: джерелознавчого - при вивченні наукових праць, присвячених оперній творчості К. Монтеверді та К.В. Глюка; історичного - при розгляді історії втілення образу Орфея у творах різних видів мистецтв, біографічний - при аналізі оперної творчості К. Монтеверді та К.В. Глюка; музикознавчого - при вивченні опер; методу аналізу – при розгляді музичного матеріалу обох опер, з акцентом на партії Орфея та компаративного – при порівняльному аналізі музичної драматургії та композиторських трактувань образу головного героя.

Наукова новизна дослідження. У роботі вперше:

- зроблено порівняльний аналіз композиторських інтерпретацій образу Орфея в операх К. Монтеверді та К.В. Глюка;
- узагальнено принципи музично-драматургічного втілення міфу про кохання Орфея і Еввідіки в операх епохи Бароко та Класицизму;
- проаналізовано партії головного героя в загальній структурі обох опер;
- розглянуто драматургічну функцію фіналу в опері «Орфей» К. Монтеверді;
- зіставлено віденську (1762) і паризьку (1774) версії «Орфея» Глюка з фокусом на драматургічних змінах.

Практичне значення результатів дослідження: матеріали роботи можуть бути використані в курсах «Історії зарубіжної музики» та «Історії виконавського мистецтва» для Вищих навчальних закладів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та трьох додатків. Загальна кількість сторінок – 73, кількість сторінок основного тексту – 62, список використаних джерел – 56 позицій.

РОЗДІЛ 1. МІФ ПРО ОРФЕЯ ТА ЕВРІДІКУ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ: ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ ТА РЕФОРМАТОРСЬКІ ЗАСАДИ

1.1 Образ Орфея у мистецтві

Орфей є одним з найпопулярніших персонажів давньогрецької міфології у світовому мистецтві. Він володів прекрасним голосом, своїм співом міг зачаровувати усе живе та неживе. Образ Орфея втілює у собі магичну силу та суть мистецтва. Його прекрасний голос, що звучить у супроводі ліри-кіфари, може приборкувати тварин, переміщувати дерева та скелі.

Історія щирого кохання Орфея та Еврідіки стала одним з найпопулярніших сюжетів світового мистецтва. У грецькій міфології Орфей був талановитим музикантом, який грав на лірі. Його образ стає центральним у творах різних мистецьких напрямків -- в живописі, скульптурі, літературі та музиці. У мистецтві Орфей зображений як музикант, що тримає у руках ліру. Найбільш відомою картиною є робота італійського художника Рафаеля «Весілля Філеаса», на якій Орфей грає посеред групи інших музикантів. Також, зображення Орфея часто можна побачити на античних вазах чи фресках.

За давньогрецькими міфами життя Орфея сповнене пригод та подій. Він був сином фракійського бога та музи, став учасником походу аргонавтів за золотим руном, та загинув від рук розгніваних вакханок. Характеристика образу героя заснована на майстерній грі на лірі та солодкому тембру голосу. Найбільшої популярності здобула легенда про Орфея та Еврідіку, його щире кохання з лісною німфою. Еврідіка помирає через укуси змії. Чоловік спускається в царство мертвих, щоб врятувати свою дружину. Він домовляється з богом підземного царства Аїдом, щоб той відпустив Еврідіку. Але Орфей не зміг стримати обіцянку, яку дав Аїду – не дивитися на дружину. На зворотному шляху він обертається до неї і назавжди втрачає кохану.

Образ Орфея стає одним з найпопулярніших у світовому мистецтві: живописі, літературі, музиці та кіномистецтві. В основі цих творів мистецтва лежать сюжети міфів про Орфея. Перші картини художників, на яких був зображений Орфей-музикант датуються XV століттям. Це картина Лукки дела Роббіа «Орфей, чи Музика» (1439) та гравюра А. Дюрера «Загибель Орфея» (1494). Зростання інтересу до античної культури в епоху Відродження сприяло появі нових творів художників, а саме зображення образу Орфея знаходимо в картинах Тиціана «Орфей та Еврідіка», Тінторелло «Орфей», Яна Брейгеля Старшого «Орфей у пеклі», Порденоне «Фракіанки, вбиваючі Орфея».¹

Художники-класики також зверталися до античних сюжетів про Орфея, це роботи Ніколя Пуссена «Пейзаж з Орфеєм та Еврідікою», Жана Рау «Орфей та Еврідіка» та частково Фредеріка Лейтона «Орфей та Еврідіка». Однак, найбільшої популярності у мистецтві здобув сюжет про спробу Орфея повернути Еврідіку з царства мертвих. Таким є сюжет картини нідерландського художника XVII століття Г. де Лересса «Орфей у підземному царстві», англійського художника Дж. Ф. Воттса «Орфей та Еврідіка» (1870-80-ті роки), на яких відтворений сюжет розлуки поета з його коханою. Зображення Орфея на фоні пейзажів знаходимо у творчості Каміля Коро – французького художника, передвісника імпресіонізму: «Орфей виводить Еврідіку із підземного царства» (1861) та «Орфей оплакує Еврідіку» (1865). Окрему сторінку образу Орфея складає творчість художників-символістів, які трактують образ героя як символ мистецтва – люблячий, пристрасний, який вмирає через нерозуміння оточуючих. Це картини Густава Моро «Орфей», «Загибель Орфея», «Орфей на могилі Еврідіки», та Редона Оділона «Орфей».

¹ Окремо, можна виділити картини, які зображають смерть Орфея. Серед них «Фракійська дівчина з головою Орфея на його лірі» Г. Моро (1865), Дж. В. Воттергауза «Німфи знаходять голову Орфея», та П. Пікассо «Смерть Орфея».

На початку XX століття у 1910-х роках у французькому живописі виникає нова течія, пов'язана з образом античного героя, орфізм, стилістика якої близька до ряду авангардових течій: кубізму, футуризму та експресіонізму. Ідея течії полягає у здатності картин художників-орфістів впливати на світосприйняття. Художники-орфісти Р. Делоне, Ф. Купка, Ф. Пікабіа, М. Дюшан за допомогою кольорів та ліній відтворювали динаміку руху та музичну ритмічність.

Особливе місце образ Орфея займає у світовому оперному мистецтві. До історій про життя та кохання Орфея неодноразово зверталися композитори різних епох. Популярність образу Орфея та його коханої Еврідіки підкреслює поява ряду оперних творів у XVII столітті: опера «Еврідіка» Якопо Пері – стала першою оперою, яка дійшла до нас і була поставлена у Флоренції в 1600 році, опера Джуліо Каччіні «Еврідіка» у 1602 році. Пері і Каччіні входили до «Флорентійської камерати» і вважаються творцями італійського бельканто.

До античного сюжету про кохання Орфея звернувся також Клаудіо Монтеверді, який написав оперу «Орфей» (1607). Варто згадати опери «Орфей» Стефано Ланді (1619), Антоніо Сарторіо (1642), Луїджі Россі (1647), Луї Люллі (1690). У XVIII столітті образ Орфея знайшов своє втілення в операх Георга Телемана (1726), Крістофа Віллібальда Глюка (1762), Луїджі Тореллі (1781), Йогана Рейхардта (1888), Йозефа Гайдна (1791), Луїджі Ламберті (1796). Зважаючи на велику кількість опер, написаних за сюжетами міфів про Орфея, можемо побачити, що образ Орфея цікавив багатьох композиторів та став улюбленим сценічним сюжетом того часу.

1.2 Вплив естетики «Accademia degli Invaghiti» на ранній оперний стиль Клаудіо Монтеверді

Одним із ключових чинників, що вплинули на композиційні рішення в опері Клаудіо Монтеверді «Орфей», був естетичний і філософський контекст, пов'язаний із діяльністю Accademia degli Invaghiti («Академія закоханих»).

Це «музичне товариство, засноване в Мантуї в 1562 році Чезаре І Гонзагою з метою поширення любові до музики як засобу насолоди та стимулювання знань. У 1564 році йому сприяли важливі привілеї, надані Папою. У 1607 році товариство фінансувало написання та постановку опери Клаудіо Монтеверді «L'Orfeo», яка ознаменувала народження мелодрами» (Accademia degli *invaghiti*, n.d.). Особливо помітний вплив естетики у таких епізодах, як арія Орфея «*Possente spirto*» та фінальному дуєті з Аполлоном. Водночас, ці приклади свідчать, що віртуозність не була самоціллю композитора, а лише засобом втілення глибоких художніх ідей.

На творчість Монтеверді вплинули не лише загальні культурні тенденції, але й безпосередня участь членів академії в постановці опери. Зокрема, *Франческо (Чезаре І) Гонзага* та лібретист *Алессандро Стріджо (1573–1630)* були активними членами товариства (Schwindt 2022, 35). Академія виступала як інтелектуальне середовище і меценатська структура, яка формувала і підтримувала певну естетичну програму.

Члени академії орієнтувалися на неоплатонічні, аристотелівські та ціцеронівські принципи, зокрема на синтез ораторства, музики та поезії. Як зазначає Джоел Швіндт, ці принципи передбачали, що виконавське мистецтво має слугувати не лише естетичному задоволенню, але й моральному повчанню: «Виконання [незалежно від того, музичне чи текстове] має служити другорядним цілям «зворушити» та «захопити» слухача, тоді як первинну цінність слід шукати через моральні настанови, запропоновані у значенні самих слів» (Schwindt, 2022, p.36).

У цьому контексті музика прирівнювалася до риторики, здатної емоційно впливати на слухача. Як зазначає Барбара Русано Хеннінг, мета музики полягає у тому, щоб: «викликати почуття, передбачаючи та імітуючи вплив на емоції слухача ...» (Hanning, 1973, 78).

Члени *Invaghiti* підтримували ідею Ціцерона, що «не має нічого привабливішого, прекраснішого за чесноти» (Schwindt 2022, 44). Цей посил відображається в дуєті Орфея з Аполлоном у V дії: «Dove ha virtù verace /

Degno premio di sè, diletto e rase» («*Де справжня чеснота / Має гідну нагороду — радість і спокій*»).

Погляди *Invaghiti* суперечили консервативній естетиці італійського теоретика та композитора Джованні Артузі (1540–1613), для якого музика повинна була «*giovare e dilettere*» -- приносити користь і насолоду, але не «*movere*», тобто не викликати емоцій (Schwindt 2022, 38). Натомість, для *Invaghiti* саме *емоційна дія музики була її сутністю*. Тому, в опері «Орфей» на перший план виступає концепція «*mutazioni affettive*» (змін афектів), яка наскрізно проходить крізь драматургію. Про це заявлено в Пролозі: «*Hor mentre i canti alterno hor lieti, hor mesti*» («*Пісні мої то радісні, то сумні*») (Schwindt 2022, 40), та яскраво проявляється у II дії з драматичною силою у партії Сільвії, коли вона принесла звістку про смерть Еввідіки (Schwindt 2022, 41).

У дусі античної риторики *Invaghiti* дотримувались принципу «*docere, movere, delectare*» -- навчати, зворушувати, захоплювати. Ця тріада відповідає аристотелівській моделі переконання через: *ethos* – моральний авторитет мовця; *logos* – логічну структуру та *pathos* — емоційний вплив (Schwindt 2022, 42).

Варто зупинитися на суті теорії афектів як системи музично-виразових поглядів епохи пізнього Відродження та Бароко. В основі теорії афектів є система музично-виразових засобів, яка зображає людські почуття (афекти). «Теоретичні праці з А.т. містять не тільки класифікацію почуттів, але й нормативні рекомендації щодо афективного впливу на людину певних ладів, ритмів, тональностей, музичних форм, стилів тощо. Позитивною стороною А.т. був захист природності та правдивості емоційної виразності музики, боротьба проти вузького техніцизму та відриву від людської сутності» (Афектів теорія, n.d.).

Барокова теорія афектів звертається до естетики античності та визначається способом викликати емоції у людини за допомогою засобів музичної виразності. «Мова афектів» (лат. *lingua affectionum*) – це музична

риторика емоцій, що дозволяє композитору «говорити» зі слухачем не словами, а за допомогою інтонаційних зворотів, викликаючи різноманітні почуття: від радості до глибокого суму².

В епоху бароко сформувалося поняття музичної риторики на основі трактування музики як мови. «Спочатку у вокальних творах зв'язок музики зі словом проявлявся як відповідно до загального характеру текстового змісту, так і у своєрідному «зображенні» цього сенсу. Поступово в музиці закріплювалися стійкі звукосполучення, які зберігали певне понятійне значення. Формувалися музичні символи, зашифровані в мотивних структурах, які набували постійної відповідності з певними вербальними поняттями» (Касьяненко, 2014, с.87).

Центральне поняття барокової естетики (*Affektenlehre*) полягало в тому, що за допомогою музики можна передати почуття, точніше, музика повинна викликати почуття у слухача. Кожен афект (радість, печаль, гнів, страх, захоплення тощо) мав чітко визначені музичні «фігури» (мелодичні контури, гармонічні ходи, ритмічні моделі). Тому композитор виступав як «оратор афектів»: підбирав ті прийоми, що «переконують» слухача пережити відповідний стан³

Таким чином, опера Монтеверді постає не лише як музична драма, але як морально-естетичне висловлювання, що відповідає філософії свого часу.

² Платон виділяє чотири основні афекти: задоволення, біль, бажання, страх. У Аристотеля кількість афектів збільшується до 11: бажання, гнів, страх, хоробрість, Заздрість, радість, любов, ненависть, туга, ревності, жалість.

Рене Декард у праці «*Traité des passions de l'âme*» (1649) вказує на існування шести афектів: радість, ненависть, любов, жаль, бажання, захоплення.

³ Типові музичні фігури:

- *Passus duriusculus* (бас із хроматизмом) – образ жалю й скорботи.
- *Suspiratio* (переривання паузами мелодичної лінії) – інтонації зітхання та плачу.
- *Saltus duriusculus* (стрибок на дисонуючий інтервал) – вираз страху, болю, смерті.
- *Abruptio* (раптове переривання мелодії) – створює відчуття страху та оціпеніння, та ін.

1.3 Історія створення та постановки опери «Орфей» Клаудіо Монтеверді

Близько 1590–1591 років Клаудіо Монтеверді переїхав до Мантуї, де працював музикантом при дворі герцога Вінченцо Гонзаги. Він займав досить низьку посаду, проте мав можливість брати участь у різних придворних заходах. Ймовірно, у 1600 році він супроводжував герцога до Флоренції, де разом з іншими музикантами був присутній на святкуванні весілля Марії Медічі та Генріха IV. Саме на цьому весіллі відбулася прем'єра опери «Еврідіка» Якопо Пері.

До 1607 року Монтеверді вже керував кількома музичними ансамблями в Мантуанському герцогському палаці, а його слава як композитора мадригалів поширилася по всій Європі. У той час опера була виключно придворною розвагою, виконувалася для знаті та аристократів на урочистостях, зокрема на весіллях. «Орфей» Монтеверді створювався спеціально для Accademia degli Invaghiti – інтелектуального товариства, яке активно підтримувало музичне мистецтво.

Опера «Орфей» була поставлена в одному з залів Герцогського палацу в Мантуї. «У листі, написаному 5 січня, Франческо Гонзаго просить свого брата, який тоді був при флорентійському дворі, отримати послуги висококласного кастрата з закладу Великого Герцога для «музичної п'єси», яка готується для Мантуанського карнавалу» (*Monteverdi: L'Orfeo*, n.d.).

Прем'єра опери «Орфей» відбулася 24 лютого 1607 року, про що свідчать два листи, датовані 23 лютого. У першому Франческо Гонзаго повідомляє своєму братові, що наступного дня буде представлено «музичну драму», очевидно, маючи на увазі саме оперу «Орфей». У другому листі чиновник при дворі, Карло Магно, уточнює: «Завтра ввечері Його Світлість Принц організовує виставу в кімнаті, якою користувалась Її Світлість... Вона має бути незвичайною, адже всі актори співатимуть свої партії». Ймовірно місце проведення прем'єри – Галерея деї Ф'юмі (*Galleria dei Fiumi*) у палаці Гонзаго (*Monteverdi: L'Orfeo*, n.d.).

Після прем'єри герцог Вінченцо наказав провести повторне виконання 1 березня. Третє було заплановане на час державного візиту герцога Савойського, проте той був скасований, і виставу не поставили.

Прем'єрна вистава представлена для чоловічої аудиторії членів академії, а наступний показ 1 березня 1607 року відбувся вже перед жінками міста. Придворний чиновник Карло Маньо писав напередодні прем'єри: «Завтра найсвітліший Лорд Принц спонсорує виставу... Це буде щось надзвичайне, адже всі співаки виконуватимуть свої партії наживо» (Monteverdi, Striggio, & Alessandrini, 2012).

Глядачі отримали друковані лібрето, що свідчить про їхню зосередженість на драматичній дії, а не просто на розважальному аспекті вистави.

Хоча не збереглося докладних описів прем'єри, Франческо 1 березня повідомляв, що вистава викликала «велику задоволеність у всіх присутніх», особливо у герцога. Теолог і поет при дворі, Керубіно Феррарі, писав: «Поет і музикант настільки майстерно передали рухи душі, що краще зробити неможливо... Музика, зберігаючи належну міру, настільки гармонійно служить поезії, що ніде більше не почуєш нічого прекраснішого» (Monteverdi: *L'Orfeo*, n.d.)

Документальних свідчень про склад виконавців прем'єри збереглося небагато. Відомо, що головну роль Орфея виконував знаменитий тенор Франческо Расі. Народжений у знатній родині в Ареццо, він був учнем Джуліо Каччіні та добре володів технікою нового стилю співу. Ймовірно, роль Еввідіки виконав священик Джироламо Баккіні. Кастрат Джованні Гуальберто Маглі, про якого часто згадували у листах Франческо і Фердинандо Гонзаги, виконав принаймні дві партії – Музики та Прозерпіни – а можливо, й три.

Глядачі мали змогу слідкувати за розвитком подій через друковане лібрето, що свідчить про їхню зосередженість на драматичній дії, а не просто

на розважальному аспекті вистави, як це стало звичним для опери упродовж наступних двох століть.

Збережені документи містять небагато інформації про враження публіки від першої вистави, проте лист Франческо Гонзаги до його брата Фердинандо, написаний через тиждень після прем'єри, свідчить про великий успіх постановки. Герцог Вінченцо Гонзага був настільки вражений виставою, що наказав провести ще один показ 1 березня для знатних жінок міста. Можемо припустити, що відбулося ще декілька постановок опери.

Про склад виконавців збереглося не багато відомостей. З архівних записів герцогського двору дізнаємося, що головну роль Орфея, виконав відомий тенор Франческо Расі, який мав прекрасне розуміння нового вокального стилю. Народжений у знатній родині в місті Ареццо, він жив у Мантуї з 1598 року та навчався у Джуліо Каччіні.

У ролі Еврідіки виступив священик Джироламо Баккіні. Часто згадуваним у листах Гонзаги був кастрат Джован Гуальберто Мальї, який виконував щонайменше дві партії в опері: Музики та Прозерпіни.

Франческо Гонзага звертався до брата з проханням допомогти знайти та відправити до Мантуї співачку-сопрано, оскільки, місцевих виконавиць з таким типом голосу було мало, а їх виконавський рівень – не надто високий. Вибір упав на Мальї, який прибув лише за дев'ять днів до вистави. Спершу Франческо був занепокоєний тим, що співак вивчив лише пролог, і переживав, чи встигне він освоїти всю партію вчасно. Однак, Мальї швидко опанував матеріал, і вистава пройшла за розкладом. Після прем'єри Франческо високо оцінив його виконання з полегшенням та щирим захопленням.

Партитура *«Орфея»* була опублікована через два роки після прем'єри у Венеції з присвятою Франческо Гонзасі. Перевидання 1615 році містить зміни, тому дещо не збігається з лібрето Стріджо 1607 року. Оригінальне закінчення було змінено на оптимістичний фінал: головний герой приєднується до свого батька, бога Аполлона, і вони разом піднімаються на

небеса. Точно невідомо, коли саме були внесені ці зміни. Можливо, це сталося під час останніх репетицій або ж після перших вистав.

Оскільки «Орфей» виконувався не в оперному театрі, а в приміщенні Герцогського палацу, то можемо припустити, що виконавський склад був не повним. Це стосується оркестру і виконавців. Дослідник Тім Картер припускає, що хор складався з мінімальної кількості співаків і формувався самими солістами, а не окремими виконавцями, як це стало поширеною практикою пізніше (Carter, 1999, p. 99).

Прем'єра «Орфея» стала визначною подією в історії музики та одним із найважливіших моментів у становленні оперного жанру. Опера «Орфей» виконувалася виключно чоловічим складом, а жіночі партії співали кастрати. Однак ситуація змінилася під час прем'єри наступної опери Монтеверді — «Аріанна» («Аріадна») у 1608 році. Головну партію тоді виконала сопрано Вірджинія Рампоні-Андрейні.

Як і більшість музичних творів того часу, опера створювалася для однієї події, тому рідко повторювалася у нових постановках. Проте «Орфей» мав довше сценічне життя: його виконували ще кілька разів, зокрема в 1614 та 1619 роках у Зальцбурзі. Ініціатором постановки був тенор Франческо Расі, який виконав партію головного героя.

У наступні роки, ймовірно, відбулися покази в Флоренції, Кремоні, Мілані, Турині та Касале-Монферрато (1609–1610), а також у Зальцбурзі (1614–1619) під керівництвом Франческо Расі. Однак опера не отримала популярність за межами двору Гонзага. У період розквіту венеційської опери (1637–1643) Монтеверді вирішив відновити оперу «*L'Arianna*», але не «*L'Orfeo*». Після смерті композитора твір ще кілька разів виконувався – у Женеві (1643) та в Луврі (1647), але згодом був практично забутий до кінця XIX століття, до періоду, коли розпочалося відродження інтересу до творчості Монтеверді. Постановка опери «Орфей» заклала основи для подальшого у становленні та розвитку оперного жанру.

1.3 Засади оперної реформи Крістофа Віллібальда Глюка

Крістоф Віллібальд Глюк увійшов в історію світової музичної культури як видатний оперний композитор та драматург, реформатор італійської опери-seria і французької ліричної трагедії. Його життя та творчість були пов'язані із музичною культурою Відня, тому Глюка вважають старшим сучасником композиторів-класиків.

Оперна реформа Глюка стала відображенням просвітницьких ідей епохи Класицизму. Тому творчість композитора цілком природньо відносять до віденської класичної школи. У буремні часи Великої французької революції відбувається переміна у театральному мистецтві, що приводить до зміни його функції – з розважальної на виховну. Це вимагало перегляду оперного жанру, його музично-драматургічних засад, та виконавських традицій співаків того часу, адже, жоден з них не мав змоги задовільнити тогочасні потреби. Загалом, опера у той час повністю підпорядковувалася смакам аристократів, що і провокувало переважання розважальної функції, несерйозне трактування героїчних сюжетів з обов'язковим «щасливим» фіналом. З іншого боку, надмірне захоплення віртуозністю вокальних партій повністю нівелювали значення сюжетної та драматургічної лінії твору. Адже, кожен співак демонстрував свою майстерність виконання не зважаючи на те, які події відбуваються на сцені.

Одними з перших, хто намагалися змінити тогочасні оперні традиції стали барокові композитори Георг Фрідріх Гендель та Жан-Філіп Рамо. Однак, вони зробили лише часткові зміни, які були недостатніми для того, щоб змінити оперне мистецтво загалом.

Крістоф Віллібальд Глюк зумів «осучаснити» оперне мистецтво, зробити його співзвучним з його епохою. Він перетворив міфологічну оперу в справжню музичну трагедію, сповнену глибокої пристрасті, що відкривала високі ідеали вірності, обов'язку та готовності до самопожертви.

Як оперний композитор, Глюк прийшов до своєї реформи будучи вже у зрілому віці, з великим досвідом, який він здобув працюючи в різних оперних

театрах Європи. Цей досвід композитор отримав впродовж життя завдяки численним подорожам, гастролям, що збагатили його музичні враження і допомогли познайомитися з оперним мистецтвом різних національних шкіл. Відомо, що Глюк здобув ґрунтовну філологічну та музичну освіти. Він навчався на філологічному факультеті Празького університету, музику вивчав у чеського композитора Богуслава Чорногорського та італійця Джованні Саммартіні. Сфери його діяльності були досить широкі, він працював і капельмейстером, і режисером-постановником своїх опер, і музичним письменником. Визнанням авторитету композитора в музичному світі стало присудження йому ордену Золотої шпори. Відтоді, його часто називали «кавалер Глюк».

Реформаторська діяльність композитора пов'язана з двома містами -- Віднем та Парижем. Його творчість поділяється на три періоди: перший – дореформаторський, який тривав близько двадцяти років з 1741-1761, від опери «Артаксеркс» до балету «Дон Жуан». Другий – віденський реформаторський з 1762 по 1770. В цей період були написані три реформаторські опери «Орфей» (1762), «Альцеста» (1767) і «Паріс та Єлена» (1770). Варто зазначити, що окрім цих трьох опер, у цей період були написані й інші опери, але, вони не мають стосунку до оперної реформи композитора. Усі реформаторські опери Глюка створені у співпраці з лібретистом, італійським поетом Раньєрі Кальцабіджі, однодумцем композитора, що проживав у Відні. Однак, ці опери не отримали підтримки у тогочасної віденської публіки.

Останній період – паризький реформаторський – 1773-1779 рр. відзначився активною творчою діяльністю композитора. У Королівській академії музики він ставить нові реформаторські опери «Іфігенія в Авліді» (1774), «Арміда» (1777), «Іфігенія в Тавриді» (1779), «Ехо і Нарцис» (1779). До цих років належить і редакторська робота над операми.

Діяльність Глюка у Франції викликала гостру полеміку, і увійшла в історію музичного мистецтва як «війна глюкістів та піччіністів». Однак,

композитора підтримували французькі просвітителі Д. Дідро та Ж. Руссо, які пропагували народження високого героїчного стилю в опері.

Основні положення своєї оперної реформи Глюк виклав у передмові до опери «Альцеста». Цю промову вважають «маніфестом» композитора, важливим документом його творчості. За словами композитора, працюючи над оперою він намагався уникнути тих перебільшень, які вже давно полонили італійську оперу. До них він відносить самолюбівання співаків на сцені та намагання композиторів «вгодити» виконавцям. Довгі арії виконавців, з численними прикрасами та аподжіатурами зумовили перетворення прекрасного сценічного дійства на довгу та нудну, подекуди навіть смішну виставу. Основним завдання композитора було повернути музиці її справжній виразовий зміст. Музика повинна відповідати поезії, підсилювати вираження тих почуттів, які містить поетичний текст, збагачувати сценічні ситуації. При тому, музика не повинна впливати на розгортання драматургічної дії, зупиняти її непотрібними прикрасами. Глюк говорив: «Мені здавалось, що музика по відношенню до поетичного тексту повинна відігравати таку ж роль, яку по відношенню до точного малюнка відіграє яскравість фарб і світлотінь, які сприяють оживленню фігур, не змінюючи їх контурів» (Gluck, 1962, p.112).

Змінилося і значення увертюри опери, яка з простого вступу, що подекуди зовсім не був пов'язаний подіями опери, перетворилася на вступ, який попереджав слухача про характер дії, що має зараз розгорнутися. Глюк уникає розриву між речитативом та арією, що дозволило йому не переривати руху та напруження сценічної дії. Композитор писав: «Я думав також, що головне завдання моєї роботи повинно зводитись до пошуків прекрасної простоти, тому я уникав демонстрації нагромаджень ефектних труднощів на шкоду ясності, і я не надавав жодного значення відкриттю нового прийому, якщо такий не витікав, звичайно, із ситуації і не був пов'язаний з виразністю. На кінець, не має такого правила, яким я б не пожертвував із задоволенням заради сили враження» (Gluck, 1962, p.113).

Отже, головним пунктом у його передмові до опери «Альцеста» є співвідношення музики і драми (поезії). Напевно, цю проблему в більшій чи меншій мірі вирішує кожен композитор, що звертається до оперного жанру. При тім, в будь-яку епоху, композитори надавали цим складовим музичної драми свій зміст. Так, відомо, що в ранній флорентійській опері, у творчості Монтеверді першість отримала поезія, а подальший шлях опери змінює роль музики, надаючи їй на перше місце. Вже у період класицизму, в творчості В.А. Моцарта музика займає провідні позиції.

Глюк як істинний представник епохи Просвітництва, намагався збільшити роль драми як головного виразника змісту. Музика, на його думку, повинна підпорядковуватися драмі і супроводжувати її.

Тематичне спрямування реформаторських опер Глюка пов'язане з античними сюжетами героїко-трагічного характеру. Основною сюжетною лінією є питання життя і смерті, а не любовних взаємовідносин між персонажами. Якщо герої опери охоплені коханням, то його сила обов'язково перевіряється смертю (опери «Орфей» та «Альцеста»), в інших, тема кохання відходить на другий план «Іфігенія в Авліді» чи цілком відсутня в опері «Іфігенія в Тавриді».

Однак, у реформаторських операх композитора акцентується увага на моменті самопожертви в ім'я обов'язку. Це ми бачимо в сюжетах опер Глюка. Так, наприклад, Альцеста рятує Адметі не просто як коханого чоловіка, але і як царя; Іфігенія в Авліді йде під вінець через благо чесності і заради порозуміння між греками, а будучи жрицею в Тавриді відмовляється підняти руку на Ореста не лише з родинних почуттів, а й через те, що він – законний монарх.

Опера у Глюка – це виключно піднесене та серйозне мистецтво, в якому він змушений відмовитися від певних моментів. Він жертвує повністю розважальними епізодами, прекрасним віртуозно насиченим співом, виключає всі другорядні лінії розвитку сюжету, такі як ліричні та комічні. Таким чином, композитор ні на мить не дає можливості слухачу відійти від

основної драматургічної лінії твору. Як результат, виникає опера, в якій всі компоненти логічно обумовлені та виконують певні, чітко визначені драматургічні функції, необхідні для загальної композиції твору. Основними характеристиками музичної драматургії опер Глюка є:

1. Хор і балет стають повноправними учасниками дії, які не відводять слухача від дії, а навпаки підкреслюють загальний рух драматургічної лінії.
2. Інтонаційно виразні речитативи поєднуються з аріями, мелодична лінія яких звільнена від інтонаційних перебільшень віртуозного виконавського стилю.
3. Увертюра пов'язана з оперою, вона передає емоційний настрій майбутньої дії.
4. Відносно завершені музичні номери об'єднуються в сцени.

РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ ОРФЕЯ В ОПЕРАХ КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ ТА КРІСТОФА ВІЛЛІБАЛЬДА ГЛЮКА

2.1 Опера «Орфей» Клаудіо Монтеверді в контексті генези жанру: синтез слова, музики й театру

У фундаментальній праці доктора Альфреда Ловенберга «Шляхи опери» (Loewenberg, 1978, р. 26) представлено детальну інформацію про всі опери, що ставилися на сцені у період з 1597 по 1940 рік, незалежно від їхньої художньої цінності. У даному виданні опера Клаудіо Монтеверді «Орфей» займає шосте місце, однак, багато музикознавців у історичних оглядах говорять про її першість. Ранні оперні твори суттєво відрізнялися від сучасного розуміння жанру, наслідували давньогрецькі драматичні постановки і нагадували античний театр. Поетичні тексти в таких виставах вимовлялися наспівно та супроводжувався досить стриманим музичним супроводом. Головним елементом цих творів залишалася поезія, а другорядним – мелодія.

Опера «Орфей» Монтеверді поєднує чітку структуру, емоційну наповненість та зберігає актуальність в сучасному контексті. У творі чітко окреслені фундаментальні ознаки музичної драми, які зближують його з наступними зразками музично-театрального мистецтва аж до сьогодення. Саме в XX столітті відбулася повна переоцінка витоків оперного жанру: загальновизнаним стало твердження, що історія музичної драми починається не з флорентійської опери⁴, а саме з «Орфея» Клаудіо Монтеверді.

Опера Монтеверді стала не лише початком нової мистецької традиції, але й підсумком тривалого етапу еволюції сценічної музики. Цей етап

⁴ Флорентійська камерата (*Camerata Fiorentina* або *Camerata de' Bardi*) -- об'єднання поетів, музикантів, вчених-гуманістів, аматорів музики, що було створене у 1580 році, графом Дж. Барді та Я. Корсі. Учасники товариства виступали за відродження античної трагедії. Діяльність товариства пов'язана із створенням опери (*drama per musica*), першими зразками жанру вважаються опери на тексти Рінуччіні: «Дафна» Пері (1592), «Еврідіка» Пері (1600), «Еврідіка» Каччіні (1602).

охоплював як індивідуальний творчий шлях самого композитора, так і сукупний досвід музичного театру, який передував діяльності флорентійської камерати.

Близько двадцяти п'яти років, присвячених роботі у сфері мадригалу, дали можливість Монтеверді сформулювати нову концепцію мистецького висловлювання, передачу емоційної наповненості твору засобами музичної виразності. Художні принципи, вироблені композитором у жанрі мадригалу, були перенесені в оперу. Відбулася трансформація призначення опери, перехід від придворного розважального дійства у справжню музичну драму.

Новим підходом до розгляду опери є її аналіз поза контекстом флорентійської традиції. Про це свідчить розгляд самого лібрето першої опери Монтеверді, що засвідчує його суттєву відмінність від концепцій *dramma per musica*, сформованих у середовищі флорентійських гуманістів. Залишаючи поза увагою музичну мову твору, на перший план виступає багатоплановість драматургічної структури, що суттєво переважає сюжетну одномірність флорентійських зразків.

Попри те, флорентійська традиція все ж відіграла значну роль у становленні творчого методу Монтеверді, тому його оперний жанр оснований на значно ширшому спектрі театральних явищ. Композитор спирається не лише на поетичне слово, що було музично інтерпретоване, але й на інші форми музично-сценічного висловлювання, розроблені задовго до спроб флорентійців здійснити «відродження» античної драми.

Опера «Орфей» Клаудіо Монтеверді побудована на довгих поетичних монологів, що звучать у мінорній тональності, з акомпанементом, та цілком підпорядковані поетичному слову. Натомість, хорові фрагменти в опері є більш мелодично виразними і за своєю структурою нагадують мадригали. Оркестрова партія в опері наділена яскравими мелодичними побудовами (оркестрові вступи та короткі інструментальні інтерлюдії між вокальними номерами (ритурнелі)).

Музичний стиль Монтеверді надзвичайно виразний, вокальна лінія точно передає ритм і зміст поетичних рядків. Гармонічна мова, що на перший погляд здається досить простою, насправді звучить сучасно, особливо завдяки несподіваним дисонануючим співзвуччям. Опера справляє враження пристрасного драматичного твору, який вражає різноманітністю музично-виразових засобів: від емоційних хорових коментарів до новаторських дуєтів і рафінованого оркестрового письма.

Оркестр опери Монтеверді «Орфея» є справжнім феноменом для своєї епохи. До його складу входять два клавесини, подвійна арфа, дві китароне, дві басові цитри (що можна порівняти з великими лютнями), три басові віоли да гамба (попередниці сучасного контрабаса), два органи з дерев'яними трубами та один з язичковими регістрами (регаль), дві скрипки-пікколо у французькому стилі, дванадцять віол різних розмірів, чотири тромбони, два корнети, дві високі блокфлейти, одна висока труба (кларино) та три засурдинені труби.

Великий склад оркестру зумовлює певні труднощі для сучасних постановок опери, адже, надзвичайно складно знайти сорок музикантів, які б володіли технікою гри на старовинних інструментах. Для виконання опери часто використовують аранжування партитури відповідно до інструментарію сучасного оркестру. Крім того, вокальна техніка зазнала значних змін з XVII століття, тому оперні партії також потребують адаптації. Наприклад, партію Орфея може виконувати баритон (хоча у XVII столітті такого типу голосу в сучасному розумінні ще не існувало) або тенор. Відомий випадок, коли на Флорентійському фестивалі 1949 року цю партію виконувала контральто Федора Барб'єрі, переодягнена у чоловічий костюм.

Опера «Орфей» К. Монтеверді складається з 5 дій. Починається опера увертюрою – «фанфарами труб» на честь сімейства Гонзага. На сцені з'являються Музика, партію якої виконує жінка з голосом сопрано або мецо сопрано. Вона звертається до публіки з розлогим прологом, що переривається оркестровими ритурнелями. Музика прославляє силу свого мистецтва,

здатного впливати на людські душі, і повідомляє глядачам, що перед ними постане історія про Орфея, спів якого має чарівну силу, що здатна приборкувати звірів і навіть зачаровувати мешканців підземного світу. Вона закликає до шанобливого мовчання, задля того, щоб всі могли почути красу звуків («Io la Musica» — «Я — Музика»).

Дія перша. На сцені появляються німфи та пастухи, які співають радісні й урочисті гімни з нагоди весілля Орфея та Еврідіки, яке відбудеться сьогодні («In questo lieto e fortunato giorno» — «Цього щасливого й радісного дня»). Сцена складається із чергування у сольних та хорових епізодів. Орфей та Еврідіка – закохана пара, вони висловлюють свої почуття у піснях. Дія завершується тріумфальним поліфонічним хором ("Vieni, Imeneo" - "Прийди, Гіменей").

Дія друга. Орфей, залишившись без своєї коханої, оспівує красу Еврідіки, порівнюючи з її сонцем, що розганяє нічний морок. Сольна партія героя чергується із дуетами та хоровими епізодами. Усі присутні на сцені розділяють його радість і просять зіграти їм на лютні. Орфей виконує арію, що складається з чотирьох строф, яка вносить контраст з його попереднім сумним станом завдяки тріумфального характеру мелодії та динамічним танцювальним ритурнелям.

Раптово радісний настрій переривається появою Вісниці – супутниці Еврідіки на ім'я Сільвія. Вона приносить страшну звістку: Еврідіку вкусила в ногу отруйна змія, і вона померла в неї на руках («In un fiorito prato» — «На квітучому лузі»). Орфей вражений горем, не може вимовити жодного слова, тоді як пастухи висловлюють свій переляк у хорі. Згодом Орфей приймає трагічне рішення: він вирушить у підземний світ, щоб повернути свою кохану. Його скорботна арія завершується виразною мелодією («Tu sei morta, mia vita» — «Ти померла, життя моє»).

Останній хор німфів і пастухів поділяє горе Орфея («Ah!, caso acerbo!» — «На жаль, жорстока доля!»). Вісниця, засмучена тим, що принесла такі

страшні новини, зникає зі сцени, однак, її емоційна партія залишає по собі досить сильне враження.

Дія третя. Алгоритичний персонаж Надія супроводжує Орфея до кордонів підземного світу. Проте далі він має йти сам, адже біля входу до царства мертвих є напис: «Полиш надію, кожен, хто сюди входить». Вона прощається з ним і йде («Ecco l'atra palude» — «Ось похмуре болото»).

Біля річки Стікс Орфей зустрічає суворого Харона, який забороняє йому перетнути води царства мертвих, адже, це місце не для живих. Орфей благає переправити його, але човняр залишається непохитним. Навіть чарівний спів Орфея не розчулює його. Проте, коли Орфей повторює свій пристрасний заклик («Ahi sventurato amante» — «О, нещасний закоханий!»), його спів присипляє Харона. Користуючись нагодою, Орфей сідає в човен і переправляється через річку. Заключний хор розповідає про його небезпечну подорож крихким суденцем крізь темні води.

Дія четверта. У підземному світі Прозерпіна зі сльозами благає свого чоловіка Плутона дозволити Еврідіці повернутися до живого світу. Плутон, розчулений її проханням, погоджується, але ставить одну умову: Орфей не має права повертатися і бачити свою дружину, доки вони не вийдуть на світ. Якщо ж він не стримається і подивиться на неї, то вона назавжди залишиться в царстві мертвих. Плутон наказує передати це рішення Орфею та Еврідіці, і хор духів прославляє його за великодушність.

На шляху до світу живих Орфей, спочатку радісний, поступово починає хвилюватися. Він відчуває, що Плутон навмисно заборонив йому дивитися на дружину. Його охоплюють сумніви, і, почувши моторошний звук, він вирішує, що за ними женуться фурії, щоб відібрати Еврідіку. Втративши самовладання, він повертається до неї, і в ту ж мить вона зникає у п'ятні («Ahi, vista troppo dolce e troppo amara» — «Ах, надто солодке і водночас гірке видіння»).

Дія п'ята. Повернувшись до рідної Фракії, Орфей у довгому монолозі оплакує свою втрату, оспівує красу Еврідіки і вирішує, що його серце ніколи

більше не вразить стріла Купідона. Відлуння за лаштунками повторює його заключні фрази. Раптом з хмар з небес спускається Аполлон і звертається до Орфея: «Навіщо ти виснажуєш свій дар на гнів і печаль?». Він запрошує Орфея залишити світ і приєднатися до нього на небесах, де той побачить образ Еврідіки у зірках. Герой відповідає, що було б недостойно не слідувати пораді такого мудрого батька, і разом вони піднімаються нагору. Хор пастухів робить висновок, що «той, хто сіє у стражданні, має пожинати плоди благодаті». Опера завершується енергійним танцем – мореску.

Одним із чинників, що стали визначниками естетичного вибору Клаудіо Монтеверді щодо художнього втілення окремих, особливо розроблених номерів Орфея – зокрема аріозо «*Possente spirto*» та фінального дуету Орфея з Аполлоном – стала специфіка його естетичних уподобань. Проте, якщо порівняти ці два приклади, стає очевидним, що сама лише віртуозність не була головною ціллю кременського композитора. Третій (і останній) чинник впливу на підхід Монтеверді до «*Орфея*» – вплив засад *Accademia degli Invaghiti* (Академії Закоханих), дає змогу пояснити особливості раннього оперного стилю композитора крізь призму філософських та естетичних ідеалів, якими керувалися члени цієї академії.

2.1.1 Композиторська інтерпретація образу головного героя

Ідея чесноти в опері пов'язана із образом Аполлона. Виразне змістовне наповнення набуває перший музичний монолог героя, арія «*Rosa del ciel*» і у фінальному дуєті Орфея з його батьком (Акт V). Як зазначає Паоло Фаббрі, звернення Орфея до Сонця в цій арії викликає асоціацію із емблемою *Accademia degli Invaghiti*, на якій зображений орел, що дивиться на Сонце, з девізом «*Nihil pulchrius*» («*Нічого прекраснішого*») (Fabbrì 2003, p. 45).

Rosa del Ciel, vita del mondo, e degna

Prole di lui che l'Universo affrena.

Sol che'l tutto circonda e'l tutto miri,

Dagli stellanti giri,

*Dimmi, vedesti mai
Di me più lieto e fortunato amante?*

*Роже небес, життя світу, гідна
Донька того, хто Всесвіт тримає в руках.
Сонце, що все охоплюєш і все бачиш
З-поміж зоряних орбіт,
Скажи, чи бачив ти коли-небудь
Закоханого щасливішого за мене?*

Арія Орфея «Rosa del ciel» з'являється у відповідь на запрошення пастуха заспівати «веселу пісню, яку навів Купідон» («*qualche lieta canzone che detti Amore*»). Сонце постає як «фізичний та космічний символ найчистішого платонічного знання» (Solomon, 1995, p. 38). Ця ідея послідовно втілюється у драматургії опери. У арії звернення до Аполлона, як бога Сонця, музики та розуму, з'являється у словах «*Sol*» і «*Ciel*». Важливим, є тональна організація: у першій частині арії домінує тональність *g*, з мінорною терцією над басом, а словах «*Di me più lieto e fortunato amante*» («Закоханого щасливішого за мене?»), коли вже не йдеться про Сонце, гармонія переходить у *f*.



Рис.2.1 Арія Орфея «Rosa del ciel» (1-2 тт.)

Цей самий тональний принцип спостерігається і в іншій арії Орфея «*Esso pur*», з II дії, що вирішена у танцювальному характері. Згадка про Сонце підтверджує непряму присутність Аполлона.

Орфей:

Ecco pur ch' à voi ritorno,

Care selve e piagge amate,

Da quel Sol fatte beate

Per cui sol mie notti han giorno.

Ось я повертаюся до вас,

Дорогі ліси й милі узгір'я,

Благословенні тим Сонцем,

Яке одне лиш робить ніч моєю дійсністю дня.

ORFEO

Ec-co pur ch'a voi ri - tor - no ca - re sel - ve e piag-ge a - ma - te

da quel sol fat - te be - a - te per cui sol mie not - t'han gior - no

Рис.2.2 Арія Орфея «Еcco pur» (1-6 тт.)

Арії Орфея «*Rosa del ciel*» і «*Ecco pur*» написані в одній тональності (g) та мають подібну ритмічну і мелодичну організацію. Наприклад, у першій арії початкові слова «*Rosa del Ciel*» проспівані мотивом d-b-a-b, а у другій «*Ecco pur*» («*Sol fatte beate*») мотивом d-b-c-b, що є варіантом. Інтонаційна єдність обох арій відтворює постійність образу героя та атмосферу спокою та радості аж до поворотного моменту – трагедії, якою стає смерть Еврідіки. Попри зміну настрою опери навіть наступний музичний матеріал Орфея зберігає «зв'язок» з Аполлоном через використання тональності (g). Маємо на увазі оркестровий вступ Sinfonia до арії «*Possente spirto*», повтореної Sinfonia в V дії, коли Аполлон з'являється на хмарі, арії «*Possente spirto*», найдовших реплік Аполлона в V дії, фінального дуету Орфея й Аполлона.

Усі ці музичні епізоди гармонічно та символічно пов'язують образ Аполлона як носія чесноти, сонячного світла, розуму й мистецтва з головною моральною лінією опери.

Для характеристики образу Орфея в опері, композитор використовує тональність g-moll та G-dur. Зокрема, g асоціюється зазвичай з «серйозним, надійним ладом», тоді як G символізує надмірну впевненість Орфея та його невміння усвідомити суворі реалії буття. Ці контрасти особливо яскраво проявляються після строфічних варіацій арії «Possente spirto», коли Орфей звертається до Харона. Переоцінка власних можливостей, виражена в мажорному ладі G, не принесла Орфею доступу до підземного світу, так само як і надмірна самовпевненість у IV дії, коли герой прямує рятувати Еввідіку, виконуючи арію «Qual onor di te fia degno» («Якої честі ти варта»).

Цей епізод, насичений короткими ритурнелями струнних і віртуозністю, спершу нагадує мініатюрну версію арії «Possente spirto», однак швидко змінюється за настроєм. Арія завершується виразною зміненою інтонацією на словах «Ohimè – Ma mentre io canto (ohimé) chi m'assicura» («О, горе – та поки я співаю, хто мені дасть певність?»), де тритон на слові «Ohimè» вказує на внутрішню невпевненість героя та передвіщає остаточну втрату коханої. Цей драматичний поворот, що пов'язаний із так званою «другою втратою» Еввідіки, цілком відповідає концепції аристотелівської «трагедії характеру», в якій головний герой зазнає поразки не через злу волю, а внаслідок власної помилки (*hamartia*).

У версії опери 1609 року, хоча Орфей і не загинув від рук вакханок (як у тексті Поліціано), однак остаточно втратив Еввідіку вдруге — цього разу безповоротно. Причиною цієї трагедії є не лише його невміння приборкати емоції та дотриматися вимог Плутона (не озиратися), але й нездатність переконати Карона навіть завдяки віртуозній арії «Possente spirto». Цей моральний і драматичний аспект тісно корелює з ідеалами *Accademia degli Invaghiti*, зокрема з трактуванням трагедії як наслідку духовної недосконалості, що надає опері глибокого філософського змісту.

«Гуманістична філософія членів *Accademia degli Invaghiti* безпосередньо заперечує уявлення про твір як «гімн» могутності музики. Як промова, що зазнає невдачі через спробу оратора замінити зміст стилістичною майстерністю, музичне втілення арії «*Possente spirto*» у Монтеверді є досконалою ілюстрацією невдалого намагання героя переконати суддю через надмір музичних насолод, а не як переможне втілення експресивної сили музики» (Schwindt, 2022, p. 326).

Найбільш яскраво образ Орфея, в аспекті природи вокального мистецтва, представлений в опері у третій дії в арії «*Possente spirto*», в якій герой вмовляє Харона перевести його через Стікс. Партія Орфея інтерпретована композитором у двох варіантах: перший – речитативне аріозо, другий – аріозо з колоратурами. Дослідники опери Монтеверді, вказують, що віртуозна партія пов'язана із образом героя, як співака з прекрасним голосом, та підкреслює виразність його образу. Однак, речитативний варіант більш наближений до стилю Монтеверді. Італійський дослідник Р. Челлетті вважає, що «віртуозна версія значно краща за іншу і повинна бути впливовішою версією для слухачів» (Celletti, 1983, p. 43).

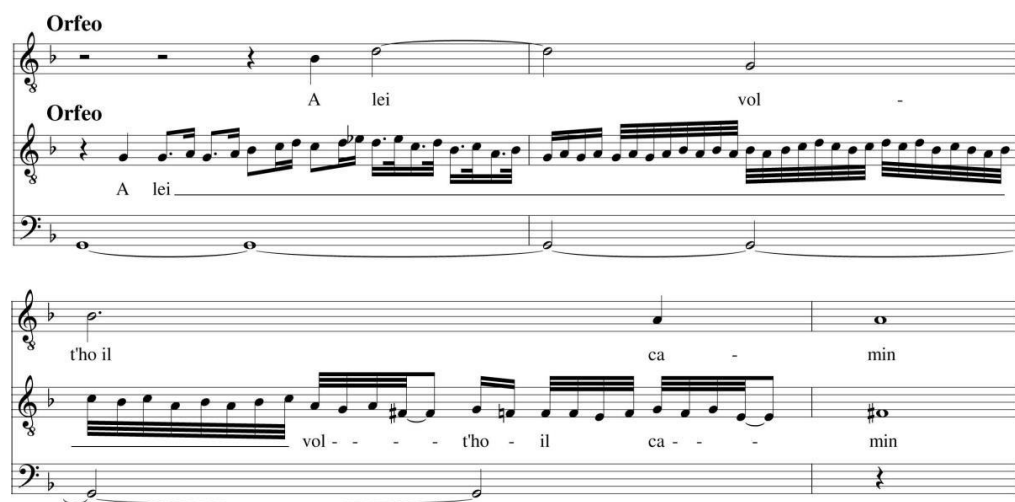


Рис. 2.3 Арія Орфея «*Possente spirto*», два варіанти вокальної партії

Стиль вокального мистецтва Монтеверді яскраво проявився у віртуозній версії партії Орфея. Насамперед ідеться про тембр голосу співака,

представлений у складній та загостреній ритмічній організації – *contraltista castrato* (контральто-кастрат), що вирізняється надзвичайною красою звучання та здатністю передавати особливий стан болю, напруги та пронизливої емоційності. У цьому проявляється монтевердіївське розуміння винайденого ним *stile concitato* – схвильованого стилю, коли співак повинен виконати групу шістнадцяток або тридцять других на одній ноті.

Композитор наголошує на необхідності виконання саме в тому вигляді, як зафіксовано в нотному тексті. Ці «биття» голосу у партії головного героя Монтеверді визначав як одну з основних ознак «*stile concitato*».

Аріозо Орфея має строфічну форму, кожна строфа відокремлена оркестровими фрагментами, звучання яких створює темброве забарвлення інструменту. Композитор використовує різні інструментальні тембри у відповідності до змісту поетичного тексту та віртуозності партії соліста. У першій строфі окремі репліки Орфея перериваються стрімкими концертуючими пасажами скрипок, на фоні яких відбувається прохання Орфея. Блискучі інструментальні репліки (перша строфа – скрипки, друга – корнети, третя -- арфи) імітують гру Орфея на лірі, щоб заворожити Харона.

Зростання емоційного стану Орфея, який благає Харона, передається через поступове підвищення теситури скрипковий партій, октавні пасажі рухаються від I, III, V ступенів тональності d-moll. Композиційна цілісність досягається витриманим, однак, ритмічно варійованим басом. Взаємодія голосу та оркестру організована за принципом комплементарності: віртуозність сольної партії поєднується з мелодійністю та ритмічною розрідженістю фактури. Напруженість і драматичність сцени підкреслені пунктирним ритмом дрібними тривалостями, а також секвенційним розвитком мелодичної лінії. Віртуозність вокальної партії зростає з кожною строфою, та досягає кульмінації у третій строфі. Інструментальні ритурнелі характеризують емоційний стан героя і доповнюють зміст кожного рядка поетичного тексту. Так, згадка про Аїда супроводжується тембрами духових

інструментів (корнетами), а звучання арфи символізує священний інструмент ліру.

Четверта строфа різко відрізняється від попередніх. Орфей називає себе («*Orfeo son io*») і нарікає на те, що ніхто на світі не в змозі допомогти йому. Характерні зміни в мелодійній лінії басу містить друга частина строфи на словах «*Ahi, chi nega il conforto a le mie rene?*» (На жаль, хто може підтримати мене в моєму стражданні?). Вперше протягом усього центрального епізоду третьої дії бас рухається строго в низхідному хроматичному русі (від G до H), характерному для афекту «скарги» та скорботи. Орфей відповідає на своє риторичне запитання: «*Sol tu, nobile dio puoi darmi aita*» («Лише ти, великий бог, можеш»).

Звернення Орфея до бога вирішене у речитативній формі у розміреній ритмічній організації. Якщо в попередніх трьох строфах Орфей намагався зачарувати Харона своїм співом, то у четвертій він благає, не вдаючись до мистецтва співу. Лише наприкінці прохання Орфея «*Sol di corde soavi armo le dita contra cui rigida alma invan s'impetra*» («Тільки ніжними струнами озброю я свої пальці, проти яких непохитна душа, благаючи даремно») у вокальній партії на словах «*invan s'e*» з'являється квінтовий висхідний стрибок з подальшим заповненням нисхідним рухом шістнадцятих.

П'ята строфа соло Орфея відокремлена відповіддю Харона, що відмовляє йому у переправі через Стікс. Благання героя втілені низхідними ходами (інтонаціями скорботи та скарги). Справжнім «відкриттям» Монтеверді у драматургії опери є будова фіналу сцени. Слова останньої надії «*Rendetemi il mio ben, tartarei numi*» («Поверніть мені моє щастя, духи пекла») накладаються на висхідний рух у вокальній партії Орфея, що протиставляється низхідному руху баса. Відповідно до естетичних принципів Монтеверді, людський голос підіймається вгору, що зображає зростання його душевних переживань.

Драматургічно об'єднуючу роль виконує поява Аполлона у фіналі опери у редакції 1609 року. Дослідники зазначають, що у цій версії опери стосунки

батька і сина подаються у тіснішому аспекті. Фінальний дует Орфея та Аполлона об'єднує в собі низку філософських та музичних тем. Цей дует звучить після того, як Аполлон спускається з небес на хмарі у супроводі *Sinfonia* з II дії та після арії «*Possente spirto*», що звучить у тональності *g*, що вказує на зв'язок між цими епізодами. Як зазначив, дослідник Ніно Пірротта, використання *Sinfonia* з *Possente spirto* у сцені з Аполлоном і Орфеєм є «*un altro simbolo orfico*» (Pirrotta 1970, 69).

Фінальний дует Орфея та Аполлона вимагає від обох виконавців високого рівня вокальної майстерності. Орнаментованість, яка була присутня у арії «*Possente spirto*», повторюється й у дуеті, особливо у партії Аполлона (такти 3–4 та 8–11), які майже дослівно перегукуються з інтонаціями першої строфи арії Орфея: «*alma da corpo sciolta in van presume*». Ці музичні уривки мають спільні музично-виразові риси: пунктирну ритмічну організацію висхідного мелодичного руху, швидкі повторення звуків (*trillo*), нисхідні пасажі гами та ін.

Дует вносить моральну рівновагу, що підкреслюється монологом Аполлона, в якому він звертається до Орфея як до сина й морально його наставляє:

APOLLO:

Troppo, troppo gioisti

Di tua lieta ventura;

Hor troppo piagni

Tua sorte acerba e dura.

Ancor non sai

Come nulla qua giù diletta e dura?

Dunque se goder brami immortal vita,

Vientene meco al Ciel, ch'a se t'invita.

Занадто, занадто ти радів

Щасливій долі своїй;

Тепер занадто плачеш
 Над гіркою і тяжкою втратою.
 Хіба ще не знаєш,
 Що на землі ніщо приємне не триває?
 Якщо ж хочеш вічного щастя —
 Іди зі мною в небо, що тебе кличе.

APOLLO

ORFEO

Sa - liam, sa - liam

can - tan Can -

d' al Cie - lo, do - ve ha vir - tù ve - ra - ce de - gno

tan - d' al Cie - lo, do - ve ha vir - tù ve - ra - ce de - gno

Рис.2.3. Дует Аполлона і Орфея (1-7 тт.)

У музичному плані Монтеверді створює музично-символічний зв'язок. Попри спільну тональність, схожу орнаментику і музичну інтонаційність, дует не спрямований на створення зовнішнього враження, а є поміркованою «відповіддю» батька.

Отже, якщо арія «Possente spirto» репрезентує патос і егоцентричність героя, то дует із Аполлоном символізує його перехід до вищої етичної свідомості через музичне наслідування батька, моральну стриманість і прийняття вічного, небесного порядку.

2.2 Партія Орфея у музичній драматургії опери Крістофа Віллібальда Глюка

Опера «Орфей та Еврідіка» складається з трьох дій, які утворюють цілісність драматургії твору. Будова опери симетрична: перша та третя дії відбуваються у світі живих людей, а друга -- в царстві мертвих. У першій дії Орфей в колі друзів – пастухів та пастушок, оплакує свою дружину, яка померла від укусу змії. Зевс радить йому спуститися в царство мертвих, щоб знайти Еврідіку. Друга дія повністю проходить у підземному царстві Аїда. Орфей своїм співом приборкує гнів духів та проходить в Елізіум та знаходить свою кохану. У третій дії він виводить Еврідіку з царства мертвих, але не витримує випробування не дивитися на неї, тому втрачає її. Опера завершується поверненням Еврідіки до життя Амуром. Звучить заключний дивертисмент навколо щасливих закоханих. Таке завершення опери по суті є даниною часу та традиційності завершення сценічних творів. Загалом, дія опери закінчується знаменитою арією головного героя «Загубив я Еврідіку».

В опері Глюк відмовляється від номерної структури, характерної для італійської опери-seria. У ній він уникає чергування речитативів із розгорнутими віртуозними аріями «концертного» стилю. Три дії опери складаються із сцен, в яких сольні номери, речитативи, пантоміми, хорові та танцювальні номери чергуються, утворюючи великі побудови. Таким чином, композитор намагався підкреслити внутрішню єдність сцен. Для цього він використовує репризні повторення тематичного матеріалу, інтонаційні та тональні зв'язки.

Перша дія, Сцена 1. Перша дія опери відкривається пейзажем кіпарисового гаю. Еврідіка мертва. Навколо її гробниці зібралися друзі Орфея. Опера починається хоровою сценою, в якій сумні хори пастухів та пастушок переплітаються з речитативами та аріями Орфея. Сцена має добре продуману композиційну структуру. Завершеність розділів сцени створюють повторення: хор звучить тричі. Перші два рази тематичний матеріал проводиться у партії хору та дублюється оркестром, третій раз – проводиться лише у інструментальній партії, супроводжуючи вихід друзів Орфея зі сцени.

Речитативи Орфея також звучать тричі, але з різним словесним текстом. Таким чином, утворюється строфічна форма, в якій строфи поєднані з речитативами партії головного героя.

Єдність першої сцени опери досягається також шляхом тонального плану сцену. Хорові розділи звучать у тональності с-moll, партія Орфея – у F-dur. Таким чином, із завершенням оперних форм (хору, речитативу чи арії) відбувається поділ на номери, послідовна зміна яких утворює драматичну сцену із наскрізним типом розвитку. Саме така побудова оперної драматургії стала одним із визначних досягнень в операх композитора. У хоровій партії подекуди з'являються фрази Орфея, які звертаються до тіні Еввідіки.

Сцена 2 – це сцена з ехо, яка складається із арії Орфея та речитативів героя. Загалом, сцена побудована на чергуванні аріозних та речитативних епізодів, утворює рондоподібну структуру, де рефреном виступають аріозо, а епізодами – речитативи: $a\ b\ a^1\ c\ a^2$.

Перша Арія Орфея «Chiamo il mio ben così» «О, друг безцінний мій». Початковий тематичний матеріал арії проводиться тричі. Кожне проведення переривається речитативами. Мелодична лінія героя вирізняється своєю наспівністю, пластичністю та вишуканістю. Арія не містить виразу почуттів горя через втрату. Вони перенесені у проміжні речитативи. Лише затримання вкінці кожної фрази передають зітхання Орфея.

No. 7. ARIA.—"I MOURN MY LOVED ONE DEAD."

Andantino. ORPHEUS.

Voice.

I mourn my loved one dead, When each morn is ..
Chiamo il mio ben co - sì, quan - do si mo - stra il

Andantino.

Piano.

red, .. When day is dy - ing, when day is .. dy -
di, .. quan - do s'a - scon - de, quan - do s'a - scon -

Рис. 2.1 Арія Орфея «Chiamo il mio ben così»

Арія написана у двочастинній формі. Завершення кожної частини супроводжується повторенням мелодичної лінії в партії оркестру, що створює ефект відлуння. Такий ефект досягається шляхом повторення каденційних зворотів вокальної партії героя невеликим оркестром, розташованим за сценою. Лірично-кантиленна мелодія арії повторюється тричі та звучить у тональності F-dur. Просвітленому звучанню аріозо, протиставляються драматичні мінорні речитативи, в яких звуки гобоя в оркестрі створюють відлуння (імітацію ехо). Останній речитатив містить зав'язку драми – Орфей вирішує повернути Еврідику будь якою ціною.

Сцена 3. Образ Амура представлений двома аріями у першій дії. Він прийшов до Орфея, щоб сповістити йому волю богів. Обидві арії героя написані у характерній галантній манері, вони вирізняються своєю граціозністю та вишуканістю. Жанрово арії Амура близькі до менуетів та гавотів. Так, друга арія героя «Небес бажання виконувати поспіши» містить яскраву жанрову основу менуету.

Сцена 4. Містить великий акомпанований речитатив Орфея. Герой сповнений рішучості, готовий підкоритися волі Зевса. У першій дії відбувається зміна образу Орфея, драматичний розвиток його психологічного стану від душевного пригнічення до мужньої готовності випробувати долю.

Друга дія опери містить п'ять картин. Події першої картини – це світ підземних тіней, в колі яких опинився Орфей, прийшовши за Еврідикою. Сценічна дія відбувається на фоні темних скель на похмурому березі ріки, де танцюють свої дикі танці фурії та підземні духи.

Дія відкривається сценою Орфея та фурій, яка вважається однією з найбільш драматичних оперних сцен Глюка. Сцена має наскрізну побудову, основу на чергуванні сольних номерів головного героя та хорових епізодів фурій. Кожний сольний розділ Орфея у цій сцені призводить до пом'якшення характеру фурій, які врешті-решт впускають героя. Таким чином, драматургічна особливість даної дії полягає у створенні композиційної

цілісності, в якій драматична сцена отримує наскрізний розвиток на основі чергування партії Орфея та хорових партій фурій. Кожен новий розділ сцени призводить до зміни характеру образів: партія головного героя стає більш напористою, його благання – переконливішими, натомість, характер фурій поступово пом'якшується.

Друга дія розпочинається невеликим оркестровим вступом *Maestoso*, який своїм грізним звучанням змальовує підземний світ тіней та страх Орфея. Похмуре звучання оркестру створюють підкреслені унісонні *tutti* та гостро синкопований ритм. Звуки ліри Орфея (в оркестрі її звучання замінює арфа), супроводжують появу героя, якому фурії не дають пройти у підземне царство. Хор фурій *Andante ben marcato* має демонічний та грізний характер. Він написаний у тональності *c-moll*. Унісонне звучання хору охоплює діапазон трьох октав від *c* (малої октави) до *c*¹. Хор звучить на фоні тремоло оркестру, підкресленість ритмічного малюнка якого створюється секстолями шістнадцятими тривалостями. Тематичний матеріал хору раптово переривається бурхливими танцями фурій. Орфей пробує знову увійти і ще раз повертається зловіщий характер хору. У хоровій тканині з'являються різкі секундові звучання (*c-des*), а висхідні форшлагги в оркестрі імітують дикі волення пекельного собаки Цербера. Загострене драматичне звучання хору підкреслене гармонічною мовою, а саме, звучанням зменшених септакордів.

Хор переходить в арію Орфея, в якій герой благає фурії змилюватися над ним. Його арія звучить у супроводі ліри. Орфей співає ніжну, сповнену пристрасності мелодію, яка переривається грізними викликами фурій «Ні!». Мелодія Орфея і фрази фурій, що створюють холодний жах, різко контрастують між собою. Прекрасна мелодія Орфея викликає у духів співчуття, що відображено у наступному хорі *Un poco lento*, що звучить значно м'якше, зберігаючи той самий ритмічний малюнок (пунктирний ритм).

No. XX. SOLO AND CHORUS.—"O BE MEREFUL TO ME!"

PIÙ LENTO.

VOICE. O be Deh pla

PIANO. p

mer ci - ful to me! Fu - ries, Fu - ries, No, No, No, No,

CHORUS. SOPRANO & ALTO.

TENOR & BASS.

Рис. 2.2 Арія Орфея «Deh placatevi con me!»

Арія Орфея *Un poco lento* «*Deh placatevi con me*» («О будь милостивим до мене») – це скорботна пісня, написана у мінорному ладі (с-moll – f-moll). Мелодична лінія арії складається із низхідних фраз із затримками вкінці. Таке звучання підкреслює драматичність сцени, сповненої суму та скорботи.

Наступна хор фурій звучить ще м'якше. Початкове унісонне звучання хору замінює чотириголосна акордова фактура, що сприяє зменшенню напруги та створенню відчуття умиротворення. Оркестрова фактура основана на репетиціях акордів.

Наступна арія Орфея «*Men tirranne voi sarreste*» («Заклинаю, благаю») складається лише з 15 тактів. Прохання героя стають все більш напористими. Арія побудована як послідовність коротких схвильованих фраз, розділених паузами. Кожна з них, передає схвильовану мову людини, що задихається від хвилювання.

Andante. **ORPHEUS**

VOICE. My en - trea - ting, my com - plain - ing, would at
Men ti - ran - ne, voi sa - re - ste, al mio

Andante. **Harp.**

PIANO. length your pi - ty move, Had ye ev - er felt the an - guish of the
pian - to, al mio do - lor, se pro - va - ste un mo - men - to, co - sa

Рис. 2.3 Арія Орфея «Men tiranne, voi sareste»

Настрої духів змінюються. Спочатку хор фурій повторює та розвиває попередній тематичний матеріал, але наближаючись кінця звучання хору поступово завмирає на *pianissimo*. Його ніжний характер підкреслюють плагальні гармонічні послідовності (S-t).

No. 30. **Lento.** **BALLET.**

PIANO. *pp*

Рис. 2.4 Балет №30

Монолітність та єдність драматургії у цій сцені основана на розвитку двох ліній: Орфея, спів якого поступово стає активнішим та більш напористим та фурій, драматизм характеру яких спадає. Ця сцена відображає глибокий ідейний зміст міфу, що полягає у силі мистецтва. За змістом міфу, спів Орфея зачаровує все навколо, долає будь які перепони та відкриває йому шлях до підземного світу. Завершується сцена Орфея і фурій, дикими танцями духів, під час яких герой потрапляє у царство блаженних душ – Елізіум.

Події другої картини Другої дії відбуваються у полях Елізіума. Вона контрастує із першою картиною, адже, після демонічних хорів та танців фурій настає спокій. Сцена сповнена пасторальності та ніжності, вона повністю пронизана світлим та ліричним характером. У сцену входять балет блаженних тіней та арія Еввідіки з хором. Тематичний матеріал досить простий, гармонічна мова сповнена ясності.

Найбільш знаним епізодом в балеті блаженних тіней є знамените соло флейти, яке було введено Глюком в паризькій редакції опери. У інструментальній версії ця музика відома як «Мелодія» з опери композитора.

Арія Еввідіки № 32 «E quest'asilo ameno e grato» («І цей приємний та вдячний притулок») з хором сповнена ніжності та споглядальності. Героїня з'являється в образі блаженної тіні. Її спів супроводжує хор.

Третя сцена містить лише одну арію Орфея № 33 «Quel nouveau ciel rare». Герой вражений красою полів Елізіума («Небесний світ знову бачу я і легше дихати мені»). Арія досить велика за своїми розмірами. Велике значення в ній має оркестрова партія, яка зображає прекрасний музичний пейзаж: наповнений сонцем луг, звуки дзюрчання струмка, гармонія неба, повітря та завітаних полів.

Блаженні тіні приводять до Орфея його кохану. Героя переповнюють радісні почуття, він виводить Еввідіку з підземного царства. Однак, Орфей змушений виконувати волю богів, він не може дивитися на свою дружину, бо втратить її назавжди.

Третя дія опери проходить в ущелині, в оточенні темних скель. Орфей не дивлячись на Еврідіку, йде вперед. Вона не розуміє, чому коханий не дивиться на неї. Він бореться із своїми почуттями в душі, його переповнюють почуття до Еврідіки, але він має обов'язок перед богами. Драматичність даної сцени виражена в дуеті закоханих, який складається з речитативів та аріозних побудов. Характерною особливістю дуету є постійна зміна темпів, що відтворює схвильованість почуттів героїв.

Орфей не дотримається своєї обіцянки та повертається до коханої. Після погляду на Еврідіку, вона помирає. Остання арія Орфея «Che farò senza Euridice» № 43.



Рис. 2.5 Арія Орфея «Che farò senza Euridice»

Ця арія Орфея стала предметом для суперечок, адже, горе у ній виражене у мажорній тональності. Критики неодноразово зазначали, що музика арії не відповідає словесному тексту. Арія Орфея не виражає розпачі героя від втрати коханої. У ній присутні лише благородний вираз горя у мажорному ладі, що підкреслюють низхідні секундові інтонації вкінці кожної фрази. Тому передача почуттів головного героя цілком залежить від виконавця партії, відповідно підібраного темпу виконання, динаміки та

характеру звуку. Зміна темпу виконання, навіть невелике пришвидшення темпу, перетворить цю арію у танець. Про це писав К.В. Глюк у присвяті до опери «Паріс та Єлена»: «Достатньо внести невеликі зміни в характер виразу, і ця арія перетвориться в сальтарелло маріонеток» (Gluck, 1962, p. 131).

Арія написана у формі рондо, в якому рефреном виступає початковий матеріал арії. Найбільш яскраво проявляється скорботний характер у двох епізодах, які звучать у повільнішому темпі. Мелодична лінія епізодів збагачена низхідними секундовими інтонаціями «зітхань», а другий епізод, написаний в мінорній тональності *Adagio g-moll*.

Арія Орфея утворює тематичну арку з початковим тактами хору з I дії біля гробниці Еврідіки. Єдність тематичного матеріалу арії та початкового хору відповідають сценічній дії, яка пов'язана зі смертю героїні. Якщо у першій дії хор разом з Орфеєм звертається до духу Еврідіки, то остання арія героя оплакує втрату коханої. Таким чином, композитор досягає драматичної репризи за допомогою єдності тематичного матеріалу.



Рис. 2.6 Тематичний матеріал хору з I дії

Отже, новаторські риси музичної драматургії оперної творчості Глюка, які представлені в опері «Орфей та Еврідіка», знайшли своє продовження та розвиток у наступних операх композитора. Так, увертюри до опер «Альцеста» та «Іфігенія в Авліді» відповідають сюжету опери, вони втілюють зміст та характер дії. Самі по собі оперні увертюри Глюка стають зразками ранньокласичного віденського симфонізму і в значній мірі передвіщають симфонізм Гайдна, Моцарта та Бетховена.

РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ ОРФЕЯ В ОПЕРАХ К. МОНТЕВЕРДІ ТА К.В. ГЛЮКА

3.1 Варіанти фінальної сцени в опері «Орфей» Клаудіо Монтеверді

У лібрето 1607 року, створеному Алессандро Стріджіо-молодшим, фінал опери «Орфей» значно відрізняється від того, що зберігся в друкованому виданні партитури. У п'ятій дії, після монологу Орфея, сцена не завершується появою Аполлона, як у відомій версії опери, а раптово переривається хором менад (вакханок) – диких, служниць Вакха. Вони співають про «божественний шал» свого божества, розгніваного на Орфея за публічне зречення жінок. Героя очікує гнів небес, і чим довше він намагається уникнути розплати, тим жорстокішим буде покарання. Орфей залишає сцену, а його подальша доля залишається невизначеною. Вакханки, захоплені шаленим співом і танцями на честь Вакха, залишаються на сцені.

Відомий дослідник старовинної музики Клод Палиска вважав, що ці дві версії фіналу не суперечать одна одній: Орфей міг спочатку зазнати переслідування вакханок, а потім був врятований Аполлоном. Такий хід сюжету гармонічно поєднує міфологічну та символічну лінії сюжету.

У початковій версії фінал опери є трагічним та містить деяку сюжетну невизначеність. У фінальній сцені Орфей охоплений горем через втрату Еввідіки. Сюжетна лінія зосереджена на нездатності героя протистояти власним емоціям, що зрештою призводить до його фатальної помилки. На сцені з'являються вакханки, Орфей йде зі сцени. Таким чином, фінал більше нагадує класичну трагічну розв'язку, де головний герой зазнає гини.

У постановці 1607 року вакханки з'являються як сила, що карає Орфея за його надмірність емоційного переживання та невміння правильно використати свій талант. Їх поява й агресивне ставлення до героя підкреслюють, що мистецтво (уособлене Орфеєм) може виявитися

недостатнім для подолання природи людських пристрастей та долі, закладеної міфом.

Лібрето опери не дає чіткої розв'язки щодо долі Орфея: питання його загибелі залишається відкритим. Це створює ефект драматичної невизначеності, що дозволяє кожному слухачеві чи глядачу інтерпретувати фінал.

Таким чином, фінал постановки 1607 року характеризується як трагічний, зосереджений на руйнівній силі афектів Орфея та його неможливості здолати внутрішні суперечності. Це рішення відображало естетичні пошуки флорентійської Камерати, що прагнула реконструювати ідеал архаїчної грецької трагедії в її музично-драматичній єдності, попри об'єктивні сценічні та технічні обмеження початку XVII століття.

Поява двох версій фіналу опери Клаудіо Монтеверді «Орфей» пов'язана з кількома факторами, зокрема з технічними обмеженнями приміщення та певними естетичними міркуваннями.

Дослідники припускають, що початково Монтеверді планував завершити оперу сценою, де Аполлон забирає Орфея на небо. Однак, умови першої постановки в 1607 році в палаці герцога Мантуанського не дозволили використання сценічних механізмів для зображення сходження Аполлона на Олімп та апофеозу Орфея. Тому, було вирішено завершити оперою сценою з вакханками, який не вимагав складних сценічних ефектів.

Однак, оригінальний фінал з вакханками, представлений у лібрето 1607 року, був ближчим до класичного міфу, де Орфей гине від рук вакханок. Для більш оптимістичного характеру завершення опери, Монтеверді змінив фінал на апофеоз Орфея з Аполлоном вже у виданні партитури 1609 року. Це стало спробою уникнути трагічного завершення, яке не зовсім відповідало смакам тогочасної публіки.

Таким чином, поява двох версій фіналу «Орфея» відображає як практичні обставини першої постановки, так і прагнення Монтеверді адаптувати оперу до уподобань різних аудиторій.

3.2 Авторські редакції опери Крістофа Віллібальда Глюка

Опера Крістофа Віллібальда Глюка «Орфей і Еврідіка» має довгу та складну історію постановок і редакцій. З моменту першої прем'єри у Відні в 1762 році опера неодноразово переглядалася. Сам Глюк двічі переробляв оперу, створивши при цьому три версії «Орфея та Еврідіки». Найбільш відомими є авторські редакції опери: у віденська 1762 року з назвою «Орфей та Еврідіка» та паризька 1774 року «Orphée et Eurydice». Також відомо про постановку опери у 1769 році, яка була представлена на фестивалі у Пармі на честь королівського одруження під назвою «Le feste d'Apollo». У 1859 році композитор Гектор Берліоз зробив нову редакцію опери Глюка, в якій поєднані версії 1762 та 1774 років. Опера в редакції Берліоза має назву «Orphée», тому її часто плутаються з оригінальною паризькою редакцією композитора. Певна плутанина, яка виникає через назву твору, також пов'язана із визначенням остаточної версії опери. Більшість нотних видань опери ґрунтуються на двох редакціях віденській та паризькій, що належали самому композитору. Про це вказують редактори у передмові до видань.

Опера «Орфей та Еврідіка» була першою з трьох так званих реформаторських опер, які Глюк створив разом з лібретистом Раньєрі де Кальцабіджі. У ній «благородна простота» дії та музики мала на меті замінити складні сюжети та пишний музичний стиль opera-seria. Дві інші реформаторські опери композитора, написані у такому ж стилі – це «Альцеста» 1767 року та «Паріс та Єлена» 1770 року.

Дата постановки	Місце постановки	Назва опери	Тип голосу	Виконавець
1762	Відень	Orfeo ed Euridice	Alto castrato	Гаetano Гваданьї
1769	Парма	Le feste d'Apollo	Soprano	Джузеппе Мілліко
1774	Париж	Orphée et Eurydice	Haute-contre	Жозеф Легро

Таблиця 3.1 Прижиттєві постановки опери «Орфей та Еврідіка»

Усі три версії опери «Орфей та Еврідіка» Глюка містили дві партії для сопрано: Еврідіки та Амура. Однак, найбільша проблема пов'язана із партією Орфея, яка змінювалася для кожного виконання. Перша версія, названа як *azione teatrale per musica* в трьох діях і складена в 1762 році у Відні на лібрето Кальцабіджі, написана для голосу альто-кастрато. У головній ролі виступив Гаetano Гваданьї. У 1769 році Глюк зробив «скорочений» варіант опери на одну дію, призначений для виконання на великому оперному фестивалі у Пармі в Італії на честь одруження однієї із доньок Марії Терезії. Партію Орфея виконав сопрано-кастрато Джузеппе Мілліко. Ця версія опери мала назву «*La Feste d'Apollo*», її постановка та виконання проходило під керівництвом самого композитора. Постановка опера містила матеріал трьох актів та прологу, однак, була представлена як одноактна версія.

У 1774 році Глюк створив французьку версію «*Orphée et Eurydice*» для Королівської академії музики (Опера) *Académie Royale de Musique* (the *Opéra*). Ця редакція опери стала однією з п'яти опер, які замовила Паризька Опера. Першою з них стала опера «Іфігенія в Тавриді», яка була прийнята для постановки на сцені за умови створення ще чотирьох опер. Для постановки на паризькій сцені Глюк зробив нові редакції опер «Орфей та Еврідіка», «Альцеста», а також представив дві комічні опери «Зачароване дерево» («*L'Arbre Enchanté*» та «Облога Кітиру» («*La Cythère Assiégée*»)

Для паризької постановки Глюк змінив оригінальний *azione teatrale per musica* відповідно до смаків та традицій французької опери. Композитор вносить зміни в оркестровку опери, відповідно до складу оркестру Королівської опери. Він розширює партитуру опери, додаючи ряд інструментальних номерів та вокальних, таким чином, надаючи опері більш грандіозного вигляду. (Див. Додаток). Оскільки, у французькій оперній традиції співаки-кастрати не здобули популярність, партія Орфея була перероблена для голосу *haute-contre* (високий тенор). Партію головного героя виконував Жозеф Легро. Традиційно у французькій опері надавали перевагу голосу *haute-contre* для виконання героїчних та любовних ролей, а не голосу

кастрата. Французький лібретист П'єр-Луї Молін адаптував оригінальну версію італійського лібрето Кальцабіджі для паризької постановки. Він розширив лібрето опери відповідно до нової структури французької версії опери.

Фактично опера «Орфей та Еврідіка» існує у двох версіях: як камерна опера (коротка) та повнометражна опера, яка опирається на традиції французької ліричної трагедії. Основна відмінність цих редакцій полягає у зміні голосу виконавця партії Орфея. Третя версія, яку створив Берліоз у 1859 році здобула широку популярність, адже партія головного героя була перероблена для жіночого голосу – співачки Поліни Віардо. Тому саме ця версія опери здобула популярність і найчастіше ставиться на сценах оперних театрів.

3.3 Драматургічні особливості опер за сюжетом про Орфея

В опері «Орфей» Клаудіо Монтеверді (1607) дія розгортається повільно. Опера нагадує алегоричне музично-драматичне дійство, в якому основна увага приділяється поєднанню словесного тексту та музики, а не розвитку подій. У К.В. Глюка, дія опери «Орфей та Еврідіка» більш драматична і відповідає засадам реформи композитора, оповідь викладена лаконічно, а увага концентрується на емоціях та драматургічному розвитку.

Відповідно, до вказаних особливостей розгортання сюжету опери мають різну структуру. Барокова опера «Орфей» складається з прологу та п'яти дій, що відповідає структурі ранньобарокової опери. Структура твору оснований на чергуванні сольних монологів, хорових сцен, танцювальних інтермедій та інструментальних епізодів.

Опера Глюка має триактну структуру, що наближує її до класичної трагедії. У ній композитор вводить чіткий поділ на номери, поглиблює контраст між драматичними та ліричними епізодами.

Осмислення образних характеристик в операх відбувається у відповідності до традицій часу створення опери. Відповідно, опера

Монтеверді належить до ранньобарокових оперних зразків, де характеристика героя відбувалася на основі словесного тексту, якому повністю була підпорядкована музика. В опері поєднані ренесансні мадригальні традиції з новаторськими бароковими прийомами.

Опера Глюка – це класичний зразок опери, побудований за принципами оперної реформи, відповідно до якої містить спрощені вокальні номери, чітку структуру, що робить музику більш виразною, особливо, це стосується сольних номерів персонажів. В опері посилення драматизму відбувається через природний вираз почуттів героїв.

Лібретист опери «Орфей» К.Монтеверді – Аллесандро Стріджо втілює сюжет давньогрецького міфа про Орфея та його подорож у підземний світ. Опера має дві версії фіналу: трагічну та оптимістичну, коли Аполон забирає Орфея на небо. Раньєрі де Кальцабіджі в опері «Орфей та Еврідіка» використовує той самий сюжет, однак, фінал опери щасливий. Він створює більш динамічний розвиток подій, зменшує кількість другорядних персонажів.

В опері Монтеверді образ Еврідіки розкритий не повністю. Її партія невелика, героїня з'являється лише в четвертій дії і виконує кілька коротких реплік перед своїм зникненням. У Глюка, персонаж Еврідіки має більшу роль. Діалог із Орфеєм у третьому акті створює сильний драматичний ефект, що зосереджує увагу слухача на почуттях закоханих, підкреслює біль героїні від того, що Орфей не дивиться на неї.

У пролозі опери Монтеверді вводить персонаж Музики, яка розповідає про силу мистецтва Орфея. Згодом, з'являється Надія, яка супроводжує Орфея до воріт Аїда. Натомість, в опері Глюка ці алегоричні персонажі цілком відсутні. Єдиним персонажем є Амур, який відіграє важливу роль в опері, адже, він повертає Еврідіку до життя.

Відповідно, до драматургії, в обох операх важливою є роль хору. Традиційне, за зразком античної трагедії, знаходимо трактування хору у Монтеверді. Хор підсилює емоційний фон сценічних подій, стає активним

учасником дії у сценах радості та горя. Більш інтегровану роль у драматичну дію має хор в опері Глюка. Наприклад, у сцені фурій у підземному світі він протистоїть Орфею та створює емоційну напругу найдраматичнішої сцени опери.

В операх присутні і танцювальні номери. У бароковій опері роль танцю невелика, як правило, це інструментальні епізоди, що збагачують загальну драматургію опери. У Глюка, балетні номери займають важливе місце, особливо, у сцені в підземному царстві.

Опера Монтеверді має два варіанти фіналу: трагічний – Орфей втрачає Еврідіку та лишається в скорботі; оптимістичний – з'являється Аполлон і забирає Орфея на небо. Однак, виникає питання, у чому полягає щастя Орфея. Цілком відповідний до бажання героя є фінал опери Глюка: Амур втручається у долю закоханих, повертаючи до життя Еврідіку. Такий фінал відповідає ідеалам епохи Класицизму, де трагедія перетворюється на гармонійне завершення.

Отже, опера Монтеверді нагадує античну трагедію з коментуючими хоровими епізодами та алегоричними персонажами. У ній важливу роль відіграє символіка сюжету, а розвиток подій підпорядковується музичній красі та контрастним зіставленням речитативів та арій. Опера Глюка більше схожа на «реалістичну» драму, де емоції персонажів безпосередньо впливають на розвиток музичної драматургії опери, яка вирізняється динамічністю, а конфлікт між Орфеєм та Еврідікою у третій дії поданий значно яскравіше. Загалом, Монтеверді заклав фундамент для розвитку оперного мистецтва, а Глюк зробив оперу драматично цілісним музичним жанром.

3.3 Порівняння композиторських інтерпретацій образу Орфея в обох операх

Партія Орфея в операх Клаудіо Монтеверді та Крістофа Віллібальда Глюка має суттєві відмінності. З огляду на те, що опери були створені у різні

епохи, вони відповідають провідним стильовим тенденціям та демонструють різні композиторські інтерпретації міфологічного сюжету. Відповідно, образ Орфея у творах композиторів отримує відмінну характеристику. Так, Орфей як символ божественної сили музики, ідеалізований і величний представлений в опері Монтеверді. Страждання Орфея передаються у вокальних речитативах та орнаментованих аріях. Натомість, у Глюка, головний герой постає у людській іпостасі, він більш «людський», а емоції виражені природніше та глибоко. Його страждання передаються у пристрасних аріях та експресивності оркестрової партії.

В опері Монтеверді партія Орфея написана для тенора (хоча в пізніших постановках його партію виконувати й баритон-тенори). Вокальна лінія героя тісно пов'язана з традиціями раннього бароко, у ній поєднані речитативні елементи та орнаментовані арії. Мелодична лінія досить «гнучка», насичена різноманітними аподжіатурами. Характеристика образу арії Орфея відбувається у сольних номерах, які передають зміни його емоційного стану: від ліричної ніжності в «*Rosa del ciel*», через глибокий відчай у монолозі «*Tu sei morta*», до драматичного заклику перед Хароном.

Натомість, в опері К.В. Глюка партія Орфей, залежно від версії, написана для виконання кастратом-альтом, а пізніше – адаптована для меццо-сопрано або контральто (наприклад, сучасні постановки часто виконують співачки). Опера Глюка представляє більш стриманий класичний стиль, що відповідає засадам оперної реформи композитора, він відмовляється від надмірної орнаментики на користь виразної мелодійності. Його Орфей переживає сильні внутрішні конфлікти, особливо в сценах прощання з Еврідікою. Найвідоміша арія «*Che farò senza Euridice?*» передає глибину відчаю героя, а «*Amour, viens rendre à mon âme*» (у Паризькій версії) відображає емоційну боротьбу героя.

З точки зору драматургії, у Монтеверді Орфей частіше виконує монологи або співає з міфічними персонажами й хором, у той час як у Глюка

він має більше взаємодії з Еввідікою, особливо в третій дії, де розгортається їх особистий конфлікт.

В опері Монтеверді Орфей спочатку постає як щасливий наречений, однак, поступово переходить в інший емоційний стан – трагедію втрати, страждання та відчай. Такий шлях нагадує «долю» античного героя, який приймає її. Натомість, у Глюка, образ Орфея наділений людськими рисами, що проявляється у його вразливості та боротьбі з власними емоціями. Особливо яскраво образ розкривається у сцені, де герой через свої вагання втрачає Еввідіку.

Образ Орфея в обох операх розкривається у взаємодії з іншими персонажами. Так, у бароковій опері партія головного героя має велику кількість монологів. Але, менший акцент зроблено на емоційному зв'язку закоханих, Орфей співає з Еввідікою лише у першій та четвертій діях. У музичній тканині опери його партія переплітається з хором, пастухами та міфічними персонажами. Натомість, в опері Глюка, Орфея та Еввідіка мають два дуети у третій дії, в яких розгортається драматичний конфлікт (Еввідіка благає Орфея подивитися на неї, а він бореться із заборонаю), та заключний терцет (Орфей, Еввідіка та Амур).

Доля Орфея вирішується у фіналах обох опер. Згідно з першою версією Монтеверді, опера завершується тим, що Орфей, утративши Еввідіку вдруге, залишається на землі в повному розпачі. Його скорботний стан підкреслює фінальний хор «*Ahi, caso acerbo!*» (О, жорстока доле!), який перегукується з аналогічним хором у другій дії, у момент, коли дізнаються про смерть Еввідіки. Такий фінал нагадує античні трагедії, де головний герой не знаходить щастя, а боги не втручаються, залишаючи людину сам на сам із її стражданнями. У варіанті, що увійшов до друкованої версії опери (1609), з'являється бог Аполлон, який спускається з небес і звертається до Орфея. Він закликає його відмовитися від земних страждань і піднятися на Олімп задля віднайдення вічного спокою. Орфей погоджується, і разом вони піднімаються на небо, а хор славить їхнє вознесіння («*Vanne, Orfeo, felice a pien*» – «Йди,

Орфею, щасливий цілком»). Такий фінал відповідає ренесансному гуманістичному світогляду, де божественна милість дарує герою вихід із земних страждань.

Трагічний фінал традиційний для античного міфу, натомість, оптимістичний варіант, де Орфей отримує порятунок, узгоджується з традиціями придворного театру XVII століття. Ймовірно, Монтеверді та його лібретист додали цей варіант, щоб зробити завершення більш урочистим і піднесеним. Обидва фінали залишають «відкритий простір» для сценічних інтерпретацій. Саме ця багатозначність робить «Орфея» Монтеверді винятковим твором, що балансує між трагедією та катарсисом.

Отже, в опері Монтеверді існує два фінали: трагічний (Орфей залишається сам) або оптимістичний (Аполлон забирає його на небо), натомість, у Глюка – фінал завжди щасливий: Амур повертає Еврідіку до життя, що відповідає ідеалам класицизму. Таким чином, Орфей у Монтеверді постає як міфічний герой-музикант, що використовує чарівну силу музики, а у Глюка – як людина, яка глибоко переживає трагедію кохання.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, можемо зробити наступні висновки.

Опера «Орфей» Клаудіо Монтеверді стала не лише символічним початком нової музично-театральної традиції, але й засвідчила народження жанру музичної драми, що поєднує глибину поетичного тексту, виразність вокальної лінії та драматургічну цілісність. На відміну від флорентійських попередників, Монтеверді створює твір, у якому музика відповідає словесному тексту, що є повноцінним носієм емоції, конфлікту і розвитку дії. Композитор інтегрує в оперу досягнення мадригального стилю, використовує багатопланову темброву палітру оркестру та вводить новаторські драматургічні рішення, що значною мірою визначили подальший розвиток оперного жанру.

«Орфей» Монтеверді належить до ранніх зразків барокових опер і закладає фундамент оперного жанру, демонструючи перехід від придворної театральної вистави до справжньої музичної драми, що зберігає свою актуальність впродовж багатьох століть. Опера «Орфей» була створена в тісному зв'язку з ідеалами Accademia degli Invaghiti. Естетична складова опери відповідає провідним філософським засадам епохи, спрямована на моральне виховання та виразну емоційність, що реалізуються через поєднання музики, поезії та риторики. Таким чином, вплив академії не обмежувався лише спонсорством, а суттєво вплинув на стиль, структуру і зміст твору.

Партія Орфея відіграє ключову роль у музично-драматургічній структурі опери, репрезентуючи не лише персонажа античного міфу, але й ідеального гуманістичного героя доби раннього бароко, сформованого у відповідності до філософсько-естетичних поглядів Accademia degli Invaghiti.

Від початку опери, починаючи з арії «Rosa del ciel», Орфей представлений як співак-філософ, здатність якого до музичного вираження емоцій перетворюється на засіб «діалогу» з божественним. Тональне вирішення цієї арії (g з мінорною терцією над басом) символізує подвійність його природи: людську вразливість і божественний дар. Звернення Орфея до Аполлона в цьому фрагменті є не лише сюжетним елементом, а й виявом глибокого взаємозв'язку між мистецтвом і чеснотами, що стане визначальним у подальшому розвитку образу героя.

Кульмінаційною точкою партії Орфея є арія «Possente spirto», в якій композитор досягає виняткової експресивності завдяки поєднанню віртуозної вокальної орнаментики, стилю *stile concitato* та багатого тембрового забарвлення інструментальної партії. Цей монолог не лише демонструє риторичний і музичний потенціал персонажа, а й виявляє межі його сили: попри емоційну і технічну досконалість, арія не змінює рішення Харона. Це засвідчує драматичний конфлікт між мистецтвом як засобом впливу та етичними межами, які не можуть бути подолані лише емоційним впливом.

Фінальний дует Орфея з Аполлоном завершує характеристику героя в опері. Музично-інтонаційна єдність дуету із попередніми вокальними номерами Орфея (зокрема, «Possente spirto») підкреслює єдність образу, однак, розуміння Орфея змінюється: він вже не той, хто бореться за повернення минулого, а той, хто приймає мудрість вищого порядку. Перехід від земної любові до небесної гармонії стає кульмінаційним моментом, що впливає на зміну його характеру.

Таким чином, партія Орфея у Монтеверді є не лише музичною і драматургічною віссю твору, але й засобом втілення гуманістичної ідеї становлення особистості через випробування, афект і пізнання. У взаємодії з міфологічними фігурами, насамперед Аполлоном, Орфей постає як герой, трагедія якого полягає не у втраті коханої, а у відкритті обмеженості людських бажань перед обличчям вищого морального закону. Саме ця

глибина й багатовимірність образу Орфея робить його центральним об'єктом філософського та музичного осмислення в опері Монтеверді.

Опера «Орфей та Еврідіка» Крістофа Віллібальда Глюка – це перша реформаторська опера, в якій композитор разом з лібретистом Раньєрі Кальцабіджі втілює ідеї «нових» шляхів розвитку оперного жанру. Його реформаторські ідеї були викладені у передмові до опери «Альцеста». Провідна думка реформи полягала у повній відповідності музики до словесного тексту. Музика повинна підсилювати почуття і збагачувати сценічну дію, але жодним чином не зупиняти перебіг сюжетних подій. Глюк возвеличує роль поезії в опері, підпорядковуючи до неї музику. Такі погляди композитора стали «вимогою часу», викликані розвитком оперних жанрів – опери-серія та французької ліричної опери.

Головними темами реформаторських опер Глюка стають античні героїко-трагічні сюжети, з акцентом на питаннях життя і смерті. Зосереджуючись на створенні серйозного та піднесеного оперного жанру, він відмовляється від розвитку другорядних сюжетних ліній та розважальних моментів, розвиваючи лише основну сюжетну лінію.

Опера «Орфей та Еврідіка» є однією з найпопулярніших оперних зразків світової музичної культури. Вона має багату сценічну історію, яка починається від часу прем'єри опери у Відні в 1762 році. В основі опери лежить сюжет міфу про кохання про Орфея та Еврідіки, який був добре відомий в оперному мистецтві. Композитор в опері зумів втілити глибокий ідейний зміст античного міфу, показати чарівну силу мистецтва, втілити ідею вірності кохання та зіткнення людини з долею. В опері образи героїв сповнені величі та водночас простоти, вони наділені людськими почуттями.

Опера складається з увертюри та трьох дій. Кожна дія опери містить сцени – великі побудови, структура яких основана на чергуванні сольних номерів, речитативів, хорових та танцювальних номерів. Єдність драматургії опери підкреслена також тональним планом та повторенням музичних тем.

Партія Орфея в опері Глюка займає провідне місце, герой постійно присутній на сцені. Його сольні арії та речитативи чергуються з хоровими та танцювальними номерами. Особливість партії героя пов'язана із типом голосу виконавця, який неодноразово змінювався самим композитором.

У першій дії опери відбувається зміна образу Орфея, драматичний розвиток його психологічного стану від душевного пригнічення до мужньої готовності випробувати долю. Партія Орфея в опері переплітається із хоровими номерами, утворюючи наскрізну композиційну структуру. Така побудова оперної драматургії стала однією із визначних досягнень в операх композитора. Сцена з ехо побудована на чергуванні аріозних та речитативних епізодів Орфея та утворює рондоподібну форму. Перша Арія Орфея «*Chiamo il mio ben così*» вирізняється наспівністю мелодичної лінії, пластичністю та вишуканістю, однак, не містить виразу почуттів горя через його втрату. Лише мелодичні затримання вкінці кожної фрази передають зітхання Орфея. Почуття втрати коханої перенесені у проміжні речитативи.

Сцена Орфея та фурій з другої дії вважається однією з найбільш драматичних оперних сцен Глюка. Композиційна цілісність драматургії заснована на чергуванні сольних номерів головного героя та хорових епізодів фурій. Кожен новий розділ сцени призводить до зміни характеру образів: партія головного героя стає більш напористою, його благання – переконливішими, натомість, характер фурій поступово пом'якшується. Арія Орфея «*Deh placatevi con me*» («О будь милостивим до мене») – це скорботна пісня, сповнена суму, у мінорному ладі (c-moll – f-moll), мелодична лінія якої складається із низхідних фраз із затриманнями у завершенні. Наступна арія Орфея «*Men tirranne voi sarreste*» («Заклинаю, благаю») складається лише з 15 тактів. Прохання героя стають все більш напористими. Арія побудована як послідовність коротких схвильованих фраз, розділених паузами, кожна з яких передає схвильовану мову людини, що задихається від хвилювання.

Арія Орфея «*Quel nouveau ciel pare*» передає захоплення красою полів Елізіума («Небесний світ знову бачу я і легше дихати мені»). Арія досить

велика за своїми розмірами. Яскравість музичного пейзажу створює оркестрова партія: наповнений сонцем луг, звуки дзюрчання струмка, гармонія неба, повітря та завітаних полів.

Остання арія Орфея «*Che faro senza Euridice*» стала предметом для суперечок, адже, горе у ній виражене у мажорній тональності. Арія не містить виразу почуттів розпачі героя через втрату коханої. У ній присутні лише благородний вираз горя у мажорному ладі, що підкреслюють низхідні секундові інтонації вкінці кожної фрази. Скорботний характер проявляється у двох епізодах арії, що містять темповий та ладовий контраст. Ця арія утворює тематичну арку з хором з I дії біля гробниці Еврідіки, утворюючи тематичну арку.

К.В. Глюк створив декілька авторських версій опери, що свідчить про намагання адаптувати драматургію та вокальну концепцію опери до смаків аудиторії. Перша версія «Орфей та Еврідіка» (італійською мовою), названа як *azione teatrale per musica* в трьох діях і складена в 1762 році у Відні на лібрето Кальцабіджі, написана для голосу альт-кастрато. У головній ролі виступив Гаetano Гваданьї. У 1769 році Глюк зробив «скорочений» варіант опери на одну дію «*La Feste d'Apollo*», призначений для виконання на великому оперному фестивалі у Пармі в Італії на честь одруження однієї із доньок Марії Терезії. Партію Орфея виконав сопрано-кастрато Джузеппе Мілліко. У 1774 році Глюк зробив редакцію опери для Королівської академії музики (Опера) *Académie Royale de Musique (the Opéra)*, французьку версію «*Orphée et Eurydice*». Паризька редакція опери відповідала смакам французької публіки та традиціям французької опери. Глюк змінив оригінальний *azione teatrale per musica*. Відповідно до лібрето П'єра Луї Моліна була розширена структура опери. Композитор вносить зміни в оркестровку опери, відповідно до складу оркестру Королівської опери, переробляє номери та додає ряд нових інструментальних номерів та вокальних. Глюк змінює партію Орфея відповідно до зміни типу голосу виконавця Жозефа Легро. У французькій оперній традиції співаки-кастрати не були популярними, тому композитор

переробив партію головного героя для голосу *haute-contre* (високого тенора). Таким чином, опера «Орфей» Глюка стала двічі реформаторською оперою, адже її французька версія містила ряд відмінностей не лише музично-драматургічних, а й у трактуванні образу Орфея, який подається в опері у героїчному плані.

Нотні видання опери часто основані на двох редакціях віденській та паризькій, що належали самому композитору. Однак, виникає певна плутанина як у структурі опери, так і тональному плані, спричинена зміною типу голосу виконавця партії Орфея. Питання типу голосу необхідного для виконання партії Орфея залишається дискусійним до сьогодні. У віденській версії партія Орфея є надто низькою для голосу меццо-сопрано, що часто виконували її. Натомість паризька версія занадто висока для більшості сучасних тенорів. Можемо лише припустити, що такий вибір тембру голосу для партії Орфея композитором відповідає його ідеалу втілення образу головного героя.

Співставлення композиторських інтерпретацій міфічного сюжету про кохання Орфея та Еврідіки дає змогу простежити особливості втілень образу головного героя. В опері Монтеверді Орфей постає як ідеалізований міфічний музикант: його партія для тенора поєднує речитативні фрагменти з багатою орнаментациєю, а сольні арії («*Rosa del ciel*», «*Tu sei morta*») резонують через мову афектів епохи бароко. Натомість, в опері Глюка головний герой – це звичайна людина з природними почуттями: його вокальна партія не містить колоратур, побудована на яскравому мелодизмі, що інтегрований у лаконічні сольні номери: аріозо («*Che farò senza Euridice?*») та арії, в яких розкривається глибина переживань та почуттів героя.

Кожна з розглянутих у роботі опер має свої драматургічні особливості. У Монтеверді дія розгортається розмірено: пролог, п'ять дій із чергуванням монологів, хорових сцен і танцювальних інтермедій. В опері філософсько-міфологічний образ Орфея розкривається через символічні зустрічі з алегоричними персонажами Музикою і Надією, а коментатором подій стає

хор. Натомість, динамічність оперної драматургії зустрічаємо в опері Глюка, де розвиток сюжету відбувається у трьох діях та чіткому поділі на номери. Велика увага в опері надається емоційній взаємодії закоханої пари Орфея й Еврідіки, драматичним кульмінаціям у підземному царстві та втручанні Амура як носія щасливої розв'язки сюжету.

Монтеверді пропонує два варіанти фіналу – трагічний і оптимістичний, тим самим залишаючи простір для виконавсько-сценічних інтерпретацій; опера Глюка містить «щасливий» фінал, що відповідає класицистичним ідеалам гармонії й морального піднесення.

Таким чином, дослідження композиторської інтерпретації сюжету Орфея й Еврідіки, із акцентом на образі головного героя, дає можливість простежити розвиток оперної драматургії. Від символічно-алегоричного театрального дійства епохи бароко з характерними музично-виразовими прийомами («мовою афектів»), що втілює високі ідеї міфу до психологічної драми Класицизму, в якій музика спрямована на відтворення людських почуттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афектив теорія (n.d.). Retrieved from URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53392/385972.html>
2. Давидович, Н. (2023). Партія Орфея з опери «Орфей та Еввідіка» Крістофа Віллібальда Глюка у редакціях 1762 та 1774 років. Бакалаврська робота. Львів, 2023.
3. Кун, М.А. (2010) Легенди і міфи Давньої Греції. Київ. Retrieved from URL: https://supermif.com/greki/kun/bogi_71.html
4. Ладвинская А. (2006). Глюк Кристоф Виллибальд (1714-1787), австрийский композитор. *70 знаменитых композиторов: Судьба и творчество*. Донецк: БАО.
5. Касьяненко, Л.О. (2014). Феномен риторики в ораторському мистецтві та музичному виконавстві. Південноукраїнські мистецькі студії, № 1 (2024). DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-1.14>
6. Наумов А. Вокальная стилистика хоровых сцен в поздних операх К.В. Глюка. К постановке проблемы. *Universum* 2014. № 2.
7. Очаніна, А. (2022). Порівняльно-лінгвістичний підхід інтерпретації образу Еввідіки з опери «Орфей та Еввідіка» К.В. Глюка у франко та італомовних редакціях лібрето. *Музичне мистецтво і культура*, 2(32), 103-119. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-9>
8. Шпиг Ю. (2022). «Флорентійська камерата» як платформа формування нової вокальної школи. *Музичне мистецтво і культура*, 2(33), 42-53. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-4>
9. Abbate, C., & Parker, R. (2015). *A History of Opera*. New York: W.W. Norton & Company.

10. Accademia degli invaghiti. (n.d.). Retrieved from URL:
https://it.wikipedia.org/wiki/Accademia_degli_Invaghiti
11. Carter, T. (1999) Singing Orfeo: On the Performers of Monteverdi's First Opera." *Recercare* 11, 75-118. Retrieved from URL:
<http://www.jstor.org/stable/41701301>.
12. Carter, T. (2002). Monteverdi's Musical Theatre. New Haven, CT : Yale University Press.
13. Carter, T. (2002). Possente spirito: On taming the power of music. *Early Music*, 30(4), 486–502. <https://doi.org/10.1093/em/30.4.486>
14. Carter, T. (2010). Some Notes on the First Edition of Monteverdi's 'Orfeo' (1609). *Music and Letters* 91, no. 4: 498-512.
15. Carter, T. Possente Spirito: On Taming the Power of Music. *Early Music* 21, no. 4 (1993): 517-23. URL: <http://www.jstor.org/stable/3128363>.
16. Carter, T., & Chew, G. Monteverdi, Claudio. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed February 8, 2017, Retrieved from URL:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44352pg1>
17. Celletti R. (1983). *Storia del belcanto*. Firenze, 1983.
18. Claudio Monteverdi: Orfeo. (n.d.). Retrieved from URL:
https://www.toddtarantino.com/hum/orfeo.html?utm_source=chatgpt.com
19. Colas Gallet, D. (2015). From Legend to Opera: Christoph Willibald Gluck's Orfeo ed Euridice. *Opera in the World of New Media: A Historical and Critical Perspective*. B. Baublinskiene & L. Vilimiene (Eds.) Lithuanian National Opera and Ballet Theatre. pp. 97–109.
20. Cyr, M., & Reinhard G. P. (1992). *Performing Baroque Music*. Amadeus Press.
21. Denis, Arnold. (1975). *Monteverdi*. J.M. Dent & Sons.
22. Fabbri, P. (2003). *Monteverdi*, trans. T. Carter. Cambridge university press, Cambridge.

23. Fenlon, I. (1986). *The Mantuan Orfeo. Claudio Monteverdi: Orfeo*. Cambridge : Cambridge University Press.
24. Foreman, E. (2006). *The Art of Bel Canto in the Italian Baroque: A Study of the Original Sources*. Minneapolis, MN: Pro Musica Press.
25. Gluck, Ch. W. (1962). *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck*. Hedwig and E. H. Mueller von Asow (ed.). Translated by Stewart Thomson. London: Barrie and Rockliff.
26. Grout, D. J. (1971). *A Short History of Opera*. New York: Columbia University Press, 1971.
27. Gruber, P. (1993). *The Metropolitan Opera Guide to Recorded Opera*. New York: Metropolitan Opera Guild.
28. Heller, W. (2014). *Music in the Baroque*. New York: W.W. Norton & Company.
29. Howard, P. (2003). *Christoph Willibald Gluck: A Guide to Research*, 2nd ed. New York: Routledge.
30. Howard, P., & Willibald, C. (1981). *Ritter von Orfeo Gluck. Orfeo*. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Kelly Forrest, Thomas. (2000). *First Nights: Five Musical Premieres*. Yale University Press.
32. Li, Y., & Wu, L. J. (2019). Music Analysis of Act II Scene 1 of Gluck's Opera "Orfeo ed Euridice." *Proceedings of the 2019 International Conference on History, Culture, and Art Research* (pp. 158–162). <https://doi.org/10.25236/ichcad.2019.31>
33. Loewenberg, A. (1978). *Annals of Opera (1597—1940)*. Compiled from the original sources by A. Loewenberg. London, Calder.
34. Monteverdi, Claudio, Alessandro Striggio, and Rinaldo Alessandrini. (2012). *L'Orfeo: favola in musica in un prologo e cinque atti. Piano Reduction* by Rinaldo Alessandrini. Kassel: Bärenreiter.

35. Monteverdi: *L'Orfeo*. (n.d.). Retrieved from URL: https://www.collegesidekick.com/study-guides/musicapp_historical/1-6-1-lorfeo-monteverdi
36. Moul, S.J. (2015). *Curation opera*. A thesis submitted in fulfilment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy Sydney Conservatorium of Music. University of Sydney. October 2015. 297
37. Neumann, Frederick, & Stevens, Jane R. (1993). *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Schirmer Books.
38. Neves, G. S. (2017). *Monteverdi's Opera Heroes: The Vocal Writing for Orpheus and Ulysses* (Doctoral dissertation, Texas Tech University). Retrieved from URL: <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/72690>
39. Palisca, C. V. (1981). *Baroque Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
40. Pirrotta, N. (1984). *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
41. Pirrotta, N. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge University Press, 1982.
42. Redlich, H. F. (1952). *Claudio Monteverdi: Life and Works*. Oxford University Press. DOI: [10.13132/1826-9001/17.2013](https://doi.org/10.13132/1826-9001/17.2013)
43. Ringer, M. (2006) *Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*. Pompton Plains, N.J.: Amadeus Press.
44. Schwindt, J. (2022). *L'Accademia degli Invaghiti: Musical and Philosophical Implications*. *Studies in Early Opera and Culture*, edited by Laura Moretti. Florence: Olschki.
45. Sherman, B. D. (1997). *Inside Early Music: Conversations with Performers*. New York; Oxford: Oxford University Press.
46. Sohlgren, E. (2020). *Performing Gluck's Orfeo ed Euridice in London, Florence and Naples 1770–1785: Contrasting Styles and Competing Ideals* (Master's thesis, Uppsala University). Retrieved from URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1471628/FULLTEXT01.pdf>

47. Solomon, J. (1995). The Neoplatonic Apotheosis in Monteverdi's 'Orfeo'. *Studi Musicali*, 24, pp. 27-47.
48. Stark, J. A. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
49. Sternfeld, F. W. (1986). The Orpheus Myth and the Libretto of *Orfeo*. *Claudio Monteverdi: Orfeo*. John Whenham (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
50. Sternfeld, F. W. (1993). *The Birth of Opera: Monteverdi's "Orfeo" and the Development of Early Baroque Music*. Oxford University Press.
51. Stevens, D. *Monteverdi: Sacred, Secular, and Occasional Music*. Ashgate Publishing, 2005.
52. The Guardian. (2015). Monteverdi's Orfeo: 'A Brilliant and Compelling Fable'. Retrieved from URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/aug/03/monteverdi-orfeo-john-eliot-gardiner-the-inalienable-power-of-music>The Guardian
53. The Metropolitan Opera. (n.d.). Orfeo ed Euridice Program Notes. Retrieved from URL: <https://www.metopera.org/user-information/nightly-met-opera-streams/week-34/program-notes/orfeo-ed-euridice/>
54. Tomlinson, G. *Monteverdi and the End of the Renaissance*. University of California Press, 1987.
55. Tosi, P. F., & Foreman, E. (1986). *Opinions of Singers Ancient and Modern, or Observations on Figured Singing*. Minneapolis, MN: Pro Musica Press.
56. Whenham, J. (1986). *Monteverdi: Orfeo*. Cambridge University Press.

ДОДАТКИ

Додаток А. Структура опери «Орфей» Клаудіо Монтеверді

1 Toccata

2 « Dal mio Permesso amato » La Musica

АКТ I

3 « In questo lieto e fortunato giorno » Pastore

4 « Vieni Imeneo, deh vieni » Coro

5 « Muse, honor di Parnaso » Ninfa

6 « Lasciate i monti, lasciate i fonti » · Coro

7 « Ma tu, gentil cantor» · Pastore

8 « Rosa del ciel» · Orfeo

9 «Io non direi qual sia» · Euridice

10 « Lasciate i monti, lasciate i fonti » Coro 1

11 « Vieni, Imeneo» · Coro

12 « Ma se il nostro gioire» Pastore

13 Sinfonia

14 « Alcun non sia» Due Pastori

15 Sinfonia

16 « Che poi che nembo rio» Coro, Ninfa, Pastori

17 Sinfonia

18 «E dopo l'aspro gel» Due Pastori

19 «Ecco Orfeo» Coro

АКТ II

20 «Ecco pur ch'a voi ritorno » Orfeo

21 «Mira» Pastori

22 «In questo prato adorno» Due Pastori

23 «Qui le Napee vezzose» Due Pastor, Coro

24 «Vi ricorda o bosch' ombrosi » Orfeo

25 «Mira, deh, mira Orfeo» Pastore

26 «Ahi caso acerbo» Messaggiera, Pastori, Orfeo 2'53

27 «In un fiorito prato» Messaggiera

28 «Ahi caso acerbo» Pastori

29 «Tu sei morta» Orfeo

30 «Ahi caso acerbo» Coro

31 «Ma io ch'in questa lingua» Messaggiera

32 Sinfonia

33 « Chi ne consola » Due Pastori

34 « Ahi caso acerbo » · Coro

35 Sinfonia

АКТ III

36 Sinfonia

- 37 «Scorto da te mio nume » Orfeo
 38 «Ecco l'atra palude » Speranza
 39 «Dove, Ah, dove te'n vai » Orfeo
 40 «O tu, ch'innanzi mort' » Caronte
 41. Sinfonia
 42 «Possente spirto » Orfeo
 43 «Non vivo io, no » Orfeo
 44 «A lei volt' ho il camin » Orfeo
 45 «Orfeo son io » Orfeo
 46 «O de le luci mie » Orfeo
 47 «Sol tu, nobile dio » Orfeo
 48 «Ben mi lusinga alquanto » Caronte
 49 «Ahi, sventurato amante » Orfeo
 50 Sinfonia
 51 «Ei dorme » Orfeo
 52 Sinfonia
 53 «Nulla impresa » Coro
 54 Sinfonia

ACTE IV

- 55 «Signor, quel infelice » Proserpina 2'35
 56 «Benche severo » Plutone
 57 «Quali gratie ti rendo » Proserpina
 58 «Tue soavi parole » Plutone
 59 «Pietade oggi » Coro di Spiriti
 60 «Qual honor » · Orfeo
 61 «Ma mentre io canto » Orfeo, Spirito
 62 «Ahi vista troppo dolce » Euridice, Spirito
 63 «Dove ten vai mia vita » Orfeo
 64 Sinfonia
 65 «È la virtute un raggio » Coro di Spiriti
 66 Sinfonia

ACT V

- 67 Ritornello
 68 «Questi i campi di Tracia » Orfeo
 69 «Vuoi vi doleste, o monti » Orfeo, Eco
 70 «Ma tu, anima mia » · Orfeo
 71 «Tu bella fusti e saggia » · Orfeo
 72 Sinfonia
 73 «Perch'a la sdegno » · Apollo, Orfeo
 74 «Salam » Apollo, Orfeo
 75 «Vanne, Orfeo » Coro
 76 Moresca

Додаток Б. Персонажі опер К. Монтеверді і К.В. Глюка

Опера «Орфей» К. Монтеверді	Опера «Орфей та Еврідіка» К. В. Глюка
• Орфей, співак (тенор)	• Орфей, співак (контральто або тенор)
• Еврідіка, його дружина (сопрано)	Еврідіка, його дружина (сопрано)
• Аполлон, бог музики (тенор)	-
• Плутон, бог підземного світу (бас)	-
• Прозерпіна, його дружина (мецо-сопрано)	-
• Харон, перевізник на річці стікс (бас)	-
• Сільвія, вісниця (мецо-сопрано)	-
• Музика (мецо-сопрано)	• Амур, бог кохання (сопрано)
• Надія (мецо-сопрано)	-
• Перший пастух (контртенор)	-
• Другий пастух (тенор)	-
• Німфа (сопрано)	-
• Перший дух, у підземному царстві (високий тенор)	-
• Другий дух, у підземному царстві (тенор)	-
• Відлуння (сопрано)	

Додаток В. Структури опери «Орфей та Еврідіка» у нотних виданнях 1764 та 1774 років

В.1 Порівняльна таблиця нотних видань опери «Орфей та Еврідіка» у віденській та паризькій постановках. Основні позначення N – нові номери, написані Глюком для постановки в Парижі, R – перероблені номери.

Ausgabe mit italienischem Text (1764).	Ausgabe mit französischem Text (1774).
(Edition avec le texte de Calzabigi. 1764.)	(Edition avec le texte de Moline. 1774.)

Die umgearbeiteten Nummern sind mit **R.** (refait), die neu hinzuzusammensetzten mit **N.** (neuf) bezeichnet.
(Les numéros marqués d'un **R.** sont refaits, et ceux qui ont une **N.** sont neufs.)

Ouverture. Allegro molto, C dur $\frac{3}{4}$ Tact.

Atto I.

Chor und Orfeo. Moderato, C moll $\frac{3}{4}$ Tact.

„Ah! se intorno a quest'urna funesta,“

Ballo. Es dur $\frac{3}{4}$ Tact.

Recitativ: Orfeo

„Basta, basta, o campagni!“

Chor da Capo.

Arie: Orfeo. Andante non presto, F dur $\frac{3}{8}$ Tact.

„Chiamo il mio ben così,“

Recitativ: Orfeo.

„Euridice, Euridice! ombra cara,“

Arie: Orfeo; da Capo.

„Cerco il mio ben così,“

Recitativ: Orfeo.

„Euridice, Euridice! ah! questo nome“

Arie: Orfeo; da Capo.

„Piango il mio ben così,“

Recitativ: Orfeo und Amore. {

„Numi, barbari! Numi!“ }

Arie: Amore. Andante sostenuto, G dur $\frac{3}{4}$ Tact.

„Gli sguardi trattieni,“

Recitativ: Orfeo.

„Che disse! ch' ascoltai!“

Ouverture. Allegro molto, C dur $\frac{3}{4}$ Tact.

Acte I.

R. Chor und Orphée. Moderato, C moll $\frac{3}{4}$ Tact.

„Ah! dans ce bois tranquille“

Pantomime. Es dur $\frac{3}{4}$ Tact.

Chor und Orphée da Capo.

R. Recitativ: Orphée; mit Ritournelle. Lentement, C moll $\frac{3}{4}$ Tact.

„Eloignez-vous“

Arie: Orphée. Lentement, C dur $\frac{3}{8}$ Tact.

„Objet de mon amour“

R. Recitativ: Orphée.

„Euridice, Euridice! ombre chère“

Arie: Orphée; da Capo.

„Accablé de regrets“

R. Recitativ: Orphée.

„Euridice, Euridice! de ce doux nom tout retentit“

Arie: Orphée; da Capo.

„Plein de trouble et d'effroi“

R. Recitativ: { Orphée.
„Divinités de l'Achéron“
} l'Amour.
„L'Amour vient au secours“

N. Arie: l'Amour. F dur $\frac{3}{4}$ Tact.

„Si les doux accords de ta lyre“

R. Recitativ: Orphée und l'Amour.

„Dieux! je la reverrais!“

Arie: l'Amour. Lente et gracieux, G dur $\frac{3}{4}$ Tact.

„Soumis au silence“

R. Recitativ: Orphée.

„Impitoyables Dieux!“

N. Arie: Orphée. Allegro maestoso, B dur $\frac{4}{4}$ Tact. Aus Bertoni's Tancred.

„L'espoir renaît dans mon âme“

Atto II.

Ballo. Maestoso, Es dur $\frac{3}{4}$ Tact.
Chor der Furien. C moll $\frac{3}{4}$ Tact; mit dem **Harfenvorspiel.** $\frac{4}{4}$ Tact
 und dem **Ballet,** $\frac{3}{4}$ Tact, als Nachspiel.
 „C hi mai nell' Erebo.“
Derselbe Chor da Capo und erweitert.
 { **Ballo** da Capo und
 { **Erster Zwischengesang** des Orfeo. Es dur $\frac{4}{4}$ Tact; mit dem „Nö“
 der Furien.
 „De! placatevi con me!“
Chor der Furien, zweite Strophe. Es dur $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Misero giovanne,“
Zweiter Zwischengesang des Orfeo. Moderato, C moll $\frac{4}{4}$ Tact.
 „Mille pene, ombre moleste,“
Chor der Furien, dritte Strophe. F moll $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Ah! quale incognito affetto flebile,“
Dritter Zwischengesang des Orfeo. F moll $\frac{4}{4}$ Tact.
 „Men tiranne ah voi sareste“
Chor der Furien, vierte Strophe. Lento, F moll $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Le porte stridano“

Ballo. Andantino, F dur $\frac{3}{4}$ Tact.

Recitativ: Orfeo. Andante mit dem Einsatze des Chores am Schluss.
 „Che puro ciel, che chiaro sol!“

Chor der Seligen. Andante con moto, F dur $\frac{3}{8}$ Tact.
 „Vieni a' regni del riposo,“

Ballo. Lento. B dur $\frac{3}{4}$ Tact.

Recitativ: Orfeo; mit dem abermal. Einsatze d. Chores am Schluss.
 „Anime avventurose“

Chor. Andantino, F dur $\frac{3}{8}$ Tact.
 „Torna, o bella, al tuo consorte,“

Acte II.

Einleitung. Maestoso, Es dur $\frac{3}{4}$ Tact.

Chor der Furien. D moll $\frac{3}{4}$ Tact; mit dem **Harfenvorspiel,** $\frac{4}{4}$ Tact
 und dem **Ballet,** $\frac{3}{4}$ Tact, als Nachspiel.
 „Quel est l'audacieux“

Derselbe Chor da Capo und erweitert.

R. Erster Zwischengesang des Orphée. B dur $\frac{3}{4}$ Tact; mit dem „Non“
 der Furien.

„Laissez-vous toucher“

Chor der Furien, zweite Strophe. B dur $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Qui t'amène en ces lieux“

o Zweiter Zwischengesang des Orphée. C moll $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Ah! la flamme qui me dévore“

Chor der Furien, dritte Strophe. G moll $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Par quels puissants accords,“

Dritter Zwischengesang des Orphée. C moll $\frac{4}{4}$ Tact.
 „La tendresse qui me presse“

Chor der Furien, vierte Strophe. C moll $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Quels chants doux et touchants“

N. Air des Furies für Orchester. D moll $\frac{3}{4}$ Tact.
Instrumentaleinleitung. Dolce, F dur $\frac{3}{4}$ Tact.

N. Drei Ballet-Stücke. a) D moll $\frac{3}{4}$ Tact; b) C dur $\frac{3}{4}$ Tact; c) C moll
 $\frac{3}{4}$ Tact.

N. Arie: Euridice und Chor; mit Nachspiel. Grazioso, F dur $\frac{6}{8}$ Tact.
 „Cet asile aimable et tranquille“

R. Recitativ: Orphée. Andante.
 „Quel nouveau ciel pare ces lieux!“

Chor der Seligen. Andantino, dolce. F dur $\frac{3}{8}$ Tact.
 „Viens dans ce séjour paisible“

Ballet. Lento. B dur $\frac{3}{4}$ Tact.

R. Recitativ: Orphée; mit dem Einsatze des Chores am Schluss.
 „O vous, ombres que j'implore“

***** Chor.** Andantino, F dur $\frac{3}{8}$ Tact.
 „Près du tendre objet“

Atto III.

Recitativ: Orfeo und Euridice. Allegro.
 „Vieni, segui i passi miei.“

Duett: Orfeo und Euridice. Andante, G dur $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Vieni appaga al tuo consorte,“

Recitativ: Euridice.
 „Qual vita è questa mai,“

Arie: Euridice. Allegro, C moll $\frac{2}{4}$ Tact.
 „Che fiero momento!“

Recitativ: Orfeo und Euridice.
 „Ecco un nuovo tormento.“

R. Recitativ: Orphée und Euridice.
 „Viens, Euridice, suis-moi“

Duett: Orphée und Euridice. Andante, F dur $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Viens, suis un époux“

R. Recitativ: Euridice.
 „Mais d'où vient qu'il persiste à garder le silence“

R. } Arie: Euridice. Allegro, C moll $\frac{2}{4}$ Tact und
Duett: Euridice und Orphée. Andante, C moll $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Fortune ennemie, quelle barbarie“

R. Recitativ: Orphée und Euridice.
 „Quelle épreuve cruelle“

* Zu diesem Gesang hat Gluck in der französischen Bearbeitung 3 Tacte hinzugefügt.
 (Pour l'édition française Gluck ajouta 3 mesures à ce chant.)

** Die dem Recitativ vorangehende Instrumentaleinleitung wurde bei der französischen Bearbeitung
 von Grund aus neu instrumentirt.
 (Pour l'édition française Gluck réinstrumenta presque de fond l'introduction prescrite du
 Recitatif.)

*** In diesen Chor schob Gluck in der französischen Bearbeitung noch einen Tact ein.
 (Pour l'édition française Gluck ajouta une mesure à ce chœur.)

X

Arie: Orfeo. Andante con moto, C dur. $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Che farò senza Euridice.“

Recitativ: Orfeo und Amore.
 „Ah! finisca e pur sempre colla vita il dolor.“

Ballo. a) Maestoso. D dur $\frac{2}{4}$ Tact.

b) Dolce. A dur $\frac{3}{4}$ Tact.

c) Allegro. A moll $\frac{3}{4}$ Tact.

d) Andante. D dur $\frac{3}{4}$ Tact.

e) Allegro. D dur $\frac{3}{4}$ Tact. 

Chor. Allegro. D dur $\frac{3}{4}$ Tact; m. Zwischenge-
 sängen des Orfeo, Amore und der Euridice.
 „Trionfi Amore.“

* **Arie:** Orphée. Andante, F dur $\frac{3}{4}$ Tact.
 „J'ai perdu mon Euridice“

R. Recitativ: Orphée und l'Amour.
 „Ah! puisse ma douleur“

 Fehlt in der französischen Partitur.

R. Chor: A dur $\frac{3}{4}$ Tact m. Zwischenge-
 sängen des Orphée, l'Amour u. der Euridice.
 „L'Amour triomphe“

Ballet. a) Dolce. A dur $\frac{3}{4}$ Tact.

b) Gavotte. Allegro, A moll $\frac{3}{4}$ Tact.

c) Air vif. C dur $\frac{3}{4}$ Tact.

d) Menuet gracieux. C dur $\frac{3}{4}$ Tact.

N. Terzett: Orphée, Euridice und l'Amour. Andante, E moll $\frac{3}{4}$ Tact.
 „Tendre Amour que tes chaînes“

Ballet. a) Maestoso. A dur $\frac{2}{4}$ Tact.

R. b) Andante. D dur $\frac{3}{4}$ Tact.

N. c) Chaconne. D dur $\frac{3}{4}$ Tact.

* Zu dieser Arie fügte Gluck in der französischen Bearbeitung 3 Tacte hinzu.
 (Pour l'édition française Gluck ajouta 3 mesures à cet air.)