

УДК 792.5:316.73](436)''17''(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276562>**РІЗАЄВА Г. Є.**

Різаєва Ганна Євгенівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>

rizaievanmau@gmail.com

© Різаєва Г. Є., 2023

SOFT SKILLS КРИСТОФА ВІЛЛІБАЛЬДА ГЛЮКА У КЕЙСІ «ОПЕРНА РЕФОРМА XVIII СТОЛІТТЯ»

Розглянуто реформаторський мейнстрим у європейському музичному театрі першої половини XVIII століття. Зазначено національні та локальні реформаторські прояви подолання театральної кризи, серед яких: новітній стиль акторської гри, запроваджений Девідом Гарріком в Лондоні; сучасні життєві теми творів французьких енциклопедистів (перш за все Дідро та Лессінга), що призвели до оновлення всіх складових театральної вистави; осмислення трансформації балетних дивертисментів у «пластичну драму» в теоретичних працях Луї де Каюзака і Ж. Ж. Новера; формування центрів оновлення італійської *opera seria* у Штутгарті (Н. Джоммеллі) та Пармі (Т. Траетта). Простежено історію так званої реформи Глюка та визначено головних учасників кейса «Оперна реформа середини XVIII століття». Висвітлено унікальну роль Відня як мультикультурної столиці у реалізації оперної реформи. З'ясовано виключну роль одноосібного інтенданта Віденських імператорських театрів протягом 1754–1764 рр. графа Джакомо Дураццо у формуванні запиту та реалізації реформи музичного театру. Виявлено прагнення реформаторів досягти синкретизму античної драми через новаторське театральне бачення у першій реформаторській опері «Орфей і Еврідіка». Окреслено базові *soft skills* (так звані «м'які навички») та простежено, як саме вони допомогли Глюку реалізувати свій творчий потенціал у бурхливому XVIII столітті, в час зміни світоглядних парадигм, та посприяли формуванню його місця в історії музики як «великого оперного реформатора».

Ключові слова: оперна реформа, Відень XVIII століття, діяльність Джакомо Дураццо, віденські реформатори, *soft skills*, психологічний портрет Глюка.

Вступ. Опера протягом більш ніж чотирьохсот років свого існування, як жоден інший музичний жанр, зазнала безліч реформ, раз у раз потрапляючи під шквал критиків, які констатували різні ступені оперної кризи і пропонували рецепти її подолання. Ще донедавна у музикознавчому дискурсі панувала ідея еволюціонування оперної історії через «лікувальні» наративи оперних реформ, але в останні п'ятдесят років західно-європейська музикознавча думка, слідує тенденціям більшої контекстуалізації та історичного релятивізму, почала руйнувати міфологію навколо ролі реформ в еволюції опери як шляху до досконалості жанру¹. Водночас оперні реформи та їх практична ре-

¹ Амбер Юелл у своєму дисертаційному дослідженні зазначає: «Вийшовши за межі текстів реформаторів, щоб дослідити реальні події та практики, розумієш, що філософська риторика та художній ідеалізм маскують багато реалій оперного життя. Деякі вчені стверджували, що навіть основні припущення щодо природи реформи є неспроможними.» [Youell, 2012, с. 4.]. Рейнхард Штром вважає, що «сама опера є “жанром реформи”», і що «перебільшувати важливість <...> реформи означає мінімізування постійної зміни природи жанру» [Strohm, 1997, с. 29].

лізація є бездоганним індикатором світоглядних зсувів часу, історико-соціальних контекстів, у яких вібрували індивідуальні потреби, бажання та страхи покоління.

Вже народження опери на межі XVI–XVII століть було своєрідною реформою, спробою повернення музиці її впливу, на межі містичного, на людську свідомість через повернення до синкретизму слова, музики, жесту та драми, притаманного давньогрецькій трагедії¹. Традиційно чи не єдиною інституцією, що винайшла жанр опери, вважається Флорентійська камерата (друга назва — Камерата Барді), але у Флоренції, тогочасному епіцентрі «узагальнення процесів, що відбувалися у музичному житті Європи диференційовано та дискретно» [Жаркова, 2022, с. 380], було як мінімум п'ять академій, що об'єднували прогресивних гуманістів. Між усіма цими угрупованнями існували тісні зв'язки та обмін думками, усі вони прагнули відкрити нові перспективи розвитку музичного театру, тому «унікальна роль (Флорентійської камерати) у появі засад нової організації музично-драматичних вистав є дещо перебільшеною» [там само, с. 383]. Тож взаємодія однодумців стає фундаментальною передумовою формування жанру. Не дивно, що подальша історія його розвитку висвітлює вражаючі знахідки подібних творчих «камерат» — римської «Аркадії» чи віденських шукачів нової оперної моделі, об'єднаних навколо графа Дж. Дураццо (дивовижна паралель з графом Дж. Барді у Флорентійській камераті).

Стрімкий розвиток оперного жанру вже наприкінці XVII століття призвів до реформи римських Аркадійців, які прагнули очистити оперу від комічних епізодів та надприродних елементів і повернути їй раціональність і строгість аристотелівської трагедії. А вже через покоління, у середині XVIII століття, нова група реформаторів, серед яких найбільш відомі Глюк і Кальцабіджі, відкинули традицію, встановлену Аркадійською реформою, «знову спираючись на натхнення стародавніх»². Як безпосередньо появу опери, так і вищезгадані реформи логічно було б розглядати як своєрідні «кейси», розроблені та реалізовані освіченою і впливовою елітою (не тільки тандемом лібретист-композитор), адже як у випадку так званої глюківської реформи, організаторами, натхненниками та учасниками процесу реформування виступала потужна група однодумців. В такому ракурсі дослідження композитор постає як «учасник команди» і у зв'язку з чим виникає, з одного боку, низка запитань щодо внутрішньогрупової рольової синергії такого «об'єднання», а з іншого — необхідність аналізу психологічного портрета та особистих якостей автора музики (тих, що в сучасному тезаурусі мають назву *soft skills*³), які дозволили митцю сформувати

¹ Пригадаємо безапеляційні вислови ренесансних музичних теоретиків щодо недовершеності тогочасної музики у порівнянні з музикою Античності. Показова в цьому сенсі думка Бартоломео Рамоса де Пареха: «Безсумнівно, музика має величезний вплив і могутню владу над людською душею, чи то заспокоює, чи збуджує її. Якщо в наш час музика не творить стільки чудес, то це слід віднести не до мистецтва, досконалість якого перевищує досконалість природи, а до тих, хто погано використовує мистецтво. Якби цих чудових [грецьких] музикантів <...> повернули до життя, вони б заперечували, що нашу музику винайшли вони <...>» [цит. за: Bonds, 2013, с. 106].

² «Citing yet again the inspiration of the ancients» [Reform, 2002].

³ Поняття *Soft skills* набуло термінологічного визначення у 1972 році на конференції Командування армії США (CONARC), де доктор Уїтмор представив доповідь, метою якої було з'ясувати, як термін «м'які навички» розуміють у різних школах CONARC (повний текст звіту конференції можна подивитися за посиланням: <https://apps.dtic.mil/sti/citations/ADA099612>). За оксфордським словником *Soft skills* — це особисті якості, що дозволяють ефективно та гармонійно взаємодіяти з іншими людьми. Одна з головних цінностей *soft skills* полягає в тому, що вони дозволяють бути гнучкими у світі, який постійно змінюється.

свій авторитет як всередині команди, так і за її межами та досягти значних успіхів у практичній реалізації прагнень реформаторів.

Аналіз публікацій. До середини ХХ століття в музикознавчій літературі активно експлуатувався образ «гіганта Глюка», культ якого залишився у спадок від романтизму: Гофман вважав Глюка чи не найпершим із романтиків; Берліоз бачив у ньому родоначальника сучасної опери; Вагнер також вів свій родовід від «великого реформатора Глюка»¹. На початку ХХ століття у західноєвропейському музикознавчому дискурсі поступово з'являються роботи, автори яких намагаються дослідити бекграунд віденської оперної реформи середини ХVIII століття поза глюкоцентризмом [Naas, 1918].

З другої половини ХХ століття фокус уваги все більше розгортається до спроб цілісного усвідомлення складних процесів у царині музичного театру та колективної ролі у реалізації реформаторських ідей. Одна з таких новітніх робіт — стаття ізраїльської музикознавиці Рут Кац, у якій діяльність Флорентійської камерати розглянуто як «кейс» розв'язання проблеми запиту гуманістів на відродження античної трагедії, зокрема одноголосного співу із супроводом в дусі античної традиції [Katz, 1984]. В сучасних західних дослідженнях вже загальним місцем стало позначення «глюківської» реформи як «реформи Кальцабіджі–Глюка» та все частіше з'являються праці, пов'язані з діяльністю усього кола «віденських реформаторів» [Brown, 1997; Brown, 2000; Heartz, 1967-1968; Howard, 1910; Marri, 1989; Robinson, 1982; Youell, 2012]².

У вітчизняних статтях згадування оперної реформи середини ХVIII століття зустрічається виключно у формулюванні «реформа Глюка», і композитор часто постає одноосібним каталізатором та втілювачем *своїх* реформаторських ідей. В цілому український корпус робіт, присвячених Глюку (вірніше, його окремим творам, оскільки ані життєтворчість Глюка, ані пов'язана з ним оперна реформа не були самостійними темами досліджень у нашому музикознавчому дискурсі), на противагу різьчому розмаїттю західних досліджень, вельми скромний³. Він нараховує лише декілька окремих статей, повністю чи частково присвячених глюківській інтерпретації міфу про Іфігенію [Гура, 2014; Веселовська, 2009], вагнерівській рефлексії на «Іфігенію в Авліді» [Бабій, 2012] та балетній музиці Глюка [Анфилова, 2005]. У статті В. Рожка [Рожок, 2014] у контексті огляду історії та «реформаторського потенціалу» оперного жанру згадується Глюк та його паризькі опери (при цьому повністю оминається віденський період); стисло описуються основні положення глюківської реформи та зазначається її вплив на подальший розвиток опери. Серед вищезазначених робіт окремо стоять блискучий порівняльний аналіз втілення міфу про «Орфея»

¹ Див. більш детально: [Hoffmann, 1808–1809]. Автор позиціонує Глюка як ікону митця-романтика. Доленосну роль для пізнішого сприйняття Глюка відіграв Берліоз, відродивши інтерес до нього не лише як до людини, але як автора музики. Постановка «Орфея» у новій редакції 18 листопада 1859 року в паризькому *Théâtre Lyrique* з Поліною Віардо у головній ролі стала важливою культурною подією ХІХ століття. Про стосунки між Берліозом і Глюком див. [Joël-Marie Fauquet, 2000]. Ференц Ліст, Сен-Санс і Ріхард Штраус також вважали Глюка естетичним предком. Загалом про міфологізацію Глюка ХІХ століття див.: [Rehding, 2009; Goldhill, 2010].

² В англійських джерелах нерідко використовується поняття *Viennese operatic reform*

³ Зазначимо унікальну для українського культурного простору ситуацію: попри відсутність фундаментальних праць, присвячених оперній реформі середини ХVIII століття або творчому доробку Глюка, його опери з успіхом ставляться на вітчизняній оперній сцені. Так, в Одеському оперному театрі поставлена віденська версія «Орфея», у Львівському оперному театрі — французька, декілька років тому була реалізована постановка на сцені Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського.

К. Монтеверді та К. В. Глюком і розгорнута рецензія на постановку паризької редакції «Орфея» Глюка у баварській опері з книги М. Р. Черкашиної-Губаренко «Оперний театр у мінливому часопросторі» [Черкашина-Губаренко, 2015].

Віденська оперна реформа XVIII ст., безпосередньо пов'язана з ідеологією Просвітництва, діяльністю масонських лож та політикою австрійського канцлера Кауніца-Рітберга, була оскоплена радянським музикознавством до штампованого сприйняття як протистояння прогресивної реформи Глюка «анахронічній» італійській оперній моделі. Питанню переосмислення й самого феномену оперної реформи, й ролі в ній Глюка не присвячено жодного вітчизняного дослідження¹, що обумовлює **актуальність статті**.

Сучасні підходи західних музикознавців, які ґрунтуються на принципах контекстуалізації та історичного релятивізму, дозволяють, з одного боку, по-новому подивитися на усталені факти та подолати стереотипне їх сприйняття, з іншого — розширити усвідомлення життєдайних процесів, що супроводжували появу музичних феноменів. Спираючись на прецедент цілісного розгляду діяльності об'єднання одnodумців з приголомшливим для історії музики результатом — Флорентійської камерати як «кейсу» в статті Рут Кац [Katz, 1984], у статті вперше проакцентовано значення подібного об'єднання реформаторів у Відні для реалізації оперної реформи XVIII століття. У подоланні кліше «глюкоцентризма» важливим видається погляд на Глюка-людину з певними психологічними рисами (сучасною мовою *soft skills*), які дозволили йому бути ефективним у співтворчості з віденськими реформаторами та досягти особистого успіху. Все вищенаведене визначає **наукову новизну роботи**.

Мета статті — простежити історію так званої реформи Глюка та виявити головних учасників кейса «Оперна реформа середини XVIII століття». Дослідити, які *soft skills* кавалера Глюка і як само допомогли йому реалізувати свій творчий потенціал у бурхливому XVIII столітті — в час зміни світоглядних парадигм, та посприяли формуванню його місця в історії музики як «великого оперного реформатора».

Для досягнення поставленої у статті мети обрано *історичний* (для розгляду обставин формування запиту на оперну реформу та з'ясування шляхів його розв'язання), *культурологічний* (для дослідження культурного контексту XVIII століття), *соціологічний* метод аналізу (для окреслення глюківських *soft skills*), *порівняльний* та *системний* — для розгляду діяльності віденських реформаторів як специфічного «кейсу») **методи дослідження**.

Результати дослідження.

Криза опери XVIII століття — жага змін. Розрив між сформованими жанровими моделями опер та просвітницькими ідеями, що панували у європейському суспільстві того часу, призвів до кризової ситуації, яка торкнулася не лише музично-театральної царини, але й театру загалом. Реагуючи на виклики часу, до середини XVIII століття було зроблено кілька спроб оновити сценічне мистецтво. Дідро і Лессінг запропонували серйозні сучасні теми, які неминуче вплинули на акторську гру, театральні декорації та костюми. Луї де Каюзак, Жан-Жорж Новер² і Гаспаро Анджоліні спрямовували свою діяльність для створення драматичного балету. На англійській сцені Девід

¹ Показово, що в сучасному українському посібнику «Історія опери» віденська реформа опери навіть не згадується, а діяльність Глюка обмежується його французьким періодом [Історія опери, 1998, с. 111–113].

² Реформаторська теоретична праця Каюзака *La Danse ancienne et moderne* була опублікована 1754 року, *Lettres sur la danse et sur les ballets* Новера у 1760 році у Штутгарті.

Гаррік удосконалював та багато у чому створював новий стиль акторської гри, який різко поривав із величною декламацією та жестами минулого.

Дідро наполягав на необхідності звільнити французьку оперу від «надмірної залежності від “merveilleux” (чудес), зробити її більш людяною, повернути до високого літературного стандарту і благословити появою музичного генія» [Heartz, 1967–1968, с. 117]. У трактаті «Досвід опери» (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755) Франческо Альгаротті запропонував дуже спрощену модель *opera seria*, в якій переважала драма, а не музика, балет чи ефектна постановка. Сама драма повинна, за словами італійського просвітника, тішити око і слух, розбурхувати і впливати на серця глядачів, не ризикуючи погрішити проти розуму чи здорового глузду. Ці ідеї знайшли прихильність у лібретиста К. Фругоні та композитора Т. Траетти, а згодом вплинули на розвиток реформістської ідеології Кальцабіджі–Глюка.

Усі ці та інші реформаторські рухи досягли апогею в десятиліття після 1750 року. Нікколо Джоммеллі (1714–1774) і Томмазо Траетта (1727–1779), відповідно у Штутгарті і Пармі (в останній досить відчутним був французький вплив), зробили значний внесок у «звільнення від стереотипних форм, емоційного банкрутства та віртуозних надмірностей того, що можна назвати «нереформованою» або «традиційною» італійською *opera seria*» [Youell, 2012, с. 3–4], хоча і з різними музично-стилістичними результатами.

Таким чином, бурхливий коктейль реформаторської діяльності в Європі через впливи традицій та жагу нового, вражень та відгуків¹ створив виключні умови для реалізації ідеї «реформованої опери», місцем народження якої не випадково стає Відень.

Роль місця та особистості в історії: граф Дж. Дураццо у Відні. Відень у 1760-х роках пережив розквіт різноманітних підходів до опери завдяки низці виконавців і композиторів, які стирали межі між традицією і прогресом. Багато у чому саме місто доволі самотньо формувало оперну практику: мультикультурна, багатомовна імперська столиця була перехрестям французької, німецької та італійської культур (не кажучи вже про слов'янську й угорську культури, вплив яких на оперу важко простежити), і віденська опера відображала це зближення суперечливих, часом парадоксальних ідей [Youell, 2012, с. 6]. За словами Алана Брауна, одного з провідних західних дослідників віденської опери у контексті 60-х років XVIII століття, «Відень приблизно у 1760 році був найродючішим ґрунтом Європи для інновацій у музичній драмі — як у співі, так і в танцях» [Brown, 1991, с. 1]. Політичний клімат, географія та керівництво придворних театрів, а також, безперечно, той факт, що «потрібні люди опинилися в потрібний час у потрібному місці» зробили Відень ідеальним місцем для реформи опери. Серед постатей, що визначали шляхи оновлення європейського музичного театру середини XVIII століття були інтендант імперських театрів граф Джакомо Дураццо, композитор Крістоф Віллібальд Глюк, лібретист Раньєрі де Кальцабіджі та балетмейстер і хореограф Гаспаро Аджоліні.

1747 року у Відні нещодавно побудований придворний Бургтеатр, а також Кертнертортеатр вперше були передані у відання приватного імпресарію і відкриті для платної публіки. Одноосібним «доглядачем видовищ» у 1754 році став граф

¹ Від ідей Альгаротті (з його «спрощенням» опери до прогресивного акторського стилю Девіда Гарріка), від тверджень Новера про те, що танцюристи повинні виражати емоції та опановувати нове мистецтво «драматичного жесту» — до експериментів Джоммеллі по змішуванню французького й італійського стилів у Штутгарті та опер Траетти у Пармі та Відні (з прем'єрою «Арміди» Траетти у Відні за рік до «Орфея і Еврідіки»).

Джакомо Дураццо (1717–1794), змінивши фінансово катастрофічне правління барона Ло Престі та графа Естерхазі. Дураццо, який стане одним із головних натхненників оперної реформи у Відні, в цей час був зобов'язаний врівноважувати фінанси театрів: архівні записи показують, що лише під його керівництвом театри нарешті досягли незалежної фінансової спроможності¹.

Дж. Дураццо прибув до Відня в 1749 р. як надзвичайний посол Генуезької республіки². У вищих колах столиці його швидко оцінили за культуру та компетентність на театральній ниві, зокрема імператриця Марія Тереза та канцлер Венцель Антон фон Кауніц-Рітберг³. У 1752 році він залишив дипломатичний пост і був призначений помічником інтенданта придворного театру. У 1754 році, з призначенням інтендантом театральних вистав, Дураццо проводить реформу імператорських театрів: знайомить Відень з комічною оперою, активно контактує зі своїм паризьким театральним агентом, драматургом Шарлем-Симоном Фаваром. Взаємовідносини Дураццо з Фаваром і його дружиною Марі-Жюстін були вирішальними для його управління віденськими театрами: Фавар тримав Дураццо в курсі паризьких спектаклів, подій у літературі та мистецтві взагалі; Мадам Фавар служила взірцем у зусиллях Дураццо залучити актрис для французької трупи Відня.

Роль Дураццо у розвитку та оновленні віденських театрів і музично-театрального мистецтва Європи важко переоцінити. Він сприяв реформі балету і запропонував Гаспаро Анджоліні можливість розвинути свої новаторські теорії танцювальної пантоміми; підтримав реформу опери *seria*, запросив одного з самих прогресивних оперних компо-

¹ Ідеальним вирішенням фінансової кризи, що охопила театр, стала французька комедія — основа репертуару Бургтеатру в 1750-х роках. Судові театральні записи показують, що французькі артисти, хоч і заробляли майже вдвічі більше, ніж їхні німецькі колеги, отримували лише половину платні так званих віртуозів, необхідних для *opera seria* [Zechmeister, 1972, с. 46, 204]. Завдяки значно меншій вартості декорацій, костюмів та оркестру, за твердженням канцлера Кауніца, французький театр потребував лише 37% вартості опери-серія. Раньєрі де Кальцабіджі, партнер Дураццо, у 1761 році також керував економічним напрямом театрів і уявляв собі меншу і менш дорогу французьку трупу як відповідь на фінансові проблеми театрів, що продовжувалися під час Семирічної війни [Zechmeister, 1972, с. 70].

² Як одна із найбагатших і найвидатніших родин Генуї, до якої належало кілька дожив (серед них брат Джакомо Марчелло), Дураццо були власниками головних театрів Генуї (зокрема загальної-домого Фальконе), мали довгу історію комерційної та політичної діяльності та відносини з Францією. Іпполіто Дураццо навіть написав свій портрет у Гіацинта Ріго (найвидатнішого придворного портретиста Франції першої половини XVIII ст.). Але як молодший син, Джакомо мав обмежені можливості на батьківщині, тому шукав кар'єри деінде. Після десятирічного управління імперськими театрами, у 1764 році, під тиском противників його реформ він був змушений піти у відставку. Дураццо повернувся до дипломатичної діяльності як імперський посол у Венеції. Граф присвятив себе колекціюванню гравюр: фактично завдяки йому була створена відома колекція Альбертіна у Відні. Частина великої музичної бібліотеки Дж. Дураццо, яка також включає найважливішу у світі колекцію рукописних партитур з автографами Антоніо Вівальді, тепер знаходиться у Національній бібліотеці Турина, у фондах Мауро Фоа та Ренцо Джордано.

³ Кауніц, який, будучи на початку 1750-х років послом Австрії у Франції, де відновив міждержавні альянси, міг розпізнати в Дураццо подібного до себе палкого франкофіла і людину з амбітними культурними прагненнями. Відносини Дураццо з Кауніцем (протягом майже 40 років був канцлером Австрійської імперії) сягають початку його резиденції у Відні; у 1754 р. французький посол доповів своєму уряду, що «месє Дураццо надзвичайно прив'язаний до графа Кауніца. Він завдячує йому всіма ласками, отриманими від імператриці, які складаються з пенсії в чотири тисячі ліврів, квартири при дворі та посади статського радника...» [Brown, 1997, с. 163].

зиторів того часу Томазо Траетту до Відня. Граф був спонсором Глюка (їхня співпраця почалася з 1755 року, коли Дураццо запропонував композитору місце капельмейстера із зобов'язанням писати інструментальну та театральну музику) і організував його зустріч із Раньєрі де Кальцабіджі. Першим результатом цієї зустрічі було поява реформованого балету «Дон Жуан» (1761) та опери «Орфей і Еврідіка» (1762), яка стала поворотною в історії оперної реформи й практично була «замовлена» графом Дураццо (втім, як усі музично-театральні віденські реформаторські твори).

Віденські реформатори. Безпосередніми учасниками появи першого повнокровного реформаторського оперного продукту, залученими графом Дж. Дураццо, крім К. В. Глюка (роль якого з будь-якого ракурсу є безперечно стрижневою), були італійський поет і лібретист *Раньєрі де Кальцабіджі* (1714–1795), балетмейстер і композитор *Гаспаро Анджоліні* (1731–1803), співак-кастрат Гаetano Гуаданьї (1728–1792), сценограф *Джованні Марія Куальйо* (Giovanni Maria Quaglio the Elder, 1700–1765).

Раньєрі Кальцабіджі облаштувався у віденських театрах взимку 1760–1761 років, щойно прибувши до міста після десяти років паризьких оперних воєн. Першою мистецькою подією Відня за його участю як лібретиста став драматичний балет «*Le Festin de Pierre ou Don Juan*» («Свято каменю, або Дон Жуан»), поставлений французькою трупю в жовтні 1761 року з декораціями Джованні Марії Куальйо старшого, хореографією Гаспаро Анджоліні (наслідувача і суперника Новера) і музикою Глюка¹. Практично через рік, 5 жовтня, за дивним збігом долі, в день народження Дені Дідро — одного з провідних реформаторів театру, під сильним впливом якого знаходився Кальцабіджі, — ті ж самі сили народили «Орфея і Еврідіку». Яким би унікальним шедевром не здавався «Орфей», його сприйняття віденською публікою, в цьому випадку імператорським двором², було певною мірою підготовлено. Кальцабіджі чітко пояснює це, докоряючи болонській публіці за неспроможність адекватно реагувати на реформаторські твори: «Якщо я робив кілька спроб створити справжню трагедію у Відні, я зробив це тому, що публіка цього міста є значно освіченішою, ніж наша, і тому, що коли я поставив «Орфея» та «Альцесту», публіка була адаптована до французької драми впродовж 20 років і так високо цінувала істину, логіку, природність, пристрасть, почуття, жах і співчуття, що протягом 50 вистав «Альцести» не було жодного шуму, крім випадкового зітхання, і носові хустинки завжди були помітні під час тієї чи іншої зворушливої сцени...» [Hertz, 1967–1968, с. 122]. Лист Кальцабіджі показує наскільки значний шлях було подолано від театру, де глядачі сиділи на показі-виставці, до театру наповненого живими й природними емоціями.

Музична складова «Орфея» відображає усі реформаторські прагнення Глюка і свідчить про народження нового стилю. Деякі її елементи походять з італійської опери — мова, герой-кастрат, увертюра та великий *recitativo obbligato* «*Che puro ciel*» (адаптований з *dramma per musica* «Еціо», 1750). Французькі впливи, «відпрацьовані» у співпраці з французькою трупю Дураццо, проявилися у розгорнутих сценах з хором і балетом, окремих балетних номерах, використання форми рондо, нових формах арій.

¹ Про реформаторський характер цієї «пластичної драми» див.: Анфилова С. Балетная музыка К. В. Глюка на перекрестке музыкально-стилевых явлений середины XVIII ст. [Анфилова, 2005].

² Прем'єру було приурочено святкуванню дня іменин імператора Франциска I в присутності імператорської родини. Постановкою керував граф Джакомо Дураццо. Протягом наступного року «Орфей» був відновлений у Відні але потім не виконувався до 1769 року. Після того, як ця віденська версія не виконувалася протягом дуже тривалого часу, вона нарешті отримала своє перше сучасне відродження 13 листопада 2014 року в Tage Alter Musik у Герні з контртенором у головній ролі.

Але найбільше реформована опера завдячує новому театральному баченню, що виходить за межі будь-якого окремого мистецтва і воліє до злиття образотворчого, пластичного, поетичного та музичного — у цьому безперечно простежується прагнення творців досягти синкретизму античної драми. Підпорядкування усіх складових опери єдиній поетичній ідеї неодноразово вимагалось в теоретичних працях, особливо у красномовному «Листі VIII» Новера. Однак це навряд було досягнуто на практиці до віденського «Орфея». Тогочасні критики відзначали органічну єдність твору, зокрема «шлюб» музики з жестом. Вже після першої вистави відмічали новаторський подвиг Анджоліні, який «об'єднав хореографію з хорами та історією таким чином, щоб надати виставі вигляд не менш чудовий, ніж зразковий» [Heartz, 1967–1968, с. 123], віддаючи належне музиці за те, що це стало можливим. Ла Арп (La Harpe) назвав «Орфея» першою оперою, де музика ніколи не відокремлювалася від дії: «*ou la musique ne se séparait jamais de l'action*». Гретрі пішов ще далі: це була сама музика, яка стала дією («*c'était la musique elle-meme qui était devenue l'action*») [там само].

Як і найперші опери флорентійців, «Орфей і Еввідіка» оспівує силу античного мистецтва, і в цьому сенсі її сюжет є єдиним цілим із його натхненням. Поява цього твору немислима поза новим інтенсивним сплеском досліджень класичної античності, який відбувається приблизно в 1750 році у живописі, скульптурі, археології. Драми в античному стилі почалися з'являтися під час перебування Кальцабіджі в Парижі з «Іфігенією в Тавриді» Гімона де ла Туша. Зазначимо, що сам Кальцабіджі був спеціалістом з античності, автором дослідження «*Dissertazione sopra due marmi figurati dell'antica citta d'Ercolano*» («Дисертація про дві мармурові фігури з античного міста Геркуланум») для Етрусської академії в Кортоні.

Поряд з поетом, «продюсером», композитором, хореографом і художником до створення «Орфея» була причетна ще одна особистість, якій слід віддати належне. Даніель Харц аналізуючи феномен «Орфея» зазначає: «Я припускаю, що у 1762 році сталося наступне. Усі елементи, які дозволили Глюку та Кальцабіджі створити справді епохальну реформовану оперу, були на місці. Приблизно таку ж важливість мали будівельні блоки, створені комічними операми та балетом-пантомімою Глюка, а також «Армідою» Траетти, яка показала шлях до зв'язування сценічної дії, зокрема хору та балету, з італійською оперою, орієнтованою, по суті, на спів. Каталізатором став Гуаданьї, який був не лише чудовим співаком, але й прекрасним актором, учнем школи природної акторської майстерності Девіда Гарріка. «Орфей і Еввідіка» — вистава, створена навколо його великих дарів» [Heartz, 1995, с. 191].

«Орфей» — практично вистава одного виконавця, і цим виконавцем у Відні був Гаєтано Гуаданьї. Бувши кастратом, він розпочав свою кар'єру в комічній опері, що викликає певний інтерес у світлі неодноразових тверджень Альгаротті, Ортеса та інших теоретиків реформи, що тільки в опера buffa були італійські співаки, які також могли грати. До Відня Гуаданьї певний час працював у Лондоні й знаходився під патронатом Генделя (який написав для нього декілька партій у своїх ораторіях) та був знайомий з Девідом Гарріком, чия акторська гра справила на співака незабутнє враження. Все це сприяло формуванню виразного актора-співака — ідеального інтерпретатора і творця персонажа глюківського Орфея.

Чарльз Берні в «Історії музики» (1776–1789) дає детальний опис Гуаданьї: «Як актору йому не було рівних на жодній сцені Європи: його постать була незвичайно витончена і шляхетна; його обличчя сповнене краси, розуму й гідності; його позиції та жести були настільки сповнені вишуканості та пристойності, що вони були б чудовими етюдами для скульптури. Але хоча його манера співу була досконало де-

лікатною, відшліфованою і вишуканою, його голос, здавалося, спочатку розчаровував кожного слухача... Музика, яку він співав, була найпростішою, яку тільки можна собі уявити; кілька нот із частими паузами та можливість звільнитися від композитора й оркестру — все, що він хотів. І в цих імпровізованих потоках він довів притаманну силу мелодії, відокремлену від гармонії та без допомоги навіть унісонного акомпанементу» [Hertz, 1967–1968, с. 124], а також захоплено відмічає його «пози, рухи, пристрасну та вишукану манеру виконання простої, схожої на баладу арію *Che farò*».

Якою мірою початково Глюк писав свою музику, спираючись на те, що можна назвати стилем Гуаданьї? Точні обставини, пов'язані з походженням опери, потребують значного з'ясування. Але безсумнівно, що Гуаданьї брав участь у її створенні та очевидно що Орфей не вийшов би таким, яким вийшов, якби не акторські здібності учня Гарріка. Те ж саме можна сказати й про його характерні вокальні риси.

Soft skills Глюка — на шляху до безсмертя. В історії прижиттєвих постановок «Орфея і Еврідіки» Глюк продемонстрував неймовірну творчу пластичність і гнучкість. Композитор двічі переглядав партитуру. У 1769 році для фестивалю Аполло (*Le feste d'Apollo*) в Пармі, де він диригував, Глюк транспонував частину ролі Орфея для сопрано-кастрата Джузеппе Мілліко, зберігаючи лібрето італійською мовою. Для паризької версії, прем'єра якої відбулася 2 серпня 1774 року в другому залі Пале-Рояль, опера була перейменована на *Orphée et Eurydice*. Автором французького лібрето став П'єр-Луї Молін, який спирався на італійський оригінал Кальцабіджі, але значно розширив його. Глюк додатково написав музику і зробив корективи — зокрема, змінив теситуру Орфея з кастрата на високий тенор (згідно з вимогами французької опери до героїчних персонажів), додав балетні сцени (включаючи довгий «Танець фурій», спочатку написаний для балету «Дон Жуан», і «Танець блаженних духів»), що відповідало паризьким смакам. Вочевидь, Глюк не тримався за статус непохитного реформатора. В період між «Орфеєм і Еврідікою» та повномасштабною реформованою *opera seria* «Альцеста» Глюка–Кальцабіджі (1767) композитор написав для Відня три традиційні *opera seria* (дві з них на лібрето Метастазіо), комічну оперу та *azione teatrale* (обидві на лібрето Метастазіо)¹. Вищенаведене свідчить про наявність у Глюка однієї з важливих базових *soft skills* — *адаптивність та гнучкість*. Життєвий та творчий шлях композитора доводить, що він мав цілу низку необхідних «м'яких навичок», які могли сприяти досягненню успіху і навіть закріпленню його на століття уперед. Наведемо ключові позиції *soft skills* та коротко окреслимо вектори аргументації їх наявності у Глюка. Певне, в умовах придворних інтриг Відня та оперних війн Парижу² *стресостійкість* була необхідною якістю для інтенсивної творчої реалізації, яку мав Глюк у 50–70-х роках XVIII століття. Про *емоційний інтелект* композитора може свідчити історія його щасливого одруження на 16-річній Марії Анні Бегін: з одного боку велике кохання, яке він пронесе через все життя, з іншого — фінансово успішний союз (юна наречена була багатою спадкоємицею і присвятила усе своє життя чоловіку)³.

¹ «Орфей і Еврідіка» належала до жанрового різновиду *festa teatrale* — лаконічніший порівняно з *opera seria*, святковий, «чудовий» жанр із міфологічним сюжетом у двох актах, часто використовуваний для династичних свят.

² В Парижі Глюк опинився у центрі запеклої війни глюкістів і піччіністів, за якою з подивом спостерігав Бенджамін Франклін (на той час американський посланник у Франції) та залишив про неї яскраві спогади у листах.

³ Навіть на своїй могилі Глюк заповів написати: «Тут спочиває праведний німець, ревний християнин, вірний чоловік» [Berliner Musik-Zeitung Echo, 1852, p. 232].

Емоційний інтелект також дозволив Глюку розділяти ідеї Просвітництва (інтелектуальні тексти енциклопедистів просочені поетичними образами й високою емоційною напруженістю) і блискуче втілювати їх у реформовані ним музично-театральні жанри. Показово, що Даніель Херц називає Глюка «чутливим континентальним інтелектуалом» [Heartz, 1967-1968, с. 126].

Не викликає сумніву і здатність Глюка до комплексного розв'язання проблеми. Крім фактів, які надає аналіз його підходу до реформи опери, сам композитор у листі 1776 року формулює універсальність свого «методу»: «Я прагнув бути ... більше художником і поетом, ніж музикантом» [Gluck, 1962, с. 84]. Наявність критичного мислення підтверджує як філософська освіта митця, яку він отримав у Празькому університеті, так і його реформаторська діяльність у Відні та Парижі. Щодо креативності та творчості поза безпосередньо композиторською професійною діяльністю, Глюк проявив себе як капельмейстер, режисер-постановник власних опер і музичний критик. Комунікативність Глюка дозволила йому вибудувати численні плідні творчі контакти та знайти підтримку у найвищих аристократичних колах тогочасної Європи. Його щедрими покровительками були ерцгерцогиня Австрійська Марія-Тереза (мати 16 дітей, які практично усі брали участь у музичних виставах, написаних для імператорської родини зокрема і Глюком) та її дочка, королева Франції Марія Антуанетта (завдяки якій відбувся паризький тріумф композитора). Усі вищезазначені психологічні таланти митця безумовно вплинули на його здатність роботи у команді (у термінології *soft skills* — *teamwork*). Віденська музично-театральна реформа — безсумнівно «командний проект», і його успіх багато в чому залежав не лише від таланту і вдачі його учасників, але й від здатності працювати «в команді». Феномен авторства реформи, до сьогодні часто асоційованої виключно з іменем Глюка, певною мірою свідчить про впевненість та лідерські якості композитора. Саме ці риси простежуються у численних листах Глюка, «впевненістю» просочений його великий урочистий портрет роботи Жозефа Дюплессі, який до сьогодні прикрашає одну з парадних зал Віденського Музею історії мистецтв.

Висновки та перспективи дослідження. У перекладі з німецької «Gluck» означає щастя, удачу, успіх, везіння. Життєва й творча доля композитора з таким красномовним прізвиськом практично збігається з цими значеннями. Час, місце та обставини життя Глюка сприяли реалізації його композиторського і людського обдарування, його оточували непересічні особистості — одностудійці та покровителі, а епоха і стан музичного театру вимагали, за словами Дідро, «благословення появою музичного генія», місце якого в оперній реформі XVIII століття зайняв блискучий кавалер Глюк. Але його успіх був би не можливим без команди віденських реформаторів, яку очолював інтендант імператорських театрів граф Дж. Дураццо за всебічною підтримкою відомого франкофіла, австрійського канцлера Кауніца-Рітберга. Можливо, саме через патронат графа, який мав міцні зв'язки із паризькими театральними колами (зокрема впливовим Шарлем-Симоном Фаваром), Глюк зміг досягти неабиякого успіху зі своїми реформованими операми і у Франції.

З наведених у статті фактів стає очевидним, що так звана реформа Глюка — це успішний кейс розв'язання проблеми оновлення оперного жанру й співтворчістю непересічних особистостей та прагненням до ідеалів і синкретизму античної трагедії схожий на кейс Флорентійської камерати. Він був реалізований командою віденських реформаторів, зокрема завдяки генію музики й характеру Глюка, його вдачі та історичному контексту, який сформував «запит» на реформу. Композитору були властиві стрижневі психологічні риси (термінологічно кристалізовані в психології та

освітніх науках на межі ХХ–ХХІ ст. як soft skills), які згідно з сучасними дослідженням допомагають людині ефективно працювати в команді та досягати успіху. Безумовно, розглянуті в статті soft skills Глюка були запорукою визнання як самого композитора, так і віденської оперної реформи в цілому.

Більшість визначальних для розуміння феномену оперної реформи ХVІІІ століття питань ще вимагають подальшого дослідження — це й огляд музично-театральних труп, що існували у тогочасному Відні у складних перетинах та взаємовпливах, й інтригуючі творчі взаємовідносини між Траеттою і Глюком з одного боку – та між віденськими реформаторами і зірковою віденською командою Метастазіо-Гассе з іншого. Аналіз реформованих опер як цілісних спектаклів¹ та визначення ролі масонських лож у реалізації музично-театральної реформи Відня (достеменно відомо, що ключові реформатори — Дураццо, Глюк, Кальцабіджі й Анджоліні були масонами) також чекають на новітні наукові розвідки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анфилова С. Балетная музыка К. В. Глюка на перекрестке музыкально-стилевых явлений середины ХVІІІ ст. *Научный вестник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 51: *Питання організації художньої цілісності музичного твору*. С. 131–138
2. Бабий О. Опера «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка в интеллектуально-творческой рефлексии Р. Вагнера. *Проблема взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. Харків, 2012. Вип. 36. С. 112–120.
3. Веселовська Г. Міф про Іфігенію в Тавриді: семантичні домінанти музично-театрального осмислення. *Художня культура. Актуальні проблеми* : зб. ст. 2009. Вип. 6. С. 190–207.
4. Гура Н. Опері К. В. Глюка в контексті інтерпретації міфу про Іфігенію в європейській літературі. *Сучасні літературознавчі студії*. 2014. Вип. 11. С. 218–228.
5. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навч. посібник. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с. URL: <https://issuu.com/nataliyam/docs/istoriya-zahidnoi-musiki-6-8> (дата звернення: 29.12.2022).
6. Історія опери: навч. посіб. / Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Київ: Музична Україна, 1998. 247 с.
7. Рожок В. І. Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 1. С. 86–94.
8. Черкашина-Губаренко М. Р. Два «Орфеї» в діалозі оперних реформ. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, 2015. С. 60–65.
9. Berliner Musik-Zeitung Echo. Verein theoretischer und praktischer Musiker. Berlin, Volumes 1852, 420 p. URL: https://play.google.com/books/reader?id=S_fZ-j4kB2cC&pg=GBS.PP1&hl=ru (дата звернення: 5.12.2022).
10. Bonds M. E. *History of Music in Western Culture*. 4th ed. Upper-Saddle-River, New Jersey : Pearson Education, 2013. 676 p.
11. Brown, Bruce Alan. *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991. 525 p.

¹ Поза увагою дослідників все ще залишається роль Джованні Марії Куальйо старшого у створенні новітнього художнього простору, про який так багато говорили Гаррік, французькі драматурги доби Просвітництва та віденські реформатори.

12. Brown, Bruce Alan. «I cacciatori amanti»: The Portrait of Count Giacomo Durazzo and His Wife by Martin van Meytens the Younger. *Metropolitan Museum Journal*, 1997. Vol. 32. P. 161–174. URL: <http://www.jstor.com/stable/1512997> (дата звернення: 2.01.2023).

13. Brown, Bruce Alan. «Mon opéra italien»: Giacomo Durazzo and the Genesis of Alcide al bivio. In *Pietro Metastasio: Uomo universal* / edited by Andrea Sommer–Mathis and Elisabeth Theresia Hilscher, Vienna, 2000. P. 115–142.

14. Christoph Willibald Gluck to The Bailli du Roulet, July–August, 1776. *Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck* / edited by Hedwig and E. H. Mueller von Asow. Translated by Stewart Thomson. London: Barrie and Rockliff, 1962. 239 p. URL: https://archive.org/stream/collectedcorresp00gluc/collectedcorresp00gluc_djvu.txt (дата звернення: 10.12.2022).

15. Fauquet Joël–Marie, Berlioz and Gluck in *The Cambridge Companion to Berlioz* / ed. Peter Bloom, Cambridge University Press, 2000. P. 197–210. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521593885>

16. Goldhill, Simon. «Who Killed Gluck?» in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage* / ed. Peter Brown and Susan Ograjens ek. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 64–88.

17. Haas, Robert. Gluck und Durazzo im Burgtheater. Vienna: Amalthea–Verlag, 1925. 216 p.

18. Hertz, Daniel. Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780. New York: W. W. Norton and Company, 1995. 816 p.

19. Hertz, Daniel. From Garrick to Gluck : The Reform of Theatre and Opera in the Mid–Eighteenth Century. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1967–1968. 94th Sess. P. 111–127. URL: <https://www.jstor.org/stable/765880> (дата звернення: 3.12.2022).

20. Hertha, Michel. Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker. Leipzig, Druck von Breitkopf & Härtel, 1918. 90 p.

21. Hoffmann E. T. A. «Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809», *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11.1808–1809. P. 305–319.

22. Howard, Patricia «No equal on any stage in Europe»: Guadagni as actor. *The Musical Times*, SPRING 2010, Vol. 151, No. 1910. 2010. P. 9–21 URL: <https://www.jstor.org/stable/20721598> (accessed 10.11.2022)

23. Katz Ruth. Collective «Problem–Solving» in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 3. Jul.–Sep., 1984. P. 361–377. URL: <http://www.jstor.org/stable/2709230> (accessed 15.12.2022).

24. La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi / ed. Marri, Federico. Florence: L. S. Olschki, 1989. 234 p.

25. Robinson, Michael. The Ancient and the Modern: A Comparison of Metastasio and Calzabigi. *Studies in Music from the University of Western Ontario*. 1982. P. 137–147.

26. Reform. *The New Grove Dictionary of Opera* / ed. Stanley Sadie, Grove Music Online. Oxford Music Online. 2002. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O011545>

27. Rehding Alex. Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth–Century Germany. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 109–123.

28. Strohm, Reinhard. *Dramma per musica: Italian Opera seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press. 1997. 336 p.

29. Youell, Amber. Opera at the Crossroads of Tradition and Reform in Gluck's Vienna. Requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences Columbia University. 2012. 379 p. DOI: <https://doi.org/10.7916/D8BC45N1>

30. Zechmeister, Gustav. *Die Wiener Theater nachst der Burg und nachst dem Karntnerthor von 1747 bis 1776*. Vienna: Böhlau, 1971. 632 p.

REFERENCES

1. AnfILOva S. (2005) *Baletnaya muzyka K.V. Glyuka na perekrestke muzykal'no-stilevykh yavlenii serediny XVIII st.* [Ballet music by K.V. Gluck at the crossroads of musical and stylistic phenomena of the middle of the XVIII century]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 51. Kyiv, pp. 131–138. [in Russian].
2. Babii O. (2012) *Opera «Ifigeniya v Avlide» K.V. Glyuka v intelektual'no-tvorcheskoi refleksii R. Vagnera.* [«Ifigenia in Aulide» by Gluck in intelligence-creative reflection by Wagner]. *Problema vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [The problem of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education]. Issue 36. Kharkiv, pp. 112–120. [in Russian].
3. Veselovska H. (2009) *Mif pro Ifiheniïu v Tavrydi: Semantychni dominanty muzychno-teatralnoho osmyslennia* [The myth of Iphigenia in Tavrida: semantic dominants of musical and theatrical understanding]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy* [Art culture. Actual problems]. Issue 6. pp. 190–207. [in Ukrainian].
4. Hura N. (2014). *Opery K.V. Hliuka v konteksti interpretatsii mifu pro Ifiheniïu v yevropeiskii literaturi.* [Gluk's operas in the context of interpretation of the myth of Iphigenia in European literature]. *Suchasni literaturoznavchi studii* [Modern literary studies]. Issue 11, pp. 218–228. [in Ukrainian].
5. Zharkova, V. (2022). *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko* [Western Music History: Homo Musicus from Antiquity to Baroque]: study guide. ArtHuss, Kyiv, 548 p. Available at: <https://issuu.com/nataliyam/docs/istoriya-zahidnoi-musiki-6-8> (accessed: 29.12.2022) [in Ukrainian].
6. *Istoriia opery.* [History of the opera: study guide]. / Ivanova I. L., Kukol H. V., Cherkashyna M. R. K.: Muzychna Ukraina, 1998. 247 p. [in Ukrainian].
7. Rozhok V I. (2014). *Mystetstvo opery: reformatorskyi potentsial ta istorychni shliakhy yoho vtillennia.* [Opera: Reformist Potential and Historical Ways of its Implementation]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 1, Kyiv, pp. 86–94. [in Ukrainian].
8. Cherkashyna-Hubarenko M. R. (2015). *Dva «Orfei» v dialozi opernykh reform.* [Two "Orpheus" in the dialogue of opera reforms]. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [The Opera House in a changing time-space]. Acta, Kharkiv, pp. 86–94. [in Ukrainian].
9. Berliner Musik-Zeitung Echo. Verein theoretischer und praktischer Musiker. Berlin, Vol. 1852, 420 p. Available at: https://play.google.com/books/reader?id=S_fZ-j4kB2cC&pg=GBS.PP1&hl=ru (accessed: 5.12.2022) [in German].
10. Bonds, M. E. (2013). *History of Music in Western Culture*. 4th ed. Upper-Saddle-River, New Jersey: Pearson Education, 676 p. [in English].
11. Brown, Bruce Alan. (1991). *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 525 p. [in English].
12. Brown, Bruce Alan. (1997). "I cacciatori amanti": The Portrait of Count Giacomo Durazzo and His Wife by Martin van Meytens the Younger. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 32. pp. 161–174. Available at: <http://www.jstor.com/stable/1512997> (accessed: 2.01.2023) [in English].

13. Brown, Bruce Alan. (2000). «Mon opéra italien»: Giacomo Durazzo and the Genesis of Alcide al bivio. In *Pietro Metastasio: Uomo universal* / edited by Andrea Sommer–Mathis and Elisabeth Theresia Hilscher, Vienna, pp. 115–142 [in English].
14. Christoph Willibald Gluck to The Bailli du Roulet, July–August, 1776. (1962). *Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck* / edited by Hedwig and E. H. Mueller von Asow. Translated by Stewart Thomson. London: Barrie and Rockliff, 239 p. Available at: https://archive.org/stream/collectedcorresp00gluc/collectedcorresp00gluc_djvu.txt (accessed: 10.12.2022) [in English].
15. Fauquet Joël–Marie, Berlioz and Gluck. In: *The Cambridge Companion to Berlioz* / ed. Peter Bloom, Cambridge University Press, 2000, pp. 197–210. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521593885> [in English].
16. Goldhill, Simon (2010). «Who Killed Gluck?» in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage* / ed. Peter Brown and Susan Ograjens ek. Oxford: Oxford University Press, pp. 64–88. [in English].
17. Haas, Robert. (1925). Gluck und Durazzo im Burgtheater. Vienna: Amalthea–Verlag, 216 p. [in German].
18. Hertz, Daniel. (1995). Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780. New York: W. W. Norton and Company, 816 p. [in English].
19. Hertz, Daniel. (1967–1968). From Garrick to Gluck : The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 94th Sess. pp. 111–127. Available at: <https://www.jstor.org/stable/765880> (accessed: 3.12.2022) [in English].
20. Hertha, Michel. (1918). Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker. Leipzig, Druck von Breitkopf & Härtel, 90 p. [in German].
21. Hoffmann E. T. A. «Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809», *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11.1808–1809. pp. 305–319. [in German].
22. Howard, Patricia. (2010). «No equal on any stage in Europe»: Guadagni as actor. *The Musical Times*, SPRING 2010, Vol. 151, No. 1910. pp. 9–21. Available at: URL: <https://www.jstor.org/stable/20721598> (accessed 10.11.2022)
23. Katz Ruth. (1984). Collective «Problem–Solving» in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 3. Jul.–Sep., pp. 361–377. Available at: URL: <http://www.jstor.org/stable/2709230> (accessed 15.12.2022).
24. La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi (1989). / ed. Marri, Federico. Florence: L. S. Olschki, 234 p.
25. Robinson, Michael. (1982). The Ancient and the Modern: A Comparison of Metastasio and Calzabigi. *Studies in Music from the University of Western Ontario*. pp. 137–147.
26. Reform. (2002) *The New Grove Dictionary of Opera* / ed. Stanley Sadie, Grove Music Online. Oxford Music Online. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O011545> [in English].
27. Rehding Alex. (2010). Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth–Century Germany. Oxford: Oxford University Press, pp. 109–123. [in English].
28. Strohm, Reinhard. (1997) *Dramma per musica: Italian Opera seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 336 p. [in English].
29. Youell, Amber. (2012). Opera at the Crossroads of Tradition and Reform in Gluck's Vienna. Requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences Columbia University, 379 p. DOI: <https://doi.org/10.7916/D8BC45N1> [in English].
30. Zechmeister, Gustav. (1971). Die Wiener Theater nachst der Burg und nachst dem Karntnerthor von 1747 bis 1776. Vienna: Böhlau, 632 p. [in German]

GANNA RIZAIEVA

Rizaieva, Ganna — PhD (Arts), Associate Professor of the Department of World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>

rizaievanmau@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276562>

**CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK'S SOFT SKILLS IN THE CASE
«OPERA REFORM IN THE XVIII CENTURY»**

Relevance of research. The Viennese opera reform in the 18th century, which is closely related to the ideology of the Enlightenment, the activities of Masonic lodges, and the politics of Austrian Chancellor Kaunitz-Rietberg, is still often regarded as a cliché. Not a single domestic study has been devoted to the question of rethinking both the phenomenon of opera reform itself and Gluck's role in it, which determines the article's relevance. In this work, for the first time, the importance of the union of reformers in Vienna for the implementation of the opera reform in the 18th century is emphasized. In overcoming the cliché of "glucocentrism", it seems important to look at Gluck as a person, with certain psychological traits (soft skills in modern language) that allowed him to be effective in co-creation with the Viennese reformers and to achieve personal success. All of the above determines the scientific novelty of the work.

The purpose of the article. To trace the history of the so-called Gluck reform and identify the main participants of the case "Opera reform in the mid-18th century". To investigate what and how Gluck's soft skills helped him to realize his creative potential in the stormy 18th century - at a time of changing worldview paradigms, and contributed to the formation of his place in the history of music as a "great opera reformer".

Methods. To achieve the goal set in the article, a historical (to consider the circumstances of the formation of the request for opera reform and to find out the ways of its solution), cultural (to study the cultural context of the 18th century) and sociological analysis method (to outline Gluck's soft skills) was chosen.

The results and conclusions. From the facts presented in the article, it becomes obvious that the so-called Gluck reform is a successful case of solving the problem of renewing the opera genre, implemented by a team of reformers. The decisive role in this was played by the musical genius and character of Gluck, his character, and the historical context that formed the "request" for reform. The composer had soft skills that, according to modern research, help a person work effectively in a team and achieve success. Undoubtedly, Gluck's soft skills discussed in the article were a guarantee of recognition for both the composer himself and the Viennese opera reform.

Most of the crucial issues for understanding the phenomenon of opera reform in the 18th century still require further research, including the analysis of reformed operas as integral performances. and determining the role of Masonic lodges in the implementation of music and theater reform in Vienna.

Keywords: opera reform, Vienna of the 18th century, the activities of Giacomo Durazzo, Viennese reformers, soft skills, psychological portrait of Gluck.