

НАСОНОВ РОМАН АЛЕКСАНДРОВИЧ

rrrnassonov@rambler.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

ROMAN A. NASSONOV

rrrnassonov@rambler.ru

Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Foreign History Music Subdepartment of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

«Злые боги» (о внемузыкальных аспектах оперной реформы К. В. Глюка)

В статье оспаривается тезис Ш. Л. Зоргнера о том, что оперная реформа Глюка была ограничена только внутримузыкальными задачами. В частности, показывается, что Посвящение к опере «Альцеста», на котором Зоргнер основывает свои представления о реформе Глюка, не описывает в полной мере даже собственно музыкальные новшества композитора. В нем не упоминается один из самых важных элементов преобразований — резко усиливающаяся роль аккомпанированного речитатива.

В операх на либретто Метастазιο этот прием использовался в исключительных ситуациях — у Глюка и Кальцабиджи «исключительные» ситуации, в которых высокий герой не в состоянии скрыть своей боли, возникают регулярно, свидетельствуя о жестокости и бессмысленности установленного «богами» порядка, при котором человек обречен на постоянные страдания. При всех различиях между собой реформаторские оперы Глюка выражают буржуазные ценности — прежде всего, представление о праве добродетельного частного человека на счастливую семейную жизнь. Тем самым реформаторские оперы Глюка, написанные на высокие, преимущественно мифологические, сюжеты, сближаются, как это ни парадоксально, с мещанскими драмами и сентиментальными комическими операми как одним из главных средств пропаганды новой буржуазной идеологии в XVIII веке.

Ключевые слова: Ш. Л. Зоргнер, музыкальная эстетика, К. В. Глюк, Р. де Кальцабиджи, оперная реформа, история оперы, *recitativo accompagnato*, трагедия, мещанская драма, теодицея

АБСТРАКТ

“The Wicked Gods” (On the Extra-Musical Aspects of the Ch. W. Gluck’s Opera Reform)

The S. L. Sorgner’s thesis that opera reform by Gluck was limited to only inner-musical tasks is challenged in this paper. It is shown that dedication to *Alceste*, on which Sorgner bases his view on the Gluck’s reform does not describe in full extent even the composer’s musical innovations. In particular, it makes no reference to the most important element of the reform — the dramatically increasing role of accompanied recitative.

In the operas based on the libretti by Metastasio this technique was used in exceptional situations — with Gluck and Calzabigi “exceptional” situations, in which a high character is not able to hide his pain occur regularly indicating the brutality and senselessness of the established by “gods” order, in which man is doomed to constant suffering. For all of their differences, the Gluck’s reform operas express bourgeois values — above all, the idea of the right of private virtuous man to a happy family life. Thus, the Gluck’s reform operas, written on high, mainly mythological subjects approach, paradoxically, the bourgeois dramas and sentimental comic operas as one of the main means of promoting the new bourgeois ideology in the 18th century.

Keywords: S. L. Sorgner, musical aesthetics, Ch. W. Gluck, R. de’ Calzabigi, opera reform, history of opera, *recitativo accompagnato*, classical tragedy, bourgeois tragedy, theodicy

Роман Насонов

«ЗЛЫЕ БОГИ»

(О ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫХ АСПЕКТАХ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ К. В. ГЛЮКА)

Доклад Штефана Зоргнера, прочитанный 21 марта 2014 года в Московской консерватории на Международной научной конференции «К 300-летию К. Ф. Э. Баха и К. В. Глюка», вызвал живой отклик у присутствующих и спровоцировал увлекательный обмен мнениями в рамках состоявшегося вслед за выступлением немецкого гостя заседания круглого стола¹. Ученый известен в Германии и в мире своими многочисленными трудами, посвященными истории музыкальной эстетики; некоторые из его важнейших работ приведены в списке литературы к публикации Зоргнера в этом номере журнала.

Большая часть статьи, написанной для «Научного вестника Московской консерватории» на основе прочитанного доклада, освещает проблему восприятия оперной реформы Глюка немецкими мыслителями XIX века. Эрудиция автора, его знакомство с разнообразными текстами Шопенгауэра, Вагнера, Ницше восхищают. Зоргнер убедительно показывает, что реформаторские идеи Глюка в изложении немецких писателей романтической эпохи получили специфическое преломление и были искажены. Каждый из трех мыслителей пытался найти место манифестам Глюка и самому его творчеству в рамках собственных философско-эстетических концепций, приписывающих музыке в целом и оперному жанру в частности их единственно верный смысл и назначение.

В то же время, Зоргнер ставит проблему статьи гораздо шире. На его взгляд, оперная реформа Глюка является уникальным опытом среди аналогичных явлений в истории музыкального искусства. Единственный из

¹ В дискуссии приняли участие крупнейшие российские музыковеды, специалисты в области истории оперы XVIII века: профессора М. А. Сапонов и Л. В. Кириллина, доцент А. В. Булычева.

реформаторов жанра, Глюк ограничивает свой манифест (Посвящение к опере «Альцеста») рассмотрением только внутримзыкальных вопросов. Он не ставит перед своими сочинениями никаких иных — нравственных, политических, культурных и т. п. — целей, кроме как возбуждать в слушателях сильные страсти. Немецкие мыслители, напротив, исходили при рассмотрении музыки из внемузыкальных предпосылок и вследствие этого проигнорировали суть высказываний композитора.

Как музыковед, интересующийся историей оперного театра, я воспользуюсь правом переводчика на послесловие к статье, чтобы высказать несколько замечаний по поводу отдельных аспектов концепции Зоргнера. На мой взгляд, автор, увлекаясь противопоставлением Глюка Вагнеру, Ницше и Шопенгауэру, в ходе полемики сам несколько искажает суть глюковской реформы, предлагая читателям слишком узкое ее понимание.

Прежде всего, возражения вызывает ряд фигур, в который Зоргнер встраивает Глюка. Ни В. Галилей, ни тем более Платон не были реформаторами оперного жанра. Если уж продолжать этот ряд, то в него следовало бы включить не Глюка, а философов-просветителей (Руссо, Дидро и многих других), которые и занимались обоснованием эстетической стороны современного им музыкального театра. Соответственно, «недостающие» внемузыкальные аспекты оперной реформы Глюка обнаружались бы незамедлительно. Скорее, имеет смысл противопоставлять Глюка — по профессии своей музыканта, а не мыслителя — Вагнеру, который впервые в истории оперного жанра взвалил на свои плечи по меньшей мере двойную ношу: создавать новаторские оперы (совмещая при этом функции композитора и либреттиста) и давать им философско-эстетическое обоснование. В текстах Глюка, трактуемых — не то чтобы ошибочно, но часто без должной рефлексии — как реформаторские «манифесты», можно увидеть предвосхищение этого дерзновенного хода Вагнера, но и не более того.

Если же мы поищем предвосхищение тезиса Глюка о сильных страстях как основной цели музыки, то можно вспомнить, например, известные слова Монтеверди из письма к Алессандро Стриджио от 9 декабря 1616 года: «...сам миф (о свадьбе Фетиды. — *Р. Н.*) <...> нисколько меня не трогает, я даже с трудом понимаю его. Я не чувствую, чтобы он естественно привел меня к концу, который бы меня растрогал. Ариадна довела меня до слез, Орфей заставлял меня молиться, а этот миф... я право не знаю, какова его цель?» [2, 90]. Для композитора Монтеверди цель музыки состоит в возбуждении сильных страстей — и, при всех различиях его «Орфея» с «Орфеем и Эвридикой» Глюка, в данном отношении напрашивается параллель.

Любой большой музыкант будет заботиться прежде всего о воздействии своих произведений на публику. Внемузыкальные аспекты творчества такого музыканта лежат за пределами его компетенции и не обязаны им проговариваться. Но значит ли это, что Монтеверди и Глюк не видели (или не замечали) философских, культурных и даже идеологических смыслов своей музыки?..

Собственно говоря, мое второе возражение Штефану Зоргнеру заключается в том, что смысл оперной реформы Глюка не состоял лишь в переходе «от простого развлечения к более утонченной форме культурного досуга, связанной с опытом переживания подлинных чувств». Да и что такое есть эти «подлинные чувства»?

Действительно, некоторые из современников великого композитора находили в его музыке излишне натуралистическое воспроизведение человеческих страстей. Напомню хорошо известный отзыв Ж.-Ф. де Лагарпа: «Крики горести — одно из средств Глюка. Сие аффектированное передразнивание природы очень отличается от искусства, основанного на приукрашенном подражании. Я вовсе не хочу слышать криков страдающего человека. От искусства я жду печальных, но не неприятных акцентов» [1, 380].

Было бы наивно думать, что оные «крики горести» пришли в музыкальное искусство прямой дорогой из жизни. Происхождение их оперное: наряду с громко заявленным сокращением виртуозности партий певцов, принятым по совету Кальцабиджи, и безостановочным развитием драмы, новаторство Глюка состояло также в резком увеличении удельного веса аккомпанированного речитатива, начиная уже с самого первого из реформаторских произведений композитора.

В традиционных метастазиянских операх речитатив с развитым оркестровым сопровождением использовался как особое средство, которое не было принято применять слишком часто. Высокому герою не положено было открыто демонстрировать свое страдание и лишь в самых безысходных ситуациях дозволялось его эффектно обнажать. Основная заслуга Кальцабиджи-драматурга состояла, на мой взгляд, в том, что он первым сумел поставить подобные экстремальные ситуации на поток. В свою очередь Глюк не только обладал искусством обильно уснащать драму стонами страдающих героев, но умел делать это разнообразно и достаточно целомудренно, не переходя окончательно границу хорошего вкуса. Герои реформаторских опер помнят о своем высоком происхождении и не поддаются искушению выставлять слабость напоказ, всячески борются с ней, пытаются скрыть муку под видом внешнего спокойствия и просветленности (вспомним арии Орфея в первой из реформаторских опер и арию Ореста, предшествующую сцене с Эвменидами, в последней).

В своих реформаторских сочинениях Глюк доводит трагическую оперу до крайнего предела. Его герои жалуется на жизнь с регулярностью частных лиц, простых обывателей, — оправдывают же их не только исключительные обстоятельства, измышленные либреттистом, но и мастерство композитора, способного находить индивидуальные решения для каждой особой трагической ситуации.

Не столько хронологически, сколько по сути своей реформаторские оперы Глюка являются последними, предельными трагедиями в музыке — трагедиями, на которые уже легла тень мещанской драмы. Эта игра света трагического разума и тени буржуазной сентиментальщины задает

непростую задачку современным театральным постановщикам. Приходится делать выбор: скрывать бытовые коннотации ряда сцен (например, выяснение семейных отношений между Орфеем и Эвридикой по пути из Аида в земной мир) или, напротив, подчеркивать их? Единственно правильного ответа на подобные вопросы не может быть в силу особого устройства и исторического положения глюковских шедевров. Менялась эпоха — и там, где возобладала мещанская драма, не оставалось места ни для трагедии, ни для комедии в подлинном смысле этих слов.

Позволю предложить вниманию читателей одну шутовскую параллель, которую иногда привожу студентам, для того чтобы объяснить внемузыкальный смысл «Орфея и Эвридики». Завязка известной оперы П.-А. Монсиньи на либретто М.-Ж. Седена — произведения уже всецело сентиментального — состоит, как известно, в нелепой затее некоей герцогини, покровительницы пейзажной Луизы; последняя должна разыграть перед женихом, солдатом Алексеем, свадьбу со своим кузеном Бертраном. Герцогиня, женщина, по-видимому, немолодая и явно скучающая в глуши, не желает зла молодым — напротив, она помогает им устроить свидание. Но и о собственных «невинных» развлечениях она не забывает. В итоге влюбленная пара переживает череду потрясений и драматических, грозящих смертью ситуаций, прежде чем их история чудесным образом — благодаря вмешательству самого французского короля — завершится счастливо.

Не точно ли так ведут себя боги в первой реформаторской опере Глюка, обставляя счастье любящих супругов бессмысленным и издевательским (с точки зрения человека XVIII столетия) условием — запретом Орфею смотреть на изнемогающую от страдания Эвридику? Век Просвещения нашел логичное объяснение тому, что до тех пор не вписывалось в рамки здравомыслия. Боги не злы — они желают людям добра и в конечном итоге его обеспечивают. Они, однако, впали в маразм и забавляются, как умеют и могут: уж такова причина наших страданий... Известна ли вам, дорогие читатели, более остроумная и убедительная версия теодицеи?

Не стану долго останавливаться на том, что реформаторские оперы Глюка были вовлечены в высокую политику его времени. Венская триада многим обязана супружеской любви Марии Терезии к Францу I — любви, по-видимому, искренней, но и демонстративной (подданым популярной и могущественной эрцгерцогини было приятно видеть ее приверженность буржуазным семейным ценностям). Французский проект был бы невозможен без покровительства Марии-Антуанетты: премьера «Ифигении в Авлиде» всего тремя неделями предшествовала ее восхождению на престол вместе с супругом и пришлось на четвертую годовщину брака будущей королевской четы. Не была ли эта опера проникнута предчувствием тех опасностей, которые сулило пребывание в чужом враждебном краю дочери Марии Терезии, и не стала ли она в итоге своеобразным дурным пророчеством будущего Марии-Антуанетты? Ощущение надвигающихся

потрясений, очевидно, наложило отпечаток еще на одну оперу о жертвоприношении — «Ифигению в Тавриде».

Так или иначе, каждая из реформаторских опер Глюка стала проповедью новых буржуазных ценностей, и прежде всего, права частного человека на честную жизнь и на семейное счастье — права, которым в равной степени наделены и добродетельная служанка Чеккина, и прославшаяся распутницей королева Франции. Никакие высшие соображения не оправдают тех, кто готов принести жизнь и счастье людей в жертву, — гласит религия прав человека, своеобразный культ Новой Европы. А ветер истории, тем временем, по-прежнему требует жертвоприношений...

На самом деле, хорошего выхода здесь не видно. Не расположенная к каким бы то ни было жертвам, Европа постепенно перестает быть субъектом истории. Возврат к жертвоприношениям сулит лишь возрождение варварства. Так не в этом ли смысле К. В. Глюк и сегодня, спустя уже чуть более чем три века после своего рождения, является нашим современником?..

Использованная литература

1. Материалы и документы по истории музыки: в 2 т. Т. II. XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / сост. М. В. Иванов-Борецкий; пер. с итал., франц., немец. и англ. под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Гос. муз. изд-во, 1934. 603 с.
2. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков: хрестоматия / сост. и общ. вст. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).