

**ЗОРГНЕР ШТЕФАН ЛОРЕНЦ**

*sorgner@gmx.net*

Доктор философии, научный сотрудник Института этики и новых технологий (IEET)

**STEPHAN LORENZ SORGNER**

*sorgner@gmx.net*

Doctor of Philosophy, Fellow at the Institute for Ethics and Emerging Technologies (IEET)

56 Daleville School Rd.,  
Willington CT 06279  
USA

#### **АННОТАЦИЯ**

##### **Философские размышления об оперной реформе К. В. Глюка**

Трех великих реформаторов музыкальной драмы (Платона, В. Галилея и Вагнера) объединяет желание внушить слушателям нечто внемusыкальное. Целью Платона был политический порядок, Галилея — добродетельный образ жизни, а Вагнера — новая культура. Напротив, Глюк хотел лишь перейти от простого развлечения к более тонченной форме культурного досуга, связанной с опытом переживания подлинных чувств. Свои усилия он направлял на реформу собственно музыки, не стремясь специально к ее воздействию на внешний мир.

В первой части статьи я кратко освещаю основные тенденции предложенной Глюком оперной реформы. Во второй анализирую высказывания немецких мыслителей XIX века (Шопенгауэра, Вагнера, Ницше), которые ставили значение реформы Глюка под сомнение. В третьей, заключительной части я задаюсь вопросом, как следует оценивать реформу Глюка сегодня.

*Ключевые слова:* К. В. Глюк, оперная реформа, история оперы, музыкальная эстетика, внутримusыкальные и внемusыкальные цели создания оперы, Шопенгауэр, Ницше, Вагнер

#### **АБСТРАКТ**

##### **Philosophical Reflections on Gluck's Opera Reform**

Three of the great reformers of the musical drama (Plato, V. Galileo and Wagner) are united by a desire to impress the audience something extra-musical. The Plato's purpose was a political order, Galileo's — a virtuous way of life, and Wagner's — a new culture. On the contrary, Gluck wanted only to move from a simple conversation to a finer form of edification, which is accompanied by the experience of authentic emotions. He strove for inner-musical reforms without meaning to achieve a special extra-musical effect.

In the first section of this paper I outline the thrust of the opera reforms by Gluck. In the second I examine the statements of German philosophers of the 19<sup>th</sup> century (Schopenhauer, Wagner, Nietzsche), which discredited the reforms. In the final third section I question the assessment of Gluck's opera reforms from present perspective.

*Keywords:* Ch. W. Gluck, opera reform, history of opera, musical aesthetics, inner-musical and extra-musical purpose of creation of musical dramas, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche

**Штефан Лоренц Зоргнер**

## ФИЛОСОФСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЕ ГЛЮКА

*перевод и комментарии Романа Насонова*

В отличие от других великих проектов реформ в истории музыкальной драмы оперная реформа Глюка не предлагала исходить в вопросе воздействия на публику главным образом из внемузыкальных соображений.

Духовным прародителем музыкальной драмы можно считать Платона, поскольку создатели оперы, члены флорентийской камераты, вели интенсивный диалог с его идеями. При этом они исходили из того, что античные трагедии от начала до конца пелись монодически. Ныне этого мнения уже никто не разделяет: поскольку многочисленные папирусы с нотацией относятся к хоровым партиям, принято считать, что пелись прежде всего они. Партии же протагонистов были по большей части разговорными. Напротив, хоровые партии были выдержаны в размерах, характерных для хоровой лирики, и имели строфическую форму. Поэтому попытку возрождения античной трагедии можно обозначить как изобретение оперы.

Обращаясь теперь к трем великим реформаторам музыкальной драмы (Платону, Винченцо Галилею и Вагнеру), можно утверждать, что у всех троих есть нечто общее. Они рассматривали современную музыку — оперу или музыкальную драму — как нечто чисто развлекательное, вводящее в соблазн или вызывающее культурный и политический хаос. Предлагая реформировать музыку, они хотели внушить слушателям нечто внемузыкальное.

Именно такое воздействие было целью трех упомянутых революций. Для Платона центральным является требование политического порядка (Законы 669c–701d, Государство 401d–402a), для Галилея — добродетельного образа жизни [15; 18; 19, 58–66; 22, 15–16], а для Вагнера — новой культуры [23, 152–172]. Напротив, у Глюка подобной цели не было. Он направлял свои усилия на реформу собственно музыки, не стремясь специально к ее

воздействию на внешний мир. Поэтому в XIX веке в рамках философской рефлексии музыки значение реформы Глюка ставилось под сомнение. Конкретными примерами этого скепсиса могут служить оценки Шопенгауэра, Вагнера и Ницше.

В своей статье я постараюсь объяснить, сохраняет ли актуальность эта позиция в контексте современной философской мысли. При этом я буду придерживаться следующего плана. В первой части я кратко осветю основные тенденции предложенной Глюком оперной реформы. Во второй — проанализирую скептическое отношение к предложениям Глюка мыслителей о музыке: Шопенгауэра, Вагнера, Ницше. В третьей, заключительной части я задамся вопросом, как следует оценивать реформу Глюка сегодня.

### 1. ПРЕДИСЛОВИЕ ГЛЮКА К «АЛЬЦЕСТЕ»

В своей монографии о Глюке Эйнштейн очень метко описывает соотношение глюковских предложений с предложениями Вагнера и флорентийской камераты:

«Подобно тому, как Вагнера от Глюка, чью реформу он в своих трудах полностью искажил, или Глюка от Вагнера отделяют эстетические миры, так и сам Глюк имел не самое точное представление о флорентийской опере с хорами. Он дитя XVIII века, и лишь исходя из XVIII века его надлежит понимать» [14, 12].

Его реформаторские идеи над понимать прежде всего исходя из практики итальянской оперы *seria* и в особенности — тех опер, которые созданы на основе поэзии и либретто Пьетро Метастазियो, урожденного Пьетро Антонио Доменико Бонавентура Трапасси; прозвище *Metastasio*, то есть по древнегреч. «сдвиг», «перемещение», он получил в 11-летнем возрасте от юриста Джованни Винченцо Гравины, который открыл его талант. Свои ораторские, музыкальные и поэтические таланты Метастазियो употребил, однако, не на то, чтобы стать юристом; он приложил их к тому, чтобы дать образцы определенного рода музыке. Его тексты оказали решающее воздействие на оперу *seria*, которая характеризуется четким разграничением речитативов и арий и сочиняется с таким расчетом, чтобы сопрано и кастраты смогли продемонстрировать свои выдающиеся вокальные способности. В этом отношении опера *seria* решительно отличается от творений камераты в момент рождения оперы (1600): в музыкальных драмах Пери и Каччини переходы от пространных речитативов к более кратким ариям были текучими. В течение XVII века текучесть переходов все более нарушалась, результатом чего и стало возникновение оперы *seria*. В контексте этого исторического процесса и следует понимать оперную реформу Глюка. Невозможно представить ее себе без поэта Раньери Симоне Франческо Мария де Кальцабиджи, причем Эйнштейн исходит из того, что даже центральный для реформы текст Предисловия Глюка к «Альцесте» по преимуществу восходит к Кальцабиджи [ibid., 82]. Не вдаваясь здесь в вопрос о том, кто был инициатором реформы, следует отметить, что Кальцабиджи

сочинил либретто реформаторских опер Глюка «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767) и «Парис и Елена» (1770). Вагнера больше всего интересовала «Ифигения в Тавриде» (1779), в которой Глюк развивает различные новации названных опер.

Наиважнейшим моментом глюковской реформы стала ликвидация господства певцов, отличавшего оперу *seria* [5, 480]<sup>1</sup>. Этому оперному жанру он противопоставил иной, в котором в центре внимания находится драма, и потому было важно изгнать из оперы всё избыточное с точки зрения действия, не находящееся у драмы на службе [там же]. Это его желание заметно уже в увертюре. В опере *seria* увертюра была самостоятельной в музыкальном отношении и не предваряла последующее музыкальное действие. Отныне так оставаться не могло [там же, 480–481]. Сочинения Глюка вполне согласуются с его теоретическими интенциями, когда в своих увертюрах он обращается к мотивам драматического конфликта оперы, чтобы заранее дать ему выражение. Благодаря этому, а также благодаря другим многочисленным новшествам он сокрушает господствующие в то время оперные правила.

И тут же возникает вопрос: ради какого эффекта вводил Глюк свои новшества? В чем состояла та новая цель (*telos*), к которой была устремлена его оперная реформа? В этом плане Глюк решительно отличается от других великих революционеров музыкальной драмы:

«Знаменитый автор спланировал драму совершенно по-новому: вместо цветистых описаний, излишних сравнений, нравоучительного холодного морализирования — язык сердца, сильные страсти, интересные ситуации и полное разнообразия зрелище. Успех подтвердил правоту моих принципов, и всеобщее одобрение в столь просвещенном городе ясно показало, что простота, истина и естественность являются единственными заповедями красоты для всех произведений искусства» [там же, 481].

Глюк не стремится к тому, чтобы вызвать у слушателей особые этические, политические, общественные или культурные реакции, как это было в случае с Платоном, Галилеем или Вагнером, — он ценит «язык сердца, сильные страсти, интересные ситуации и полное разнообразия зрелище». Тем самым воздействие музыкальной драмы не имело больше немзыкальной цели (этической, политической, культурной или социальной), но благодаря подлинности чувств приводило к открытости восприятия. Вместо того чтобы воодушевлять слушателей достижениями певческого искусства, как в опере *seria*, теперь в центр всего становилась драма, на

<sup>1</sup> Автор статьи опирается в качестве источников на академические собрания сочинений и писем Шопенгауэра, Ницше и Вагнера. Принадлежащее же Глюку Посвящение к «Альцесте» он приводит по монографии Эйнштейна [14, 117–118]. Для удобства живущего в России читателя — во всех случаях, когда удалось идентифицировать соответствующие фрагменты и найти их аналоги на русском языке, — я счел целесообразным цитировать и указывать при ссылках на литературу здесь и далее хорошо доступные переводы трудов названных авторов (*примеч. переводчика*).

которую слушатели отвечали естественными эмоциональными реакциями. Оба оперных жанра были для публики развлечением. Но можно провести различие между воодушевлением, возникающим от выдающихся достижений певцов, и подлинным чувством, вызываемым определенными драматическими событиями и в некоторых отношениях даже сильно напоминающим аристотелевское описание трагедии, восприятие которой отмечено чувствами страха и сострадания.

## 2. ОЦЕНКА РЕФОРМЫ ГЛЮКА В НЕМЕЦКОЙ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ XIX ВЕКА

Прежде всего отмечу, что у немецких философов XIX века осмыслению музыки придавалось особое значение. Далее я остановлюсь на трех из них (Шопенгауэр, Вагнер и Ницше): все они встретили глюковскую оперную реформу скорее скептически. В частности, в вагнеровских текстах о музыке Глюк играет довольно важную роль, хотя Вагнер и воспринимает глюковскую концепцию критически.

Даже при поверхностном знакомстве с идеями Шопенгауэра не вызывает удивления, что он не мог одобрять реформаторских опер Глюка: в конце концов, хорошо известно, что только музыка (в этой связи он явно подразумевает инструментальную музыку) — единственное из искусств, непосредственно связанное с волей самой по себе, — репрезентирует сущность мира [24]. Все остальные искусства передают онтологическое с помощью платонических идей, поэтому инструментальная музыка гораздо скорее, чем другие виды искусства, дает возможность погрузиться в состояние эстетического созерцания. Отсюда — критическое отношение к жанру оперы. Поскольку Глюк в своих музыкальных драмах отводит музыке подчиненную роль по отношению к собственно драме, а это противоречит шопенгауэровскому пониманию онтологического значения разных видов искусства и, как следствие, силы их воздействия, не следует удивляться его решительному неприятию опер Глюка:

«Оперу, строго говоря, можно назвать антимузыкальным изобретением к услугам не музыкальных душ, которые могут воспринимать музыку только при незаконной помощи других средств, по существу ей чуждых, — например, в качестве сопровождения какой-нибудь тягучей и нелепой любовной истории с ее водянистыми поэтическими излияниями: ибо содержательная, полная ума и мысли поэзия для оперного текста не годится, так как за текстом такого рода композиция следовать не может. Но стремиться обратить музыку в покорную прислужницу плохой поэзии — ложный путь, и оперная музыка Глюка, который по этому пути подвизался особенно усердно, за исключением его увертюры, без слов совершенно нестерпима. Больше того, можно сказать, что опера стала для музыки прямою пагубой. В самом деле, кроме того, что в ней музыка должна всячески приспособляться к ходу и беспорядочным случайностям нелепой фабулы; кроме того, что внимание в ней отвлекается и рассеивается ребяческой и варварской пышностью декораций и костюмов, кривлянием танцовщиков

и короткими юбками танцовщиц, — и самое пение в ней часто нарушает гармонию, так как *vox humana*, который в музыкальном смысле лишь такой же инструмент, как и все другие, часто не хочет согласоваться с другими голосами и занять место среди них, а непременно желает господствовать над ними» [13, 38–39].

Шопенгауэр, а впоследствии и Вагнер, воздают Глюку хвалу лишь за музыкальный смысл увертюры. Однако соединение речи и музыкального звука, согласно эстетике Шопенгауэра, — столь большое зло, что даже те оперные композиции, в которых музыкальный момент преобладает, как в случае опер Моцарта и Россини, лишь смягчают остроту проблемы, но не снимают ее:

«Мелодия — естественная привилегия высшего голоса и за ним должна оставаться. Потому то, когда за вынужденною и натянутой баритонной или басовой арией в опере следует ария сопрано, мы тотчас же с удовлетворением чувствуем ей одной из них присущую естественность и художественность. Если большие мастера, как Моцарт и Россини, умеют смягчать и даже преодолевать недостатки мужских арий, то это названных недостатков не уничтожает» [там же, 40].

Ницше не разделяет мнение о том, что сама идея музыкальной драмы порочна. Более того, в «Рождении трагедии» он считает, что музыкальные драмы Вагнера и его собственная философия могут стать основаниями новой, трагической культуры [20; 21]. Однако в поздний период Ницше отказывается от подобных взглядов: он обращается к музыке южных народов и противопоставляет ее музыке северян, которую олицетворяют музыкальные драмы Вагнера<sup>2</sup>. Этой переоценке сопутствует переоценка роли драматического в музыке, причем Ницше обращается к войне глюкистов и пиччинистов [10, 573]. Этот спор проецируется на противостояние итальянской и французской музыки, причем Ницше относит Глюка к французской традиции [17, VIII, 191]. Значение Глюка для французской традиции

<sup>2</sup> См. [16, XII, 522–523].

Имеется в виду набросок под названием «Эстетическое», датированный осенью 1887 года. Привожу его текст:

«о нашей музыке: чахлость мелодии — то же самое, что и чахлость “идеи”, диалектики, свободы в движении интеллектуалов, — неуклюжесть и тучность, доходящая до новых рискованных решений и даже до принципов, — пока, наконец, не остаются одни только принципы собственного дарования, собственного ограниченного дарования что же касается элементарных требований к гениальности, то Оффенбах был гениальней, чем Вагнер...

“драматическая музыка” — какая нелепица! Это просто плохая музыка, так же точно, как — — —

суррогат, насмешка танцующего и язвительного ума

“чувство”, “страсть” как суррогаты, когда высокий рационализм и его *удачливость* (как, скажем, у Вольтера) уже недостижимы. Технически выражаясь, “чувство”, “страсть” *легче* — и рассчитаны на много более бедных художников. Поворот к драме говорит о том, что художник больше умеет обращаться с *мнимыми* приемами, чем с приемами подлинными. И вот у нас есть *драматическая живопись*, *драматическая лирика* и т. д.» (цит. по: [7, 469–470]; *примеч. переводчика*).

подчеркивает также Вагнер (см. [25, XII, 2]). В данном случае Ницше встает на сторону итальянской музыки, на сторону пиччинистов [ibid.]. Частью этой переоценки, с точки зрения Ницше, является повышение значимости музыкального звука по отношению к слову:

«Быть может, им недоставало лишь мужества полностью выразить свое последнее презрение к слову: еще чуточку нахальства у Россини, и он оставил бы для пения сплошное ля-ля-ля-ля, — и это было бы разумно! Оперным персонажам не следовало бы верить “на слово”, с них вполне достаточно и тона!» [6, 560].

Россини, Пиччини и итальянская традиция в целом, где музыкальный звук играет в опере главную роль, олицетворяют для позднего Ницше музыку юга [11, 216–217]. Беззаботное веселье южан противостоит драматичности музыки северян<sup>3</sup>. Большой стиль и господство музыки противостоят драме и отказу от музыкального стиля<sup>4</sup>. В вопросе о том, насколько большое значение этому противопоставлению придавал поздний Ницше, — ясности еще меньше, чем в вопросе о том, до какой степени ранний Ницше преклонялся перед музыкальными драмами Вагнера. Раньше он исходил из того, что для созидания новой культуры некие музыкальные драмы необходимы. И хотя поздний Ницше стремится преодолеть нигилизм, можно однако усомниться в том, нужна ли ему музыка юга для такого преодоления.

<sup>3</sup> См. [16, XIII, 349].

На указанной Зоргнером странице Полного критического издания трудов Ницше находится набросок под названием «Вагнер как совратитель», датированный началом 1888 года. В нем, в частности, говорится:

«Его (Вагнера. — Р. Н.) положение в музыке было, в сущности, отчаянным. У него не было ни того, ни другого, что нужно *хорошему* музыканту: природы и культуры, предрасположенности к музыке и музыкальной дисциплины, выучки. Мужество у него было: свою обделенность он возвел в принцип — изобрел для себя некий род музыки. “Драматическая музыка”, какой он ее изобрел, — это музыка, которую он *был способен сочинять*... ее сущность совпадает с положенными Вагнеру пределами. <...> Там, где природа проявляет себя немилосердной и где, с другой стороны, культура остается делом случая, отдельной попыткой, дилетантством, музыкант нынче инстинктивно, да что я говорю — с жаром, бросается к Вагнеру <...>» (цит. по: [8, 320]; *примеч. переводчика*).

<sup>4</sup> См. [16, XIII, 490].

Текст, к которому отсылает читателей статьи Зоргнер, относится к группе набросков, датированных весной и летом 1888 года. Привожу его фрагмент:

«Я не верю тем, что в простоте души, нимало не сомневаясь, объявляют Бетховена “классиком”: я бы непременно оставил в силе то, что понимают под классиком в других искусствах, а именно — тип, противоположный Бетховену. Но уж когда даже полное и бьющее в глаза разложение стиля у Вагнера, его так называемый драматический стиль, насаждается и почитается в качестве “образца”, в качестве “мастерства”, в качестве “прогресса”, моему терпению приходит конец. Драматический стиль в музыке, как его понимает Вагнер, — это отказ от стиля вообще под тем предлогом, что нечто иное во сто крат важнее музыки: а именно драма» (цит. по: [8, 443]; *примеч. переводчика*).



Ницше ясно говорит о том, что он нуждается в этом роде веселья и что речь идет о его юге в музыке:

«Человек подобный мне, *profondement triste*, не может долго ужиться с вагнеровской музыкой. Нам нужен юг, солнце “любой ценой”, ясное, бесхитрое, невинное моцартовское счастье и нежность в тонах. В сущности, мне необходимо иметь вокруг себя людей, наделенных теми же качествами, что и эта музыка, любимая мною: таковыми, при которых ты не обременен собой и можешь над собой смеяться» (Письмо Эрвину Роде в Тюбинген, 23 февраля 1886 года; цит. по: [9, 252]).

С другой стороны, он отождествляет музыку юга с мелодическим даром и большим стилем, который противостоит драматичной, больной музыке Вагнера<sup>5</sup>, и в этом вновь отчетливо проступает культурный смысл музыки

<sup>5</sup> См. письмо Карлу Фуксу, написанное зимой 1884/1885 годов: «Последним, что я основательно усвоил, была “Кармен” Бизе, — при этом у меня родилось немало задних мыслей, отчасти совершенно крамольных, по поводу всей немецкой музыки (которую я расцениваю почти так же, как и всю немецкую философию). А кроме того, музыка непризнанного гения, который так же, как я, любит юг, испытывает потребность в южной наивности и наделен мелодическим даром. Слабость мелодического чутья, которую я наблюдаю при каждом соприкосновении с немецкими композиторами, все возрастающее внимание к отдельным аффектированным жестам (думаю, Вы называете это “фразами”, мой дорогой господин доктор?), равно как и все большая отточенность в преподнесении частных, в риторических художественных средствах музыки, в актерском искусстве представить отдельный момент настолько убедительно, насколько это вообще возможно, — все это, мне кажется, не только уживается одно с другим, но и практически обуславливает одно другое... Вагнеровское понятие “бесконечная мелодия” наилучшим образом выражает заключенную здесь опасность порчи инстинкта и сопутствующую этому благовую веру, подкрепленную чистой совестью. Ритмическая двусмысленность, когда ты уже не знаешь и знать не должен, хвост перед тобой или голова, — это без сомнения такое художественное средство, с помощью которого можно добиться удивительного эффекта. Особенно богат этим “Тристан”. Тем не менее как явление, симптоматичное для искусства в целом, он служит и останется символом разрушения. Часть начинает властвовать над целым, фраза — над мелодией, мгновение — над временем (в том числе и темпом), пафос — над этосом (характером, стилем — называйте это как хотите), в конечном счете, и эспри — над “смыслом”. Простите, но мне кажется, что действительно произошло некое смещение перспективы: люди слишком остро видят детали, в упор не видят целого, у них несомненно есть воля к подобной музыкальной оптике и прежде всего — талант для нее. Но это же декаданс (думаю, нам обим очевидно, что это слово призвано не клеймить, а лишь характеризовать). Пример тому для меня — Ваш Риманн, равно как и Ваш Ганс фон Бюлов, равно как и Вы сами, умеющий давать утонченнейшие интерпретации потребностям и изменениям *anima musica* (Душа музыки, лат.), которая, в общем и целом, должна быть лучшей частью того, что составляет *âme moderne* (Современная душа, франц.). Я объясню это ужасно нескладно, в отличие от Вас; я просто хочу сказать, что даже в декадансе есть огромное число притягательных, ценных, новых, заслуживающих всяческого уважения вещей, к примеру, наша современная музыка и те, кто, наподобие трех вышепоименованных, служит ее верными и отважными апостолами. Не обессудьте, если при этом я добавлю: от чего декадентский вкус бесконечно далек, так это от большого стиля, к которому относится, к примеру, палаццо Питти, но не Девятая симфония (Бетховена). Большой стиль как высшая ступень искусства мелодии»; цит. по: [9, 254–256].



у позднего Ницше. Пожалуй, это мнимое противоречие можно разрешить таким образом, что музыка для него теперь не способна быть основанием культуры<sup>6</sup>: скорее, всякая «оригинальная музыка» представляет собой «лебединую песнь» и потому олицетворяет «утопающую культуру» [12].

Как было показано, Ницше располагает французскую музыку Глюка рядом с немецкой музыкой Вагнера: обе они представляют музыку севера. Им противостоит музыка юга, к которой он относит Пиччини, Россини и француза Бизе (национальность, по Ницше, не связана с духом музыки). Вагнер также рассматривает Глюка как французского композитора. Однако он принципиально дистанцирует собственное творчество, равняющееся на драму, от творчества Глюка, создателя всецело драматической музыки. Вследствие этого происходит решительное отграничение от творчества Глюка — более решительное, чем это можно было бы ожидать, проанализировав слова Глюка. Глюк и Вагнер различаются в иных отношениях, например, в полагании цели, с которой создаются музыкальные драмы: внутримызыкальной у Глюка и немзыкальной у Вагнера. Пожалуй, именно вследствие близости рассуждений Глюка вагнеровским самым важным для Вагнера было ясно дистанцироваться от Глюка. Аналогичным образом обстоит дело и с другими выдающимися композиторами, Моцартом и Бетховеном, которых Вагнер, если и удостоивает похвалы, то по большей части все-таки критикует, чтобы подчеркнуть своеобразие собственного творчества. Особых похвал удостоиваются увертюры Моцарта и Глюка [1, 6]. На взгляд Вагнера, оба этих композитора выявляют «возможность растворения богатой музыки в еще более богатой драматической поэзии, именно в такой поэзии, которая благодаря свободному растворению в ней музыки становится всесильным драматическим искусством» [2, 213]. В сочинениях обоих композиторов эта возможность выявляется, но, как сказано вместе с тем, не реализуется; драматическое искусство не возникает. У Глюка он особо выделяет увертюру к опере «Ифигения в Авлиде» («самая совершенная инструментальная пьеса Глюка — увертюра к “Ифигении в Авлиде”» [25, V, 112]) за необычный, тонко продуманный контраст основных тем и мотивов. Главный мотив увертюры соединяется с другими темами и мотивами с таким мастерством, что тем самым получает выражение «великая идея греческой трагедии», как ее сформулировал уже

<sup>6</sup> См. [16, II, 450].

Зоргнер отсылает читателя к §171 второго тома «книги для свободных умов» «Человеческое, слишком человеческое». Параграф озаглавлен «Музыка как поздний плод всякой культуры». В нем, в частности, говорится:

«Из всех искусств, имеющих обыкновение всякий раз вырастать на определенной культурной почве, при определенных социальных и политических условиях, музыка является на свет последним из всех растений, в осеннюю пору, в пору увядания относящейся к ней культуры: в это время обычно уже становятся заметными первые предвестия и признаки новой весны; мало того, иногда музыка звучит в удивленном и новом мире, как язык исчезнувшей эпохи, доходя до нее с запозданием» (цит. по: [10, 416]; *примеч. переводчика*).

Аристотель: чередование ужаса и сострадания [1, 12]. Однако и на сей раз Вагнер релятивизирует свою похвалу, подчеркивая, что «развитие главной музыкальной мысли» способно быть не тем движением, «которое заключено в драматическом действии как таковом», а лишь тем, «которое заложено в самом существе инструментальной музыки» [там же]. Тем самым, здесь получает воплощение еще не драматическое и с к у с т в о, а исключительно драматическая м у з ы к а.

Моцарт, напротив, «постиг главную, ведущую идею драмы, освободил ее от всего второстепенного и случайного, связанного с фактическим ее содержанием, и представил как музыкально преобразованное творение, как страсть, персонифицированную в звуках, как образ, соответствующий основной идее. Тем самым и драматическое действие получило объяснение, понятное чувству», благодаря чему возникла «совершенно самостоятельная музыкальная пьеса» [там же, 7]. На основании таких оценок Вагнер приходит в дальнейшем к следующим выводам:

Увертюры Глюка и Моцарта «показали лишь возможности музыки, раскрыли ее стремления и не были поняты родственными искусствами, которые должны были бы способствовать этим свершениям, ответить на них, охваченные тем же стремлением к взаимному слиянию. Лишь общее стремление всех трех видов искусств к созданию истинного произведения искусства может спасти их и тем самым создать это произведение. Только после того как будет сломлено эгоистическое упорство всех трех искусств и они любовно сольются друг с другом; только после того как каждое будет любить себя лишь в другом; только после того как они перестанут существовать как изолированные искусства, — они окажутся в состоянии создать совершенное произведение искусства. Их исчезновение в этом смысле явится рождением такого произведения искусства, их смерть — его жизнью.

Драма будущего возникнет в тот момент, когда не будет больше ни пьесы, ни оперы, ни пантомимы; когда условия, благодаря которым они возникли и влачили свое противоестественное существование, будут полностью уничтожены. Эти условия исчезнут только тогда, когда возникнут условия, которые породят произведение искусства будущего. Но они возникнут не отдельно, а только во взаимосвязи с условиями всей нашей жизни. Только тогда, когда царящая религия эгоизма, расчленившая искусство на уродливые, своекорыстные направления и виды будет безжалостно изгнана из жизни, искоренена без снисхождения, сама собой родится *новая религия*, включающая в себя условия существования произведения искусства будущего» [2, 213–214].

Таким образом, хотя увертюры Глюка и Моцарта и указывают верное направление, они ограничены областью музыки и не выходят за ее границы по направлению к истинному драматическому искусству. Лишь увертюра Бетховена к «Леоноре», «далекая от того, чтобы служить одним лишь музыкальным вступлением к драме, представляет нам самую драму и притом глубже захватывает нас, чем последующее, лишенное внутреннего единства

действие. Это творение — уже не увертюра, оно само — мощная, величественная драма» [1, 8]. Особое положение Бетховена в размышлениях Вагнера заметно и в отношении увертюры. Творчество этого композитора указывает уже непосредственно на вагнеровское творчество.

Признавая определенные заслуги революции Глюка, Вагнер еще более принижает ее значение, утверждая, что она состояла лишь в том, что «композитор восстал против произвола певца» [3, 275]. Как следствие, роль композитора выросла по сравнению с ролью певца, «а всё остальное в этом неестественном организме оперы осталось совершенно тем же, что и прежде. Ария, речитатив и танец в опере Глюка стоят совершенно обособленно, без всякой связи, как это было и до Глюка, как осталось и поныне» [там же, 276]. Также и «в отношениях поэта к композитору не произошло ни малейшего изменения; скорее, отношение к нему композитора стало еще более диктаторским, ибо, раз поняв, что его задача выше задачи певца-виртуоза, он с усиленным рвением принялся строить оперу по своему разумению» [там же].

Французскую традицию, представленную Глюком и его последователями, Вагнер характеризует как рефлексирующую, а итальянскую — как наивную. Та состоит из бессильных революционеров, эта — из реакционеров вроде Россини [там же, 289]<sup>7</sup>. Революция Глюка оказалась безуспешной; «история оперы, собственно, заканчивается Россини» [там же].

Подобно Шопенгауэру, Вагнер признает некоторое значение увертюры Глюка. Но основания, по которым каждый из мыслителей это делает, красноречиво различаются. Что же касается концепции собственно оперы, то Глюк не вышел за рамки традиции, сохранив обычное ее подразделение на арии и речитативы. Арии Глюка ориентированы на текст, в результате получается «абсолютно приятный напев» [там же, 292]. Тем самым Глюк и его последователи «более или менее обманывали самих себя, когда приписывали действие своей музыки не столько чистой музыкальной эссенции своих арий, сколько яркому выражению того драматического смысла, который они в музыку вкладывали» [там же]. Публика же смогла себе признаться в том, что увлечена «мелодической прелестью арий», лишь тогда, когда была «эмансипирована Россини» [там же]. Общий смысл оперного творчества Глюка Вагнер понимал следующим образом:

«Глюк сознательно старался в декламационном речитативе или певучей арии при полном сохранении их формы и инстинктивном стремлении соответствовать обычным требованиям, обуславливающимся их чисто музыкальным содержанием, по возможности верно выразить музыкой то чувство, о котором говорит текст; раньше же всего он старался не искажать чисто декламационной стороны стиха в угоду музыке. Он хотел говорить в музыке верно и понятно» [там же, 319].

<sup>7</sup> Противопоставление, к которому прибегает здесь Вагнер, немного напоминает противопоставление реакционной музыки Стравинского авангардной музыке Шёнберга, к которому прибегает Адорно в своей «Философии новой музыки».

В этом месте Вагнер стремится провести различие между собственным пониманием драматического искусства и драматической музыкой Глюка, исходя из того, что «отправной точкой его достойных уважения реформаторских устремлений была французская “трагедия”» [25, IX, 203]. Решающее отличие драматического искусства от драматической музыки состояло в том, проистекает ли музыка из инстинкта речи (причем язык должен быть родным), или же она исключительно подражает живой речи. Последний случай имеет отношение к Глюку. Если музыка «через речь могла бы проникнуть в организм языка, то это должно было бы ее преобразить». Но в случае Глюка этого не произошло. У него дело доходит лишь до имитации живой речи, поскольку «в ней одной он находил оправдание для мелодий» [3, 322]. Эта манера роднит его с Мейербером, который также отличался «своим равнодушием к духу всякого языка и своей вытекающей отсюда способностью легко осваиваться с его внешностью» [там же]. При этом мелодические акценты следовали непосредственно за акцентами разговорной речи [там же, 430].

Однако такая манера не вела к возникновению драмы, но «этим музыкант обратил в прозу не только стих, но и мелодию, потому что от нее не осталось ничего, кроме музыкальной прозы, которая выразительностью тона только усиливала риторический акцент превращенного в прозу стиха. В самом деле, весь спор о понимании мелодии сводился к вопросу о том, должен ли стих влиять на мелодию» [там же].

Подобная манера Глюка также ясно свидетельствует о том, что относительно его реформы можно говорить лишь о драматизации музыки, а не о создании драматического искусства. У Россини полностью утрачен «драматический замысел оперы»; на центральное место выдвигаются «фривольные и всецело чувственные элементы этого жанра» («Спонтини», впервые опубликовано в «Швейцарской газете» 11 февраля 1851 года; цит. по: [25, V, 86]). Тот факт, что у Глюка опера еще не могла стать драмой, возможно, связано и с ограниченными музыкальными способностями самого Глюка. Возрастающее богатство музыки, заметное в операх Моцарта, должно было стать «решающим фактором для того, чтобы сделать музыку пригодной для драмы» [4, 558]. И далее Вагнер подчеркивает: хотя Моцарт и Глюк в своем творчестве никогда не выходили за границы музыки, собственно музыкальные достижения обоих композиторов являются серьезной предпосылкой для создания драматического искусства:

«Если Вам нужны образцы, чтобы стать человечнее, благороднее и образованнее, и Вы хотите создать одухотворенные музыкой формы, соедините, например, мастерскую декламацию Глюка и его впечатляющее искусство драматизации с моцартовской, полной контрастов, мелодией, с его искусством инструментального и ансамблевого письма, и Вы получите драматическое произведение, соответствующее требованиям самой строгой критики» («Пастиччио», впервые опубликовано в «Новой музыкальной газете» 10 ноября 1834 года; цит. по: [25, XII, 11]).

В результате синтеза творчества Глюка, «снискавшего славу французской драматической музыке», и Моцарта, которого «следует рассматривать как облагораживающее начало итальянской школы» [ibid., 13] становится возможным драматическое искусство, которое Вагнер находил в зародыше у Бетховена и в зрелом виде у себя и считал порождением немецкой традиции [26, II, 636, 637]<sup>8</sup>.

Поздний Ницше высказывает сомнения в том, что Вагнер создал музыкальные драмы, способные изменить культуру, или подошел к этому в поздний период творчества. Но и Вагнер хорошо сознавал, что между драматическими событиями на сцене и социальными условиями, в которых существует концертный зал, возникает непроясненное, напряженное отношение [25, V, 111–112]. Из полемики Вагнера с Глюком, изложенной здесь далеко не во всех деталях, по крайней мере, явствует, что, по признанию самого Вагнера, он «приложил к операм Глюка всё старание» [26, IV, 64]. Ясно отделить свое творчество от глюковского было для Вагнера острой необходимостью, в частности потому, что многие другие, например Ницше, подчеркивали очевидную, на первый взгляд, общность теоретических подходов обоих композиторов. Поэтому Вагнеру пришлось потрудиться над объяснением различия между драматическим искусством Глюка и тем драматическим искусством, к которому он сам стремился. Свой вид драматической музыки создал и Моцарт, но это была иная ее грань, чем та, что выделяется у Глюка. Лишь соединив музыкально-драматическое творение «итальянца» Моцарта и «француза» Глюка, можно было прийти к истинному драматическому искусству, способному произвести культурную революцию. Музыка Бетховена уже является предвестником такого искусства, но лишь у Вагнера оно должно было осуществиться во всей своей полноте (по крайней мере, именно таким образом истолковывает Вагнер ход музыкальной истории). Подобно Шопенгауэру и Ницше, Вагнер относился к оперной реформе Глюка скорее прохладно.

### 3. РАЗМЫШЛЕНИЯ К ПЕРЕОЦЕНКЕ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ ГЛЮКА

Шопенгауэр критиковал реформу Глюка, так как музыкальные драмы, в которых главенствующая роль принадлежит речевому моменту, с его точки зрения не позволяют слушателю погрузиться в состояние эстетического созерцания — состояние, связанное, в частности, с освобождением от *principium individuationis*. Ницше критиковал эту реформу, так как драматическая музыка, во-первых, не отвечала его собственным потребностям, а во-вторых, не обладала свойствами, необходимыми для того, чтобы выйти за пределы нигилизма. Вагнер критиковал их, так как они представляли собой не более чем поворот от мелодической музыки к драматической, однако для того, чтобы создать новую форму культурной общности, ему было необходимо драматическое произведение искусства. Напротив, Глюк хотел лишь перейти от простого развлечения к более утонченной форме

<sup>8</sup> См. также [25, XII, 421–422].

культурного досуга, связанной с опытом переживания подлинных чувств. Глюк сам говорил о том, что требованиями его оперной реформы являются «язык сердца, сильные страсти, интересные ситуации и полное разнообразие зрелище». Он не собирался вызвать у всех слушателей мистическое состояние, как его описывает Шопенгауэр, оказать на них нравственное воздействие, как это заявлено в высказываниях Ницше, или произвести культурный эффект, как того требует Вагнер. Также и в других представлениях революционеров в области музыкальной драмы имеется особая, универсального характера цель: политическая у Платона, добродетель — у членов флорентийской камераты. Всеобщее, единообразное восприятие не входило в намерения Глюка. Скорее он делал акцент на подлинности эмоций, вызываемых у публики. А язык сердца и души сильно различается от индивида к индивиду. Неверно думать, что понимание этого пришло к мыслителям лишь в XX столетии. Глюк подчеркивает открытость потенциального подлинного опыта, возникающего у публики. Для него речь идет лишь о том, что подобный опыт — это нечто иное, чем та простая форма развлечения, основой которого являются редкие вокальные данные кастрата или выдающиеся технические способности примадонны. Одновременно Глюк явно уклоняется от того, чтобы исходить из тех или иных антропологических представлений у слушателей или выдвигать с помощью оперной реформы этический, политический, общественный или культурный идеал. Подобные задачи — не его, им нужен свой опекун.

Подчеркивая потенциальное многообразие подлинного опыта, который мог возникнуть у слушателей благодаря его предложениям по реформе собственно музыкальной стороны оперы, Глюк является нашим современником в гораздо большей мере, чем другие мыслители. Поэтому острую критику Шопенгауэра, Ницше и Вагнера следует отвергнуть по всем пунктам: она перегружена антропологическим и этическим содержанием.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате можно утверждать, что яростную критику оперной реформы Глюка немецкими музыкальными мыслителями XIX века следует отвергнуть. Требования Глюка — открытость эмоциональных реакций и фокусировка на подлинных чувствах у тех, кто воспринимает его реформированные музыкальные драмы, — пожалуй, даже дают основание считать, что Глюк находится к нам ближе, чем Платон, Галилей, Шопенгауэр, Вагнер или Ницше с их представлениями о том, как музыка должна воздействовать на публику.



## Использованная литература

1. *Вагнер Р.* Об увертюре / пер. с нем. А. В. Михайлова // Рихард Вагнер. Статьи и материалы / ред.-сост, авт. коммент. Г. В. Крауклис и В. Г. Гамрат-Курек, общ. ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1974. С. 5–14.
2. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего / пер. с нем. С. Гиждеу // Р. Вагнер. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, вст. ст. А. Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978. С. 142–261 (История эстетики в памятниках и документах).
3. *Вагнер Р.* Опера и драма / пер. с нем. А. Шепелевского и А. Винтера // Р. Вагнер. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, вст. ст. А. Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978. С. 262–493 (История эстетики в памятниках и документах).
4. *Вагнер Р.* О назначении оперы / пер. с нем. О. Смолян // Р. Вагнер. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, вст. ст. А. Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978. С. 540–566 (История эстетики в памятниках и документах).
5. *Глюк К.* Посвящение к опере «Альцеста» (1767) // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. С. 480–481.
6. *Ницше Ф.* Веселая наука / пер. с нем. К. А. Свасьяна // Ф. Ницше. Сочинения в 2 т. Т. I. Литературные памятники / сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. С. 491–719.
7. *Ницше Ф.* Черновики и наброски 1885–1887 гг. / пер. с нем. В. М. Бакусева // Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. XII / науч. ред. С. В. Казачков. М.: Культурная революция, 2005. 560 с.
8. *Ницше Ф.* Черновики и наброски 1887–1889 гг. / пер. с нем. В. М. Бакусева и А. В. Гараджи // Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. XIII / науч. ред. С. В. Казачков. М.: Культурная революция, 2006. 656 с.
9. [Ницше Ф.] Письма Фридриха Ницше / сост., пер. с нем. И. А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2007. 400 с.
10. *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое / пер. с нем. В. М. Бакусева // Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. II / науч. ред. И. А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2009. 672 с.
11. *Ницше Ф.* Ессе homo / пер. И. Эбаноидзе // Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. VI / науч. ред. И. А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2009. С. 185–284.
12. *Ницше Ф.* Музыка без будущего / пер. И. Эбаноидзе / Ницше contra Вагнер // Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. VI / науч. ред. И. А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2009. С. 325–326.
13. *Шопенгауэр А.* О сущности музыки: выдержки из сочинений Шопенгауэра / под ред. Историко-эстет. секции; вступ. ст. К. Эйгес. Петроград: Гос. муз. изд-во, 1919. XIV, 42 с.
14. *Einstein A.* Gluck: Sein Leben — Seine Werke. Rev. Neuausg. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1987. 260 S.

15. *Galilei V.* Dialogue on Ancient and Modern Music / transl. von Claude V. Palisca. New Haven, Conn. [u. a.]: Yale University Press, 2003. LXIX, 390 p.
16. *Nietzsche F.* Sämtliche Werke — Kritische Studienausgabe: in 15 Bänden / hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975–1984.
17. *Nietzsche F.* Sämtliche Briefe — Kritische Studienausgabe: in 8 Bänden / hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967–1977.
18. *Palisca C. V.* Introduction // *V. Galilei.* Dialogue on Ancient and Modern Music. New Haven, Conn. [u. a.]: Yale University Press, 2003. P. XVII–LXIX.
19. *Pöhlmann E.* Altgriechische Musik und ihr Aufleben in der Neuzeit // Musik in der antiken Philosophie: eine Einführung / hrsg. von S. L. Sorgner, M. Schramm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. S. 33–70.
20. *Sorgner S. L.* Nietzsches Musikphilosophie // Musik in der deutschen Philosophie: Eine Einführung / hrsg. von S. L. Sorgner, O. Fürbeth. Stuttgart: J. B. Metzler, 2003. S. 115–134.
21. *Sorgner S. L.* Musik und Ethik in Nietzsches „Geburt der Tragödie“ // Friedrich Nietzsche: Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment / hrsg. von V. Gerhardt, R. Reschke. Berlin: Akademie, 2006. S. 59–76.
22. *Sorgner S. L.* Einige Überlegungen zur antiken und modernen Musikphilosophie // Musik in der antiken Philosophie: eine Einführung / hrsg. von S. L. Sorgner, M. Schramm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. S. 15–32.
23. *Sorgner S. L.* Reflexionen zum Musikdrama. Richard Wagner, Thomas Mann und der Posthumanismus // Liebe ohne Glauben: Thomas Mann und Richard Wagner / hrsg. von H. Pils, Ch. Ulrich. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 152–172.
24. *Sorgner S. L.* Musik und Ethik in Schopenhauers Philosophie // Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik / hrsg. von M. Kossler. Würzburg: K&N, 2011, S. 61–84.
25. *Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen: in 16 Bde. Volks-Ausgabe. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1911–1914.
26. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. Wiesbaden/Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik/Breitkopf & Härtel, 1967ff.