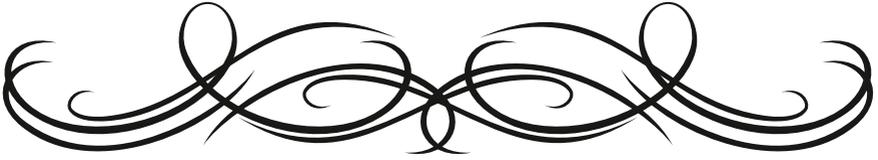


*Розділ 2*



*ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ МУЗИКИ*

УДК 78.071.2 Вагнер : 782.1.086.1 Глюк

*Оксана Бабий*

**ОПЕРА «ИФИГЕНИЯ В АВЛИДЕ» К. В. ГЛЮКА  
В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ  
Р. ВАГНЕРА**

В отечественном музыковедении отсутствуют специализированные труды, посвященные «диалогу» между Глюком и Вагнером, что определяет актуальность и новизну темы исследования. Между тем, оба композитора, оставили ярчайший след в истории музыкальной культуры как реформаторы оперного театра. Под многими высказываниями своего великого предшественника байройтский мастер мог бы подписаться, настолько родственны были их воззрения относительно музыкальной драматургии, роли певца, как выразителя глубинных замыслов композитора, и актерской игры в воссоздании целостного музыкально-сценического образа. Несомненно, кавалер Глюк являлся одним из тех, кто подготовил почву для вагнеровского произведения искусства будущего. Подобную мысль мы неоднократно встречаем в музыкально-критических трудах самого Вагнера, где имя Глюка находится рядом с другими великими художниками, учителями байройтского мастера – Гете, Шекспиром, Моцартом, Бетховеном, Вебером. При этом характерно, что в вагнеровских рефлексиях проблемы музыкального и драматического театра находятся в единой плоскости, а образцом, моделью для истинного и вдохновенного творчества ком-

позитор почитал наследие эллинов. Подобные художественно-эстетические взгляды характерны и для его великого предшественника.

И все же возникают закономерные вопросы: каково место Глюка в художественном сознании Вагнера, какова его роль в процессе творческого становления байройтского мастера? На эти вопросы можно ответить, обратившись к вагнеровским публицистическим и музыкально-эстетическим трудам, его исполнительской практике в качестве дирижера и редактора при создании собственных версий оперной партитуры и концертной увертюры «Ифигения в Авлиде». Однако этим не ограничивается контекстуальное поле избранной проблематики, поскольку Глюк и Вагнер – колоссы мировой музыкальной культуры, чье творчество отражает всеобщие универсалии человеческого духа, благодаря чему герои их опер предстают выразителями не индивидуального, а всеобщего. Их наследие воспринимается в русле глубинного типологического родства. Характерно, что Глюк и Вагнер обращались к мифологическим сюжетам в качестве первоосновы для своих оперных сочинений, что указывает на сходное понимание ими сути музыкального театра как выразителя общечеловеческих ценностей, возвышенных трагических аффектов.

Оба композитора стремились к пластичности мелодики, свободной от диктата певцов-виртуозов. Уже в творчестве Глюка обнаруживается стремление к организации номеров в развернутые, объединенные логикой драматургического развития, сцены. Эта идея, однако, получает наиболее завершенное выражение в творчестве великого реформатора оперного жанра Вагнера, который усилил сквозной элемент оперной драматургии до ранее небывалых масштабов. В данной статье будет рассмотрен, однако, лишь один из моментов вагнеровского диалога с великим предшественником, связанный с созданием редакции оперы «Ифигения в Авлиде», которая была пропущена затем сквозь призму исполнительской практики Р. Вагнера. Напомним, что в этот период композитор занимал должность капельмейстера Дрезденской Королевской Оперы, в связи с чем его редакторский опыт сразу же получил непосредственное исполнительское воплощение.

**Цель исследования** – осмыслить редакторско-исполнительскую работу Вагнера над оперой «Ифигения в Авлиде» Глюка в свете формирующихся в его художественном сознании представлений

о музыкальной драме, а также на уровне мифологем, определяющих устремленность смыслообразующих интенций художественной практики двух композиторов.

Редакторская работа Вагнера над оперой «Ифигения в Авлиде» включала ряд этапов, каждый из которых требовал глубокого проникновения в текст великого предшественника, поскольку композитор, согласно его собственному признанию, стремился максимально сохранить первоначальный замысел, что требовало от него особой тонкости и филигранности, дабы не исказить творение Глюка своим редакторским вмешательством. Прежде всего, Вагнер занялся переводом французского текста на немецкий, поскольку его ужаснул перевод, предложенный в берлинской партитуре. Композитор стремился восстановить утерянную в немецкоязычном тексте естественность декламации. Он выписал оригинальное парижское издание оперной партитуры, дабы изучить подлинник и с точки зрения инструментовки, которая в имевшейся в его распоряжении партитуре казалась ему искажающей первичный замысел и ни в коей мере не удовлетворяла его. Вагнер со своей стороны также изменил авторскую инструментовку, придав ей новые грани выразительности. Заключительную сцену редактируемой оперы Вагнер попытался согласовать хотя бы отчасти с трагедией Еврипида. Для этого он дописал Ифигении и Артемиде ариозные речитативы собственного сочинения. Композитор внес также редакторские правки, касающиеся музыкально-сценического изображения любовных чувств Ахиллеса и Ифигении, что было связано со стремлением избавить текст «от налета французской слащавости» [1, с. 543]. Таким образом, вагнеровская редакция – не реконструкция замысла Глюка, а новый вариант изученного и переосмысленного Вагнером произведения.

Отметим, что жизненность вагнеровской трактовки рассматриваемой оперы подтверждается самой исполнительской практикой. В аудиозаписи 1972 года оперы «Ифигения в Авлиде» в редакции Р. Вагнера, осуществленной Баварским радио, участвовали выдающиеся певцы – Д. Фишер-Дискау (Агамемнон) и А. Моффо (Ифигения), являя органическое мастерство певцов-актеров на пути прочтения ими музыкальной трагедии. Подчеркнем, что авторский вариант Глюка и вагнеровская редакция сочинения – две версии в истолко-

вании единого замысла, поскольку, несмотря на желание Вагнера максимально сохранить подлинник первоизданным, он все же внес в первоначальный замысел Глюка существенные изменения, исключив из оперы ряд эпизодов, отстраняющих действие, укоротил сцену объяснения Ахиллеса и Ифигении, освободив ее «от налета французской слащавости», зато соединил все сцены посредством связок, преодолевая растянутость событий, сжимая драматургию, подобно пружине, что ведет в конечном итоге к ее разворачиванию в контексте усиления целеустремленности и действенного динамизма. Вложив новые ариозно-речитативные высказывания в уста Ифигении и Артемиды, Вагнер привнес новый, собственный нюанс в постижении трагической коллизии оперы.

Подчеркнем также, что в интерпретации Глюка и дю Руле, в отличие от прочтения этого сюжета Расином, сохранена основная нравственная идея первоисточника – жертвенность преодолевает оковы смерти, восхищая не только людей, но даже всемогущих богов. Эта мысль всецело созвучна творчеству Вагнера, который в своих произведениях выводил на сцену героев, способных подняться на самые высокие ступени самоотречения.

Вагнеровская редакция оперы «Ифигения в Авлиде» относится к 1847 году, когда у композитора формируется собственное понимание музыкальной драмы. В связи с этим целиком закономерно его стремление привнести в редактируемое сочинение большую динамику сквозного действия и непрерывность драматургического становления в духе складывающихся в то время у композитора собственных художественно-эстетических представлений. Изучив раздумья Вагнера, касающиеся Глюка, можно прийти к заключению о его колоссальном внимании к творчеству великого предшественника и в особенности к опере «Ифигения в Авлиде». Так, к примеру, в мемуарах Вагнер отмечает, что его заинтересовал уже сам сюжет, в связи с чем он чувствовал себя обязанным отдать этому сочинению больше внимания и труда, чем «Армиде» [1, с. 542]. Интерес к данному сюжету, как нам кажется, не случаен. В 1847 году Вагнер осуществил собственную редакцию оперы «Ифигения в Авлиде», а летом 1848 года набросал план прочтения мифа о нибелунгах, который составил в дальнейшем основу грандиозного оперного цикла. При этом между

названными произведениями имеются явные параллели, в связи с чем возникает необходимость остановиться на них подробно. При этом вскрывающиеся смысловые параллели не есть тождества: связанные с диалогом – познанием себя через соприкосновение с творчеством конгениального, близкого по духу творца, они обусловлены, в первую очередь, типологическим родством Глюка и Вагнера, являя общность и одновременно различия их художественных устремлений.

Итак, стержневую линию сюжета оперы «Ифигения в Авлиде» определяет тема жертвоприношения любимой дочери, мотив, который получает еще более глубокое и многомерное истолкование в оперном цикле Вагнера. Данный сюжетный мотив, согласно наблюдениям Л. Кириллиной, имеет глубокие корни в мировой культуре, будучи связанным как с языческими (миф об Ифигении), так и с христианскими представлениями. В качестве примеров исследовательница приводит библейские истории Авраама и Иевфая, новозаветную жертву Христа [2, с. 200]. К этой цепочке сюжетов можно добавить проблему чувства и долга в душе Идомея в одноименной опере Моцарта.

При соотнесении рассматриваемого сочинения Глюка с тетралогией Вагнера обнаруживается архетипическая общность оперных героев по принципу семантической парности. Открывающее оперу Глюка ариозо страждущего отца раскрывает борьбу в его душе нежного чувства к дочери, которая предстает в опере невинной жертвой, с осознанием роковой неотвратимости, раскрывая его внутренний разлад, жажду избежать жестокого предначертания Артемиды, обманув безжалостную судьбу. Еще более сложен внутренний мир Вотана, личные привязанности которого находятся в явном противоречии с рациональным началом его рефлексий. Отец-убийца и одновременно любящий отец, разновекторная направленность двух установок, демонстрирующих антитезу личностных привязанностей и чувства ответственности, сковывающего героев цепями высшей власти. Агамемнон ответственен за судьбы народа, а Вотан – за участь целого мироздания – такова смысловая амплитуда в вариантном истолковании единого архетипа. У Вагнера эта неоднозначность представлена еще более рельефно, определяя, в конечном счете, динамику внутреннего становления основателя мира, которое находит кульминационное выражение в момент столкновения с бесстрашным представителем рода Вельзунгов, независимым геро-

ем, надеждой богов, каковым в тетралогии выступает светоносный Зигфрид. Вотан и Зигфрид являют собой противоположные тенденции чувства и долга, интуитивности и рационализма. Однако оба эти начала присущи самому прародителю рода Вельзунгов. Ариозо Агамемнона, в котором герой обращается к неумолимой Артемиде, требующей страшной жертвы, созвучно духовному настрою Вотана, его исповеди в сцене с Брюнгильдой, где он рассказывает дочери о трагическом разладе в его душе – раздвоенности между заботой о судьбах мира и собственными душевными привязанностями.

В опере Глюка образ рефлектирующего героя, требование загладить провинность, каковой является убийство любимой лани богини охоты, согласуется с основным драматургическим стержнем тетралогии Вагнера. Заметим, что данная мифологема у байройтского мастера получает гораздо более веский подтекст, поскольку в драме «Золото Рейна» композитор раскрывает изначально преступную основу созданного прародителем мира, который неизбежно должен погибнуть, но одновременно достичь искупления, обновления, очищения. Однако, несмотря на варианты различия, в обеих операх явлен единый архетип – грех, проступок, провинность, которые «низвергают в пропасть», ведут к трагической развязке. Напомним, однако, что Глюк в своем творчестве переосмысливает греческий миф в духе счастливой развязки, однако другая его опера – «Ифигения в Тавриде» – являет продолжение жизни Ифигении в соответствии с античным первоисточником, где исход трагедии не был столь однозначно безоблачным, ведя к возникновению нового конфликта, связанного с проклятьем рода Атрея, потомком которого является Агамемнон. Мотив проклятья, злослучений, проступков, навлекающих на каждое новое поколение беды, связанные со злодеяниями их предков, прародителей – мифологический мотив, объединяющий оперу Глюка и тетралогия Вагнера.

Еще одна семантическая пара, участвующая в реализации смыслообразующего стержня двух произведений, – супруга главы пантеона у Вагнера и хор греков у Глюка, которые выполняют единую драматургическую функцию, олицетворяя слепую законность, которая всецело враждебна миру чувств. Хор греков, неизменно повторяющих требование о принесении жертвы и с подозрением воспринимающих нерешительность Агамемнона и верховного жреца Калхаса (оба они

стремится оттянуть трагическую развязку), соотносится с фигурой Фрикки, которая указывает Вотану на необходимость отдать Хундингу победу в поединке с Зигмундом. Она требует от главы пантеона отступить от Вельзунгов, не поддерживать их в стремлении обрести друг друга в любовном союзе, призывая, таким образом, принести привязанность к собственным потомкам в жертву. И здесь Вотану приходится признать, что он обманывал себя в надежде перехитрить высшие силы. Хор греков у Глюка и диалог Вотана с Фриккой у Вагнера рождают безысходное чувство в душе рефлектирующих героев, вызванное ощущением собственного бессилия пред силами безжалостного фатума.

Образ жениха Ифигении Ахиллеса представляет иной в сравнении с Агамемноном смысловой полюс произведения – олицетворение героики; он – персонаж, который бесстрашно бросает вызов высшим силам. В отличие от отца героини Агамемнона, который стремится «обойти» решение Артемиды, жених с оружием в руках готов отстаивать жизнь своей возлюбленной, своей невесты.

Столкновение Ахиллеса и Агамемнона имеет аналог в духовном противостоянии Вотана и Брюнгильды, Вотана и Зигфрида. В названных ситуациях разновекторные модели мировосприятия сталкиваются в контексте извечной борьбы старого и нового, устоявшегося и становящегося, где противостоят трагическая рефлексия родителей и непосредственность чувств детей, умудренная жизненным опытом зрелость и героическая юность. Бесстрашие пред высшими силами у молодого поколения обусловлено не знающей сомнений естественной устремленностью к Эросу бытия, связанной с инстинктом продолжения рода, когда любовь предстает в системе нравственных координат абсолютной ценностью жизни. Вотан и Агамемнон, напротив, изображены как весьма неоднозначные герои, их душа терзаема противоречивыми чувствами, поскольку они испытывают на себе бремя ответственности, оказываясь не способными решительно противостоять фатальным силам, в отличие от Брюнгильды и Зигфрида у Вагнера или Ахиллеса, намеренного противостоять отцу-тирану, отцу-убийце, разрушителю его личного счастья – у Глюка.

В опере Глюка «Альцеста» аналогично затрагивается вопрос самоотверженного деяния в контексте проблемы отцов и детей. В мифе об Альцесте родители Адмета отказались умереть за своего сына, на

это оказалась способной лишь его любящая жена. Аналогично этому у Вагнера именно молодое поколение – Вельзунги, Брюнгильда и Зигфрид – в своей импульсивности, действенности, героике духа, естественной устремленности к Эросу бытия возвышаются над трагическими раздумьями Отца мира и родоначальника рода, который оказался не в силах воплотить то, к чему непосредственно были устремлены его родительские чаяния и помыслы. Здесь возникает проблема жертвенности в контексте нравственной системы координат отцов и детей, которая поднимается в «Альцесте» и «Ифигении в Авлиде», однако по своему смысловому содержанию тетралогия все же ближе ко второй из названных опер.

Таким образом, творчество Глюка и Вагнера объединяет особое внимание к трагической коллизии, к воплощению образов героев, которые выступают типологическим олицетворением непреходящих истин. Общей для них является тема напряженного противостояния любви и смерти (миф об Орфее, Ифигении, эмоциональная рефлексия Зигмунда в сцене с вестницей смерти Брюнгильдой), которое в творчестве Вагнера представляет не только их антитезу, но и противоречивое единство – *Liebestod*. Идея жертвенной любви находит у Глюка кульминационное выражение в образах Ифигении и Альцесты, у Вагнера она получает наиболее последовательное воплощение, начиная от опер 40-х годов и заканчивая «Парсифалем».

**Подведем итоги.** Оба композитора – Глюк и Вагнер – в контексте своего творчества приходят к заключению, что самоотверженное деяние преодолевает границы смертного мира, жизненного конца, являя непреходящее значение жертвенной любви и героики духа. В связи с этим глубочайший интерес Вагнера к произведению великого предшественника представляется вполне закономерным. Сама же опера «Ифигения в Авлиде» была осмыслена и переосмыслена великим потомком в аспекте углубления и дополнения музыкально-выразительных и образно-смысловых нюансов, усиления трагического пафоса сюжета, а также в русле формирующихся у него в этот период новаторских взглядов в духе усиления сквозного действия музыкально-сценического произведения – сжатие драматургической пружины за счет сокращения отстраняющих эпизодов, написание оркестровых связок, соединяющих оперные сцены.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. Т. 1 / Р. Вагнер. — М. : Астрель, 2003. — 560 с. — (Мемуары).
2. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка / Л. В. Кириллина. — М. : Классика – XXI, 2006. — 384 с.

**Бабій О. Опера «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка в интеллектуально-творческой рефлексии Р. Вагнера.** Опера «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка была переосмыслена Р. Вагнером в аспекте усиления сквозного музыкально-драматического действия в духе собственных реформаторских музыкально-театральных исканий, углубления трагедийного пафоса сочинения, что отразилось в его редакторском и исполнительско-режиссирующем прочтении. Обнаруженные в оперном наследии Глюка и Вагнера архетипы указывают на общность их творческих интенций, являя типологическое родство двух конгенитальных художников.

**Ключевые слова:** архетип, редакция, рефлексия, музыкальная драматургия, авторский текст, трагический конфликт, миф, интерпретация.

**Бабій О. Опера «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка в інтелектуально-творчій рефлексії Р. Вагнера.** Опера «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка була переосмислена Р. Вагнером в аспекті посилення наскрізної музично-драматичної дії у душі власних реформаторських музично-театральних шукань, поглиблення трагедійного пафосу твору, що відбилося в його редакторському та виконавсько-режисуючому прочитанні. Виявлені в оперному здобутку Глюка та Вагнера архетипи вказують на спільність їх творчих інтенцій, що розкривають глибинну спорідненість двох конгеніальних митців.

**Ключові слова:** архетип, редакція, рефлексія, музична драматургія, авторський текст, трагічний конфлікт, міф, інтерпретація.

**Babij O. «Ifigenia in Aulide» by Gluck in intelligence-creative reflection by Wagner.** The opera «Ifigenia in Aulide» by Gluck was interpreted by Wagner in an aspect of strengthening of through musical-drama action in spirit his own reformatory musical-theatrical rush, deepening tragedy pathos of the composition, that was reflected in his editorial and performing-staging perusal. Found out in an opera heritage by Gluck and Wagner archetypes specify on a generality their creative intension, comes to light the deep relationship of two congenial composers.

**Key words:** archetype, edition, reflection, musical dramaturgy, author's text, tragical conflict, myth, interpretation.