

*Key Words*

*Gluck, Musorgsky, Glinka, Serov, operatic reforms, Iphigénie en Tauride, The Destruction of Sennacherib, Judith.*

146

147

Anna Bulicheva (Moscow)

### **Two Reformers, Gluck and Musorgsky: the Place of a Meeting Indicated by Glinka**

*Abstract*

The present article is the examination of similar musical themes of two choruses, namely Choeur des Eumenides from Iphigénie en Tauride by Gluck and The Destruction of Sennacherib by Musorgsky. The main subjects of consideration are how could Musorgsky familiarize with work by the famous operatic reformer, and why Choeur des Eumenides drew his special attention.

*Ключевые слова*

*Глюк, Мусоргский, Глинка, Серов, оперная реформа, «Поражение Сеннахериба», «Ифигения в Тавриде», «Юдифь».*

*Анна Булычева (Москва)*

# Глюк и Мусоргский, два реформатора: место встречи, указанное Глинкой<sup>1</sup>

*Аннотация*

Статья посвящена сходству музыкальных тем хора эвменид из оперы Глюка «Ифигения в Тавриде» и хора Мусоргского «Поражение Сеннахериба». Рассматриваются, какими возможностями располагал Мусоргский для знакомства с музыкой своего предшественника на ниве оперной реформы, а также причины пристального внимания, выказанного русским композитором, именно к хору эвменид.

<sup>1</sup> Настоящая статья написана как реплика к прозвучавшему на конференции докладу Е.М. Левашева «Поражение Сеннахериба»: Мусоргский — Римский-Корсаков — Кобекин» и записи этого произведения, исполненного под управлением Ю.Л. Кочнева на XXVII Собиновском музыкальном фестивале в Саратове. Статья также продолжает тему круглого стола «Опера как предмет реформаторской деятельности», состоявшегося 21 марта 2014 года в Московской консерватории в рамках Международной научной конференции «К 300-летию К.Ф.Э. Баха и К.В. Глюка».

Имена Глюка и Мусоргского часто упоминаются через запятую как имена величайших реформаторов оперного жанра. Особенно часто — в учебной литературе. Традиция ставить два имени рядом восходит, по всей вероятности, к Стасову, который в письме к Бородину от 8 августа 1879 года величает Мусоргского «Глюком IV» и поясняет: «потому что II был Вагнер, III — Даргомыжский»<sup>2</sup>.

Сближает ли двух композиторов что-либо помимо той роли, которую Глюк сознательно стал играть в истории оперы на пороге своего 50-летия, а Мусоргский стремился сыграть смолоду?

Сохранились лишь два высказывания Мусоргского о Глюке. Хронологически они словно замыкают в кольцо творческую биографию русского композитора. В ночь с 12 на 13 августа 1858 года 19-летний Мусоргский сообщил Балакиреву: «Я прочел Глюка (“Альцесту”, “Ифигению в Авлиде” и “Армиду”)<sup>3</sup>. В июне 1880 года — меньше, чем за год до смерти — Мусоргский написал в «Автобиографической записке»: «Признавая, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусства, он [Мусоргский] не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующими и видоизменяющимися, как и весь духовный мир человека»<sup>4</sup>.

Вне всякого сомнения, Мусоргский мог позаимствовать саму идею оперной реформы именно у Глюка, которого еще при жизни французы называли «революционером». Но трудно отыскать осязаемые соответствия между произведениями двух композиторов. За десятилетия, которые их разделяют, музыкальный язык значительно эволюционировал. Как отмечал Кюи, «в последние сто лет музыка так гигантски ушла вперед, что Глюк крайне устарел, его

формы нам кажутся мелкими, его музыка несколько формальной и холодной. Есть в операх Глюка отрывки, способные нас прельстить и заинтересовать и теперь, но прослушать какую-нибудь его оперу целиком мне бы казалось значительным подвигом»<sup>5</sup>.

Что касается сюжетов, трудно представить себе нечто более далекое, чем «Орфей» и «Хованщина», «Ифигения в Авлиде» и «Сорочинская ярмарка». Персонажи, сценические ситуации — все различно. Лишь сравнивая фигуры двух царей (Агамемнона и Бориса) можно при большом желании обнаружить хоть какое-то сходство. Оба композитора были внимательны к интонациям речи, но здесь их разделяет барьер: Глюк опирался на декламацию трагических актеров своего времени.

Тем поразительней совпадение главной темы хора Мусоргского «Поражение Сеннахериба» и темы хора эвменид из «Ифигении в Тавриде» Глюка. Не есть ли оно результат случайности? Мог ли Мусоргский знать этот хор?

К моменту появления Мусоргского на свет оперы Глюка повсеместно выпали из репертуара. Их изучение было уделом знатоков. Существовало несколько возможностей познакомиться с музыкой великого реформатора. О первой говорится в процитированном выше письме Мусоргского к Балакиреву, в котором «Ифигения в Тавриде» не упомянута.

Вторая возможность появилась благодаря Берлиозу, инициировавшему «глюковский ренессанс». Венцом этой деятельности стали триумфальные постановки на сцене Парижской Оперы «Орфея» (1859) и «Альцесты» (1861), обработанных Берлиозом для Полины Виардо и шедших с участием оркестра в 100 и хора в 120 человек. Но Мусоргский в Париж не ездил. В Петербурге Берлиоз 25 ноября 1867 года руководил исполнением отрывков из «Ифигении в Тавриде», но для этого концерта выбрал арию Тоаса и скифский дивертисмент из 1-го действия, к тому же хор «Поражение Сеннахериба» к тому времени уже был сочинен и исполнен.

Третьей возможностью познакомиться с музыкой Глюка, таким образом, была возможность услышать отрывки из его опер в публичных или частных концертах. Здесь достоверно известно лишь, что в начале апреля 1864 года Мусоргский присутствовал на репетиции Бесплатной музыкальной школы, где разучивали некий хор из «Орфея», а 18 декабря 1877 года он вместе с Г.А. Лишиным аккомпанировал на концерте в пользу Общества для пособия слушательницам

<sup>2</sup> Цит. по: Дианин С. А. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. М., 1960. С. 230.

<sup>3</sup> М.П. Мусоргский. Литературное наследие. Т. I. Письма, биографические материалы и документы. М., 1971. С. 40.

<sup>4</sup> Там же. С. 270.

<sup>5</sup> Кюи Ц. А. Четвертый и пятый концерты Русского музыкального общества. Гектор Берлиоз // Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 122.

врачебных и педагогических курсов в зале Купеческого собрания, где опять-таки звучал некий хор из «Орфея»<sup>6</sup>.

Четвертая возможность хоть как-то соприкоснуться с глюковской музыкой в живом звучании носит несколько анекдотический характер, однако для широкой публики она была наиболее доступной. Начиная с 1859 года петербуржцы могли слышать отрывок из арии «Потерял я Эвридику», посещая представления оперетты Оффенбаха «Орфей в аду», а в 1866 году их ушей достиг образчик типично глюковской музыкальной декламации. Тот же Оффенбах великолепно воспроизвел манеру классика в финале 2-го действия «Прекрасной Елены», где оскорбленный Менелай поет свое «Soit, mais vous allez me venger de celui, de celui qui m'ose outrager!»<sup>7</sup>, будто он не Менелай, а грозный Ахилл из «Ифигении в Авлиде». Впрочем, вряд ли хоть один зритель из тысячи мог оценить эту стилизацию.

Несмотря на все перечисленные «но» и «впрочем» хор эвменид из «Ифигении в Тавриде» остается той единственной глюковской сценой, которой Мусоргский не мог не знать — потому что знакомство с ней было завещано Глинкой. В августе 1857 года в журнале «Русский вестник» были напечатаны «Воспоминания о М.И. Глинке» П.П. Дубровского. Петр Павлович Дубровский (1812–1882) был крупнейшим филологом-славистом своего времени, а временами и поэтом<sup>8</sup>. Живя в то время в Варшаве, он из номера в номер печатал в «Русском вестнике» и прилагавшейся к нему «Современной летописи» обстоятельные обзоры новинок польской литературы. Его мемуары написаны в форме письма к Л.И. Шестаковой и посвящены времени, которое Глинка провел в Варшаве, среди потомков тех, кого он вывел на сцену в «Жизни за царя». Вот что сообщает Дубровский: «Покойный князь Варшавский, граф Паскевич, из особенного расположения к Михаилу Ивановичу, предоставил в его распоряжение свой домашний оркестр и певчих. <...> Иногда я ходил вместе с ним в замок, где жил покойный фельдмаршал. Там, в одной из его зал, собирались оркестр и певчие, которые исполняли для М.И. любимые им музыкальные произведения. Однажды капельмейстер, г. Поленс, сделал для него сюрприз. Зная, как М.И. любил музыку Глюка, он разучил с оркестром и певчими хор Фурий, терзающих Ореста, из оперы: *Ифигения в Тавриде*. Живо помню, как исполнялся этот хор в огромной

<sup>6</sup> Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 114, 503.

<sup>7</sup> В переводе В.А. Крылова: «Все так, но мы должны отмстить тому, тому, кто нас смел оскорбить».

<sup>8</sup> Он один из претендентов на авторство слов дуэттино Глинки «Вы не придете вновь».

зале старинного княжеского замка. Кроме вашего покойного брата, капельмейстера, дон-Педро и меня, никого из посторонних не было. Оркестр и певчие стали исполнять этот удивительный хор; Михаил Иванович слушал, и слезы текли у него из глаз...»<sup>9</sup>.

Маловероятно, чтобы эти воспоминания, адресованные Шестаковой, прошли мимо внимания Мусоргского. Тем более что в последующих номерах журнала была напечатана биография Глинки, написанная Стасовым. Так что сходство главной темы «Поражения Сеннахериба» с темой хора эвменид не есть результат случайности. Напротив, обнаруживается целый ряд причин, по которым Мусоргский мог сознательно обратиться к музыке Глюка. Хор эвменид с его полифоническим складом и характерной для старинной музыки цепочкой задержаний — одна из наиболее архаичных страниц второй «Ифигении». Выбрав ветхозаветный сюжет, Мусоргский в поисках подходящего музыкального стиля закономерно обратился к старинной музыке. Повествуя о событиях древних веков, он за пределами оперного жанра оказался гораздо ближе к Глюку, нежели в своих исторических операх.

О том, что главная тема хора не сочинена Мусоргским, а заимствована, говорит грубое нарушение в первой же строке законов декламации, во второй редакции произведения сохранившееся. В строке «Как стая волков голодных, на нас враги набежали» цезура должна находиться после слова «голодных». Однако в музыке она находится пред словом «враги». Значит, музыкальная тема, скорее всего, существовала в сознании композитора прежде слов.

Важнейшее обстоятельство — сходство сюжетной (хочется сказать, «сценической») ситуации. В 4-й сцене 2-го действия оперы Глюка фурии выходят из тьмы, окружают Ореста и внезапно набрасываются на него, крича: «Отмстим за природу и за разгневанных богов». Сравнивая процитированное выше начало хора Мусоргского со стихотворением Байрона в переводе А.К. Толстого, мы видим, что композитор изменил некоторые строки текста. В частности, самую первую строку Мусоргский переписал на свой лад. У Толстого она звучит более размеренно: «Ассирияне шли, как на стадо волки». Мусоргский резко изменил темп действия и представил вражескую атаку внезапной — подобно атаке фурий у Глюка.

У обоих композиторов, помимо внезапности, передан в музыке натиск, упорное и неумолимое движение врагов к цели. Оба хора открываются восходящей секвенцией (у Глюка — из d-moll,

<sup>9</sup> Дубровский П. П. Воспоминания о М.И. Глинке (Письмо к Л.И. Шестаковой) // Русский вестник. 1857. Т. 8 [август]. С. 574–575.

у Мусоргского — из es-moll). Оба дают по три звена секвенции (третье — неточное).

В этой точке два оперных реформатора встречаются на пути третьего композитора, идущего той же дорогой. Это Серов. Музыка d-moll'ной «Воинственной песни Олоферна» («Знойной мы степью идем!») из его ветхозаветной оперы «Юдифь» (1863)<sup>10</sup> рисует то же неуклонное движение и так же открывается восходящей секвенцией. Это не прошло незамеченным. Кюи сообщил, разбирая хор Мусоргского: «Первые такты как будто несколько напоминают начало воинственной песни Олоферна, но это чисто внешнее сходство, сейчас же бесследно исчезающее»<sup>11</sup>. Общими у всех трех композиторов оказываются мелодическая линия, гармонизация и подвижный бас. В песне Олоферна бас, однако, не настолько извилист, склад в начальных тактах гомофонно-гармонический, а не полифонический, и музыка имеет отчетливо маршевый характер, на что указывает обозначение *Tempo di Marcia*. При сравнении с темой Серова родство тем Глюка и Мусоргского становится особенно заметным: змеящаяся линия баса, обращение, фактически, к «модернизированному» строгому стилю, маскирующему маршевость, — все это относится к общим чертам<sup>12</sup>.

Песня Серова содержит только один музыкальный образ, который зато насаждается с небывалым упорством. Весь ее тематический материал изложен в трех тактах оркестрового вступления. Это придает музыке единство, некоторое однообразие и превосходно выражает суть личности Олоферна, его фанатичное стремление к цели — к овладению городом. В фигуре завоевателя есть что-то от бесчувственной неразумной машины, перемалывающей все, что оказывается на пути.

Хоры Глюка и Мусоргского содержат по два музыкальных образа (если не брать в расчет сольные реплики Ореста у Глюка). Глюк уже в такте 14 меняет фактуру на хоральную, нюанс *f* — на *p* и втрое укрупняет длительности. В этот момент эвмениды тихо и значительно произносят самые страшные для Ореста слова: «Il a tué sa Mère» («Он убил свою мать»). У Мусоргского идентичная перемена фактуры

<sup>10</sup> «Воинственная песня» Олоферна звучит в 4-м действии оперы непосредственно после «Индийской песни» Вагоа «Люблю тебя, месяц» на слова Майкова [«Купальщицы. На берегах Ганга. Санскритский мотив», 1862]

<sup>11</sup> Кюи Ц. А. Концерт Бесплатной школы. Концерт театральной дирекции с живыми картинами // Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 91.

<sup>12</sup> Тема хора Мусоргского приводится в 1-й авторской редакции, по изданию Ламма: Мусоргский М. П. ПСС. Т. VI. Хоровые произведения (три хора для голоса и фортепиано). М.-Л., 1939.

ГЛЮК  
Anime

VEN - viens et la na - tu - re, ven, viens et la na - ture et la Dieu en cour - tois,

СЕРОВ  
Tempo di marcia

Зной - ной мы степь - ю и - дем! Вяз - ду - хи ды - шет от - нем!

Tempo di marcia

*p marcato e pesante sempre*

МУСОРГСКИЙ  
Скоро

Как ста - я кон - кон го - лел - накс на нисе пра - ги на - бе - ж - лп.

Скоро

*p* *stacc.* *dim.*

совершается гораздо позже, на словах «И ангел смерти взмахнул крылом...» Если А.К. Толстой, точно передавая по-русски стихотворение Байрона, уделит много внимания поверженным врагам, от Мусоргского их практически заслонила громадная фигура Ангела смерти. Стихотворение Байрона — Толстого он прочел как повествование о встрече со сверхчеловеческими силами, перед которыми человек жалок и беспомощен, как Орест перед эвменидами.

Сверхъестественное передано у двух композиторов сходными средствами. Мертвенный, нечеловеческий характер музыки у Глюка подчеркнут участием трех тромбонов, причем альтовый тромбон поднимается до «фа» второй октавы. Кюи в своей рецензии похвалил хор Мусоргского, в частности, за удачное использование тромбонов: «Оркестровка прекрасная, эффектная и колоритная; басы густоты замечательной; употребление меди, особенно тромбона-тенора на низких нотах (басовое F — звук прелестный, мягкий), — самое удачное; оркестр по звуку своему напоминает оркестр Серова. <...> В оркестровке заметно злоупотребление тарелок, и в средней части весьма некрасивы употребленные некстати пиццикаты басов и виолончелей в октаву, вперевивку»<sup>13</sup>.

Обращение к полифонической технике (то есть к церковному стилю) у Глюка также связано с тем, что эвмениды — существа сверхъестественные. Строгость этой техники, в 1860-е уже давно воспринимавшейся как архаичная, позволило обоим композиторам, особенно Мусоргскому, передать жестокость древних ассирийцев, абсолютную бесстрастность персонажей, которые пребывают вне времени и в которых нет ничего человеческого. Если Кюи воспринимал музыку Глюка как «несколько формальную и холодную», то в данном случае ее «холодность» была скорее достоинством.

В 1867 году на концерте Бесплатной музыкальной школы, где впервые исполнялся хор Мусоргского, присутствовал Тургенев. Там состоялось его знакомство со Стасовым, положившее начало их многолетним спорам. Когда Тургенева уже не было в живых, Стасов зафиксировал на бумаге содержание некоторых своих разговоров с писателем, в частности, самого первого. По поводу хора Мусоргского Тургенев разразился целой тирадой: «Что за самообман, что за слепота, что за невежество, что за игнорирование Европы...»<sup>14</sup>. Как видно, и великие писатели могут ошибаться по части «игнорирования Европы».

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Дианин С. А. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. 2-е изд. М., 1960.
- 2 Дубровский П. П. Воспоминания о М.И. Глинке (Письмо к Л.И. Шестаковой) // Русский вестник. 1857. Т. 8 (август). С. 571–580.
- 3 Кюи Ц. А. Концерт Бесплатной школы. Концерт театральной дирекции с живыми картинами // Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 88–93.
- 4 Кюи Ц. А. Четвертый и пятый концерты Русского музыкального общества. Гектор Берлиоз // Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 118–126.
- 5 М.П. Мусоргский. Литературное наследие. Т. I. Письма, биографические материалы и документы. М., 1971.
- 6 Мусоргский М. П. ПСС. Т. VI. Хоровые произведения (три хора для голоса и фортепиано). Редакция Павла Ламма. М.–Л., 1939.
- 7 Орлова А. А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963.
- 8 Стасов В. Двадцать писем Тургенева и мое знакомство с ним // Северный вестник». 1888. Т. 10. С. 145–194.

<sup>13</sup> Кюи Ц. А. Концерт Бесплатной школы. Концерт театральной дирекции с живыми картинами // Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 91. Партитура хора в авторской инструментовке не издана.

<sup>14</sup> Стасов В. Двадцать писем Тургенева и мое знакомство с ним // Северный вестник». 1888. Т. 10. С. 148.