

Щербинкина Наталья Львовна

РЕФОРМАТОРСКИЕ ПРИНЦИПЫ ГЛЮКА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ БЕЛЬКАНТО

Статья посвящена проблеме осмысления реформы оперы Глюка как обогащения стиля бельканто. В статье анализируются особенности развития оперного искусства в XVIII в., раскрываются реформаторские и новаторские принципы Глюка, освещаются сложности исполнения его произведений. Сделан вывод о том, что утеряно правильное отношение к оперному искусству композитора, а отсюда и к самой культуре вокального исполнения. Также в статье поднимается вопрос о проблеме воссоздания истинных глюковских традиций в настоящее время.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/4-2/52.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. II. С. 213-216. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/4-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7

Искусствоведение

Статья посвящена проблеме осмысления реформы оперы Глюка как обогащения стиля бельканто. В статье анализируются особенности развития оперного искусства в XVIII в., раскрываются реформаторские и новаторские принципы Глюка, освещаются сложности исполнения его произведений. Сделан вывод о том, что утрачено правильное отношение к оперному искусству композитора, а отсюда и к самой культуре вокального исполнения. Также в статье поднимается вопрос о проблеме воссоздания истинных глюковских традиций в настоящее время.

Ключевые слова и фразы: реформа оперы Глюка; развитие оперы; драматизация речитатива; сложности исполнения; роль оперной реформы.

Щербинкина Наталья Львовна*Российский университет театрального искусства — ГИТИС**ncantor@mail.ru***РЕФОРМАТОРСКИЕ ПРИНЦИПЫ ГЛЮКА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ БЕЛЬКАНТО®**

XVIII в. — век новоискусствования оперы, эволюции образных и художественных представлений, развития иного интонационного и оркестрового мышления, век обновления эстетических принципов и средств выразительности.

В целом в итальянской опере XVIII в. было сильное стремление к увеличению роли хора и оркестра, к построению сквозных сцен, к замене в некоторых сценах арий на ариозо и каватины.

К середине XVIII в. произошел кризис оперы *seria*, обнаружился идейно-художественный упадок. Искусство изящного бельканто, которое некогда блистало передачей душевных состояний героев оперы, теперь приобрело обделенный драматическим смыслом культ колоратурного голоса. В опере *seria* не существовало индивидуальной проработки характеров. Количество и типы арий выстраивались в определенную иерархию не только в соответствии со значимостью персонажа произведения, но и со статусом приглашенного на его роль певца. Арии были перенасыщены многочисленными колоратурными пассажами, имевшими одну лишь цель — демонстрацию виртуозной техники певца: «Рационалистическому сознанию XVIII-XIX вв. итальянская барочная опера казалась чудовищным нагромождением безвкусицы и бессмыслицы, но мы не должны забывать о ее особой роли в системе культуры: она была праздником внутри праздника, зрелищем внутри зрелища, карнавалом внутри карнавала» [4, с. 166]. Вследствие такого рода акцента на показ мастерского использования голоса, опера преобразовалась в своего рода состязание мастеров вокального искусства. Это привело к характерным для эпохи творческим исканиям композиторов, которые стремились усилить в опере *seria* роль драматического речитатива в драматических кульминациях, углубить выразительность пения, расширить функции оркестра.

Новый стиль предусматривал перестройку разного рода позиций, касающихся и изменения декораций, и костюмов, и вокальной техники, и актерской игры, и т.д. Бессмысленная виртуозность начала восприниматься как насилие над голосовой природой певца. От оперного произведения стали требовать последовательно развивающегося сюжета, логически выстроенных характеров персонажей, естественности, ясности мысли. Однако нельзя однозначно сказать, что предыдущий период оперного развития никого не устраивал. Дело в том, что он предназначался, главным образом, для аристократических кругов общества и не был ориентирован на широкую аудиторию.

Еще один важный момент — в середине XVIII в. вкусы значительной части музыкантов, драматургов, критиков, публики были направлены в противоположную сторону от поэтики оперы *seria*, поэтому последняя и утратила свою актуальность. Другими словами, проблема оперы *seria* состоит в ее восприятии. Тем самым, вторая половина XVIII в. была сконцентрирована в оперном искусстве на двух основных направлениях: 1) рациональное — анализ непосредственно окружающей реальной действительности; 2) чувственное — анализ человеческой души, ее переживания, ее психологического состояния.

Остановимся на реформе Глюка, ставшей «предметом широкомасштабного, оживленного и нередко ожесточенного диалога между сценической жизнью глюковского наследия (практикой) и музыкально-исторической критикой (теорией)» [11, с. 6].

Реформаторские принципы Глюка представляют собой «сумму теоретических положений, полностью обеспеченных практическим (музыкально-сценическим) их воплощением» [Там же, с. 7]. Он смог повлиять на три великие европейские музыкальные школы и наложить на них свою печать (автор имеет в виду немецкую, французскую, итальянскую). Это произошло благодаря тому, что он «принадлежал ко всем трем, не будучи замкнутым в пределы ни одной из них» [9, с. 203], использовал для своих произведений «итальянскую мелодию, французскую декламацию, немецкий *Lied*, ясность латинского стиля, естественность комической оперы... величавую серьезность германского мышления...» [Там же].

Реформа Глюка сумела пустить глубокие корни в музыкальные театры разных стран, оказать влияние на творчество многих композиторов не только XVIII в., но и XIX в.: «На протяжении веков его историческое значение для судеб музыкального искусства не подвергалось сомнению и серьезному научному пересмотру, а его эстетика еще не находила убедительной критики ни в теории, ни в практике» [11, с. 5]. Благодаря тому, что в своем оперном творчестве Глюк осуществил своеобразный синтез комической оперы и героической драмы, не только во французской опере активно продолжали использовать традиции композитора, но и в итальянской опере первой трети XIX в. также можно услышать отголоски влияния композитора.

Глюк старался связать и развить действие оперы, вложить в нее единство, сделать речитатив правдивым и драматичным, подражать природе: «Глюк изобразил целую пасторальную симфонию, полную журчанья скрипок, щебетанья деревянных духовых; линии переплетаются, подобно листве; всюду беглые трели, словно голоса птиц: это тучная, изобильная природа, полная живых шумов, - природа почти фламандская» [9, с. 149]. Единство, при этом, заключалось в следующем: «Инструменты, все звуки, даже самые паузы должны стремиться к единой цели – выразительности; связь между словом и пением должна быть настолько тесной, чтобы текст казался так же созданным для музыки, как музыка для текста» [Там же, с. 196]. Понимание единства музыки, поэзии и сцены в корне отличается от неаполитанской трактовки этой проблемы тем, что у последней поэтическое, сценическое и музыкальное развиваются параллельно, а у Глюка синтезируются, благодаря чему происходит сквозная драматургия оперного спектакля.

Принципы реформы Глюк изложил в предисловии к «Альцесте» в 1769 г. и к «Парису и Елене» в 1770 г. Он нашел единомышленников в сфере музыкальной драматургии на пути к реформе оперы *seria* в лице французского поэта Ш. С. Фавара (совместно создали 7 музыкальных комедий) и итальянского драматурга и поэта Р. Кальцабиджи (вместе с балетмейстером Г. Анджелини впервые создавали так называемые «танцевальные драмы», балет ранее никем не воспринимался всерьез).

Классицистская концепция опер Глюка состоит из немзыкальных (актерских, драматургических, сценических) и музыкальных компонентов. «Она основана на ведущей идее конфликта между чувством и долгом, выражающей героико-этическую тему, и воплощается новыми музыкальными средствами, обусловленными повышенным вниманием к речевой выразительности, к просодии, к мелодекламации» [11, с. 87].

В 60-е гг. XVIII в. Глюк начал осуществлять свою оперную реформу, пересмотрев в операх «Орфей и Эвридика» и «Альцеста» драматургическую концепцию оперы *seria*. Особое место в этих произведениях играет стремление Глюка к связности всех частей произведения между собой. Это постоянное стремление к единству внутри одного произведения не сводилось к использованию выразительной силы мелодии, т.к. не в ней, по мнению композитора, содержатся характерные черты страстей и чувств. Глюк пришел к выводу, что драматическое впечатление создается благодаря правильному выбору сопровождающих певца инструментов: «Он сводит роль музыканта к поддержке поэзии – с целью усилить выражение чувств и интерес ситуаций, не прерывая действия и не расхолаживая его излишними прикрасами» [9, с. 197], что приводит к рождению правды и в то же время простоты и естественности. Вследствие такого рода умозаключений, Глюк достиг в своем творчестве неразрывную цепь целого в рамках одного оперного произведения.

Проанализируем композиторские речитативы и арии. Как уже было выше отмечено, главной целью композитора было единение музыки и драматического действия, подчинение всех элементов оперного спектакля. Отсюда ария в операх Глюка перестает быть чисто концертным номером, демонстрирующим вокальное искусство певцов: она органически включается в развитие драматического действия и строится не по обычному стандарту, а в соответствии с состоянием чувств и переживаний героя, исполняющего данную арию. Для подчеркивания драматического начала он «принципиально отказался от преобладания замкнутых оперных форм (речитатив, ария), от их крупных размеров и от заключенного в них самодовлеющее музыкального содержания» [11, с. 13-14]. Каждая ария представляет собой воплощение одной страсти, одного чувства. При этом нигде нет ни мелодраматического надрыва, ни слезливой сентиментальности. В оперных ариях «статика проявляется в речитативном развертывании тематизма, в остинатности оркестровой фактуры, в неизменности ритмических формул, лейттембра и направлена на выявление одного аффекта» [Там же, с. 90]. Чувство художественной меры и благородства выражения всегда присутствуют в реформаторских операх Глюка.

Речитативы в традиционной опере *seria*, почти лишены музыкальной содержательности, служили лишь необходимой связкой между концертными номерами; кроме того, действие развивалось именно в речитативах, а в ариях останавливалось. В операх же Глюка речитативы отличаются музыкальной выразительностью, приближаются к ариозному пению, хотя и не оформляются в законченную арию. Драматическая выразительность речитативов Глюка - большое достижение в области оперного искусства. Если во многих ариях выражено одно состояние, то в его речитативе обычно передается динамика чувств, переходы из одного состояния в другое. Например, в этом отношении примечателен монолог Альцесты в третьем действии оперы (у врат Аида), где Альцеста стремится уйти в мир теней, чтобы дать жизнь Адмету, но не может на это решиться; борьба противоречивых чувств с большой силой передана в этой сцене.

Глюк приблизил вокал к выразительной речи, свел до минимума число персонажей, ограничил естественное и привычное стремление исполнителей главных ролей к импровизационной трактовке, увеличил актерскую функцию певца, т.е. в опере певец являлся одновременно теперь и актером.

Он требовал четкости во всем, считая, что любое отклонение от авторского текста приведет к разрушению спектакля: «Более или менее длинная остановка на той или иной ноте, изменение темпа, слишком

большой подъём силы голоса, некстати сделанная аподжиатура, трель, пассаж могут в такой опере, как моя, разрушить целую сцену, а в обыкновенной опере ничего не испортить и даже украсить» [Цит. по: 8, с. 350].

Таким образом, между музыкальными номерами и речитативами стирается существовавшая ранее резкая грань: арии, речитативы, хоры, сохраняя самостоятельные функции, вместе с тем объединяются в большие драматические сцены: «Гибкая, динамичная смена речитатива, арии, балетных и хоровых эпизодов сложилась в музыкальную и сюжетную событийность, влекущую за собой непосредственное эмоциональное переживание» [11, с. 13]. Примерами могут служить: первая сцена из «Орфея» (у гробницы Эвридики), первая картина второго действия из той же оперы (в преисподней), множество сцен в операх «Альцеста», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде». В общем, везде проникают «принципы простоты, ясности, правды, подчинение деталей произведения драматическому единству; искусство монументальное, народное, анти-ученое, - искусство, о котором мечтали энциклопедисты» [9, с. 200].

Вокальные партии драматичны и насыщены. Здесь нереально скрыться за внешними виртуозными эффектами, и каждая деталь полна смысла. Музыка сопутствует поэзии, углубляя смысловое наполнение и не прерывая драматическое действие. Именно поэтому ее крайне трудно исполнять. Голоса певцов должны быть сильны и патетичны, без срывов в мелодраматизм. Речитативы у Глюка не просто связывают отдельные номера оперы. Они подчас даже более выразительны, чем арии. Сами же арии в операх Глюка выражают определенное чувство и являются логическим завершением речитатива. Это не дает певцам возможности расслабиться.

В целом, глюковская реформа завершила полувековой поиск воссоединением сценического, поэтического и музыкального, причем драматической функции отводилась важнейшая роль.

Хотя конец XVIII в. и славится классическим периодом бельканто, которому свойственны блестящий виртуозный стиль, перегруженный колоратурными украшениями, от певца требуется уже реалистическая передача чувств исполняемых им персонажей. В этот период бельканто обогащается палитрой новых тембровых и динамических оттенков.

Проведя параллель к XXI в., можно обнаружить, что постановка опер Глюка в современном оперном театре является проблематичной, причем, ни текстологическая, ни исполнительская точность в воплощении партитуры не может служить гарантией смысловой тождественности сценического воплощения авторского замысла той или иной оперы. Это связано с тем, что глюковским традициям нынешний театр не может быть верен до конца, не способен следовать принципам исторического исполнительства: вокальные партии должны петься в оригинальных тональностях, оркестр — играть согласно эпохе создания произведения, а именно, соблюдать количество и соответствие тембров, звуковой баланс, штрихи, нюансы и т.п. При несоблюдении оказывается масса различных вариантов трактовок, обусловленных несходством темпераментов как дирижеров, так и певцов. Каждый интерпретатор делает акцент по-своему. В итоге получается, что оперное произведение исполняется по-разному, но убедительно, являясь корректным по отношению к авторскому тексту. Проблема состоит в том, что Глюк далеко не везде уточнил свои пожелания к тексту, «не оставил исполнительского комментария, включающего темпы, агогику, артикуляцию и их допустимые варианты» [11, с. 31]. Поэтому что касается сценических, актерских воплощений, то возникают определенные затруднения: крайне редко можно подобрать к ним интонационно-эмоциональный образ, позволяющий раскрыть истинный смысл оперного произведения, и одновременно затрагивать чувства и мысли современного зрителя.

Сложность исполнения опер Глюка заключается в том, что, помимо вокальной техники, певцы должны обладать особым артистизмом, даром перевоплощения, способным заставить публику поверить в происходящее на сцене, т.е. максимально достоверно передать мимику и пластику, пение должно быть эмоционально насыщено; фразировка должна быть безупречной, нюансировка ювелирной, содержащей одновременно и мягкость, и напряжение. Другая сложность — все исполнение партии-роли должно быть пронизано единой мыслью и четко структурировано — фразировка, мелодические линии, точно выдержанные темпы, длительности, ритмы и т.д. В целом, при истинном вдохновении необходимо математически точно следовать партитуре. Сложность заключается еще и в том, что, исполняя оперы Глюка, певцу невозможно спрятаться за грим, костюм, декорации.

Список литературы

1. **Белецкий И. В.** Кристоф Виллибальд Глюк. Л.: Музыка, 1971. 104 с.
2. **Воронина Н. П.** Преемственность — бесконечный процесс в совершенствовании вокального мастерства // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2008. № 6. Ч. 1. С. 46-50.
3. **Друскин М. С.** История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1983. Вып. 4. 528 с.
4. **Кириллина Л. В.** Итальянская опера первой половины XX века. М.: Музыка, 1996. 230 с.
5. **Кириллина Л. В.** Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.
6. **Конен В. Д.** Очерки по истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1997. 640 с.
7. **Ливанова Т. Н.** Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. М.: Музыка, 1977. 528 с.
8. **Материалы и документы по истории музыки** / под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934. Т. 2. XVIII век. 359 с.
9. **Роллан Р.** Собрание музыкально-исторических сочинений: в 9-ти т. М.: Музгиз, 1938. Т. 4. Музыканты прошлых дней. 408 с.
10. **Роллан Р.** Статьи и письма / пер. с франц. М.: Радуга, 1985. 407 с.
11. **Рыцарев С. А.** Кристоф Виллибальд Глюк. М.: Музыка, 1987. 183 с.
12. **Gluck K. W.** Lettres de Gluck et de Weber. P., 1870. 279 p.
13. **Mark A. B.** Gluck und die Oper. B., 1863. 486 S.
14. **Newman E.** Gluck and the Opera: a Study in Musical History. L., 1895. 334 p.

GLUCK'S REFORMATORY PRINCIPLES AND THEIR INFLUENCE ON BEL CANTO DEVELOPMENT

Shcherbinkina Natal'ya L'vovna

Russian University of Dramatic Art (State Institute of Dramatic Art)

ncantor@mail.ru

The author considers the problem of Gluck's opera reform interpretation as the bel canto style enrichment, analyzes the features of opera art development in the XVIIIth century, reveals Gluck's reformatory and innovative principles, covers the complexity of his works performance, concludes that the right attitude to the composer's opera art, and hence, to the culture of vocal performance is lost, and also raises the question of the problem of Gluck's true traditions reconstruction at the present time.

Key words and phrases: Gluck's opera reform; opera development; recitative dramatization; performance complexity; opera reform role.

УДК 343

Юридические науки

Статья раскрывает содержание понятия автотехнической экспертизы, определяет ее признаки, предмет и объекты. Автором выделены основные виды автотехнической экспертизы, дающей возможность восстановить картину дорожно-транспортного преступления, причины, обстоятельства и факторы, способствовавшие его возникновению.

Ключевые слова и фразы: дорожно-транспортное преступление; водитель; пешеход; эксперт; судебная автотехническая экспертиза и ее признаки.

Ягольницкий Николай Анатольевич

Санкт-Петербургский университет МВД России

nikygo@mail.ru

ПОСТАНОВКА ВОПРОСОВ ЭКСПЕРТУ ПРИ ПРОВЕДЕНИИ АВТОТЕХНИЧЕСКОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ ПО ДЕЛАМ О ДОРОЖНО-ТРАНСПОРТНЫХ ПРЕСТУПЛЕНИЯХ[©]

Со времени появления первых автомобилей и начала их эксплуатации перед человеком возникли реальная угроза дорожно-транспортных происшествий (далее – ДТП) и, в свою очередь, объективная необходимость их расследования для установления причин происшествий, а также виновных в их совершении. Важное значение при расследовании уголовных дел о дорожно-транспортных преступлениях имеют доказательства, полученные с помощью множества судебных экспертиз.

Вопросы проведения судебной экспертизы определяются возникновением, развитием и прекращением комплекса весьма сложных правовых отношений как между субъектами судебно-экспертной деятельности (экспертом, специалистом, следователем, судьей), так и между лицами, чьи интересы затрагиваются (обвиняемым, подсудимым, потерпевшим, гражданским истцом и т.д.). С учетом этого судебно-экспертная деятельность определяется как система действий, направленных на назначение и производство экспертизы с целью установления фактических данных по конкретному уголовному делу на основе специальных знаний [1, с. 400].

Экспертиза как процессуальная форма использования специальных знаний применяется достаточно длительный период, однако до настоящего времени среди ученых продолжаются споры по поводу признаков экспертизы как таковой, а также ее предмета и объектов.

А. В. Кудрявцевой выделяются следующие признаки (качества) экспертизы.

1. Применение специальных знаний в форме исследования к определенному предмету и объекту.
2. Осуществление экспертизы особым субъектом – экспертом по поручению следователя, лица, производящего дознание, прокурора и суда.
3. Соблюдение процессуальной формы.
4. Получение новой информации (фактических данных) и оформление результатов в форме заключения эксперта, являющегося самостоятельным видом судебных доказательств [6, с. 56].

А. Я. Палиашвили к основным признакам экспертизы относит процессуальную форму, использование экспертом специальных знаний, процессуальную самостоятельность и индивидуальную ответственность судебного эксперта, а также непосредственное исследование объектов экспертизы, объективное и всестороннее ее проведение и процессуальное оформление ее же результатов [10, с. 3-19].

И. Л. Петрухин рассматривает в качестве признаков экспертизы субъект, объект, процесс применения специальных знаний в целях обнаружения доказательств и процессуальную форму исследования [11, с. 44].