В. Левик

Рихард Вагнер

Б. Левик

Рихард Вагнер

Москва
«Музыка»
1978

78И
Л36

Рецензенты:

доктор искусствоведения В. Д. КОНЕН,
кандидат искусствоведения А. К. КЕНИГСБЕРГ

© Издательство «Музыка», 1978 г.

ОТ АВТОРА

Эта книга адресована широкому кругу читателей — от музыкантов-профессионалов разных специальностей до любителей музыки, интересующихся жизнью и творчеством Вагнера. Автор счел целесообразным отделить главы, посвященные творческой биографии композитора, от глав аналитических, требующих от читателя известной подготовки в области музыковедения, и построить изложение по принципу чередования биографических и аналитических глав. Таким образом, можно проследить эволюцию творчества композитора в связи с эволюцией его мировоззрения одновременно в согласии и в противоречии с ним.

В анализе опер и музыкальных драм Вагнера автор пользуется различными методами в зависимости от содержания и композиционной структуры каждого данного произведения. Иначе говоря, само произведение диктует принципы и метод его анализа. Общим объектом анализов является вагнеровская лейтмотивная система и симфонизм музыкальной драматургии. Но в одних случаях в основе анализа — характеристики действующих лиц («Нюрнбергские мейстерзингеры»), в других — главные линии и пласты музыкально-сценического действия в их взаимосвязи («Тангейзер», «Лоэнгрин», «Парсифаль»). Иногда же дается последовательный разбор по актам, картинам, сценам, — это особенно относится к «Кольцу Нибелунга», где постепенное возникновение лейтмотивов и их конструктивная роль в драматургии произведения, запутанность и сложность сюжета диктуют именно такой (отчасти описательный) тип анализа. Конечно, все эти виды анализа в той или иной степени присутствуют везде.

Автор выражает глубокую благодарность коллективу кафедры истории музыки Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, несколько раз обсуждавшему на своих заседаниях отдельные главы работы и высказавшему ряд ценных предложений; профессору М. С. Пекелису и доценту Г. В. Крауклису, а также сотрудникам библиотеки Союза советских композиторов — за предоставление некоторых материалов, книг и нот, использованных в настоящей работе.

Введение

«В этом полном сознании идеала музыкальной драмы, в строгом воплощении музыкально-драматической мысли, без малейших уступок чему бы то ни было, без малейшего отклонения в сторону — вот в чем вагнерова реформа, вот в чем неотъемлемое право его на великое имя наряду с Глюком, наряду с величайшими светилами искусства» (А. Н. Серов)[1].

«Опера была совсем не его дело, и он к ней не имел никакой способности. У Вагнера не было в натуре ни одного из элементов, которые составляют оперного композитора» (В. В. Стасов)[2].

«Музыкальная драма Вагнера есть творение гиганта, подобного которому история искусства знавала, может быть, только в Микеланджело. Никто из наших современников не может похвалиться такой оригинальностью, таким единством стиля, такой блестящей инструментовкой, таким мастерским умением выразить именно то, что он хочет» (Э. Григ)[3].

«Непривлекательная, немелодичная декламация вокальных партий, к тому же вечные ложные кадансы в изматывающей „бесконечной мелодии" оркестра — таков музыкальный стиль „Золота Рейна", строго осуществленный в „Тристане". Последовательность, с которой Вагнер твердо придерживается этого антимузыкального метода, возбуждает чувство ужаса. Никакой симметричной формы, никакой самостоятельной мелодически и ритмически расчлененной темы, никакого ансамбля» (Э. Ганслик)[4].

«...Я не могу забыть тех безмерных наслаждений, которыми я обязан этому гениальному новатору. Очарование его музыки невыразимо, неописуемо. В ней — сладострастие, нежность, любовь!» (Ж. Бизе)[5].

Эти отзывы — а их можно привести великое множество — отражают резкую противоречивость, непримиримость, несовместимость суждений о Вагнере. Каждое крупное новаторское явление в искусстве вызывало споры, борьбу мнений, шум в прессе и в кулуарах. Вспомним ожесточенную полемику вокруг Глюка, Бетховена, Мусоргского, Прокофьева. Но можно с уверенностью утверждать, что во всей истории музыкального искусства не было композитора, который вызвал бы такой поток противоположных мнений, как Вагнер. По мнению одних, он — гений, равного которому никогда не было и нет, указавший искусству единственно истинный путь. По мнению других — шарлатан, шантажист, прикрывавший беспомощность своего творчества глубокомысленной философией и различными наивными выдумками вроде всяких драконов, летающих дев, «бесконечной мелодии», системы лейтмотивов, но благодаря своей ловкости пользовавшийся покровительством «сильных мира сего», сумевший создать себе рекламу и построить собственный театр в Байрейте. Нужно ли говорить, что в наше время при каком угодно критическом отношении к оперной реформе Вагнера никто не отрицает его гениального дарования и мастерства. Расхождения существуют только в оценке его творческой направленности и его роли в искусстве. Такого рода споры о Вагнере продолжаются.

Из отрицательных высказываний вышеприведенных авторов мы намеренно цитировали наиболее крайние, чтобы подчеркнуть не просто отсутствие единодушия в оценке творчества Вагнера, а разительную противоположность взглядов и отношений. Вообще же и эти авторы не отрицали достоинств в музыке Вагнера. Даже такой антивагнерист, как Стасов, восхищался оркестром Вагнера, поэтическими картинами в его музыкальных драмах. И наряду с приведенным высказыванием, в его статье «По поводу двух музыкальных реформаторов» «Нюрнбергские Мейстерзингеры» называются замечательной оперой, какой еще не бывало на европейских оперных сценах[6].

Кюи, который отказывал музыке Вагнера в мелодии, форме, тональности, в своей статье о «Тангейзере»* писал:

[5] Полное название оперы — «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге».

«Вагнер прекрасно владеет симфоническими формами [...] его ложный оперный принцип [...] не вредит стройности музыкальных форм»[7]. Но и он особо выделяет «Мейстерзингеров», считая их лучшим произведением Вагнера.

Знаменитый критик Эдуард Ганслик*, ненавидевший Вагнера и поносивший его, особенно с тех пор, как он не без основания увидел в Бекмессере из «Мейстерзингеров» свой сатирический портрет, отмечал вместе с тем достоинства в музыке «Тангейзера» и «Лоэнгрина».

Но в значительной степени острые разногласия в суждениях о Вагнере как профессионалов музыкантов, так и квалифицированных любителей музыки объясняются противоречивостью в мировоззрении и творчестве самого знаменитого оперного реформатора. Его композиторская и писательская деятельность давала повод для подобных расхождений в мнениях, хотя давно признано, что творчество Рихарда Вагнера — одно из замечательнейших, величайших явлений человеческой культуры.

Литература о Вагнере по объему и количеству названий столь велика, что она даже не поддается исчислению, — и это тоже в значительной степени объясняется противоречивостью его мировоззрения и творчества. Каждый писавший о Вагнере (не считая и безграничных апологетов, и тех, кто хотел бы совсем зачеркнуть какое бы то ни было положительное значение Вагнера) стремился для себя осмыслить это необычайно сложное и во многом загадочное явление. Так как Вагнер сочетал в одном лице гениального музыканта, поэта, писателя, драматурга, философа, социолога, политического деятеля, им интересовались и о нем писали не только музыканты — композиторы, критики, — но и писатели, поэты, философы. Не говоря уже о Ромене Роллане, который был писателем и музыковедом в равной степени, Вагнером занимались Бернард Шоу, Шарль Бодлер, Л. Н. Толстой, Фридрих Ницше, Макс Нордау, А. А. Блок, Томас Манн и ряд других писателей. Для них музыка не была профессией, но они посвятили немало страниц вагнеровской проблеме. Одни хвалили и восторгались, как Томас Манн или Бернард Шоу, другие хулили, как Л. Н. Толстой или Макс Нордау, — но все проявляли одинаково живой интерес к Вагнеру, властно завладевшему вниманием мно-

* Ганслик — автор нашумевшей книги «О музыкально-прекрасном», ставшей «евангелием» музыкального формализма (H a n s l i k E. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig, 1857). — Рус. пер.: О музыкально-прекрасном. М., 1895.

жества людей разных поколений, разного мировоззрения и воспитания. Вагнер как композитор оказался настолько впереди своего времени, что был недоступен многим современникам. Великий итальянский композитор Джузеппе Верди писал литератору и поэту Оппрандино Арривабене 31 декабря 1865 года: «Слышал... увертюру к „Тангейзеру" Вагнера. Он безумен!!!»*[8] Сейчас это трудно понять. Казалось бы, что особенно дерзкого и из ряда вон выходящего в увертюре к «Тангейзеру», которая уже целое столетие является такой же классикой симфонической музыки, как симфонии Моцарта или Бетховена. А к тому времени, когда Верди писал это письмо, Вагнером уже был создан и поставлен «Тристан», была написана значительная часть «Кольца Нибелунга» и подходили к концу «Мейстерзингеры».

Нельзя не отметить, что благодаря столь разноречивым взглядам и оценкам создалась большая путаница, возникло много ложного, одностороннего, неверного. Исследователи разного толка, разной идеологии выделяли у Вагнера то, что было им ближе, что больше соответствовало их отношению к жизни и искусству. Реакционные взгляды Вагнера (особенно в последние десятилетия его жизни), нашедшие отражение в его творчестве (мистицизм, идеализм, пессимизм), были подняты на щит писателями реакционного толка. Типичный пример — книга Х. С. Чемберлена (C h a m b e r l a i n H. S. Das Drama Richard Wagner's. Leipzig, 1914). То же, что в идейном мире Вагнера было действительно великим, что питалось революционными идеалами и демократической немецкой культурой, что имеет непреходящее значение и обеспечивает Вагнеру достойное место в пантеоне бессмертных гениев человеческой культуры, нашло более правильное и более многостороннее освещение в работах прогрессивного толка, в которых вместе с тем не затемняются идейно-художественные противоречия Вагнера.

Нужно заметить, что резкие расхождения в оценке творчества и всей деятельности Вагнера касаются не только его музыки, но и его литературных произведений. Многие композиторы высказывали свои суждения об искусстве, о музыке и музыкальном театре. Но можно без преувеличения сказать, что никто этого не делал с такой активностью, с таким упорством, в таком количестве, как Вагнер. Полное собрание его литературных произведений (включая тексты

---

* Известно, что впоследствии Верди понял все величие Вагнера и говорил о нем иначе.

опер и музыкальных драм) составляет 16 объемистых томов. И суждения его всегда категоричны, безапелляционны, бескомпромиссны. Между тем, наряду с плодотворными мыслями, он высказывал ложные взгляды, вызывавшие справедливый протест. Кроме того, в пылу полемического задора великий композитор не останавливался ни перед чем и, стремясь доказать свою точку зрения, заходил подчас слишком далеко.

Определенный культ Вагнера, декларировавшего в своих литературных работах (особенно позднего периода) идеи, близкие нацистской идеологии, существовал в гитлеровской Германии. Но не эти идеи определяют содержание и значение творчества композитора. Великий итальянский дирижер Артуро Тосканини сказал, что Вагнера нельзя отдавать фашистам. И он был прав. Фашисты присвоили себе творчество Вагнера, приспособили к своей идеологии, в то время как при всех его противоречиях Вагнер благодаря гуманистическому и подлинно героическому содержанию своих музыкальных драм принадлежит не немецким фашистам, а немецкому народу и прогрессивному человечеству.

Возвращаясь к литературе о Вагнере, отметим поразительное явление. Вагнер прежде всего великий композитор, а затем уже поэт, драматург, писатель и философ. Однако количество работ, посвященных музыкальному стилю Вагнера, не столь велико по сравнению со всей литературой о нем. Много написано о Вагнере-драматурге, мыслителе, о его философских взглядах, о мире его идей. Примером может служить интересная книга А. Лихтенберже* «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель» (рус. пер.: М., 1905), интересна также большая статья Т. Манна «Страдание и величие Вагнера» (Собр. соч., т. 10. М., 1961). Существует несметное количество биографий Вагнера. Сошлемся хотя бы на шеститомную биографию К. Глазенаппа (Glasenapp C. F. Das Leben Richard Wagners. Bd. 1—6. Leipzig, 1928) или на известную книгу Ю. Каппа (рус. пер.: «Рихард Вагнер». М., 1913). Но наряду с этим есть и книги весьма сомнительного значения, вроде таких, как «Вагнер и животные» или «Лексикон бранных выражений, употребленных по адресу Вагнера».

Такое положение делает особенно ценными те немногочисленные работы, где содержатся интересные и тонкие

---

* При переводе этого издания на русский язык фамилия автора была транскрибирована иначе — Лиштанберже. Мы даем более правильную транскрипцию — Лихтенберже. — *Прим. ред.*

наблюдения, раскрывается музыкальное мышление Вагнера. Это, в первую очередь, книга Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане" Вагнера» (рус. пер.: М., 1975), в которой глубоко и всесторонне анализируется гармонический стиль «Тристана и Изольды». Сюда относятся также четыре тома А. Лоренца «Тайна формы у Вагнера» (Lorenz A. O. Das Geheimnis in der Formbei R. Wagner. Bd. 1—4. Berlin, 1924—1933), анализ формальных закономерностей в музыкальных драмах Вагнера с приведением формальных схем, доказывающих логику и стройность в построении больших и малых фрагментов музыкальной ткани. Несмотря на некоторые натяжки, монументальный труд Лоренца имеет весьма положительное значение, поскольку он опровергает распространенное до сих пор мнение о мнимой бесформенности, аморфности музыки в реформаторских музыкальных драмах Вагнера. Философско-идеалистическая методологическая основа книг Курта и Лоренца требует критического подхода, но в анализе творчества Вагнера ценность их неоспорима.

В советском музыкознании также существуют работы, специально посвященные анализу музыкального языка и формы в отдельных произведениях Вагнера. Сошлемся, например, на следующие опубликованные работы: Г. В. Крауклис — «Оперные увертюры Р. Вагнера» (М., 1964), где ставится проблема программного симфонизма у Вагнера; А. К. Кенигсберг — «Оперы Вагнера „Летучий голландец"*, „Тангейзер", „Лоэнгрин"» (М.—Л., 1967), в которой анализируется музыкальная драматургия опер, созданных Вагнером в 40-е годы XIX века; А. Кенигсберг — «„Кольцо Нибелунга" Вагнера» (М., 1959); Н. И. Виеру — «Опера Р. Вагнера „Нюрнбергские мейстерзингеры". Музыкальные формы и драматургия» (М., 1972). Все эти работы — большой вклад в советскую вагнериану.

Однако обширных монографий, посвященных проблеме Вагнера, на русском языке все еще нет. Известная книга Р. И. Грубера «Рихард Вагнер» (М., 1934) представляет собой опыт социологической характеристики творчества композитора, но автор ее не ставил перед собой задачи подробного анализа музыкальной драматургии Вагнера.

А музыка Вагнера звучит во многих оперных театрах и на концертных эстрадах мира. Ее слушают миллионы людей

---

* Полное название оперы — «Летучий голландец» («Моряк-скиталец»).

всех континентов, испытывая огромную силу ее воздействия. «Часто и справедливо говорят о гипнотизирующей, обвораживающей силе музыки Вагнера, — писал Луначарский. — Ни один композитор до Вагнера не обрушивался на восприятие слушателя таким водопадом звуков, такой широчайшей рекой гармонии, такими пронзающими мелодиями. Вагнер сам назвал свою музыку бесконечной мелодией. Это можно понимать не только в точном смысле, то есть в смысле непрерывно развертывающейся музыкальной ткани, но и в том смысле, что мелос Вагнера как бы создает вокруг себя какое-то магнитное поле, широко распространяющееся во вселенной, а в особенности во внутреннем мире слушателя»[9].

Музыку Вагнера очень любил В. И. Ленин. Е. Ф. Усиевич в своих воспоминаниях рассказывает: «Впервые я увидела Владимира Ильича Ленина в фойе цюрихского оперного театра на представлении вагнеровских "Валькирий"*. Меня тут же и познакомил с ним Владислав Германович Краевский, член Польской социал-демократической партии, профессиональный революционер. Краевский был большой поклонник Вагнера. Последнего в то время среди знатоков музыки было принято бранить, и меня поразил тот серьезный и уважительный интерес, с которым Ленин, страстно любивший Бетховена, разговаривал с Краевским о произведениях Вагнера, расспрашивал его о некоторых особенностях творчества этого композитора»[10]. В ответах Крупской на анкету Института мозга, где описываются характер, привычки и склонности Ленина, есть такие слова: «Очень любил Вагнера»[11].

Приведем еще один знаменательный факт: «19 июля 1920 года Владимир Ильич вместе с делегатами Второго конгресса Коммунистического Интернационала почтил память борцов революции, похороненных в Петрограде, в братских могилах на площади Жертв революции. Возложение венков сопровождалось Траурным маршем из оперы Вагнера „Закат богов"[12] в исполнении духового оркестра». Этот траурный марш — одна из вершин героической музыки (наряду с бетховенским из Третьей симфонии), и поэтому он так соответствовал торжественной обстановке, когда отмечалась память героев, павших в борьбе за светлое будущее человечества.

---

* Автор воспоминаний ошибочно называет эту оперу во множественном числе.

* * *

Рихард Вагнер — немецкий композитор, и вся его творческая жизнь теснейшими узами связана с историческими судьбами Германии XIX века. Сложна история Германии, сложен жизненный и творческий путь Вагнера. Дата рождения композитора (22 мая 1813 года) совпала с знаменательным моментом в истории его родины. Германия, состоявшая тогда из 38 отдельных государств (княжеств, герцогств, курфюршеств), была страной отсталой, провинциальной по сравнению с более передовыми Францией и Англией. В этой отсталой стране рост национального самосознания, вызванный наполеоновскими войнами, способствовал усилению демократических движений в борьбе за национальную независимость и государственное единство.

Младенчество Вагнера совпало с победой над Францией Наполеона I. Когда же Вагнер достиг преклонного возраста, в 1870 году Германия во франко-прусской войне одержала победу над Францией Наполеона III (Луи Бонапарта). Воссоединение Германии под гегемонией Пруссии, совершавшееся Бисмарком с помощью политики «железа и крови», привело к созданию юнкерской, милитаристской империи. Идеологией, насаждавшейся правящими классами, стал германский шовинизм и расовая нетерпимость.

Между этими двумя военными победами в Германии (как и в других европейских странах) в 1848—1849 годах совершилась буржуазно-демократическая революция, в которой принял участие Вагнер. В борьбу с абсолютизмом как с общим врагом вступила преимущественно наиболее передовая часть мелкой буржуазии и интеллигенции. Но давало о себе знать и рабочее движение. Ярким выражением пролетарской революционности явилось знаменитое восстание силезских ткачей 1844 года. «Повсюду за спиной буржуа стоит пролетариат...», — писал Ф. Энгельс[13]. В 1848 году вышел «Манифест Коммунистической партии» Маркса и Энгельса. Центр революционного движения переместился в Германию.

Однако трусость и половинчатость немецкой мелкой буржуазии, ее измена революционному народу привели к поражению революции и наступлению контрреволюции. В Германии началась пора жестокой реакции.

Дальнейшие события после разгрома революции 1848—1849 годов привели к образованию воссоединенной империи с ее бисмарковско-юнкерским режимом.

Мы вкратце затронули основные вехи истории Германии XIX века потому, что путь идейного развития Вагнера отразил их. От революции к реакции — такова эволюция взглядов Вагнера и, шире, его мировоззрения. Революционность Вагнера была так же половинчата и непоследовательна, как сама немецкая мелкобуржуазная революционность, его реакционное перерождение соответствовало тому, что происходило на его родине в годы после революции. Обычно говорят о резком переломе в социально-политических и философских взглядах Вагнера после поражения революции — от республиканизма к монархизму, от Фейербаха к Шопенгауэру. В общем и целом это верно. Но дело обстояло сложнее, не так схематично. Реальная жизнь всегда сложнее и богаче схемы. В молодые годы, когда Вагнер был революционером и республиканцем, он представлял себе республику во главе с «первым республиканцем» королем. Поэтому так легок был его переход к монархизму. Вместе с тем всю жизнь до последних лет он был врагом капитализма. Иной вопрос — с каких позиций он выступал против капитализма в разные периоды жизни.

Что же касается философских влияний, то еще до знакомства с пессимистической философией Шопенгауэра Вагнер выражал близкие ей идеи, а в период увлечения этой философией сохранял в какой-то степени верность некоторым сторонам фейербаховской философии. Таким образом, в идейно-мировоззренческой эволюции композитора мы видим одновременно сложные противоречия и единство.

То же самое относится и к его творчеству. Фактически все произведения Вагнера поздних лет были задуманы десятилетиями раньше их окончательного осуществления. Драма «Смерть Зигфрида», соответствующая последней части тетралогии «Кольцо Нибелунга» — «Закат богов», была написана в 1848 году — незадолго до революции, а ее музыкальное воплощение было завершено в 1874 году. Мысль о «Мейстерзингерах» возникла во время работы Вагнера над «Тангейзером» в 1845 году, но ее реализация относится к 60-м годам (премьера состоялась в 1868 году). О «Парсифале»* — своем последнем произведении Вагнер начал думать еще в Париже в 1842 году, а закончил его в партитуре лишь в январе 1882 года. Можно к этому прибавить, что от «Тан-

* Мы сохраняем традиционное написание названия драмы-мистерии Вагнера — «Парсифаль» — в отличие от названия романа Вольфрама фон Эшенбаха — «Парцифаль». — *Прим. ред.*

гейзера» и «Лоэнгрина» протягиваются нити к «Парсифалю». Обе оперы еще не стали христианскими мистериями, подобно «Парсифалю», но религиозные мотивы в них присутствуют. Однако в области идейной здесь есть принципиальное и существенное различие: в то время как в «Тангейзере» осуждается жестокость католической церкви в лице ее верховного владыки папы римского, «Парсифаль» — апология христианской веры. Интересно, что произведения, относящиеся к разным периодам творчества композитора, оказались почти синхронными его литературным работам, отражающим те же умонастроения: в брошюре «Искусство и революция» (1849) подвергается беспощадной критике христианство, в «Искусстве и религии» (1880), напротив, в христианстве Вагнер видит спасение искусства. Что же касается «Кольца Нибелунга», то в процессе работы над тетралогией, продолжавшейся примерно четверть века, ее идейная концепция претерпела значительные изменения по сравнению с первоначальным замыслом «Смерти Зигфрида».

Все эти изменения во взглядах и художественном творчестве Вагнера в первую очередь обусловлены теми социальными причинами, о которых речь шла выше.

Мы ставим вопрос о связи идейно-мировоззренческой и творческой эволюции Вагнера с социально-политической обстановкой в Германии того времени так прямо и резко потому, что сам Вагнер в своих литературных работах его ставил, пожалуй, еще более резко. Запутавшись в различных влияниях анархизма бакунинско-прудонистского толка, «истинного социализма», эклектически смешав философию Фейербаха и Шопенгауэра, а затем перейдя к крайне реакционным взглядам, Вагнер, в конце концов, стал искать выход в религиозном мистицизме. Он был не одинок — таков удел и других художников, переживших 1848 год: Берлиоз перешел от романтически-бунтарских симфоний («Фантастической» и «Гарольда в Италии») к библейской оратории «Детство Христа»; Лист, правда, всегда склонный к католицизму, проделал путь от замысла «Революционной» симфонии и от фортепианной пьесы «Лион» к религиозной мистике оратории «Христос» и к религиозным образам «Третьего года странствий».

Правильно ли считать музыкально-драматическое творчество Вагнера полностью адекватным его социальным, политическим, философским взглядам? Правильно ли оценивать его с позиции этих взглядов? Нет, ни в коем случае. Это было бы недопустимым упрощением сложной пробле-

мы, извращением творчества гениального композитора. Как раз такого рода знак равенства между взглядами и творчеством Вагнера проводили реакционные писатели вроде Чемберлена. Поднимая на щит реакционные высказывания Вагнера (особенно в последние годы его жизни), они прилагали все усилия, чтобы показать отражение этих идей в его музыкально-драматическом творчестве. Но они замалчивали те противоречия, которые существовали между воззрениями Вагнера и его произведениями. Углубляясь в мир вагнеровских идей, они обходили стороной вопрос о том, где и как музыка раскрывает то, что находится за пределами драматического действия и не высказано в словах. «Где кончается слово, начинается музыка» — таков известный девиз романтической эстетики.

Для нас сейчас не подлежит ни малейшему сомнению, что Вагнер-художник, поэт-драматург и прежде всего музыкант был неизмеримо выше Вагнера-философа и социолога. Выше как в идейном, так и в художественном отношении.

Для правильного понимания противоречий между мировоззрением и творчеством у Вагнера следует обратиться к статьям Ленина о Льве Толстом. В них Ленин с гениальной простотой и убедительностью показывает громадное прогрессивное значение Толстого как художника, вопреки его реакционным религиозно-проповедническим морально-философским учениям. Напомним слова Ленина: «...противоречия во взглядах и учениях Толстого не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века»[14]. То же самое мы можем сказать о Вагнере: противоречия в его литературном и художественном творчестве не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была Германия в период буржуазно-демократической революции 1848—1849 годов: «В произведениях Толстого выразились и сила и слабость, и мощь и ограниченность именно крестьянского массового движения»[15]. О Вагнере же можно сказать, что в его произведениях выразились и сила и слабость немецкого революционного движения 1848—1849 годов. К Вагнеру, как и к Толстому, одинаково применимо высказывание Ленина: «...если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»[16]. О кричащих противоречиях у Толстого Ленин писал так: «С одной стороны, гениальный

художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны — помещик, юродствующий во Христе»[17]. И о Вагнере можно сказать, что он, с одной стороны, гениальный художник, создавший произведения искусства непреходящего значения, разоблачавший в своих литературных работах пороки современной общественной жизни, а с другой — проповедник крайне реакционных философских и социальных идей, искавший покровительства и поддержки у тех, против кого он выступал как участник революции.

* * *

Творчество Вагнера при всех связях с национальными традициями прошлого выросло на почве немецкого романтизма с его интересом к народным сказаниям, к образам средневековья, к фантастике, с его культом природы.

Говоря о связях Вагнера с эстетикой и философией романтизма, нельзя пройти мимо такой интереснейшей и своеобразной фигуры, как замечательный немецкий писатель и музыкант Э. Т. А. Гофман. Сам Гофман считал себя больше музыкантом, чем писателем. Он — автор нескольких опер, среди которых больше всех известна «Ундина» по сказке де ла Мотт Фуке, явившаяся первой романтической оперой. Он — автор симфонии Es-dur, ряда камерных инструментальных и вокальных ансамблей, духовных сочинений. Литературное творчество Гофмана пронизано музыкой. Влияние Гофмана на эстетику музыкального романтизма было огромно.

Квинтэссенция романтической эстетики Гофмана сформулирована им в четвертой главе «Крейслерианы» («Инструментальная музыка Бетховена»): «Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственно подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению»[18]. Иными словами, отличие музыки от других видов искусства заключается в том, что, если последние непосредственно изображают окружающий человека мир вещей и явлений, музыка не имеет ничего

общего с внешним чувственным миром, не имеет прототипа в природе. Музыка — это своего рода «духовидение», соприкосновение с вечным и бесконечным. Поэтому Гофман, как и другие немецкие романтики, ставил музыку на особый пьедестал, как самое высокое искусство.

Идеалистическая эстетика Гофмана оказала несомненное влияние на Вагнера. В новелле Вагнера «Паломничество к Бетховену» явно влияние новеллы Гофмана «Кавалер Глюк». В каждой из этих новелл автор вкладывает в уста композитора — своего собеседника собственные мысли об опере — музыкальной драме. И в этой связи следует отметить, что Гофман в своей новелле, как и в «Диалоге об опере», говорит о синтетическом искусстве, о слиянии музыки и слова. Ставя выше всего инструментальную музыку, как открывающую неведомый мир, Гофман вместе с тем говорит, что музыка обладает магической способностью вызывать из мира бесконечного определенные чувства, выраженные в словах. Поэтому поэт и музыкант, слово и звук едины. А ведь это то же самое, что впоследствии утверждал Вагнер, создавая свою теорию Gesamtkunstwerk (синтетическое произведение искусства).

Вагнер связан с Гофманом не только романтической эстетикой, но и сюжетами своих произведений. Новелла Гофмана «Состязание певцов» (из «Серапионовых братьев») использована Вагнером в опере «Тангейзер», другая новелла Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» (также из «Серапионовых братьев») — один из источников сюжета «Нюрнбергских мейстерзингеров». Кроме того, драматический набросок Вагнера «Фалунские рудники» заимствован из рассказа Гофмана того же названия.

Немецкие поэты и писатели много писали о музыке. Можно сослаться хотя бы на письма Гейне (особенно из Парижа) или на его повесть «Флорентинские ночи», где поэтически описывается игра Паганини. Целый ряд стихотворений немецких поэтов содержит музыкальные образы.

По своей природе всякая поэзия близка музыке. Музыкальностью проникнуты поэтический метр и ритм, чередование рифм, звукосочетания. Поэзия и музыка — родные сестры. Немецкий гений XIX века проявил себя больше всего в музыке и поэзии. Немецкая литература середины и второй половины XIX века, при всей талантливости ее авторов (Т. Фонтане, Т. Шторм, Б. Ауэрбах, Ф. Шпильгаген), при занимательности фабулы, все больше становилась провинциальной, «областнической», как ее принято называть.

Бюргерски «уютный» и сентиментальный ее характер вызывал слезы умиления у современников и близких потомков, но мирового значения эта литература не получила.

Чем же объясняется, что Германия в XIX веке стала страной музыки? Характеру, психическому складу немецкой нации, ее темпераменту свойственно абстрактное мышление, обобщенно-философское осмысление действительности, что проявляется прежде всего в немецкой философии. В музыкальной же сфере огромное место принадлежит «чистой» (то есть непрограммной) инструментальной музыке, жизненное содержание которой представляет собой данную в отвлеченных музыкальных образах форму обобщения явлений действительности. В то время как итальянская музыка XIX века почти ограничивается областью оперы, в то время как французская инструментальная музыка тяготеет к конкретным картинно-живописным образам (яркий пример — программный симфонизм Берлиоза), в немецкой музыке мир идей и образов получил мощное воплощение и развитие в непрограммном обобщенном симфонизме. И вершиной его является симфонизм Бетховена*. Даже когда Бетховен обращался к конкретным драматическим образам, он воплощал их в плане обобщенного симфонизма. Все три увертюры «Леонора» (особенно третья) — это инструментальные драмы, раскрывающие в обобщенно-симфонических образах идею оперы «Фиделио». Таково же отношение увертюры «Эгмонт» к драме Гете. Характерно, что созданные на немецкой почве симфонические поэмы Листа являют собой пример обобщенно-философского воплощения литературно-поэтической программы, в отличие от последовательно-сюжетного у Берлиоза**. В программных фортепианных произведениях Шумана (даже в калейдоскопе его миниатюр) или в симфониях и увертюрах Мендельсона точно

---

* В данном случае термин «симфонизм» мы понимаем широко, не только применительно к жанру симфонии. По своему тематизму и принципам его развития симфоничны сонаты и квартеты Бетховена, симфоничны крупные фортепианные произведения Шумана и Шопена. Фортепианные сонаты и «Фантазия» Шумана, пожалуй, более симфоничны, чем его симфонии. Недаром Шуман назвал свой фортепианный вариационный цикл «Симфоническими этюдами». Симфоничными могут быть и мелкие произведения, как, например, некоторые романсы Чайковского. Проблема симфонизма в этом смысле разработана в трудах Б. В. Асафьева.

** Мы здесь не касаемся программного симфонизма Рихарда Штрауса, относящегося к другой эпохе и преследовавшего другие художественные цели.

так же преобладает образное обобщение над сюжетной детализацией, имеющей здесь второстепенное значение. В этом смысле, например, пейзажный симфонизм Мендельсона (в «Шотландской» симфонии, в увертюре «Гебриды») больше примыкает к «Пасторальной» симфонии Бетховена, нежели к музыкальным картинам Берлиоза.

Немецкий симфонизм отразился не только в собственно инструментальной, но и в оперной музыке. Думается, можно смело утверждать, что характерный для XIX века процесс симфонизации оперного жанра начался именно в немецкой музыке. В. Д. Конен в своей книге «Театр и симфония» (М., 1975) очень верно и тонко исследует вопрос о влиянии оперных образов на формирование симфонии. Это справедливо не только по отношению к XVII веку, то есть к первому веку существования оперы, но и к следующему XVIII веку. Так медленные вступления к симфониям Гайдна и Моцарта генетически связаны с Grave французской оперной увертюры, некоторые медленные части симфонического цикла имеют свои корни в оперных ариях типа Lamento, менуэты в симфониях (как, впрочем, в сюитах и дивертисментах) ведут свое происхождение от балетной музыки в операх XVII—XVIII веков. Но в дальнейшем наблюдается обратный процесс — влияния симфонии на оперу. В частности, в финальных ансамблях опер Моцарта применены приемы классического венского симфонизма, проявляющиеся как в самом тематизме, так и в его развитии. Но у Моцарта, при огромном значении оркестровой партии, господствует вокально-мелодическая сфера. Кроме того, вся композиция оперы продиктована отнюдь не симфоническими нормативами, а оперной традицией, сложившейся в XVIII веке: номерная структура, резкая дифференциация арий, дуэтов, ансамблей и речитативов secco. Тенденция к преодолению этой традиции, к слиянию номеров в большие сцены намечается лишь в реформаторских операх Глюка.

С начала XIX века в немецкой опере намечается интенсивный процесс формирования новой оперной эстетики, новой композиции, новых музыкально-драматургических принципов, процесс, сопровождающийся симфонизацией оперного жанра. С этой точки зрения показательна единственная опера Бетховена «Фиделио». По внешним признакам «Фиделио» сочетает традиции немецкого зингшпиля и французской «оперы спасения». Наличие разговорных диалогов вместо речитативов — прямое тому свидетельство. Однако принципиально новое и собственно бетховенское

здесь заключается в том, что в опере своеобразно (с учетом того, что перед нами произведение не инструментальной, а сценической музыки) воплотились принципы симфонизма, и симфонизма бетховенского. Здесь именно можно и следует говорить об обратном влиянии симфонии на оперу.

В немецкой романтической опере (хотя и на другой по сравнению с Бетховеном идейно-эстетической основе) процесс симфонизации оперы продолжался и получил дальнейшее развитие. Уже с веберовских «Фрейшютца» и «Эвриант» преодолевается форма зингшпиля, исчезают разговорные диалоги и музыка не замолкает ни на один момент, сглаживается резкая грань между ариозным и речитативным пением. Ряд номеров перерастает в большие драматические сцены сквозного развития (в качестве характерного примера можно сослаться на арию Лизиарта и его дуэт с Эглантиной в начале второго акта, сцену Эвриант и Адоляра в лесу). Отдельные номера превращаются в сквозные сцены с сильно развитой оркестровой партией. Знаменитая сцена в волчьей долине из «Фрейшютца» — тому яркий пример. Ее обрамление одной тональностью fis-moll, как и стройная логика тонального плана (по звукам уменьшенного септаккорда) прямо указывают на симфоничность построения этой сцены. Добавим к этому наличие (хотя и немногих) лейтмотивов, способствующих единству музыкального выражения, и роль увертюры как симфонического обобщения содержания оперы.

После Вебера в поздних операх Г. Маршнера и Л. Шпора, как и в зингшпилях А. Лортцинга, О. Николаи, Ф. Флотова и даже в «Геновеве» Шумана, оперный симфонизм несколько ослабевает с тем, чтобы с новой гигантской силой возродиться в творчестве Вагнера, подхватившего бетховенско-романтическую «эстафету» и создавшего свою реформаторскую музыкальную драму.

Таким образом, явление Вагнера не случайно. Его музыкальная драма стала закономерным и важнейшим этапом в развитии и взаимопроникновении симфонизма бетховенского плана, программного романтического симфонизма и симфонизированного музыкального театра.

Глава I

Детские и юные годы

Вильгельм-Рихард Вагнер родился в Лейпциге 22 мая 1813 года в доме под названием «Красный и белый лев». Крестили его в соборе св. Фомы, где за 90 лет до этого начал свою работу в качестве церковного кантора великий Иоганн Себастьян Бах. Предки Вагнера происходили из городских низов. Это были учителя народных школ, одновременно церковные органисты и канторы. Отец Вагнера, Фридрих Вагнер, служил в Лейпцигской полиции и должен был вступить в должность ее директора, но заболел нервной горячкой во время знаменитой Лейпцигской битвы и умер через несколько месяцев после рождения Рихарда. Мать композитора Иоганна-Розина Беетц, простая женщина, отличалась общительным и веселым характером.

После смерти мужа Иоганна-Розина вышла замуж за близкого друга дома Вагнеров актера Людвига Гейера. Отчим Рихарда хорошо знал литературу и поэзию, страстно любил театр. Гейер получил выгодный ангажемент в Дрезденский королевский театр и перевез семью в Дрезден. Рихарду шел тогда второй год. Гейер был не только актером, но и талантливым живописцем и поэтом — автором ряда театральных пьес. Его пьеса «Вифлиемское избиение младенцев» ставилась на сцене и заслужила одобрение Гете.

С самого раннего детства маленький Рихард был окружен театральной атмосферой, что способствовало увлечению театром будущего оперного композитора. Старшая сестра Рихарда, Розалия, была актрисой и недурной пианисткой.

Дом в Лейпциге,
где родился Р. Вагнер

Актрисой стала и другая сестра — Луиза. Третья сестра, Клара — хорошая певица — выступала в театре Итальянской оперы в Дрездене; брат, Альберт, вначале готовившийся к профессии врача, обладал хорошим тенором и стал певцом и режиссером. Племянница великого композитора, Иоганна Вагнер, также превосходная певица, выступала в операх своего знаменитого дяди.

По свидетельству Вагнера, Гейер хотел усыновить его и, отдавая мальчика в школу, записал под своей фамилией. До четырнадцатилетнего возраста дрезденские товарищи называли Вагнера Рихардом Гейером.

В детстве будущий композитор не испытывал особой склонности к занятиям музыкой, хотя и любил ее слушать. Его увлекало совсем другое: живопись и театр. Гейер занимался с пасынком рисованием, надеясь сделать из него художника. Но прежде всего и больше всего Рихарда увлекал театр: таинственная прелесть декораций, фантастические

Иоганна-Розина Вагнер,
мать композитора

костюмы актеров — все было заманчиво и полно особой привлекательности. Благодаря Гейеру он сам выступал в нескольких пьесах статистом.

Гейер очень серьезно относился к воспитанию мальчика. Когда Рихарду минуло шесть лет, отчим отправил его в деревню Поссендорф, недалеко от Дрездена, к местному пастору для обучения вместе с другими мальчиками. Но через год Рихарда вызвали домой — Гейер, страдавший болезнью сердца, был при смерти. На следующее утро Людвига Гейера не стало. Попечение о семье, оставшейся без средств, взял на себя его брат, который отвез Рихарда к себе в Эйслебен. Здесь его отдали в частное училище магистра Вейсса, до конца дней помнившего о своем ученике.

В Эйслебене Рихард пробыл недолго и скоро вернулся в Дрезден к своим родным. В Дрездене, где в это время должность дирижера немецкой оперы занимал Вебер, мальчик старался не пропускать ни одного спектакля «Фрейшютца»,

которым дирижировал сам автор. Рихарда чрезвычайно привлекала личность и музыка Вебера. Особенно чарующе действовала на него фантастика веберовской оперы. Это подогревалось его склонностью ко всему таинственному, необычайному. Сам Вагнер пишет в «Мемуарах», что с самого раннего детства все необъяснимое, таинственное производило на него чрезвычайное впечатление[1]. «Фрейшютцем» Вебера он буквально бредил. В звуках скрипичной квинты ему чудилось нечто мистическое, призрачное, будто таящееся в мире духов. Аналогичные ощущения испытал он от знаменитой квинты *а—е* в начале Девятой симфонии Бетховена.

Так музыка все больше входила в душевный мир будущего творца «Нибелунгов». Но еще не было активного желания сделать музыку своей профессией.

В Дрездене Рихард посещал гимназию св. Креста. Настоящее усердие он проявлял только к тому, что его живо интересовало. Равнодушный к точным наукам, греческий язык он изучал со всем рвением, стремясь возможно глубже проникнуть в мир греческой мифологии и читать мифы в подлиннике. Усердно занимался историей и мифологией, писал стихи, делал переводы. Так в нем исподволь зрел поэтический дар.

Когда умер один из его товарищей по гимназии, Вагнер написал стихотворение, которое было прочтено на могиле усопшего. Он также делал попытки писать эпические поэмы и даже трагедию по древнегреческому образцу.

В 1826 году сестра Вагнера Розалия получила ангажемент в драматический театр в Праге и перевезла туда всю семью. Вагнер остался один в Дрездене для окончания школы и поступления в университет. Съездив на восемь дней в Прагу для свидания с семьей, Рихард попал в новую обстановку. Дорога из Саксонии в Чехию, переезд через Богемские горы, красота чешской столицы, уличные музыканты, многочисленные часовни и изображения святых в своеобразном национальном преломлении, невиданные костюмы местного населения — все это производило ошеломляющее впечатление Здесь он встретился со многими интересными людьми.

Учение в гимназии все больше тяготило. Юношу приводил в бешенство педантизм школьного образования и невозможность отдавать достаточно времени любимым занятиям. Зимой 1827 года Вагнер переехал в Лейпциг, где в это время жила часть его распавшейся семьи — мать и две сестры, Оттилия и Луиза. В Лейпциге Вагнера определили в

Людвиг Гейер, отчим композитора
(автопортрет)

новую, незадолго до этого открывшуюся школу — Nicolaischule. Но вместо шестого класса, куда он держал экзамен, коллегия преподавателей приняла его на старшее отделение пятого класса. Это глубоко задело самолюбие юноши, и Рихард сразу почувствовал неприязнь к школе, где царил такой же педантизм, как и в дрезденской гимназии.

Большое и благоприятное влияние оказывал на Вагнера живший в Лейпциге Адольф Вагнер (брат отца). Это был всесторонне образованный человек с широкими, хотя и не слишком глубокими познаниями в области истории, филологии, философии, литературы, увлекательный собеседник. Беседы с ученым родственником обогащали интеллект юноши. У дяди была богатая библиотека, которой Вагнер свободно пользовался, впитывая все, что его интересовало. Привлекало и свободомыслие дяди Адольфа, отрицательное отношение к догмам государства, школы и церкви, и интересные беседы о Гете, Шекспире, Данте. Правда, он запрещал племяннику читать «Фауста» Гете, считая, что Рихард еще не дорос до понимания этого произведения.

Под впечатлением чтения Шекспира Вагнер тайно начал сочинять большую трагедию «Лейбальд и Аделаида». Это запутанная драма, перегруженная множеством невероятных событий, убийств, призраков. Родным Вагнера она не понравилась, но будущий композитор решил, что ее можно будет правильно оценить, когда будет написана и музыка. Так впервые в пятнадцатилетнем возрасте Вагнеру пришла мысль стать драматическим композитором.

Но, не владея нужными знаниями и техникой композиции, Рихард не сумел справиться с этой задачей и уничтожил текст трагедии. Окончательное решение посвятить себя композиторскому творчеству созрело у Вагнера под влиянием музыки Бетховена, которая его глубоко потрясла. Сначала он познакомился с музыкой к трагедии Гете «Эгмонт» и с сонатами Бетховена, а в одном из концертов Гевандхауза услышал Седьмую симфонию. Это было самое сильное впечатление, какое ему когда-либо пришлось испытать от музыки. Бетховен стал путеводной звездой для Вагнера на всю жизнь. Именно благодаря Бетховену Вагнер окончательно и бесповоротно решил стать музыкантом. Он достал пособие по гармонии и тайком от семьи стал брать уроки гармонии у музыканта лейпцигского оркестра Г. Мюллера. Однако Вагнера не удовлетворяли и даже вызывали отвращение эти уроки из-за сухости и схоластических методов преподавания, не имевшего ничего общего с теми чувствами, какие вызывало слушание любимых произведений.

Несравненно больше ему давали фантастические образы Э. Т. А. Гофмана, в особенности его музыкальные новеллы. Рассказами его Вагнер зачитывался. Причудливые фантасмагории Гофмана, его странные видения, переплетение фантастики и реального быта — все это было близко романтическому воображению юноши. Гофмановский образ капельмейстера Иоганна Крейслера произвел на него неизгладимое впечатление и стал идеалом художника на многие годы. Влечение Вагнера к Гофману усиливалось еще и тем, что знаменитый немецкий романтик был одновременно писателем и музыкантом-композитором. А это было для Вагнера пределом мечтаний.

Вагнер делал попытки, пока совершенно беспомощные, сочинять музыку (фортепианная соната d-moll, квартет D-dur, отрывки из задуманной пасторали, навеянной «Причудами возлюбленной» Гете). Ничего из этих юношеских опытов не сохранилось. Тем временем родным Вагнера стало известно, что в течение полугодия он не посетил ни одного занятия в школе. К его музыкальным сочинениям они относились более чем скептически, а ректорат школы махнул на него рукой. Между тем Вагнер сочинял фантазии, сонаты и увертюры, еще совершенно не владея композиторской техникой. Сухие гармонические задачи, которые он писал, вернувшись к занятиям с Мюллером, в этом отношении ничего не давали. Нехотя и с отвращением возобновив посещения школы, на уроках он занимался чтением посторонней литературы для самообразования.

Не менее усердно занимался Вагнер и музыкальным самообразованием, переписывая партитуры Пятой и Девятой симфоний Бетховена, чтобы глубже изучить эти великие произведения. Девятая симфония явилась для него подлинным откровением. Ведь о ней тогда, особенно в консервативных кругах, говорилось как о произведении запутанном, непонятном, как о сочинении полубезумного, глухого музыканта. Но для Вагнера Бетховен был недосягаемым кумиром.

Прибавились и новые музыкально-театральные впечатления. На оперной сцене Лейпцига впервые шли романтические оперы Г. Маршнера «Вампир» и «Храмовник и еврейка». Снова после веберовского «Фрейшютца» Вагнер вошел в круг образов немецкого романтического музыкального театра. Особенно подействовала на него мрачная, демоническая романтика «Вампира».

Но одно впечатление затмило все другие. Вагнер присутствовал в Лейпциге на представлении оперы Бетховена «Фи-

Вильгельмина Шредер-Девриент

делио», где партию Леоноры исполняла замечательная певица и артистка Вильгельмина Шредер-Девриент*. Молодая, с благодарной внешностью, темпераментная, обладавшая великолепным сопрано, она настолько пленила воображение Вагнера, что он мечтал только об одном: написать оперу, где она пела бы главную женскую роль. Мечта Вагнера сбылась. Позже, в 40-х годах Шредер-Девриент исполняла партию Адриано в «Риенци», Сенты в «Летучем голландце» и Венеры в «Тангейзере».

Теперь же, в 1829 году, музыка Бетховена в сочетании с пением и игрой Шредер-Девриент настолько захватила Вагнера, что он долго не мог прийти в себя от этого впечатления. Он написал певице письмо, но в гостинице так оробел, что бросился бежать оттуда. В «Мемуарах» композитор

---

* В майские дни 1849 года В. Шредер-Девриент приняла участие в дрезденском революционном восстании — том самом, в котором принял участие и Вагнер. Она произнесла с балкона зажигательную речь.

вспоминает, как в 1842 году, когда в Дрездене поставили «Риенци», Шредер-Девриент напомнила ему об этом письме.

Наступил 1830 год. Захваченный разными впечатлениями и разбрасывающийся во все стороны Вагнер вынужден был оставить Nicolaischule. Перейдя в другую лейпцигскую школу (Thomasschule), он решил кое-как ее окончить и поступить в университет. Для заработка юноша работал корректором в книгоиздательстве зятя Брокхауза. Читая книги по всемирной истории, он имел возможность углубиться в изучение различных эпох. Знание истории во многом сказалось на содержании будущих литературных работ Вагнера.

В Германию из Парижа докатилась волна июльской революции 1830 года. Было покончено с династией Бурбонов и с дворянской монархией. Французский трон занял «король-буржуа» Луи-Филипп Орлеанский. Конечно, эти события по ту сторону Рейна не могли не отразиться на настроениях передовой части немецкой молодежи, в том числе и саксонской, к которой принадлежал Вагнер. В Дрездене и Лейпциге начались волнения, столкновения между студентами и полицией. Очертя голову Вагнер бросился в самую гущу событий. Везде на устах звучало слово «свобода». Это, пожалуй, было для Вагнера «репетицией» его участия в дрезденском восстании в майские дни 1849 года. Под впечатлением событий он начал писать политическую увертюру, но дальше начала дело не пошло.

В новой школе Вагнер пробыл недолго и, не окончив ее, поступил в университет в качестве «студента музыки» (Studiosus musicus). По существовавшим тогда правилам студентом музыки можно было стать и не закончив среднего образования. Немедленно он вступил в саксонскую студенческую корпорацию. Такие корпорации и землячества были типичным явлением немецкого студенческого быта. Члены их занимались отнюдь не только науками. Вагнер был втянут в бесшабашную жизнь, испытал все ее «прелести», но вскоре отказался от нее и вернулся к творческой работе. Однако даже в период этой беспутной жизни он находил время для сочинения музыки — написал увертюру C-dur и фортепианную сонату B-dur.

Интересные сведения в «Мемуарах» мы находим об увертюре B-dur (с ударами литавры), написанной в декабре 1830 года, которую позже Вагнер назвал кульминационным пунктом своего безрассудства. Она была исполнена в одном из концертов лейпцигского Гевандхауза под управлением Генриха Дорна. Эта увертюра представляла собой нечто

весьма странное, и Вагнер в «Мемуарах» полуюмористически описывает ее исполнение и реакцию публики. Прежде всего странным должен был быть самый вид партитуры. При помощи цветных чернил он хотел разделить ее на «три мира»: медная группа инструментов должна была быть написана черными чернилами, струнная — красными и деревянная — зелеными. Но отсутствие зеленых чернил помешало этому замыслу. Зато другой экстравагантный прием ему удалось применить: после каждых четырех тактов на второй доле пятого раздается оглушительный удар литавры фортиссимо, совершенно ненужный, внезапно прерывающий ход мысли без связи с остальной музыкой. Сам Вагнер был смущен этой выдумкой, но дирижер Дорн уверил его, что все будет хорошо, возможно, для того, чтобы посмеяться над ним. Как же была принята увертюра публикой? Вначале она вызвала недоумение, а затем смех. Во время исполнения некоторые из присутствующих заранее отсчитывали и безошибочно отгадывали, где и когда должен наступить фатальный удар литавры. Так прошел дебют Вагнера. Глубоко подавленный, вернулся он домой.

Вагнер почувствовал необходимость покончить с дилетантизмом ранних композиторских опытов и приобрести настоящую профессиональную технику. В этом ему помогла встреча с Теодором Вейнлигом — кантором собора св. Фомы в Лейпциге, который взял юного музыканта к себе в ученики. В течение шести месяцев Вагнер прилежно изучал контрапункт и гармонию, писал фуги и множество других упражнений в строгом и свободном стиле для приобретения навыков правильного и естественного голосоведения. Наконец, когда он принес учителю двойную фугу, старик заявил, что Вагнеру нечему больше у него учиться, что он уже готовый композитор. «Вероятно, вы никогда не будете писать фуг или канонов, — добавил он при этом, — то, что вы действительно усвоили, это — самостоятельность. Вы стоите теперь на собственных ногах и чувствуете, что, если понадобится, справитесь с какими угодно трудностями»[2]. Под руководством Вейнлига Вагнер написал фортепианную сонату, фантазию fis-moll, три увертюры, одна из которых (d-moll) была исполнена в сезоне 1831/32 года в концерте лейпцигского Гевандхауза.

К этому же времени относятся: увертюра к драме Э. Раупаха «Король Энцио», написанная под сильным влиянием бетховенского «Эгмонта», большая симфония C-dur, семь вокальных пьес на тексты из «Фауста» Гете. Драма «Король

Энцио» с увертюрой Вагнера была поставлена в Лейпцигском городском театре. Главную женскую роль исполняла сестра Вагнера Розалия.

Семь пьес из «Фауста» Гете («Песня солдат» для мужского хора, «Крестьяне под липой» для тенора, сопрано и хора, «Песня Брандера о крысе», «Песня Мефистофеля о блохе», «Серенада Мефистофеля», «Песня» и «Молитва Гретхен») отличаются очень большой простотой, близостью к немецкой народной песне. По музыкальному языку, фактуре и форме (большей частью — куплетной) они проще песен Бетховена, Шуберта и Берлиоза, написанных на некоторые из этих текстов.

Занимаясь любимым искусством и сочиняя много музыки, Вагнер живо откликался на политические события своего времени, причем не только в литературных высказываниях, но и музыкальным творчеством. В 1831 году в Польше было жестоко подавлено восстание против гнета российского самодержавия. Вагнер отнесся с горячим сочувствием к трагической судьбе польского народа и написал увертюру «Польша», содержащую польские национальные мелодии.

Вместе со своим польским другом В. Тышкевичем Вагнер совершил в 1831 году увлекательное путешествие в Вену, где с восторгом слушал вальсы Иоганна Штраусаотца, а затем в Прагу. Здесь, в Праге, возник замысел трагической оперы «Свадьба», для которой были написаны две первые сцены, но по возвращении в Лейпциг Вагнер уничтожил рукопись текста. Музыкальные отрывки он позже отдал Музыкальному союзу в Вюрцбурге, где они однажы были исполнены под управлением автора.

Вагнер находился на пороге двадцатилетия. Несмотря на молодость, ему пришлось много пережить, много испытать. Его перу уже принадлежали многие произведения инструментальной и вокальной музыки. Еще незрелые, несамостоятельные, они отражали напряженные, лихорадочные искания, в которых постепенно выявилось влечение к драматическим концепциям, к сочинению музыки на собственные тексты. Значение этих еще беспомощных попыток, как и ранних увертюр и симфоний Вагнера, в том, что они подвели его к непосредственной работе в театре и к оперному творчеству, где все больше давала себя знать склонность композитора к симфоническому воплощению драматических образов.

Глава II

Годы скитаний
Париж

В январе 1833 года, познакомившись с драматической сказкой Карло Гоцци «Женщина-змея» («La donna serpente»), Вагнер быстро переделал ее в оперное либретто под названием «Феи» и решил написать оперу на этот сюжет. С таким проектом он приехал в Вюрцбург, к брату Альберту, который пел там в театре. По предложению брата он остался в Вюрцбурге и занял должность хормейстера в том же театре, что принесло молодому композитору несомненную пользу: он познакомился с ходовым тогда оперным репертуаром и как дирижер хора вошел в непосредственное общение с жизнью театра.

Ему пришлось разучивать с хором и новые оперы: «Вампир» Маршнера и «Роберт-Дьявол» Мейербера. К опере «Вампир» он сочинил вставку с собственным текстом: дело в том, что брату его, исполнявшему в этой опере партию Обри, не нравилось заключение одной арии, и по его просьбе Вагнер написал другое — более эффектное Allegro, вызвавшее одобрение брата и имевшее успех у публики.

Тем временем подвигалась работа над оперой «Феи», законченной в январе 1834 года. «Феи» — типично романтическая немецкая опера с духами, феями, сказочными превращениями, битвами. Как у Гофмана, в первой опере Вагнера фантастика причудливо переплетается с бытовыми реальными персонажами и сценами.

При жизни Вагнера эта опера не увидела света театральной рампы, лишь отдельные отрывки из нее были испол-

нены в концертах Музыкального общества Вюрцбурга под управлением композитора. Директор лейпцигского театра Рингельгардт обещал поставить ее в своем театре, но срок постановки все время оттягивался, и обещание так и не было выполнено. Первое исполнение оперы состоялось летом 1888 года в Мюнхене, через пять лет после смерти ее творца.

Вскоре после окончания «Фей» Вагнер был захвачен новыми идеями и настроениями, временно отвратившими его от немецкого романтизма. Оставив службу в Вюрцбурге, он вернулся к родным в Лейпциг, где встретился с представителями радикально настроенной молодежи, образовавшей группу «Молодая Германия». В нее входили писатели Л. Винбарг, Г. Лаубе, Т. Мундрот, Г. Кюне, К. Гуцков. С этим движением были тесно связаны великий поэт Г. Гейне и выдающийся писатель и публицист Л. Берне. Идеи и чаяния «Молодой Германии» носили неопределенный и туманный характер, отразивший незрелость немецкой мелкобуржуазной идеологии. Фридрих Энгельс дал этому движению критическую оценку в своей работе «Революция и контрреволюция в Германии»[1]. Справедливая критика Энгельсом деятельности «Молодой Германии» не исключает, однако, положительной роли этой группы для своего времени в оппозиции против абсолютизма и реакции, против реакционного феодально-христианского немецкого литературного романтизма. Идеализация средневековья, уход в католическую мистику, характерные, например, для поэзии Л. Тика и В. Вакенродера — вот против чего вели литературную борьбу деятели «Молодой Германии», под влиянием идей которой находился и молодой Вагнер.

С одним из вождей «Молодой Германии» — Генрихом Лаубе — Вагнер был в личных дружеских отношениях. Его романом в письмах «Молодая Европа» он чрезвычайно увлекался. Влияние антиромантических настроений «Молодой Германии» на Вагнера было столь сильно, что он даже разочаровался в своем кумире Вебере и написал для «Газеты элегантного мира», редактором которой был Лаубе, рецензию об «Эврианте», где высмеял это замечательное творение Вебера*. Как отмечает сам Вагнер, причиной его резких высказываний послужило, по-видимому, плохое исполнение оперы в лейпцигском Театральном обществе, вытеснившее

* Значительно позже, в своей книге «Опера и драма», как и в «Мемуарах», Вагнер дает высокую оценку операм Вебера и сам же констатирует влияние «Эвриантьі» на драматургическую концепцию «Лоэнгрина»[2].

из его души достоинства музыки Вебера[3]. Этому способствовало и другое яркое впечатление: Вагнер услышал в Лейпциге оперу Беллини «Капулети и Монтекки» с участием Шредер-Девриент, исполнявшей партию Ромео, и снова был потрясен ее искусством. Хотя музыка Беллини показалась ему наивной и поверхностной, он был пленен умением итальянского композитора писать настоящие вокальные мелодии. Их простоту, легкость и певучесть Вагнер противопоставлял «учености», тяжеловесности контрапунктического письма, характерного для немецкой музыки.

Так возникла первая литературная работа Вагнера, анонимно опубликованная в «Газете элегантного мира» 10 июня 1834 года.

Это небольшая статья, напечатанная под названием «Немецкая опера»[4]. Отдельные высказывания Вагнера здесь настолько примечательны, что стоит их процитировать: «Мы безусловно завоевали определенную область музыки — а именно музыку инструментальную, — пишет он, — немецкой же оперы у нас нет, и причина этому та же, вследствие которой нет у нас и национальной драмы. Мы слишком „возвышенны" и слишком учены, чтобы создавать живые человеческие образы. Моцарт умел это делать, используя прекрасную итальянскую вокальную мелодику и этим вдыхая жизнь в создаваемые им образы. В настоящее время у нас снова стали презирать эту прекрасную итальянскую манеру, и мы, таким образом, все больше и больше удаляемся от той дороги, которую на благо нашей драматической музыки избрал в свое время Моцарт. Вебер никогда не умел обращаться с пением, Шпор в этом отношении тоже недалеко от него ушел. А ведь именно голос является тем органом, посредством которого человек может музыкально высказаться, и если этот орган недостаточно освоен — человек лишен подлинного языка. В этом отношении итальянцы имеют по сравнению с нами огромное преимущество: красивое пение — их вторая натура, и создаваемые ими образы настолько же исполнены живого чувства, насколько они в остальном бедны по своей индивидуальной значимости»[5]. Тут же Вагнер нападает на «Эврианту» Вебера, обвиняя ее в «мелочном умничании», в безжизненности ансамблей и т. д. «Ох уж эта наша проклятая у ч е н о с т ь — источник всех немецких зол!»[6]— с запальчивостью восклицает он.

Те же мысли Вагнер развивает в статье «Пастиччио», где он выражается еще более резко: «Наши современные романтические рожи представляют собой дурацких мертвецов в

саванах (dumme Leichengestalten). Бросьте с ними возиться — ищите свои замыслы в живых, кипящих человеческих страстях; только подлинно человеческое пробуждает у людей к себе сочувствие...»[7]. Можно лишь добавить, что, ставя в этой статье вопрос о единстве слова и звука, Вагнер предвосхищает свою теорию Gesamtkunstwerk.

Возвратимся, однако, к статье «Немецкая опера». Выражая антиромантические тенденции (взгляды, сложившиеся под влиянием «Молодой Германии») и отдавая предпочтение итальянской опере перед немецкой, Вагнер склонен к крайним суждениям, вызывающим протест своей безапелляционностью. Так, он огульно отрицает существование не только немецкой оперы, но и немецкой драмы, зачеркнув тем самым и всю историю зингшпиля вплоть до «Фиделио» Бетховена, перед гением которого он всю жизнь преклонялся, и драмы Гете, Шиллера, Лессинга. Не веришь глазам своим, когда читаешь эти строки, написанные рукой человека, создававшего столь ярко выраженное немецкое искусство, активно боровшегося за него. Все это, конечно, крайности, к которым всегда приходил Вагнер в запальчивости.

Под несомненным влиянием Лаубе, утверждавшего утопическую идею, что все национальные различия должны сгладиться и должна наступить эпоха «универсальной республики», Вагнер кончает свою первую статью словами: «В конечном счете мастером станет тот, кто будет писать не по-французски, не по-итальянски, но и не по-немецки»[8]. Небезынтересно, что в статье «Немецкая опера» он отводит красивому пению главную роль в опере, называет человеческий голос основным выразительным инструментом. А ведь впоследствии, создавая свою реформаторскую музыкальную драму, он предоставляет оркестру функцию основного носителя драматической идеи и драматического выражения.

Развитие этих же мыслей о первенствующей роли пения в опере мы находим в статье Вагнера «Драматическое пение»[9], написанной в 1837 году. В этой статье он рекомендует немецким певцам учиться у итальянцев искусству пения и упрекает немцев в том, что они не желают сознаться в неумении петь и игнорируют необходимость учиться и постигать это искусство.

Подобные антинемецкие и антиромантические настроения нашли свое отражение во второй опере Вагнера «Запрет любви» («Das Liebesverbot»), написанной под определенным влиянием идей «Молодой Германии», о чем многократно говорится в обширнейшей литературе о Вагнере, а

Минна Вагнер

сам композитор рассказывает в своем труде «Обращение к друзьям»[10].

Летом 1834 года Вагнер получил предложение занять место капельмейстера (музыкального директора) в магдебургском театре. Так как труппа этого театра находилась на летних гастролях в Лаухштедте, Вагнер поехал туда, чтобы познакомиться с театром и войти в курс своих обязанностей. Ему был предложен дирижерский дебют в опере Моцарта «Дон-Жуан». Спектакль прошел с успехом. В Магдебурге Вагнер проработал два сезона (до весны 1836 года). Здесь он познакомился с актрисой Минной Планер, в скором времени ставшей его женой.

Трудно жилось Вагнеру в Магдебурге. Театр давал ничтожные сборы и постоянно был близок к банкротству. Скудного заработка не хватало на жизнь. Единственная надежда была на постановку оперы «Запрет любви», над которой он продолжал трудиться, несмотря на занятость капельмейстерской работой и почти беспросветную нужду. Помимо сочинения оперы Вагнер написал увертюру для большого оркестра к драме своего друга Теодора Апеля «Христофор

Колумб», поставленной в магдебургском театре*. Наконец, весной 1836 года была дана опера Вагнера «Запрет любви». Но разученная наспех, отчего ни певцы, ни оркестр не знали своих партий и все время путали и спотыкались, опера провалилась. Немногочисленная публика ничего не поняла в спектакле и не выразила никакого сочувствия ни автору, ни исполнителям. Второе исполнение уже не могло состояться из-за почти полного отсутствия публики и скандала, разыгравшегося за кулисами перед спектаклем. Муж певицы, исполнявшей роль Изабеллы, из ревности избил певца, исполнявшего роль Клавдио. Вышедший на авансцену режиссер вынужден был объявить... не публике, а всего лишь нескольким людям,собравшимся в зале, что спектакль не может состояться из-за... «внезапно возникших препятствий»[11].

В Магдебурге Вагнеру пришлось дирижировать преимущественно итальянскими и французскими операми Россини, Беллини, Буальдье, Обера и других менее значительных композиторов**. Занятие итальянским и французским репертуаром, как и охлаждение к немецкой опере, отразились на общем стиле «Запрета любви», написанного в характере отчасти итальянской, отчасти французской комической оперы. Опера «Запрет любви, или Послушница из Палермо», написанная на сильно переделанный Вагнером сюжет пьесы Шекспира «Мера за меру», резко отличается от романтической оперы «Феи». Идея оперы, в которой композитор еще подражает (хотя и очень талантливо) итальянским и французским образцам, заключается в борьбе за свободное чувство в противовес пуританской морали. Эта идея в более совершенном виде будет воплощена в опере «Тангейзер». Две первые оперы Вагнера — «Феи» и «Запрет любви», — столь разные во всех отношениях, сразу же определили противоречивость его творческой эволюции. Вскоре, одна за другой, были созданы большая историческая опера «Риенци» и романтическая опера-баллада «Летучий голландец», а позже, в реформаторский период творчества — столь несхожие «Тристан и Изольда» и «Нюрнбергские мейстерзингеры».

---

* В этом театре ставились оперы и драмы. В нем выступала Минна Планер.

* Кстати, в операх Россини «Отелло» и Беллини «Капулети и Монтекки» под управлением Вагнера выступала Шредер-Девриент, с которой Вагнер получил возможность возобновить дружеские отношения.

Ввиду шаткого состояния театра в Магдебурге и безвыходного материального положения Вагнер вынужден был искать новый ангажемент. Тем временем Минна Планер заключила контракт с театром в Кенигсберге, куда отправилась с твердым намерением приискать место и для Вагнера. Но ей не удалось добиться этого, и Вагнер, сильно тосковавший без нее, отправился в Кенигсберг наудачу. После мучительных мытарств Вагнер заключил с дирекцией оперного театра в Кенигсберге контракт и получил место капельмейстера. Для первого спектакля была выбрана опера Обера «Немая из Портичи», в которой Минна играла мимическую роль Фенеллы. Спектакль прошел успешно, а на следующий день, 24 ноября 1836 года, состоялось венчание Рихарда Вагнера и Минны Планер.

Минна, возможно, была бы хорошей женой, если бы ее мужем был обыкновенный, ничем не примечательный человек. Но она вышла замуж за гения, идущего напролом ради достижения «сумасбродных» (по распространенному мнению) целей. К тому же Вагнер отличался достаточно тяжелым, своенравным и эгоцентричным характером и часто бывал невыносим в общении с людьми. Его художественных устремлений Минна не в состоянии была понять, и у супругов возникало множество недоразумений и даже ссор. Ей, воспитанной в мещанских привычках, нужны были деньги и наряды, чтобы блистать в артистической среде своей бесспорной красотой. А Вагнер стремился к осуществлению своих художественных планов вопреки всем препонам, которые воздвигала перед ним жизнь. Поэтому, хотя Минна его искренне любила и делила с ним все тяготы жизни на протяжении многих лет, счастливым этот брак не был.

Материальные дела Вагнера в Кенигсберге не стали лучше. За долги еще магдебургского периода он был преследуем кредиторами. Тем не менее результатом этого краткого периода явились эскиз либретто оперы «Благородная невеста», упомянутая выше статья «О драматическом пении» и шумная, но малосодержательная увертюра для большого оркестра «Правь, Британия», построенная на мелодии английского национального гимна. Эскиз оперного либретто «Благородная невеста» (по роману Г. Кенига) был отправлен Вагнером в Париж знаменитому драматургу и либреттисту Э. Скрибу, уже создавшему в числе прочих два оперных либретто для Мейербера («Роберт-Дьявол» и «Гугеноты»), с просьбой составить полное либретто и разре-

шить Вагнеру написать на него музыку. Но это письмо осталось без ответа. Тогда Вагнер обратился к самому Мейерберу — этому властелину французской оперы — с покорнейшей просьбой напомнить о нем Скрибу. В том же письме он просил Мейербера ознакомиться с его «Запретом любви» и, если маэстро примет благосклонно труд молодого композитора и сочтет это возможным, содействовать постановке оперы в Париже в переводе на французский язык. Так впервые взор Вагнера обратился к французской столице, уже давшей приют многим иностранным артистам (и в том числе Мейерберу, родиной которого, как и Вагнера, была Германия и который достиг во Франции громкой славы и величайшего авторитета). Но и Мейербер не откликнулся на письмо Вагнера. Кому было дело до какого-то неизвестного немецкого музыканта?

Ко всем житейским невзгодам Вагнера в Кенигсберге присоединилась недостойная выходка Минны: не сказав ни слова мужу, она тайно в сопровождении богатого купца уехала в Дрезден к своим родителям. Впавший в отчаяние и без того измученный неблагоприятным стечением обстоятельств, Вагнер с трудом разыскал ее. Но понимая, что молодая женщина решилась на такой поступок, потому что ей надоела беспросветная нужда, он даже проникся к ней чувством жалости. Состоялось примирение, и Минна согласилась отправиться с Вагнером в Ригу, куда он получил приглашение на должность дирижера в недавно открывшемся оперном театре. Вагнер твердо надеялся на улучшение своего материального положения и на то, что он сумеет устроить жизнь Минны так, что она сможет уйти из театра и избавиться от всех тревог и волнений, неизбежных в театральном быту. Однако взаимные обиды и недоразумения не прекратились, и Минна снова уехала, а Вагнер один отправился в Ригу, где его ждала работа в театре.

Вначале его пугала встреча с русскими чиновниками и с полицейской стражей на границе — ему казалось, что за симпатию к польским повстанцам его могут сослать в Сибирь. Но все обошлось благополучно, и Вагнер приступил к работе. Директор театра Карл фон Гольтей, сам режиссер и драматург, увлекательный собеседник, завоевал симпатии рижских купцов и коммерсантов и получил у них средства для функционирования театра, хотя бы в первое время. Зная, что Вагнеру уже приходилось дирижировать итальянскими и французскими операми, директор предложил ему партитуры опер Беллини, Доницетти, Адана и Обера.

Еще до отъезда в Ригу он прочитал исторический роман английского писателя Э. Булвер-Литтона «Кола ди Риенци — последний римский трибун» и тотчас решил написать на этот сюжет большую оперу.

Обдумывая сценарий оперы «Риенци — последний трибун», Вагнер попутно набросал план комической оперы «Счастливое медвежье семейство» на сюжет из арабских сказок «Тысячи и одной ночи». Однако убедившись, к своему ужасу, в том, что, «напичканный» итальянскими и французскими операми, он сочиняет музыку à la Adan, он оставил эту затею.

Первое время работа в опере шла хорошо. Вагнер стремился обновить репертуар театра, усилить оркестр, пригласить певцов, еще не успевших погрязнуть в оперно-театральной рутине. Но для выполнения этих требований условия были неблагоприятны: мешали слишком малые размеры театрального помещения.

Все больше стала обнаруживаться склонность фон Гольтея к легковесным спектаклям водевильного характера и непонимание большого серьезного искусства. Это и стало причиной все обострявшегося конфликта между Вагнером и театральной дирекцией, тем более что большая часть труппы была на стороне последней. Присоединились интриги: Дорн, когда-то продирижировавший в лейпцигском Гевандхаузе увертюрой Вагнера «с ударами литавры», воспользовался этими разногласиями, чтобы самому занять место кепельмейстера в рижском театре. Все это создало для Вагнера невыносимые условия. Разумеется, не было никакой надежды на постановку в Риге «Риенци», два акта которого были закончены. Да и помещение театра совершенно не было приспособлено для постановки такого огромного произведения, требующего мощных оркестровых и хоровых средств, громоздких декораций.

Снова мечты Вагнера устремились на запад, в далекий Париж. Надоели ему провинциальные сцены с их убогими возможностями, с их рутиной. А Париж — блистательная европейская столица — сулил много соблазнов: там можно было поставить «Риенци», достигнуть мировой славы. Перед композитором был пример тому в лице Мейербера. Вагнер получил покаянное письмо от Минны, где она слезно умоляла простить ее за все страдания, которые она ему причинила, и разрешить приехать к нему в Ригу. Он ответил ей согласием, и супруги решили забыть все плохое, что было между ними.

Начались приготовления к поездке во Францию. Осуществить ее было не так просто. Прежде всего не было денег на дорогу. Скудных средств, вырученных от продажи обстановки и случайных концертов, не хватало даже на то, чтобы расплатиться с кредиторами. По совету своего друга А. Меллера, Вагнер решился тайно пересечь с женой прусскую границу без паспортов, на которые германские кредиторы наложили запрет, с тем чтобы по прибытии в Париж расплатиться с долгами из заработанных там денег.

Их путь лежал через Кенигсберг в прусскую гавань Пиллау, где они сели на корабль, отправлявшийся в Лондон (решение ехать в Париж через Лондон диктовалось тем, что они везли с собой собаку. При поездке на почтовых это исключалось, а железных дорог между Кенигсбергом и Парижем еще не было. Кроме того, поездка морем стоила дешевле). Пересечение Балтийского моря сопровождалось всевозможными злоключениями. Несмотря на разгар лета (дело происходило в августе), разразилась буря, заставившая капитана отдать приказ бросить якорь у берегов Норвегии.

Бушующее море с высоко вздымающимися волнами, знаменитая легенда о вечном скитальце — Летучем Голландце, услышанная от матросов, — все это возбудило пылкое романтическое воображение композитора: тогда у него и зародилась мысль написать оперу «Летучий голландец». Он слышал даже мелодию хора матросов. Особенно поразило его, что действие этой легенды разыгралось в том же месте вынужденной задержки — у скалистого берега Норвегии.

Когда ветер утих, корабль снялся с якоря и направился к островам Великобритании. Но вскоре ветер поднялся с еще более яростной силой. Облегчение пришло лишь тогда, когда корабль вошел в устье Темзы. Измученные трехнедельным путешествием и морской болезнью, супруги Вагнер прибыли наконец в британскую столицу.

В своих «Мемуарах» композитор очень красочно и с юмором изображает это злосчастное путешествие[12].

20 августа 1839 года Вагнеры высадились на севере Франции, недалеко от Булони, где в это время находился Мейербер. Вагнер, естественно, в первую очередь направился к нему, чтобы лично познакомиться, показать ему два готовых акта «Риенци» и получить у знаменитого композитора рекомендательные письма для устройства своих дел в Париже. Мейербер принял Вагнера очень любезно и благосклонно, похвалил музыку «Риенци» и обещал прислать ряд

рекомендательных писем, в том числе и к директору парижской «Гранд-Опера» Дюпоншелю и ее дирижеру Ф. Габенеку.

Полный радужных надежд и планов Вагнер в сентябре 1839 года приехал в Париж, который был тогда центром художественной жизни Европы, где сталкивались противоборствующие течения, где шла идейная борьба, где передовые художники общим фронтом выступали против академизма и застывших канонов классицизма.

Блистательная французская столица была средоточием лучших сил не только французского, но и мирового искусства. В Париже жили и работали Стендаль, Мериме, Гюго, Ж. Санд, Мюссе, Бальзак, Дюма (отец и сын), великий художник-живописец романтического направления Делакруа. В расцвете были оперные театры, где блистали выдающиеся певцы. Здесь создавали свои оперы и симфонии Обер, Адан и Берлиоз. Как магнит притягивает к себе железо, так Париж притягивал гениальных художников и артистов из других стран. Некоторые из них жили там временно, для других он стал второй родиной, но все устремлялись в этот центр европейской цивилизации в надежде прославиться, достигнуть высот искусства в общении с великими мастерами. Выходец из Германии Джакомо Мейербер оказался главой большой оперы и довел ее до высочайшего блеска; итальянец Джоаккино Россини ставил в Париже свои оперы, для Парижа написал он комическую оперу «Граф Ори», большую оперу «Вильгельм Телль» и в течение многих лет занимал там должность директора Итальянской оперы; по приглашению Россини в Париж приезжали ставить свои оперы итальянцы Винченцо Беллини («Пуритане», 1835) и Гаэтано Доницетти («Фаворитка», 1840). Из Парижа разносилась слава о гениальном польском композиторе Фридерике Шопене, о вдохновенном венгерском композиторе и пианисте Ференце Листе, о великом итальянском скрипаче и композиторе Никколо Паганини. В Париже подолгу жили Генрих Гейне и Людвиг Берне.

Но Вагнеру, приехавшему в Париж в поисках счастья, пришлось жестоко расплатиться за свои мечты. Идеалист-фантазер, он строил воздушные замки, не учитывая того, что в этом огромном городе никому еще не известный музыкант может потонуть и зачахнуть. Около трех лет Вагнер бедствовал в Париже, вечно занимаясь поисками работы, вынужденный ради ничтожного заработка соглашаться на всякую мелкую и недостойную работу. Рекомендательные

письма Мейербера, как это ни странно, несмотря на его большой авторитет и высокое положение в парижском оперно-театральном мире, не возымели должного действия. Директор Дюпоншель отнесся к ним более чем равнодушно, и Вагнер почувствовал, что на постановку «Риенци» в «Гранд-Опера» нечего рассчитывать. Дирижер Габенек был к нему более внимателен и взял для ознакомления партитуру увертюры «Христофор Колумб» с обещанием исполнить ее с оркестром консерватории. Но дальше репетиции дело не пошло, так как и оркестру и дирижеру это юношеское произведение показалось слишком слабым для включения в программу симфонического концерта — особенно наряду с Девятой симфонией Бетховена, которая должна была исполняться в том же концерте.

По совету Мейербера и некоторых друзей Вагнер передал свою оперу «Запрет любви» театру «Ренессанс». Директор этого театра охотно согласился ее поставить. Оставалось лишь перевести ее на французский язык. Но и здесь Вагнера постигла неудача. Театр обанкротился и закрылся. Нужда заставила Вагнера заложить все оставшиеся ценности. Минна все это терпеливо и покорно сносила. А тут еще пропал любимый ньюфаундленд, которого с такими трудностями удалось привезти в Париж. Лишь вечерние собрания друзей да приезд в Париж сестры Вагнера Цецилии с мужем Эдуардом Авенариусом как-то скрашивали существование.

В Париже произошла первая встреча Вагнера с Листом, их познакомил издатель Шлезингер. Но это мимолетное знакомство еще не привело к сближению двух гениальных музыкантов, дружба которых впоследствии стала одной из ярких страниц творческой жизни каждого из них.

Ради заработка Вагнер вынужден был заниматься унизительной работой, которая внушала ему отвращение. По предложению Шлезингера он перекладывал для корнет-а-пистона различные мелодии из модных опер, составляя попурри, делал клавираусцуги опер «Фаворитка» Доницетти, «Королева Кипра» Галеви, «Цампа» Герольда и т. д.; писал статьи для «Музыкальной газеты» Шлезингера и для журнала «Европа» Левальда, для «Нового музыкального журнала» Шумана и для «Дрезденской вечерней газеты». Одновременно Вагнер работал над оперой «Риенци», которую завершил осенью 1840 года.

К этому времени был готов и план либретто «Летучего голландца». Леон Пиллэ, новый директор «Гранд-Опера», предложил Вагнеру уступить этот план за небольшое возна-

граждение. После долгих пререканий Вагнер вынужден был согласиться и получил 500 франков, в которых так нуждался. План «Летучего голландца» был передан зятю Виктора Гюго Фуше для составления либретто, а музыку заказали капельмейстеру театра Дитшу. Тем не менее оскорбительные для Вагнера действия руководства театра не помешали ему самому приняться за оперу «Летучий голландец», текст и музыку которой он закончил в августе—сентябре 1841 года.

Творческая работа Вагнера не прекращалась, несмотря на все мытарства. В Париже были написаны три романса на тексты французских поэтов: «Спи, мое дитя» на текст неизвестного поэта, «Роза» на текст Ронсара и «Ожидание» на текст Гюго, баллада для баса на известное стихотворение Гейне «Два гренадера» во французском переводе. Примечательно, что баллада была написана за несколько месяцев до того, как Шуман создал свою известнейшую песню на тот же текст (конечно, на немецкий подлинник). Независимо друг от друга оба композитора использовали в конце произведения мелодию «Марсельезы». Но если в песне Шумана она звучит в партии певца, то Вагнер передал ее партии фортепиано. Это, несомненно, предвосхищение одного из принципов оперно-реформаторской деятельности Вагнера, предвидевшего концентрацию основного музыкального содержания «драмы будущего» в оркестре. Да и сама баллада Вагнера, где чередуются речитативные и ариозно-мелодические построения, больше похожа на оперную сцену, чем на романс, тем более что фортепианная партия «просится» на оркестр и очень напоминает переложение с оркестра.

В Париже в начале 1840 года Вагнер создал увертюру к «Фаусту». Эта увертюра, написанная под впечатлением Девятой симфонии Бетховена, наиболее значительное его произведение из всего, что было сочинено до «Голландца». Вагнер первоначально задумал ее как симфонию в трех частях, но в конце концов остановился на первой части; переработана и усовершенствована она была в 1855 году. В увертюре Вагнер впервые проявил себя подлинно гениальным симфонистом. Чайковский восторженно писал о ней: «Увертюра к „Фаусту“... одно из превосходнейших творений германской симфонической литературы. Я не знаю ни одного лирического произведения искусства, где бы с таким неотразимым пафосом были выражены муки человеческой души, усомнившейся в своих целях, надеждах и верованиях. И превосходные темы (в особенности страстная тема аллегро), и отличное их проведение в

средней части, и строго выдержанная сжатая классическая форма, и колоритная, блестящая оркестровка, все эти качества делают из увертюры Вагнера чудесное, глубоко врезывающееся в душу музыкальное произведение, могущее стать наряду с лучшими симфоническими творениями Бетховена и Шумана»[13].

Из парижских литературных работ Вагнера (всего их было 24) особо выделяются «Парижские новеллы» («Немецкий музыкант в Париже») 1841 года, написанные для «Музыкальной газеты». Во всех трех новеллах («Паломничество к Бетховену», «Кончина в Париже», «Счастливый вечер») участвует немецкий музыкант Р., в образе которого Вагнер выводит самого себя. Об этом свидетельствуют не только мысли и взгляды героя, но и изображение его печальной участи в Париже, напоминающей жизнь Вагнера.

Новелла «Паломничество к Бетховену» написана, как уже говорилось, под явным влиянием музыкальной новеллы Гофмана «Кавалер Глюк». Разумеется, самое интересное в этой новелле — беседа Р. с Бетховеном, где Вагнер вкладывает в уста автора «Фиделио» свои собственные мысли о музыкальной драме, впоследствии оформившиеся в известную концепцию.

«Я не оперный композитор, — заявляет Бетховен. — Я не знаю ни одного театра в мире, для которого я охотно написал бы еще одну оперу! Если бы я сочинил оперу, люди от нее бежали бы, так как там не было бы ни арий, ни дуэтов, ни терцетов и всего того, из чего сшита современная опера. Все, что я напишу, не захочет петь ни один певец и не захочет слушать никакая публика. Вы все знаете только блестящую ложь, бессмысленное великолепие, пересахаренную скуку»[14]. Далее Бетховен рассуждает о роли оркестра и пения в опере, говорит об инструментальной музыке как о выражении «первичных чувств» (Urgefühle), вышедших из «хаоса первоначального творения» (Chaos der ersten Schöpfung), как об искусстве, не поддающемся точному и ясному определению. Но на помощь инструментам приходит пение, человеческий голос, сообщающий определенность человеческому чувству. Сочетание неопределенных первичных чувств в инструментальной музыке с ясностью и определенностью чувствований в вокальной музыке приведет к «божественному сознанию». В словах, приписываемых Вагнером Бетховену, конечно, нет и не может быть ничего общего с тем, что действительно думал Бетховен об опере. Естественно, он не мог еще говорить об опере, где нет ни арий, ни дуэтов, ни

вообще отдельных номеров. Это — мысли и планы самого Вагнера, которые он более подробно развил впоследствии в книге «Опера и драма» и осуществил в своих реформаторских музыкальных драмах. Но интересно, что подобные мысли возникли задолго до того, как он окончательно сформулировал свои художественные принципы. Положение о якобы неопределенности выражения в инструментальной музыке, искусственный отрыв оркестра от пения, наконец, мистический вывод о «божественном сознании» как конечной цели искусства — все это характерные черты романтико-идеалистической эстетики, нашедшей отражение в философии Шеллинга и Шопенгауэра. Ясно, что Бетховен здесь ни при чем.

Новелла «Кончина в Париже» представляет читателю знакомого нам музыканта Р., который приехал в Париж с радужными мечтами, с надеждой услышать свои оперы в театре, прославиться. Но истинный талант не может получить достойную работу в этой блистательной столице, где всем управляет чистоган. Ничего не добившись, Р. умирает от чахотки. По поводу этой новеллы Вагнер писал в «Обращении к друзьям»: «Не без юмора, в несколько измененном виде, я изобразил свои собственные злоключения, преимущественно парижские, и представил голодную смерть музыканта, от которой, впрочем, я сам счастливым образом увернулся»[15].

Действие новеллы «Счастливый вечер» происходит теплым весенним вечером в саду, где Вагнер и Р., заняв укромное местечко, слушают музыку. Исполняются Седьмая симфония Бетховена и симфония Моцарта Es-dur. И до и после концерта Вагнер и Р. рассуждают о музыке. Смысл их беседы в том, что музыка выражает нечто вечное, бесконечное и идеальное, что «она говорит не о страсти, любви и томлении того или иного индивидуума в определенной ситуации, а о страсти, любви, томлении самих по себе в бесконечно разнообразных мотивировках, коренящихся в исключительных особенностях музыки как таковой и чуждых любому другому языку, неспособному их выразить»[16]. «Где кончается человеческая речь, начинается музыка», — повторяет Р. известную мысль, высказанную уже Гофманом и проходящую красной нитью через всю романтическую музыкальную эстетику. Отсюда вытекает отрицание (за исключением особых случаев) музыкальной изобразительности, принижающей музыку. Необходимо, однако, подчеркнуть, что сама творческая практика Вагнера противоречит этим

высказываниям, так как он, как известно, создал множество гениальных страниц программно-изобразительной музыки.

Из других литературных работ этого периода отметим пространную статью «Об увертюре», в которой рассматривается история оперной увертюры[17]. Автор устанавливает три кульминационных момента в эволюции этого жанра — увертюра Глюка из оперы «Ифигения в Авлиде», увертюра Моцарта из «Дон-Жуана» и «Леонора № 3» Бетховена. Интересна также статья «Парижские увеселения»[18], где Вагнер в сатирических тонах дает картину парижской музыкальной жизни. Он насмехается над театрами, салонами, концертами, над певцами, поэтами и композиторами, над знаменитым тенором Рубини, который «чем меньше дает, тем больше получает», над Дюма и Обером, и особенно над Скрибом (в этом последнем случае, возможно, имела значение личная обида Вагнера на Скриба, который не ответил ему на просьбу составить либретто к задуманной опере «Благородная невеста»). В этой блестяще написанной статье, полной темперамента и остроумия, сквозит, однако, то противопоставление немецкого французскому, которое впоследствии, через много лет выльется в реакционный буржуазный национализм. Так, метко критикуя нравы «высшего света» Парижа эпохи Луи-Филиппа, Вагнер вместе с тем делает далеко идущие выводы, утверждая, что французу свойственно стремление к развлечениям, в то время как немца может вдохновить только яркость и сила композиции[19].

Этой же теме посвящена статья «Парижские злоключения немца»[20]. Здесь Вагнер, мучимый собственными неудачами, с еще более злой насмешкой описывает, как скучно и неуютно немцу среди всех парижских развлечений.

Очень значительна статья Вагнера «О Берлиозе»[21]. Это, в сущности, дифирамб, хотя и с немаловажными оговорками*. Вагнер отделяет Берлиоза от блестящей, но поверхностной музыкальной жизни Парижа. Он пишет, что перед автором «Фантастической» симфонии закрылись двери оперы и консерватории, что произведения Берлиоза не исполняются в концертах, за исключением тех случаев, когда он сам их устраивает. «Фантастическую» Вагнер называет «неслыханным, подлинным чудом», но наряду с этим отме-

* Впоследствии в «Мемуарах», вспоминая об этой статье, Вагнер восторгается музыкой Берлиоза, но тут же говорит о своем странном, двойственном отношении к этому композитору, о том, что, многим восхищаясь, он, однако, не все принимает в его творчестве[22].

чает отсутствие красоты формы. Особенно высоко ставит Вагнер «Траурно-триумфальную» симфонию Берлиоза, о которой он пишет следующие знаменательные слова: «Когда я слушал его „*Траурную симфонию*", написанную *в честь похорон жертв июльской революции*, я ясно ощутил, что она во всей своей глубине должна быть понятна каждому уличному мальчишке в рабочей блузе и красной кепке... Я, право, предпочитаю эту симфонию всем остальным сочинениям Берлиоза, так как она благородна и значительна от первой до последней ноты»[23]. Это высказывание свидетельствует о демократических устремлениях Вагнера и его приверженности к демократическому искусству. Но и здесь Вагнер противопоставляет какие-то «извечные», неизменные свойства французской и немецкой наций. Так, он утверждает, что Берлиоз мог бы быть достойным преемником Бетховена, если бы ему не мешало его «французское направление». И снова идет разговор о стремлении француза ко всему внешнему, показному, в то время как немец склонен к сосредоточенности, к самоуглублению.

Жизнь в Париже открыла Вагнеру глаза на все уродства буржуазного мира, на жалкое положение искусства, ставшего предметом торговых сделок и коммерческих спекуляций, превратившегося в ремесло и служащего средством развлечения скучающих и пресыщенных буржуа*. Как и другие передовые художники, он был настроен оппозиционно по отношению к капиталистическому строю. Но им владели не столько политические, сколько художественные соображения, все более крепнувшая уверенность в невозможности свободного развития искусства и осуществления прекрасных идеалов в таких условиях. Все эти мысли оформились впоследствии в сознание необходимости революционного переворота. Так жизнь Вагнера в Париже сыграла весьма существенную роль в развитии его художественно-революционных взглядов.

Тем временем композитор вел усиленную переписку с Дрезденом о постановке там оперы «Риенци». В конце кон-

---

* Ведь на это сетовал и Лист, неоднократно писавший о социальном одиночестве подлинного художника в буржуазном обществе: «Кого встречаем мы по большей части в наши дни? — спрашивает Лист, — скульпторов? — Нет, фабрикантов статуй. — Живописцев? — Нет, фабрикантов картин. — Музыкантов? — Нет, фабрикантов музыки. Всюду есть ремесленники, и нигде нет художников. И в этом жестокие муки для тех, кто родился гордым и независимым, как истое дитя искусства»[24].

Р. Вагнер
(1842)

цов он получил от управляющего хором Дрезденской королевской оперы Фишера ободряющий ответ. Постановка «Риенци» в Дрезденской опере была назначена на февраль 1842 года. Одновременно Вагнер хлопотал о постановке «Летучего голландца» в Лейпциге, Мюнхене, Берлине. Из Берлина он получил положительный ответ. Все это возбудило у него страстное желание вернуться в Германию, которую он почти три года не видел и по которой сильно стосковался. Но это было неосуществимо, так как материальная нужда не давала возможности вырваться из Парижа.

Живя на чужбине, Вагнер все больше погружался в мир немецких легенд и сказаний, вызывавших в нем прилив патриотических чувств и желание вернуться на немецкую землю. Он принялся за тщательное изучение немецкой истории, особенно средневековья. Чрезвычайное увлечение историей императорской династии Гогенштауфенов привело его к мысли о создании большой пятиактной исторической и

героической драмы «Сарацинка», где изображалась бы судьба Манфреда, сына императора Фридриха II, вдохновленного к подвигам юной сарацинкой Фатимой (впоследствии выясняется, что она его сводная сестра), жертвующей своей жизнью ради его спасения. Заглавную роль Вагнер предназначал для Шредер-Девриент.

Но в процессе работы над либретто оперы Вагнер разочаровался в нем. После «Летучего голландца», где он вступил на стезю оперного реформаторства, ему не захотелось возвращаться к большой исторической опере мейерберовского типа, которой была отдана дань в «Риенци». Прочитав рассказ Л. Тика «Верный Эккарт и Тангейзер», Вагнер увлекся легендой о рыцаре-миннезингере и задумал написать оперу, связав сказание о Тангейзере с легендой о состязании певцов в Вартбурге, известной ему по рассказу Гофмана «Состязание певцов» (из цикла «Серапионовы братья»), одновременно в общих чертах он познакомился с легендой о Лоэнгрине.

Перед Вагнером открылся неведомый мир, манящий и завлекающий. Теперь его особенно тянуло на родину, где он мечтал осуществить новые творческие планы (фактически все созданное им в области оперы в дрезденские годы было задумано еще в Париже).

Наконец, в апреле 1842 года, с помощью состоятельных родственников, знавших о его нищенском положении, Вагнер получил материальную возможность уехать из Франции. Со слезами радости на глазах Рихард и Минна Вагнеры покинули Париж. Пять дней длилась поездка в Дрезден. Проезжая мимо Вартбурга с его знаменитым замком, где некогда происходили описанные Гофманом состязания рыцарей-миннезингеров, Вагнер утвердился в намерении включить в оперу «Тангейзер» сцену состязания певцов.

Глава III

Три первые оперы
Увертюра «Фауст»

В Дрезден Вагнер прибыл с тремя готовыми оперными партитурами: «Феи», «Запрет любви» и «Риенци». Ни в одной из этих ранних опер он не был еще реформатором. Они вполне традиционны и даже во многом подражательны, хотя в каждой из них уже пробиваются ростки будущего вагнеровского стиля. Все они представляют собой важный этап в ранней творческой деятельности Вагнера как оперного композитора. Прежде чем ступить на путь реформаторства, необходимо было практически освоить сложившиеся оперные направления и жанры, овладеть традиционными оперными формами, почувствовать себя свободным в распоряжении всеми средствами музыкально-сценического искусства, сформировавшимися в процессе его исторического развития к 30-м годам XIX века.

«Феи» — романтическая опера на сюжет драматической сказки Карло Гоцци «Женщина-змея». Фея полюбила молодого принца, но для того, чтобы соединиться с ним, ей придется стать смертной, а для этого фея должна подвергнуть своего возлюбленного ряду испытаний: в каком бы виде она перед ним ни появилась — отвратительной, злой, жестокой, он не должен ее отвергнуть. У Гоцци фея превращается в змею. Но возлюбленный принц не отталкивает ее, а горячим поцелуем возвращает ей прелестный женский облик и делает ее своей женой.

У Вагнера принц Ариндаль не выдерживает испытания, и когда фея Ада бросает своих детей в пропасть, он в гневе проклинает ее. Ада возвращает детей к жизни, но проклятие

свершилось. Она превращается в каменную статую, Аринда́ль же впадает в безумие.

Феи Форцана и Земира, стремясь помешать Ариндалю вырвать Аду из царства бессмертия, решают погубить его. Они ведут его через всевозможные препятствия к заколдованному камню, надеясь, что на этом пути он станет жертвой чудовищ. Вмешательство волшебной силы помогает принцу одержать победу над всеми страшилищами подземного мира и проникнуть к окаменевшей Аде. Он расколдовывает ее пением и игрой на лире. Аде и Ариндалю открыто царство бессмертных. Так Вагнер передал конец сказки Гоцци, привнеся в нее романтическую идею искупления проклятия любовью и магической силой искусства (вспоминается миф об Орфее, имеющий множество оперных воплощений, и характерная для вагнеровской драматургии романтическая идея искупления проклятия любовью).

Сказочно-фантастической паре влюбленных Вагнер противопоставил две другие: реально-бытовую (сестра Ариндаля Лора и его друг Морадль) и комическую (камеристка Лоры Дролла и охотник Ариндаля Гернот). Противопоставление влюбленных пар — лирической и комической — прием оперы XVIII века.

Несмотря на то что опера «Феи» еще традиционна и подражательна (в ее музыке очень сильны влияния Бетховена, Вебера, Маршнера), по художественным качествам и мастерству она не уступает лучшим операм Маршнера «Вампир» и «Ганс Гейлинг», а в ее гармоническом языке есть, правда пока далекие, предвосхищения будущих опер — вплоть до «Лоэнгрина». Уже в своей первой опере Вагнер обнаруживает склонность к большим масштабам, к охвату большой драматургической концепции, что характерно для его зрелых произведений. Примечательна и трехактная структура, ставшая впоследствии (начиная с «Летучего голландца») одним из принципов вагнеровской оперной драматургии. Нельзя не отметить также владение большими хоровыми массами, ансамблями, развитыми сценами. Слабой стороной оперы является речитатив — во многом бледный, однообразный, маловыразительный, индифферентный по отношению к действующему лицу и к ситуации*.

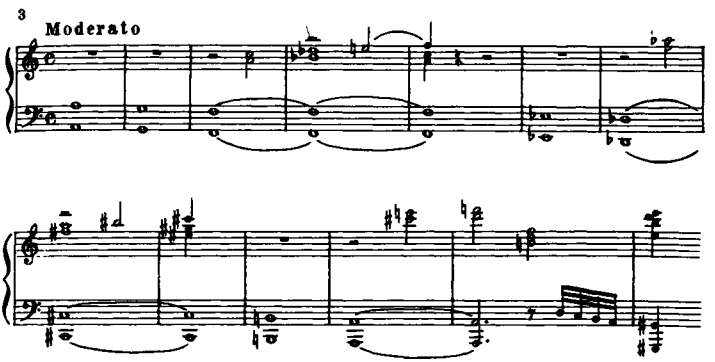
Как в операх Гофмана, Вебера и Маршнера, так и в «Феях» Вагнера переплетаются сказочная фантастика и

* В этой опере еще «по старинке» между речитативным и ариозно-мелодическим пением существует резкая грань.

реальность. Каждое из двух начал имеет свой комплекс выразительных средств, хотя эти два мира настолько переплетены друг с другом, что яркого интонационного контраста между ними не создается. Однако уже в самом начале увертюры возникает гармоническая последовательность, сразу настораживающая. Это — цепочка мажорных трезвучий, тоники которых отстоят на восходящую квинту (или нисходящую кварту) друг от друга:

Образуется пять мажорных аккордов, причем крайние находятся в соотношении большой терции (*E — gis*). Последний из них оказывается доминантой к параллельному минору. Но ведь тоника и III мажорная ступень — характерная гармония «Лоэнгрина», где она включается в тему, рисующую лучезарный мир Грааля. Здесь же, в «Феях», приведенная аккордовая последовательность характеризует светлый сказочный мир фей и играет роль лейтмотива, повторяясь всегда в одной тональности E-dur, как мы это слышим в арии Ариндаля из третьего акта и в его романсе в финале оперы. Тональностью E-dur начинается и заканчивается опера, что придает ей определенную стройность и целостность. Кроме того, начало первого акта и финальная сцена (и то и другое в царстве фей) построены на одной и той же теме песенно-лирического характера в той же тональности:

В мелодии ощущается явная связь с немецкой народной песенностью, есть в ней нечто общее и с мелодикой Вебера, Шуберта и Шумана, с «Песнями без слов» Мендельсона. В том же роде и музыка (эпизод E-dur) в сцене Ариндаля из первого акта, когда ему во сне является Ада. Вагнер употребил поразительный для тех лет прием: в оркестре при пробуждении Ариндаля звучит нисходящая целотонная гамма, охватывающая целую октаву*.



Глинка ввел знаменитую целотонную гамму в «Руслане и Людмиле» позже, чем это сделал Вагнер. Но у Глинки она стала лейтмотивом, у Вагнера же прозвучала один раз и не получила лейтмотивного значения. Примечательно здесь то, что эта целотонная гамма связана с фантастическим видением, явившимся во сне главному герою. В русской музыкальной классике увеличенные и уменьшенные лады также используются обычно для музыкальной характеристики образов ирреальных, сказочных.

В «Феях» много музыки очень простой, мелодичной, сильно напоминающей оперно-романтическую мелодику Вебера, Маршнера, Шпора. Часто звучит излюбленный Вагнером марш, иногда предвосхищающий марши «Риенци» и даже «Тангейзера». В качестве примера можно привести торжественное шествие фей в финале первого акта, где соединяются голоса фантастических и реальных персонажей, где хор фей приветствует Аду.

Маршеобразный характер имеет тема, возникающая в увертюре и повторяющаяся в оркестровой партии большой арии Ады из второго акта:

---

* Это наблюдение сделал Р. И. Грубер[1].

Эта восторженная мелодия, ниспадающая с «вершины-источника», является прообразом заключительной части дуэта Голландца и Сенты из оперы «Летучий голландец» и финального ансамбля из первого акта «Тангейзера».

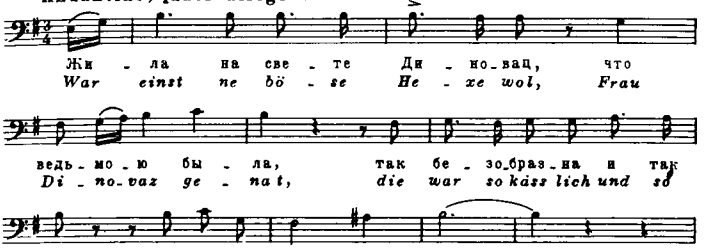
Сама ария разнообразна по выражению и смене чувств. Многое в ней тематически связано с увертюрой. В беспокойной музыке первой части, где речитативные эпизоды незаметно переходят в ариозные и наоборот, где широкий диапазон вокальной партии и активное движение в оркестре способствуют напряженному драматизму, Ада терзается сомнениями о судьбе Ариндаля и своей собственной. В оркестре звучат отрывки главной партии увертюры; восходящие секвенции, синкопированный ритм, уменьшенные гармонии сообщают этой музыке взволнованный характер.

Один из самых впечатляющих в опере моментов — ария безумного Ариндаля из третьего акта. Герою мерещится охота, близкие звуки рогов, убитый стрелой зверь. Вдруг ему кажется, что зверь заплакал человеческими слезами, а по глазам его он узнал свою Аду. Музыкальная атмосфера резко меняется. Все как бы озаряется лучезарным светом. Нежнейшая лирическая мелодия оркестра (E-dur) в духе бетховенских Adagio вливается в последовательность мажорных трезвучий, которая служит музыкальной характеристикой светлого царства фей.

Примечательно то, что эта ария не имеет самостоятельного заключения, а прямо, непосредственно переходит в отдаленный нежный голос окаменевшей Ады, а затем и в голос волшебника Громы, зовущего Ариндаля на подвиги. Здесь уже намечается преодоление номерной структуры —

сквозное развитие, которое станет одним из руководящих принципов вагнеровской музыкальной драматургии.

Кроме больших развернутых арий в опере «Феи» представлены и более мелкие вокальные формы: баллада в песенно-куплетной форме (названная романсом), каватина Ады, романс Ариндаля. В характере баллады написан романс Гернота в первом акте. Этот романс — фактически куплетная песня (что типично для оперной баллады*) с варьированным сопровождением. В его мелодии есть определенная близость к балладам Карла Леве**:



Романс Ариндаля, которым он расколдовывает окаменевшую Аду, включается в общий интонационный комплекс, характеризующий волшебную линию оперы. Об этом говорит прежде всего колоритное сопоставление первой и третьей мажорных ступеней (C-dur — E-dur). В конце романса вновь возникает квинтовая последовательность мажорных трезвучий с терцовым тональным соотношением крайних из них.

Среди сцен бытового характера выделяется комический дуэт Гернота и Дроллы. Этот дуэт вполне традиционен и написан в стиле вокальной скороговорки с перебивающими друг друга голосами. Когда же Гернот и Дролла после размолвки приходят к согласию, их голоса сливаются в движении параллельными секстами или децимами, или в противоположном движении, но в единстве ритмического оформления.

---

* В куплетной форме (иногда варьированной) написаны: баллада Женни из «Белой дамы» Буальдье, баллада Сенты из «Летучего голландца» Вагнера, баллада Томского из «Пиковой дамы» Чайковского.

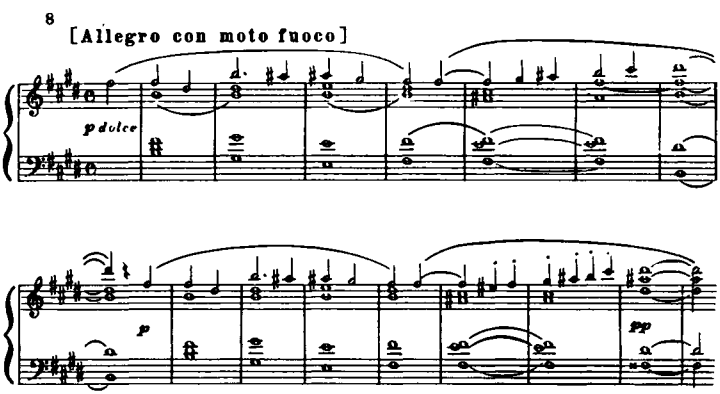
** Карл Леве (1796—1869) — немецкий композитор, известный, главным образом, многочисленными балладами.

Огромную роль играют в опере хоры и ансамбли. Каждый акт начинается и завершается большой хоровой сценой, иногда с участием ансамбля солистов, не говоря уже о многочисленных ансамблях внутри актов. Огромное количество хоров придает опере монументальный характер и сближает ее с жанром большой оперы. Таким образом, немецкая сказочно-романтическая опера вобрала в себя черты и большой и комической оперы.

Увертюра к опере «Феи» не принадлежит к лучшим симфоническим творениям Вагнера. Это лишь «заявка» на то гениальное, что Вагнер создал впоследствии в области оперной увертюры или вступления. За исключением побочной партии (увертюра написана в сонатной форме) и отдельных эпизодов вступительного Allegro, увертюра построена на темах оперы (некоторые ее темы вошли в «Риенци»). Самую увертюру нельзя считать симфоническим обобщением идеи оперы, как это будет в «Летучем голландце», или в «Тангейзере», или в «Мейстерзингерах». Здесь только использованы отдельные темы, скомпонованные в форме сонатного allegro с медленным вступлением, не претендующего на раскрытие драматургической сущности оперы. Только одна тема имеет лейтмотивное значение: это та самая квинтовая цепочка мажорных трезвучий, которая уже упоминалась. Во вступлении возникает на уменьшенной гармонии драматический эпизод, в интонационном отношении заметно перекликающийся с одной из тем увертюры к «Риенци», но в последней ритмически измененный:

Главная партия увертюры в тональном отношении (E-dur) более устойчива по сравнению с ее звучанием в арии Ады. Светлая и ясная, она напоминает характерные веберовские темы и снова возникает в опере «Риенци» (в той же тональности!) в сцене появления вестников мира (второй акт «Риенци»):

Лирическая побочная партия экспозиции увертюры в тональности доминанты (H-dur) не звучит ни в одном акте оперы. Но в ней есть интонационные связи с темами, характеризующими светлый мир фей. Весь период состоит из двух почти одинаковых предложений, — почти потому, что они по-разному гармонизованы: первое предложение кончается тоническим трезвучием в мелодическом положении терции *(dis)*; второе предложение кончается секстаккордом III мажорной ступени (Dis-dur в H-dur) в мелодическом положении основного звука (тоже *dis*). Снова III мажорная ступень, снова «лоэнгриновская» гармония — та же, что в квинтовой цепочке мажорных трезвучий или в романсе Ариндаля. Кроме того, создается характерная для Вагнера гармоническая «перекраска» одного звука *(dis)* — он и терцовый и тонический звук:



В разработке участвуют обе темы экспозиции. Не обладая еще в начале 30-х годов достаточным симфоническим мастерством, Вагнер не сумел создать динамичную и устремленную разработку. Главная партия как будто топчется на одном месте, снова и снова повторяясь в разных тональностях то целиком, то частично. Посреди разработки вырисовывается та самая нисходящая мелодия, которая восторженно звучит в коде увертюры и в арии Ады из второго акта (см. пример 4).

Мы остановились на первой опере композитора, чтобы показать на конкретных примерах, как в этом далеко не совершенном произведении появляются ростки будущего, чтобы ясно стало формирование стиля Вагнера, его истоков, заключенных уже в самых ранних сочинениях.

* * *

Бытовая комическая опера «Запрет любви, или Послушница из Палермо» написана, как уже говорилось, на основе пьесы Шекспира «Мера за меру». Используя сюжет драмы, Вагнер создал либретто комической оперы со всеми характерными для этого жанра особенностями. Место действия перенесено из Вены в Сицилию, в Палермо XVI века. Очевидно, композитору нужно было создать контраст между образами сицилийцев с их жгучим темпераментом и глупым немцем — ханжой и пуританином — штадтгальтером Фридрихом, запретившим под угрозой смертной казни все виды веселья и любовные утехи.

Юноша Клавдио сделался жертвой самодурства Фридриха за то, что он полюбил девушку. Его ждет смертная казнь. Сестра Клавдио Изабелла, по совету его друга Люцио, проникает к Фридриху, чтобы просить о помиловании осужденного. Плененный красотой Изабеллы штадтгальтер проникается к ней тем самым чувством, за которое он карает своих подчиненных. Если Изабелла согласится ему отдаться, он освободит Клавдио. Изабелла придумывает хитрый план: вместо нее во время карнавала пойдет на свидание с Фридрихом в маске и в ее костюме ее подруга Марианна, бывшая любовница Фридриха, которую он вероломно отверг. План удается, Фридрих разоблачен и требует над собой суда по им же самим установленному закону. Но народ ему возражает: закон отменен, можно праздновать и веселиться сколько угодно. Все устраивается к общему благополучию и счастью: Фридрих женится на Марианне, Люцио на Изабелле. Согласно традиции комической оперы, кроме влюбленных аристократов, есть здесь и пара героев незнатного происхождения, тоже вступающих в брак: шеф полиции Бригелла и бывшая горничная Изабеллы Дорелла. Опера заканчивается веселым карнавальным шествием, возглавляемым Фридрихом об руку с Марианной.

Многое связывает «Запрет любви» с традициями комической оперы: комедийная интрига; две влюбленные пары — лирическая (Изабелла и Люцио) и комическая (Бригелла и Дорелла); характерная ситуация с переодеванием и неузнаванием. Влияние итальянской оперы буффа сказалось во множестве ансамблево-хоровых сцен, речитативах secco (по указанию Вагнера некоторые из них могут быть заменены простым разговорным диалогом), использовании вокальной виртуозности, колоратурного пения как в сольных партиях,

так и в ансамблях. От французской комической оперы — декламационный характер значительной части вокальных партий, наличие разговорных сцен (единственная опера композитора такого рода). Но Вагнер не был бы Вагнером, если бы этим ограничивалась музыка оперы, если бы он стал только на путь подражания итальянским и французским образцам. Хотя молодой композитор в период создания «Запрета любви» много занимался как капельмейстер операми Россини, Беллини, Адана, Обера, он остался верен национальным традициям. Очень многое в мелодике «Запрета любви» напоминает Вебера.

Уже из этой ранней оперы кое-что прямо перенесено в последующие, более зрелые произведения Вагнера. В этой связи обратим внимание на хоральную тему в начале второй картины первого акта (в монастыре), звучащую сперва в оркестре, а затем в хоре монахинь. В неизменном виде (не считая другой тональности и мелкой детали гармонизации) она перешла в третий акт «Тангейзера»:

В целом опера «Запрет любви» оказалась по музыке менее оригинальной, менее самобытной даже по сравнению с первой, тоже еще незрелой оперой «Феи». Причина в том, что композитор был скован традициями, чуждыми его творческой натуре. И все же работа над «Запретом любви» была для него плодотворна: он продолжал овладевать сложным аппаратом оперного спектакля, ансамблево-хорового письма. Поразительное мастерство в этой области Вагнер продемонстрировал в «Мейстерзингерах», и не подлежит сомнению, что опыт работы над комической оперой с огромным количеством ансамблей сыграл здесь положительную роль.

Свойство оперного творчества Вагнера — его склонность к огромным масштабам — проявляется и в «Запрете любви». В опере всего два акта, но продолжительностью она не уступает обычной большой опере, состоящей из четырех или пяти актов, несмотря на преобладание быстрых темпов и на то, что для комической оперы такая продолжительность мало характерна.

Драматургический конфликт между веселыми, склонными к шуткам и танцам темпераментными сицилийцами и

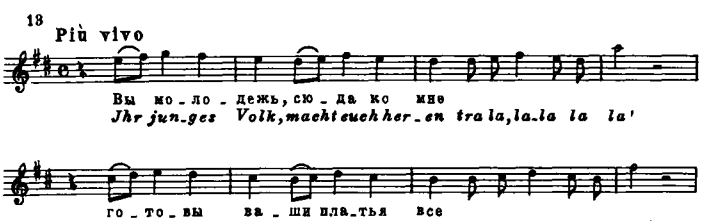
мрачной фигурой Фридриха выражен в противопоставлении двух интонационных сфер. Для характеристики сицилийцев Вагнер пользуется разнообразными средствами: танцевальными мелодиями, часто с задорными форшлагами, или мелодиями лирического характера типа итальянской (беллиниевской) кантилены на фоне стереотипного гитарного сопровождения, или вокальным речитативом в одновременном сочетании с мелодией в оркестре. Правда, музыка эта не всегда отличается высоким художественным вкусом, в ней есть банальности, но есть и много жизни и темперамента. Примером может служить сцена суда, чинимого Бригеллой над служителем винного погребка Понтием Пилатом (смешно, что Вагнер избрал для него это евангельское имя), а затем над Дореллой. В дуэте Бригеллы и Дореллы музыка становится явно опереточной:

Типичный итальянизм — ариозо Изабеллы в сцене с Фридрихом, изобилующее виртуозными колоратурами. Характерно его начало: оркестр играет мелодию, но останавливается, не закончив. Полностью мелодия звучит в голосе (сколько таких примеров у Верди раннего и среднего периодов творчества!):

11
p
Изабелла
Ты вся - ку - ю лю - бовь из - гнал, что бог все - лил нам в на - шу
Du schmä - hest je - de an - dre Lie - be, die gott ge - senkt in un - re
грудь; о, как пу - ста, как пус - та та - ка - я жизнь, что
Brust; o, wie - so ö - de, so ö - de das Le - ben blie - be, gab
без люб - ви, что без люб - ви, что без люб - ви, что без люб - ви?
er nicht Liebe und Lie - bes lust, gab er nicht Lieb und Lie - bes - lust!

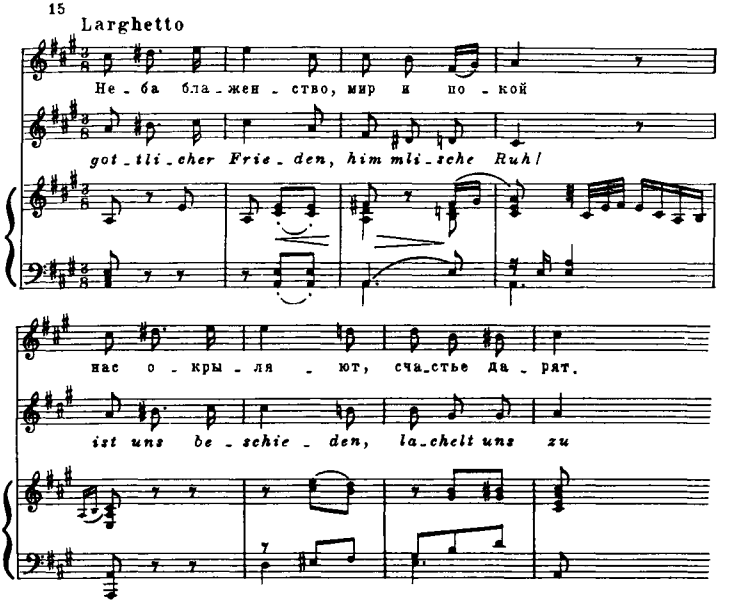
В опере много танцевальной музыки. Вот, например, хор, высмеивающий глупость немецкого правителя:

Или карнавальная песня Люцио, подхватываемая другими действующими лицами и хором:



Но одна тема, характеризующая сицилийский народ, имеет обобщающее значение. Это тема карнавала, которая, впервые появившись в увертюре, снова возникает в конце оперы — в сцене карнавального празднества:

Что касается мелодий немецко-романтического характера, то такого рода примером может служить дуэт Изабеллы и Марианны во второй картине оперы (в монастыре):



Это очень напоминает романсно-песенные мелодии Вебера, Шуберта, Шумана, а то и Брамса. Можно обвинить Вагнера в пестроте стиля, в эклектизме. Да, это здесь есть — итальянизмы, галлинизмы, германизмы, образующие пеструю мозаику. Но в музыке этой оперы, как и в «Феях», имеются зачатки подлинно вагнеровского стиля, композитору нужно было пройти через усвоение разных стилей, чтобы, преодолев их, найти свою манеру, создать свои музыкально-драматические принципы.

Для характеристики сицилийцев Вагнер не пользуется лейтмотивами. В опере, по существу, один настоящий лейтмотив, который образует вторую интонационную сферу — сферу контрдействия. Это — лейтмотив запрета любви, он же является музыкальной характеристикой штадтгальтера Фридриха. Впервые он появляется в увертюре в трехоктавном унисоне меди, дерева и струнных, противопоставляясь, как грозный символ, музыке карнавального веселья:

Это лейтмотив в подлинном значении слова, потому что он короток и звучит в опере множество раз в соответствующих местах: перед тем, как Бригелла читает закон, в комической сцене суда Бригеллы над Понтием Пилатом и Дорелой, в сцене, где Фридрих отказывает молодым людям в их просьбе разрешить карнавал, в арии Фридриха, где он поет о своей любви к Изабелле, заставившей его преступить свой собственный закон, — везде, где идет речь о законе и о его нарушении.

Драматургия оперы нашла свое симфоническое воплощение в увертюре, целиком построенной на музыкальном материале оперы. Но Вагнер здесь еще не стал мастером симфонической драматургии. Появление лейтмотивов карнавала и запрета не обусловлено логикой собственно музыкального развертывания, они механически сопоставляются. Вместо симфонического развития много повторений, создающих впечатление растянутости. Молодой композитор не сумел организовать материал в стройную форму сонатного allegro, хотя внешне законы этой схемы соблюдены.

* * *

«Риенци» — большая пятиактная опера, написанная в духе больших опер Г. Спонтини и Д. Мейербера. С некоторыми из них Вагнер был уже знаком до начала работы над «Риенци»*.

Такого рода оперу — великолепную и пышную — Вагнер считал более всего подходящей для театра «Гранд-Опера» в Париже.

Два первых акта «Риенци» были закончены в Риге, а вся партитура завершена в Париже осенью 1840 года. Образ Риенци — вождя народа в его борьбе против римских феодалов XIV века — импонировал Вагнеру. Героико-революционный сюжет увлек в то время революционно настроенного молодого композитора.

«Риенци» — спектакль, требующий большого времени, большой сцены, большого оркестра, включая духовой оркестр на сцене и орган, огромных хоровых масс и внушительного хореографического ансамбля. Конечно, не обошлось и без лошадей на сцене. Это спектакль, изобилующий

* Оперу Спонтини «Фердинанд Кортец» он услышал в Берлине и сам принимал участие в постановке «Роберта-Дьявола» Мейербера в Вюрцбурге.

маршами, шествиями, торжественными процессиями, мощными вокальными ансамблями, театральными эффектами — вроде батальных сцен или пожара римского капитолия в финале оперы. Театральность доведена до предела.

Да и как могло быть иначе в героико-революционной опере на сюжет из эпохи средневекового Рима? В опере развертывается борьба между папским нотариусом Кола ди Риенци, ставшим народным вождем, и главами аристократических фамилий, Стефано Колонна и Паоло Орсини.

Как это типично для большой оперы, в «Риенци» переплетается социальная драма — борьба народа за свободу и процветание Рима — и драма личная — любовь Адриано, сына патриция Колонна, и Ирены — сестры Риенци. Эта личная драма (что тоже типично для большой оперы) заключает в себе трагическую коллизию, так как ее носители принадлежат к враждующим лагерям.

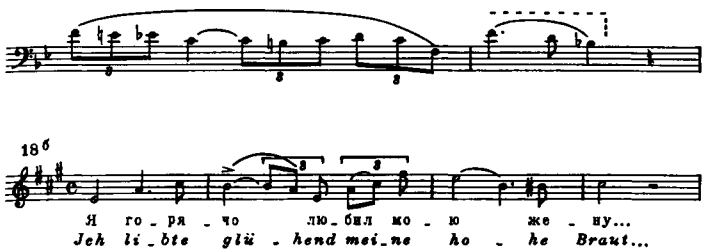
В опере «Риенци» есть размах и мастерство в построении больших сцен сквозного развития, в использовании громадных хоровых масс и ансамблей, в организации эффектного спектакля, включающего роскошный балет-пантомиму во втором акте. В музыке большое место занимают марши и маршевость, что, с одной стороны, диктуется самим сюжетом и характером спектакля, с другой — связано с бытовой музыкой Германии, для которой характерны фанфарные интонации и маршевые пунктирные ритмы.

В этой маршевости и преобладании звучности медных духовых инструментов сказываются влияния не столько мейерберовской оперы, сколько помпезного ампирного стиля Спонтини. Обилие маршей, барабанного боя и пунктирных ритмов становится назойливым и придает опере ритмическое и интонационное однообразие.

Коротко остановимся на некоторых маршевых эпизодах оперы. Вот обращение Риенци к народу с призывом выступить в поход за свободу Рима (первый акт):

Оно вырастает в большой ансамбль и хор. И здесь происходит гармоническая «перекраска» одного звука, попадающего во втором предложении на третью мажорную ступень лада (D-dur — Fis-dur), — снова, как и в «Феях», «лоэнгриновская» гармония.

В другом обращении Риенци к народу он утверждает свободу Рима как закон. Оно также носит характер марша. Это обращение мелодически родственно последней арии Риенци (в пятом акте), в которой он называет Рим своей «высокой супругой»:



Маршем является терцет Ирены, Адриано и Риенци в первом акте*, и маршем сопровождается торжественное шествие на празднество, которое устраивает Риенци в честь свободного Рима (второй акт):

Даже в балетной пантомиме (очень слабой и банальной по музыке) много маршевых интонаций и ритмов. Воинственное содержание пантомимы с боем гладиаторов, шествием рыцарей и военными плясками обусловило жанр марша, обильное применение и резкое звучание медных инструментов. В финале третьего акта, где Риенци во главе народа отправляется на бой против нобилей, перед зрителем разворачивается грандиозная картина: под звуки многочисленных труб и колоколов шествуют вооруженные римляне, за ними священники и монахи, женщины, старики и дети, сенаторы Рима. Шествие замыкает Риенци на коне, рядом с ним Ирена. Весь этот торжественный кортеж сопровожда-

* Небольшой унисонный эпизод в нем почти буквально воспроизводится во втором акте «Тристана и Изольды» в знаменитой любовной сцене.

ется громкозвучным и помпезным маршем. Риенци запевает боевой гимн, который подхватывает народ, выступающий в поход. Рефрен гимна, исполняемый на латинском языке («Sancto spirito Cavaliere» — «Кавалеры святого духа»), выделяется как один из наиболее впечатляющих музыкально-театральных моментов в опере:

Тема рефрена звучит в увертюре у труб и тромбонов и в четвертом акте оперы как образ, символизирующий силу и могущество Рима. Потрясающий контраст создается благодаря сопоставлению мужского боевого гимна, усиленного медью в оркестре и на сцене, и женской молитвы в сопровождении взволнованного тремоло всей струнной группы.

Все эти, как и другие воинственно-маршевые темы, являются косвенной характеристикой самого Риенци — народного вождя. Вагнер в «Риенци» почти не пользуется лейтмотивами. Но в некоторых маршевых мелодиях, характеризующих Риенци или народ, есть один оборот, построенный на звуках нисходящего тонического или доминантового трезвучия, который образует интонационное единство в данной характеристике (см. отмеченные пунктиром такты в примере 16). Он присутствует в одной из популярнейших тем оперы — в маршеобразной теме финального хора второго акта, прославляющего Риенци. Эта тема одновременно является заключительной партией увертюры:

Другая характеристика Риенци содержится в его речитативах, обращенных к народу, — ораторски приподнятых, торжественных. В двух последних актах оперы, где Риенци постигает трагическая участь, интонационный строй музыки меняется: к его торжественно-приподнятым речам присоединяются скорбные интонации. В заключительных тактах оперы боевой гимн звучит в минорном варианте.

Свою маршевую характеристику имеют и зловещие образы заговорщиков — Орсини и Колонна. Тема звучит мрачно и таинственно даже там, где они притворно приветствуют Риенци:

22
Maestoso moderato

или во время договора с целью убийства Риенци:

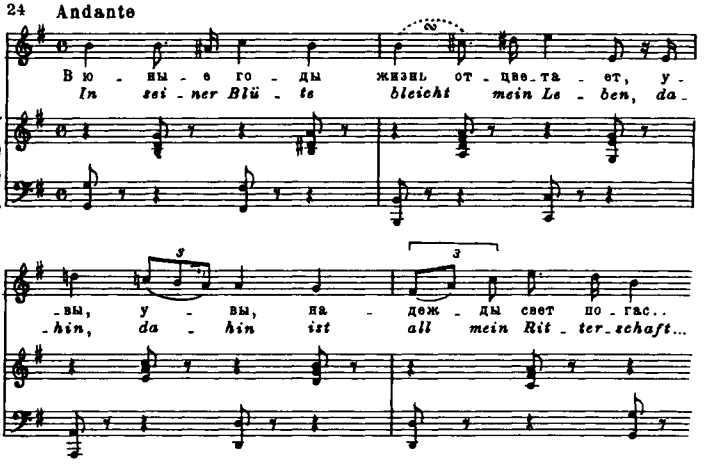
23

Драматургический и интонационный контраст в опере возникает не только между образами Риенци и народа Рима, с одной стороны, и заговорщиков с их приспешниками — с другой, но и в самих музыкальных характеристиках положительных образов. Воинственным хорам противопоставляется женский хор юношей — вестников мира в начале второго акта, возвещающих Риму благоденствие и свободу. Это уже не марш, а идиллическая хоровая песня a cappella в светлом E-dur с чистыми, прозрачными гармониями. Трезвучные ходы в мелодии при шестидольном размере напоминают немецкие народные песни. Музыка хора оказывается близкой музыке царства фей из первой оперы Вагнера, а фигурации в оркестре, присоединяющиеся к хору в конце песни, явно заимствованы оттуда.

Аскетически сурово, мрачно звучит католический хорал священников и монахов, раздающийся из церкви, сопрово-

ждаемый звуками органа и глухим тремоло литавр (сцена отлучения Риенци от церкви, четвертый акт). Так в хоровой партитуре «Риенци» раскрываются три интонационных пласта: марш, песня и хорал*.

Одна из важнейших партий в опере «Риенци» — партия Адриано. В отличие от пассивно страдающей Ирены он — активно действующее лицо. Недаром Вагнер предназначил эту роль для Шредер-Девриент. Интонационная сфера Адриано отличается драматизмом, повышенной экспрессией, взволнованностью, чаще всего быстрыми темпами, секвентно повторяющимися беспокойными фигурами в оркестре. Музыкальный портрет Адриано — его большая ария в третьем акте. Это не просто ария, это — сцена. Так, кстати, ее назвал сам Вагнер. Адриано мечется между любовью к сестре Риенци и горячим стремлением спасти своего отца — заклятого врага Риенци. Его чувства выражены в начальном возбужденном речитативе (agitato). Оркестровая партия с ее взволнованными ритмами, синкопами, тремоло, тональной неустойчивостью подчеркивает возбужденность. Следующее Andante, где Адриано скорбит о разбитых надеждах, о потерянной юности, представляет собой законченное ариозо внутри этой арии-сцены с традиционно оперной колоратурной концовкой:



* Хорал станет одной из важных интонационных сфер в последующем оперном творчестве Вагнера.

Заключительный раздел арии — Allegro — с бегущими хроматическими пассажами в оркестре, с короткими, как бы задыхающимися речитативными фразами, прерывающимися в середине экстатической мольбой, обращенной к богу, выражает пылкие страсти, владеющие душой Адриано. В целом сцена-монолог, несомненно, новое достижение молодого Вагнера, предвосхищающее свободно построенные драматические сцены в его более поздних и более зрелых операх.

Выше мы говорили, что в «Риенци», как и в двух первых своих операх, Вагнер почти не пользуется лейтмотивами, но как там, так и здесь одна тема, одна мелодическая последовательность играет роль лейтмотива, имеет драматургически определенный смысл и повторяется на протяжении оперы несколько раз. В «Риенци» такой лейтмотив появляется там, где речь идет о возмездии за пролитую кровь, о казни, ждущей заговорщиков. Мрачного характера фраза, прозвучавшая однажды во вступлении к Allegro увертюры, в первом акте вложена в уста Риенци; ее глухо повторяет Адриано в третьем акте при виде убитого отца:

Увертюра к «Риенци» — эффектная, блестящая пьеса, достаточно популярная в программах симфонических концертов*. Здесь Вагнер предстает уже как подлинный мастер-симфонист. Однако увертюра еще не становится симфоническим обобщением идеи и содержания оперы. Она носит бодрый, жизнерадостный характер, в ней никак не отражена трагическая судьба главного героя, хотя темы заимствованы из разных сцен оперы, где именно Риенци играет ведущую роль. Образы врагов вовсе не нашли отражения в увертюре, если не считать трехтактного эпизода в самом начале медленного вступления. Во всяком случае, ни в экспозиции, ни в разработке, ни в репризе их нет, а следовательно, нет того драматического конфликта, который разворачивается в самой опере.

Открывает увертюру длинный с ферматой звук трубы *a*, нарастающий постепенно от *pp* до *f* и так же постепенно

* Эта увертюра, как и некоторые другие симфонические отрывки из опер Вагнера, имеется в переложении для духового оркестра.

ослабевающий до *pp*. Это — трубный сигнал, призывающий народ Рима к борьбе за свободу. Он звучит перед экспозицией главной партии и перед репризой, он же доносится со сцены в финале первого акта, созывая народ, славящий Риенци как своего вождя. Сигнал этот приобретает значение мотива*.

Основной темой медленного вступления становится великолепная, совсем уже «вагнеровская» мелодия. Величавая, широкая и проникновенная, она составляет основу арии-молитвы Риенци в пятом акте:

Обратим внимание на группетто с последующим восходящим скачком на сексту — оно станет одной из характерных черт вагнеровского мелодического стиля**. Концы двух совершенно тождественных мелодических фраз поразному гармонизованы, что снова приводит к характерной для Вагнера гармонической «перекраске» одного звука. Унисон струнных инструментов придает мелодии особую насыщенность. Вслед за ней на уменьшенной гармонии появляется в сопровождении тремоло грозная тема — ритмически измененный мотив, прозвучавший в увертюре из оперы «Феи» (см. пример 6). И снова, в более уплотненной фактуре и в tutti всего оркестра, в сопровождении энергичных фигур струнных, заявляет о себе величественная мело-

---

* Нечто подобное есть в «Мейстерзингерах»: звук рога ночного сторожа становится лейтмотивом.

** Этот оборот мы встретим в «Тангейзере», «Тристане и Изольде», «Закате богов».

дия из арии-молитвы Риенци. Оглушительный барабанный бой, на который накладывается только что упомянутая грозная тема и постепенно усиливающееся *a* трубы, подготовляют Allegro, написанное в традиционной сонатной форме. Медленное вступление, несомненно, лучшая часть увертюры. Музыка Allegro — громогласная и шумная, очень эффектная, при всей своей яркости во многом внешняя и даже банальная.

Главная и заключительная партии в экспозиции и репризе строятся на темах финалов первых двух актов оперы, где хор прославляет Риенци. Маршеобразная тема заключительной партии, которой завершается второй акт, особенно тривиальна. И все же во всем чувствуется великий, хотя и молодой композитор. Развитие этой темы с восходящими секвенциями предвосхищает страстно напряженную музыку в ряде сцен из «Тангейзера» и «Лоэнгрина». Связующая партия — боевой гимн Риенци. На нем же строится большая часть разработки. Глубокая величавая мелодия вступления, повторяющаяся снова в арии-молитве Риенци и выражающая его страстную сосредоточенность, в репризе почему-то приобретает танцевальный и легковесный характер, никак не отвечающий возвышенному образу народного трибуна и всей драматургии оперы. Стремительная кода, завершающаяся мощным утверждением мелодии боевого гимна, находится в противоречии с трагической участью главного героя. Несмотря на использование в увертюре тематического материала, общая идея оперы в ней не раскрывается.

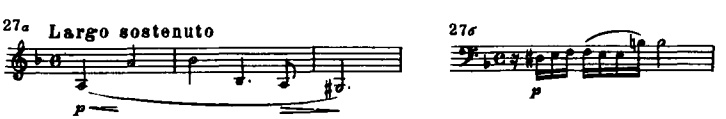
Три первые оперы Вагнера еще очень традиционны, хотя и очень различны по жанровым признакам. В следующей своей опере — «Летучий голландец» — Вагнер решительно повернул на путь оперного реформаторства, притом что связи с традициями и здесь достаточно заметны. В романтической опере «Феи», в комической опере «Запрет любви» и в большой историко-героической опере «Риенци», при всех их недостатках, композитор творчески освоил основные направления европейского оперного искусства своего времени. Этот ранний этап творчества Вагнера важен еще в том отношении, что во всех трех операх есть проблески стиля и музыкального языка зрелого творчества Вагнера, а иногда и отдельные темы, и гармонические обороты, использованные в более поздних его произведениях.

* * *

Коротко остановимся на увертюре «Фауст» как на первом зрелом симфоническом произведении Вагнера.

Черты бетховенской ре-минорной патетики (вспомним Девятую симфонию, сонату ор. 31 № 2) соединились в ней с романтической взволнованностью шумановско-флорестановского типа. Вместе с тем в тематизме увертюры явственно обозначены стилевые особенности раннего творчества Вагнера, вплоть до реминисценций из «Фей» и «Риенци». Обилие пассажей на гармонии уменьшенного септаккорда, как и тональность d-moll, сближают увертюру «Фауст» с увертюрой из «Летучего голландца», создававшегося в те же годы. Нельзя считать эту увертюру в полном смысле слова программной музыкой. Вагнер не стремился передать в ней содержание «Фауста» Гете. Скорее она вдохновлена теми настроениями и впечатлениями, которые вызвало у него чтение этого великого произведения, а больше всего — Девятой симфонией Бетховена*.

Написанная в четкой и стройной сонатной форме, увертюра «Фауст» содержит контрастный тематический материал. Наличие в разных темах единого интонационного зерна сообщает произведению монотематический характер, близкий к листовской поэмности. Сурово-сосредоточенное вступление состоит из двух тематических построений, которые играют важнейшую роль в драматургии всего произведения. Это хроматически нисходящая (а иногда восходящая) интонация после восходящего октавного хода и выразительная короткая фигура шестнадцатыми — сопровождение темы, — но выступающее и самостоятельно. Хроматические ходы связывают его с первым построением:



Тональная неустойчивость с преобладанием уменьшенных гармоний создает впечатление неясных блужданий и поисков. Перед появлением главной партии музыкальная

* Интересно, что в программных пояснениях 1846 года к Девятой симфонии Бетховена характеристику отдельных ее частей Вагнер сопровождает цитатами из гетевского «Фауста».

атмосфера проясняется, и у струнных проносится фигурация (D-dur) — трансформация упомянутой короткой фигуры. В этих фигурациях нетрудно узнать основную тему увертюры из оперы «Феи» и оркестровое сопровождение хора вестников мира из второго акта «Риенци». Во все периоды творчества Вагнер переносил приблизительно одну и ту же музыку из одного произведения в другое («Запрет любви» и «Тангейзер», «Лоэнгрин» и «Парсифаль», музыкальная драма «Зигфрид» и оркестровая пьеса «Идиллия „Зигфрид“», «Тристан и Изольда» и «Нюрнбергские мейстерзингеры»).

Из двух элементов вступления вырастает тематизм главной партии сонатного allegro (sehr bewegt), но, в отличие от сосредоточенно-философского вступления, здесь музыка приобретает повышенно-экспрессивный характер: все в движении, в непрерывном волнообразном нарастании и развитии, вплоть до появления более спокойно-лирической связующей, а затем и побочной партии. Так, вступление и главная партия, строящиеся на едином интонационном комплексе, вместе с тем контрастны.

Связующая и побочная партии — родственные лирические темы. Инструментовка аналогична, обе исполняются гобоем, к тому же, в них есть общий мелодический ход:

Тональное соотношение между темами главной и побочной партий вполне классическое: d-moll — F-dur. Нельзя не обратить внимание на фразу, являющуюся продолжением побочной партии в экспозиции и в репризе и воплощающую романтический образ чувственной страсти:

Эта фраза явно предвосхищает одну из любовных тем в «Тристане и Изольде»*.

Интенсивное развитие получает весь тематизм увертюры в обширной разработке, подготовляя репризу главной партии, начинающуюся tutti всего оркестра, яростно и дико («wild» по указанию автора). Побочная партия в репризе излагается в одноименном мажоре. В том же одноименном мажоре, умиротворенно и спокойно завершается это замечательное симфоническое произведение. Заключительные такты увертюры с кадансом через субдоминанту (сначала мажорную, а затем минорную) в тонику в положении терции сродни заключительным тактам из «Летучего голландца».

Так в разных произведениях Вагнера, созданных в один творческий период, явственно выступают родственные черты и в образном, и в стилистическом отношении.

---

* Она же звучит в первой части симфонии Листа «Фауст». Принято говорить о влиянии некоторых мелодических и гармонических оборотов в музыке Листа на Вагнера, и в частности на «Тристана». Ссылаются и на этот пример, хотя данный оборот появился в вагнеровской увертюре на 14 лет раньше, чем в листовском «Фаусте».

Глава IV

Дрезденский капельмейстер

12 апреля 1842 года Рихард и Минна Вагнер прибыли в Дрезден. Через несколько дней Вагнер отправился на короткое время в Лейпциг, чтобы повидаться со стареющей матерью, а затем в Берлин для переговоров о постановке «Летучего голландца». Но поездка в Берлин ничего положительного не дала. Руководство театральным делом перешло от графа Редерна к новому интенданту фон Кюстнеру, которого, однако, в это время в Берлине не было. По всей атмосфере композитор почувствовал, что разговоры о «Голландце» обречены на неудачу. Мейербер, с которым Вагнер встретился в Берлине и который его очень любезно принял, тоже дал ему понять, что он слишком поспешил с приездом.

Расстроенный и недовольный напрасной поездкой в Берлин, Вагнер снова провел несколько дней в Лейпциге у родных и 26 апреля вернулся в Дрезден. Здесь энергично шли приготовления к постановке «Риенци». К удивлению Вагнера, опера встретила холодный прием со стороны генерал-директора фон Лютихау и капельмейстера Рейсигера. Зато очень тепло отнесся к «Риенци» хормейстер Вильгельм Фишер, внушивший Вагнеру надежду на успех его произведения. Искреннюю поддержку Вагнер встретил также со стороны друга семьи актера Фердинанда Гейне. Как опытный актер, режиссер и театральный художник, Гейне был привлечен к совещаниям, касавшимся деталей постановки «Риенци». Но основная работа с певцами по изучению оперы началась после летнего отпуска, который Вагнер провел в

Теплице, где набросал план оперы «Гора Венеры», явившейся эскизом к «Тангейзеру». Вернувшись в Дрезден, Вагнер начал интенсивную работу с труппой. С радостью он встретился со своей старой знакомой Шредер-Девриент, назначенной на роль Адриано в «Риенци». Правда, он был несколько разочарован, как говорит в «Мемуарах»[1]. Она сильно пополнела, голос ее уже не справлялся со всеми трудностями. Тем не менее при всех этих недостатках Шредер-Девриент была великолепной драматической певицей, к которой возвращалось ее артистическое обаяние, когда роль ее вдохновляла. Так было и с ролью Адриано в «Риенци».

Работа Вагнера с тенором Й. Тихачеком, исполнявшим заглавную роль, шла легко, гладко и приятно. Этот исключительно музыкальный певец с мощным и красивым голосом был в восторге от своей партии. С другими певцами Вагнер также работал много и неутомимо. Исполнители были увлечены оперой, и чем больше они ею занимались, тем больше она им нравилась. Даже капельмейстер К. Рейсигер, вначале холодно встретивший «Риенци», изменил свое отношение.

Весь август, сентябрь и половину октября шли спевки и репетиции. Наконец настал долгожданный день, и 20 октября 1842 года состоялась премьера. Это был беспримерный триумф, неожиданный даже для самого Вагнера. Еще задолго до премьеры по городу разнесся слух о готовящемся театральном «чуде». Театр был переполнен до отказа. Вагнер с Минной и сестрой Кларой сидел в ложе партера. Он был как во сне и даже не слышал аплодисментов, неистово гремевших после каждого акта. Режиссеру спектакля Гейне приходилось каждый раз выталкивать его на сцену раскланиваться. Но Вагнер почувствовал, что опера слишком длинна и спектакль непомерно затягивается. После второго акта было так же поздно, как после окончания «Фрейшютца» Вебера, о чем не без иронии Вагнер вспоминает в «Мемуарах»[2]. А оставались еще три больших акта. После длинного третьего акта он принял аплодисменты за знак вежливости и с трепетом ожидал, что публика сейчас начнет расходиться. Но ничего подобного не случилось. Певцы были в ударе и вели шестичасовой спектакль превосходно. Вагнер, ожидавший неизбежного скандала, был поражен, что вся публика сидела до конца и успех нарастал. Было уже далеко за полночь, когда композитор вместе с артистами вышел кланяться в ответ на многочисленные вызовы публики. В одну ночь он стал знаменит*.

Премьера «Риенци» в Дрезденском придворном театре 20 окт. 1842 года

Рано утром следующего дня Вагнер буквально помчался в нотное отделение театральной конторы, чтобы произвести в своей опере необходимые купюры. Хотя раньше он противился малейшим сокращениям, теперь безжалостно резал партитуру, выбрасывая десятки страниц. По требованию Тихачека эта работа была приостановлена. «Я не дам вычеркнуть из моей партии ни одной ноты, — это слишком прекрасно !» — заявил Тихачек сдавленным от ярости голосом. Вагнер был радостно ошеломлен, когда другие исполнители присоединились к мнению Тихачека. И все же вторично, 26 октября, опера была поставлена с некоторыми купюрами. Шесть представлений «Риенци» прошли с таким же успехом. Однако необычная продолжительность спектакля (несмотря на сокращения) заставила генерал-директора фон Лютихау предложить, оставив оперу без купюр, разделить ее на два вечера: первый вечер — «Величие Риенци» (два первых акта) и второй вечер — «Падение Риенци» (остальные три акта). Так «Риенци» был поставлен три раза.

* О премьере «Риенци» сам Вагнер писал своим парижским друзьям: «...Моя опера прошла с беспримерным успехом»[3].

Но публике нужно было платить за одну оперу вдвойне, это вызвало неудовольствие, и пришлось вернуться к одновечерней постановке оперы с купюрами. Успех был все тот же. Публике импонировала эта опера со всеми атрибутами большой оперы, с захватывающим сюжетом, с пышностью и великолепием постановки, с мелодичной музыкой, с грандиозными ансамблево-хоровыми сценами.

Следствием необычайного успеха «Риенци» явилось приглашение Вагнера на должность капельмейстера Дрезденского королевского оперного театра. Генеральной дирекцией было решено поставить «Летучего голландца» не в Берлине, как это предполагалось раньше, а в Дрездене. Вагнер, естественно, очень обрадовался, он надеялся, что Шредер-Девриент будет исполнять роль Сенты. Пока же он поехал со знаменитой певицей в Лейпциг, где она и Тихачек в одном концерте исполняли арии из «Риенци», а затем в Берлин, куда Шредер-Девриент пригласили для участия в большом придворном концерте.

Здесь произошла вторая встреча Вагнера с Ференцем Листом. На этот раз Лист заинтересовался творчеством Вагнера. Музыки его он в то время еще не знал, но много слышал о ней от Шредер-Девриент и специально поехал в Дрезден послушать «Риенци», который ему очень понравился. Пройдет еще немного лет, и начнется дружба двух гениальных музыкантов. Лист станет не только другом Вагнера, но и его покровителем, горячим пропагандистом его творчества, человеком, помогавшим Вагнеру морально и материально в трудные минуты жизни. Вагнер в «Обращении к друзьям» пишет об этом: «Из... состояния глубокого упадка духа меня вывел один из моих друзей. Убедительно и пылко доказав мне, что я не одинок, что я могу быть понят глубоко и искренно... Этот чудесный друг мой: Франц Лист» (слова «Франц Лист» Вагнер написал большими буквами, жирным шрифтом и выделил их в отдельную строчку. — *Б. Л.*)[4]. Вагнер вольно или невольно скрыл тот факт, что под впечатлением холодной встречи с Листом в Париже он поместил в «Дрезденской вечерней газете» малоуважительную статью, назвав его «банкиром». И несмотря на эту обиду, Лист отнесся к Вагнеру дружески. Он помнил лишь, что Вагнер — гениальный художник.

Работа по подготовке «Летучего голландца» в дрезденском театре продолжалась. Премьера оперы состоялась 2 января 1843 года. Дирижировал сам Вагнер, режиссер и хормейстер были те же, что и в «Риенци»: Гейне и Фишер.

Декорация к постановке «Летучего голландца» в Байрейте

В отличие от «Риенци», успех «Летучего голландца» у публики был весьма скромным. Это в значительной степени объясняется посредственным исполнением всех певцов, за исключением Шредер-Девриент. Но главная причина слабого успеха «Летучего голландца» заключалась в том, что Вагнер в этой опере, сохраняя связи с традициями, вместе с тем круто повернул на новый путь — на путь оперного реформаторства. Не развлекать публику пышным зрелищем и легкодоступной музыкой было его целью, а создать серьезное произведение искусства, полное глубокого идейного смысла, раскрывающегося через неразрывный союз драматического действия и музыки, драму — целостную и монолитную — такова была творческая задача художника.

Вагнеру стало ясно, что его художественные идеалы неосуществимы в привычных условиях оперной сцены. Потворство руководства театра отсталым вкусам публики, бюрократизм, проникавший во все звенья театральной организации, заставляли Вагнера внутренне сопротивляться назначению его на пост королевского капельмейстера. Но неопределенное положение, уговоры друзей и близких, убеждавших его в том, что для его творческой работы необходимо прочное, обеспеченное положение, слезные просьбы Минны вынудили Вагнера согласиться принять должность.

В положительном решении вопроса сыграло роль и то, что, мечтая о реформе оперного дела и веря в свои силы, Вагнер рассчитывал на посту капельмейстера повести решительную борьбу с оперной рутиной, обновить репертуар и вообще в корне изменить положение. 2 февраля 1843 года Вагнер был приглашен в бюро управления театрами, где на заседании под председательством фон Лютихау ему вручили рескрипт о назначении его королевским капельмейстером с содержанием 1500 талеров в год. Минна радовалась. Все друзья горячо поздравляли Вагнера.

Нелегко было Вагнеру при настоящем положении дел преодолевать театральную рутину и вести театр так, как он считал нужным. Однако он не шел ни на какие компромиссы.

Оркестр, певцы и публика в общем благожелательно отнеслись к нему как руководителю спектаклей, хотя, конечно, не обходилось без отдельных конфликтов. Официальная пресса и всяческие завистники, раздраженные быстро растущей популярностью Вагнера, выступали против него с резкой критикой.

И все же за время работы в дрезденской опере Вагнер приобрел ряд верных друзей. Среди них — Август Рекель, назначенный вторым капельмейстером театра. Рекель был также композитором — автором оперы «Фаринелли» на свой собственный текст. Музыка Вагнера произвела на него настолько сильное впечатление, что он решил расстаться с мечтой о своей композиторской карьере. Рекель стал самым близким другом Вагнера во все годы пребывания обоих в Дрездене. Воспитанный с молодых лет на идеях социализма, во время революции 1848 года он начал издавать еженедельник «Народные листки» («Volksblätter»), куда Вагнер помещал свои статьи.

Как руководитель оперного театра в Дрездене, Вагнер занялся прежде всего репертуаром. Он решил изгнать оперы недостаточно высокого художественного качества (преимущественно итальянские и французские) и воспитать, облагородить вкус публики, предложив ей постановки опер высокого идейного звучания. Вагнер стремился сделать дрезденскую оперу национальной, хотя ставил и иностранные оперы. Кроме своих собственных опер новый капельмейстер осуществил постановки опер Глюка, Вебера, Моцарта, Маршнера, «Фиделио» Бетховена.

В 1847 году большим театральным событием явилась постановка «Ифигении в Авлиде» Глюка в обновленной

редакции Вагнера. Как известно, оперная эстетика XVIII века требовала благополучного окончания трагического действия (с чем вынужден был считаться даже такой великий музыкальный драматург, как Глюк), и сейчас Вагнер пытался хотя бы отчасти приблизить конец оперы к античной трагедии Еврипида. Кроме того, стараясь не вступать в противоречие с глюковской партитурой, он внес некоторые изменения в инструментовку в расчете на современное звучание оркестра, связал оркестровыми переходами соседствующие арии и хоры, ввел речитативы собственного сочинения в третьем акте. Наконец, Вагнер выправил немецкий перевод оперы. Он также приписал заключение к увертюре, имея в виду ее концертное исполнение как самостоятельной симфонической пьесы. Но при этом отступления от Глюка фактически не произошло. Заметим, что увертюра из «Ифигении в Авлиде» с заключением Вагнера исполнялась им в симфонических концертах позже, когда он жил и работал в Цюрихе. В театре же она исполнялась так, как была задумана и осуществлена Глюком, то есть непосредственно переходя в первый акт оперы. «Ифигения в Авлиде» в редакции Вагнера и под его управлением имела в Дрездене большой успех.

Одновременно с работой в опере Вагнер недолго руководил в Дрездене мужским хоровым обществом «Liedertafel». Для этого хорового коллектива он написал в мае 1843 года «Торжественную песнь», исполненную по случаю открытия памятника королю Фридриху Августу I. Произведение это с художественной точки зрения не представляет значительного интереса и никогда не было издано. Для певческого праздника в Дрездене Вагнер сочинил библейскую сцену «Братская трапеза апостолов» на собственный текст. Исполнена она была в июле 1843 года в дрезденской Frauenkirche хором в 1200 человек. В основе этого огромного коллектива находился вагнеровский «Liedertafel», к которому присоединились мужские хоры, собранные со всей Саксонии. Однако, к удивлению Вагнера, должного эффекта не получилось и хор прозвучал жидко. «Братская трапеза апостолов», где изображается сошествие святого духа во время тайной вечери учеников Христа после его смерти, — произведение мастерское в смысле владения хоровой звучностью, но холодное по музыке. Тем не менее в «Трапезе» есть моменты, предвосхищающие «Парсифаля». Интонационные переклички с «Тангейзером» объясняются тем, что эти произведения создавались одновременно.

В декабре 1844 года состоялось перенесение праха Вебера из Лондона в Дрезден. Вагнер принял в этом активное и горячее участие. Захоронение было обставлено очень торжественно. Перенесение гроба с останками Вебера происходило вечером при свете факелов под звуки траурной музыки, сочиненной Вагнером. (В этой музыке использованы две темы из оперы Вебера «Эврианта».) Он произнес над гробом прочувствованную речь, полную искренней любви к покойному композитору, и закончил словами: «Англичанин может воздать тебе должное, француз может тебе удивляться, но любить тебя может только немец: ты ему принадлежишь, ты — прекрасный день его жизни, теплая капля его крови, частица его сердца»[5].

Крупным событием в творческой деятельности Вагнера в этот период было исполнение Девятой симфонии Бетховена под его управлением. Несмотря на то что симфония уже исполнялась в Вене под управлением самого Бетховена, а три ее части — в Париже под управлением Габенека, о ней ходила молва как о произведении странном, непонятном, запутанном и неисполнимом. Чтобы осуществить грандиозное для того времени предприятие, Вагнеру пришлось выдержать ожесточенную борьбу. По дрезденским порядкам оркестру оперы представлялась возможность давать самостоятельные симфонические концерты всего один раз в году — в вербное воскресенье. Все остальные дни оркестр был занят в оперных спектаклях и церковной службе. В этих ежегодных концертах Вагнер дирижировал в очередь с Рейсигером. Он уже провел «Пасторальную» симфонию Бетховена и ораторию Гайдна «Сотворение мира». Теперь ему страстно захотелось продирижировать Девятой симфонией Бетховена, еще незнакомой дрезденской публике.

Так как эти симфонические концерты давались в пользу пенсионной кассы вдов и сирот, старшины оркестра, больше заботившиеся о финансовом, чем о художественном успехе концертов, обратились к фон Лютихау с просьбой уговорить Вагнера отказаться от этой затеи под тем предлогом, что публика не придет слушать Девятую симфонию, пользующуюся дурной славой, и что пенсионный фонд будет в опасности. Вагнеру пришлось употребить все свое красноречие и неиссякаемую энергию, чтобы переубедить людей, опасавшихся за результат этого предприятия. Стремясь возбудить интерес публики к бетховенскому шедевру и обеспечить успех симфонии, Вагнер поместил в нескольких номерах газеты «Дрезденский вестник» три анонимные заметки о

симфонии и программные пояснения к ней, целью которых было помочь публике, неискушенной в восприятии такого большого и сложного произведения, постигнуть содержание и смысл симфонии.

Новое погружение в партитуру Девятой воскресило в душе Вагнера воспоминания о давно прошедших временах, когда он собственноручно переписывал ее, когда на него так неотразимо действовала начальная квинта и вся эта волшебная музыка. Заново изучая партитуру, Вагнер был потрясен до глубины души. Он хотел исполнить эту симфонию так, чтобы публике передались его переживания. Придя к мысли, что творческие намерения Бетховена не могли быть полностью реализованы из-за несовершенства оркестров того времени (особенно духовой группы), и стараясь исходить не из буквы партитуры, а из духа музыки, Вагнер произвел некоторые изменения: удвоил состав духовых инструментов, усилил струнную группу, внес коррективы в указанную Бетховеном динамику и добавил свои, более дифференцированные динамические оттенки*. Знаменитое фугато в финале после тенорового соло он исполнял на репетициях с пламенным темпераментом и воодушевил хор в 300 человек величайшим энтузиазмом. В апреле 1846 года состоялось это замечательное исполнение Девятой симфонии Бетховена. Вагнер одержал блистательную победу. Зал был переполнен, и симфония прошла с огромным успехом. Вагнер не только показал себя как блистательный дирижер, но раскрыл миру в истинном свете одно из величайших творений человеческого гения.

В дрезденские годы композитор много и плодотворно работал. Весной 1843 года был закончен стихотворный текст оперы «Гора Венеры» (будущий «Тангейзер»). Одновременно Вагнер продолжал изучение немецкой старины, начатое еще в Париже. Настольной книгой для него стало собрание германских мифов и саг в обработке братьев Гримм. Перед Вагнером открылся новый мир образов и сюжетов для оперного творчества. Пока же он был занят сочинением музыки «Тангейзера».

Казалось, Вагнер должен был быть вполне удовлетворен. В Дрездене он занимал почетное положение, распоряжался репертуаром, получил признание как дирижер, в разных городах Германии ставились его оперы. Тем не менее пол-

---

* Сейчас не все дирижеры согласны с изменениями, произведенными Вагнером.

ного удовлетворения он не чувствовал: угнетала театральная рутина, с которой вынуждены были считаться даже знаменитые дирижеры; певцы чаще всего не вникали в драматическую сущность ролей, которые они исполняли, а заботились только о хорошем звучании голоса; постановочно-режиссерская часть стояла на низком уровне. Все больше и больше в душе Вагнера зрела мысль о необходимости коренной театральной реформы.

Партитура оперы «Тангейзер, или Состязание певцов в Вартбурге» была закончена весной 1845 года. Летом этого года он отдыхал и лечился в Чехии — в Мариенбаде. Здесь композитор снова погрузился в чтение старинных немецких сказаний. И сразу загорелся желанием написать оперу на легендарный сюжет о Лоэнгрине. Но ему пришлось отложить свое намерение, потому что врачи предписали полный отдых и покой и запретили заниматься возбуждающей работой.

Читая историю немецкой литературы Гервинуса, Вагнер натолкнулся на рассказы о нюрнбергских мейстерзингерах и о знаменитом башмачнике-поэте Гансе Саксе. Вагнеру захотелось ради передышки после трагических сюжетов написать легкую комическую оперу, где он противопоставил бы состязанию рыцарей-миннезингеров в «Тангейзере» состязание бюргеров-мейстерзингеров в новой комической опере. Он живо представил себе узкую извилистую улицу в старом Нюрнберге, Ганса Сакса с высоко поднятым башмаком, его соседей и соседок, уличную драку. Но замыслу этому суждено было осуществиться только через два десятилетия. Пока же воображением Вагнера настолько завладел «Лоэнгрин», что он, вопреки запретам врачей, набросал сценический план новой оперы.

По возвращении в Дрезден началась интенсивная работа над «Тангейзером», премьера которого была назначена на осень 1845 года. В работе с исполнителями главных ролей Вагнер столкнулся с серьезными трудностями, так как при исполнении его опер от певцов требуется не только голос, но драматический талант. Особое беспокойство доставила Вагнеру сцена состязания певцов во втором акте. Дело в том, что артисты, выступающие здесь поочередно, неправильно поняли свою задачу: вместо того чтобы создать единую, динамично развивающуюся драматическую сцену, они, приученные к оперной рутине, пели на репетициях свои партии как отдельные концертные номера, не заботясь о целостном впечатлении. Сколько Вагнер ни старался, он не мог разъяс-

Тангейзер — Й. Тихачек

нить певцам, что это не обычная опера в старом смысле этого слова и что одного красивого голоса и чистой интонации еще недостаточно. Даже Тихачек в этом отношении не мог его удовлетворить, и из-за этого пришлось сильно сократить ансамбль в финале второго акта.

Первая постановка «Тангейзера» состоялась 19 октября 1845 года. Дирижировал сам Вагнер. Успех был посредственный. Вагнер объяснял это неразвитостью роли Венеры и тем, что Тихачек был не на высоте в воплощении драматургической задачи. Однако все было сложнее. Сама вагнеровская оперная концепция оказалась слишком далекой от оперного трафарета, от привычных канонов оперного спектакля. И то, что пение здесь имело большое, но не самодовлеющее значение, не могло найти сочувствия у большинства публики и даже у многих певцов, привыкших вызывать аплодисменты высокими нотами. Тем не менее некоторые мелодии из оперы стали популярными (хор пилигримов, марш, романс Вольфрама «К вечерней звезде»).

Несмотря на слабый успех у широкой публики, опера «Тангейзер» приобрела нескольких искренних друзей из числа наиболее образованных и чутких представителей художественного мира Дрездена. К ним относились Фердинанд Гиллер — композитор, дирижер, пианист — и великий композитор Роберт Шуман, в 1844 году переселившийся в Дрезден и часто встречавшийся там с Вагнером. Интересно, что первоначальное ознакомление Шумана с партитурой «Тангейзера» произвело на него отрицательное впечатление, о чем он писал в письме к Мендельсону от 22 октября 1845 года[6]. Но уже в ноябре того же года, прослушав «Тангейзера» в театре, он написал Мендельсону совершенно по-другому: «Относительно „Тангейзера" вскоре, быть может, поговорим; от многого из того, что писал Вам после чтения партитуры, я должен отказаться, на сцене все это выглядит совсем по-иному. Многое меня целиком захватило»[7]. А в январе 1846 года Шуман писал Г. Дорну: «Мне бы хотелось, чтобы Вы посмотрели „Тангейзера". В нем есть глубина, оригинальность, он во сто раз лучше прежних опер Вагнера... Его технику и инструментовку я нахожу превосходными, несравнимыми по мастерству с тем, что было у него прежде»[8]. В театральной записной книжке Шуман писал о «Тангейзере» 7 августа 1847 года: «Опера, о которой не так легко сказать что-либо в нескольких словах. Несомненно, в ней есть нечто гениальное. Если бы у автора было столько же мелодической одаренности, сколько ума, он стал бы во главе эпохи. Многое можно было бы сказать об этой опере, и она этого заслуживает, я вернусь к ней в будущем»[9*].

Через несколько недель после премьеры «Тангейзера» Вагнер закончил текст «Лоэнгрина» и прочел его нескольким своим друзьям, среди которых присутствовал Шуман. Все одобрили текст, только Шуман сначала выразил сомнение, что подобный текст можно уложить в оперную форму с законченными номерами, но потом согласился с Вагнером. Дискутировали по поводу финала оперы, предлагали другое ее окончание. Но, мучительно размышляя над этим и посоветовавшись письменно с некоторыми друзьями (в том числе с Листом), Вагнер оставил все так, как было задумано.

---

* Шуман больше не вернулся к «Тангейзеру» — помешала тяжелая душевная болезнь. Что же касается этого отзыва, то в отсутствии яркого мелодического дарования обвиняли Вагнера и многие другие музыканты, хотя это было несправедливо.

К сочинению музыки «Лоэнгрина» Вагнер приступил не сразу. Прежде всего нужно было обрести полный душевный покой. Он взял отпуск в театре на три месяца и уехал с Минной в деревню недалеко от Саксонской Швейцарии. Здесь была набросана значительная часть «Лоэнгрина». В деревенское уединение к Вагнеру в сопровождении польского скрипача К. Липиньского заехал шестнадцатилетний Ганс фон Бюлов, в будущем знаменитый дирижер, пианист и музыкальный критик, ученик и друг Листа.

Вплотную к работе над «Лоэнгрином» Вагнер приступил осенью, когда вернулся в Дрезден. Но капельмейстерские обязанности тяготили его все больше и больше. Пришлось сделать долгий перерыв в сочинении музыки «Лоэнгрина». Он вернулся к ней летом 1847 года и закончил партитуру в начале 1848 года. Одновременно Вагнер продолжал изучение древнейших сказаний — теперь уже не только германских. Он занялся знаменитой трилогией Эсхила «Орестея», читал Аристофана, Платона. Перед ним возникали величественные образы древней Эллады. Но он не оставлял занятий немецким и скандинавским эпосом. Вообще, воображение Вагнера больше всего привлекал северный героический эпос — старшая Эдда, Сага о Вольсунгах.

На протяжении 1848 года у него возник ряд проектов. Некоторые из них были реализованы, другие — только задуманы, написаны в эскизном виде и отброшены. Вагнера заинтересовал образ германского императора XII века из династии Гогенштауфенов, который, потерпев поражение при Леньяно, отказывается от своих притязаний на чужие земли и отправляется в крестовый поход. Но план пятиактной исторической драмы «Фридрих Барбаросса» был вытеснен мифом о Нибелунгах и сказаниями о Зигфриде.

К концу 1848 года Вагнер написал фрагмент драмы, сильно возбудившей его воображение, — «Иисус из Назарета». В идейной эволюции композитора и в его мировоззрении в период, когда назревала революция 1848—1849 годов, эта драма сыграла огромную роль. Ее символика явилась воплощением самых сокровенных мыслей Вагнера и, можно сказать, определила весь дальнейший путь его художественного и идейного развития. Вагнер подчеркивает миссию Иисуса Христа — возвратить людям царство справедливости, добра и любви. «Я освобождаю вас от греха и возвещаю вам вечный закон духа; этот закон — любовь. Если вы будете поступать по любви, вы никогда не согрешите», — говорит Иисус в драме Вагнера[10]. По мере развития

цивилизации люди все больше отходили от природы, то есть от первозданной своей сущности. В мире воцарилось зло. В стремлении искоренить его Иисус оказался одиноким. Он встретился с «бессердечной толпой», которая его не понимала и не пошла за ним.

В этом фрагменте есть и руссоистская идея возвращения человека к природе и вреда цивилизации; тут и младогегелианская идеалистическая концепция роли отдельных мыслящих личностей, противостоящих бессознательной «массе», «толпе»; фейербаховское учение о всеобщей, универсальной любви как движущем начале человечества; шопенгауэровское стремление к смерти, уничтожению как единственному выходу из моря страданий.

Интересно, что философией Фейербаха Вагнер начал заниматься только к концу 1848 года, а о философии Шопенгауэра он в то время еще не имел представления. Здесь можно говорить не о прямом влиянии этих философов на Вагнера, а о мыслях, близких этой философии, возникших под воздействием окружающей социальной обстановки. Вагнер видел пороки буржуазного общества, многократно писал об этом в своих литературных произведениях, это нашло отражение и в его музыкально-драматическом творчестве (больше всего в «Нибелунгах»). Он чувствовал себя мучительно одиноким со своими реформаторскими идеалами и понимал бесплодность борьбы «против всемогущества глупости и царящего невежества» (из письма Вагнера к Л. Шпору)[11]. Между художественными стремлениями Вагнера и мещанскими, филистерскими вкусами публики разверзалась все бóльшая пропасть*. Оперы Вагнера ставились все реже и реже и в конце концов совсем сошли с репертуара театра.

Основная идея «Иисуса из Назарета» — трагедия одиночества в окружающем враждебном мире — нашла свое художественное воплощение в «Лоэнгрине». А религиозная символика привела к созданию драмы-мистерии «Парсифаль».

---

* Еще в марте 1846 года Вагнер написал проект реорганизации королевской капеллы с целым рядом рациональных предложений. Этот проект был представлен фон Лютихау, но после годовой волокиты был отвергнут. Летом 1848 года Вагнер поместил в «Дрезденском вестнике» свой проект организации национального театра в Саксонском королевстве. Он поставил вопрос о подлинном назначении театра «облагораживать вкус и нравы», вскользь коснулся идеи синтеза искусства (Gesamtkunstwerk).

Драма «Иисус из Назарета» осталась незавершенной не столько потому, что Вагнер не надеялся увидеть ее на сцене (как утверждают некоторые биографы), сколько по другим, более глубоким причинам. Во-первых, под влиянием изучения философии Фейербаха он стал проникаться атеистическими идеями и религиозная основа «Иисуса из Назарета» перестала его волновать; во-вторых, перед ним все больше и больше вырастал образ Зигфрида, носителя героического начала, освободителя мира от зла, — образ, рожденный революционной ситуацией 1848 года и революционными настроениями самого Вагнера, его надеждой на коренное изменение общественных порядков. Революция, грозовые раскаты которой уже раздавались в Европе, внушала Вагнеру надежду на осуществление его мечты о том, что искусство освободится от власти денег и художник сможет свободно творить. Под влиянием этой мечты осенью 1848 года он набросал в виде кратких эскизов, пока еще в прозе, миф о Нибелунгах, который впоследствии разработал в тетралогию, и за короткий срок, в ноябре того же года, написал полный текст драмы «Смерть Зигфрида». Драма эта с некоторыми изменениями стала последней частью тетралогии «Кольцо Нибелунга» («Закат богов»).

Летом 1848 года Вагнер написал работу под названием «Вибелунги»*. Обдумывая план своей концепции саги о Нибелунгах, он решил соединить историю с мифом, то есть объяснить ее через посредство мифа, осветить историю немецких императоров, связав ее с легендами о Нибелунгах и о святом Граале. Согласно легенде, род Нибелунгов происходят от древней династии королевского рода Франков, стремившегося к мировой монархии, к власти над всем миром. В легенде, как и в работе Вагнера, символом власти является золотой клад Нибелунгов. Так переплелись история и миф. Как говорил сам Вагнер, ни историю, ни мифологию по «Вибелунгам» изучать нельзя. Это лишь художественная фантазия.

Незадолго до Дрезденского восстания Вагнер поместил в «Народных листках» Рекеля пламенную статью «Революция» и написал стихотворение «Нужда». Оба произведения явились апогеем революционных выступлений Вагнера в печати. «Окинув взглядом все страны, все народы, мы уви-

* Вибелунги — это те же Нибелунги. Буква «N» изменена в «W» ради одинакового созвучия с началом слова «Welfen». Вельфы или гвельфы — сторонники папской власти — вели в Италии XII—XV веков борьбу с гибеллинами — сторонниками германских императоров.

дим, как по всей Европе назревает, грозящее обрушиться на нас, мощное движение, первые толчки которого мы уже ощущаем, — так начинается статья «Революция». — Да, мы понимаем теперь, что рушится старый мир и из развалин его возникает новый, потому что идет она, великая богиня — *Революция.* Идет она на крыльях бури с высоко поднятым челом, озаренным блеском молнии, с мечом в правой и с факелом в левой руке, с мрачными холодными и карающими очами, но с очами, излучающими сияние чистейшей любви для тех, которые дерзают в упор смелым взглядом смотреть в эти темные очи»[12].

«Я разрушу, — говорит Вагнер устами Революции, — такое положение вещей, которое превращает миллионы в рабов немногих, а этих немногих — в рабов своей собственной власти и собственного богатства. Я уничтожу то положение вещей, при котором потребление отделено от производства, которое превращает труд в бремя, которое делает жалкими *одних* — от недостатка, *других* — от избытка... Вперед, народы мира, страдающие, угнетенные, несчастные!!!»[13]

Если мы добавим к этому один из замечательных набросков Вагнера к работе «Искусство и революция» (1849), то увидим в нем не только революционера, жаждущего разрушить существующий порядок, но и мечтающего о светлом будущем: «Может быть, вы склонны думать, что вместе с гибелью нашего теперешнего положения и с возникновением нового *коммунистического мирового порядка* (курсив наш. — *Б. Л.*) прекратится история, историческая жизнь человечества? Как раз наоборот: подлинная, свободно развивающаяся историческая жизнь только тогда и начнется, когда прекратится старая, так называемая историческая последовательность, основанная, по существу, на баснях, традициях, мифах и религии, на происхождениях и устройствах, оправданиях и предпосылках, корни которых надо искать вовсе не в исторической закономерности, а в большинстве случаев в произвольных мифических, фантастических выдумках, как это происходит, например, с понятиями монархии и права наследования»[14].

На первый взгляд может показаться, что Вагнер здесь выступает как марксист. Конечно, воздадим должное ему за то, что он жаждал (по крайней мере в данный период) наступления коммунизма как высшей стадии общественного развития, но в понимании этого общественного развития он стоял не на подлинно научной, а на идеалистической пози-

ции. Вагнер ошибочно считал, что «басни, традиции, мифы, религии» являются основой исторической последовательности, а не ее идеологической надстройкой. Мелкобуржуазная революционность Вагнера видна в следующем воззвании Революции: «Вперед и вы, тщетно пытающиеся суетным блеском вашей власти и могущества прикрыть внутреннюю опустошенность ваших сердец! Вперед! Следуйте пестрой толпой по моим следам, потому что я не делаю различий между теми, кто следует за мной!»[15]. Иначе говоря: «Вы, эксплуататоры, капиталисты, угнетатели народа, тоже идите за мной, Революцией!». Здесь сказывается политическая наивность Вагнера, непонимание роли классовой борьбы в развитии общества. Такого рода воззвание, при всей его горячности и искренности, свидетельствует о влиянии идей так называемого «истинного социализма» — немецкого мелкобуржуазного движения, предполагавшего добровольный отказ капиталистов от своих богатств в пользу бедных и нуждающихся.

Тем не менее, принимая во внимание общественную обстановку и условия исторического развития Германии, следует признать, что, несмотря на утопический характер, на влияние идей «истинного социализма», младогегелианства, смешанного с анархизмом бакунинско-прудонистского толка, статья Вагнера «Революция», как и позже написанная работа «Искусство и революция» (о ней речь впереди), — это выражение наивысшего подъема немецкой мелкобуржуазной революционности, ее кульминация. Во всяком случае, ни один композитор после бетховенского времени ни до, ни после Вагнера не поднимался до таких революционных взглядов и убеждений*.

* В статье «Как относятся республиканские стремления к королевской власти», напечатанной в «Дрезденском вестнике» 14 июня 1848 года, Вагнер, выступая против власти золота и требуя гибели аристократизма, вместе с тем проповедует как лучший общественный строй — республику во главе с королем — «первым и лучшим республиканцем».

Монархия несовместима с республикой потому, что монарх, стоящий во главе кучки аристократов, — это деспот, пользующийся только своей личной властью. Король же — лучший представитель нации, выбираемый на этот пост и стоящий во главе свободного народа. Таковы путаные представления Вагнера.

В этой же статье Вагнер выступает не только против капитализма и монархии, за республику, но и против коммунизма. Таким образом, если сравнить это выступление со статьей «Революция» и с работой «Искусство и революция», добавив к этому набросок о коммунизме как о начале истории человечества, можно ясно увидеть определенную трансформацию в общественно-политических взглядах композитора.

Мы только что упомянули об анархизме Бакунина. С этим русским эмигрантом, жившим в Дрездене под вымышленным именем доктора Щварца, Вагнер познакомился и сблизился. В своих «Мемуарах» он описывает первую встречу с ним: «Еще раз в вербное воскресенье нового 1849 года очередной концерт доставил мне глубокое удовлетворение. Чтобы обеспечить себе хороший сбор, капелла прибегла к Девятой симфонии Бетховена. Были приложены все усилия сделать концерт более удачным. Публика отнеслась к нему с большой живостью. На генеральной репетиции тайно от полиции присутствовал Михаил Бакунин. По окончании концерта он безбоязненно прошел ко мне в оркестр и громко заявил, что если бы при ожидаемом великом мировом пожаре предстояло погибнуть всей музыке, мы должны были бы с опасностью для жизни соединиться, чтобы отстоять эту симфонию!»[16].

В «Мемуарах» Вагнер дает очень красочную характеристику Бакунину: «...Меня поразила необыкновенная импозантная внешность этого человека, — пишет Вагнер, — находившегося тогда в расцвете тридцатилетнего возраста. Все в нем было колоссально, все веяло первобытной свежестью... В спорах Бакунин любил держаться метода Сократа. Видимо, он чувствовал себя прекрасно, когда, растянувшись на жестком диване у гостеприимного хозяина (Рекеля. — *Б. Л.*), мог диспутировать с людьми различнейших оттенков о задачах революции. В этих спорах он всегда оставался победителем»[17].

Научная несостоятельность анархизма, как известно, резко и убедительно критиковалась классиками марксизма. В своих воспоминаниях о Карле Марксе («Несколько штрихов к характеристике великого Маркса») Франциска Кугельман пишет: «В противоположность своему в большинстве случаев снисходительному суждению о людях, он (Маркс. — *Б. Л.*) очень резко отзывался о Бакунине»[18].

Но бешеный вулканический темперамент и твердая убежденность, с какой Бакунин выражал свои идеи, его обаяние, горячая любовь к музыке — все это влияло на Вагнера и на его революционные взгляды и настроения. Вагнер был вполне согласен с известной формулой Прудона «Собственность — это кража». Прудоновское осуждение власти золота, денег, капитала он с огромной художественной силой воплотил в аллегорических и мифологических образах «Кольца Нибелунга».

Незадолго до Дрезденского восстания, в марте 1849 года, композитор получил известие из Веймара от Листа о постановке «Тангейзера» с Тихачеком в заглавной партии. Опера была хорошо принята. По приглашению Листа Вагнер собирался в мае поехать в Веймар на третью постановку «Тангейзера», но осуществить эту поездку ему не удалось: началось Дрезденское восстание — знаменитые майские дни 1849 года.

В необъятной вагнериане много раз с бóльшими или меньшими подробностями описано участие Вагнера в революции. Но по этому поводу существует много путаницы, много противоречий и разнородных суждений. Во всяком случае, в обширном буржуазном вагнероведении (в частности, в реакционнейшем труде Х. С. Чемберлена) участие Вагнера в революции сильно преуменьшается, рассматривается как случайный эпизод в его жизни, как то, что он чуть ли не против воли был «втянут» в это дело. Нужно сказать, что в таких суждениях отчасти виноват сам Вагнер, который позже, в годы швейцарской эмиграции, изображал свое участие в революции как какой-то необдуманный шаг, как заблуждение и старался всемерно загладить свою «вину». Примечательно, что в своих «Мемуарах» он писал об одном певце (имя его не названо), исполнявшем в «Риенци» второстепенную роль: «Когда в 1849 году мне пришлось бежать из Дрездена, я узнал, что именно этот певец донес в полицию, будто я участвовал в восстании»[19]. «Будто я участвовал»! А сам он в этих же «Мемуарах» подробнейшим образом описывает свое участие в революции.

На основании целого ряда архивных данных, найденных уже в нашем веке (опубликованных директором Дрезденского государственного архива Липпертом в 1929 году[20]), и других источников (воспоминания свидетелей и участников восстания) можно утверждать, что участие Вагнера в революции было весьма активным и действенным. Еще зимой 1848 года (до Дрезденской революции) композитор присутствовал на революционных собраниях. За несколько дней до начала восстания он заменил в качестве редактора «Народных листков» Рекеля, уехавшего в Прагу для агитации за восстание. При аресте Рекеля у него было найдено письмо к нему Вагнера, явившееся для полиции лишней уликой против композитора. В дни восстания Вагнер без устали ходил по улицам Дрездена, не страшась самых опасных мест. Подобно своему Зигфриду, он не знал, что такое страх, неоднократно попадал в перестрелку. Его видели везде —

на баррикадах на наблюдательном посту, в разных местах города. Во время странствий он встречал старую знакомую Шредер-Девриент, преданную позже суду по оовинению в государственной измене и сочувствии революционерам.

Однажды, когда Вагнер перелезал через одну из баррикад, какой-то гвардеец крикнул ему вслед: «Господин капельмейстер — „Freude schöner Götterfunken"»*. Солдат узнал его!

Вагнер был не только наблюдателем. Он составил прокламацию, обращенную к саксонской армии и направленную против прусских войск, вызванных для подавления революции, отпечатал ее в типографии и расклеивал на улицах Дрездена, на баррикадах, лично раздавал своим единомышленникам. Встретив Бакунина, Вагнер, недовольный медлительностью и робостью «временного правительства», предложил ему пойти в ратушу и возглавить восстание. Он даже задумал необычайно смелый план — поджечь дворцовые здания. Но этот план не был осуществлен. Двое суток композитор провел на Крестовой башне, наблюдая за ходом дел и за движениями неприятельских войск, и опускал привязанные к камням записки с соответствующими донесениями. Интересно отметить один характерный штрих: на Крестовой башне Вагнер встретился с двумя другими революционными деятелями (Бертольдом и Тумом) и в течение всей ночи (с 6-го на 7-е мая) беседовал с ними на разные темы по вопросам искусства: о Берлиозе, о Бетховене, об античном и христианском мировоззрении. Захваченный политическими событиями и, казалось бы, забывший в эти горячие дни о музыке, Вагнер, однако, продолжал думать о своем искусстве. Да и на самую революцию он смотрел глазами художника, то есть видел в ней единственное средство провести в жизнь свои художественные идеалы. Вагнер пишет об этом в «Мемуарах»: «Меня интересовал не самый момент политического и социального переворота, а тот строй жизни, в котором мои проекты, относящиеся к искусству, могли бы найти осуществление»[21].

И все же Вагнер преуменьшает значение своих политических убеждений. Верно, что его больше всего интересовало в революции возрождение искусства. Но не только это. Он был захвачен и самим политическим переворотом как средством изменения ненавистного общественного строя. Харак-

* «Радость дивной искрой божьей» — из финала Девятой симфонии Бетховена на стихи Шиллера.

терно, что, когда Лист советовал ему не касаться в своих публицистических выступлениях политических вопросов, Вагнер ответил ему в письме от 5 июня 1849 года: «Что касается искусства и театра, то позволь мне все же, сохраняя манеру наиболее возможного приличия, быть таким красным, как это только возможно, так как нам не может помочь никакой другой цвет, как только совершенно определенный»[22]. В последующих письмах Листу он выражал уже совершенно другие мысли.

Но остается в силе вагнеровская непримиримая антибуржуазная позиция, его понимание того, что капитализм враждебен искусству. Как представитель немецкой мелкобуржуазной интеллигенции, Вагнер не знал правильных путей для осуществления своих мечтаний. В этом была его слабость и трагедия. Вместе с многочисленной немецкой интеллигенцией он на гребне революционной волны был полон революционного энтузиазма; когда же огонь революции погас, когда она была подавлена и Вагнер оказался в вынужденной эмиграции, он начал писать покаянные письма тем титулованным и коронованным особам, против которых сам же воевал. Но даже в пору своих реакционных взглядов и настроений он всегда оставался врагом капитализма, хотя и выступал против него в разные годы с различных идейных позиций. Таков был удел не одного Вагнера: от революционных чаяний отказались такие поэты, как Гервег, Веерт, Геббель, Фрейлиграт. Все это может служить иллюстрацией к знаменитому положению Маркса и Энгельса в статье «Революция и контрреволюция в Германии» о том, что класс мелких ремесленников и торговцев, выступающий с революционными лозунгами, «впадает в самую жалкую трусость, как только класс, стоящий ниже его, пролетариат, делает попытку предпринять какое-нибудь самостоятельное движение»[23].

Революция 1848—1849 годов была жестоко подавлена саксонскими королевскими войсками. К ее участникам и вдохновителям были применены беспощадные меры. Рекель и Бакунин были арестованы и приговорены к смертной казни, которая затем была заменена пожизненным заключением. Бакунину удалось бежать, а Рекель провел в крепости Вальдгейм 13 лет. Сюда, в место его заключения, Вагнер посылал ему пространные письма, в которых делился с другом своими творческими замыслами и философскими мыслями. Он посылал Рекелю и свои литературные произве-

дения, в том числе полный текст «Кольца Нибелунга». Получая критические замечания друга, Вагнер отвечал ему, объясняя философскую подоплеку своих драматических замыслов. В этих письмах отчетливо определяются категория любви, идущая от философии Фейербаха (письма 1851—1853 годов), и шопенгауэровская идея отрицания воли к жизни (письма 1854—1856 годов). Философские труды последнего он настойчиво рекомендовал Рекелю для изучения[24].

Вагнеру удалось скрыться от преследования дрезденской полиции, разославшей 16 мая 1849 года во все концы Германии следующее объявление: «Местный королевский капельмейстер Рихард Вагнер, привлекаемый к ответственности ввиду существенного участия в происшедшем здесь восстании, до настоящего времени не разыскан. Обращаем внимание всех полицейских властей на вышеизложенное и предлагаем, в случае нахождения Вагнера на вашей территории, его арестовать и немедленно об этом сообщить нам»[25]. Дальше следует описание примет Вагнера.

Поздно ночью, в почтовом дилижансе, Вагнер уехал в Хемлиц, чтобы оттуда перебраться в Веймар к Листу. С большими трудностями и с большим риском он прибыл в Веймар. Но оставаться там было опасно — тем более, что от Минны из Дрездена пришло письмо, в котором она извещала о произведенном дома обыске. По совету Листа решено было, что Вагнер отправится в Париж. Но как избежать встречи с полицией, разыскивающей его по всей Германии? И тут пришел на помощь иенский профессор Видман, который принял горячее участие в судьбе Вагнера. По совету Листа Видман предоставил Вагнеру свой просроченный паспорт, с которым беглец мог бы пересечь немецкую границу. Сам же Лист, как всегда, помог деньгами. В Иене состоялось прощальное свидание Вагнера с Минной, после которого Вагнер отправился в это рискованное путешествие.

Душевное состояние Вагнера было отчаянное — а вдруг раскроется, что он едет с подложным паспортом? Но все обошлось благополучно. Через Баварию он перебрался в Швейцарию и оказался вне пределов досягаемости. В Цюрихе местные чиновники Якоб Зульцер и Франц Гагенбух помогли ему раздобыть итальянский паспорт, и Вагнер обрел легальное положение. Из Цюриха, ставшего впоследствии его многолетним пристанищем, он двинулся дальше и через Страсбург отправился прямо

в Париж в начале июня 1849 года. Восемь дней Вагнер пробыл во французской столице, ничего не добившись. Здесь произошла довольно холодная встреча с Мейербером, который в ироническом тоне заговорил с ним о его участии в революции. Несмотря на помещенную в «Journal de débats» статью Листа о Вагнере, которая должна была привлечь к нему внимание в Париже, секретарь Листа Беллони не смог для него ничего сделать. Париж был обеспокоен другим — в городе свирепствовала холера, и почти непрерывно по улицам ездили дроги с покойниками. В это же время Вагнер получил от Минны письмо с жестокими упреками за разрушенную жизнь. Она писала, что Вагнер не может больше рассчитывать на их совместную жизнь и что они должны расстаться, ибо ни одна женщина не захочет связать с ним свою судьбу.

Понятно, в каком тяжелом состоянии покидал Вагнер Париж. В Цюрихе, где он обосновался, начались долгие годы швейцарского изгнания — годы надежд и мытарств, страданий и радостей, годы окончательного оформления его реформаторских художественных идеалов в литературно-эстетических трудах и в музыкально-драматическом творчестве. Вместе с тем это были годы перелома в мировоззрении композитора-драматурга, одновременно глубоко противоречивом и едином в своей основе, годы перехода на реакционные позиции — от философии Фейербаха к философии Шопенгауэра, от республиканизма к монархизму.

Глава V

Оперы 40-х годов «Летучий голландец»

Три оперы Вагнера, созданные в 40-е годы («Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин»), — очень важное звено в цепи творческих достижений гениального композитора. Еще не написав своих основополагающих теоретических трудов, в этих операх он практически стал на путь реформаторства. Связанные с традициями немецкой романтической оперы и в известной мере отражая влияние французского и итальянского оперного искусства, оперы 40-х годов полностью новаторские (в отличие от первых трех опер Вагнера, где он проявил себя только как талантливый ученик, но еще не новатор). В них Вагнер впервые самостоятельно разрабатывает сюжеты, заимствованные из мифов, легенд и сказаний, а не из литературных произведений, как это было с операми «Феи», «Запрет любви» и «Риенци». Правда, и в них композитор многое переделывал, изменял, но основой оставалось произведение, принадлежащее определенному автору.

В операх и музыкальных драмах последующих лет Вагнер тоже опирался на известные источники: обработки произведений средневековых поэтов («Тристан и Изольда» Готфрида Страсбургского, «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха) или писателей XIX века («Состязание певцов» Гофмана, «Верный Экхарт и Тангейзер» Тика, о котором мы уже упоминали, — для «Тангейзера», «Мемуары господина фон Шнабелевопского» Гейне — для «Летучего голландца»). Главным же источником для Вагнера были сами

народные сказания, которые он тщательно изучал и, свободно переосмысливая в духе своего времени, наделял образами и идеями романтического искусства XIX века. Так, в «Тангейзере» мастерски сплетаются три легенды: о певце-миннезингере Тангейзере, о вартбургском состязании певцов и о святой Елизавете; тетралогия «Кольцо Нибелунга» — это, по существу, новая драматическая концепция, основанная на разных мифах и сагах немецкого и скандинавского эпоса. Известные литературно-поэтические обработки, принадлежащие разным авторам, имели для Вагнера вспомогательное значение, служили лишь знакомством с сюжетами. Может быть, только «Летучий голландец» в этом отношении представляет некоторое исключение, поскольку Вагнер в нем использовал новеллу Генриха Гейне; однако и последний заимствовал этот сюжет из народной легенды.

Вагнер, конечно, изучал не только народные сказания, но и научные труды, им посвященные. Свое отношение к легендарно-мифологическим темам и образам он философски обосновывает в книге «Опера и драма». Легендарно-мифологические сюжеты интересовали его не только как архаическая древность, они имели для него актуальное значение, были связаны с устремлениями современности, а также с личными переживаниями. Вагнер писал в «Обращении к друзьям»: «С этой поры начинается моя карьера поэта и прекращается карьера поставщика оперных текстов»[1].

В операх и музыкальных драмах Вагнера многообразное воплощение получила романтическая тема странствований, скитальчества, его творчество пронизывает романтическая идея искупления. Характерно, что его герои стремились к подвигу для искоренения зла (Лоэнгрин, Зигфрид), к любви как жертвенной, искупительной силе. Собственно, и подвиги свои они совершали во имя любви.

В необъятной литературной вагнериане нет, вероятно, ни одной работы — большой или малой, — где не говорилось бы об идее искупления как о «лейтмотиве» музыкальной драматургии композитора на всех путях и перепутьях его творческой деятельности. И в самом деле: искупление проклятья и греха любовью составляет основу содержания в операх «Феи», «Летучий голландец», «Тангейзер». В «Кольце Нибелунга» эта идея приобретает космогонические масштабы: любовь Зигфрида и Брюнгильды — та искупительная сила, которая должна освободить мир от проклятия золота.

В трех операх 40-х годов уже в большой степени (и чем

позднее, тем больше) осуществляются те драматургические принципы, которые станут основой «Нибелунгов», «Тристана», «Мейстерзингеров», «Парсифаля»; в «Тангейзере» — больше, чем в «Голландце», в «Лоэнгрине» — больше, чем в «Тангейзере». Все три оперы завершают развитие двух путей немецкой романтической оперы, открытых Вебером. Мрачная демоническая романтика «Фрейшютца» прошла свой путь через «Вампира» и «Ганса Гейлинга» Маршнера к «Летучему голландцу» Вагнера; феодально-рыцарская романтика «Эврианты» ведет через «Алхимика» и «Крестоносцев» Шпора к большим рыцарско-романтическим операм Вагнера «Тангейзер» и «Лоэнгрин»*.

Музыкальным драмам Вагнера свойственно чрезвычайное усиление психологического начала за счет ослабления начала действенно-драматического, театрального. Эта характерная черта немецкого романтического музыкального театра особенно проявилась в «Тристане», где все содержание драмы сосредоточено в музыке, а драматургический конфликт перенесен во внутренний мир героев.

В операх 40-х годов внешнее сценическое действие уже часто статично и представляет собой чередование больших сцен (монологических, диалогических, ансамблевых), в которых музыка раскрывает динамику чувств и переживаний героев. Драматические кульминации относительно редки и по контрасту только подчеркивают это общее положение. Музыка — главный и определяющий компонент в музыкальной драматургии Вагнера, что как будто вступает в противоречие с его же теоретическим положением о драме как о цели искусства. Но это «противоречие» коренится именно в вагнеровском понимании драмы и в романтической эстетике, ставящей музыку, и прежде всего симфоническую, на особый пьедестал и считающей ее искусством, выражающим то, что недоступно другим искусствам.

Существенным признаком оперного симфонизма Вагнера является произрастание музыкально-конструктивной ткани из краткого интонационного комплекса, который то выступает самостоятельно, то входит составной частью в развернутую мелодию, то становится материалом, получающим тематическое развитие. Разумеется, данный интонационный комплекс не звучит все время на всем протяжении

* Рыцарско-романтическую оперу Шумана «Геновева» мы здесь не называем, потому что, являясь современницей «Лоэнгрина», она, как и последний, завершила историю немецкой романтической оперы первой половины XIX века и не может вести к операм Вагнера 40-х годов.

оперы. Он возникает в узловых, наиболее важных моментах, создавая образ, центральный по своему значению. Рядом с ним существуют и иные интонационные комплексы, характеризующие другие линии драмы, часто конфликтные по отношению к первой. Так в самой музыке образуется сквозное и контрсквозное действие. В «Летучем голландце» — корабль Голландца с его призрачным экипажем и реальная жизнь норвежских моряков; в «Тангейзере» — рыцари и пилигримы, носители идеи нравственного долга, и богиня Венера с ее волшебными чувственными чарами; в «Лоэнгрине» — олицетворение света и добра (Лоэнгрин и Эльза) и воплощение тьмы, коварства и зла (Фридрих Тельрамунд и Ортруда). Каждое из этих начал имеет свой интонационный комплекс, получающий решающее значение в музыкальной драматургии оперы. Отсюда, собственно, и вырастает вагнеровская система лейтмотивов, нашедшая свое полное и последовательное применение в «Кольце Нибелунга».

В операх Вагнера есть и мелодии, темы, звучащие однократно или повторяющиеся как реминисценции. Они не становятся лейттемами, но сами интонационные комплексы формируют музыкальное единство оперы, ее костяк, обрастающий всеми богатствами мелодического, гармонического, оркестрового выражения, соответствующего данной конкретной драматической ситуации.

В операх 40-х годов еще рано говорить о системе лейтмотивов как о конструктивном принципе всей музыкально-драматической композиции. Однако многие темы, имеющие определенный образный смысл, многократно повторяющиеся в связи с тем или иным персонажем или драматической ситуацией, приобретают лейтмотивное значение. Часто это широко развернутые мелодии, а не краткие мотивы-символы, как это характерно для музыкальных драм Вагнера послелоэнгриновского периода*.

В «Летучем голландце», «Тангейзере» и «Лоэнгрине» такого рода кратких лейтмотивов еще сравнительно немного. Пожалуй, под это понятие подходит фанфарный лейтмотив Голландца и мотив предчувствия из «Летучего голландца», фанфара Короля из «Лоэнгрина». В большинстве же случаев герои или драматические ситуации охарактеризованы широко развернутой мелодией или темой. Такими

---

* В литературе о Вагнере принято называть лейтмотивами и многократно повторяющиеся длинные мелодии. Во избежание терминологической путаницы мы будем придерживаться этой же традиции.

темами являются: тема Сенты (она же тема искупления) в «Летучем голландце», хорал пилигримов в «Тангейзере», тема Лоэнгрина — посла Грааля. Вагнеровская лейтмотивная система на основе преодоления номерной структуры оперы формируется постепенно. «Лоэнгрин» — последний и решительный шаг в этом направлении.

Три оперы 40-х годов еще тесно связаны с традиционным оперным искусством. При огромной действенной роли оркестра вокальные партии достаточно самостоятельны, заключают в себе (наряду с оркестром) важнейшее мелодическое содержание оперы, нигде не подавляясь и не поглощаясь оркестром.

Во всех трех операх большую роль играют жанровые, хоровые, ансамблевые сцены, иногда образующие красочный фон, иногда становящиеся узловыми, концентрируя пересекающиеся линии действия (финалы вторых актов «Тангейзера» и «Лоэнгрина»)*.

«Летучий голландец» — романтическая баллада, выросшая до масштабов большой оперы. Связанный тесными узами с лучшими традициями немецкой национально-романтической оперы, он вместе с тем знаменует собой решительный поворот Вагнера к реформаторской музыкальной драме. Это — произведение зрелого композитора, осознавшего свои творческие задачи и принципы и реализовавшего их в конкретных музыкально-драматургических образах. То, что Вагнер в этот период еще не создал своих основополагающих теоретических трудов, не помешало ему проводить свои идеи на практике. Его книга «Опера и драма» явилась обобщением того, что было уже сделано, глубоко продумано и разработано творчески. Как у всякого большого художника, творчество у Вагнера шло впереди теоретических положений и формулировок.

Истоки легендарно-фантастического сюжета «Летучего голландца» следует искать в народных преданиях о корабле-призраке и о таинственном незнакомце. Ведь история, иронически изложенная Гейне, не выдумана, а заимствована из тех же народных сказаний. От лица некоего господина Шнабелевопского Гейне рассказывает о посещении в Амстердамском театре пьесы о Летучем Голландце, «который однажды поклялся всеми чертями, что, несмотря на

* В операх послелоэнгриновского периода Вагнер тоже использует хоры и ансамбли — больше всего в «Мейстерзингерах» и в «Парсифале». В «Нибелунгах» и «Тристане» ансамблей и хоров уже несравненно меньше. При грандиозных масштабах целого они очень редки и кратки.

налетевший в ту минуту сильный шторм, он объедет какой-то мыс, название которого я позабыл, если бы даже для этого пришлось плавать до страшного суда. Дьявол поймал его на слове, — он обречен блуждать по морям до страшного суда, освободить же его в силах только верность женщины. Дьявол, как бы глуп он ни был, не верит в женскую верность и посему разрешает заколдованному капитану раз в семь лет сходить на берег и жениться, добиваясь таким путем избавления. Бедный голландец! Он частенько радуется, избавившись от брака и своей избавительницы, и возвращается снова на борт корабля»[12].

Пересказ содержания пьесы господин Шнабелевопский кончает так: «Мораль пьесы для женщин заключается в том, что они должны остерегаться выходить замуж за летучих голландцев, а мы, мужчины, можем из этой пьесы вывести, что даже при самых благоприятных обстоятельствах погибаем из-за женщин»[3].

Вагнер в корне переосмыслил эту историю, превратив иронический рассказ Гейне в серьезную человеческую драму.

Связь «Летучего голландца» с традициями немецкой романтической оперы проявляется в том, что, как и в веберовском «Фрейшютце», в опере Вагнера переплетаются реально-бытовое и фантастическое, потустороннее начала: там — дух Самиэль и охотники-стрелки, здесь Голландец с призрачным кораблем и простые матросы норвежского корабля. Во «Фрейшютце», как и в «Голландце», действуют простые люди из народа. Поэтому и здесь и там большую роль играют хоры народного характера, что сообщает обеим операм демократическую направленность. Возможны даже некоторые аналогии: хор прях и хор матросов в «Голландце» могут служить параллелью к хору подружек Агаты и хору охотников во «Фрейшютце». Как в образе веберовского Макса, так и в образе Голландца происходит борьба двух начал — реального и ирреального, человеческого и дьявольского. Над Максом простирается власть злого духа Самиэля, но он всей душой привязан к Агате; над Голландцем тяготеет извечное проклятье, но он любит Сенту, надеясь в ее любви найти искупление и освобождение от проклятия.

В операх Вебера и Вагнера действие происходит на фоне ярких романтических картин природы. Традиционным в «Летучем голландце» является также большое количество хоровых сцен, образующих выпуклый жанровый фон. Ведущая роль вокальных партий, имеющих самостоятельное

мелодическое значение (при огромной выразительной функции оркестра), — характерная черта и довагнеровской оперы.

Что же нового появилось в «Летучем голландце»? Что в этой опере послужило началом реформаторской деятельности Вагнера? Прежде всего важно подчеркнуть, что «Летучий голландец» — уже не зингшпиль. Со второй четверти XIX века в немецкой опере происходило перерастание романтического зингшпиля в большую романтическую оперу. Сопоставление же «Фрейшютца» Вебера с «Летучим голландцем» прямо указывает на это перерастание, тем более что обе оперы принадлежат к одному жанру — народно-легендарной романтической оперы, а не рыцарско-романтической.

В «Летучем голландце» преодолена не только форма зингшпиля, неизбежно содержащего законченные номера, чередующиеся с разговорными диалогами, но есть также явная тенденция к преодолению номерной структуры оперы и, в связи с этим, к образованию и кристаллизации новых оперных форм, ведущих к будущей музыкальной драме. Формально «номера» еще существуют, но они становятся большими сценами, непосредственно переходящими одна в другую: ария становится свободно построенным монологом или рассказом, а дуэт принимает характер диалога. Таковы монолог Голландца в первом акте, хор-сцена прях, дуэт-монолог Голландца и Сенты во втором акте и многое другое. В последующих операх Вагнера и формальное деление на номера исчезает.

Важнее всего отметить наличие лейттем или лейтмотивов и симфонизацию оперы, ставших основой вагнеровской музыкальной драматургии. Историю лейтмотива можно проследить вплоть до Монтеверди, симфонизацию оперы можно видеть у Моцарта и, особенно, в «Фиделио» Бетховена. Но здесь речь идет о новом типе применения этих принципов. Лейттематизм пронизывает всю партитуру, симфонизация выражается в строении музыкальной ткани на основе единого тематического комплекса и в раскрытии содержания оперы симфоническими или вокально-симфоническими средствами.

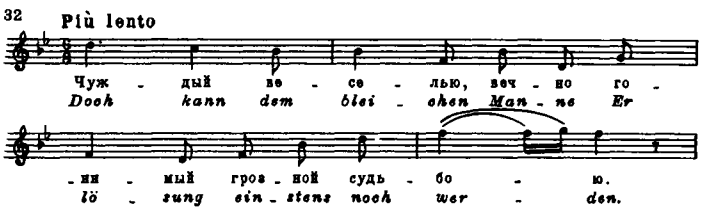
Основное тематическое содержание «Летучего голландца» заключено в балладе Сенты. Вагнер начал сочинять оперу с этой баллады, как он сам отмечает в своих «Мемуарах»; одновременно появились песня норвежских матросов и песня экипажа призрачного корабля Голландца[4]. Как

музыкальная концепция Пятой симфонии Бетховена вырастает из известного четырехзвучного мотива, так и опера Вагнера вырастает из баллады Сенты, являющейся ее музыкально-тематическим зерном. Такой принцип музыкальной драматургии — принцип по существу своему симфонический — Вагнер употребил в опере впервые.

В балладе, состоящей из трех почти аналогичных строф (песенная куплетная композиция), Сента рассказывает историю несчастного Голландца, которого она ждет и которому жаждет принести избавление от вечного проклятия. Три музыкальных образа составляют основное содержание каждой строфы: два образа моря и образ искупления. Все они — важнейшие лейттемы оперы. Первый из них — лейтмотив корабля-призрака. Впервые он звучит в увертюре, а затем в хоре экипажа призрачного корабля в третьем акте оперы. Это — характерная для многих вагнеровских лейтмотивов простая фанфара. Кварто-квинтовая интонация создает ощущение безграничной дали, простора:

Обратим внимание на многозначность лейтмотива, характерную для символики лейтмотивной системы Вагнера: с одной стороны, это — лейтмотив моря, с другой — лейтмотив корабля-призрака, но он же — лейтмотив самого Голландца, появление которого он почти всегда сопровождает. Другой лейтмотив моря заключает в себе некоторую звукопись: это как бы набегающая и откатывающаяся звуковая волна, образующаяся либо из фигураций вокруг тех же опорных звуков тоники и квинты, либо из бегущих вверх и вниз хроматических ходов:

Образу моря противопоставляется контрастный по своему выразительному смыслу образ искупления, одновременно являющийся лейттемой — характеристикой Сенты. Снова перед нами двузначность образа*. Сам он представляет собой, в отличие от предшествующих лейтмотивов чисто инструментального характера, напевную, вокальную по своей природе мелодию широкого диапазона:



Эта мелодия, как лирический образ, является побочной партией увертюры. В коде увертюры, и в третьей строфе баллады Сенты, и в самом конце оперы она становится торжественно-ликующей. Искупление свершилось, хотя и в потустороннем мире, за пределами земного бытия. Такова романтическая концепция жизни и смерти — смерти как желанного избавления.

Секундовая восходяще-нисходящая интонация завершает фразы приведенной темы искупления. Здесь эта секундовая интонация составляет часть широкой мелодии и от нее неотделима. Точно так же она составляет существенную часть мелодии в хоровых сценах: в хоре прях из второго акта и в хорах матросов из первого и третьего актов. Но эта же секундовая интонация (преимущественно малосекундовая) становится самостоятельным лейтмотивом-символом, который обычно называют мотивом роковых предчувствий. Он возникает в увертюре сразу же после изложения побочной партии (темы искупления), он звучит перед первым появлением Голландца, во вступлении ко второму акту и в других местах оперы. Еще один характерный прием вагнеровской лейтмотивной техники: лейтмотив — краткий изолированный музыкальный символ, и тот же лейтмотив — часть развернутой мелодической ткани, либо включающийся в нее,

* С такого рода дву-или многозначностью вагнеровской лейтмотивной символики мы встретимся и в дальнейшем: лейтмотив Грааля — он же лейтмотив Лоэнгрина; лейтмотив томления в «Тристане» — он же лейтмотив любовного напитка.

либо, наоборот, выделяющийся из нее для самостоятельного существования. В этом также заключается специфическая черта симфонического мышления Вагнера, обнаруживающая себя и в последующих его операх и музыкальных драмах.

«Летучий голландец» первоначально задуман как одноактная опера, состоящая из трех картин. Из практических соображений Вагнеру пришлось разделить его на три акта. Этим объясняется то, что каждый следующий акт начинается музыкой, которой закончился предыдущий.

Трехактное строение станет типичным для вагнеровской музыкальной драматургии. Начало и конец оперы отмечены звучанием фанфарного лейтмотива корабля-призрака в тональности d-moll — D-dur, а также проведением в различной динамике и в разном образном значении (лирическом и героическом) темы искупления. Перед нами как бы раздвинутое до масштабов целой оперы образное развитие увертюры, а также баллады Сенты*. Такое единство и общность «макрокосма» и «микрокосма» придает опере композиционную стройность.

Рассмотрим две кульминационные центральные сцены первого и второго актов оперы. Вот монолог Голландца при его появлении. На первый взгляд это большая выходная оперная ария — портретная характеристика героя, построенная традиционно: есть вступительный речитатив, есть медленная лирическая часть, есть и быстрая заключительная часть, как это было во множестве опер предшествующего времени. Но если мы присмотримся внимательнее, то увидим некоторые особенности, отличающие этот монолог от обычной оперной арии. Прежде всего, характеризуя титанический, обуреваемый страстями, мрачный образ героя, он построен свободно, на смене настроений и музыкального выражения, в полном соответствии с динамикой словесных, поэтических образов, как сквозная сцена. Оркестровая партия пронизана лейтмотивами. Кроме того, сам этот монолог — не изолированный оперный номер: он непосредственно связан с тем, что ему предшествует, и с тем, что за ним следует.

Подготовляется он таинственно звучащими лейтмотивами роковых предчувствий (малосекундовая интонация у

---

* Если проводить аналогию с инструментальными формами, то третье действие оперы можно трактовать как динамизированную репризу увертюры, конечно, с учетом воздействия театральной драматургии.

валторны и фаготов) и корабля-призрака (фанфара трубы и валторны). Непосредственно этот монолог вливается в мужской хор, доносящийся с призрачного корабля, за которым снова следует фанфара корабля, прямо переходящая в сцену Голландца и Даланда (отца Сенты). Таким образом, монолог Голландца как бы обрамляется с обеих сторон лейтмотивом корабля-призрака. Семь лет скитался Голландец по бурным волнам океана, искал успокоения, но не нашел его. Все это сказано во вступительном речитативе, сопровождаемом выразительными фразами оркестра. В них слышатся горестные думы и размышления, вызванные тяжестью проклятья. Оркестровые фразы отличаются речитативными интонациями, близкими листовской инструментальной декламации, и своими хроматизированными ходами образуют контуры уменьшенных гармоний. Но вот в оркестре все забурлило, заклокотало, и возникает лейтмотив моря, уже прозвучавший в увертюре, — набегающая и откатывающаяся волна. Голландец искал смерти в морской пучине, но смерть бежала от него. Весь этот эпизод основан на лейтмотиве моря, его трагизм усугубляется патетической «бетховенской» тональностью e-moll.

Его сменяет другой, контрастный раздел. В величавой и прекрасной мелодии (Maestoso) Голландец вспоминает того ангела, который указал ему путь к спасению. На фоне таинственного тремоло низких струнных плавно течет вокальная мелодия в Es-dur, которой II и III низкие ступени придают печальный характер. Здесь снова звучит речитатив, подводящий к заключительной части монолога, где во всю мощь раскрывается титанический образ героя, зовущего смерть как избавление от всех страданий. «Кончай же путь свой, шар земной! — возглашает он. — Уничтожение навеки да будет мой удел!» Звенья восходящих секвенций в патетическом e-moll и в остропунктирном ритме, большие интервальные шаги вокальной мелодии, яркой и блестящей, заключительный мажорный аккорд C-dur в положении терции после господствующего минора — все это создает образ стихийной силы. И как отзвук, как эхо, призрачный экипаж Голландца повторяет его последние слова.

Итак, вместо обычной классической последовательности — речитатив, Andante (или Adagio), Allegro, здесь последовательность иная: речитатив, Allegro molto agitato, снова речитатив, Maestoso molto Passionato.

Музыкально-драматургическая кульминация второго акта оперы сосредоточена в дуэте-диалоге Голландца и Сен-

ты. Он является первым в цепи любовных дуэтных сцен в операх и музыкальных драмах Вагнера. В отличие от оперных любовных дуэтов довагнеровского и отчасти послевагнеровского времени, вагнеровские любовные дуэты-сцены не замкнуты, а разомкнуты по форме. С каждым новым поворотом чувства меняется характер музыки, нет обычной классической репризности (не говоря о форме da capo). Но уже дуэт Рауля и Валентины в четвертом акте оперы Мейербера «Гугеноты» — большая оперная сцена; такое же перерастание дуэта в большую сцену можно наблюдать и в операх Верди. Все это — отражение тех процессов, которые совершались в опере XIX века вообще.

Несмотря на связь «Летучего голландца» с традициями (в дуэтной сцене Голландца и Сенты есть и совместное пение* и даже повторение* отдельных фраз текста, как в «доброй старой» опере), есть уже и существенное различие. В старой опере обычно большая сцена состоит из относительно замкнутых построений, каждое из которых либо имеет свое локальное завершение, либо соединяется с последующим речитативом. При этом каждое из них могло бы составить отдельный небольшой номер в трехчастной или какой-нибудь другой форме, характерной для мелких построений (например, куплетной).

Дуэт-сцена в «Летучем голландце» тоже состоит из ряда построений. Но каждое из них представляет собой свободное мелодическое развертывание. Да и вся сцена, как и опера в целом, обнаруживает тенденцию к сквозному развитию. Ни одно из построений, образующих рассматриваемую сцену, не укладывается в рамки традиционных музыкальных схем. Соло Голландца, предваряемое лейтмотивом корабля-призрака, — показательный пример такого свободного мелодического развертывания почти без повторений слов и музыки. Это — типично вагнеровская по интонационному богатству и величавому характеру мелодия, благородная и прекрасная:

* Кстати, оно есть и в реформаторских музыкальных драмах Вагнера послелоэнгриновского периода, наряду с диалогическим, поочередным пением.

Начальная секвенция с восходящими квартовыми ходами может напомнить Molto passionato монолога Голландца. Так создается интонационное единство в музыкальной характеристике героя. Этому способствует также тональная завершенность, ариозо, как и всей начальной фазы дуэта, так и всей сцены (e-moll — E-dur).

Когда вступает Сента, выделяется ее мелодия (верхний голос) — тем более, что она удваивается оркестром. Партия же Голландца, интонирующего слова только что отзвучавшего ариозо, отступает на задний план. Лейттема искупления (Сенты) в оркестре переводит в следующую фазу сцены дуэта. В дальнейшем ходе дуэтной сцены Вагнер, не достигший в этой опере еще полной творческой зрелости, не удерживается на уровне начальной стадии сцены. Музыка, оставаясь все такой же красивой и выразительной, в значительной мере теряет индивидуальные черты, становясь все более веберовско-итальянско-французско-оперной. Только отдельные интонации выдают Вагнера, да появление знакомого лейтмотива моря в оркестре делает эту сцену органической частью общей драматургической концепции. Заключительная же фаза дуэта уже очень напоминает веберовские мелодии.*. Сам дуэт непосредственно вливается в следующую сцену-терцет (Даланд, Голландец, Сента).

Основную лирическую линию оперы «Летучий голландец» оттеняет жанрово-бытовой фон. Но и тут важно указать на то, что многочисленные хоры не имеют декоративного назначения, а тоже составляют драматические сцены и, не образуя самостоятельных номеров, включаются в общий поток действия. Примерами могут служить уже упомянутые в другой связи хор прях и хор матросов. Песня прях в начале

* А также одну из мелодий оперы Вагнера «Феи», о которой была речь выше (см. характеристику арии Ады, с. 55—56 настоящей книги).

второго акта, сопровождаемая в оркестре имитацией жужжания прялок, после каждого куплета прерывается речитативными репликами кормилицы Сенты Марии, самой Сенты и хора. Хоровая песня, мелодия которой близка немецкой народной песне и, конечно, многим мелодиям Шуберта и Мендельсона, перерастает в большую сцену, которая без перерыва вливается в балладу.

Хор матросов в начале третьего акта* — тоже не самостоятельный номер, а развернутая большая сцена, основанная на ярком контрасте: рядом стоят два корабля — норвежский корабль и корабль-призрак Голландца. На первом — праздник, песни и танцы, радость и ликование. На втором — гробовая тишина, все мертво, зловеще выделяются красные паруса и черные мачты. Моряки пытаются вызвать жизнь на мертвом корабле, но призрачный корабль отвечает им могильным молчанием. Сценический контраст подчеркивается контрастом музыкальным: после криков и зовов всего хора и оркестра fortissimo наступает пауза, вслед за которой у закрытых валторн pianissimo звучит минорный аккорд в отдаленной тональности. Реплики хора и рулевого, прерывающие простую матросскую песню, контраст живого и мертвого корабля — все это создает динамичную сцену, колоритную и производящую неизгладимое впечатление. Добавим к этому, что не только люди, но и море здесь — активно действующее «лицо». Во время второго куплета песни оно начинает волноваться и бурлить. Быстро бегущие хроматические пассажи в басах оркестра, проносящийся у медных духовых мотив корабля-призрака в сочетании с матросской песней — все это чрезвычайно динамизирует сцену, создавая ярчайший контраст (полифоническое сочетание песни норвежских матросов и темы призрачного корабля). Хор экипажа призрачного корабля на фоне все тех же бегущих хроматических пассажей в оркестре запевает дикую, полную демонической экспрессии песню; лейтмотив корабля-призрака в оркестре сливается с испуганными возгласами норвежских матросов и с их песней, которой они хотят заглушить страшные звуки, несущиеся с призрачного корабля. Под влиянием адской музыки и песня матросов интонационно искажается. Внезапно раздается дикий хохот, и сразу наступает мертвая тишина. Эта большая, стремительно развивающаяся драматическая сцена полна динамики. В ней

---

* Мелодия этого хора, помимо звучания ее в разработке увертюры, слышится в возгласах матросов «hola-ho» в начале первого акта.

Вагнер проявил гениальное драматургическое мастерство. А контрастное противопоставление реального и фантастического, человеческого и дьявольского — квинтэссенция романтического искусства. Так жанровое сплетается с драматическим. К жанровым моментам относится также песня рулевого в начале оперы.

В увертюре заключены основные темы, звучащие в важнейших сценах оперы, а иногда составляющие их основу (как в балладе Сенты или в хоре матросов из третьего акта). Впервые у Вагнера увертюра явилась симфоническим обобщением идеи оперы, в концентрированной, но свободно трактованной сонатной форме отражающей ее музыкальную драматургию.

Наряду с написанной приблизительно одновременно увертюрой «Фауст», эта увертюра открывает собой блестящий путь Вагнера-симфониста.

Как другие оперные увертюры Вагнера, так и увертюра к «Летучему голландцу» является великолепным образцом программного симфонизма, развивая в этом отношении традицию веберовской увертюрности (мы имеем в виду последнюю оперную триаду). О программности говорит непосредственная тематическая связь с самой оперой, а также и воплощение в увертюре, в ее музыкальных образах, в их развитии и взаимодействии идеи оперы. Это не попурри, скроенное из оперных мелодий, это высокое симфоническое обобщение, симфоническая драма, где противопоставляются важнейшие образы оперы, где разворачивается симфоническое действие с его завязкой, развитием и развязкой. Поэтому увертюра, как в фокусе, отражает содержание оперы, и поэтому ее заключение-кода как результат, итог всего развития, соответствует заключительным тактам в последней сцене оперы.

Вагнер, имевший обыкновение писать программные пояснения к увертюрам и вступлениям к своим операм и музыкальным драмам, в пояснении к увертюре «Летучего голландца» так изложил ее музыкальное содержание, будто это не инструментально-симфоническое произведение, а сама легенда, послужившая основой оперы и данная в свободном пересказе. Отдельные детали вагнеровского описания, правда, совпадают с какими-то эпизодами увертюры, но в целом это вольная (если не сказать произвольная) трактовка, рожденная желанием рассказать не столько об увертюре, сколько о сюжетно-легендарных мотивах, побудивших гениального композитора написать такую увертюру, как и

всю оперу. И это понятно. Вагнер писал пояснение в 1852 году, когда находился в Цюрихе. Дирижируя здесь увертюрой из «Летучего голландца», он считал нужным подготовить публику не только к восприятию увертюры, но и познакомить ее с сюжетом баллады-легенды, которая не была широко известна, и таким образом приблизить ее к образному миру увертюры.

Неистовое тремоло и вздымающиеся хроматические пассажи струнных, покрывающиеся фанфарным мотивом корабля-призрака у валторн и фаготов, а затем у тромбонов и тубы при грохоте литавр, рисуют картину разбушевавшейся морской стихии. Рев шторма, свист урагана замечательно выпукло переданы в этой музыке, составляющей первую тему главной партии увертюры. Это тот красочный фон, на котором проходит лирическая драма Голландца и Сенты. Вторая тема главной партии — лейтмотив моря, набегающих и откатывающихся волн (см. пример 30). Обилие хроматизмов и уменьшенных гармоний позволяет быстро задевать весьма отдаленные тональности. Так, в первых же тактах увертюры после проведения мотива корабля-призрака в d-moll он же звучит в тональности gis-moll, то есть на расстоянии тритона от начальной тональности. Такие далекие, резкие и внезапные тональные отклонения придают музыке еще более взволнованно-возбужденный характер, усугубляющийся тремолирующей гармонией уменьшенного септаккорда. Но не следует видеть в этом только внешнее изображение морского волнения. Здесь изобразительность сочетается с выразительностью, с воплощением драматических страстей, во власти которых находятся души героев.

Волнение стихает на уходящем мотиве корабля-призрака. Долгая пауза на фермате. И вот, как голос утешения, сначала у английского рожка, а затем у гобоя звучит та самая широкая, которую мы при разборе баллады Сенты назвали темой искупления (см. пример 32), одновременно характеризующей образ Сенты. Это — побочная партия увертюры, контрастная главной. От нее отделяется последняя секундовая интонация, которая получает самостоятельный смысл, превратившись в лейтмотив роковых предчувствий:

34 **Andante animando un poco**

Многократно повторяющийся на одной высоте, но на меняющихся гармониях, этот лейтмотив несет в себе нечто фатальное. Так в музыке выражена основная романтическая идея: искупление любовью — любовью жертвенной, обреченной, с роковой неизбежностью приносящей спасение по ту сторону земного бытия.

В разработке увертюры мотивы моря подвергаются интенсивному развитию. Уменьшенные гармонии и хроматические пассажи создают крайнюю тональную неустойчивость и производят впечатление некоторого гармонического однообразия. Замечательная гармоническая находка — период в начале разработки, в котором первое предложение, начавшись в d-moll, кончается в a-moll, а второе предложение кончается в As-dur (снова тритон к основной тональности, как в монологе Голландца). Все сделано с помощью одного хроматического понижения мелодии, влекущего за собой изменение гармонии. Но как это естественно звучит! Мелодия хора норвежских матросов в разработке поглощается пассажами, слышен мотив призрачного корабля Голландца. Как и в начале третьего акта, веселая песня матросов искажается неистовством морской стихии.

Реприза сокращена и, по существу, сливается с кодой, звучит тема искупления (D-dur), сочетаясь (как и в самом конце оперы) с мотивом корабля- призрака и образуя с ним единый образ. Голландец и Сента слились в неразрывном союзе, в том мире, где нет страдания.

В музыке оперы не все находится на одинаковом художественном уровне. Есть непреодоленные итальянизмы. Довольно бледна фигура Эрика. В партии отца Сенты Даланда (особенно в его арии из второго акта) заметно влияние французского водевиля или комической оперы типа Адана или Обера. И тем не менее «Летучий голландец» знаменует решительный поворот к новой реформаторской и подлинно вагнеровской музыкальной драме.

Глава VI

«Тангейзер»

Как известно, в опере «Тангейзер» Вагнер соединил три легенды: о рыцаре миннезингере Тангейзере, долгие годы предававшемся чувственным наслаждениям в царстве богини Венеры, о Вартбургском состязании певцов и о святой Елизавете. Герой первой легенды — Тангейзер — действительное историческое лицо, миннезингер XIII века. Согласно народному преданию, богиня Венера заманила его в свои покои, но бог простил Тангейзеру беспутство. Эта легенда изложена в собрании народных песен А. Арнима и К. Брентано «Волшебный рог мальчика», в одном из рассказов Л. Тика*. Как Вагнер пишет в «Обращении к друзьям», «католически-фривольная тенденция» рассказа Тика оттолкнула его. Желание сделать Тангейзера героем своей оперы внушило ему само народное сказание в его чистом виде. Именно оно подсказало мысль ввести в оперу сцену состязания певцов в Вартбурге.

Вторая легенда в концепции Вагнера сильно отличается от изложения ее в новелле Гофмана, у которого выступает миннезингер Генрих фон Офтердинген (тоже подлинное историческое лицо), а не Тангейзер, так как описанное Гофманом состязание происходило за десять с лишним лет до рождения Тангейзера. Вагнер привнес в образ Тангейзера черты Офтердингена, как бы объединив в одном лице их

* О литературных источниках «Тангейзера» см. с. 51 настоящей книги.

обоих. Наряду с Тангейзером в опере Вагнера представлены и другие исторические персонажи — немецкие миннезингеры Вальтер фон дер Фогельвейде, Вольфрам фон Эшенбах, Битерольф, Генрих Шрейбер, Рейнмар фон Цветтер.

Героиней третьей легенды является Елизавета, венгерская принцесса, племянница Германа — ландграфа Тюрингского. В детстве она была привезена в Вартбург. Будучи выдана замуж за сына ландграфа, грубого и дикого воина, Елизавета всю жизнь жестоко страдала и после смерти была причислена к лику святых*. Вагнер связал судьбу Елизаветы с судьбой Тангейзера.

Вся концепция сводится к следующему: два мира противопоставлены друг другу — мир духовного благочестия, строгого нравственного долга и мир чувственных плотских наслаждений. Эта борьба двух начал — небесного и земного, христианского и языческого, духовного и светского — характерная тема романтического музыкального искусства, особенно на позднем его этапе. Не случайно романтики так охотно обращались к «Фаусту» Гете, трактуя его по-разному, но всегда подчеркивая метания главного героя между земными соблазнами и миром возвышенным, идеальным, олицетворенным в образе Гретхен.

В «Тангейзере» Вагнера воплощением чувственного, «греховного» мира является богиня Венера, воплощением же мира идеального, мира чистой беззаветной любви — невеста Тангейзера Елизавета. Вокруг каждого из этих образов группируется множество других персонажей, составляющих как бы фон и дополняющих образ. У Венеры это мифологические наяды, сирены, нимфы, вакханки, влюбленные пары, полные чувственной страсти; у Елизаветы — благочестивые рыцари — певцы чистой любви, пилигримы, совершающие путь в Рим к папе для отпущения грехов, для святого покаяния.

Мир Венеры и окружающих ее мифологических существ — очень важный пласт музыкальной выразительности оперы. Его отличают хроматизмы, уменьшенные гармонии, тональная неустойчивость, богатство оркестрового колорита. Образы рыцарей — певцов чистой любви и пилигримов — другой, не менее важный пласт. Эта музыка примечательна диатоническим складом, строгой просветленной хоральностью, относительно скромной оркестровой звучно-

---

* Эта легенда стала основой оратории Листа «Легенда о святой Елизавете».

стью. По общему характеру она близка многим страницам в партии самой Елизаветы (особенно в финале второго акта и в ее молитве в третьем акте).

Если музыкальная характеристика Венеры и ее волшебной свиты в основном сосредоточена в оркестре, то в сфере реальных персонажей (Елизавета, рыцари, пилигримы) на первый план выступает вокал, напевная декламация (сцена состязания певцов) или благоговейно-созерцательная мелодия (хоры пилигримов, романс Вольфрама «К вечерней звезде», молитва Елизаветы). Эти пласты музыкальной выразительности образуют интонационный конфликт оперы.

Но в то время как мир Венеры получает суммарную музыкальную характеристику, в мире благочестивого рыцарства выделяется миннезингер Вольфрам фон Эшенбах, наделенный персональной музыкальной характеристикой. Наряду с Тангейзером он — одно из главных действующих лиц оперы. Тангейзер — романтический раздвоенный образ, мечущийся между двумя мирами. Его характеризуют лихорадочные поиски истины, постоянная неудовлетворенность. От обольстительных чар грота Венеры он устремляется в свой родной Вартбург, к спокойствию его долин, к своим друзьям миннезингерам. В гимне Венере на состязании певцов он противопоставляет свою жгучую страсть христианской морали рыцарей: он жаждет любви богини. Но раскаяние заставляет его примкнуть к пилигримам и направить стопы в Рим к папе. Получив у властителя церкви жестокий отказ в прощении, он снова устремляется к Венере и лишь в смерти обретает успокоение и прощение. Поиски недостижимого идеала, невозможность примирить противоречия жизни — все это явилось художественно-символическим отображением чувств и переживаний передовой немецкой молодежи вагнеровской эпохи. Немцем с головы до пят назвал как-то композитор своего Тангейзера.

Вагнер резко возражал против чисто религиозного понимания его драмы. В «Мемуарах» он описывает, как различные рецензенты обрушились на него в печати, приписывая опере католическую тенденцию. Враждебно настроенные к Вагнеру критики противопоставляли ему Мейербера, который в «Гугенотах» выражает симпатии к прогрессивной протестантской партии, в то время как Вагнер в «Тангейзере» якобы прославляет католицизм[1]. Такому ложному толкованию идеи своей оперы Вагнер дает горячую отповедь в «Обращении к друзьям»: «...искание любви, разве оно могло быть, по существу, чем-нибудь иным, как не жаждою любви

настоящей, выросшей на почве полной чувственности, но чувственности, отшатнувшейся от скверных выражений чувственности современной? Оттого такими вздорными показались мне, при современном общем распутстве, прославленные критики, приписавшие моему „Тангейзеру" специфически-христианскую импотентно-божественную тенденцию! Измышление собственного бессилия они смешивают с созданиями фантазии, которых не в состоянии понять»[2].

В этом высказывании звучит критика современной буржуазной безнравственности и утверждается жажда любви земной, но чистой. Испытывая влечение то к Венере, то к Елизавете, Тангейзер ищет путей к примирению любви чувственно-сладострастной и идеально-возвышенной. Но этого примирения он не находит. Лишь великой любовью и смертью Елизавета искупает грех Тангейзера, который получает прощение тоже в смерти*. Такова романтическая идейная концепция оперы. Достижение идеала и успокоение возможно лишь за пределами земного бытия. Тангейзер умирает со словами: «Святая Елизавета, молись за меня».

В идейном содержании оперы есть своя внутренняя противоречивость. Пленительными, чарующими красками Вагнер изображает грот Венеры с его чувственными соблазнами и завораживающими сладостными зовами сирен и самой Венеры. Невольно поддаешься этим чарующим звукам и погружаешься в волшебный мир. Венера здесь выступает как символ несравненной женской красоты и обаяния.

Но, произнеся враждебное Венере имя Девы Марии, Тангейзер освобождается от ее власти и попадает в мир нравственной чистоты и сурового долга. Этот другой мир выражен в музыке не менее ярко и убедительно. Венера здесь предстает как воплощение злого начала, как грешница, отвращающая рыцарей от их христианского долга. Как мы уже говорили, Тангейзер отправляется в Рим. Однако папа не только не дает ему прощения, но проклинает его. Тангейзер снова устремляется к своей богине. Значит, не Венера, а святая католическая церковь — воплощение жестокого начала. И опять противоречие: Тангейзер все же прощен, вопреки проклятию папы. И музыка оперы кончается не торжеством сладострастия Венеры, а величественным гимном-хоралом пилигримов, возносящих хвалу всевышнему. Вагнер, как и его Тангейзер, колеблется между

* В народной легенде, изложенной в «Немецких преданиях» братьев Гримм, Тангейзер не умирает, а навеки возвращается к Венере.

двумя гениально созданными им мирами и не отдает предпочтения ни тому, ни другому.

«Тангейзер» — большая романтическая опера, по своему масштабу значительно превосходящая «Летучего голландца», оперу более лирическую. Монументальный характер «Тангейзера» проявляется и в театрально-постановочных эффектах. Большая балетная сцена — вакханалия в начале первого акта, приближающееся и удаляющееся шествие пилигримов, охотничьи рога за сценой, марш и шествие гостей перед состязанием певцов, огромный финальный ансамбль второго акта — все это атрибуты большой оперы мейерберовского типа, хотя самобытность вагнеровского музыкального стиля здесь уже достаточно ясна. Наряду с массовыми сценами, создающими как бы объективный фон, существенное значение в опере имеет субъективно-психологическое начало, особенно в характеристике внутреннего мира главного героя, раскрытого с большой реалистической силой. В финале второго акта оба начала — объективное и субъективное — сливаются. Все это вместе взятое делает оперу «Тангейзер» сценически более действенной по сравнению с «Летучим голландцем».

В «Тангейзере», как и в «Голландце», есть тенденция к преодолению законченных номеров, есть многократно повторяющиеся темы, формирующие единство всей интонационной ткани, весьма велика роль оркестра. Но между «Тангейзером» и «Голландцем» существуют и глубокие различия. В «Тангейзере» почти отсутствуют краткие лейтмотивы. Лейтмотивное значение приобретают развернутые, завершенные темы или мелодии, звучащие неоднократно на протяжении всей партитуры либо целиком, либо частично. Таковы темы грота Венеры, рыцарский гимн Тангейзера, прославляющего волшебные чары Венеры, хор пилигримов, темой которого начинается увертюра[3]. При этом большинство мелодий оперы не является лейтмотивами. Кроме того, в «Тангейзере», основанном, как и «Летучий голландец», на сменяющих друг друга сквозных сценах, больше относительно законченных арий, ариозо, дуэтов, ансамблей, хоров, образующих как бы «номера» внутри большой сцены. Хотя в опере они и связаны непосредственными переходами с предыдущим и последующим, но могут быть выделены и для самостоятельного концертного исполнения. Таковы ария и молитва Елизаветы, песня Вольфрама на состязании певцов, его же романс «К вечерней звезде», знаменитый марш. Во всех этих отношениях «Тангейзер» приближается

к традиционной опере. Но в отличие от последней главный герой не имеет законченной арии — ни выходной, ни какой-либо иной. Его образ ярко раскрывается в больших сценах. Один из самых впечатляющих эпизодов оперы — замечательная драматическая сцена — рассказ Тангейзера. Он органично связан со всем ходом действия, драматургически и музыкально входит в его развитие. В этом рассказе, как и в сцене Тангейзера и Венеры в начале оперы, больше, чем в других сценах, проявляется новаторство Вагнера.

Гениальнейшим созданием романтического программного симфонизма является огромная увертюра к «Тангейзеру», заслуженно получившая популярность на всех концертных эстрадах мира, не уступающую популярности величайших произведений симфонической музыки. В этой увертюре в концентрированной симфонической форме воплощена драматургическая концепция оперы — противопоставление двух начал, двух миров, составляющее ее интонационный конфликт.

Если взять увертюру в полном масштабе, она представляет собой большую трехчастную композицию с динамической репризой. Первая и третья (репризная) части основаны на хорале пилигримов и теме покаяния Тангейзера. В репризной части хорал разрастается до грандиозной мощи и, закованный в броню медных инструментов, увенчивает увертюру с ослепительным блеском. Средняя часть увертюры изображает грот Венеры с его волшебными чарами и Тангейзера, прославляющего в рыцарском гимне красоту богини. Так создается яркий интонационный контраст между крайними частями и срединой.

Хорал кларнетов, фаготов и валторн, которым начинается увертюра, — хоровая песнь пилигримов, полностью звучащая в мужском хоре в начале третьего акта, — это образ строгого величия, веры в искупление греха. Плавное, размеренное движение в аккордовом складе у низкого дерева с валторнами придает звучности органный характер. Сама мелодия, начало которой построено на звуках мажорного секстаккорда с начальной квартой от доминанты к тонике, близка немецким народным песням, для которых характерно трезвучное (фанфарное) строение. Но гармонизована она не так, как это могли бы подсказать звуки мелодии, составляющие ми-мажорный аккорд. Гармоническое движение выражается здесь в том, что каждый звук гармонизован другим аккордом После доминантового затакта следует тоническое трезвучие, затем секстаккорд, затем трезвучие VI сту-

пени. Даже в триольных фигурах почти каждый звук триоли имеет свою аккордовую основу:

VI ступень во втором такте обращает на себя внимание как гармония, характерная для идеальных, созерцательно-мистических образов вагнеровской музыки. Последовательность I—VI ступени в мажоре — лейтгармония царства Граля в «Лоэнгрине» и в «Парсифале».

Такой прием гармонизации каждого звука при плавном, поступенном голосоведении придает мелодии характер вязкости, непрерывности движения. Самим изложением, фактурой достигается особое legato. Нельзя также не обратить внимание на типичную для вагнеровского стиля «перекраску» одного звука с помощью гармонии. Звук cis в десятом и двенадцатом тактах попадает на разные гармонии: в первом случае это трезвучие II ступени, во втором случае — доминантсептаккорд на VII ступени E-dur. Поэтому при диатонической мелодии в средних голосах аккордовой фактуры воз-

никают хроматические ходы (четвертый и пятый такты). С этой особенностью мы встретимся и в поздних произведениях Вагнера («Мейстерзингеры», «Парсифаль).

Вторую тему первой части увертюры обычно называют «темой покаяния». Она во всем контрастна первой теме: в отличие от диатонизма первой темы она насыщена хроматикой, развивается по восходящим секвенциям, звенья которых отстоят друг от друга на малую терцию, что придает ей тонально неустойчивый характер (гармонический бас имеет своим контуром звуки уменьшенного трезвучия: *e—g—b*), духовые инструменты уступают место более теплому тембру струнных (сначала виолончели, а затем скрипки с альтами). Нисходящий хроматический ход после октавного скачка сообщает теме характер страдания, мольбы:

Тема покаяния звучит не только в хоре пилигримов (вторая картина первого и третий акт), но и в партии самого Тангейзера, когда он присоединяет свой голос к хору пилигримов. Таким образом, по сравнению с первой, эта тема более субъективна, она отражает внутренний мир главного героя.

Звучание становится все более мощным и величественным, особенно в изложении меди (тромбоны и туба) *ff*. Но это — один пласт фактуры. Другой пласт представляют собой фигурации скрипок, низвергающиеся после октавного скачка. Ясно, что эти фигурации ведут непосредственное происхождение от второй темы — темы покаяния. Так слились воедино обе темы первой части увертюры — внеличное и личное составляют здесь единство. И сами фигурации скрипок утрачивают скорбный характер темы покаяния. Напротив, они окружают хорал пилигримов сиянием — словно нимб над головами святых. Постепенно хорал стихает и доносится как бы издали, на глубоком *pp*. Если взять в целом всю первую часть увертюры, то она представляет собой динамическую волну — crescendo с обратным diminuendo. Создается выпуклая картина медленного торжественного шествия с пением. Сначала оно слышно издали, затем приближается, пение становится явственнее, шествие

проходит мимо, снова удаляется, пение затихает, только ветер доносит последние звуки. Хорал замирает на уменьшенном септаккорде.

Но вот характер музыки резко меняется — возникает волшебный грот Венеры. Это центральная часть увертюры, написанная в свободно трактованной сонатной форме (с зеркальной репризой и эпизодом в разработке), необычайно богата по колориту, полна жгучей страсти и опьянения. Звучание оркестра струится тремолирующими аккордами струнных инструментов в высоком регистре, хроматически нисходящими уменьшенными гармониями. Несутся в стремительном темпе легкие, воздушные фанфары деревянных. Отсутствие устойчивого баса гармонии придает ощущение воздушности, полетности.

Еще до оформления главной партии мелькают ее фрагменты. Создается впечатление, как будто с разных сторон сбегаются нимфы, наяды, вакханки, готовящиеся к танцу. Начинается вакханалия. Сама главная партия состоит из двух тем: одна — это легкие фанфары дерева:

Другая — танцевальная мелодия большого диапазона, которая станет основой балетной сцены в начале первого акта. Начинают ее альты с кларнетом, продолжают кларнет и гобой*:

Полна страсти связующая партия, звучащая у скрипок на фоне хроматических раскатов виолончелей — словно смутный подземный гул. Характерные для Вагнера секвентные восхождения короткой нисходящей фразы связующей партии создают впечатление все большего нагнетания, разреша-

* Здесь Вагнер вводит прием, характерный для его оркестрового стиля: это прием «тембровой модуляции» — передача мелодии от одной группы инструментов другой группе.

ющегося рыцарски маршеобразной темой побочной партии в доминантовой тональности (H-dur). Это сам Тангейзер, возносящий в песне-марше хвалу Венере и волшебным чарам ее грота:

Обратим внимание на два мелодических оборота: восходящий ход в первом такте перекликается с последним тактом второй темы главной партии, несмотря на большой контраст*; так создается единство между образами Венеры и Тангейзера, воспевающего красоту богини. Другой оборот (четвертый такт) нам знаком по маршевым мелодиям в «Риенци». Это нисходящий ход по звукам мажорного трезвучия. Если в первой половине мелодии преобладают черты маршевости благодаря чеканному ритму и наличию фанфарных оборотов, то вторая половина более лирична, песенна. В экспозиции эта маршевая мелодия не имеет своего заключения, а сразу вливается в разработку. Темы главной партии в последней развиваются секвентно по звукам уменьшенного трезвучия и включают много уменьшенных гармоний. Такое секвентное развитие напоминает проведение темы покаяния из первой части увертюры. Создается интонационное единство целого. Если в увертюре к «Летучему голландцу» обилие уменьшенных гармоний производит впечатление некоторого однообразия, то в увертюре к «Тангейзеру» значительно большее симфоническое мастерство композитора, большая яркость тематического материала и богатство оркестрового колорита позволило ему создать исключительную по разнообразию образов и звучности картину-поэму.

В процессе развития оркестровая ткань разрежается,

* Это наблюдение сделал Г. В. Крауклис[4].

становится прозрачной, и на фоне тончайшего тремоло разделенных засурдиненных скрипок в высоком регистре кларнет поет нежнейшую мелодию поразительной прелести и очарования. Это сама Венера, представшая перед Тангейзером.

А в третьем акте ту же мелодию экстатически поет Тангейзер в конце рассказа о паломничестве в Рим, взывая к своей богине. Вот эта мелодия в разработке увертюры:

Нисходящие хроматические ходы* в сочетании с мягким звучанием темы главной партии подводят к репризе, начинающейся темой связующей партии. Нежная прозрачность эпизода сменяется все нарастающей бурной страстью. Побочная партия (рыцарский марш), появляющаяся до главной по принципу зеркальности и звучащая в основной тональности, непосредственно, без промежуточного перехода, вливается в главную. Вакханалия достигает неистовства. Все смешалось в буйном, оргиастическом танце.

И вот, сквозь фигурации скрипок (новая трансформация темы покаяния Тангейзера: пассажи, сопровождаемые гулом литавр), выступает в начальной инструментовке (кларнеты, фаготы, валторны) хорал пилигримов. В отличие от трехдольного размера начала увертюры, здесь он изложен в четырехдольном размере, что придает ему еще более степенный характер медленного, спокойного шага. На фоне тех же фигураций, у низких струнных (альты, виолончели) возникает хроматическая тема покаяния. Так начинается реприза всей большой трехчастной композиции, увертюры. Звучность хорала пилигримов растет, усиливается, передается всей меди и величественным гимном-апофеозом с большой мощью завершает замечательную увертюру.

---

* В них есть предвосхищение гармонической последовательности, характеризующей сон Брюнгильды в «Кольце Нибелунга».

Схему ее можно изобразить следующим образом:

А

Хорал пилигримов, тема покаяния, хорал пилигримов.

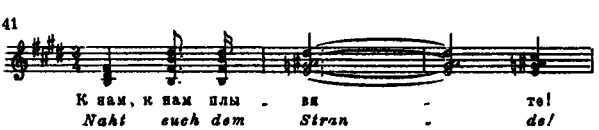
Б — сонатное allegro

а	б	$а_1$
экспозиция	разработка	реприза (зеркальная)
гл. п., св. п., поб. п.	гл. п., эпизод	св. п., поб. п., гл. п.

$А_1$

Хорал пилигримов, тема покаяния, хорал пилигримов.

Балетная сцена в начале первого акта, как и вся сцена Тангейзера и Венеры, является прямым продолжением центральной части увертюры. Вакханалия полна тех же чарующих, опьяняющих звучаний. В ней проходят и сменяют друг друга знакомые нам темы главной партии средней части увертюры, сопровождая танец нимф и влюбленных пар. Новой музыки здесь нет, за исключением сладостного пения сирен за сценой, призывающих путников забыться в любовных объятиях:



Хору нежных женских голосов a cappella чувственную прелесть придают мягкие диссонирующие задержания, «разрешающиеся» то в уменьшенный септаккорд, то в доминант-септаккорд. Наряду с хроматическими интонациями это предвосхищает стиль «Тристана и Изольды».

Большая сцена Тангейзера и Венеры — типичная для зрелого творчества Вагнера диалогическая сцена сквозного развития, где почти нет совместного дуэтного пения, где небольшие эпизоды песенно-ариозного характера включаются в общее непрерывное движение. Начинается она просьбой Тангейзера отпустить его в родной Вартбург, Венера противится его желанию, но в конце концов в гневе отпускает, предрекая, что он захочет вернуться к ней.

При сквозном, непрерывном развитии скрепляющее, цементирующее значение в этой сцене, написанной, главным

образом, в речитативном стиле, имеет рыцарский гимн Тангейзера, прозвучавший уже в увертюре. Здесь, в сцене с Венерой, его троекратное проведение, каждый раз на 1/2 тона выше (Des, D, Es), передает нарастание страсти. Мелодия самого гимна, который Тангейзер поет, аккомпанируя себе на арфе, больше развита по сравнению с увертюрой, она имеет продолжение. Песня содержит две части: марш, прославляющий красоту Венеры, и страстную мольбу об освобождении. Эта вторая часть песни варьируется, обнаруживая замечательное умение Вагнера бесконечно разнообразить одну и ту же мелодию*. При всех вариантах концовка одинаковая: на словах «Царица, богиня, дай мне уйти!» («O, Königin, Göttin, lass mich ziehn») Вагнер употребил традиционный каданс — от септимы доминантсептаккорда через вводный тон к тонике. Такой каданс встречается в бытовой музыке, он попал и в итальянскую оперу. В «Тангейзере», и особенно в «Лоэнгрине», он звучит неоднократно, заканчивая мелодическое построение**.

Венера в первой сцене имеет два контрастных ариозо. В первом она нежнейшей, сладостной мелодией зовет Тангейзера вкусить блаженство в ее волшебном гроте. В этой мелодии нетрудно узнать эпизод-тему кларнета в разработке увертюры. Но здесь, как и в песне Тангейзера, она получает обширное продолжение и развитие. Фоном чарующего своей красотой ариозо являются трепетно тремолирующие скрипки, разделенные на четыре партии с добавлением солирующей скрипки в высочайшем регистре, интонирующей тему главной партии увертюры***. Все это вместе взятое, включая отдаленное пение сирен, полно волшебного очарования. Второе ариозо Венеры, раздраженной нежеланием Тангейзера остаться у нее, носит совершенно иной характер — характер возбужденной речи оскорбленной женщины. Гнев, смешанный с иронической насмешкой, получает свое выражение в разорванных фразах, в выкриках, в широких интервалах. Этому же способствуют быстрые, энергичные пассажи струнных и резкий тональный сдвиг из Des-dur в D-dur

Сцена заканчивается неистовыми, яростными пассажами,

* Нечто подобное происходит в третьей песне Вальтера в «Мейстерзингерах», где мелодия, прозвучавшая ранее, варьируется и удлиняется.

** Это красиво, но из-за частого употребления становится некоторым стандартом. Характерно, что в операх Вагнера послелоэнгриновского периода такой каданс почти совершенно исчезает или звучит в общем контексте в обновленном, освеженном виде.

*** Подобный оркестровый прием широко применен в «Лоэнгрине».

дважды повышающими свой высотный уровень на малую терцию, — по звукам уменьшенного трезвучия *d, f, as.*

Переход ко второй картине первого акта дает потрясающий контраст. Душный мрак грота Венеры с его вакхическими плясками и знойной страстью внезапно сменяется тишиной Вартбургской долины. Идиллическая картина весеннего утра. Играя на рожке, пастух поет песню в народном духе, приветствуя весну. С пением молитвы вдалеке проходит толпа пилигримов, отправляющихся в Рим. Молчание оркестра способствует впечатлению тишины блаженного утра. Только рожок пастуха (английский рожок)* сопровождает хорал пилигримов. Примечательно, что цезуры после каждого четвертого такта хорала с каденсами в основной тональности (G-dur) и в тональностях близкого родства, как и аккордовый (гомофонно-гармонический) склад, напоминают скорее не католический (грегорианский), а протестантский хорал. В произведениях искусства такого рода анахронизмы не редкость и даже необходимы, если они способствуют художественности впечатления. Вторая половина песни пилигримов основана на хроматической теме покаяния, которую подхватывает Тангейзер, погруженный в молитву.

Финал первого акта, где происходит встреча Тангейзера с ландграфом и друзьями-миннезингерами, очень традиционен и по музыке большого интереса не представляет. Ариозо Вольфрама, где он напоминает Тангейзеру о его дивном пении и просит вернуться в их круг, мелодически красиво, но не ново и напоминает то ли веберовские, то ли итальянские оперные мелодии. Вообще, весь этот финальный ансамбль, временами сопровождаемый звуками охотничьих рогов (валторны), очень растянут (обычно при постановках в нем делают купюры) и расхолаживает после великолепных предшествующих сцен. В партии Тангейзера, а затем и в оркестровой концовке акта, как и в оркестровом вступлении ко второму акту, и в заключительном отыгрыше арии Елизаветы возникает радостная мелодия, начинающаяся с «вершины-источника», прототип которой мы видели в операх «Феи» и «Летучий голландец» (см. примеры 4, 9).

Второй акт наиболее традиционный. Роскошный зал

---

* Интересно сравнить этот наигрыш пастуха и соло английского рожка в третьем акте «Тристана и Изольды» (тоже напев пастушеской свирели). Здесь веселая мелодия диатонического склада, там скорбный напев, насыщенный хроматикой; здесь объективный мир окружающей природы, там воплощение субъективного мира страдающего Тристана.

Вартбургского замка, трубы и торжественно-помпезный марш, сопровождающие шествие гостей перед состязанием певцов, полнозвучные хоры, огромный финальный ансамбль, молитвенный хорал за сценой — все это типично для театрального стиля большой оперы. Для полного подобия не хватает только балета. Но от него Вагнер решительно отказался.

Центральная и важнейшая сцена акта — сцена состязания певцов. Ей предшествуют другие «номера»: радостно-возбужденная ария Елизаветы, выражающей свой восторг в ожидании Тангейзера, дуэт Тангейзера и Елизаветы во время их первой встречи (сильно уступающий по музыке гениальным любовным сценам в других операх Вагнера), краткий речитативный диалог Елизаветы и ее дяди ландграфа, марш с хором. Последний — один из популярнейших оперных маршей, наряду с знаменитыми маршами из «Фауста» Гуно и «Аиды» Верди. Он слишком хорошо известен для того, чтобы на нем специально останавливаться, но, несомненно, принадлежит к лучшему, что создал Вагнер в области маршевой музыки.

Действительно новаторской в полном смысле этого слова является сцена состязания певцов, которые в песнях стремятся раскрыть сущность любви. По очереди выступают миннезингеры, аккомпанируя себе на арфе: Вольфрам фон Эшенбах, Вальтер фон дер Фогельвейде, Битерольф, снова Вольфрам. Все они воспевают идеальную «божественную» любовь, любовь как чистый родник, как далекую звезду, которую можно с благоговением созерцать, но коснуться которой никто не смеет. Каждая из этих песен вызывает восторженные отклики гостей. Тангейзер противопоставляет им свою концепцию любви: жаркое чувство, охватывающее человека, источник, к которому нужно жадно прильнуть, — вот что такое любовь. Здесь скрестились два разных понимания любви — любви платонической и чувственной. Весь спор, прерываемый репликами хора, представляет собой не столько чередование законченных пьес, сколько большую драматическую сцену сквозного развития, и в этом ее новаторство.

Песни рыцарей — певцов «идеальной» любви — отличаются напевным речитативом, мало индивидуализированным и однородным. Только обе песни Вольфрама как-то выделяются своей более выразительной, более кантиленной мелодией, но тоже с элементами речитативности. Его песня «Здесь перед собой я вижу сонм героев» начинает сцену.

В ее мелодизированном речитативе, предваряемом хоралом разделенных альтов и виолончелей в сопровождении пассажей арфы, выражено созерцательно-благоговейное настроение. Вторая его песня «О, свет любви высокой, сияй нам в этот миг!» — это уже в полном смысле слова ариозо, насыщенное большим пафосом. От напевного речитатива к чистой мелодии — таково интонационное развитие сцены состязания.

Выступления Тангейзера со своей концепцией любви тоже речитативны, но они отличаются более энергичным, повышенно-экспрессивным характером, превращающим речитатив в страстно-напряженную мелодию:

Тангейзер еще продолжает находиться во власти чар Венеры, поэтому его выступления сопровождаются реминисценциями в оркестре музыки грота Венеры. Последняя его песня — гимн Венере, в чьих объятиях рыцарь может познать истинную любовь. Здесь этот гимн звучит еще на 1/2 тона выше (E-dur), чем в последний раз в гроте Венеры. Вся сцена с ее повышающимся динамическим уровнем, с растущим напряжением органично подводит к этому эмоциональному взрыву, который вносит яркий тональный контраст: почти все песни (за исключением Битерольфа) написаны в бемольных тональностях (Es, F, B). Обрамляется диспут обеими песнями Вольфрама (Es). И вдруг, к последнему выступлению Тангейзера, вызвавшему смятение у рыцарей и гостей, совершается резкий тональный сдвиг в E-dur, что еще больше подчеркивает напряжение и драматизм ситуации. Гимн завершается совсем другой тоникой — *d*, вместе с которой в оркестре *ff* звучит «страшный» уменьшенный септаккорд с хроматическими пассажами.

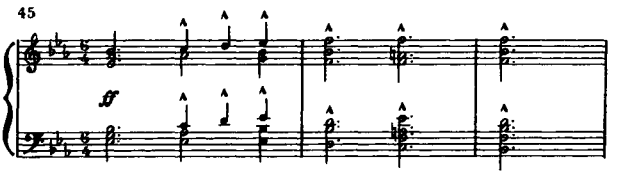
Отрывистые реплики рыцарей и хора, сумятица голосов очень выразительно передают ужас, вызванный выступле-

нием Тангейзера в честь богини Венеры. В этой финальной сцене хоры и ансамбли чередуются с сольными фрагментами; среди них особенно выделяется голос Елизаветы, выступающей в защиту Тангейзера. Пение Елизаветы все больше приобретает хоральный характер, особенно там, где она говорит о готовности молитвой искупить грех Тангейзера:

Эта мелодия, интонационно близкая хоралу пилигримов, подхватываемая дальше голосами рыцарей, получает лейтмотивное значение. В большом ансамбле выделяется голос страдающего Тангейзера. Ансамбль, включающий элементы полифонии (каноническая имитация), широко развертывается и вместе с хором и оркестровым tutti достигает большой мощи.

Вступление к третьему акту изображает паломничество Тангейзера. В этом вступлении проходят уже знакомые нам темы: хорал пилигримов, отправляющихся в Рим, тема покаяния, хоральная мелодия Елизаветы, умоляющей о прощении Тангейзера. Появляются и две новые темы, играющие очень важную роль в третьем акте. Первая из них благодаря своей краткости и концентрированной выразительности может быть названа лейтмотивом в прямом смысле слова. Это тема паломничества Тангейзера:

Вторая тема хорального характера — тема католического Рима*:



Обе они проходят в рассказе Тангейзера.

Третий акт — наиболее цельный и ровный по музыке. Сначала может показаться, что первая его половина состоит из отдельных номеров — хора пилигримов, молитвы Елизаветы, романса Вольфрама. Но все эти «номера» настолько между собой спаяны, так органично связаны непосредственными переходами, что создается впечатление целостной сцены. Хор пилигримов, возвращающихся из Рима, является репризой первой части увертюры, только на 1/2 тона ниже (Es-dur). В нем та же линия развития crescendo—diminuendo, тот же мотив покаяния наряду с хоралом, то же замирание к концу. Хорал прерывается возгласами «алилуйя» и сопровождается речитативными репликами Вольфрама и Елизаветы, склоненной в молитве у статуи девы Марии.

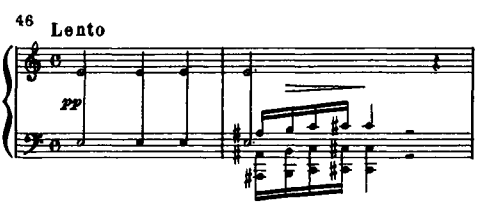
Молитва Елизаветы является как бы продолжением хора пилигримов. На фоне хоральных звучностей в оркестре спокойно стелется проникновенная, созерцательная, полная религиозного настроения мелодия. Только в середине, благодаря обилию хроматизмов и ходам голоса по звукам уменьшенного септаккорда, она несколько драматизируется, с тем чтобы к концу вернуться к тому же благоговейно-созерцательному настроению. Бемольная тональность (Ges-dur) способствует особой мягкости и проникновенности. Интересно отметить, что в оркестровом сопровождении молитвы совершенно отсутствуют струнные инструменты.

* Она близка теме Грааля из «Парсифаля» и, в свою очередь, заимствована из дуэта Изабеллы и Марианны из «Запрета любви».

Участвуют одни деревянные духовые и валторны, что придает музыке характер органного звучания.

Уход Елизаветы сопровождается поддерживающей это благоговейное состояние музыкой в оркестре. Хоральные аккорды деревянных духовых, реминисценции хорала Елизаветы и рыцарей из второго акта, как и мелодия из второй песни Вольфрама в сцене состязания певцов (бас-кларнет), но уже гораздо более спокойная, — все это создает поэтическое настроение спускающегося тихого вечера. Вольфрам, играя на арфе, поет свой знаменитый романс, являющийся непосредственным продолжением предшествующей сцены и выдержанный в том же лирическо-благоговейном настроении. Весь романс состоит из трех связанных между собой небольших разделов, контраст между которыми создается не столько мелодией, сколько оркестровым сопровождением: арпеджио арфы, тремоло разделенных скрипок, аккордовый аккомпанемент арфы. Если мелодия двух первых разделов содержит черты речитативности, то третий раздел — это кантилена виолончельного характера. Ее же воспроизводят виолончели по окончании романса, как бы продлевая спокойно-лирическое настроение.

Но она заканчивается не на тонике. Внезапно врываются посторонние тревожные звуки на уменьшенной гармонии, нарушающие спокойствие предшествующей сцены. С появлением Тангейзера совершается резкий перелом в драматургии действия. Грозно звучащее *e* валторны и хроматически восходящее движение струнных создают образ фатальной, роковой силы:



Это мотив проклятия папой римским Тангейзера. Преследуемый страшным воспоминанием об отказе церковного владыки в прощении, в жалком виде, в рубище пилигрима, с посохом в руке, вернулся он в Вартбург. Тангейзер ищет обратный путь к Венере. В оркестре проносятся реминисценции музыки грота Венеры.

Своему другу Вольфраму Тангейзер хочет поведать о печальном паломничестве в Рим. И он начинает рассказ —

один из многочисленных и наиболее потрясающих рассказов в операх Вагнера. Этот рассказ требует более подробного рассмотрения, поскольку является кульминацией в развитии образа Тангейзера. Повторяющаяся неоднократно тема — мотив паломничества — у альтов, а дальше у виолончелей, сопровождает печальное повествование. Босоногий, по терниям и камням брел он пешком в Рим, надеясь физическими страданиями искупить свой грех. Это первая часть рассказа, где на фоне равномерного движения струнных, как бы воспроизводящих длинный, бесконечный путь, льется печальная, неизбывно тоскливая вокальная мелодия, в которой композитор точно следует за акцентами речи. Приведем пример: в том месте, где Тангейзер поет «Своею кровью я творца молил» (Vergoss mein Blut ich zu des Höchsten Preis) на слове «кровью» (Blut) сделан особый акцент не только в динамическом указании, но и в самом созвучии (неустойчивый звук *fis* в гармонии уменьшенного септаккорда). Так выражена боль, отчаяние.

Наконец Тангейзер прибыл в Рим. В оркестре у деревянных духовых возникает хоральная тема Рима. Она уже прозвучала во вступлении к этому акту, продолжает звучать и там, где Тангейзер рассказывает о святом отце, который дарил прощение и милость тысячам. Это вторая часть рассказа.

Настала очередь Тангейзера. Со склоненной до земли головой предстал он перед папой. Как сломленные, звучат в оркестре обрывки темы паломничества. Грозен, неумолим ответ папы, навеки проклявшего Тангейзера: как посох его никогда не покроется свежей зеленью, так и грешник никогда не получит прощения. Это место рассказа, образующее его третью часть, сопровождается роковой темой проклятья, которая ранее возвестила появление несчастного странника.

Четвертая часть сцены вносит резкий контраст. Тангейзер неудержимо устремляется к своей богине, чтобы, как в былые дни, упиться чарами ее любви. В оркестре снова возникают обольстительные темы грота Венеры на фоне мерцающего тремоло скрипок в высоком регистре.

Рассказ Тангейзера — это не традиционная оперная ария, это свободно построенная сцена, в которой нет обычной репризности и где музыка следует за всеми перипетиями повествования по принципу свободного развертывания. Форма не замкнута, а разомкнута.

Шарль Бодлер писал в связи с постановкой оперы в Париже в 1861 году: «Как передать впечатление от рассказа

Тангейзера об его паломничестве в Рим, рассказа, в котором красота слова так прекрасно дополняется и поддерживается речитативом, что оба элемента сливаются в нераздельном единстве? Опасались длиннот этой части, а между тем рассказ, как мы видели, источал непобедимую драматическую силу... Все высказано, выражено, раскрыто словом и музыкой настолько достоверно, что всякий иной способ выражения кажется немыслимым»[5].

В величайшем воодушевлении Тангейзер взывает к Венере («к тебе, богиня, возвращаюсь, в волшебный мрак твоих утех» — мелодия чар Венеры, прозвучавшая уже дважды: в эпизоде из увертюры и в первом ариозо Венеры в первой картине оперы). Музыка вакханалии все больше разгорается. Вольфрам напоминает Тангейзеру имя Елизаветы, и он полубессознательно повторяет это имя. Здесь замечательный драматургический эффект: имя Елизаветы сливается с началом похоронного хора, сопровождающего тело скончавшейся невесты Тангейзера. Со словами: «Святая Елизавета, молись за меня!» — Тангейзер умирает.

Заключительный хор молодых пилигримов, возвращающихся из Рима с вестью о случившемся чуде — о покрывшемся зеленью посохе папы, — представляет собой песню-хорал*. Завершается опера мощным звучанием темы пилигримов в голосах хора и ансамбля рыцарей, в сопровождении оркестра tutti. Этой темой начинается увертюра, ею же кончается вся опера.

При разборе оперы мы основывались на первоначальной, так называемой дрезденской редакции. Через 15—16 лет после дрезденской премьеры Вагнер предпринял переработку оперы для постановки ее в Париже в театре «Гранд-Опера». Эта переработка была сделана отчасти по желанию самого Вагнера, отчасти в связи с требованиями парижского театра. Новая, «парижская» редакция коснулась, главным образом, первой картины — у Венеры, партией которой Вагнер был неудовлетворен, считая ее недостаточно развитой, и для которой он написал много новой музыки. Он также сильно изменил вакханалию. Менее значительной переработке подверглась сцена состязания певцов. Третий акт остался без всяких изменений. Подробнее о парижской редакции «Тангейзера» и о судьбе его постановки в Париже будет сказано позже.

---

* Мелодический голос этой хоральной песни содержит обороты, родственные лейтмотиву веры из «Парсифаля».

Пока же коснемся некоторых вопросов музыкальной драматургии «Тангейзера». Опера построена в известном смысле симметрично. Начало (после увертюры) ведет нас из грота Венеры с его волшебными чарами в тишину и спокойствие Вартбургской долины, в мир благочестивых рыцарей и пилигримов. Третий акт возвращает нас через рассказ Тангейзера в волшебный мир Венеры. Заключительный хор — своеобразная величественная кода, замыкающая все построение. Центральная сцена второго акта — рыцарское состязание певцов — середина, по обе стороны которой разворачивается действие, вначале устремляющееся к этой сцене, а затем уводящее от нее.

Существенную конструктивную роль в драматургии оперы играет ее тональный план, демонстрирующий глубокую продуманность и мастерство Вагнера в охвате крупных пластов музыки. Опера начинается в E-dur, кончается в Es-dur. Центральная сцена — сцена состязания певцов, где происходит перелом в действии и в судьбе главного героя, где совершается драматический взрыв, — начинается в Es-dur, кончается в E-dur. Обе эти тональности образуют тональные центры оперы. E-dur — преимущественная тональность мира Венеры (средняя часть увертюры, гимн Тангейзера Венере в сцене состязания, музыка вакханалии и явление Венеры в конце оперы); Es-dur — преимущественная тональность мира реального* (обе песни Вольфрама на состязании певцов, вступление к третьему акту — паломничество Тангеизера и хоры пилигримов). Тональное движение в сцене состязания певцов (Es-dur — E-dur) является как бы зеркальным отражением тонального движения всей оперы (E-dur — Es-dur).

Уже при разборе «Риенци» была отмечена характерная опора Вагнера на жанровые истоки марша и хорала. Эти же жанровые истоки определяют многое в тематизме «Тангейзера», как и в последующих операх и музыкальных драмах Вагнера**. Роль хорала и марша в музыке Вагнера — особая проблема, достойная специального исследования[6].

---

* По поводу тональности E-dur темы пилигримов в увертюре можно высказать следующую гипотезу: Вагнеру нужно было примирить антагонистические начала, привести их к единству, что, кстати, следует из его программного пояснения. Выражением этого слияния и должно было быть тональное единство обоих начал.

** Разумеется, этими жанровыми истоками далеко не ограничивается вагнеровский тематизм, но в образном мире его музыки они играют весьма существенную роль.

Глава VII

«Лоэнгрин»

Постановка «Лоэнгрина» в Дрездене не состоялась и не могла состояться, так как оперы Вагнера, принимавшего участие в революции, были сняты с репертуара дрезденского оперного театра. В письме к Листу из Парижа от 21 апреля 1850 года Вагнер просил его поставить «Лоэнгрина» в Веймаре[1]. Лист быстро откликнулся на эту просьбу и, несмотря на скромные ресурсы веймарского театра, продирижировал оперой 28 августа 1850 года.

Образ Лоэнгрина, как уже говорилось, занимал творческое воображение композитора еще в 1842 году, когда он был погружен в изучение старинных немецких сказаний и легенд.

Сначала отношение Вагнера к сказанию о Лоэнгрине было отрицательным. Сам он так объясняет это в «Обращении к друзьям»: «Средневековое сказание показало мне Лоэнгрина в двойственно-мистическом освещении, которое наполнило меня недоверием и той особой неприязнью, какую мы ощущаем при виде сделанных из дерева, раскрашенных фигур на больших дорогах и в церквах католических стран»[2]. Лишь позже, когда композитор познакомился с другими фольклорными источниками, ему открылось глубокое общечеловеческое содержание легенды о Лоэнгрине. Не случайно сказание о «рыцаре лебедя» имеет множество французских и немецких вариантов.

Кроме поэмы Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (кстати, этот миннезингер — один из героев оперы «Тангей-

зер»), в которой излагается немецкая легенда о Лоэнгрине, Вагнер пользовался и другими фольклорными материалами, в том числе «Немецкими преданиями» братьев Гримм. В «Обращении к друзьям» Вагнер сопоставляет легенду о Лоэнгрине с древнегреческим мифом о Зевсе и Семеле[3]. Полюбив земную женщину, бог является ей в человеческом обличье. Чувствуя его неземное происхождение, она требует от него, чтобы он предстал перед ней в своем подлинном образе. Но это обрекает ее на гибель, так как смертный не может выдержать вида божества.

Вагнер мастерски сплел эти различные варианты и на их основе создал собственную драматургическую концепцию. В этой драме есть элемент чудесного, сказочного — таинственная страна, откуда пришел Лоэнгрин, легенда о святой чаше Грааля — и это характерно для романтизма (особенно немецкого). Но идея оперы гораздо шире и имеет глубокое прогрессивное и актуальное для своего времени значение.

Сам композитор в «Обращении к друзьям» со всей решительностью опровергает христианскую сущность своей оперы. «„Лоэнгрин“ — поэма, выросшая не из чисто христианских воззрений, а из идеально-довременных основ человеческой истории вообще, — пишет он. — Мы ошибаемся в корне, когда, уступая поверхностной мысли, считаем специфически христианское мировоззрение творческой первопричиной всех его образов. Ни один из важнейших и наиболее волнующих христианских мифов не является коренным созданием христианского духа, как мы его обыкновенно понимаем: он унаследовал их от воззрений прошедших веков во всей их чистой человечности. Освободить эти мифы от противоречивых воздействий христианской мысли и восстановить в них вечную поэму чистой человечности — такая именно задача стояла перед исследователем новейших времен, и поэту оставалось только окончательно ее завершить»[4].

Композитор утверждает, что первооснова легенд и мифов коренится в древнейших народных истоках. Христианство лишь использовало их. Нужно восстановить их во всей их чистоте, освободив от всех наслоений. Однако нельзя не отметить романтического идеализма в этом высказывании. Речь идет о «вечной поэме чистой человечности» как о сущности мифологии. Правда, народные мифы таят в себе широкие обобщения в аллегорических, иносказательных образах, но понятие «чистой человечности» у Вагнера, несомненно, связано с антропологизмом фейербаховской фило-

софии. Здесь подразумевается не конкретный человек с его чувствами и устремлениями, а человек-абстракция, «человек вообще». Подобным образом Вагнер характеризует Сенту в «Летучем голландце» — как «женщину-вообще, женщину, еще не существующую, желанную, предчувствуемую, бесконечно женственную женщину, словом: женщину будущего»[5].

Для понимания концепции оперы очень важно подчеркнуть, что Лоэнгрин, подобно Летучему Голландцу и Тангейзеру, искал женщину, которая верила бы в него, ни о чем не спрашивая. «Он жаждал... того единственного, что могло спасти его от одиночества, успокоить его тоску: любви, возможности быть любимым, понимания, рожденного любовью»[6]. И далее Вагнер делает следующее обобщение: «Трагизм в характере, во всем положении Лоэнгрина имеет свои глубокие причины в основах современной жизни (разрядка наша. — *Б. Л.*); в творце художественного произведения (то есть в Вагнере. — *Б. Л.*) он отразился в тех же чертах, в каких он выступает в герое поэмы... Кто в „Лоэнгрине" открывает категорию христианского романтизма, тот созерцает его случайную внешность, а не самую сущность... Здесь я подхожу к трагическому положению истинного художника в современной жизни, к тому самому элементу, которому, в разработке сюжета „Лоэнгрина", я придал художественно-артистическую форму»[7].

Вот, оказывается, в чем дело: подобно своему Лоэнгрину, Вагнер как художник в этом мире одинок. Он жаждет нести людям истинное искусство, он ищет доверия и любви, но всюду встречает враждебное отношение и непонимание. Он вынужден в одиночестве жить своими идеалами. И это — удел не только Вагнера, но и всех истинных художников, для которых искусство — важнейшее жизненное назначение.

В опере «Лоэнгрин» развиваются те же принципы, которые были уже намечены и в значительной степени осуществлены в «Летучем голландце» и «Тангейзере». Но «Лоэнгрин» ближе примыкает к его реформаторским музыкальным драмам. В этой опере окончательно преодолена структура законченных номеров, все действие развивается в больших драматических сценах, непосредственно переходящих одна в другую на основе сквозного развития; рассказ, монолог или диалог заменяют традиционные арии и не дробят оперу, а составляют ее органическую часть, входя в музыкально-драматургическую ткань; речитативы и ариозное

пение сливаются в рамках одной сцены, а иногда оба вокальных принципа объединяются в одном мелодическом потоке; лейтмотивы скрепляют вокально-оркестровую ткань, создавая ее интонационное единство. Весьма важную драматургическую функцию несет оркестр. При этом в «Лоэнгрине» значение вокальной сферы нисколько не уступает оркестровой, а во многих случаях превосходит, — «Лоэнгрин» очень певучая опера. В ней много хоров и ансамблей.

Трехактная композиция оперы обнаруживает определенную симметрию и логическую стройность драматургии. Первый акт и вторая картина третьего акта — берег Шельды у дуба правосудия — обращение короля к своим подданным. В первом акте — появление Лоэнгрина и обращение к лебедю; вторая картина третьего акта — обращение к лебедю и уход Лоэнгрина. Второй акт — венчание Лоэнгрина и Эльзы. В первом и третьем актах доминируют светлые образы Лоэнгрина и Эльзы, во втором — мрачные образы Фридриха и Ортруды. Первая картина третьего акта — любовная сцена Лоэнгрина и Эльзы — имеет переломное значение и приходится приблизительно на точку золотого сечения. Наконец, рассказ Лоэнгрина и заключение оперы являются тематической и тональной репризой вступления: опера начинается и кончается в A-dur.

Как в «Тангейзере» друг другу противопоставляются два мира — духовный и чувственный, так и в «Лоэнгрине» мир света и добра в образах Лоэнгрина и Эльзы противостоит миру тьмы, коварства и зла в образах Фридриха и Ортруды. Каждый из этих двух миров имеет свою интонационную сферу, свой комплекс выразительных средств, даже свой тональный центр, вокруг которого группируются другие тональности. Так, тональным центром Лоэнгрина является светлый, словно утренняя заря, «весенний» A-dur, а в партиях Фридриха и Ортруды преобладает мрачный fis-moll*.

Музыкальная характеристика Лоэнгрина сосредоточена в изумительном по красоте вступлении к опере. Множество раз в литературе о Вагнере говорилось, что впервые в «Лоэнгрине» Вагнер заменил большую развернутую увертюру вступлением, воплощающим один образ.

Вступление к «Лоэнгрину» содержит лейтмотивную характеристику лучезарного рыцаря — посла Грааля.

* Думается, что этим, как и многими другими примерами, опровергается существующее мнение, будто Вагнер был безразличен к тональностям.

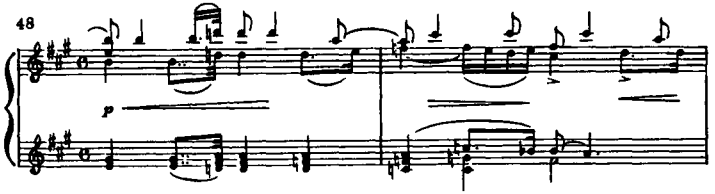
Одновременно это и тема Грааля. Для создания образа дивного видения, идеального в своей чистоте и благородстве, Вагнер впервые в оркестровой музыке ввел следующий прием: скрипки, разделенные на четыре партии, вместе с четырьмя солирующими скрипками в высочайшем регистре (во вступительных четырех тактах звучит одно тоническое трезвучие A-dur с флажолетами солирующих скрипок) играют тему — лейтмотив Лоэнгрина. Возникают необычайно светлые, будто сотканные из эфира звуки. Удивительно в этой, казалось бы, простой мелодии мастерство гармонии и голосоведения, способствующих созданию впечатления плавности и непрерывности движения. Характерно для вагнеровского стиля сочетание диатонической мелодии в верхнем голосе и хроматических интонаций в других голосах гармонии:

В этой теме есть черты хоральности, играющей столь значительную роль в музыке Вагнера, символизирующей образ святости (отнюдь не в мистическом смысле этого слова, а в смысле чистоты и идеальности). В гармоническом движении этой темы обратим внимание на два момента: непосредственное сопоставление I, VI и I ступеней, являющееся

лейтгармонией Лоэнгрина[8], и III мажорную ступень Cis-dur в A-dur.

Целиком эта тема проводится в рассказе Лоэнгрина (третий акт) в тональностях A-dur и Fis-dur. В последней тональности она звучит также в тот момент, когда заколдованный и превращенный в лебедя брат Эльзы Готфрид принимает свой человеческий облик. Соотношение тональностей A — Fis в рассказе является как бы раздвинутой до рамок законченных тематических построений лейтгармонией Лоэнгрина, которая (I, V и I ступени) выделяется из темы и приобретает самостоятельное лейтмотивное значение. На этой гармонической последовательности основано прощание Лоэнгрина с лебедем при первом его появлении («О, лебедь мой!»). Она же звучит во второй картине третьего акта в обращении Лоэнгрина к лебедю (на тех же словах: «О, лебедь мой!»)*. Та же последовательность вплетается в интонационно близкий теме Лоэнгрина, чудесной красоты хор народа, зачарованного видом прекрасного рыцаря. В рассказе Эльзы о приснившемся ей рыцаре снова появляется тема Лоэнгрина, но уже в тональности Эльзы As-dur. В той же тональности она звучит в коротком диалоге Лоэнгрина и Эльзы, где он называет ее своей супругой.

Но вернемся к музыке вступления. Тема Лоэнгрина — посла Грааля после ее скрипичного звучания передается группе деревянных духовых инструментов, где она «опускается» в доминантовую тональность E-dur. Разделенные на четыре партии скрипки окутывают ее тончайшим, словно паутина, контрапунктом, продолжающим то же непрерывное движение. В процессе мелодического развертывания возникает новое тематическое образование. Оно и ново, и неразрывно связано с предшествующим, продолжает его. В нем появляются повелительные интонации, хотя и не лишенные мягкости, что сближает его с основной темой:



* Оркестровое вступление к этому ариозо Лоэнгрина Вагнер использовал в «Парсифале» как цитату, кстати, тоже в связи с лебедем.

В опере это тематическое образование в несколько измененном виде напоминает о себе там, где Лоэнгрин спрашивает Эльзу, согласна ли она, чтобы он в бою защитил ее честь.

Тема Лоэнгрина — посла Грааля спускается еще ниже и звучит в основной тональности у валторн, поддержанных низкими струнными (альты, виолончели, контрабасы). Дальше она передается всей меди (валторны, трубы, тромбоны, туба) с грохотом литавр и ударами тарелок и через мощное crescendo достигает огромной силы, захватывая субдоминантовую тональность. Тема Лоэнгрина приобретает героический характер. Это кульминация вступления. Переключаясь снова в основную тональность, звучность быстро затухает и приводит к красиво опускающемуся нисходящему ходу скрипок к тонике. Так же прозрачно и нежно, как вначале, тема интонируется у скрипок divisi, завершая это замечательное вступление. Последние аккорды дают плагальную последовательность A—Fis—D—A. Очень важно отметить, что эта плагальная последовательность является как бы обобщением тонального развития всего вступления, которое движется от тоники к тонике через доминанту (*E*) и субдоминанту (*D*), то есть через расширенный плагальный каданс. Плагальность общего тонального плана может служить выражением той лирической созерцательности, которая характеризует в целом светлый мир драмы*. Динамическое развитие вступления представляет собой волну — постепенное crescendo и быстрое diminuendo (нечто подобное мы встретим во вступлении к «Тристану и Изольде»). Звучность, начинаясь в эфирных высотах, все больше опускается, уплотняется, «материализуется», с тем чтобы снова раствориться в тех же эфирных высотах.

В своем программном пояснении к вступлению из «Лоэн-

* Принято полагать, что плагальность тонального развития — свойство славянских музыкальных культур. В общем это верно, но она встречается и в немецкой музыке. Вспомним «аккорды сна» в увертюре к «Сну в летнюю ночь» Мендельсона.

грина», написанном в 1853 году (через пять лет после создания оперы)[9], Вагнер придает содержанию оперы излишне мистический характер. Так, он приписывает чаше Грааля значение «неиссякаемого источника любви». Эта концепция любви как всеобщего универсального начала связана с увлечением философией Фейербаха, с которой Вагнер в период создания «Лоэнгрина» еще не был знаком, но которую он основательно изучил ко времени написания этого пояснения.

Парадоксально, что более точную характеристику, более близкую к музыке, чем у самого автора (хотя, может быть, и менее образно-конкретную), вступление к «Лоэнгрину» получило у других великих музыкантов (и не у одних музыкантов) — современников Вагнера. Не только безраздельные поклонники Вагнера, но и те, кто не разделял его художественно-реформаторских идей, высоко оценили эту музыку. Приведем некоторые из этих высказываний.

Г. Берлиоз: «Перед нами постепенное колоссальное crescendo, которое, достигнув предельной силы звучности, возвращается затем в обратной последовательности к своей исходной точке, замирая в почти неразличимом, гармонично звучащем шелесте... Прибавлю, что это чудо инструментовки и в смысле использования нежных красок, и в смысле создания блестящего колорита, а незадолго до окончания интродукции можно обнаружить замечательно удачный по замыслу прием — басовые голоса непрестанно подымаются по ступеням диатонической гаммы, в то время как верхние голоса спускаются вниз... В ней все звучит настолько же нежно и гармонично, насколько величаво, сильно и мощно, и, по-моему, она является произведением образцовым»[10].

П. И. Чайковский: «Это, быть может, самое удачное, самое вдохновенное сочинение знаменитого немецкого композитора, — оно изображает то царство света, правды и красоты, из которого низошел рыцарь Лоэнгрин на спасение прекрасной, оклеветанной Эльзы. Вагнер впервые употребил здесь тот блестящий оркестровый эффект, которым после того пользуются все современные композиторы, как только требуется изобразить в музыке что-либо в высокой степени поэтическое. Даже сам прославленный маэстро Верди не побрезгал позаимствоваться у Вагнера, чтобы выразить последние томления умирающей Травиаты. Эффект этот состоит в употреблении струнных инструментов в высочайшем регистре. Замечательно поразительное мастерство, с которым Вагнер мало-помалу усиливает нежную светлую тему, рисующую Грааль, доходит до оглу-

шительного фортиссимо и затем возвращается постепенно к первоначальному изложению темы, которая, наконец, замирает в крайних высотах струнного оркестра. Публика невольно поддается в высшей степени поэтическому настроению этой вещи и обыкновенно восторженными рукоплесканиями прерывает гробовую тишину залы, в которой как будто носятся эфирные образы, рожденные Вагнером»[11].

Ш. Бодлер: «...с первых же тактов меня охватило одно из тех предчувствий счастья, которые приносят подчас мечта или сновиденье наделенному воображением человеку. Я словно сбросил оковы земного притяжения, из глубин моей памяти возникло необычайное чувство сладостной неги, разлитой лишь в высотах рая... Я непроизвольно представил себе упоение человека, который отдается во власть вдохновенной мечты один на один с безмерным пространством... И мне до конца открылась душа, обитающая в лучезарных сферах вдали от мира реальности, и ее экстазы, где страсть и озарение слились воедино»[12].

Кроме лейтмотива посла Грааля образ Лоэнгрина наделен еще двумя лейтмотивами. Его рыцарско-героическая характеристика дана в лейтмотиве фанфарного характера:

Впервые он звучит еще приглушенно, как сквозь дымку, у деревянных духовых в рассказе Эльзы о явившемся ей во сне светлом рыцаре в сверкающих доспехах. В полную мощь у труб этот мотив разворачивается в момент появления Лоэнгрина в ладье, влекомой лебедем. Благодаря оркестровке медными духовыми инструментами, пунктирному ритму и фанфарным интонациям он имеет характер марша.

Сцена первого появления Лоэнгрина — одна из наиболее впечатляющих в опере. Оркестр в чеканном ритме исполняет марш. На его фоне раздаются несущиеся с разных сторон, разорванные, нестройные, набегающие друг на друга речитативные реплики двух мужских хоров, вплоть до отдельных слов: «Чудо! Как? Лебедь?»; когда оба хора сливаются, присоединяются женские голоса, и весь хор приветствует Лоэнгрина стройной песней-маршем. Такого одновременного

сочетания ритмически организованного марша в оркестре и ритмически дезорганизованных голосов хора не существовало до Вагнера*. В наступившей тишине, почти при полном молчании оркестра, раздается голос Лоэнгрина, нежно прощающегося с лебедем и отправляющего его в обратный путь. После предшествующего хора контраст необычайный.

Фанфарный рыцарский лейтмотив Лоэнгрина звучит в опере еще несколько раз, в частности в финальном хоре первого акта** и в оркестре — сразу после рассказа Лоэнгрина в третьем акте в основной «лоэнгриновской» тональности A-dur.

Наконец, лейтмотивом Лоэнгрина можно считать так называемый лейтмотив запрета, который Лоэнгрин поет при первой встрече с Эльзой:

Настойчивость лейтмотива запрета подчеркивается тем, что он звучит дважды — второй раз еще более императивно и на ½ тона выше, чем в первый раз (as-moll—dur, a-moll—dur). На протяжении оперы мотив этот возобновляется несколько раз (особенно первая его половина): зловеще и мрачно — в сцене Фридриха и Ортруды в начале второго акта; грозно — в конце второго акта, где Ортруда делает угрожающий жест в сторону Эльзы; с отчаянием — в сцене Лоэнгрина и Эльзы, когда она задает роковой вопрос; печально — в конце дуэтной сцены и в последней картине оперы во время появления Эльзы, осознавшей свою вину перед Лоэнгрином.

Музыкальная характеристика Эльзы интонационно родственна характеристике Лоэнгрина. В момент ее первого

---

* Сам Вагнер употребил подобный прием в финале второго акта «Мейстерзингеров» (в сцене драки).

** Интересно отметить, что во всех трех проведениях этого лейтмотива в первом акте его высотный уровень повышается на ½ тона (как в гимне Тангейзера Венере): в рассказе Эльзы — As-dur (тональность Эльзы), при появлении Лоэнгрина — A-dur (тональность Лоэнгрина), в финальном хоре — B-dur.

появления гобой с английским рожком исполняют полную грусти мелодию (as-moll, минорное наклонение «тональности Эльзы»), воплощающую образ чистоты и невинности, женственной красоты и тихой скорби. Другая тема, сопровождающая приход Эльзы, связана с ее сном о светлом рыцаре. Эта тема прозвучала во вступлении, где, вытекая из основной темы Лоэнгрина, составила новое мелодическое образование (см. пример 48). Но здесь она изменена — стала мягче, лиричнее, в ней нет повелительных интонаций:

Замечателен далекий тональный сдвиг мелодии из as-moll в A-dur*. Благодаря плавному голосоведению, медленному темпу, прозрачной инструментовке (одни деревянные духовые) и чистым гармониям (без диссонансов), эта музыка создает впечатление удивительной сердечности и нежности.

Рассказ Эльзы о ее сне входит в большую сцену как составная часть, а не как отдельный номер. Он прерывается репликами хора, короля, Фридриха. Рассказ состоит из трех различных фаз. В первой — наиболее нежной и лирической — Эльза повествует о погружении в сладостный сон. После краткой реплики хора и короля скрипки с сурдинами, разделенные на четыре партии (как во вступлении), проводят тему Лоэнгрина — посла Грааля. Вторая фаза рисует явление Эльзе во сне светлого рыцаря. Здесь музыка, не утрачивая своей нежности, содержит черты маршевости. Следует продолжительный речитативный диалог между королем и Фридрихом, сопровождаемый хоровыми репликами. В третьей фазе рассказа Эльза мечтает о посланнике небес как о любимом супруге и вожде Брабанта**. Молитвой она вызы-

* Вагнер в своей статье «О применении музыки к драме»[13], ссылаясь на эту тему, высказывает мысль о невозможности применения такого приема далекого модулирования главной темы в «чистой» инструментальной музыке (особенно в ее начальном изложении). Там он прозвучал бы очень вычурно. А в музыке драматической или оперной в должной ситуации он может прозвучать вполне естественно.

** Для отдельного исполнения рассказа Эльзы все реплики выпускаются и три его фазы объединяются.

вает к себе своего рыцаря, и эта молитва прямо переходит в сцену чудесного явления Лоэнгрина. Рассказ Эльзы представляет собой ее портретную характеристику: в нем и женственная нежность, и мечтательность, и твердая вера в справедливость.

Ее ариетта во втором акте (обращение к ветру) полна той же женственной нежности и мечтательности. Восторженно-светлое настроение Эльзы выражено в красивой мелодии кларнета, предваряющей ариетту и повторяющейся затем в музыке свадебного шествия в собор:

Но уже в диалоге с Ортрудой, вселяющей в ее душу сомнение, а затем и в конце второго акта в партии Эльзы появляется драматизм, который разрастается в любовной сцене с Лоэнгрином. Музыкальный образ Эльзы вобрал в себя не только интонации Лоэнгрина, но и интонационную сферу, характеризующую силы коварства и зла, что отражает воздействие на Эльзу наговоров Фридриха и Ортруды.

Зловещие образы Фридриха и Ортруды имеют единую музыкальную характеристику, приобретающую лейтмотивное значение. Темный, мрачный колорит придает музыке низкий регистр, угловатая мелодика с увеличенными и уменьшенными интервалами, хроматизмы, уменьшенные гармонии. Эта характеристика сосредоточена во вступлении ко второму акту. Все здесь темно. Темна ночь, темны мрачные фигуры Фридриха и Ортруды, расположившихся на ступенях собора, темна музыка. Виолончели в низком регистре исполняют тему (fis-moll), обобщенно воплощающую образ зла, коварства:

Ортруда имеет и собственный лейтмотив. Она, словно леди Макбет, толкает своего супруга на свершение злых дел. Ее тема, сохраняя тот же мрачный колорит (во вступлении ко второму акту ее исполняют фаготы с виолончелями), по-змеиному вьется по звукам уменьшенного септаккорда (одиннадцатый и двенадцатый такты примера 53).

Зловеще и трагично у английского рожка с бас-кларнетом звучит лейтмотив запрета (тоже fis-moll, тональность, характеризующая мир зла). Контрастом являются несущиеся издалека радостные фанфары.

Обе темы контрдействия возникают на протяжении второго и третьего актов неоднократно. Они же проникают и в партию Эльзы, когда она задает своему супругу запретный вопрос.

В «Лоэнгрине» есть еще один лейтмотив, имеющий важное значение для драматургии оперы. Это мотив божьего суда, представляющий собой простую фанфару с последующим нисходящим гаммообразным ходом, упирающимся в неустойчивый, уменьшенный септаккорд*:

Звучит он грозно и неумолимо, как фатум, как внеличная сила. Впервые этот лейтмотив появляется в первом акте: на нем строится эпизод поединка Лоэнгрина с Фридрихом. Он возникает и в третьем акте, где Лоэнгрин срывает покрывало с трупа Фридриха.

Как и в более поздних музыкальных драмах Вагнера, большое значение в драматургии «Лоэнгрина» имеют сцены-диалоги. Их три, и они очень различны по своей роли, по драматургическому развитию и музыкальному выражению. Это диалоги Фридриха и Ортруды, Ортруды и Эльзы во втором акте и любовная сцена Лоэнгрина и Эльзы в третьем акте.

Диалог Фридриха и Ортруды начинается сразу же после оркестрового вступления ко второму акту. Он весь насыщен мрачной демонической романтикой. Таково начальное ариозо Фридриха, обвиняющего свою супругу в постигшем его несчастье и позоре. Ариозо (fis-moll) заключает в себе

* Много фанфарных лейтмотивов, сходных с этим, имеется в «Нибелунгах» (мотив меча, золота); примером нисходящего гаммообразного мотива является мотив копья или договоров.

много ходов по уменьшенным гармониям, что при быстром темпе придает ему характер неистовой демонической страсти. Речи Ортруды полны яда и ненависти к Эльзе и Лоэнгрину. Ее совет заронить в душу Эльзы сомнение сопровождается змееобразным лейтмотивом, мотивом зла и мотивом запрета*. Наконец, Фридрих покорен, и диалог заканчивается дуэтом в октаву. Враги Эльзы предвкушают победу.

На фоне мрачной сцены зазвучала светлая ариетта счастливой Эльзы. Опять разительный контраст — мрак и свет, ненависть и любовь. Начинается второй диалог — диалог Эльзы и Ортруды, которая пытается разжалобить Эльзу. В этой сцене ее партия приобретает напевный характер. Когда Ортруда остается одна, к ней возвращается ее неистово-демонический облик. Перемена выражена и в резкой смене тональности: после спокойно-светлого G-dur, когда доверчивая Эльза предлагает Ортруде войти в ее дом, наступает тональность темных сил fis-moll. В сильно аффектированной, полной необузданной страстности мелодии Ортруда взывает к языческим древнегерманским богам Вотану и Фрейе. Переключение в мажор выражает восторг коварной женщины, которой удалось достигнуть своей цели. При появлении Эльзы Ортруда снова переходит к смиренно-елейному тону. На ее словах «Здесь у ног твоих я» возвращается тот же спокойно-ясный G-dur. Когда Ортруда начинает осуществлять свой коварный план, в оркестре возникают знакомые темы: мотив Ортруды и мотив запрета. Но Эльза верит своему супругу, и эта вера выражена в изумительной по красоте светлой мелодии (G-dur), которая разливается широким потоком в скрипках, завершая сцену.

Любовная сцена Лоэнгрина и Эльзы в брачном покое подготавливается, начиная со второй половины второго акта. Торжественное свадебное шествие на утренней заре в собор — благостная светлая мелодия в оркестре. Два мужских хора, к которым затем присоединяется женский хор, только аккомпанируют, создавая гармонический фон и лишь местами дублируя оркестровую мелодию. Эта оркестрово-хоровая сцена в Es-dur имеет черты незавершенной сонатной формы без разработки. Обе ее темы — главная и побочная — не контрастны, обе они создают образ спокойной, ясной, блаженно-созерцательной лирики. Вся музыка

---

* Такая насыщенность оркестровой партии лейтмотивами при разомкнутости формы станет ведущим принципом в более поздних музыкальных драмах Вагнера.

проникнута нежностью, которая наполняет душу девушки. Побочная партия уже прозвучала перед ариеттой Эльзы. В первый раз в шествии ее играет в доминантовой тональности (B-dur) гобой, сменяемый кларнетом, затем она переводится в далекую тональность E-dur и звучит у скрипок, что придает ей более насыщенно-экспрессивный характер.

Незавершенность сонатной формы (отсутствие побочной партии в репризе) определяется драматической ситуацией. Внезапно Ортруда останавливает шествие, и уменьшенным септаккордом прерывается музыка. Сначала Ортруда, а затем ворвавшийся сюда Фридрих пытаются убедить всех присутствующих и короля в несправедливости божьего суда, в том, что Лоэнгрин действовал колдовством и обманом. Наступает общее замешательство и оцепенение. В большом ансамбле (квинтет с хором) каждый выражает свои чувства. Яд сомнения, проникший в душу Эльзы, выражен проходящими в оркестре лейтмотивами запрета и темных сил. Шествие в собор возобновляется. Снова звучит торжественно-спокойная музыка (светлый G-dur). Но, как предчувствие недоброго, трубы и тромбоны fortissimo возглашают мотив запрета. Это — важный этап, подготовляющий то, что случится в любовной сцене.

Яркий контраст к мрачному второму акту представляет вступление к третьему акту и свадебный хор, самая жизнерадостная страница оперы. Ни одна из тем вступления не является лейтмотивом и нигде больше не звучит. Его четкая трехчастная композиция содержит образный контраст между крайними частями и серединой. В первой теме (G-dur), начинающейся восходящей фанфарой, будто слышен шумный пир рыцарей, звон бокалов (треугольник и тарелки в оркестре), веселье и удаль:

Вторая тема первой части носит воинственный характер. На фоне ликующих триольных репетиций струнных и дерева несутся секвентно восходящие фанфары меди, поддерживаемые фаготами и виолончелями:

56

Середина трехчастной композиции более спокойна, хотя и в ней продолжается движение марша. Несмотря на контраст, между серединой и крайними частями есть интонационные переклички:

57

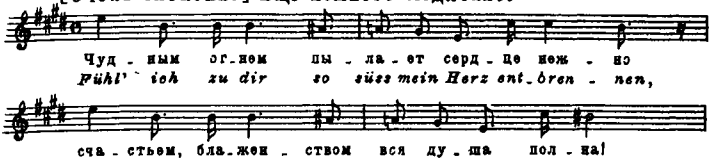
Поразительно начало репризы: путем модуляции музыка уходит в далекий As-dur, в котором и начинается реприза первой темы. Но уже с первого такта она возвращается в основной G-dur, через увеличенный терцквартаккорд. И это звучит естественно и даже незаметно.

Вступление непосредственно переходит в свадебный хор-марш (B-dur), приветствующий и славящий новобрачных. Маршеобразная хоровая песня — в дуэт, который подготовлен драматургически и музыкально и составляет центральную, если не по местоположению, то по значению, сцену и находится приблизительно в точке золотого сечения.

Несмотря на плавные и непосредственные переходы от вступления к хору и от хора к дуэту, совершаются далекие тональные сдвиги: G-dur — вступление, B-dur — хор, E-dur — дуэтная сцена. Этим подчеркивается одновременная связанность и отделенность их друг от друга.

После напевного речитатива влюбленных супругов звучит (сначала в партии Эльзы, затем — Лоэнгрина) удивительно нежная мелодия (E-dur); хроматические интонации придают ей особую ласковость, а удвоение скрипками делает ее еще более экспрессивной:

58 [Очень спокойно] Еще немного медленнее

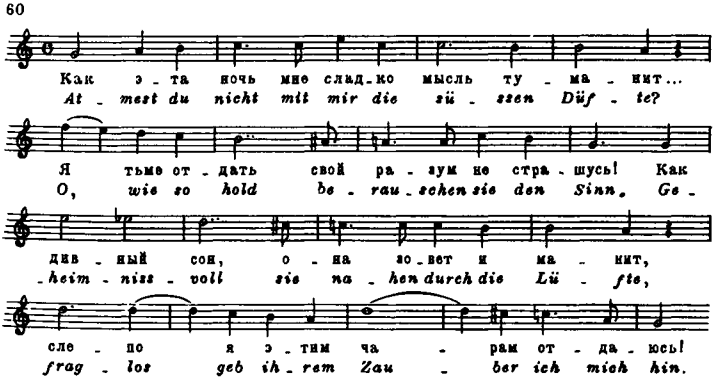


Мягкие сочетания обоих голосов в совместном пении, характерный чисто оперный каданс и первая фаза дуэта, где оба героя находятся во власти единого, объединяющего их чувства, закончена. Далее Эльза вспоминает, как рыцарь явился ей во сне, и в оркестре появляется тема Лоэнгрина-рыцаря. Но кто же он? И тут звучит краткая интонация с малой секундой и терцией, возникающая много раз в опере, где речь идет о тайне Лоэнгрина («в тишине ночной»):

59

В первом ариозо Лоэнгрина на фоне трепетных триолей струнных, мягко модулирующих в C-dur, льется красивая, полная воодушевления мелодия:

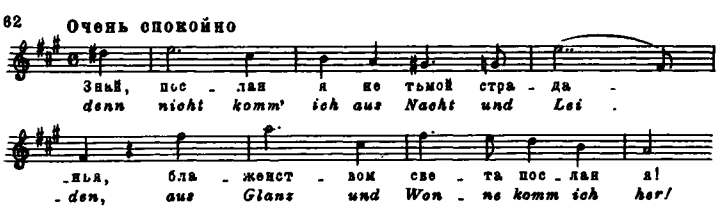
60



Лоэнгрин еще верит, что Эльза покорится запрету. Но она становится все более настойчивой; ее возбуждение подчеркивается оркестром — беспокойными фигурами скрипок, синкопами.

Начинается второе ариозо Лоэнгрина. Нежность и ласка сменяются тоном серьезным и возвышенным — Лоэнгрин напоминает Эльзе о клятве и об их любви. Здесь в оркестре у скрипок, а затем и в вокальной партии появляется полная страсти мелодия:

Партия Лоэнгрина приобретает величественно-рыцарский характер там, где он говорит, что пришел сюда не из царства ночи и страданий, а из царства света и блаженства:



Но Эльза упорна в своем желании узнать тайну. Ее речь становится конвульсивной, в нее, как и в партию оркестра, проникают змеиные интонации Ортруды. Лоэнгрин делает еще одну попытку напомнить Эльзе о данной ею клятве (в его партии мотив запрета). Внезапное вторжение Фридриха и убийство его сопровождается глухой дробью литавр. Как далекое воспоминание о прошедшем и невозвратимом счастье, сначала кларнет, а затем гобой интонируют светлую мелодию (E-dur) начальной фазы дуэта. Она звучит так же нежно, но печально.

У низких струнных (альты, виолончели, контрабасы) возникает лейтмотив божьего суда (Фридрих наказан). Лоэнгрин решает перед королем и всем народом открыть свое

Эльза — А. В. Неждановa

имя и удалиться. Скорбно и трагично звучит у деревянных духовых мотив запрета.

Рассказ Лоэнгрина и его возвращение в Грааль подготавливается своего рода «интермеццо». Это фанфары за сценой и оживленный марш, сопровождающий шествие вооруженных воинов, которые должны отправиться в поход под предводительством Лоэнгрина, а также появление печальной Эльзы и процессия с телом Фридриха.

В рассказе Лоэнгрина, построенном на теме Лоэнгрина — посла Грааля, новой музыки нет. Отметим только, что вокальная партия его (что свойственно вагнеровскому стилю) носит характер напевного речитатива — спокойно-повествовательного и благоговейно-созерцательного, содержащего интонации и обороты самого лейтмотива. «Лоэнгриновская» тональность (A-dur), прозрачная инструментовка (скрипки divisi, затем уступающие место инструментам более низкого регистра — меди, удвоенной альтами и виолончелями) — все это воспроизводит динамическое и тем-

Лоэнгрин — Л. В. Собинов

бровое развитие вступления. Легкие отличия есть только в деталях инструментовки. Так, в начальной стадии рассказа к скрипкам divisi присоединяются альты, что делает звучность менее эфирной, более плотной. Ведь Лоэнгрин находится в своей небесной стране только в мыслях, он еще на земле. Во второй половине рассказа воспроизводится то место в дуэте с Эльзой, где он говорит ей о царстве света, откуда он пришел:

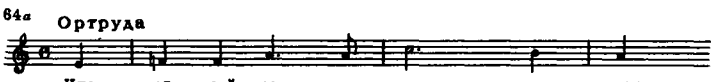
Рыцарская фанфара Лоэнгрина и нисходящий мелодический ход хора, повторяющий заключительные такты вступления к опере, венчают этот широко известный рассказ.

Партия Лоэнгрина не закончена. Есть еще одна реприза — новое обращение его к лебедю на той же самой лейтгармонии: I—VI—I ступени — и на тех же словах «О, лебедь мой». Но мелодия несколько изменилась. Нисходящие хроматические интонации придают ей характер боли, страдания.

В последующем ариозо, обращенном к Эльзе, Лоэнгрин предсказывает ей возвращение брата Готфрида. Это ариозо мелодично, хотя менее оригинально. Последний контраст создается появлением Ортруды с ее злорадными речами (fis-moll — тональность злых сил). В A-dur с плагальной последовательностью гармоний (как во вступлении), но только на большом crescendo и fortissimo заканчивается опера.

Кроме лейтмотивов и мелодий, не получающих лейтмотивного значения, в опере есть интонации и мелодические обороты, которые, включаясь в мелодическую ткань, создают, как и лейтмотивы, единство и целостность музыкального выражения. Иногда это краткие самостоятельные фразы, иногда часть развернутой мелодии, иногда кадансовые концовки. Об обороте, связанном с тайной Лоэнгрина, мы уже говорили, когда речь шла о любовной сцене (см. пример 59). Вот еще примеры:

64а Ортруда



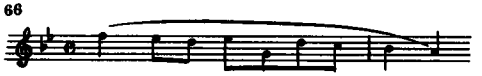
64б Фридрих

Эльза славит Лоэнгрина после победы в поединке с Фридрихом:

65

Та же интонация, но ритмически иначе оформленная, звучит перед ариеттой Эльзы во втором акте и в музыке свадебного шествия:

66

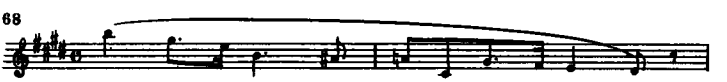


Или в ариозо Лоэнгрина в любовной сцене:

67

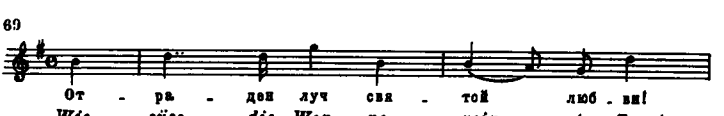
Или у кларнета в начале этой сцены:

68



А вот еще пример: оборот в партии Эльзы из сцены с Ортрудой во втором акте:

69



Он же из вступления к третьему акту:

70

Можно привести много примеров интонационных перекличек. Стоит лишь указать на очень часто употребляемую

кадансовую концовку от доминантового звука через вводный тон к тонике. Единство в разнообразии уже стало характерной чертой вагнеровского симфонического оперного стиля.

Говоря о драматургии оперы «Лоэнгрин» в целом, нужно отметить одну особенность, характерную для музыкальных драм Вагнера вообще: длительное ожидание в подготовке кульминаций (ожидание появления Лоэнгрина, любовной сцены Лоэнгрина и Эльзы, рассказа Лоэнгрина). Благодаря таким длительным состояниям напряженного ожидания сами кульминации становятся эмоциональной разрядкой и производят тем более яркое впечатление.

Дореформаторский период творчества Вагнера закончен. Начинается новая полоса — период создания теоретических работ, где излагаются его музыкально-драматические принципы, период работы над музыкальными драмами, в которых эти принципы получили свое художественное воплощение.

Глава VIII

Годы эмиграции. В поисках пристанища. Основные литературные труды

Тихий город немецкой Швейцарии Цюрих принял Вагнера, бежавшего из Германии после разгрома Дрезденской революции 1849 года. Здесь он почувствовал себя свободным — свободным от преследований немецкой полиции и от опостылевших капельмейстерских обязанностей. На первых порах он поселился в комнате, предоставленной ему его другом еще по Вюрцбургу, Александром Мюллером, занимавшим должность музик-директора.

Все больше и больше композитор чувствовал неодолимую потребность письменно изложить свои мысли об искусстве, создать теоретическую и эстетическую базу своего музыкально-драматического творчества, сформулировать художественные идеалы, как они уже сложились в его операх дрезденского периода. Не опера, где господствует певец, щеголяющий вокальной виртуозностью, а драма, где слились бы музыка и театр в неразрывном союзе, где все было бы направлено к единой цели — высшему синтетическому искусству, — вот что нужно было Вагнеру. За его плечами уже большой творческий путь, им создано шесть опер, через искания, заблуждения и достижения он пришел к творческой зрелости. Хотя надо сказать, что и в годы зрелости он не был свободен от заблуждений, истоком которых были противоречия в его мировоззрении, отразившие противоречия позднего романтизма.

Вагнер стремился осмыслить пройденный путь и наметить перспективы своего искусства. В течение почти пяти лет

он не сочинил ни единого такта музыки — все эти годы были целиком отданы теоретическим трудам. Кроме потребности высказать в печати свои мысли, здесь действовал и материальный стимул — Вагнер рассчитывал на гонорары. Брошюра «Искусство и революция», объединившая ряд его статей, была издана Отто Вигандом в Лейпциге. Ободренный этим, Вагнер послал в Лейпциг свою работу «Вибелунги», которая тоже вышла в свет. Так первое время пребывания Вагнера в Цюрихе ознаменовалось литературными успехами, а вместе с этим и относительным материальным благополучием. Теперь можно было вызвать Минну, жившую еще в Дрездене, и как-то наладить супружескую жизнь, которой грозил полный развал. Минна (в который раз!) решила забыть прошлое и вернуться к мужу. В сентябре 1849 года она приехала в Цюрих, супруги поселились в маленьком домике «У дороги шатров» («Am Zeltweg»).

В этот период Вагнер закончил большую работу «Художественное произведение будущего», в которой он продолжил развитие своих мыслей об искусстве.

Литературная работа сопровождалась усиленным чтением и изучением философских трудов Фейербаха. Особенно привлекало его в философии то, что Фейербах был сторонником, как он сам пишет, «решительного, радикального освобождения личности от тисков религиозного авторитета, от всех представлений, создававшихся на этой почве»[1]. Свою книгу «Художественное произведение будущего» Вагнер посвятил Людвигу Фейербаху: «Никому другому, — писал он, — кроме Вас, м. г., не могу я посвятить эту работу, ибо этим посвящением я Вам возвращаю Вашу же собственность. Лишь поскольку она стала сейчас собственностью художника, я не был уверен в том, как мне поступить в отношении Вас: согласитесь ли Вы принять из рук художника то, чем Вы, как философ, его озарили». Кончается посвящение словами: «...Мне кажется, Вам небезынтересно было бы узнать, как преломились Ваши взгляды в творчестве художника и как этот последний — именно в качестве художника, — полный самого искреннего горения за свои идеалы, пытается поделиться этими взглядами с другими художниками, и только с ними»[2]. При переиздании книги, когда Вагнер сделал своим «символом веры» философию Шопенгауэра, он зачеркнул это посвящение.

Друзья настойчиво уговаривали композитора снова попытать счастья в Париже. Особенно усердствовал в этом отношении Лист. Сам многими нитями связанный с фран-

цузской столицей, он в письмах из Веймара уверял Вагнера, что именно в Париже он сможет поставить свои оперы, добиться заслуженного признания и устроить свою судьбу Вагнер долго колебался. Ведь в Париже ему уже пришлось испытать горькое разочарование. Но Минна тоже настаивала на поездке мужа в Париж и убеждала, что в Цюрихе у него нет никаких перспектив. В конце концов он вынужден был уступить и согласился переехать в Париж. По ходатайству Листа в январе 1850 года здесь должна была исполняться увертюра к «Тангейзеру» в присутствии Вагнера.

Опасения оправдались — Париж встретил его совсем неприветливо. Секретаря Листа Беллони, который мог бы ему помочь, в Париже в это время не было. Исполнение увертюры к «Тангейзеру» не состоялось из-за отсутствия оркестровых партий. Состояние оперных дел в Париже находилось в резком противоречии с художественными взглядами Вагнера. Потворствовать вкусам публики он не считал возможным. Опера Мейербера «Пророк», которую он услышал в театре «Гранд-Опера», произвела на него ужасающее впечатление, и, как сам композитор рассказывает в «Мемуарах», он в бешенстве убежал со спектакля, не досидев до конца. Ко всем этим безотрадным впечатлениям добавилось известие о репрессивных мерах, принятых саксонскими властями по отношению к участникам революции, о переполнении каторжных тюрем. Узнал Вагнер и о том, что его друзья Рекель и Бакунин обвинены в государственной измене и приговорены к смертной казни. Он немедленно написал им сочувственные письма.

По возвращении в Цюрих, несмотря на все невзгоды и неприятности, он не переставал работать. В этот период Вагнер осуществил самый большой свой литературный труд — книгу «Опера и драма», вышедшую в Лейпциге в 1851 году. Тогда же было написано «Обращение к друзьям».

Мы уже отмечали явное влияние философии Фейербаха на литературные труды Вагнера. Постараемся определить, какие стороны фейербаховской философии и как были восприняты Вагнером-художником.

Основополагающим, универсальным началом, управляющим жизнью человечества, является по Фейербаху любовь, которая должна заменить религию или стать новой религией. Во имя любви совершаются освободительные войны, во имя любви происходят революции. Эти стороны философии Фейербаха жестоко критиковал Энгельс в своей работе «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой филосо-

фии». «...За обе эти слабые стороны Фейербаха, — писал он, — ухватился „истинный социализм", который, как зараза, распространялся с 1844 г. в среде „образованных" людей Германии и который научное исследование заменял беллетристической фразой, а на место освобождения пролетариата путем экономического преобразования производства ставил освобождение человечества посредством „любви", — словом, ударился в самую отвратительную беллетристику и любвеобильную болтовню»[3].

Именно эти слабые стороны философии Фейербаха оказали большое влияние на Вагнера периода создания «Смерти Зигфрида» и основополагающих теоретических трудов. О «чистой человечности» Вагнер неоднократно говорит в «Обращении к друзьям» и в других своих литературных работах. Он искал эту «чистую человечность» в героях своих опер. Другое дело, что благодаря своему мощному гению он создал целую галерею образов, наделенных вполне конкретными человеческими чувствами и страстями, хотя и поднятыми до степени мифологических и символических обобщений.

Почти во всех операх и музыкальных драмах Вагнера любовь трактуется как искупительная сила, разрешающая все муки и страдания по ту сторону земного бытия. А эта пессимистическая концепция уже смыкается с философией Шопенгауэра. В «Обращении к друзьям» композитор писал: «Существо музыки я не могу видеть ни в чем ином, кроме любви»[4]. В другом месте той же работы: «В чем же заключается та своеобразнейшая черта человеческой природы, к которой, как к своему единственно возможному удовлетворению, мы неизбежно возвращаемся, пройдя через тоску недосягаемых далей? Это — необходимость любви»[5].

Фейербаховскую любовь Вагнер переносит на свою концепцию музыкальной драмы: вместо «эгоистического» обособления разных видов искусства — поэзии, драмы, музыки — они должны любовно слиться в «драме будущего» и составлять единый акт художественного творения. Он сравнивает слияние музыки и драмы с влечением друг к другу мужчины и женщины. В книге «Опера и драма» он называет поэзию мужским, оплодотворяющим, а музыку — женским началами.

Мысли о создании синтетического произведения искусства (Gesamtkunstwerk) возникли у Вагнера еще до знакомства с философией Фейербаха. Последняя только укрепила его в этих художественных замыслах. Он привнес фейербахов-

скую любовь в уже созревшую теорию «драмы будущего», теорию, которой оставалось придать законченную литературную форму. А ведь Вагнер не первый пришел к идее синтетического искусства. В других исторических условиях и на другой идейно-эстетической базе в том же направлении действовал Глюк. Таким образом, не Фейербах определил путь композитора к реформе. Заимствование идей немецкого философа лишь придало ей некоторую, если угодно, эмоциональную окраску и иной философский поворот.

Перейдем к рассмотрению литературных работ Вагнера, созданных в годы «швейцарского изгнания». Брошюра «Искусство и революция» содержит ряд положений, ставших основой его социально-художественных реформаторских идеалов. При всей утопичности многих высказываний, в ней есть целый ряд верных и прогрессивных утверждений, не потерявших своего значения и в наше время. В начале брошюры Вагнер возражает буржуазным художникам, которые обвиняют революцию в том, что она приводит к упадку искусства. «Только *великая Революция всего человечества* [...] может нам снова подарить ... истинное искусство»[6], — пишет он. Весьма прогрессивным является положение о связи искусства с социальными условиями, что резко противостояло реакционным высказываниям о так называемом «чистом» искусстве, якобы независимом от общественной жизни. «Мы вовсе не станем заниматься здесь абстрактными дефинициями искусства, — говорит Вагнер, — поставим себе иную, на наш взгляд вполне естественную задачу: обосновать значение искусства как функции общественной жизни, политического устройства; установить, что искусство — продукт социальной жизни»[7].

Чтобы подтвердить это свое общее положение, он дает обзор развития искусства начиная от древнегреческой трагедии, все время связывая его с характером и духом эпохи. Беспредельно восхищаясь древнегреческой трагедией, он считает ее истинным искусством в самом высоком значении понятия потому, что это искусство было всенародным: «Общественное искусство греков, каковым в апогее его развития являлась трагедия, было выражением того, что имелось самого глубокого и самого благородного в сознании народа...»[8].

Огромную заслугу древнегреческого театра Вагнер видит в том, что он был искусством синтетическим, что в нем в неразрывном союзе слились драма, поэзия, музыка, танец, пластика. Но Вагнер не предлагает вернуться к греческому

искусству. Считая, что в период разложения Афинского государства и особенно в эпоху господства Рима начался упадок искусства, Вагнер переходит к жестокой критике христианства, которое было виной полного падения художественной культуры. Христианству он дает такую характеристику: «Христианство оправдывает бесчестное, бесполезное и жалкое существование человека на земле чудодейственной любовью бога, который вовсе не создал человека... для радостной, все более осознающей себя жизни и деятельности на земле; нет, он запер его здесь в отвратительную тюрьму, чтобы приготовить ему после смерти, в награду за то, что он преисполнился здесь, на земле, полнейшего к себе презрения, — самую покойную вечность и самое блестящее безделье»[9].

«Искусство, — продолжает он, — вместо того, чтобы освободиться от якобы просвещенных властителей, какими являлись духовная власть, „богатые духом" и просвещенные князья, продалось душой и телом гораздо худшему хозяину: *индустрии* (курсив Вагнера. — *Б. Л.*)... Его (искусства. — *Б. Л.*) истинная сущность — индустрия, его эстетический предлог — развлечение для скучающих»[10]. Здесь нужно уточнить формулировку Вагнера, не владевшего научной экономической терминологией. Под «индустрией» он понимал капитализм, который подвергается в его трудах беспощадной критике.

Символом капитализма для него является древнеримский бог торговли, покровитель купцов Меркурий, которого он называет «богом обманщиков и плутов». «...увенчайте главу его, — пишет Вагнер, — ореолом христианского лицемерия, украсьте его грудь бездушным знаком ордена усопших феодальных рыцарей — и вы получите бога современного мира, святейшего, благороднейшего бога пяти процентов, *хозяина и распорядителя нашего современного искусства* (курсив наш. — *Б. Л.*). Вы видите его воплощенным в персоне какого-нибудь английского банкира-ханжи, дочь которого вышла замуж за промотавшегося рыцаря ордена Подвязки, заставляющего петь в своем присутствии лучших певцов итальянской оперы и непременно в своем салоне, а не в театре (понятно, он никогда этого не сделает в святой воскресный день), потому что в своем салоне он должен будет заплатить им дороже, чем в театре, а в этом ведь слава. Вот вам Меркурий и его послушный слуга — *современное искусство* (курсив Вагнера. — *Б. Л.*)»[11].

Вагнер бичевал капитализм множество раз. Как худож-

ник, он не мог равнодушно смотреть на то, как в условиях капитализма, где богом являются деньги, искусство становится предметом торговли, ремеслом. В своей брошюре «Искусство и революция» композитор говорит о различии между истинным художником и ремесленником: художник творит по собственному побуждению, в процессе творчества находя наслаждение, ремесленник интересуется только заработком.

Он подчеркивал, что для возрождения истинного искусства нужен общественный переворот, нужна революция. «Только *Революция,* а не *Реставрация,* может дать нам вновь такое величайшее произведение искусства» (курсив Вагнера. — *Б. Л.*)[12]. Но Вагнер идет дальше, утверждая, что это новое искусство разобьет национальные границы и будет принадлежать всему свободному человечеству, в отличие от искусства греков, воплощавшего дух только одной, хотя и великой нации. Он так резюмирует содержание своей брошюры: «Истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту лишь на плечах нашего великого социального движения; у него с ним общая цель, и они могут ее достигнуть лишь при условии, что оба признают ее. Эта цель — *человек прекрасный и сильный:* пусть *Революция* даст ему *Силу, Искусство — Красоту*» (курсив везде Вагнера. — *Б. Л.*)[13].

Итак, спасение искусства Вагнер видел в революции. Но, естественно, он не знал и не мог знать, не мог представить себе того нового общественного строя, который должен прийти на смену настоящему.

В брошюре есть и другие слабые стороны и противоречия. Так, в одном месте он утверждает, что «в мертвеющие жилы римского мира влилась здоровая кровь юной германской расы, несмотря на принятие христианства, сильный инстинкт активности, наклонность к смелым предприятиям, непобедимая уверенность в самом себе остались характерной чертой этих новых властителей мира»[14]. Здесь явно ощущается будущий национализм Вагнера. Однако в противоречии с этим находится следующий прогноз: «Во всех поясах земли, у всех рас люди сумеют достигнуть, обладая настоящей свободой, одинаковой силы и благодаря ей — истинной любви; истинная же любовь даст им красоту, но красота в действии — это искусство»[15]. Значит, у всех рас, населяющих землю, а не только у германской расы!

Противоречие и в том, что, яростно нападая на христианство, Вагнер в конце работы называет Христа рядом с Апол-

лоном величественным наставником человека. Правда, в данном случае он имеет в виду моральную сторону вопроса («все люди равны и братья»), а не официальную христианскую церковь.

Несмотря на утопический характер брошюры и целый ряд непоследовательностей и противоречий, «Искусство и революция» — манифест, отражающий взгляды великого немецкого музыканта периода революции 1848 года. В то же время это замечательный памятник революционности передовой немецкой художественной интеллигенции середины XIX века.

Работа Вагнера «Художественное произведение будущего» развивает и конкретизирует мысли и положения, выдвинутые в «Искусстве и революции». «Как человек относится к природе, так относится искусство к человеку» — этим тезисом начинается работа[16]. Падение искусства композитор объясняет оторванностью человека от природы в современном обществе и разладом художника с жизнью. Если человеку удастся благодаря его связи с природой познать ее, и доказательством этого познания должна быть самая жизнь человеческая (она является как бы отпечатком самой природы), то изображением жизни, отражением ее необходимости и истинности является искусство. Развивая эту прогрессивную мысль, Вагнер снова возвращается к греческой трагедии, упадок которой он видит в «эгоистическом» обособлении искусств, каждое из которых пошло своим путем, независимым от других искусств.

Далее Вагнер рассматривает сущность отдельных видов искусства, составивших некогда драму. Танец, музыку и поэзию он называет искусствами «чисто человеческими». По отношению к танцевальному искусству он приходит к такому выводу: так как танец отделился от других «чисто человеческих» искусств — музыки и поэзии, он потерял присущую ему особенность и лишен возможности дальнейшего развития. Музыкальное же искусство, утверждает Вагнер, подобно морю, объединяющему и разъединяющему земли, объединяет и разъединяет танец и поэзию — искусства в своей сущности противоположные. Сама инструментальная музыка не может, по мнению Вагнера, отобразить человека во всей его цельности, она может это сделать только в союзе с поэзией и танцем. Лишь в Девятой симфонии Бетховена совершился благодаря введению слова переход ко «всеобщему» (allgemeinsamen) искусству. Девятая симфония — это тот предел, за которым кончается область «чистой музыки»,

ибо она открывает путь к совершенному искусству, то есть к «драме будущего». Отрицание возможности развития инструментальной музыки после Бетховена — одно из заблуждений Вагнера, в чем нас убеждает вся история музыкального искусства.

Обращаясь к изобразительным искусствам (архитектуре, скульптуре, живописи), композитор также создает произвольную схему, сводя их роль, по существу, к вспомогательной, служебной.

Разумеется, и здесь он строит свою систему, исходя из фейербаховской философии любви как универсального начала. «Эгоистическое» обособление различных видов искусства особенно резко выражено, как говорит он, в современной опере, где каждое из них по очереди уступает место другому, вместо того чтобы сообща идти к одной цели. Каждому человеку свойственно стремление к свободе, свобода же — это удовлетворенная необходимая потребность, высшая же человеческая потребность — это любовь. Поскольку искусство — проекция человеческой жизни, то высшее искусство или «драма будущего» — это синтез искусств, которые, отказавшись от «эгоистической обособленности», должны проникнуться друг к другу взаимной любовью.

Итак, концепция Вагнера заключается в фактической ликвидации всех искусств в отдельности и в слиянии их в едином Gesamtkunstwerk, в драме будущего. Признавая великий художественный подвиг, совершенный им в музыкально-драматическом творчестве, мы не можем не видеть искусственности и произвольности его концепции.

Примечательно, что в этой работе ставится проблема «искусство и народ». Правда, самое понятие «народ» трактуется достаточно туманно: для него народ — это только те, кто испытывают нужду, а те, кто не испытывает нужды, противостоят народу. Вагнер считает, что искусство будущего нельзя создать усилиями одного художника. Для этого необходимо товарищество, которое должно осуществлять не только создание произведения искусства, но и его исполнение. Таким образом исчезает разница между драматургом-композитором и актером-исполнителем. Обрушиваясь на современный буржуазный строй, основанный на насилии, Вагнер полагает, что в искусстве будущего товарищество, движимое любовью, возвысится до народа, который и будет художником нового общества, долженствующего прийти на смену ныне существующему.

В одном из набросков к работе «Искусство и революция» Вагнер писал: «Настоящим изобретателем был всегда только народ, отдельные же так называемые изобретатели, имена которых нам известны, занимались лишь тем, что переносили найденное уже существо изобретения на другие родственные предметы, они — только выполнители. Единичный человек не может изобретать, он способен лишь овладевать уже изобретенным»[17].

Наиболее капитальной среди всех теоретических работ Вагнера является книга «Опера и драма». Она содержит краткое введение и три большие части: «Опера и сущность музыки», «Театральное представление и сущность драматической поэзии», «Поэзия и музыка в драме будущего»[18]. Во введении Вагнер выдвигает формулу, ставшую основой всей книги: «*Ошибка в художественном жанре оперы состояла в том, что средство выражения (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) средством*» (курсив Вагнера. — *Б. Л.*)[19] Отсюда делается вывод: опера в своем существе, с самого момента ее зарождения, ложный, противоестественный вид искусства. Она возникла не из средневековых народных представлений, а при пышных дворах Италии, где господствовало искусство певцов, развлекавших аристократов ариями. Сами же арии подгонялись под произвольные стихи, между которыми по необходимости устанавливалась внешняя драматическая связь. В подчинении драматурга музыканту Вагнер видит основной порок оперного искусства.

Сразу видна предвзятость этого высказывания. Разумеется, композитор прав, критикуя ту итальянскую оперу, которая представляла собой, как принято говорить, «концерт в костюмах» и которая сводилась к демонстрации вокального искусства певцов. Но, как всегда, он и здесь приходит к крайним обобщениям и выводам. Желая доказать свою мысль, он зачеркивает всю историю итальянской оперы. Исторически неверно, что опера была продуктом только аристократически-придворной культуры. Ведь придворная опера в момент ее зарождения (на рубеже XVI—XVII веков) впитала в себя традиции средневековых «майских игрищ» и пасторалей (не считая священных представлений, тоже народного происхождения). Вагнер в своем историческом обзоре не упоминает имени Клавдио Монтеверди — первого гениального оперного композитора, создавшего истинные образцы музыкальной драмы и во многом указавшего пути оперному искусству на 300 лет вперед.

Исторический обзор оперы композитор делает с целью показать порочность самого жанра, где ария, балет и речитатив возникают не из драматической необходимости, а сами по себе, независимо друг от друга и имеют целью удовлетворение требований «знатных людей» (то есть аристократии). Революция Глюка, по словам Вагнера, заключалась в том, что он восстал против произвола певцов, что для него был небезразличен текст и что он придавал мелодиям арий и речитативам характер, соответствующий тексту. Благодаря Глюку композитор не находится в подчинении певцов, а диктует им свои намерения. Все же остальное осталось по-прежнему. Ария, ансамбль, речитатив, танец обособлены друг от друга, не имеют органической связи. Так это было до Глюка и так осталось после него.

Фактически все это верно. Но самый подход Вагнера антиисторичен. В XVIII веке опера иной быть не могла. Кроме того, Вагнер упустил из виду, что в реформаторских операх Глюка уже намечается тенденция к объединению отдельных номеров (хоров, арий, речитатив) в драматические сцены. Иными словами, он видит недостаток Глюка в том, что он не создал музыкальной драмы в его, вагнеровском, понимании.

Последователи Глюка (Керубини, Мегюль, Спонтини), как утверждает Вагнер, только расширили оперные формы, но ничего нового не внесли. И здесь поэт следовал за музыкантом и полностью был ему подчинен. Само стремление сделать музыку содержанием драмы, говорит композитор, явилось причиной упадка оперы.

Далее он переходит к Моцарту, которого называет «чистым музыкантом», относившимся с «беспечной неразборчивостью» к предлагаемым ему оперным текстам и не задумывавшимся над основами оперного жанра. Музыкальный гений Моцарта с наибольшей полнотой воплотился именно в опере. Инстинктивно, как «чистый музыкант», он находил музыкальное выражение, отвечавшее данному поэтическому содержанию. «О, как дорог мне Моцарт! — восклицает Вагнер. — Как нужно уважать его за то, что он не нашел возможным сочинить для „Titus“'а музыку „Дон-Жуана“, а для „Cosi fan tutti“ музыку „Фигаро“...»[20] Вагнер считает, что Моцарт мог бы создать совершенную драму, если бы он встретил настоящего поэта, а не «изготовителей оперных текстов». Заслуга Моцарта состоит в том, что этот гениальный музыкант «в гораздо большей степени, чем Глюк и его последователи, обнаружил способность музыки к правди-

вому драматическому выражению и к бесконечно разнообразной мотивировке»[21]. Но старые формы оперы и у Моцарта остались непоколебленными.

Утверждение, что Моцарт был безразличен к оперным текстам, противоречит фактам, за что Вагнера справедливо критикует Г. В. Чичерин[22]. Из биографии Моцарта и по его письмам хорошо известно его требовательное отношение к оперным либретто.

Итак, на оперное творчество Моцарта Вагнер тоже смотрел с позиций своей теории музыкальной драмы.

Говоря о послемоцартовской опере, он подвергает резкой, беспощадной критике Россини. Знаменитого итальянского мастера он обвиняет в том, что в основе его опер лежит «абсолютная», лишенная драматического смысла и характерности бессодержательная мелодия, под которую можно подставлять любые слова. Это, мол, угождало публике, с удовольствием слушавшей приятные, «хорошенькие» мелодии, не задумываясь о связи их с драматическим содержанием. Это угождало и певцам, исполнявшим на ничего не выражавший текст веселые рулады, срывавшие аплодисменты публики. Со времен Россини, говорит Вагнер, «...история оперы становится не чем иным, как историей оперной мелодии»[23]. Нет необходимости доказывать, что Вагнер несправедлив к Россини. Конечно, пезарский маэстро не мог не следовать традициям итальянского оперного искусства с его культом bel canto и виртуозного пения, уснащенного колоратурными пассажами. Но мнение Вагнера, что мелодии Россини драматически бессодержательны, неверно, особенно по отношению к лучшим его операм*.

Что касается Вебера, то Вагнер видит его громадную заслугу в том, что автор «Фрейшютца» ответил своим творчеством на национальное движение, на пробуждение национального чувства. Вместе с тем Вагнер утверждает (вопреки тому, что он говорил в своей речи на могиле Вебера во время захоронения его праха в Дрездене), что мелодии Вебера обращены к сердцам всех людей, независимо от национальной принадлежности, что они общечеловечны. Но и Вебер не смог создать настоящей драмы (то есть драмы в вагнеровском понимании), потому что одной музыкой это сделать невозможно. Вебер «раскрыл объятия навстречу восприятию

* Когда Вагнер посетил Россини в Париже в 1860 году и имел с ним беседу, Россини, несомненно знавший мнение Вагнера о нем, принял его очень любезно и даже дружески. В этой беседе Вагнер иначе говорил о творчестве Россини, чем в книге «Опера и драма»[24].

драмы», но язык одной мелодии для этого слишком ограничен.

Характеристика, данная Вагнером французской опере, представляет собой издевательский памфлет. Он выводит всю французскую оперу из водевиля с его куплетными песенками и танцевальными мелодиями, которые не столько поются, сколько говорятся и приплясываются. На своей родине французские музыканты будто бы не слышали народных песен и стали охотиться за ними в чужих странах. Таким охотником за чужими народными мелодиями (особенно в Италии) немецкий композитор изображает Обера. «Немую из Портичи» Обера и «Вильгельма Телля» Россини он называет «...двумя осями, вокруг которых стал вращаться весь спекулятивный оперно-музыкальный мир»[25*].

Развивая свою мысль об «абсолютной» мелодии, покорившей оперу, Вагнер ставит вопрос об инструментальной мелодии, то есть о мелодии опять-таки «абсолютной», при этом освободившейся от пения, и о ее проникновении в оперу, в чем он видит причину того, что опера стала еще более противоестественным жанром. Вагнер высказывает парадоксальную мысль: он называет историю инструментальной музыки, с тех пор как в ней проявилась потребность не только в выражении общего, но и индивидуального, конкретного содержания, «историей художественного заблуждения». И лишь Бетховен доказал безграничную внутреннюю силу инструментальной музыки, ее неисчерпаемую способность к разрешению любой задачи. «Гениальная ошибка Бетховена» (по выражению Вагнера) состояла в том, что он повел свое творчество не по пути драмы, а по пути инструментальной музыки. Вагнер сравнивает эту «ошибку» Бетховена с ошибкой Колумба, который, думая, что он открыл кратчайший путь в Индию, на самом деле открыл Америку.

Композиторы послебетховенской поры, рассуждает далее Вагнер, переняли только внешнюю, формальную сторону бетховенских исканий, и, чтобы как-то оправдать эти причудливые, «странные» приемы, пришлось прибегнуть к внемузыкальному содержанию, иначе говоря, к программности. В качестве примера — ссылка на Берлиоза с его огромным оркестром. Этот оркестр композитор называет «истинным чудом». Но «чудо», которое благодаря разнообразию чисто

---

* В упомянутой беседе с Россини Вагнер дает совершенно иную оценку «Вильгельму Теллю», восхищаясь отдельными его сценами[26].

механических средств производит сильнейшее впечатление, скрывает «нехудожественное и ничтожное содержание». Вагнер не отрицает в Берлиозе ни ума, ни истинно художественных стремлений. Но он считает, что творчество французского композитора потонуло в технике и он стал «...трагической жертвой направления, успехи которого другими эксплуатировались бесчувственно, с бесстыдством и равнодушной развязностью»[27*].

Композитором, бравшим отовсюду что только можно — от «абсолютной» мелодии Россини до громов берлиозовского оркестра, — Вагнер изображает Мейербера. Он характеризует оперы Мейербера как пеструю мешанину, представлявшую собой «...историко-романтическую, чертовски-религиозную, набожно-сладострастную, фривольно-святую, таинственно-наглую, сентиментально-мошенническую драматическую смесь»[29]. Тайна мейерберовской оперной музыки — «эффект», говорит Вагнер. Очевидно, самую уничтожающую характеристику Вагнер приберег именно для Мейербера. Музыка Мейербера, по Вагнеру, производит на слушателя эффект впечатления «действия без причины»[30]. Иными словами, предмет выражения (то есть драма) низводится до полного ничтожества. Потому и музыка, поскольку она призвана выражать содержание драмы, пуста и поверхностна и держится только внешними эффектами, опирающимися на технику — сценическую и оркестровую, причем все эти эффекты, собранные откуда только можно, свалены в одну кучу. Мейерберовская мелодия холодна, бессердечна и не согрета поэтическим вдохновением.

---

* О Берлиозе Вагнер писал Листу в письме из Цюриха от 8 сентября 1852 года: «...меня огорчает, что Берлиоз хочет или должен взяться за обработку своего „Челлини". Если я не ошибаюсь, этому произведению 12 лет (на самом деле 14. — *Б. Л.*): разве Берлиоз с тех пор не развернулся, чтобы создать что-нибудь другое? Какое недоверие надо иметь к себе, чтобы возвратиться к такому раннему произведению... В этом зрелище попыток гальванического оживления есть что-то ужасное для меня! Берлиоз должен, ради бога, написать новую оперу. *Величайшее несчастье* будет для него, если он этого не сделает, ибо только одно может его спасти: *драма, и только одно* неизбежно будет губить его все больше — *его упрямое желание обойти этот единственно правильный выход*... Поверь мне — я *люблю* Берлиоза, хотя он недоверчиво и упрямо сторонится меня; он меня не знает, но я знаю его... Если *музыканту* нужен *поэт*, то это Берлиозу... Ему нужен поэт, который наполнит его восторгом, покорит его, который будет для него тем, чем мужчина является для женщины. Я с печалью смотрю, как этот сверх всякой меры одаренный художник гибнет от эгоистического одиночества. Могу я помочь ему?»[28]

Надо сказать, что в отрицательной оценке Мейербера Вагнер был не одинок. Известны беспощадно отрицательные отзывы Шумана о «Гугенотах» Мейербера. Правильно заметив уязвимые стороны мейерберовской оперной драматургии — погоню за эффектами, подлаживание под вкусы публики, — ни Вагнер, ни Шуман не поняли лучших сторон творчества Мейербера и роли драматургии большой парижской оперы в развитии европейского оперного искусства XIX века.

Но нужно быть справедливым. Немецкий композитор вовсе не отрицал огромного таланта Мейербера. Напротив, в книге «Опера и драма» он находит возможным утверждать, что в некоторых сценах своих опер этот композитор возвышается до благороднейшего музыкального выражения. В качестве примера Вагнер приводит знаменитую любовную сцену из четвертого акта «Гугенотов» (дуэт Рауля и Валентины), которая, по его мнению, принадлежит «к очень немногим и несомненно законченнейшим произведениям этого рода. С искреннейшей радостью и неподдельным восторгом я ставлю это на вид, ибо здесь-то именно сказывается так ясно и непреложно сущность искусства; мы с восторгом видим, как даже и у извращеннейшего музыкальных дел мастера должна явиться способность к правдивому творчеству, раз он вступит в область необходимости, которая сильнее его эгоистического произвола, раз его ложные стремления нечаянно направятся на путь настоящего искусства, к его собственному спасению»[31]. Итак, этот «извращеннейший музыкант» умел создавать вдохновенную, благородную музыку, когда это было подсказано ему поэтическим намерением.

Первую часть своей книги Вагнер заканчивает пространными рассуждениями о мелодии, явившейся из недр народной жизни и служащей «полным выражением внутренней сущности музыки». В то время как гармония и ритм подобны отдельным частям человеческого организма, мелодия — это сам живой человек в его целостности. «Безумие», до которого дошла музыка, объясняется тем, что музыка, являющаяся женским началом, захотела не только рождать, но и оплодотворять, а это дано только поэзии.

В небольшой главе «Музыка — женщина» Вагнер говорит о союзе женского начала в музыке с мужским началом в поэзии в драме будущего. Сопоставление этого союза с половой любовью, в результате которой рождается ребенок — совершенная драма, составляет содержание-резюме

этой маленькой главы и снова заставляет вспомнить Фейербаха. Критикуя современную оперу, композитор расправляется с ней так: итальянская оперная музыка — «проститутка», блудница, которая интересуется только собой и отдается кому угодно без различия, лишь бы получить деньги. Французская оперная музыка — «кокетка», старающаяся сделать все, чтобы перед ней преклонялись. Сама она никого не любит, ей нужно, чтобы другие ее любили. Немецкая опера — «ханжа», охраняющая свою девственность «ортодоксальным фанатизмом веры», ее добродетель заключается в отсутствии любви, которую она понимает не в ее истинном смысле, а как любовь проститутки или кокетки*. А женщина, которая не любит, по Вагнеру — «недостойнейшее и отвратительнейшее явление в мире»[33].

Итак, музыка в драме будущего — это женщина, которая должна проникнуться истинной, прекрасной любовью.

Вторая часть книги «Театральное представление и сущность драматической поэзии» посвящена детальнейшему и подробному разбору того, что составляет мужское начало в опере, то есть поэзии. Как и в разделе об оперной музыке, композитор рассматривает историю драматического театра, проводя линию от античности через Шекспира и Расина к Гете и Шиллеру. Не будем здесь излагать подробно надуманные и путаные рассуждения об отличиях между романом и драмой. Остановимся кратко только на самом важном. По Вагнеру, Шекспир сгустил роман в сценическое представление. В романе человеческие деяния описывались, в драме Шекспира они выражены непосредственно в сценическом действии, в игре актеров. Именно Шекспир показал на сцене ярко индивидуальные характеры. Во французской драме действие на сцене почти отсутствовало, уступило место декламации. В качестве примера приводится трагедия Расина.

В немецкой драме — в пьесах Гете и Шиллера — Вагнер видит перенесение исторического романа на сценические подмостки, то есть драматизацию романа, следование шекспировской трагедии. Но история, по его мнению, не может быть сюжетом драмы, потому что последняя из-за ограниченности временных рамок представляет только деяния людей без их внутренних побуждений. Для того же, чтобы передать эти побуждения, нужно написать исследова-

* Из этой характеристики Вагнер в специальной сноске исключает оперы Вебера[32].

ние или исторический роман. Древние греки потому создали настоящую драму, что они основывали ее на мифе, который представляет собой не пестроту многочисленных явлений, а связь явлений в их сгущенном виде, в сжатой форме, что делает эту связь доступной не только фантазии, но и чувству. «Народ в мифе становится творцом искусства», — говорит Вагнер[34]. Конечно, не приходится оспаривать того, что содержанием драмы может быть миф, и это показала многотысячелетняя история театра, но сведение драмы только к мифу представляется ошибочным. Да и сам Вагнер в своем творчестве не придерживался этой системы (вспомним «Мейстерзингеров»).

Далее следуют фейербаховские и анархические рассуждения о человеке вообще, освобожденном от государства и политики, как о предмете настоящей драмы. Драму Вагнер называет искусством «органическим», а роман — искусством «механическим», потому что драма представляет человека вообще, а роман — гражданина государства. Отсюда он делает вывод, что для существования настоящей драмы необходимо уничтожение государства. Но для осуществления такой драмы уже недостаточен язык слов, который говорит лишь рассудку и фантазии. Чтобы воздействовать драмой на чувство, необходим музыкальный язык (Tonsprache).

Вагнер формулирует эту свою мысль так: «Язык звуков есть начало и конец языка слов, как чувство — начало и конец рассудка, миф — начало и конец истории, лирика — начало и конец поэзии. Посредницей между началом и центром, как между центром и конечной точкой, является фантазия»[35]. Эта схема происхождения и формирования языка слов интересна, хотя и произвольна. Согласно ей, первоначально, на заре человеческой истории существовал только язык звуков, непосредственно выражавший «внешне возбужденное внутреннее чувство». Мы сможем представить себе этот язык, если исключим из языка слов все согласные и оставим одни гласные звуки. Сочетание же этих гласных звуков составляло первичную мелодию — прамелодию. Но, в отличие от животных, которые тоже издают какие-то звуки, первобытный человек сопровождал их соответствующими ритмическими движениями, отчего и в мелодии существовала определенная ритмическая организация.

Однако гласные звуки способны были отражать только чувства, но не понятия и не представления о конкретных предметах и вещах. Поэтому нужно было «одеть» гласные

звуки в одежду из согласных. Так разговорная речь рассталась с первичной мелодией гласных звуков и перестала быть музыкой. Из вагнеровской схемы следует, будто музыка возникла раньше разговорной речи, а последняя родилась из музыки. Но, поскольку музыка — язык чувства, а разговорная речь — язык рассудка, поэзия все больше становилась фактором рассудка. И ей необходимо совершить обратный путь от рассудка к чувству. В этих рассуждениях Вагнера есть своя логика. Но эта логика не имеет ничего общего с действительной историей развития языка, а искусственное разграничение рассудка и чувства в психической жизни человека явно механистично и метафизично: будто поэзия — предмет только рассудка и в ней отсутствует чувство, а музыка — предмет только чувства и в ней отсутствует рассудок.

В заключение этой путаной главы, к тому же изложенной весьма туманно, ставится вопрос о том, как сделать язык слов, то есть предмет рассудка, понятным чувству, придать ему музыкальное звучание. Для этого сам язык должен содержать в себе музыкальные, мелодические элементы, которые говорили бы чувству. Обычная конечная рифма стиха не решает вопроса, так как между рифмами слова располагаются произвольно, звуки речи не соответствуют музыкальным звукам. Нужна система аллитераций, родственных звуков перед ударной гласной. Действительно, сам Вагнер часто прибегает в текстах своих музыкальных драм к такого рода аллитерациям.

Третья часть книги «Поэзия и музыка в драме будущего» посвящена вопросу о том, как рождается совершенное искусство в результате любовного соединения «мужчины-поэзии» и «женщины-музыки». В начале этой главы продолжаются пространные рассуждения о метрике стиха, о стихосложении, о гласных и согласных звуках, о размере, об акцентах, о переходе от рассудка к чувству, о соотношении между стихом и мелодией, и опять об аллитерациях.

Обращаясь к музыке, Вагнер ставит вопрос о мелодии, о тональности и о модуляции. Если выраженная в фразе мысль-чувство неизменна, то мелодия может не выходить за пределы одной тональности. В качестве примера приводится мелодия «радости» из Девятой симфонии Бетховена. Если же в стихе выражены разные чувства, музыкант бывает вынужден перейти в другую тональность, совершить модуляцию*. Что касается гармонии, то она является необходи-

* Подобную мысль Вагнер высказывает в статье «О применении музыки к драме»[36].

мым фундаментом, на основе которого и рождается мелодия соответственно поэтическому намерению. Музыкант дает поэту мелодию, гармонически обусловленную и оправданную.

Вагнер говорит, что, когда поэт и музыкант каждый проходят путь другого и каждый из них узнает и чувствует то, что знал и чувствовал другой, — поэт становится музыкантом, а музыкант поэтом, «теперь они вместе составляют цельного человека — художника»[37].

Композитор сравнивает гармонию с бушующими волнами моря, а корабль, несущийся по морю и укрощающий «бесконечные волны гармонии», — это оркестр. Оркестр, утверждает Вагнер, обладает способностью говорить, о чем свидетельствуют произведения современной симфонической музыки, и в особенности симфонии Бетховена. Но «способность говорить» не означает, что он может заменить словесный язык. Он может выразить невыразимое, то есть то, что слово передать бессильно: выразить мелодию стиха, мысль, выраженную в стихе. «Мысль», согласно Вагнеру, вызвана не тем, что существует сейчас, в данный момент, а тем, что овладело нашим чувством где-то в другом месте и в другое время, а сейчас превратилось в мысль-воспоминание. Такая мысль может снова стать чувством с помощью оркестра в сочетании с мелодией стиха.

Этим не ограничиваются возможности оркестра. Его сила заключается в том, что он способен превратить мысль в чувство и даже там, где нет внешнего действия, нет мимики и жеста и где певец молчит, — там оркестр уже выражает внутреннюю сущность драмы, предчувствие поэтического намерения. Такого рода «предчувствиям» с помощью оркестровой музыки Вагнер придает огромное значение, аргументируя это тем, что «явления драмы... не были бы для нас так доступны, что они показались бы нам странными и непонятными, если бы их сухое представление (надо понимать без участия музыки. — *Б. Л.*) не обусловливалось нашим чувством, подготовленным, предвосхищающим события. Оно (то есть чувство. — *Б. Л.*) говорит в нас с такой силой, что мы прямо требуем этого явления, как осуществления нашего предчувствия. Но только язык оркестра, дополненный языком поэта, способен вызывать в нас это настойчивое ожидание, и без его художественной помощи драма не может быть ни намечена, ни осуществлена»[38]. Верно то, что в музыкальной драме оркестр может предвосхитить в симфонических образах будущие события, но из приведенной

цитаты ясно, что Вагнер считал невозможным существование литературной драмы как вида искусства. Что же касается огромной роли оркестра в теоретических высказываниях Вагнера, то они находятся в полном соответствии с его творчеством; действительно, роль оркестра в его музыкальных драмах чрезвычайно велика.

Что остается на долю певцов? Какова должна быть мелодия стиха и каково ее отношение к драме? Не давая ясного ответа на этот вопрос, Вагнер снова повторяет известные положения о возвышении мелодии стиха до мелодии звуков, то есть до музыкальной мелодии, совместно с оркестром составляющей единое целое. Но мы знаем, что сам Вагнер в своей творческой практике далеко не всегда придерживался этого взгляда. Творчество великих художников часто противоречит их собственным, тем более ошибочным, теоретическим концепциям.

На заключительных страницах книги Вагнер освещает очень важный вопрос о форме драмы как единого целостного организма. В этом пункте проявляется его истинное новаторство. Он сравнивает драму с человеческим организмом, который живет и развивается и в котором все взаимосвязано и взаимообусловлено. Форма оперы представляет собой «шаблонный покрой вокальных пьес», «бессвязную фабрикацию», легко рассыпающуюся на отдельные куски. В истинной драме все — от мельчайших деталей до целого — должно быть обусловлено поэтическим намерением. Ничего лишнего, ничего отвлекающего от поэтической идеи. Никаких интермедий и ритурнелей и вообще украшений, служащих лишь для «самопрославления музыки».

Скрепляющими форму драмы в соответствии с ее содержанием являются «мелодические моменты» — «путеводители чувства на протяжении всего сложного здания драмы. Они посвящают нас в сокровеннейшие тайны поэтического намерения и делают нас непосредственными участниками его осуществления»[39]. Иначе говоря, Вагнер имеет в виду известную систему лейтмотивов*, скрепляющую всю музыкальную ткань драмы, в отличие от бессвязности (с его точки зрения) обычной оперы, состоявшей из отдельных, самостоятельных номеров. Эти «мелодические моменты» (то есть лейтмотивы), многократно повторяющиеся, видоизменяющиеся, развивающиеся, образуют цельную художествен-

* Сам Вагнер термином «лейтмотив» не пользовался. Его ввел друг Вагнера писатель-вагнерист Ганс Вольцоген.

ную форму, распространяющуюся не только на отдельные части драмы, но и на всю драму, как объединяющая ее связь.

На основании сказанного можно представить себе существо творческого метода Вагнера. Вместо деления на законченные номера — сплошной, непрерывный поток музыки, основанный на развитии, чередованиях, сплетениях лейтмотивов с первенствующей ролью оркестра. В одном из писем композитор употребил понятие «бесконечной мелодии». Термин «бесконечная мелодия» прочно вошел в музыковедческий лексикон, особенно применительно к музыкальной драме Вагнера. Он связывается с отсутствием законченных номеров и непрерывностью симфонического развития на основе лейтмотивов.

К вопросу о форме в своей музыкальной драме Вагнер возвращается в «Обращении к друзьям»: «... я неизбежно должен был прийти к постепенному, полному разрыву с традиционной оперной формой. Эта оперная форма не была сама по себе вполне определенной формой, охватывающей все содержание драмы, а скорее произвольным конгломератом отдельных маленьких песенных форм, случайно чередующихся арий, дуэтов, трио и т. д., которые в сочетании с хорами и ансамблями являли собой истинную сущность оперы... Построение всей драмы подчинялось у меня некоторому единому принципу, некоторому единству... И это достигалось само собой, при помощи всегда характерного сплетения основных тем, распространявшегося не на одну только сцену (как прежде в отдельном оперном соло), а на всю драму, и притом в теснейшей связи с ее поэтическим замыслом»[40].

Необходимо затронуть один частный вопрос, которого Вагнер касается на страницах своей книги. Это вопрос об участии хоров и ансамблей в драме будущего. Композитор считает, что одной из задач драмы должно быть выявление индивидуальностей, основных или второстепенных — безразлично. Одни выдвигаются на передний план, другие остаются на заднем плане, но все принимают участие в действии. Поэтому и в музыке они должны быть индивидуально обрисованы. Отсюда следует, что оперный хор и ансамбль, где индивидуальная характеристика дается одному голосу, а другие голоса создают только гармонический фундамент, должны будут исчезнуть. Это не значит, что хоры и ансамбли вообще недопустимы. В исключительных случаях, в кульминациях, когда все участники ансамбля охвачены единым чувством, он возможен. Но и при этом

необходимо заботиться о том, чтобы индивидуальности не нивелировались, а самостоятельно мелодически проявлялись. И в этом сила музыкального искусства[41]. Таким образом, распространенное мнение о том, что Вагнер будто бы совсем отрицает хоры и ансамбли, не соответствует действительности. Он выступает против безликой массы в опере, но не против хоров и ансамблей вообще.

Рассматривая книгу Вагнера «Опера и драма», мы подвергли критике ряд ее положений. Действительно, Вагнер дал несправедливо отрицательную оценку итальянской и французской опере, проявив в этом отношении недостаточную объективность и нежелание видеть их положительные стороны и художественные достижения. Действительно, его концепция формирования речи и соотношения между языком слов и языком звуков произвольна и надуманна. А ограничение драматических сюжетов мифологией и исключение исторической и всякой иной тематики привели бы к жанровому обеднению театрального искусства, вообще допускающего сюжеты любого типа. Далее: суждение о невозможности дальнейшего существования «чистой» инструментальной музыки и литературной драмы и об единственном «искусстве будущего» в вагнеровском понимании противоречит всем фактам истории и опровергнуто жизнью искусства.

Однако посмотрим на все это с другой стороны. Конечно, в борьбе с оперной рутиной Вагнер зашел слишком далеко. Но то была борьба с действительной оперной рутиной, которая завладела итальянской оперой. Вспомним, что и передовые русские музыканты в прошлом веке вели борьбу с так называемой «итальянщиной», и это было исторически закономерно и справедливо. Ведь пресловутая «итальянщина», насаждаемая придворными кругами, стояла на пути развития национального оперного искусства. Что же касается Германии, то еще Вебер в начале прошлого века вел борьбу за национальное искусство и против итальянской оперы в лице Россини — этого «баловня Европы». Вагнер в этом отношении продолжил дело Вебера, и его выступления против диктатуры певцов с их соловьиными трелями и форматой на высокой ноте у рампы сыграли прогрессивную роль.

И если в своем решительном отказе от структурно законченных форм Вагнер также зашел слишком далеко, то вместе с тем он чрезвычайно увеличил значение больших сквозных сцен (в старой опере они были сосредоточены пре-

имущественно в финалах), в связи с чем возросла роль симфонического начала в опере и расширилась функция оркестра. Все это соответствовало общим процессам, совершившимся в европейском оперном искусстве, особенно во второй половине XIX века, и оказало благотворное влияние на эти процессы. Полагая, что он рекомендует единственно возможное «лекарство» для излечения оперного недуга, Вагнер заблуждался, но твердая убежденность в своей правоте, несокрушимая настойчивость и сверхчеловеческая энергия в проведении своих идей в жизнь помогли ему раскрыть свои гениальные данные композитора и поэта и создать великие произведения искусства.

Конечно, между теоретическими высказываниями Вагнера и его творческой практикой были противоречия. Так, он допускал хоры и ансамбли в исключительных случаях, лишь при условии музыкальной индивидуализации отдельных голосов, но не в виде однородной массы... «Масса никогда не может заинтересовать, а только смущает, лишь ясно выраженные индивидуальности вызывают наше участие», — писал он в «Опере и драме»[42]. Однако, наряду с такой трактовкой ансамблево-хоровых эпизодов, в его музыкальных драмах (и не только ранних) встречаются ансамбли и хоры, выступающие сплошной, недифференцированной массой или небольшой группой (некоторые хоры в «Мейстерзингерах», в «Парсифале», трио дочерей Рейна в «Золоте Рейна» и «Закате богов» и т. д.). В теории выдвигая на передний план оркестр и умаляя значение вокальной сферы, композитор, во многом соблюдая этот принцип, тем не менее создал немало прекрасных вокальных мелодий, плавно стелющихся поверх оркестрового звучания и захватывающих своей красотой и певучестью. Да и вокальная декламация Вагнера, его речитатив отличается большой интонационной и индивидуальной выразительностью. Вагнер, как великий художник, не мог только следовать своим теориям, он шел впереди них, часто их преодолевая. Не мог же он, на самом деле, полностью отказаться от выработанных веками таких могущественных средств оперной выразительности, как хоры и ансамбли, как певучие вокальные мелодии. Нужно лишь отрешиться от понимания оперной мелодии как итальянской арии, или французского романса, или русской распевности и видеть истоки вагнеровского мелодического стиля в немецкой народно-бытовой песенности и в немецкой мелодической традиции от Баха к романтикам.

В «Обращении к друзьям»[43] снова излагаются — значительно короче и яснее, чем в книге «Опера и драма», — главные принципы и положения его реформы. Можно предположить, что самому автору они стали яснее.

Таковы основные литературные работы Вагнера начала 50-х годов — основные потому, что в них выражены эстетические идеи, получившие (при всех оговорках) осуществление в его художественном творчестве.

В годы работы над своими литературно-эстетическими трудами Вагнер приобрел несколько верных друзей, скрашивающих его жизнь на чужбине. Этим друзьям, собиравшимся у него по вечерам, Вагнер играл отрывки из своих опер и читал только что написанную, но еще не изданную книгу «Опера и драма». «Душой общества» на таких вечерах был Ганс Бюлов. К первым годам жизни Вагнера в Цюрихе относится и его дружеское сближение с поэтом Георгом Гервегом, проявлявшим живой и искренний интерес к художественным идеям Вагнера.

После многих лет, в течение которых Вагнер не прикасался к нотной бумаге и даже усомнился, композитор ли он, ему захотелось вернуться к музыкальному творчеству. Окрыленный успешной постановкой «Лоэнгрина» в Веймаре, Вагнер вспомнил о лежавшем без движения тексте драмы «Смерть Зигфрида», тем более что Лист напомнил ему об этом и просил написать музыку к драме (намереваясь поставить ее в Веймаре). Лист выхлопотал у веймарского гроссгерцога ангажемент для Вагнера, согласно которому последний должен был окончить работу в годичный срок, за что ему уплачивается гонорар в 500 талеров.

Но композитором владели сомнения: какая певица сможет справиться с героической ролью Брюнгильды? Не слишком ли далека будет эта опера от привычных вкусов и представлений театральной публики? Будет ли понятен сюжет «Смерти Зигфрида» без того, чтобы показать, что предшествовало этой драме? Вагнер решил написать драму «Юный Зигфрид», которая могла бы подготовить публику к восприятию «Смерти Зигфрида». Этими мыслями он поделился с Листом и встретил у него полное одобрение. В течение короткого срока, в июне 1851 года был написан текст драмы «Юный Зигфрид». Но и этого показалось Вагнеру недостаточным. Он вспомнил о наброске мифа о Нибелунгах, сделанном им в 1848 году, и решил предпослать «Юному Зигфриду» драму о трагической судьбе родителей Зигфрида — Зигмунда и Зиглинды, а также валькирии

Брюнгильды, связавшей свою судьбу с Зигфридом. Текст «Валькирии» был написан летом 1852 года. Осенью того же года была закончена предыстория всей эпопеи — «Золото Рейна». В процессе работы переделывались ранее написанные части. По мере сочинения музыки вносились новые изменения в текст. Так, четыре драмы, составившие тетралогию, создавались в обратной последовательности. «Кольцо Нибелунга», как Вагнер назвал всю тетралогию, состояло из следующих драм: предвечерие «Золото Рейна», первый день «Валькирия», второй день «Зигфрид» (вместо прежнего «Юного Зигфрида»), третий день «Закат богов» (вместо прежней «Смерти Зигфрида»)*.

Отпечатав за свой счет небольшое количество экземпляров текста тетралогии, Вагнер распространил его среди друзей и близких. Но как сделать реальной мечту о новом искусстве? Где найти подходящий театр? Еще весной 1851 года в статье «Театр в Цюрихе» композитор набросал фантастический план учреждения театра на новых началах. Театр должен быть освобожден от материальной заинтересованности, тогда исчезнет специальное актерское сословие и труппа будет составляться из местных граждан, подготовленных к этому в обычных общеобразовательных школах. Посещение театра будет бесплатным. В таком театре Вагнер мыслил постановки своих музыкальных драм. Понятно, что эта утопия была бесконечно далека от жизни.

Интерес к творчеству Вагнера все возрастал. Лист организовал в Веймаре «Вагнеровскую неделю», во время которой он продирижировал отрывками из своих опер. В 1853 году он поставил в веймарском театре «Летучего голландца». Большой радостью для Вагнера стал приезд Листа в Цюрих. Это были чудесные дни, во время которых они вдоволь музицировали. Лист познакомил его со своими новыми симфоническими произведениями, в том числе с сочинявшейся тогда симфонией «Фауст». Несмотря на то, что в теории Вагнер отрицал возможность дальнейшего развития самостоятельной инструментальной музыки, он не мог скрыть своего в высшей степени благоприятного впечатления от симфонической музыки Листа. О популярности Вагнера в Цюрихе в этот период говорит присуждение ему почетного диплома от певческого ферейна. Церемония вру-

* «Днями» отдельные части тетралогии называются потому, что каждая из них исполняется в отдельный день, а «Золото Рейна» (предвечерие) — вечером накануне первого дня.

чения диплома сопровождалась торжественным факельным шествием. Вагнер был настолько взволнован этим событием, что в ответной благодарственной речи заявил о возможности именно в Цюрихе осуществить свои художественно-артистические планы.

Все настойчивее овладевало Вагнером желание приступить к музыке «Нибелунгов». Но он чувствовал потребность сначала отдохнуть и осенью 1853 года предпринял путешествие в Италию. Через Женеву он поехал в Турин, затем в Геную. В поисках тихого местечка, где можно было бы спокойно жить и работать, он попал в Специю, заболев в дороге. Здесь предоставим слово самому Вагнеру: «Моя дизентерия усилилась из-за морской болезни, и совершенно истощенный, едва держась на ногах, я остановился в Специи, в лучшей гостинице, которая, к ужасу моему, находилась на узкой и шумной улице. После ночи, проведенной без сна, в лихорадке, я на другой день принудил себя совершить пешком путешествие по холмистым окрестностям, поросшим кедровыми деревьями. Все показалось мне пустынным и обнаженным, и я не мог понять, зачем сюда забрел. Вернувшись после полудня, смертельно усталый, я растянулся на жесткой кровати в ожидании желанного сна. Но он не приходил. Я впал в какое-то сомнамбулическое состояние. Внезапно мне показалось, что я погружаюсь в быстро текущую воду. Ее журчанье представилось мне в виде аккорда Es-dur. Он неудержимо струился дальше в фигуральных орпедуло. Эти орпедуло являлись мелодическими возрастающей скорости фигурациями, но чистое трезвучие Es-dur не изменялось, — его длительность, казалось, придавала бесконечное значение элементу, в который я погружался. Пробудился я из своего полусна с жутким ощущением, что волны замкнулись высоко надо мной. Мне пригрезилась увертюра к „Золоту Рейна“»[44].

Действительно, «Золото Рейна» начинается лейтмотивом Рейна, представляющим собой фигурацию на трезвучии Es-dur в течение 136 тактов.

Вагнер спешил вернуться в Цюрих и немедленно приняться за сочинение музыки «Золото Рейна». Но ему еще предстояло, согласно условию, встретиться с Листом в Базеле, куда Лист должен был прибыть из Карлсруэ, где он дирижировал на музыкальном празднестве.

О встрече в Базеле с Листом Вагнер рассказывает в «Мемуарах»: «Вечером (осенью 1853 года. — *Б. Л.*) я сидел совершенно один в столовой гостиницы „Трех королей“, как

вдруг услышал донесшийся до меня из вестибюля мотив королевских фанфар из „Лоэнгрина", исполняемый небольшим, но сильным мужским хором. Двери раскрылись, и предо мной во главе с Листом предстала шумная толпа моих молодых друзей»[45]. Среди них были Бюлов, скрипач Иоахим, Корнелиус — композитор и поэт. На следующий день приехала в Базель супруга Листа Каролина Витгенштейн со своей дочерью Марией. Вагнеру очень хотелось прочесть всей компании текст «Кольца Нибелунга», но за недостатком времени он ограничился «Зигфридом».

Чтобы возможно больше времени провести со своим другом, Вагнер сопровождал Листа в его поездке в Париж. В Париже Лист пригласил его в «Гранд-Опера» на «Роберта- Дьявола» Мейербера, произведшего на Вагнера, как и следовало ожидать, отрицательное впечатление. Зато неизъяснимое наслаждение он испытал от двух квартетов Бетховена в исполнении квартета Морен-Шевальяр. Один из них — cis-moll op. 131 оставил неизгладимый след в сознании и памяти композитора. Несмотря на известные антифранцузские настроения, Вагнер отдает предпочтение французским исполнителям перед немецкими и пишет, что «французы извлекли на свет божий бесконечные музыкальные богатства, мимо которых с таким тупым равнодушием проходили немецкие артисты»[46].

Здесь, в Париже, Вагнер впервые встретился с двумя дочерьми Листа, Бландиной и Козимой, и с его сыном Даниэлем. Козима через несколько лет (1857) станет женой Бюлова, а значительно позже (1870) — второй женой Вагнера. Но мы забежали вперед. Пока же Вагнер вызвал в Париж Минну, чтобы некоторое время провести с ней и вместе вернуться в Цюрих. Томимый жаждой творчества, он с жаром принялся за «Золото Рейна», партитура которого была закончена в мае 1854 года. Сразу же, без передышки Вагнер начал работу над музыкой «Валькирии».

Нужно остановиться на двух фактах, сыгравших в жизни и творчестве Вагнера исключительно важную роль, и (кто знает?), быть может, если бы их не было, мир не имел бы «Тристана и Изольды». Первый факт — знакомство с философией Артура Шопенгауэра; второй факт — знакомство и дружба с супругами Везендонк. Вагнер был до глубины души потрясен философией Шопенгауэра, ее родством с собственным умонастроением в этот период. Книга Шопенгауэра «Мир как воля и представление» вышла из печати на несколько десятилетий раньше, в 1818 году. В то время она

прошла почти незамеченной. Но после краха революции 1848 года среди значительной части немецкой интеллигенции распространились упадочнические настроения, и тогда-то началось сильнейшее влияние пессимистической философии Шопенгауэра.

Согласно Шопенгауэру, жизнь — это цепь страданий и заблуждений. Она бессмысленна, как и сама история. Единственный выход — отказ от воли к жизни, ее отрицание, уход в небытие, погружение в царство смерти. Поскольку в основе мира лежит непознаваемая воля, объективным выражением этой последней являются идеи в платоновском смысле этого слова. Цель всех искусств, кроме музыки, — познание этих идей при помощи изображения отдельных вещей, являющихся отпечатками идей. Музыка же — в отличие от других искусств — непосредственное выражение самой мировой воли. Из этого делается вывод, что музыка — самое высокое искусство. Шопенгауэр считает музыку искусством иррациональным, недоступным объективному научному анализу. «Композитор, — говорит он, — раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость — на языке, которого его разум не понимает, подобно тому, как сомнамбула в состоянии магнетизма дает откровения о вещах, о которых она наяву не имеет никакого понятия»[47].

При первом знакомстве с книгой франкфуртского философа Вагнер, вполне удовлетворенный его взглядами на сущность музыки, внутренне не был согласен с его теорией отрицания воли к жизни. Но постепенно он все больше проникался и этой идеей, находя в ней ответ на мучившие его вопросы. Он был потрясен, открыв для себя созвучность шопенгауэровского пессимизма образу Вотана из «Кольца Нибелунга», под давлением рока жаждущего смерти, уничтожения. А «рок» — это не что иное, как шопенгауэровская «воля». «Только теперь я понял своего Вотана», — говорит Вагнер в «Мемуарах»[48]. Под влиянием философии Шопенгауэра у композитора возникла мысль о «Тристане и Изольде» — этой трагедии любви и смерти.

Для Вагнера, одинокого в своих художественных поисках, не видевшего путей к осуществлению своих замыслов, к тому же насильственно лишенного родины, всегда нуждавшегося, пессимизм Шопенгауэра казался спасительным и утешительным. Об этом он писал Листу 16 декабря 1854 года: «Медленный темп моих музыкальных работ дал

мне возможность заняться человеком, который при моем одиночестве оказался для меня, хотя и с одной только литературной стороны, настоящим даром неба. Это — Артур Шопенгауэр — величайший после Канта философ. Его главная мысль — радикальное отрицание воли к жизни, — мысль, необычайная по своей глубокой серьезности, является для нас в то же время и мыслью спасительной... И вот теперь, когда я оглядываюсь на пережитые бури сердца, на всю конвульсию его бессознательных тяготений к жизни, полной надежд, на эти бури, которые и сейчас еще довольно часто разыгрываются целыми ураганами, я невольно думаю, что наконец-то я нашел то, что может успокоить меня, что одно только и может вернуть мне сон, нашел мысль о сердечно-искреннем стремлении к смерти. Полная бессознательность, полное небытие, абсолютная пустота воображения — вот что должно, в самом деле, спасти человека!»[49]. Августу Рекелю Вагнер писал 5 февраля 1855 года: «Книга Шопенгауэра имеет колоссальное значение, и многим это обстоятельство должно причинить большие неудобства. Скажу откровенно, что в моем собственном жизненном опыте я дошел до того, что только его философия может удовлетворить меня и определить ход моих мыслей»[50].

С Шопенгауэром Вагнера сближает вера в превосходство интуиции над интеллектом в постижении мира, романтическая идея о господстве чувства над рассудком, эмоционального начала над рациональным и потому отношение к музыке, как к наиболее высокому среди искусств, больше всего раскрывающему сферу чувства. Но не следует думать, что все в философии Шопенгауэра Вагнер принял безоговорочно. Он испытывал потребность дополнить и даже исправить Шопенгауэра. В одном из своих дневников, адресованных Матильде Везендонк, он писал 1 декабря 1858 года: «В последние дни я вновь занялся внимательным перечитыванием главного произведения нашего друга Шопенгауэра. На этот раз он возбудил во мне особенное желание несколько расширить и, в отдельных деталях, даже исправить его систему... Речь идет о том, чтобы показать никем еще, даже самим Шопенгауэром, не открытый путь к полному умиротворению воли через любовь — не через абстрактную любовь к целому человечеству, а через любовь действительную, зарождающуюся в глубине наших половых влечений, то есть через любовь, выражающуюся в склонности мужчины к женщине. Несомненно, что как философ, а не как поэт, я могу использовать логический материал, имеющийся

у Шопенгауэра, *как у поэта, у меня мой собственный, от меня неотъемлемый мир*» (курсив наш. — *Б. Л.*)[51].

Из этой цитаты следует, во-первых, что Вагнер, подпав под влияние философии Шопенгауэра, вовсе не отрекся от Фейербаха (как иногда упрощенно толкуют этот вопрос); он лишь хотел соединить несоединимое — шопенгауэровскую волю с фейербаховской любовью, привести волю к успокоению через любовь; но при этом забыл или до конца не понял того, что шопенгауэровская воля — это нечто надчеловеческое, властвующее над людьми, что она неодолима, не поддается никаким воздействиям, даже любви. Так и в сюжетах музыкальных драм Вагнера уживается фейербаховское начало (образ Зигфрида) с шопенгауэровским (образ Вотана, жажда любви и смерти Тристана и Изольды). Но одно дело философская мысль (пусть даже ложная, как у Шопенгауэра), другое дело — художественное творчество. Первая утверждает определенные принципы, и вторжение чего-то иного, противоположного, разрушает эти принципы, уничтожает самую концепцию; в художественном же произведении (литературном, драматическом) разные линии могут противоборствовать, сталкиваться, пересекаться.

Во-вторых, в приведенной цитате обращает на себя внимание утверждение о независимости его как поэта (нужно понимать как поэта-музыканта) от логического материала философии, ибо поэт имеет свой собственный мир. Да, художественные создания композитора второй половины творческого пути, отразив влияния Шопенгауэра, отнюдь ими не исчерпываются. Что же касается самой музыки, то по своему героическому содержанию, волевому напору, активности, предельному напряжению она даже вступает в противоречие с шопенгауэровской проповедью пассивного погружения в состояние небытия.

Выше мы упомянули о супружеской паре Везендонк, сыгравшей в личной и творческой жизни Вагнера исключительно важную роль. С Матильдой Везендонк Вагнер познакомился в 1852 году. Он сразу же почувствовал влечение к этой красивой, умной и талантливой женщине. Ее перу принадлежало несколько драм, много сказок для детей и сборник стихотворений. Вся ее поэзия дышит какой-то особой целомудренной чистотой и отражает благородную, мечтательно-возвышенную натуру. Пять ее стихотворений («Ангел», «Стой», «В теплице», «Скорби», «Грезы») положены

Матильда Везендонк

Вагнером на музыку (1857—1858). Два романса («Грезы» и «В теплице») явились эскизами к «Тристану и Изольде». Она сумела проникнуться идеалами и мечтами Вагнера, понять и оценить его. Он чувствовал в ней душевный отклик и веру в его творческие идеалы.

Постепенно эта дружба перешла в страстную любовь со стороны композитора. Работая над «Валькирией», Вагнер имел обыкновение в предвечерний час приносить Матильде то, что им было написано утром в тот же день. Он посылал ей письма и записки с выписанными лейтмотивами. Над рукописью вступления к «Валькирии» Вагнер написал три буквы: G. S. M.,что означает «Gesegnet sei Mathilde» («Да будет благословенна Матильда!»).

Но им пришлось временно расстаться. Еще в январе 1854 года Вагнер получил приглашение от Лондонского филармонического общества продирижировать рядом концертов. Он медлил с ответом, когда явился член комитета, специально приехавший из Лондона, чтобы добиться его

согласия, и предложил ему гонорар в 200 фунтов стерлингов за восемь концертов в течение четырех месяцев. После некоторых проволочек, связанных с постановкой в Цюрихе «Тангейзера», Вагнер выехал в Лондон и прибыл туда в начале марта 1855 года. Его концерты имели большой успех, хотя не обошлось и без выпадов критики. Он исполнял симфонии Бетховена и отрывки из своих опер. На одном из последних концертов присутствовала королева Виктория со своим мужем принцем Альбертом. Они наговорили композитору кучу комплиментов. Несмотря на плохое самочувствие из-за сырого лондонского климата, на многочисленные встречи и приемы, на занятость концертами и репетициями, Вагнер работал над инструментовкой «Валькирии».

Среди музыкантов, с которыми Вагнер встречался в Лондоне, следует особо отметить К. Клиндворта и старого знакомого Берлиоза. Великолепный пианист, выдающийся ученик Листа, Клиндворт* был большим поклонником Вагнера. Впоследствии он обратился в Вагнеру с просьбой разрешить ему сделать фортепианное переложение «Золота Рейна» и, конечно, получил разрешение. Клиндворт совершил гигантский труд, переложив для фортепиано всю тетралогию.

С Берлиозом Вагнер встречался в Лондоне несколько раз и посещал его концерты. Как и в былые годы, на него произвела сильное впечатление симфония Берлиоза «Ромео и Юлия», отрывки из которой автор исполнил в одном из своих концертов. Исполнение же Берлиозом симфоний Моцарта и Бетховена не удовлетворило Вагнера. Но, хотя он относился критически к творчеству французского композитора, все же считал его «необыкновенным музыкантом», человеком, «превосходившим по таланту всех своих соперников»[52].

Из Лондона Вагнер написал Листу очень интересное письмо, относящееся к задуманной Листом симфонии по «Божественной комедии» Данте. Оно интересно тем, что демонстрирует умонастроение композитора в этот период. В нем продолжают проявляться антиклерикальные тенденции. Приводим выдержки из этого весьма пространного письма от 7 июня 1855 года: «Лучший из смертных! Прежде всего позволь выразить удивление перед колоссальной твоей

---

* С 1868 по 1881 год Карл Клиндворт был профессором Московской консерватории.

продуктивностью. Итак, ты опять носишься с мыслью о симфонии „Данте"... Не могу не преклониться с чувством изумления перед таким чудом... Прекрасная, без всякого сомнения, идея, и я уже наперед вкушаю удовольствие от твоей музыки. Но все же я должен высказать разные мои мысли на этот счет. Что „Ад" и „Чистилище" удадутся тебе вполне, не сомневаюсь ни минуты. Но вот „Рай" возбуждает мои сомнения... С этим Парадизом всегда будут выходить неизбежные затруднения, и если кто подтверждает это с особенной силой, так это, к нашему удивлению, сам Данте, певец Рая. Даже его „Рай" является слабейшей частью „Божественной комедии". С глубокой симпатией я следовал за Данте, идя через его Ад и Чистилище... Я восходил с одной ступени на другую, убивал одну страсть за другой... Но вот, достигнув последнего пламени, победив самую волю к жизни, я бросился в огонь, чтобы совершенно расстаять в созерцании Беатриче, чтобы окончательно сделать бесплотной мою личность. И вдруг я чувствую, что все это освобождение потребовалось только для того, чтобы я мог стать, по существу, тем же, чем был прежде, чтобы собственными испытаниями, пережитыми адскими страданиями, подтвердить и прославить католическое учение о боге, чтобы с помощью кропотливейших и великого ума недостойных софизмов, даже детских выдумок, поддержать в высшей степени проблематичный, моим внутренним существом решительно отвергаемый строй мыслей»[53].

В этом же письме Вагнер называет «истинным подвигом святости» шопенгауэровское отрицание воли к жизни, — но знаменательно здесь его выступление против догматов католической церкви. Лист последовал совету друга и отказался от заключительной части «Дантовской» симфонии «Рай».

В конце июня 1855 года Вагнер с удовольствием вернулся в Цюрих. Прежде всего нужно было полечиться и отдохнуть. Вместе с Минной они отправились в Зеелисберг вблизи Фирвальштедского озера, где провели летние месяцы. По возвращении домой Вагнер заболел рожистым воспалением лица. Во время болезни он много читал. Больше всего его заинтересовала книга Бюрнуфа «Введение в историю индийского буддизма», и им завладела мысль написать драму «Победители» на сюжет легенды, изложенной в этой книге. Таким образом, почти одновременно Вагнер думал о двух драмах — «Тристан и Изольда» и «Победители». Первая впоследствии стала одним из величайших созданий композитора-драматурга; от второй сохранился лишь набросок,

написанный в мае 1856 года. Об этом произведении Вагнер писал в «Мемуарах»: «...основывалось оно (драма «Победители». — *Б. Л.*) на простой легенде о принятии чандалки* в возвышенный нищенский орден Сакиа-Муни, после того, как она показала свою одухотворенную и просветленную страданием любовь к главному ученику Будды, Ананде». Далее Вагнер замечает: «...простая легенда получает свое значение благодаря тому, что прошлая жизнь страдающих действующих лиц привходит, как нечто непосредственно современное, в новую фазу их бытия. Я сразу понял, каким образом можно передать звучащий музыкальный мотив двойной жизни, и вот это именно и побудило меня с особой любовью остановиться на мысли о создании „Победителей“[54]. Нельзя не видеть в концепции этой драмы пути к далекому будущему, воплощенному в «Парсифале». Чандалка Пракрити с ее двойной жизнью — это несомненный прообраз Кундри. Подобно тому как ее душа в иной, прежней жизни с усмешкой отвергла любовь короля племени Чандала, так и Кундри некогда насмеялась над Христом. Образ ученика Будды Ананды близок Парцифалю. Так уже в 50-е годы у Вагнера подспудно зрел и замысел создания драмы-мистерии, осуществленной только через четверть века.

Недовольный положением дел в цюрихском Музыкальном обществе, Вагнер решил оставить руководство концертами, что вызвало смятение среди его друзей. Но решение это было непоколебимым, и его публичная музыкальная деятельность в Цюрихе закончилась навсегда. Вагнер отдался сочинению музыки «Зигфрида».

Снова, как и три года тому назад, большой радостью для него была встреча с Листом, приехавшим в Цюрих. Через некоторое время туда же явились княгиня Витгенштейн с дочерью. Лист играл Вагнеру по партитуре симфонии «Фауст» и «Данте». Вагнер был в величайшем восхищении от этой музыки. Но он возражал против хора на заключительных страницах «Дантовской» симфонии. Хотя Витгенштейн, будучи фанатичной католичкой, настаивала на необходимости ввести хор, Лист, было, согласился с мнением Вагнера. Но каково же было огорчение последнего, когда он узнал, что Лист не только оставил хор в «Дантовской» симфонии, но и ввел хор в финал симфонии «Фауст»!

С приездом Листа и его семьи в Цюрих началось чрез-

---

* Чандалы — индийское племя.

вычайное оживление. Из разных мест съезжались музыканты: начались приемы, торжественные обеды, ужины. Собирались и у Вагнера. В день рождения Листа, 22 октября, Гервег прочел стихотворение Гофмана фон Фаллерслебена, посвященное Листу. После этого Вагнер с женой Гейма, капельмейстера певческого общества, спели под аккомпанемент Листа первый акт из «Валькирии» и сцену из второго акта. Вагнер изображал Зигмунда и Хундинга, Гейм — Зиглинду.

Из-за болезни Лист задержался в Цюрихе дольше, чем предполагал, и после шестинедельного пребывания вся его семья в сопровождении Вагнера выехала в Сен-Галлен, куда Лист и Вагнер были приглашены для участия в концерте местного Музыкального общества. Лист дирижировал своими симфоническими поэмами «Прелюды» и «Орфей», Вагнер исполнил «Героическую» симфонию Бетховена. После концерта состоялся банкет, во время которого Лист поднял бокал за образцовую постановку «Лоэнгрина» в Сен-Галленском театре. Вагнер проводил своих друзей до Роршаха, где они и расстались.

По возвращении в Цюрих композитор принялся за прерванного «Зигфрида» и довел до конца первый акт в феврале 1857 года. Встречи с Матильдой Везендонк продолжались, любовь к ней становилась все сильней, но осталась безнадежной. Эта трагическая, не получившая утоления любовь ассоциировалась у Вагнера с роковой любовью Тристана и Изольды. Их образы все яснее вырисовывались в его воображении и настойчиво требовали своего драматического воплощения.

Для спокойной сосредоточенной работы Вагнеру нужно было переменить жилище, так как его теперешняя квартира была очень шумной и неудобной. Матильда не замедлила прийти ему на помощь. Недалеко от города Отто, где Везендонк построил роскошную виллу в красивой живописной местности, на зеленом холме стоял скромный домик, и Матильда уговорила мужа приобрести его для Вагнера. В апреле 1857 года Вагнер с Минной поселились в «Приюте», как Вагнер назвал свое новое жилище. Тишина, уединение, уютная обстановка (даже с некоторой роскошью, которой композитор любил себя окружать), красивый вид, открывавшийся из окна, а главное, близость Матильды — все располагало к вдохновенному творчеству. Здесь, на зеленом холме, в одно сияющее солнечное утро в день страстной пятницы Вагнер вспомнил мотив Грааля из «Лоэнгрина»,

вспомнил он и легенду о Парцифале, которую когда-то прочел у Вольфрама фон Эшенбаха. И в его голове зародилась музыка, использованная через много лет в драме-мистерии.

Не обошлось и без огорчений. Надежда на постановку «Нибелунгов» в Веймаре рухнула. Герцог Веймарский, испугавшись огромных расходов, необходимых для осуществления такого грандиозного предприятия, не поддержал ходатайства Листа. Хлопоты об издании тетралогии и о заключении соответствующего договора тоже ни к чему не привели.

Доведя «Зигфрида» до середины второго акта, Вагнер охладел к своему светлому герою, целиком захваченный трагической любовью Тристана и Изольды, что больше соответствовало его настроению в тот период. Осенью 1857 года началась работа над этой драмой.

Еще 16 декабря 1854 года Вагнер писал Листу: «В голове у меня бродит мысль о „Тристане и Изольде“: простая, но полная вдохновения музыкальная концепция! Черным флагом, который веет в последнем такте, прикрою самого себя и — умру»[55]. Хотя Вагнер в это время был еще занят «Нибелунгами», однако мысль о «Тристане и Изольде» все больше завладевала им. 28 июня 1857 года он писал Листу: «Моего юного Зигфрида я отправил в красивое уединение леса. Там я слезно простился с ним под липой. Но в одиночестве ему будет лучше, чем где бы то ни было... Возьмусь ли я когда-нибудь вновь за „Нибелунгов“, сказать наперед не могу. Это зависит от обстоятельств, над которыми я не властен. Но в данную минуту я сделал над собой истинное насилие: среди наилучших настроений я оторвал от сердца „Зигфрида“ и живого положил под замок за железными дверями. Пусть там и остается! Никто не должен увидеть из него ни единого штриха, ибо он закрыт даже для меня самого. Кто знает, может быть, сон окажется для него благодетельным! Во всяком случае, разбудить его собственными силами я не смогу никогда. Мне стоило тяжелой, отчаянной борьбы с самим собой, прежде чем я решился на такой шаг. Но дело это кончено навсегда!»[56].

Используя средневековую легенду о трагической любви Тристана и Изольды в поэтической обработке миннезингера Готфрида Страсбургского, Вагнер создавал текст и музыку своей драмы с величайшим вдохновением и любовью. Сам он в одном из писем к Листу писал, что это будет замечательная музыка, а в письме к Матильде Везендонк — что это будет прекраснейшее из всех его произведений. Любовь

к Матильде вылилась в могучий гимн всепоглощающей, но обреченной любовной страсти, в бессмертную поэму любви.

Вагнер и дня не мог прожить, чтобы не увидеть Матильду. Ежедневно в предвечерний час он посещал виллу Везендонков, поэтому называл себя «сумеречным человеком». У Везендонков бывали и другие гости. Среди них композитор — автор многих песен мендельсоновско-шумановского направления — Роберт Франц и Ганс Бюлов со своей молодой женой, дочерью Листа Козимой. Чета Бюловых поселилась на довольно продолжительное время в домике Вагнера. Он читал им текст «Тристана и Изольды», они много музицировали. Бюлов с присущим ему мастерством играл готовые части «Нибелунгов», Вагнер пел все партии. Когда Бюловы уехали в Берлин, Вагнер с еще большим жаром набросился на «Тристана». Первый акт был закончен к началу 1858 года. Над вторым актом он работал с мая до июля этого же года.

Но исподволь подготавливалась катастрофа, не замедлившая вскоре разразиться. Минна не могла, конечно, не заметить все большего сближения между мужем и Матильдой Везендонк. Растущая ревность заставила ее совершить недостойный поступок: она вскрыла и прочла письмо, адресованное Вагнером Матильде, и ее тревога обратилась в бешенство. Между тем в этом письме Вагнер пишет, что уже месяц тому назад он заявил Отто Везендонку о решении прекратить встречи с ним и его супругой, — что по сложившейся ситуации разрыв с Матильдой неизбежен. В том же письме он проявляет искреннее беспокойство о здоровье Минны, которое за последнее время сильно начало сдавать. Хотя письмо полно безграничной нежной любви к Матильде, из него ясно, что они должны расстаться. Вагнер далее выражает надежду на скорую амнистию, которая даст ему возможность вернуться в Германию, но просит сохранить для него милый его сердцу «Приют», чтобы он мог туда периодически наезжать. Тут же он добавляет по-шопенгауэровски, что лучший исход для них — смерть.

Придя в состояние крайнего возбуждения, Минна, не довольствуясь яростными нападками на мужа, ворвалась в дом Матильды и устроила ей грубую сцену.

Продолжать совместную жизнь было невозможно. Минна уехала на курорт в нескольких часах езды от Цюриха, Везендонки отправились путешествовать в Верхнюю Италию, а сам Вагнер, оставшись один, продолжал работу над вторым актом «Тристана». Некоторым развлечением в его

одинокой жизни был приезд шестнадцатилетнего пианиста, ученика Листа — Карла Таузига, восторженного почитателя и пропагандиста музыки Вагнера в дальнейшем. Вагнер был пленен талантом юного музыканта, который сочетал блестящий дар пианиста и импровизатора. Вместе они ездили навещать Минну. Были у Вагнера и другие гости: тенор Тихачек, супруги Бюловы, Клиндворт.

В конце лета все вернулись в «Приют». Но жизнь не налаживалась, да и не могла наладиться. Неестественным было близкое соседство Минны и Матильды. Вагнер считал, что необходимо покинуть «Приют» и разъехаться.

Наконец, решение было принято. Гости, грустно попрощавшись с хозяевами «Приюта», уехали. Ганс Бюлов покидал дом Вагнера в слезах. Козима — в тягостном молчании. Вагнер готовился к отъезду на следующее утро. Минна должна была пробыть еще неделю, чтобы распорядиться маленьким имуществом и ликвидировать хозяйственные дела.

Здесь снова предоставим слово композитору: «На другой день после отъезда Бюловых — только пребывание этих друзей удерживало меня так долго на месте — 17 августа (1858. — *Б. Л.*) на рассвете я поднялся с постели после проведенной без сна ночи и спустился вниз в столовую, где Минна уже ждала меня с завтраком: в 5 часов я должен был отправиться с поездом железной дороги. Она была спокойна. Только когда мы ехали в экипаже на вокзал, она на минуту поддалась тяжелому настроению. Небо было ясное, безоблачное, стоял ликующий летний день. Я ни разу не оглянулся. Прощаясь с Минной, я не пролил ни одной слезы, что почти испугало меня самого. Напротив, когда тронулся паровоз, я испытал чувство облегчения, которое не мог от себя скрыть и которое все возрастало по мере удаления от Цюриха»[57].

Путь Вагнера лежал через Женеву в Италию, а Минна уехала к родным в Дрезден. Покинув Цюрих, он не порывал связи с Матильдой Везендонк. Он посылал ей глубоко прочувствованные, полные безграничной любви и поэзии письма в форме дневников — сначала из Женевы, а затем из Венеции.

Вагнер был восхищен красотой Венеции, проливавшей блаженный покой в его душу. Он нанял себе помещение в одном из дворцов и приступил к работе над окончанием второго и над третьим актом «Тристана и Изольды». В одном из своих писем-дневников (16 сентября) он писал

Матильде Везендонк: «Над „Тристаном“ придется еще посидеть. Но как только эта работа будет окончена, в моей жизни завершится целая эпоха, полная дивного значения. С новым чувством, спокойно, ясно и проникновенно взгляну на мир и — через этот мир — на тебя. Вот почему меня так тянет теперь к работе»[58].

Композитор провел в Венеции семь месяцев. Вставая рано, он до двух часов дня работал. Затем садился в гондолу и плыл по Большому каналу до Пиацетты. На площади св. Марка обедал — часто со своим старым другом Карлом Риттером. После прогулки возвращался домой — работал или читал. Вечерами снова плыл в гондоле по каналу, наслаждаясь его безмолвием. Изредка бывал в театре — больше в драматическом, меньше в оперном. Так однообразно, по раз заведенному порядку, протекали его дни в Венеции.

Вагнер наслаждался народной музыкой Италии. В «Мемуарах» он описывает свои впечатления: «Однажды, бессонной ночью, около трех часов утра, захотелось мне выйти на балкон, и в первый раз я услышал прославленное пение гондольеров во всем его естестве. От Rialto, в четверти часа езды, раздался первый призыв, прозвучавший в беззвучной ночи как жалоба. Из дальнего простора противоположной стороны послышался такой же отклик. Через довольно длинные промежутки повторялось унылое перекликание, настолько поразившее меня, что я не мог сразу запечатлеть в памяти совсем простых составных частей напева. Впоследствии я имел случай убедиться, что эти народные песни представляют огромный интерес с поэтической точки зрения. Раз я возвращался домой поздно ночью по мрачному Каналу. Вдруг на небе появилась луна. Одновременно с дворцами неописуемой красоты она осветила гондольера, медленно гребущего огромным веслом, сидящего на высокой кормовой части. Из его груди вырвался жалобный вопль, ничем почти не отличающийся от звериного воя. После протяжного „О!“ вопль излился в чрезвычайно простом музыкальном восклицании „Venezia“. За ним последовал еще вопль, который не сохранился в моей памяти, — слишком сильно было волнение, какое я тогда испытал. Эти впечатления, это пение гондольеров — вот, на мой взгляд, характеристика Венеции. Они жили в моей душе вплоть до завершения второго акта „Тристана“. Может быть, они и внушили мне намеченные тут же, в Венеции, длинно-протяжные жалобные напевы пастушьего рожка в начале третьего акта»[59].

Жизнь Вагнера в Венеции подходила к концу. Он снова

оказался на перепутье. Разрешения вернуться в Германию добиться пока не удалось, несмотря на многочисленные просьбы и ходатайства. Но и в Венеции оставаться было рискованно, так как саксонские власти требовали у австрийских властей его выдачи, как «опасного революционера», хотя сам Вагнер давно отрекся от своего революционного прошлого, и после Дрезденского восстания прошло без малого десять лет. К этому присоединилась почти постоянная материальная нужда.

В марте 1859 года Вагнер отправился в Швейцарию, в город Люцерн, где в августе того же года была закончена музыкальная драма «Тристан и Изольда».

Живя в Люцерне, композитор не мог удержаться от того, чтобы не посетить своих друзей Везендонков в Цюрихе. Встреча эта, как вспоминает он в «Мемуарах», была проникнута меланхолией. Страсть к Матильде стала остывать.

Весьма знаменательным фактом в люцернской жизни Вагнера была встреча с русским композитором и музыкальным критиком Александром Николаевичем Серовым.

Вспоминая об этом, Вагнер пишет: «...из Петербурга приехал и Александр Серов, чтобы провести в моем обществе некоторое время. Это был оригинальный, интеллигентный человек, определенным образом ставший на сторону листовской и моей музыки. В Дрездене он слышал „Лоэнгрина“ и хотел ближе ознакомиться с моими работами, в чем я должен был ему помочь, изобразив „Тристана“ со свойственной мне манерой исполнения»[60]. Серов оказался первым пропагандистом творчества Вагнера в России.

Настала пора подумать о дальнейших планах. Надежда на разрешение вернуться в Германию не угасала, — тем более что Баденский гроссгерцог заинтересовался «Тристаном» и решил поставить его в Карлсруэ, при личном участии Вагнера. Но саксонский король ответил на ходатайство гроссгерцога согласием при одном условии: Вагнер не может быть амнистирован, он может быть только помилован, если добровольно предстанет перед судом. Естественно, на это условие композитор не мог согласиться, и постановка «Тристана» в Карлсруэ расстроилась. Ничего другого не оставалось, как снова двинуться в Париж.

Итак, в сентябре 1859 года Вагнер прибыл в Париж. К этому времени он полностью закончил свою гениальную музыкальную драму «Тристан и Изольда».

В жизни композитора началась новая полоса.

Глава IX

«Тристан и Изольда»

Эта музыкальная драма — одно из высших достижений вагнеровского гения. Роковая любовь Тристана и Изольды выражена музыкой огромного эмоционального накала, музыкой, которая держит в своей власти на протяжении четырех с половиной часов, от первых звуков вступления до последнего просветленного аккорда, завершающего сцену смерти Изольды. «Тристан и Изольда» — трагедия любви и смерти — вечная тема искусства. Ромен Роллан писал о «Тристане», что он «словно высокая гора, высится над всеми остальными поэмами любви, — так же как Вагнер над всеми музыкантами нашего века»[1].

На основе легенды о Тристане* и Изольде, возникшей в XII веке, Вагнер создал произведение, являющееся сгустком характерных особенностей немецкого романтического музыкального театра. Печальная повесть о великой любви получила широкое распространение в литературе и имела огромный успех в течение трех столетий. Ее пели трубадуры и труверы, ее обрабатывали поэты средневековья Кретьен де Труа, Томас, Беруль (XII век). Вагнер положил в основу поэму о Тристане и Изольде, воссозданную Готфридом Страсбургским.

---

* Имя Тристан происходит от французского triste — печальный. Мать Тристана при его рождении умерла. Сам он появился на свет для горя и печали. «Рожденный в печали» — означает его имя.

В эпоху романтизма поэты вновь обратились к «Тристану». Свободные трактовки этой легенды мы находим у Виланда, Шлегеля, Рюккерта, Иммермана и других, но музыкально-драматическая обработка Вагнера — наиболее известна. При всем различии вариантов сюжетная основа легенды везде одна: пламенная всепобеждающая страсть, которая находит свое разрешение в смерти. У Вагнера Тристан и Изольда полюбили друг друга не в тот момент, когда они выпили любовный напиток, а с первого взгляда, когда раненый Тристан приплыл к берегам Ирландии. Любовный напиток (играющий, как и в самой легенде, роковую роль) способствовал лишь тому, что сдерживаемая, мучительно скрываемая страсть вырвалась наружу с неудержимой силой. По этому поводу Томас Манн писал: «Переосмысление наивно-эпического волшебного мотива „любовного зелья", превращение его всего-навсего в средство высвобождения уже существующей страсти (в действительности питье, вкушаемое влюбленными, могло бы быть водой, и лишь их вера в то, что они вкусили *смерть*, духовно раскрепощает их от нравственного закона эпохи) —.все это, несомненно, является художественным вымыслом большого психолога»[2].

Рассматривая «Тристана» и «Нибелунгов», М. С. Друскин отмечает, что в творчестве Вагнера боролись два начала — «зигфридовское» (оптимистическое) и «тристановское» (пессимистическое), и в разное время одерживало верх то одно, то другое[3]. Но при всей противоположности между солнечным, жизнерадостным «Зигфридом» и трагическим «Тристаном» они имеют и общие черты. Сам Вагнер определил их так: «Как в языках посредством звукового сдвига из одного и того же слова образуются два, кажущиеся часто совершенно различными, так путем аналогического сдвига или перестановки временных мотивов — из одного мифологического отношения возникли два, на первый взгляд, различных. Между тем они тождественны: Тристан, как и Зигфрид, предназначенную ему по древнему закону женщину сватает другому — под влиянием роковой ошибки, превращающей его поступок в несвободный; возникающее отсюда недоразумение и приводит героя к гибели»[4*].

---

* Вагнер здесь имеет в виду поездку Зигфрида за Брюнгильдой, которую он добывает в жены Гунтеру, хотя она является его (Зигфрида) женой, и поездку Тристана за Изольдой, предназначенной в жены королю Марку.

Среди музыкальных драм Вагнера «Тристан и Изольда» — наиболее субъективная, в ней отразились страдания, вызванные его обреченной любовью к Матильде Везендонк. Но это субъективное благодаря музыке возвышается до общечеловеческого, что ставит творение Вагнера в один ряд с высшими созданиями мирового искусства. «Хотя мне и не дано было никогда испытать счастье любви, я все же хочу поставить памятник этой красивейшей утопии, такой памятник, в котором все от первого до последнего штриха насыщено любовью»[5], — писал Вагнер Листу.

Создавая свою драму, Вагнер сосредоточил действие исключительно на внутренних переживаниях героев, на развитии их чувства и совершенно отказался от изображения внешних событий. Сценическое действие сведено к минимуму или даже вовсе отсутствует. Драма до предела статична и разворачивается почти исключительно в огромных диалогах, монологах и рассказах. Таким образом все действие перенесено в психологический план, во внутренний мир героев. Не драма действия, а драма чувства — таков вагнеровский «Тристан».

«Тристан и Изольда» — не столько опера в традиционном, общепринятом смысле этого слова, сколько гигантская вокально-симфоническая поэма со скупым сценическим действием. Именно таков был замысел композитора. «Существует ли драма более сдержанная, более пренебрегающая внешними средствами, чем „Тристан“?! — писал Ромен Роллан. — Это доходит временами до чрезмерности. Вагнер отказал себе в „Тристане“ во всяком живописном моменте, во всяком эпизоде, не относящемся к драме. Этот человек, заключающий в своей душе всю природу, повелевающий по своему произволу громами „Валькирий“ и возжигающий влажный свет страстной пятницы, не потрудился даже изобразить хотя бы только уголок моря вокруг корабля в первом акте. Поверьте, что ему это не малого стоило и что он сделал это сознательно. Ему угодно было замкнуть потрясающую драму в четыре стены интимной трагедии. У хора едва несколько тактов. Ничего, что отвлекало бы от мистерии душ. Всего лишь два действующих лица и третье, в руках которого оба первые лишь обреченные жертвы: Рок»[6].

Главные герои драмы жаждут найти успокоение всех страстей и томлений по ту сторону земного бытия. В смерти — желанный исход, смерть — средство соединения влюбленных. Злой день с его солнечным светом разлучает их, и

лишь блаженная ночь дает возможность быть вместе. Жажда ночи переходит в жажду смерти.

Погружение в ночь, стремление к смерти — все это восходит к философии Шопенгауэра. Не отрицая влияния на концепцию «Тристана» философии франкфуртского пессимиста (а наряду с этим и буддийской философии нирваны, которой также увлекался Вагнер), нужно видеть и отличия. Шопенгауэр в своей книге «Мир как воля и представление» изгоняет любовь, которую он считает западней. Так как жизнь состоит из одних страданий, любовь создает ту иллюзию, тот мираж, который, завлекая человека обманчивыми чарами, заставляет его утверждать волю к жизни, а не отрицать ее. Вагнер воплотил идею Шопенгауэра в собственном «исправленном» виде: именно через любовь и благодаря любви Тристан и Изольда приходят к отрицанию воли к жизни. Так, по идейной сущности «Тристан» направлен одновременно к Шопенгауэру и против него.

Музыка «Тристана» еще больше противостоит философии Шопенгауэра. Предельное напряжение страсти, ее волевой напор не согласуются с шопенгауэровской пассивностью отречения. Музыка «Тристана» — это могучий экстатический гимн любви. Не о жажде смерти, а о жажде любви, о томлениях, страданиях и восторгах любви говорит музыка. Все это с особенной силой выражено в кульминациях драмы: во вступлении, в любовной сцене и в сцене смерти Изольды.

Даже в лейтмотивах, сопровождающих слова о смерти («Todesmotiv» и «Liebestod»), нет ощущения смерти, а есть в первом случае — образ трагического рока, во втором — нарастание страсти.

Противоречит Шопенгауэру и то, что «Тристан и Изольда» — опера, а философ был ее противником и считал оперу «антимузыкальным изобретением к услугам немузыкальных душ, которые могут воспринимать музыку только при незаконной помощи других средств, по существу ей чуждых»[7]. Шопенгауэр выше всего ценил «чистую» инструментальную музыку. Таким образом, жанр произведения Вагнера, как и все его творчество, основанное на отрицании возможности дальнейшего существования инструментальной музыки и на создании синтетической музыкальной драмы, находится в глубоком противоречии с музыкальной эстетикой Шопенгауэра.

Музыкальная драматургия «Тристана и Изольды» представляет собой последовательное и неуклонное воплощение

реформаторских идеалов Вагнера. Каждый акт содержит ряд больших сцен сквозного развития, непосредственно переходящих одна в другую — без остановок, без деления даже на относительно законченные номера. Этот принцип вагнеровской «бесконечной мелодии» выдержан в «Тристане» от начала до конца. Огромную, главенствующую в большей части партитуры роль играет оркестр как основной носитель драматической идеи. Темы-лейтмотивы всеобщего и локального значения звучат преимущественно в оркестровой партии, хотя некоторые из них вплетаются и в вокальную ткань (особенно в лирических и драматических кульминациях). В целом же вокально-мелодическая сфера вместе с оркестрово-симфонической составляют единое целое — голоса певцов неотделимы от оркестрового звучания и являются как бы частью общего симфонического движения и развития. Понятие «пение с аккомпанементом» абсолютно упразднено. Моменты, когда пение и слово выдвигаются на передний план, составляют исключение, лишь подтверждающее правило. Они сосредоточены преимущественно в партиях второстепенных действующих лиц — короля Марка, Курвенала, матросов, Мелота.

Стилю «Тристана и Изольды» свойственны сложные гармонии с постоянной тональной неустойчивостью, с непрерывными эллипсисами, модуляциями, многочисленными секвенциями, обостренными альтерациями. Вся гармоническая ткань насквозь хроматизирована как в средних голосах, так и в мелодических образованиях, что приводит к своеобразной полифонии, к многослойности фактуры[8]. Это сообщает музыке характер крайней напряженности и находится в полном соответствии с тем миром томлений и страстей, которые составляют эмоциональную атмосферу драмы.

Римский-Корсаков в своей неоконченной статье «Вагнер и Даргомыжский» писал о вагнеровском стиле: «Гармония его, представляя богатое, обильное многоголосие, достигающее местами до образцов поразительной красоты и пластичности, в целом представляет почти исключительно изысканный стиль, доведенный до крайней степени напряженности [...] Напряженность этого стиля, без всяких отдыхов, заметна, очевидна в особенности в его „Тристане". С первых нот вступления и до заключения последнего акта, что бы ни происходило на сцене, мы чувствуем эту страшную напряженность»[9]. Это верно. Но, критикуя Вагнера и обвиняя его в гармоническом однообразии, в «монотонии роскоши и воз-

бужденности», он отвлекается от идейно-эмоционального замысла произведения Вагнера, обусловившего именно такой музыкальный стиль.

Один «тристанаккорд» — это целая эпоха в романтическом музыкальном искусстве. Что же касается хроматики, действительно определяющей интонационный строй оперы (даже в таких жанровых эпизодах, как песня матроса в первом акте и мелодия пастушеского рожка в третьем акте), то она местами нарушается диатоникой. В этом отношении показательна партия слуги Тристана Курвенала, почти вся основанная на интонациях и ритмах марша, а также веселый напев пастуха в третьем акте драмы. Вообще же, за исключением этих отдельных моментов, музыка «Тристана» в целом далека от жанровых истоков, бытующих интонаций. Отмеченные моменты — это тоже исключения, подтверждающие правило.

Казалось бы, такое решительное преобладание гармонической неустойчивости и принцип «бесконечной мелодии» должны были бы привести к бесформенности, к аморфности, к распаду структурных законов музыки. Римский-Корсаков в цитированной статье обвиняет Вагнера и в этом. Так, он пишет об отсутствии ясной архитектоники и логики в его музыке, «благодаря» ее непрерывной и нескончаемой «ходообразности», и объясняет это тем, что тексты Вагнера не приспособлены к музыке. Он сравнивает музыку Вагнера со зданием, «которое все состоит из лестницы, ведущей от входа к выходу. Те узкие и редкие площадки, встречающиеся на этой огромной лестнице, где слышится широкое ариозное пение, недостаточны для отдыха на этом утомительном пути»[10]. В другом месте этой же статьи Римский-Корсаков критикует форму вагнеровской музыкальной драмы: «Отрывок, по смыслу своему годный для вступления, не может стоять после развития, а заключение предшествовать изложению и т. п. Вагнеровская музыка, однако, представляет собой значительные несообразности в этом смысле, вследствие чего известные части ее всегда могут быть переставлены или пропущены без ущерба логики целого и причину тому следует искать в полнейшей неприспособленности текста к требованиям музыки»[11].

Мы сознательно привели только негативную часть статьи Римского-Корсакова, хотя великий русский композитор восторженно высказывался о некоторых сторонах вагнеровской музыки и называл его творцом чудных поэтических картин, создателем моментов прекрасной изобразительной

музыки*. Но хотелось указать именно на его отрицательные оценки, с тем чтобы разобраться, насколько они справедливы. К оценке формы и архитектоники Римский-Корсаков подходил с привычных позиций традиционного искусства. Он считал, что вагнеровская «бесконечная мелодия» сама по себе спорна, что «насильственное» отсутствие каденций, «не дающее ни отдыху, ни сроку», ничем не объяснимо. «Если их начать оправдывать беспрерывностью хода событий и явлений в жизни, беспрерывностью наших душевных ощущений и мыслей, переходящих вследствие ассоциации идей от одной к другой безостановочно, то такое объяснение не выдержит критики. Во-первых, в действительной жизни многие явления имеют определенное начало и ясный конец; например, шествие останавливается, пляска начинается, речь кончается и т. п. Во-вторых, художественно-литературное произведение без периодов, отделов и вполне законченных мыслей будет бесконечно, томительно и расплывчато»[13]. Вопроса о непрерывности музыкального движения Римский-Корсаков касается как раз в статье, написанной по поводу постановки «Тристана»[14].

Спору нет — Вагнер в своих музыкальных драмах реформаторского периода творчества сознательно избегает совершенных кадансов и разрешений в тоническое трезвучие. Особенно последовательно это проводится в «Тристане». Там, где комплекс диссонирующих созвучий интенсивно тяготеет к разрешению в тонику, последняя, как правило, не появляется — вместо нее звучит новый диссонирующий аккорд, требующий дальнейшего движения (за исключением, конечно, последних аккордов всех трех актов). Если же в середине акта звучит тоника, она не столько завершает предшествующее гармоническое движение, сколько начинает новое.

Таков стиль «Тристана», выражающий его идейно-эмоциональную атмосферу. Но Римский-Корсаков, верно определяя характер и стиль этой оперы, несправедлив, отказывая Вагнеру в логике музыкального развертывания, считая, что можно произвольно переставлять куски музыки. Как раз музыкальный гений Вагнера позволил ему найти такие средства и приемы музыкальной драматургии, которые компенсируют отсутствие ясной завершенности отдельных

---

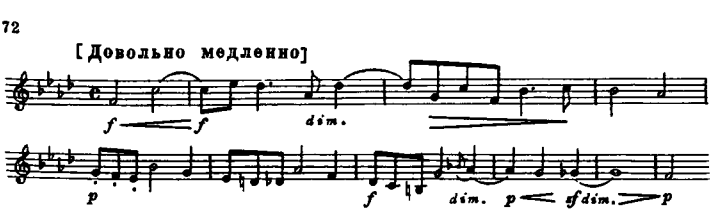
* Как известно, у Римского-Корсакова есть ряд и других весьма положительных отзывов о музыке Вагнера, и в частности о «Тристане и Изольде»[12].

построений, привычных закономерностей классических форм.

Прежде всего обратимся к общей структуре произведения. Драма трехактна — постоянный и неуклонный принцип вагнеровской драматургии. Действие первого и третьего актов происходит на фоне моря, второго — в парке, у покоев Изольды. Первому и третьему актам предшествуют оркестровые вступления, причем последнее является интонационной и образной трансформацией первого. Оркестровое вступление ко второму акту основано на новом тематическом материале. Первый и третий акты начинаются изысканнейшей, с хроматизмами, хотя и тонально определенной мелодией без сопровождения оркестра. В первом акте это песня матроса за сценой об ирландской деве, едущей на восток (намек на Изольду), в третьем акте — соло английского рожка, изображающее напев пастушеской свирели. Обе мелодии — тонально и конструктивно завершенные — резко контрастируют друг с другом; первая (B-dur) носит бодрый характер:

От нее отделяется мотив, неоднократно повторяющийся в первом акте и становящийся как бы лейтмотивом моря (см. такты, отмеченные пунктиром). Он трансформируется, звучит то в аккордово-маршевом изложении, то в стремительном движении.

Вторая мелодия (соло английского рожка в f-moll) полна грустного, тоскливого настроения, гармонируя с состоянием Тристана на ложе смерти:



И эта мелодия приобретает для третьего акта лейтмотивное значение. Она звучит, когда больной Тристан вспоминает ее старинный, строгий напев, возвестивший смерть отца и матери. В нем он слышит томление и смерть. В совершенно измененном виде часть этой мелодии возникает в сцене схватки Курвенала с прибывшими на корабле вооруженными людьми. Так, каждая из этих мелодий, первоначально появляющаяся в «открытом» виде и в линеарном изложении (без сопровождения), становится материалом, цементирующим музыкальную ткань соответствующего акта. Между крайними актами образуется одна из смысловых «арок» — единство самого приема и контраст в его конкретном музыкальном выражении.

Продолжим рассмотрение вопроса о логике строения целого в драме Вагнера. В первой половине первого акта Изольда в ожидании Тристана, в диалоге с Брангеной, рассказывает ей историю, предшествующую началу драмы. Теперь она хочет вместе с Тристаном уйти в царство смерти. В первой половине третьего акта Тристан ждет Изольду. В диалоге с Курвеналом он говорит о своей жажде уйти в царство ночи и смерти вместе с Изольдой. Снова возникают переклички между крайними актами: Изольда с Брангеной в первом, Тристан с Курвеналом в третьем. Конец первого акта — взрыв любовной страсти после того, как Тристан и Изольда, думая, что пьют напиток смерти, выпивают любовный напиток; третий акт кончается экстатическим монологом Изольды, с восторгом идущей навстречу смерти, чтобы соединиться с любимым. В первом случае экстаз любви, в последнем случае экстаз смерти, которая одновременно есть любовь («Liebestod»).

Центральной сценой второго акта является огромный любовный дуэт Тристана и Изольды. Никогда — ни до, ни после Вагнера — опера не знала любовной сцены таких грандиозных масштабов. Она занимает весь акт, являясь не только его центром, но и центром всей драмы.

К любовному дуэту стягиваются все нити действия. На самой вершине дуэт внезапно обрывается на неустойчивой уменьшенной гармонии вторжением короля Марка со свитой. Но, оборвавшись здесь, на кульминации, музыка последней фазы дуэта получает завершение в последней сцене драмы — в сцене смерти Изольды. Стало быть, и второй акт связывается с третьим единством эмоционального и музыкального выражения.

Как и во всех музыкальных драмах Вагнера, большую

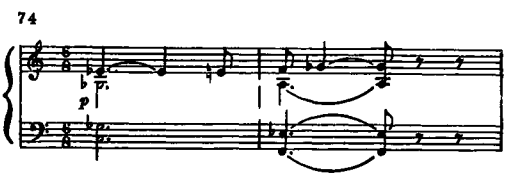
роль (драматургическую, конструктивную и скрепляющую форму воедино) играет система лейтмотивов, заменяющая собой общепринятую повторность, репризность — точную или варьированную. Вагнер отнюдь не догматически подходил к созданной им системе лейтмотивов. В каждой из музыкальных драм он использовал ее индивидуально, в зависимости от стиля произведения. Главные герои — Тристан и Изольда — не имеют индивидуальных лейтмотивных характеристик: их объединяет одно чувство, одна страсть — любовь. Особо важную роль играет лейтмотив томления (иногда его называют мотивом «любовного напитка»), которым начинается вступление к драме:

Он состоит из двух отрезков, получающих и самостоятельное значение: 1) хода виолончелей на малую сексту вверх с обратным хроматическим спуском и 2) хроматически восходящего хода гобоя. Образуется гармония альтерированной двойной доминанты (терцквартаккорда) с задержанием к септиме (энгармонически равная вводному септаккорду), разрешающаяся в доминантсептаккорд ля минора через восходящее задержание к квинте аккорда. Это и есть «тристанаккорд», которому посвящены многочисленные музыковедческие исследования[15]. В различной динамике, оркестровке и фактуре он возникает в важнейших моментах драмы, в ее лирических и драматических кульминациях. В энгармонически измененном виде (как вводный септаккорд) в tutti всего оркестра *ff* он звучит в наивысшей кульминации вступления, приходящейся на точку золотого сечения. Аккорд этот появляется и в сценах с любовным напитком, и в любовной сцене второго акта (в частности, на словах Тристана и Изольды «В нас самих новый мир!»). Чуть слышно он трепещет триолями в третьем акте, в сцене Курвенала с Тристаном. Это своего рода лейтгармония, определяющая интонационный строй драмы, ее стилевое единство.

Сам лейтмотив томления — хроматически восходящий ход с предваряющим ходом на сексту или без него —

подвергается разнообразным трансформациям — тембровым, гармоническим, фактурным, темповым, динамическим. Он звучит иногда только в оркестре, иногда дублируется вокальными партиями, вплетаясь в общую мелодико-декламационную ткань. Уже в самом начале первого акта на словах Изольды «Зачем зовусь волшебницей?» в партиях кларнетов и английского рожка возбужденно, в стремительном темпе и синкопированном ритме звучит этот мотив. Он появляется в начале второй сцены первого акта, когда Изольда поет: «Мне назначен, мной потерян». Здесь удвоенный засурдиненными скрипками тремоло, мотив проходит в вокальной партии. Характер пылкой, неудержимой страсти приобретает он в дуэте Тристана и Изольды в конце первого акта, когда герои выпивают напиток. Во вступлении ко второму акту, которое своим возбужденно-беспокойным характером передает трепетное ожидание Изольдой Тристана, тот же хроматически восходящий мотив вплетается в общее симфоническое движение, образуя со всей музыкой единое целое.

Этот мотив получает различную гармоническую перекраску. Иногда создается своеобразный гармонический парадокс. В своем первоначальном виде мотив ведет от «тристан-аккорда» к доминантсептаккорду, то есть от более напряженного диссонирующего созвучия к менее напряженному аккорду, в данном контексте производящему впечатление относительного разрешения. Но в некоторых случаях получается обратная картина: хроматически восходящий ход ведет не к доминантсептаккорду, а к малому нонаккорду, то есть от меньшего к большему напряжению, — диссонанс как бы «разрешается» в еще больший диссонанс, а если взять крайние голоса, создается «разрешение» октавы в малую нону:*



* Это, конечно, на самом деле не разрешение, а результат линеарного движения голосов при хроматизации музыкальной ткани. Подробнее о роли «тристанаккорда» см. в кн.: Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии (М., 1972, с. 438—448).

Можно привести еще много примеров появления и разнообразных трансформаций лейтмотива томления, но и этих достаточно для постижения симфоничности мышления Вагнера. Вместе с тем симфонизм отнюдь не абстрагирован от драматического действия, а целиком им обусловлен. Изменения и различная эмоционально-смысловая нагрузка лейтмотива находятся в зависимости от драматической и психологической ситуации.

У Вагнера всегда любой лейтмотив в любой музыкальной драме сперва появляется в своем основном, первоначальном виде, в экспозиционном изложении, а затем подвергается всяческим модификациям и развитию. А в музыке «Тристана» все настолько спаяно, сцеплено, настолько одно вытекает из другого, что не только речи быть не может о перестановках кусков музыки, как это представляется Римскому-Корсакову[16], но и очень трудно найти место для купюры, не рискуя нарушить целостность музыкального развития.

Лейтмотивы непосредственно рождаются один из другого, продолжают друг друга, образуя единую, непрерывную линию. В этом отношении показательно вступление, являющееся зерном, из которого произрастает вся гигантская партитура. Все вступление — это, подобно вступлению к «Лоэнгрину», огромная динамическая волна нарастания и спада. Лейтмотивы томления и любви, составляющие содержание вступления, имеют условную номенклатуру, принятую в немецкой литературе о «Тристане и Изольде». Вагнер никогда не давал названия лейтмотивам в своих музыкальных драмах. Это дело рук его многочисленных комментаторов. Чтобы точно знать, о каком лейтмотиве идет речь, мы будем пользоваться той же номенклатурой, сознавая ее условность.

Итак, вступление... Прежде всего отметим характерную особенность: оно написано в a-moll. Но тоника этой тональности не выявляется в виде тонического трезвучия или хотя бы его обращения. К концу вступления для непосредственного перехода к первому акту совершается модуляция в c-moll, и то только в виде его доминанты. Тяготения — очень интенсивные благодаря альтерационному обострению, но без разрешений — таков стиль всей драмы, таково вступление к ней. Трижды, секвентно повышаясь по терциям и потому создавая все большее напряжение, звучит хроматический мотив томления с «тристанаккордом» в центре. Из него рождается один из лейтмотивов любви, который по условно

Последняя страница увертюры к «Тристану и Изольде»
(факсимиле)

принятой номенклатуре носит название «Liebesblick» («любовный взгляд»):

75

В своем полном виде этот мотив звучит тогда, когда, выпив любовный напиток, Тристан и Изольда бросаются друг другу в объятия. Тембр виолончелей придает ему особую теплоту и сердечность.

Из него же рождается следующий лейтмотив, производный от предыдущего — «Liebeszauber» («чары любви»):

76

Нетрудно видеть их взаимосвязанность: оба представляют собой как бы обращение друг друга — восходящий постепенный ход и нисходящий скачок на септиму меняются местами. В процессе развития оформляются новые мотивные образования, вычленяющиеся из общей мелодической линии и нагнетающие энергию посредством восходящих секвенций и постепенного усиления звучности. Чем не классический прием симфонического развития путем тематического вычленения?

Все это развитие приводит к центральной кульминационной зоне вступления. Является новый лейтмотив — «Liebesjauchzen» («восторг любви») у струнных, контрапунктически сплетаясь с хроматически восходящим мотивом томления в партиях дерева с валторнами. Постепенно усиливаясь, кульминация достигает грандиозной мощи,

колоссального взрыва всего оркестра на «тристанаккорде», предваряющем мотив томления. Последний, угасая и опускаясь в нижние «этажи» оркестра, завершает это изумительное вступление.

Э. Курт отмечал борьбу двух противоположных тенденций в «Тристане»: деструктивной, выражающейся в стремлении преодолеть оковы тональности путем непрерывного модулирования, алитерационности, тональной неустойчивости, избегания совершенных кадансов (так называемый «центробежный» принцип), и конструктивной, выражающейся в потенциальном присутствии тональности, к которой интенсивно тяготеет комплекс созвучий и которая, по существу, является центром тяготения на протяжении большого участка музыки (так называемый «центростремительный» принцип)[17]. Диалектика деструктивного и конструктивного начал в непрерывных противоречиях способствует огромному напряжению музыкального развития. Сказанное относится и к целому, так и к отдельным сценам, и к некоторым коротким темам, имеющим лейтмотивное значение.

Рассмотрим с этой точки зрения так называемый «Todesmotiv» («мотив смерти»). Очень короткий, он много раз возникает в партитуре «Тристана», в подавляющем числе случаев звучит в c-moll. Впервые мотив этот появляется во второй сцене первого акта на словах Изольды: «Смерть в очах твоих! Смерть и в сердце гордом!»:

Здесь c-moll показан аккордами разных ступеней — VI, VI высокой, IV, альтерированной субдоминантной с задержанием к квинте, но не тоникой.

Примерами такого «скрытого» присутствия тонального центра могут служить и большие сцены, где объединяющим и скрепляющим фактором, кроме тональности, является единый тематизм, основанный на симфоническом развитии какого-либо лейтмотива. Так, большой рассказ Изольды в первом акте о приплывшем на челне к берегам Ирландии раненом Тристане сопровождается многократно повторяющейся темой с нисходящим хроматическим ходом. При бесчисленных модуляциях господствует e-moll (иногда переходящий в E-dur) с подчеркиванием II низкой ступени. Создается интонационное и гармоническое единство.

Единым тематизмом скреплена также сцена Тристана и Изольды (пятая сцена) в первом акте. Это — возникающий здесь впервые, словно твердая железная поступь, лейтмотив чести Тристана:

78

Он звучит в оркестре и в вокальных партиях, претерпевая всевозможные модификации, но всегда сохраняя горделивый и непреклонный характер. Своего рода обобщением этого тематизма является краткий ариозный эпизод в партии Тристана, непосредственно предшествующий моменту, когда Тристан и Изольда выпивают напиток. Здесь мотив чести Тристана звучит в вокальной партии и у деревянных духовых:

79

В этот же ариозный эпизод вплетается мотив смерти. Нельзя не обратить внимание на прием аллитерации: постоянно подчеркивается звукосочетание tr, что придает речи Тристана характер твердости и мужественности, даже некоторой жесткости. Весь диалог Тристана и Изольды поначалу носит характер взаимной отчужденности и даже некоторой враждебности. Но, когда они выпили напиток (лейтмотив томления в оркестре), происходит резкий перелом: отчужденность сменяется огнем любовной страсти, на смену поочередному, диалогическому пению в виде кратких реплик приходит совместное дуэтное пение, даже с одинаковыми словами (как в «доброй старой» опере). В заключительной сцене первого акта вся музыка состоит из лейтмотивов любви, уже прозвучавших во вступлении к драме. Но до чего они изменились! В отличие от сдержанной, хотя и напряженной страсти во вступлении, здесь они приобретают характер пылкого чувства, неудержимого, благодаря быстрому, стремительному темпу, синкопированному ритму, перебивающим друг друга голосам. Контрастом к этому дуэту Тристана и Изольды, поглощенных друг другом и не видящих ничего вокруг, является внешний мир: приветствия хором матросов короля Марка при приближении к Корнуоллу.

Если мы посмотрим на первый акт с конструктивной точки зрения, получится следующая картина: вступление — это экспозиция лейтмотивов томления и любви. На протяжении всего первого акта они многократно повторяются в отдельности, видоизменяются. В заключительной сцене мотивы снова собираются вместе, но в сильно динамизированном виде. Таким образом, музыка заключительной сцены первого акта — в полном смысле слова динамическая реприза вступления.

В центральной сцене второго акта звучат новые темы, возникшие во вступлении к нему. Начинается это взволнованно-возбужденное вступление коротким мотивом дня — коварного дня, который разлучает влюбленных и от которого они бегут в блаженное царство ночи. Особую резкость придает мотиву начальный диссонирующий аккорд:

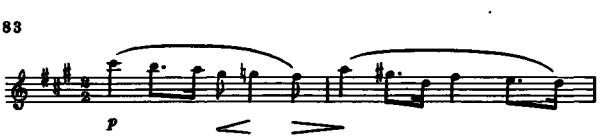
Этот мотив много раз включается в мелодико-симфоническую ткань любовной сцены. Далее во вступлении возникают новые лейтмотивы любви: мотив трепетного ожидания Изольдой Тристана:

и хроматически нисходящий мотив любовной жажды:

Контрапунктически сплетаясь и развиваясь, они переходят к новому варианту хроматически восходящего лейтмотива томления в стремительном движении на гармонии уменьшенного септаккорда. Постепенное нагнетание приводит к эмоциональному взрыву, предвосхищающему в интонационном отношении кульминацию в любовной сцене и в сцене смерти Изольды.

Это вступление прямо вливается в первую сцену второго акта, в сцену Изольды и ее служанки Брангены. Вся сцена насыщена трепетными мотивами ожидания и любовной жажды, продолжая и развивая музыку вступления.

Но появляется и новая тема, там, где Изольда говорит о могучей силе любви, которой все должно быть послушно. Тему эту можно условно назвать мотивом «любовного нетерпения»:



Беспокойный характер ей придают непрерывность движения, синкопы, восходящие секвенции, сжатие и развитие

путем вычленения*. Музыкальное нагнетание усиливается, наступает взрыв. Сквозь бурю хроматических пассажей прорывается грозный мотив смерти у труб. Снова возникает музыка вступления. Предельно напряженно звучит мотив ожидания. К нему присоединяется, усиливая это напряжение, секундовая интонация в пунктирном ритме, которая, расширяясь, достигает кварты. Оркестр отражает бурю чувств.

Огромная любовная сцена состоит из трех фаз: проклятие злому коварному дню, разлучающему влюбленных, гимн блаженной ночи, соединяющей их, гимн смерти,— «Tagesflucht», «Liebesnacht», «Liebestod». Каждая из этих фаз имеет свой колорит, свой тематизм, наряду с тематизмом, объединяющим их.

В первой фазе исступленно звучит в оркестре и частично в партиях певцов мотив любовного нетерпения, но преобладает в ней мотив дня, скрепляющий всю ткань и все время вплетающийся то в оркестровую, то в вокальную партии, как часть одной мелодической линии. Фраза Тристана: «Ты враг наш, день светлый! Коварный и злой, ты мне ненавистен!» — один из ярких примеров.

Примечательно, как лейтмотив дня по мере приближения к концу фазы все больше «темнеет», угасает, получает оттенок сумрачно-нежный. Как предвосхищение, возникают мягкие, бархатные гармонии ночи. Особенно нежно мотив дня звучит в оркестровой интермедии у кларнета и валторны, непосредственно перед As-dur, начинающим вторую фразу дуэта.

Вступает в свои права Музыка ночных грез. На фоне предельно тихого трепетного звучания засурдиненных струнных в синкопированном ритме (словно два сердца, бьющиеся в унисон) в гимне ночи нежно сливаются оба голоса. Нисходящие «вздыхающие» секунды, подчеркнутые деревянными духовыми, создают ощущение живого, трепетного человеческого дыхания. В основе этой фазы дуэта лежит музыка романса Вагнера «Грезы» на слова Матильды Везендонк:

---

*В этой теме есть одна интонация, характерная для любовных тем Вагнера: это — нисходящий ход на увеличенную кварту с последующим подъемом на терцию. С такой же интонацией мы встретимся в лейтмотиве любви Вельзунгов из «Кольца Нибелунга» и в третьей песне Вальтера из «Мейстерзингеров» (см. с. 353 настоящей книги).

Гармоническая последовательность — тоническое трезвучие As-dur, квинтсекстаккорд VI ступени, увеличенное трезвучие, тоническое трезвучие as-moll — становится лейтгармонией ночи. Ее «темный» колорит в сочетании с тихой звучностью усугубляет впечатление чего-то сумрачного, смутного.

После предшествующей взволнованной части дуэта, после урагана оркестра гимн ночи производит впечатление бесконечной, бескрайней неподвижности. По существу, это грандиозный по своему масштабу ноктюрн, как бы остановившийся беспредельный миг, но миг прекрасный. Вспоминаются знаменитые слова Фауста: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!». Все улеглось и застыло.

Тональным центром становится As-dur, который не только подразумевается, но и реализуется в звучании. Благодаря понижению III и VI ступеней он приобретает минорный оттенок. Но здесь, как везде в «Тристане», совершают-

ся непрерывные тональные отклонения. Сошлемся на один пример: на словах «Солнца луч в сердцах наших тает» тональности «ползут» по полутонам, совершаются энгармонические модуляции — сменяют друг друга тональности As, A, B, Ces, C, Des, и через «тристанаккорд» в момент кульминации возвращается As-dur, хотя и с задетой малой септимой *ges* (которая, кстати, не будет забыта). Этот отрезок дуэта носит относительно законченный характер с определенным тональным центром As-dur, куда тяготеет весь комплекс созвучий. Тут не только дивные, пленительные гармонии оркестра, но и настоящее ариозное мелодическое пение. Вот одна из тех «площадок», о которых так мечтал Римский-Корсаков, «площадка» с многочисленными тональными «уголками» и «закоулками», не дающими, однако, возможности заблудиться, потому что в них все время чувствуется направление к центру. В рассмотренном отрезке дуэта в мелодическую ткань вплетаются два мотива: знакомый нам, но очень смягченный мотив дня и новый мотив, который можно назвать лейтмотивом самозабвения, отрешенности от всего окружающего, погружения в самих себя, — Entrücktheit. Это нисходящий ход на терцию и уменьшенную квинту (в сумме малая септима), дальше получающий самостоятельное значение. В нем некоторая затуманенность, ласкающая дремота:

85

В дуэт незаметно вливается предостерегающий голос Брангены, стоящей на страже на вершине башни («Берегись, скоро ночь пройдет!»). На фоне музыки ночи в оркестре ее голос звучит призрачно.

Отныне начинается господство мотива самозабвения, появившегося в Ges-dur — сразу после замирающего пения Брангены:

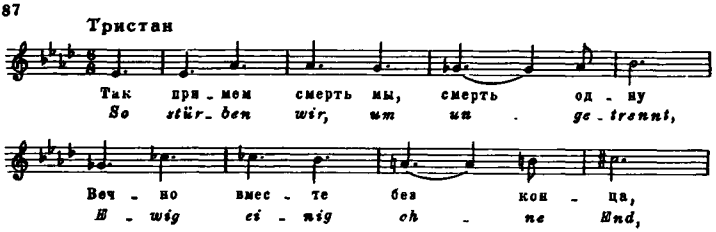
86

Звук *ges*, слегка задетый в конце предшествующего отрезка дуэта, становится тоникой нового участка музыки, которая после целого ряда тональных «блужданий» возвращается в основной As-dur на том же мотиве самозабвения.

Третья фаза дуэта (гимн смерти) начинается в той же тональности As-dur. Вот как далеко распространяется «площадка» As-dur! В первый раз вступает лейтмотив «Liebestod» («Смерть в любви»), и не только в оркестре, но и в голосах Тристана и Изольды. Развивается он путем восходящих модулирующих секвенций по звукам уменьшенного септаккорда с возвращением в исходную тональность:

87

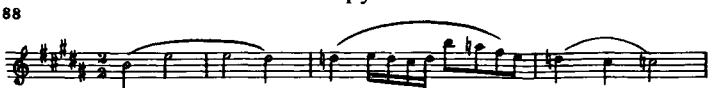
Тристан



Этой же музыкой начинается заключительная сцена драмы — сцена смерти Изольды.

Вслед за новым предостережением Брангены и повторением мотива самозабвения (но уже в G-dur) начинается заключительная стадия сцены, переводящая тональную сферу в H-dur, в котором получает мощное развитие мотив «Liebestod». В процессе развития, достигающего через многочисленные модулирующие секвенции экстатического подъема и грандиозной кульминации, выделяется в оркестре и пении характерная для вагнеровского мелодического стиля (на это указывалось еще в анализе «Риенци») фигура с восходящей секстой после группетто:

88



Оба голоса сливаются в интонировании основного мелодического образа. В этом бесконечном потоке, требующем от певцов предельного напряжения, выделяется также мотив, интонационно связанный с мотивом чести Тристана, но принявший здесь совершенно иной облик: он включается в общее поступательное движение, выражающее все большее нагнетание накаленной страсти. Эта музыка в той же

тональности переносится в сцену смерти Изольды. Но здесь, в дуэте, на самой высокой кульминации она резко обрывается, в то время как в заключительной сцене драмы находит свое завершение.

Голоса певцов ведут основную мелодическую линию. Но, соответственно всему стилю «Тристана», они неотделимы от оркестровой звучности, составляя вместе с ней единое целое.

На самой высокой кульминации дуэт резко прерывается. Приближается группа охотников во главе с королем Марком. В оркестре проносятся обрывки любовного дуэта — влюбленные еще находятся во власти ночных чар. После захватывающей, чудесной музыки любовной сцены начинается резонерская речь короля Марка, упрекающего Тристана в предательстве и обмане. Сам по себе его речитатив интонационно выразителен. Однако, после предельно страстного дуэта он кажется слишком длинным и затягивающим действие, хотя появление Марка драматургически необходимо*. Лейтмотив речи короля в его начальной интонации — обращение лейтмотива чести:

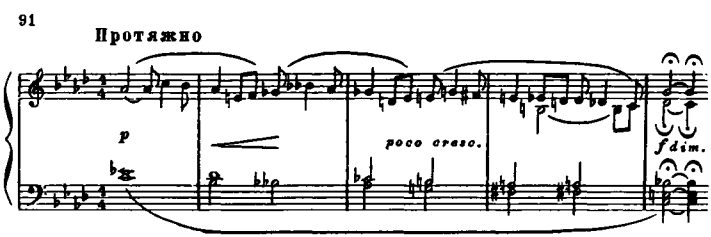
Вступает Тристан. В оркестре возникает мотив томления — он же мотив любовного напитка. Оркестр как бы открывает за Тристана тайную причину происшедшего («Король мой! Ответить не могу я!» — говорит Тристан). В этом месте лейтмотив томления инструментован иначе, чем во вступлении к первому акту, — вместо виолончелей, исполняющих там восходящий ход на малую сексту с последующим хроматическим спуском, здесь этот ход поручен английскому рожку. Создается звучность менее насыщенная, но более таинственная, отрешенная. Тристан спрашивает Изольду, согласна ли она уйти с ним туда, где не светит

* Такие длинноты характерны для композитора, особенно в тетралогии «Кольцо Нибелунга». Это отражение борьбы противоречий между Вагнером—гениальным художником и резонерствующим философом.

луч солнца, где вечно царит ночь. Изольда отвечает, что она всюду пойдет за ним, куда бы он ее ни звал. Снова звучат бархатные гармонии ночи и мотив самозабвения.

Выше мы говорили, что музыка вступления к третьему акту является трансформацией музыки вступления к первому акту. В измененном виде тема приобретает здесь иной эмоционально-психологический смысл, выражая страдания Тристана на ложе смерти. Хроматический мотив томления превращается в восходящий диатонический ход:

Другая тема вступления к третьему акту с нисходящими секвенциями интонационно связана с темой «чар любви» (см. такты 5—6 примера 76):



Грустно тянутся вверх терции скрипок. Все вместе создает настроение бесконечной тоски, печали и гармонирует с картиной бескрайней дали и запустения на морском берегу в Бретани, куда перевез Тристана его верный друг Курвенал. В основе этого глубоко трагического вступления лежит романс Вагнера «В теплице» на слова Матильды Везендонк. Это же настроение тоскливого одиночества усугубляется печальной и длинной мелодией английского рожка за сценой, которую играет пастух на свирели. Томительные хроматические интонации придают ей характер неизбывной печали, особенно много раз звучащий *ges* —II низкая ступень f-moll. Тристан в забытьи. Его покои сторожит Курвенал. С момента его пробуждения начинается

Тристан — И. В. Ершов

большая сцена томительного ожидания Изольды. Это ожидание Ромен Роллан назвал «прерывистым, неистовым»[18].

Вокальная речь Тристана выражает отчаяние. Речь Курвенала — уравновешенная, спокойная и успокаивающая. Образ слуги характеризуют песенные интонации и маршеобразные ритмы. Партия Тристана сопровождается гармониями ночи и мотивами томления и самозабвения.

Когда Тристан вспоминает, что Изольда еще в царстве солнца, в оркестре и в вокальной партии (подчеркиваем: и в вокальной партии!) с отчаянием звучит лейтмотив дня. Темы, прозвучавшие во вступлении к этому акту, тоже принимают характер неистовой и мучительной страсти. За сценой снова звучит песня пастуха. Тристан вспоминает, что слышал этот напев в детстве. Долго тянется мелодия, контрапунктически сплетаясь с мотивами томления, дня и с тем нисходящим хроматическим мотивом, который в первом акте сопровождал рассказ Изольды о прибытии к берегам Ирландии раненого Тристана.

Речь Тристана постепенно накаляется и снова достигает крайнего неистовства, покуда он обессиленный не падает без чувств.

В этой огромной сцене есть центральная тональность, к которой тяготеет весь сложный комплекс гармоний. При всех хроматических модуляциях и секвенциях центром тяготения является f-moll — тональность вступления к этому акту. Кроме того, эта тональность представляет собой параллель к тональности ночи As-dur.

Когда Тристан приходит в себя, у деревянных духовых с валторнами начинает мягко и нежно трепетать «тристанаккорд», как всегда переходящий в хроматически восходящий мотив томления в партии гобоя. Тристан грезит о том, что корабль везет сюда Изольду. Валторны, а затем скрипки особенно ласково и мягко интонируют мотив самозабвения. И в вокальной партии Тристана, контрапунктируя с этим напевом, разливается нежная лирическая мелодия романсного типа.

Тристан опять просит Курвенала посмотреть, не виден ли корабль, в оркестре возникает реминисценция из любовного дуэта второго акта (из гимна ночи). Но оживленный темп мелодии виолончелей, удвоенных бас-кларнетом, и staccatissimo аккордовых репетиций сопровождения придают музыке характер крайней взволнованности.

Вдруг за сценой раздается новый мотив (C-dur) английского рожка — веселый и радостный. Этим мотивом пастух возвещает о приближении корабля с Изольдой. Тристан, истекая кровью, бежит навстречу Изольде и умирает в ее объятиях. В этой предсмертной сцене почти до неузнаваемости изменились мотивы ночных грез, любовного восторга, дня, самозабвения. Помимо таких средств, как быстрый темп, синкопы, тремоло, придающих музыке характер исступленной страсти, Вагнер употребил один прием, пожалуй, единственный раз в своем творчестве. Вместо свойственного его музыке длительного пребывания в рамках одного метра—двух-, четырех- или трехдольного, здесь он прибегнул к частой смене метра иногда с каждым тактом: 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 5/4 и т. д. Такой переменный метр еще больше способствует впечатлению безумной, неистовой страсти, охватившей Тристана. Умирая, он в последний раз произносит имя Изольды на обрывающемся мотиве «любовного взгляда».

Дальше все устремляется к последнему «аккорду» драмы, к заключительной сцене смерти Изольды, которая подготов-

ляется исподволь: у засурдиненных скрипок тихо и таинственно напоминает о себе мотив «смерти в любви» — им и начинается сцена смерти Изольды. Музыка завершающего драму монолога Изольды повторяет третью фазу любовной сцены (гимн смерти)*. Как и там, вокальная партия удваивает (правда, не все время) мелодию оркестра. Когда наступает после напряженного нагнетания самая высокая кульминация, на которой любовная сцена резко оборвалась, здесь, в заключительной сцене, она некоторое время выдерживается на одном уровне, достигая огромной силы, будто вся вселенная зазвучала экстатическим гимном любви. Дальше происходит постепенное угасание звучности. В последний раз на фоне тремолирующего «тристанаккорда» звучит у гобоя и английского рожка мотив томления, и вся эта симфония растворяется в последнем аккорде. Тот самый H-dur, к которому так интенсивно тяготеет любовный дуэт в его заключительной стадии, лишь здесь, в самых последних тактах драмы, разрешает все ее напряжение, и то не до конца, потому что этот аккорд звучит не в положении основного тона, а в положении квинты в верхнем голосе.

В анализе «Тристана и Изольды» мы старались показать конструктивную логику и органичность тональных связей в музыке этого произведения. В опере не только нет никакой тональной анархии, но есть классическая логика тонального плана. Один из немецких исследователей творчества Вагнера Альфред Лоренц, анализируя музыкальную форму в реформаторских произведениях Вагнера [19], выдвигает интересную концепцию. Он считает, что центральной тональностью этой драмы, которая начинается в a-moll и кончается в H-dur, является E-dur, и, следовательно, она начинается субдоминантой и кончается доминантой этой основной тональности, к тому же в мелодическом положении квинты. Но самый E-dur в виде тоники не появляется, за исключением того места в третьем акте, где Тристан мечтает о прибытии Изольды и где мягко колышется мотив самозабвения. Вот почему это место, как говорит Лоренц, производит впечатление удивительного покоя среди постоянной предельной возбужденности. Такую тональную незавершенность автор книги связывает с общей идеей произведения, с неутолимыми страстными желаниями (Sehnsucht), составляющими эмоциональную атмосферу «Тристана».

* «Смерть Изольды» существует в широко известной великолепной транскрипции Ф. Листа.

Что касается оркестра в «Тристане и Изольде», то он ничем не отличается от общего оркестрового стиля Вагнера, который сохраняется во всех его зрелых произведениях и, как правило, проявляется в плотности, массивности, насыщенности звучания с усилением роли медной группы. Конечно, в отдельных случаях, там, где это диктуется конкретной ситуацией, Вагнер прибегает к разреженным звучностям, даже к выделению солирующих инструментов, — но это скорее исключение, чем правило. Вместе с тем в каждом его произведении есть свой индивидуальный оркестровый колорит, своя тембровая палитра. Как и в других драмах Вагнера, оркестр в «Тристане» раскрывает подтекст произведения, внутренний мир героев. Поскольку же «Тристан» — больше драма чувства, чем действия, к нему это относится в наибольшей степени. Сами принципы оркестровки соответствуют стилю произведения с его непрерывной бесконечной текучестью симфонического развития. Не столько выделение отдельных тембров, сколько смешение их характерно для оркестрового стиля «Тристана».

В отличие от оркестра «Нибелунгов», где часто одна группа (например, медь) выступает «единым фронтом», отделяясь от других групп оркестра, даже при одновременном звучании, в оркестре «Тристана» такая тембровая дифференциация встречается сравнительно редко. Знаменитое соло английского рожка в начале третьего акта не показательно, потому что в этом месте оркестр молчит. В «Тристане» часто одно мелодическое построение распределяется между разными инструментами или разными группами инструментов: начинается оно в одном и продолжается в ином тембровом оформлении. Правда, такой прием изредка встречается в «Валькирии» и в других произведениях Вагнера, но в «Тристане» это — характерная черта стиля и обращает на себя внимание уже в самом начале, где лейтмотив томления начинают виолончели, а продолжает и заканчивает гобой; тот же принцип лежит в основе «Смерти Изольды».

Являясь одним из высших достижений вагнеровского художественного гения, «Тристан и Изольда» представляет собою скорее гигантскую вокально-симфоническую поэму, чем оперу или, если угодно, музыкальную драму. Таков был замысел композитора-драматурга, таково было его понимание драмы. Мы знаем, что существуют драмы, предназначенные для чтения, но не для сценического исполнения (так называемые Lesedramen). Вагнер же писал свое произведение для сцены, для театра, однако получилось так, что все содер-

жание драмы сосредоточено в одной музыке, в основе своей симфонической.

Такое решение музыкальной драматургии не просто индивидуальное свойство Вагнера — оно обусловлено всем ходом развития немецкой романтической оперы с ее тенденцией к преобладанию начала психологического над действенно-драматическим, с симфонизацией оперного жанра. Но у Вагнера эта симфонизация достигла крайней степени, что выразилось в господстве инструментальной сферы над вокально-сценической*.

«Тристан» — высшая точка в развитии музыкального романтизма и всех средств романтической музыкальной выразительности. Мы уже отметили борьбу в гармонии оперы двух противоположных тенденций: конструктивной, центростремительной, тяготеющей к утверждению тонической функции, и деструктивной, центробежной, стремящейся разорвать оковы тональности. Мы отмечали также преобладание тональной неустойчивости благодаря альтерациям, обостряющим интенсивность тонально-функциональных тяготений, и перенасыщенности хроматикой. Э. Курт высказывает мысль, что гармония в этой драме, являясь кульминацией в развитии романтической гармонии с ее тенденцией к раздвижению тональных рамок, достигла той критической точки, за которой следует раздвоение путей ее развития: один путь (фоническая роль самих аккордов) ведет к импрессионизму, другой путь (обострение хроматизмов и интенсификация тяготений) — к экспрессионизму. Л. А. Мазель правильно указывает на схематизацию этих процессов у Курта, на то, что в стиле «Тристана» «единство экспрессивной и импрессивной сторон носит [...] ярко выраженный экспрессивный, а не импрессивный характер», что «единство экспрессивного и импрессивного начал достигается на экспрессивной основе»[22]. От «Тристана» путь ведет в конечном счете не только к импрессионизму (хотя Дебюсси и испытал некоторое влияние Вагнера), сколько к

---

* Сам Вагнер инстинктивно понимал это. Ромен Роллан рассказывает со слов приятельницы Вагнера Мальвиды фон Мейзенбург, что во время постановки тетралогии в Байрейте, в 1876 году, когда она пристально смотрела на сцену в бинокль, Вагнер прикрыл ей руками глаза и шепнул: «Да не глядите же так долго! Слушайте!»[20]. В статье о «Тристане и Изольде» Ромен Роллан, наслаждаясь этим творением Вагнера, писал: «Вагнеровская драма — это драматическая или эпическая симфония, которую невозможно сыграть на сцене и к которой действие не прибавляет ничего»[21].

экспрессионизму, проявляющемуся в ранних операх Р. Штрауса, у Малера и Шенберга.

Вагнер никогда и нигде не отказывался от тональности. Музыка в «Тристане» сплошь тональна, даже там, где тоника скрыта, где есть тяготения, но нет разрешений; в ней действуют гармонические функции доминанты и субдоминанты — пусть в весьма усложненном виде.

Композиторы нововенской школы во главе с Шенбергом перешли ту грань, которая отделяет тональную музыку от музыки атональной, и совсем отказались от тонального принципа. Вагнер же эту грань никогда не переходил, всегда оставаясь в рамках классической тональной системы со всеми ее функциями.

Тем не менее гармония «Тристана» — это та полоса в развитии романтической гармонии, за которой следует разложение тонально-функциональной системы. Поэтому, при всем влиянии «Тристана» на музыку ряда композиторов последующих поколений, не случайно возникла и оппозиция против такой хроматической перенасыщенности. Да и сам Вагнер после «Тристана», не отказываясь от хроматики, вернулся к диатонике в «Мейстерзингерах» и «Парсифале».

Глава X

Снова Париж. Концерты в России. Вторая редакция «Тангейзера»

В середине сентября 1859 года Вагнер прибыл в Париж, где прожил около двух с половиной лет. Он снял маленький домик на улице Ньютона, неподалеку от Елисейских полей, — нечто вроде павильона с небольшим и уютным садиком. Вскоре после водворения Вагнера в новом жилище к нему приехала из Дрездена Минна.

Потеряв надежду на постановку «Тристана и Изольды» в Карлсруэ, композитор задумал реализовать ее в Париже. В голове его зародился смелый план — организовать в Париже немецкое театральное предприятие, которое сумело бы осуществить эту постановку. Он списался с выдающимися немецкими певцами (Й. Тихачеком, А. Митервурцером, А. Ниманом, Луизой Мейер), которые живо откликнулись на его предложение и дали согласие принять участие в организации Немецкой оперы в Париже. Обдумывая свой план, Вагнер решил по окончании итальянского оперного сезона снять зал Вентадур (театр Итальянской оперы) на два весенних месяца для постановки там «Тангейзера», «Лоэнгрина» и «Тристана».

Для этого необходимо было установить связи с влиятельными людьми, особенно с теми, которые согласились бы предоставить необходимые материальные средства. Но прежде всего нужно было познакомить парижан со своей музыкой, завоевать признание и популярность. С этой целью он решил дать несколько больших концертов из своих произведений. Хлопот по устройству концертов было много,

нужно было преодолеть множество препятствий, в том числе враждебное отношение прессы. Чтобы помочь организовать концерты, в Париж приехал Бюлов. Секретарь Листа Г. Белони свел его с рядом влиятельных лиц.

В конце января — начале февраля 1860 года в зале Вентадур состоялись три концерта под управлением Вагнера, исполнившего отрывки из своих опер: увертюру к «Летучему голландцу», увертюру и марш с хором из «Тангейзера», вступление к «Лоэнгрину», вступление к третьему акту и свадебный хор из той же оперы, вступление к «Тристану и Изольде».

Парижские концерты Вагнера вызвали ожесточенные дебаты в прессе и в кулуарах. В антрактах стоял невероятный шум из-за споров его сторонников и противников. Концерты не только не принесли дохода, их результатом был значительный дефицит.

В «Journal dé débats» выступил с рецензией Берлиоз. Мы цитировали его восторженный отзыв о вступлении к «Лоэнгрину»*. Благосклонными (хотя и с критическими замечаниями) были его отзывы и о других произведениях, исполненных в концертах. Но вступление к «Тристану и Изольде» вызвало у него резко отрицательную оценку. Берлиоз отказывает этой музыке в какой бы то ни было теме, «если не принять за тему, — пишет он, — нечто вроде хроматического стона с диссонирующими аккордами»[1]. Гармоническое новаторство Вагнера не было воспринято даже таким передовым музыкантом, как Берлиоз. В этой же статье он насмешливо говорит об отдельных теоретических положениях немецкого композитора, утрируя все до абсурда. Он пишет, что певцы для того, чтобы усвоить свои партии, «должны испытать такие же муки, какие им пришлось бы вытерпеть, чтобы заучить наизусть страницу на санскритском языке или проглотить пригоршню ореховой скорлупы»[2]. Преувеличение и самый тон Берлиоза сильно огорчили Вагнера, который считал французского композитора своим другом и доброжелателем. Он ответил ему письмом, помещенным в том же «Journal dé débats».

Знаменательной была встреча и беседа Вагнера с Россини, которого он посетил в Париже в марте 1860 года. Россини было 68 лет, Вагнеру — 47. Оперное творчество Россини закончилось в 1829 году постановкой «Вильгельма Телля» в Париже, то есть тогда, когда юный Рихард не

---

* См. с. 148 настоящей книги.

написал еще ни одной оперы и не знал, на какой профессии остановить свой выбор. Здесь встретились не только представители двух разных поколений, но и представители двух разных эпох в развитии оперного искусства. Об этой встрече Вагнер рассказывает в статье «Воспоминание о Россини», опубликованной после смерти Россини в «Augsburger Zeitung» 17 декабря 1868 года. При беседе присутствовал близкий друг Россини Э. Мишотт, который тут же, по горячим следам, почти стенографически записал разговор двух знаменитых композиторов[3]. Мишотт рассказывает, что Вагнеру было очень трудно решиться нанести визит Россини из-за всяких слухов и сплетен, которые распускали падкие до сенсаций журналисты, приписывавшие Россини недоброжелательные остроты по поводу музыки Вагнера. Сам Россини протестовал против всех этих измышлений и даже печатал опровержения в газетах. Часто он повторял, что боится двух вещей: катаров и журналистов. Когда Вагнер, наконец, решился посетить Россини, тот сказал: «Я приму господина Вагнера с удовольствием! [...] Надеюсь, вы ему объяснили, что я не причастен к тем глупостям, которые мне приписывают?»[4].

Отношения между авторами «Севильского цирюльника» и «Тристана и Изольды» были сложными. Россини, конечно, было известно резко отрицательное суждение Вагнера о его музыке в книге «Опера и драма». Сам же Россини, принадлежа прошлой эпохе, не мог понять и оценить новации Вагнера. Но время делает свое. После издания книги «Опера и драма» прошло десять лет. С тех пор немецкий композитор, неуклонно продолжая осуществлять свои художественные идеалы, стал терпимее, научился понимать, что все в искусстве исторически закономерно и обусловлено духом времени. Даже у Россини он теперь видел ростки подлинной драмы.

В описываемой беседе композиторы касались разных вопросов музыкального искусства. Вагнер с большой похвалой отозвался об отдельных сценах в операх Россини «Моисей», «Отелло», «Вильгельм Телль». Со своей стороны, Россини искренне старался понять реформаторские идеи Вагнера, которые композитор излагал ему с большим жаром. Вагнер жаловался на превратное и упрощенное понимание его мыслей: он вовсе не отрицает в опере ни мелодии, ни самостоятельной инструментальной музыки, которой широко пользуется в своих музыкальных драмах, ни ансамблей и хоров. Он только требует, чтобы мелодия была свободна, не

стеснена рамками симметричных периодов и обязательных кадансов, чтобы она гибко и многообразно откликалась на смысл поэтического текста и была индивидуализирована, то есть выражала бы характер и настроение данного персонажа. То же и в ансамблях. Как на образец такой мелодии он указывает на знаменитое ариозо Вильгельма Телля в сцене перед выстрелом («Стой неподвижно»).

И Вагнер и Россини остались довольны этой беседой. Уходя, Вагнер сказал Мишотту: «Признаюсь, не ожидал встретить в лице Россини такого человека, каким он оказался. Он прост, естествен, серьезен и проявляет способность интересоваться всем, что бы мы ни затрагивали в нашей короткой беседе... Из всех встреченных мною в Париже музыкантов — он единственный действительно великий!». О Россини Мишотт пишет, что он вначале слушал Вагнера скорее с видимостью вежливого любопытства, но в процессе беседы не замедлил убедиться, что «этот немец был голова»[5].

В описываемое время произошло событие, на котором необходимо остановиться. Неожиданно, когда вопрос о постановке «Тристана и Изольды» повис в воздухе, последовал приказ императора Наполеона III поставить в театре «Гранд-Опера» оперу «Тангейзер». Этим Вагнер обязан супруге австрийского посла во Франции княгине Меттерних, которая слушала «Тангейзера» в Дрездене и, очарованная этой оперой, настояла на ее постановке в Париже.

Пока же Вагнеру, постоянно нуждавшемуся, необходимо было что-то предпринять, чтобы улучшить свои материальные дела. Он решил повторить парижские концерты в Брюсселе и с этой целью поехал в Бельгию 19 марта 1860 года. Но концерты в Брюсселе не принесли ему ничего, кроме огорчений и бесполезной траты времени и сил: расходы на организацию концертов были настолько велики, что на долю композитора почти ничего не осталось. Отказавшись от третьего концерта, он вернулся в Париж.

Несмотря на печальные материальные дела и скверное настроение, композитор устраивал у себя дома по средам музыкальные вечера, в которых, наряду с прочими музыкантами, принимал участие К. Сен-Санс, дарование которого Вагнер высоко ценил.

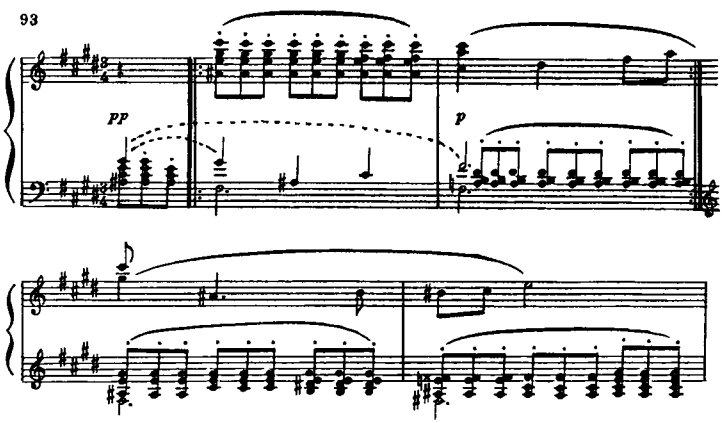
Тем временем шла подготовка к постановке «Тангейзера». Она была связана со многими трудностями. Немало возни было с переводом оперы на французский язык. Серьезное затруднение возникло в связи с тем, что по

традиции парижской «Гранд-Опера» во втором акте оперы обязательно должен быть большой балет. Вагнеру было предложено изменить в этом духе второй акт и ввести балет в сцену состязания певцов, но он решительно отказался, так как это противоречило его художественным принципам. Вагнер нашел другой выход. Поскольку еще в период создания «Тангейзера» он был недоволен партией Венеры в первой картине оперы, то вместо балета он решил расширить вакханалию и увеличить партию Венеры. Таким образом первая картина оперы претерпела значительные изменения. Одновременно Вагнер превратил увертюру, в соответствии со своими реформаторскими музыкально-драматургическими принципами, во вступление, непосредственно переходящее в действие оперы. С этой целью он исключил третью, репризную часть увертюры, содержащую мощное проведение хорала пилигримов, а вторую ее часть (сонатное allegro), изображающую грот Венеры, непосредственно соединил с вакханалией, начинающей первую картину оперы. Сама вакханалия, для которой Вагнер написал много новой музыки, предстала в совершенно ином свете. Прежде всего, оставив те же, что и в первой редакции, мифологические персонажи (сирены, вакханки, наяды, нимфы), он превратил балетную сцену в эффектную пантомиму с бешеными вакхическими танцами.

Нужно иметь в виду, что к тому времени, когда Вагнер работал над второй редакцией «Тангейзера», была уже написана значительная часть тетралогии «Кольцо Нибелунга», была создана музыкальная драма «Тристан и Изольда». Стиль его музыки уже претерпел значительную эволюцию, усложнилась и обогатилась гармония. Все это не могло не сказаться на новой редакции «Тангейзера». Новую вакханалию композитор не мог написать в стиле «Тангейзера» 1845 года, она написана уже в стиле «Тристана и Изольды». В отличие от вакханалии в первой редакции, однородной по музыке и в основном повторяющей темы центральной части увертюры, эта новая вакханалия делится на резко контрастные, но приблизительно равные по размерам части. Условно первую часть можно было бы назвать «неистовством любви», а вторую — «нежным томлением любви». В обеих частях есть один общий мелодический оборот, интонационно связанный благодаря восходящему хроматическому ходу с мотивом томления из «Тристана и Изольды»:

92

В первой части вакханалии этот оборот резко акцентируется среди неистовой бури оркестра, среди знакомых тем грота Венеры, гармонически и фактурно сильно усложненных, насыщенных диссонирующими звучаниями и хроматизмами. Во второй части (Molto moderato) оборот этот приобретает характер нежного томления и становится частью томно-страстной мелодии с нисходящим ходом на септиму, несомненно генетически связанной с мотивом «чары любви» из «Тристана и Изольды» (см. пример 76):



Нонаккордовые гармонии придают этой музыке особенно чувственный характер. Если как-то Ромен Роллан назвал музыку оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» «страной нонаккордов»[6], то с тем же правом можно назвать так и вторую часть вакханалии из новой редакции «Тангейзера». Нельзя не обратить внимания на «тристанаккорд», на фоне которого в очень пышном оркестровом одеянии звучит начало темы эпизода из разработки увертюры (или первого ариозо Венеры в первой картине). Становится ясным, что, работая над второй редакцией «Тангейзера», Вагнер все еще пребывал в атмосфере недавно законченного «Тристана».

Изменена не только вакханалия, но и сцена Венеры и Тангейзера, следующая непосредственно за ней. В то время, как партия Тангейзера почти не претерпела изменения (кроме добавленных реплик в конце сцены), партия Венеры изменена и сильно расширена. Расширено ее ариозо («Взгляни, нас манит грот услады») и перенесено в другую тональность (вместо Fis-dur — F-dur), добавлен конец сцены.

Гармоническая ткань и интонационный строй партии Венеры стали значительно более изощренными по сравнению с первой редакцией, обогатились хроматизмами и альтерациями. Партия Венеры в ее новой редакции обнаруживает не только родственные связи с «Тристаном», но и предвосхищает стилистические черты третьего акта «Зигфрида», отдельных моментов в «Закате богов», партии Кундри в «Парсифале» (сцена соблазна во втором акте мистерии).

Надо отметить, что между новой и старой музыкой в «Тангейзере» не образуется стилистического единства, напротив, они вступают друг с другом в противоречие, даже в пределах одной рассмотренной сцены Венеры и Тангейзера. Это противоречие очень заметно, когда вслед за утонченной, изысканной музыкой Венеры звучит простая маршеобразная мелодия рыцарского гимна Тангейзера. У Венеры господствует хроматика, у Тангейзера — диатоника.

В других сценах оперы почти не произведено никаких изменений. Сокращена сцена состязания певцов. Вагнер изъял малоинтересную по музыке песню Вальтера фон дер Фогельвейде и соединил две песни Тангейзера в одну. Сцена получилась более компактной и динамичной. Третий акт остался без всяких изменений. Итак, существуют две редакции «Тангейзера» — дрезденская (1845) и парижская (1860)*.

Репетиции «Тангейзера» шли полным ходом. Для тщательной подготовки оперы потребовалось 164 репетиции. Но эта напряженная работа была внезапно прервана: Вагнер заболел тифозной горячкой.

Утешением для больного композитора был выход в свет статьи «Музыка будущего», написанной как предисловие к прозаическому переводу на французский язык оперных текстов Вагнера. В этом предисловии он в общем повторяет основные положения книги «Опера и драма», стараясь разъяснить французской публике свои художественные задачи, покончить с недоразумениями и предрассудками, связанными с непониманием и непринятием его творческих взглядов.

После выздоровления Вагнера репетиции «Тангейзера» возобновились с еще большим усердием. Но надвигалась грозная туча: Вагнера все более настойчиво пытались убе-

* В разных театрах ставится то одна, то другая редакция, и иногда и смешанная. Увертюра с вакханалией в парижской редакции подчас входит в программы симфонических концертов. В России существовала традиция постановки (и издания) первой редакции.

дить в необходимости ввести балет во второй акт. Его даже вызвали к князю Меттерниху и к министру графу Валевскому. Когда же композитор отказался, аргументируя тем, что достаточно большого балета в первом акте, ему было сказано, что наиболее высокопоставленные посетители театра обедают в восемь часов и приезжают в театр к десяти часам, а именно от этой части публики зависит его успех. Но Вагнер не желал идти ни на какие компромиссы.

Тогда-то и оживились его враги. В газетах и журналах стали появляться пасквили на композитора и его «музыку будущего». Против него ополчилась «золотая молодежь» Парижа, члены Жокей-клуба. Судьба «Тангейзера» в Париже была предрешена. Исполнитель заглавной партии А. Ниман впал в мрачное состояние духа. Дирижер спектакля Дитш дирижировал неуверенно, искажая темпы, оркестр звучал тускло и бесцветно (и это вагнеровский оркестр!). Вагнер попытался было предложить свои услуги в качестве дирижера, но это вызвало еще большее возбуждение и недовольство.

Наконец, состоялись три злосчастных представления «Тангейзера» в театре «Гранд-Опера» в марте 1861 года. Но что это были за спектакли! Вероятно, за всю историю существования оперных театров ни один зрительный зал не видел ничего подобного. Абоненты оперы — члены Жокей-клуба, которые поставили своей целью провалить «Тангейзера», достигли полного успеха. Во время всех трех спектаклей в зале стоял невероятный шум. С разных сторон раздавались крики, шиканье, вой, свистки, заглушавшие оркестр и певцов, которые героически переносили все эти издевательства и доводили спектакли до конца.

Вагнер рассказывает в «Мемуарах»: «Сцены эти произвели на моих друзей потрясающее впечатление. Бюлов по окончании представления с рыданием бросился на шею Минне, которая не избежала оскорблений со стороны соседей, узнавших в ней мою жену. Наша верная служанка швабка Тереза подверглась издевательствам одного из бушевавших скандалистов, но, заметив, что он понимает по-немецки, весьма решительно обругала его „свиньей“ и „собакой“, чем заставила на время замолчать»[7].

На третий спектакль Вагнер не пришел. Но до него дошли сведения о еще более скандальном поведении «жокеев».

Дело кончилось тем, что Вагнер забрал партитуру из театра и запретил дальнейшие представления «Тангейзера».

Вся эта история вызвала большой переполох в парижских музыкально-театральных кругах. В некоторых театрах ставили пародии на «Тангейзера». Но нашлись друзья и у Вагнера. Выдающийся французский дирижер Ж. Падлу демонстративно исполнял в своих концертах произведения Вагнера. П. Виардо спела на большом музыкальном утреннике несколько номеров из «Тангейзера». Знаменитые композиторы Обер и Гуно выступили с благоприятными отзывами о его музыке.

Активное участие в защите Вагнера приняли не только музыканты, но и писатели и поэты. Ж. Жанэн напечатал фельетон в «Journal dé débats», в котором выразил свое глубокое негодование по поводу происшедшего. В защиту Вагнера выступил и Шанфлери. Особенно отличился Ш. Бодлер, написавший обширную статью «Рихард Вагнер и „Тангейзер" в Париже», выпущенную также отдельной брошюрой: «Опера Вагнера, — писал он, — серьезное произведение, требующее неослабевающего внимания. ...Музыка Вагнера, — утверждает поэт, — выражает самое сокровенное, что таит в себе человеческое сердце... Любой сюжет приобретает под пером Вагнера высшую торжественность... Не думаю, чтобы я ошибался или вводил кого-либо в заблуждение, когда я усматриваю тут главные черты того явления, которое мы зовем гениальностью»[8]. Без преувеличения можно считать, что в обстановке ожесточенной борьбы вокруг имени и творчества Вагнера Бодлер первый во Франции публично поднял свой голос в защиту великого немецкого композитора. С Бодлера началась пора увлечения во Франции Вагнером и вагнеризмом.

В период злоключений с парижской постановкой «Тангейзера» саксонское правительство разрешило Вагнеру въезд в Германию, за исключением самой Саксонии. Появилась новая надежда поставить «Тристана» в Германии. Баденский гроссгерцог, поощряемый Бюловым, специально с этой целью приехавшим в Карлсруэ, дал приказ директору театра Э. Девриенту возобновить подготовку к постановке «Тристана». Казалось, пути к осуществлению этой мечты Вагнера были открыты. Исполнение было назначено на сентябрь 1861 года. Затруднение заключалось лишь в том, что в Карлсруэ не оказалось подходящих певцов для «Тристана». Вагнеру пришлось поехать в Вену, чтобы там найти нужных артистов.

Здесь Вагнер, на сцене венской придворной оперы, впервые в жизни услышал своего «Лоэнгрина» в превосходном

исполнении. Вагнер писал в «Мемуарах»: «Хотя опера давалась много раз, весь персонал, согласно моему желанию, собрался для полной репетиции. Оркестр исполнил вступление с такой теплотой, голоса певцов, артистические достоинства их игры отличались такой яркостью, произведение было им до такой степени хорошо знакомо, что, побежденный этими впечатлениями, я потерял всякую охоту критиковать постановку в целом»[9]. Спектакль сопровождался бурными овациями по адресу Вагнера. В исполнении артистов придворной оперы композитор слушал также «Летучего голландца» и «Тангейзера». Он был в восторге от артистических сил венской оперы и обратился к обергофмейстеру австрийского императора с просьбой предоставить отпуск тенору Андеру, сопрано Л. Дустман и баритону Бекку для участия в будущей постановке в Карлсруэ «Тристана и Изольды». На эту просьбу он получил неожиданный ответ: зачем им ехать в Карлсруэ и на длительное время отрываться от своего театра, когда благоразумнее поставить «Тристана» здесь, в Вене.

Все это очень импонировало Вагнеру, однако он был в затруднении: ведь он обещал поставить «Тристана» в Карлсруэ. Но, к счастью, гроссгерцог Баденский и Девриент отнеслись к просьбе Вагнера благосклонно и даже пожелали ему успеха в Вене.

Композитор отправился в Париж для ликвидации своих имущественных дел. Но ему пришлось здесь задержаться из-за перевода «Летучего голландца» на французский язык для французского издания его оперных текстов.

После отъезда Минны (на курорт, а затем в Дрезден) Вагнер не имел охоты оставаться в пустой квартире и по любезному предложению графа Пурталеса поселился в здании прусского посольства. Его комната выходила окнами в сад, откуда открывался вид на Тюильрийский дворец и на бассейн в саду, где плавали два черных лебедя. Здесь Вагнер сочинил два «Листка из альбома» для фортепиано. Один из них «У черных лебедей» — он посвятил княгине Меттерних, другой — графине Пурталес. Этот второй «Листок из альбома» представляет собой парафразу на арию Елизаветы из «Тангейзера».

До поездки в Вену Вагнер решил посетить Листа в Веймаре и приурочить этот визит к назначенному на август 1861 года музыкальному фестивалю по случаю открытия организованного Листом «Всеобщего немецкого музыкального союза». Среди музыкантов, радостно приветствовав-

ших его в связи с возвращением на родину, были, кроме Листа, Бюлова, Корнелиус, А. Брендель, Ф. Дрезеке, Таузиг и другие. Приехали из Парижа дочь Листа Бландина и ее муж архитектор Оливье.

На этом празднике Бюлов с успехом продирижировал симфонией Листа «Фауст» и музыкой к драме Гердера «Освобожденный Прометей». Вагнер присутствовал в Веймаре на торжественном обеде, где в его честь произносились приветственные речи и отмечалось, что в годы его изгнания большую популярность в Германии приобрели «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Несколько теплых слов сказал Лист.

Проведя неделю в Веймаре, композитор уехал с Бландиной и Оливье, которые направлялись к Козиме, проводившей курс лечения в Рейхенгалле. По дороге в Вену он тоже заехал в Рейхенгалл и пробыл там с друзьями несколько дней. При прощании Козима, как он рассказывает в «Мемуарах», устремила на него «вопросительно-робкий» взгляд. Очевидно, в ней начало зарождаться то чувство, которое привело через ряд лет к их соединению.

В середине августа 1861 года Вагнер приехал в Вену. Тут его ждало огорчение: тенор Андер, который был назначен на роль Тристана, заболел и получил длительный отпуск. Неделя за неделей проходили в бесцельном ожидании выздоровления певца. Композитор обращался за помощью к тенорам Тихачеку и Шнорру, но они не могли бросить работу в Дрездене. Пришлось отложить постановку «Тристана».

Вагнер впал в отчаяние. Подумать только: его «Тристан и Изольда», его любимое детище, такое выстраданное, опера, которую он так мечтал увидеть и услышать на сцене, лежит без движения! Шли уже не недели, а месяцы. Надежда на постановку «Тристана» то загоралась, то снова затухала. Томясь бездействием, он решил заняться сочинением новой оперы. И вспомнил о наброске «Нюрнбергских мейстерзингеров», относящемся еще к 1845 году, когда он работал над «Тангейзером».

Вагнер занялся изучением исторических материалов из эпохи немецких мейстерзингеров. В этих поисках ему помог Корнелиус. Всегда тщательно изучавший литературные, поэтические и исторические источники, Вагнер и на этот раз проделал большую исследовательскую работу. Он целиком погрузился в атмосферу средневекового немецкого города, изучил обычаи ремесленных цехов, правила мейстерзанга, изложенные в табулатуре, творчество замечательного

нюрнбергского сапожника и поэта Ганса Сакса — одного из главных персонажей будущей драмы-комедии.

Однако, чтобы спокойно работать над «Мейстерзингерами», нужно было обеспечить себя материально. Вагнер обратился к издателю Шотту в Майнце с просьбой принять в собственность текст «Мейстерзингеров» с правом ставить их как драматическое произведение. Ответом был отказ. Но Шотт известил Вагнера о желании выпустить клавираусцуг «Валькирии», за что уплатит композитору 1500 гульденов в виде аванса. Вагнер все-таки настоял на том, чтобы Шотт принял «Мейстерзингеров», уплатив ему аванс, назначенный за «Валькирию».

Зная о трудном материальном положении композитора, покровительствовавшие ему супруги князь и княгиня Меттерних предложили ему тихий уголок в Париже. Он с благодарностью принял их приглашение и в середине декабря 1861 года выехал в Париж, где жил почти инкогнито (встречаться с теми, кто были свидетелями провала «Тангейзера», у него не было никакого желания). Здесь он усердно занимался текстом «Мейстерзингеров» и закончил его в начале 1862 года. В процессе этой работы у Вагнера зарождалась и музыка отдельных сцен, эпизодов. Живое, веселое содержание «Мейстерзингеров» создавало хорошее настроение.

Закончив свою драму, Вагнер отправился в Майнц к Шотту, с которым у него был договор о выплате авансов вплоть до окончания «Мейстерзингеров».

Поселился он недалеко от Майнца по ту сторону Рейна, в Бибрихе, где рассчитывал написать музыку «Мейстерзингеров». Из Парижа выписал свой рояль, обстановку, значительную часть которой решил отослать Минне в Дрезден. Неожиданно она явилась сама, а через десять дней уехала обратно в Дрезден, рассчитывая, что муж к ней приедет. Однако у Вагнера еще не было разрешения на въезд в Саксонию. Минна проявила немалую энергию и добилась письма министра, в котором Вагнеру предлагалось подать прошение на имя саксонского короля об амнистии.

Но Вагнер, для которого совместная жизнь с Минной становилась все труднее, колебался в решении этого вопроса. Ему хотелось познакомить с текстом «Мейстерзингеров» гроссгерцога Баденского. Получив от герцога согласие прослушать новую поэму, он отправился в Карлсруэ. Тогда же зашла речь о постановке «Лоэнгрина» с участием супругов Шнорр, прославившихся впоследствии первым исполнением в Мюнхене партий Тристана и Изольды. Заручившись

согласием гроссгерцога поставить в Карлсруэ «Лоэнгрина» следующим летом, Вагнер вернулся в Бибрих и продолжал работу над «Мейстерзингерами».

Как возникла музыка увертюры, композитор рассказывает в «Мемуарах»: «Сидя на балконе своей квартиры и глядя на простирающийся предо мною в волшебном освещении заходящего солнца „золотой" Майнц с катящим в отдалении свои величественные воды Рейном, я вдруг ясно и отчетливо почувствовал вступление к „Мейстерзингерам". Однажды в минуту тоски оно встало предо мною, как далекое воздушное видение. Я сейчас же записал его в том самом виде, в каком оно и сейчас находится в партитуре, где с величайшей определенностью проведены все главные мотивы драмы»[10].

Тем временем Вагнер, все же подавший прошение об амнистии, получил разрешение жить в Дрездене. Минна сняла там большую квартиру и ждала приезда супруга. Но ее письма были снова полны необоснованных упреков и резкостей. Ее раздражал, как говорит Вагнер в «Мемуарах», спокойный, холодно-сдержанный тон его писем. Не ожидая ничего хорошего от совместной жизни с ней, он предложил развод. Минна отнеслась к этому довольно спокойно.

Постановка «Лоэнгрина» в Карлсруэ прошла не без осложнений. Директор театра Э. Девриент высказал неудовольствие по поводу того, что Вагнер не допускает купюр в опере, хотя в лейпцигской постановке уже были сделаны сокращения. Композитор отказался дирижировать оперой. Дирижировал Ритц. Но Вагнер все-таки присутствовал на спектакле, так как хотел познакомиться с пением супругов Шнорр. Он остался очень доволен исполнением и стал думать об их участии в «Тристане и Изольде».

По возвращении Вагнера в Бибрих его посетили две супружеские пары: Шнорры и Бюловы. Вечерами музицировали. Вагнер читал друзьям текст «Мейстерзингеров» и играл готовые сцены из этой оперы. С Шнорром он разучивал «Тристана». В Бибрих приезжали и другие гости. Особенно поразило всех внезапное появление старого друга Вагнера — Рекеля, вышедшего из Вальдгеймской тюрьмы, где он томился 13 лет.

Две недели провели Шнорры и Бюловы с Вагнером. Когда он прощался с Бюловыми, то снова обратил внимание на вопросительное выражение лица Козимы, на сей раз «просветленно-экстатическое» (как он выразился). Он чувствовал, что между ними устанавливается какая-то связь.

После отъезда друзей началась повседневная жизнь с ее тяжелыми заботами. Работа над «Мейстерзингерами» шла медленно, а Шотт все чаще оттягивал присылку денег, пока совсем не прекратил выдачу субсидий. Необходимо было послать Шотту хотя бы первый акт «Мейстерзингеров», чтобы возобновить субсидии. Но Вагнер дошел только до середины этого акта. Чтобы как-нибудь выйти из трудного положения, он послал Шотту пять песен на слова Матильды Везендонк. Песни были приняты и изданы, однако это не спасло положение с «Мейстерзингерами». Что было делать?

И тут дирекция венской оперы в связи с выздоровлением Андера вновь предложила поставить «Тристана». Но все висело на волоске, так как Андер репетировал с большой осторожностью, не чувствуя себя в силах справиться с такой огромной трудной партией. Для того чтобы постановка не была сорвана, Вагнер сделал для него некоторые сокращения; это было большим компромиссом. Композитор провел неделю во Франкфурте, присутствуя на репетициях и постановке «Лоэнгрина». Опера под управлением Лахнера прошла более чем посредственно.

Пока в Вене шли репетиции «Тристана», Вагнер решил для улучшения материального положения дать несколько концертов. Предварительно он побывал в главных городах Саксонии и присутствовал в Лейпциге на концерте, где под управлением молодого и малодаровитого композитора Вейсгеймера было исполнено вступление к «Мейстерзингерам». На этом же концерте Бюлов сыграл концерт Листа Es-dur. Встреча в Лейпциге с четой Бюловых была для Вагнера большой радостью.

В эти дни он окончательно договорился с Минной, что им лучше жить отдельно друг от друга. Памятным для него остался вечер у Минны и прощание с ней. Оба они чувствовали, что расстаются навсегда.

В середине ноября 1862 года Вагнер вернулся в Вену, где продолжались репетиции «Тристана». Он дал три концерта из своих произведений в помещении театра «An der Wien». К концертам нужно было переписать партитуры и голоса. В этом ему помогли Корнелиус и Таузиг, переписывавшие выбранные отрывки из «Золота Рейна» и «Мейстерзингеров». В работе принял также участие знаменитый уже тогда композитор Йоганнес Брамс, которого в этой связи Вагнер впервые упоминает в «Мемуарах». Взаимоотношения между Вагнером и Брамсом — вопрос сложный. Здесь мы лишь

отметим, что, хотя Брамс возглавлял в Вене антивагнеровскую оппозицию, подписал в 1860 году письмо, направленное против «музыки будущего» и не соглашался с направлением творчества Вагнера, он всегда проявлял к нему интерес и счел необходимым прийти ему на помощь.

Венские концерты Вагнера состоялись в конце декабря 1862 года — начале января 1863 года. Он исполнил отрывки из «Золота Рейна» (трио дочерей Рейна), «Валькирии», «Зигфрида» (ковка меча) и «Мейстерзингеров» (обращение Погнера к мастерам). Певцов предоставила венская королевская опера. Несмотря на большой успех концертов у публики, доходы не могли покрыть расходов по их организации, и композитор снова оказался в критическом положении. Как всегда бывало в подобных случаях, помощь явилась неожиданно: от поклонниц таланта Вагнера — жены ганноверского посланника баронессы фон Штокгаузен и приятельницы Листа фон Калерджи.

Важным событием было предложение от Русского филармонического общества дать несколько концертов в Петербурге и Москве. Вагнер согласился, тем более что вновь обострившаяся болезнь Андера заставила отодвинуть постановку «Тристана» на неопределенный срок.

В марте 1863 года состоялись концерты в Петербурге и Москве. На этом событии следует остановиться подробнее, потому что именно в 60-е годы творчество Вагнера возбудило повышенный интерес в обеих русских столицах и вокруг его имени, его личности и музыки началась ожесточенная борьба, скрестились резко противоположные мнения в прессе, в различных общественных кругах. Без преувеличения можно утверждать, что ни один зарубежный композитор, приезжавший в Россию, не возбудил такого шума, как Вагнер. Бесконечные споры происходили не только в дни его пребывания в России, они не затихали и в последующие годы и даже десятилетия.

До приезда в Россию Вагнер здесь еще не был широко известен. На русских сценах его оперы не ставились, в концертах его музыка звучала редко. Лишь отдельные русские музыканты и писатели слышали его произведения в Германии. Большей частью их оценки были дилетантскими и свидетельствовали о непонимании музыки Вагнера. Но были редкие случаи, когда представители русской интеллигенции чувствовали в творчестве немецкого композитора

нечто большое, значительное. Так, П. А. Вяземский писал: «Музыка Вагнера не только музыка *будущего,* но и *вечности*»[11]. Мы уже говорили о том, что еще в 1859 году Вагнер встретился с А. Н. Серовым в Люцерне, еще больше они сблизились во время пребывания Вагнера в России.

Вагнер поселился в немецком пансионе на Невском проспекте. Серов был его частым гостем. Композитор раскрыл перед ним свои художественные идеи. О Серове Вагнер писал в «Мемуарах», что этот «человек заслужил мое уважение большой независимостью своего образа мыслей и своей правдивостью, которая в связи с выдающимся умом доставила ему, как я скоро узнал, положение одного из наиболее влиятельных и внушавших страх критиков»[12].

Как известно, в 60-е годы в России образовались три музыкальные группировки, споривших между собой в отстаивании своих взглядов на музыкальное искусство и пути его развития. Одну группировку возглавлял Антон Рубинштейн, другую — Балакирев и Стасов, вдохновители «Могучей кучки», враждебной западнической ориентации консерватории. При всех резких расхождениях между этими двумя группировками, они сходились в своем отрицательном отношении к Вагнеру и его оперной реформе. Серов занимал особое место, один образуя третью «группировку». Вагнер был одним из важнейших предметов спора между Серовым и Стасовым. Если впоследствии, когда балакиревский кружок распался, отношение к Вагнеру отдельных его членов менялось (особенно яркий пример этому Римский-Корсаков), то в эти 60-е годы все они были единодушны в отрицательной оценке творчества Вагнера*.

Мусоргский писал Римскому-Корсакову в октябре 1867 года: «Мы Вагнера часто ругаем, а Вагнер силен и силен тем, что щупает искусство и теребит его. Будь он талантливее, он бы не то сделал»[13]. Если бы Вагнер действительно был недостаточно талантлив, он был бы забыт, как многие другие малоталантливые композиторы. Впрочем, мнение, что Вагнер-мыслитель якобы превосходит Вагнера-композитора, было в то время типично. В этом же духе высказывался Кюи.

Интересно воспоминание Римского-Корсакова о постановке в Петербурге «Лоэнгрина» в 1868 году: «Не упомню, в начале ли осени 1868 года или предыдущей весной, в

---

* Во время пребывания Вагнера в Петербурге Римского-Корсакова там не было. Он находился в кругосветном плавании.

послепасхальный сезон на Мариинской сцене дан был в первый раз вагнеровский „Лоэнгрин". Дирижировал К. Н. Лядов. Балакирев, Кюи, Мусоргский и я были в ложе вместе с Даргомыжским. „Лоэнгрину" было выражено с нашей стороны полное презрение, а со стороны Даргомыжского неистощимый поток юмора, насмешек и ядовитых придирок. А в это самое время „Нибелунги" уже были наполовину готовы и сочинены были „Нюрнбергские певцы", в которых Вагнер опытной и умелой рукой пробивал дорогу искусству куда далее вперед по сравнению с нами, русскими передовиками»[14].

А в беседе с Ястребцевым (беседа датирована 5 февраля 1902 года) Римский-Корсаков сказал: «...подумать только, до чего и Лист, и Вагнер в свое время были передовыми музыкантами! Ведь все эти „Дихтунги" (Поэмы. — *Б. Л.*) и „Нибелунги" писались в 50-х годах, а гениальная, ослепительно инструментованная увертюра к „Тангейзеру" даже и раньше — в начале 40-х годов, то есть, другими словами, тогда, когда мы еще в буквальном смысле „сосали соску". Между тем, до чего все это еще ново и оригинально!»[15].

Серов со всей страстью всегда доказывал огромное значение и величие Вагнера. Еще до личного знакомства он писал: «Вагнер — громадный талант и... надо быть глухим ко всякой красоте музыкальной, чтобы, кроме блестящей и богатейшей палитры мейерберовского и берлиозовского оркестра, которою Вагнер владеет великолепно, не чувствовать в его музыке дыхания чего-то *нового* в искусстве, чего-то поэтически уносящего вдаль, открывающего безвестные, необъятные горизонты!»[16].

Все статьи Серова о Вагнере полны благоговения перед творчеством немецкого художника, хотя и у него были отдельные критические замечания. Так, он упрекает Вагнера в однообразии речитативов (особенно в первой половине первого акта «Лоэнгрина»), в «неудачных подробностях». Но «не в этом дело», — пишет он. Самое главное заключается «в применении одной, логически проведенной поэтической мысли к целому зданию пьесы, задуманной не для арий, дуэтов и т. д., а для сплошного выражения драмы музыкою в оркестре и в голосах»[17].

Немецкий композитор дал ряд концертов в Петербурге и в Москве, встретив в обеих русских столицах покровительственное отношение среди высших кругов. Однако третье отделение установило за ним слежку, как за бывшим революционером. Было заведено специальное дело, где значи-

лось, что Вагнер участвовал в беспорядках 1848 года, но что сейчас он, кажется, остепенился.

В Петербурге он свел знакомство с известным меценатом графом М. Ю. Виельгорским. В честь Вагнера Виельгорский дал торжественный обед, на котором присутствовал Антон Рубинштейн. В Москве Вагнер познакомился с братом Антона Рубинштейна — Николаем Рубинштейном, будущим основателем Московской консерватории, и с музыкальным критиком В. Ф. Одоевским.

В концертах Вагнер исполнял Третью и Пятую симфонии Бетховена, отрывки из своих опер и музыкальных драм: «Тангейзера» (увертюра), «Летучего голландца» (увертюра и хор матросов), «Лоэнгрина» (вступление), «Тристана и Изольды» (вступление и смерть Изольды), «Нюрнбергских мейстерзингеров» (увертюра и обращение Погнера к мастерам). Кроме того, в петербургском Мариинском театре он исполнил сцены из «Валькирии» и «Юного Зигфрида» (как он тогда еще именовал музыкальную драму «Зигфрид»).

Оркестром Петербургской филармонии Вагнер был чрезвычайно доволен, певцами — меньше. Московский оркестр и солисты его мало порадовали, за исключением отдельных первоклассных музыкантов.

У русской публики концерты Вагнера как дирижера и композитора имели огромный успех. Гром аплодисментов сопровождал каждое произведение. Композитор уезжал из России с чувством глубокого удовлетворения и изъявил желание в дальнейшем приезжать в эту гостеприимную страну. Он заработал порядочную сумму денег, и теперь мог расплатиться с долгами и помочь Минне.

Концерты Вагнера в России вызвали широкие отклики в прессе. Прежде всего многих поразило то, что Вагнер, дирижируя, стоял лицом к оркестру и спиной к публике, что не было принято в то время.

В резенции на первые два концерта Серов страстно полемизирует с критиками вагнеровской музыки. О вступлении к «Лоэнгрину» он пишет: «Это не музыка, — это видение! Видение это наполняет всю душу каким-то неведомым благоуханием, и таешь в восторге, и слезы невольно брызгают из глаз». О вступлении к «Тристану»: «Тут опять не музыка, не звуки, а *жизнь души,* воочию совершающаяся перед нами! Безбрежная, неотразимая страсть любви, с ее мучениями и ее блаженством в бесконечных переливах...»[18]. Интересные воспоминания о концертах Вагнера оставил Кашкин, восторгавшийся его музыкой и искусством дирижирования[19].

Восторженно к музыке Вагнера отнесся Одоевский: «...Здесь все было ново: и глубоко задуманная музыка, как мелодия и как гармоническое сопряжение, и как оркестровка, и как исполнение с тончайшими оттенками, и как эстетическая дирижировка... Драматическая музыка — искусство *новое,* ему нет и трехсот лет, оно еще движется, для него есть еще будущность, и Монтеверди, Себастьян Бах, Моцарт, Бетховен, Вагнер суть *эпохи* этого передового движения; последняя из них — *Вагнер* — совершается у нас воочию»[20]. Исполнением Вагнера-дирижера Одоевский был восхищен не менее, чем его музыкой.

Не было недостатка и в отрицательных отзывах. Резко и грубо отзывался о петербургских концертах Вагнера известный консерватор, италоман Ростислав (Феофил Толстой) в газете «Северная пчела». Кюи не откликнулся непосредственно на петербургские концерты Вагнера, но в 1864 году он писал, что: «Музыка Вагнера страдает изысканностью и извращенностью; в ней чувствуются немощные желания, возбужденные расстроенным воображением, чувствуется расслабленность, плохо прикрытая молодцеватостью и наружным блеском. Вагнер изысканными, болезненными гармониями и слишком ярким оркестром старается скрыть бедность музыкальной мысли, как старик скрывает свои морщины под толстым слоем белил и румян!»[21]. Кюи до конца дней своих оставался непримиримым ненавистником Вагнера.

Еще до возвращения в Вену композитор получил извещение, что постановка «Тристана» снова откладывается на неопределенный срок, на сей раз по случаю болезни исполнительницы роли Изольды Л. Дустман. Он потерял всякую надежду на эту постановку, но все же решил вернуться в Вену, где жили его близкие друзья Таузиг и Корнелиус. Таузиг помог ему снять помещение в Пенцинге, недалеко от Вены. Переехав туда в середине мая 1863 года, Вагнер обрел на короткое время столь необходимый ему покой. Выписав свое имущество из Бибриха, он обставил новую квартиру в Пенцинге с возможным комфортом и даже роскошью.

Но покой продолжался недолго. Устройство квартиры потребовало больших расходов, опять наступила пора забот и тревог. Весьма кстати пришлось в этот момент предложение от дирекции пештского Национального театра продирижировать двумя концертами. Вагнер отправился в Будапешт, где встретился с знаменитым скрипачом, другом и

соотечественником Листа Э. Ременьи, который выразил Вагнеру свое восхищение его музыкой.

Вернувшись в Пенцинг, композитор несколько раз принимался за работу над «Мейстерзингерами», но работа не клеилась из-за одолевавших его забот. Он неоднократно возвращался к мысли о новой поездке в Россию и писал в Петербург своей приятельнице фон Раден: «Позвольте сказать Вам, что мои петербургские переживания (а их я связываю с тем, что нашел в Вашем кругу) были единственными светлыми моментами в моей жизни за много лет [...] Я так одинок!.. В Германии никому нет до меня дела, а мои почитатели с беспримерной беспечностью уклоняются от всякой заботы о моем будущем. Если посещение Петербурга вновь представляется мне желательным во всех отношениях, то вместе с тем мне пришлось в конце концов рассматривать как преследующий меня злой рок то, что над Россией нависло так много грозовых туч и я должен был предвидеть, что мне придется вскоре столкнуться там с враждебным искусству настроением»[22]. Дальше Вагнер просит предложить ему ангажемент на шесть концертов.

«Грозные тучи», о которых говорит Вагнер, — польское восстание 1863—1864 годов. Обращает на себя внимание совсем другой тон и другое отношение композитора к этому восстанию по сравнению с тем, как он воспринимал польское освободительное движение в 30-е годы. Тогда он ему глубоко сочувствовал и написал увертюру «Polonia», сейчас он выражает сочувствие тем, кто подавляет восстание. В том же письме Вагнер пишет: «не может быть ничего трагичнее того, что именно *это* испытание выпало на долю *этого* царя» (то есть Александра II. — *Б. Л.*)[23].

И в других письмах к фон Раден Вагнер просит устроить ему периодические ангажементы в Петербурге. Горестно звучат его слова из одного письма к ней: «... лучше всего было бы, чтобы меня кто-нибудь купил, дал мне возможность ничего на свете не знать и держал бы меня лишь для писания и для музыкальных композиций, как держат кучера для езды и садовника для садоводства»[24]. Он не переставал думать о России, но вопрос о его поездке оставался нерешенным.

Все складывалось крайне неблагоприятно. Попытки нащупать почву в разных городах Германии также потерпели крах. Из Дармштадта он получил отказ. В Карлсруэ ему предложили подождать. Положение стало критическим. Вагнер написал статью о венской императорской опере, опу-

бликованную в газете «Wiener Botschafter», в которой предложил проект реформы театрального дела. В ноябре состоялись его концерты в Праге, Карлсруэ, Левенберге, Бреславле (ныне Вроцлав).

По дороге в Левенберг Вагнер остановился в Берлине, где встретился со своими старыми друзьями супругами Бюлов. Вдвоем с Козимой он поехал в экипаже на прогулку. «На этот раз, — пишет Вагнер, — нам было не до шуток: мы молча глядели друг другу в глаза, и страстная потребность признания овладела нами. Но слова оказались лишними»[25].

В Левенберге к Вагнеру отнесся покровительственно старый князь фон Гогенцоллерн-Гехинген, подаривший ему после концерта 1400 таллеров; часть этой суммы он отослал в Дрезден Минне, а другую часть — в Вену для уплаты долгов.

И снова Вагнер оказался в трудном положении. Он обратился с новым письмом к фон Раден, в котором просил ее ходатайствовать перед великой княгиней Еленой Павловной (почетной председательницей Русского музыкального общества) о выплате ежегодно пенсии в 1000 таллеров непосредственно его жене, Минне Вагнер, которая страдает тяжелой сердечной болезнью и по предсказаниям врачей долго не проживет. После ее смерти, добавляет он, пенсия должна прекратиться[26*]. Эта просьба осталась без ответа.

Материальное положение композитора становилось все более тяжелым. Как утопающий хватается за соломинку, так Вагнер цеплялся за надежду на концерты в Петербурге. В расчете на это он занял по векселям деньги под ростовщические проценты. Находясь в подавленном состоянии, усугубляемом болезнью (катаром желудка), понимая, что невозможность расплатиться с долгами грозит лишением личной свободы, он по совету друзей принял решение тайно бежать в Швейцарию. Пятнадцать лет тому назад он бежал туда, как революционер, сейчас же он искал приюта в этой стране, как несостоятельный должник. Дело дошло до того, что Вагнер думал о самоубийстве. Но, веря в свою художническую миссию, он поборол малодушие. Всегда в критические минуты жизни к нему приходила помощь, — может быть, она придет и теперь.

Пока же он написал письмо в Цюрих своим старым друзьям Везендонкам с просьбой дать ему у себя пристани-

* Минна умерла в январе 1866 года.

ще. Каким же потрясением был для него их отказ! Матильда всегда сохраняла к Вагнеру добрые, теплые чувства. Но ее супруг, по-видимому, считал пребывание Вагнера в их доме неудобным. Тогда Вагнер обратился с подобной же просьбой к Элизе Вилле, с которой, как и с ее супругом, он сдружился во время своей жизни в Цюрихе. От нее он получил написанное в ласковом тоне приглашение. Разрешение вопроса с долгами Вагнера взяли на себя императорский ландгерихтрат Штандгартнер и дядя великого композитора — Эдуард Лист. Но они не сумели раздобыть средства на покрытие долгов и на выкуп векселей и распродали имущество Вагнера в Пенцинге, что усугубило его тяжелое настроение. Ему хотелось все же посетить Везендонков, но из-за плохого морального и физического самочувствия он не мог на это решиться. Отто и Матильда сами отыскали его в Мариафельде. Это была их последняя встреча.

Вагнер отправился в Штутгарт, где жил капельмейстер королевского театра К. Эккерт, его преданный друг и поклонник. На Эккерта композитор возлагал надежду в смысле приискания тихого уголка, где он мог бы довести до конца первый акт «Мейстерзингеров». Эккерт принял его весьма радушно и искренне хотел ему помочь, но облегчить душевное состояние Вагнера не удавалось. Он был настроен крайне мрачно. И в этот тяжкий период жизни, когда положение казалось безвыходным, Вагнер создавал «Мейстерзингеров» — наиболее жизнерадостное и насыщенное юмором произведение.

Мы уже не раз говорили, что в самые трудные периоды к Вагнеру приходила помощь с неожиданной стороны. Но то, что произошло на этот раз, превосходило все его мечты. Молодой король баварский Людвиг II, только что вступивший на престол, написал композитору, что он восхищен его творчеством и литературными трудами, которые он тщательно изучал. К письму был приложен подарок в виде портрета короля и драгоценного кольца. Посланник короля, Пфистермейстер, передавший это письмо, сообщил Вагнеру, что король желает видеть его у себя в Мюнхенской резиденции.

Бездомный беглец, не имеющий постоянного пристанища, жестоко преследуемый кредиторами и затравленный враждебной критикой, вдруг оказался на вершине благополучия. Король, приняв Вагнера в своей резиденции в Мюнхене, назвал его своим учителем. Он заявил, что сделает все, чтобы он был полностью вознагражден за все перенесенные

страдания и, не зная никаких забот и тревог, мог бы отдаться своему чудесному искусству. И действительно, король дал средства для ликвидации всех долгов, помог ему осуществить в Мюнхене постановки «Тристана» и «Мейстерзингеров», ему Вагнер в значительной степени обязан постройкой знаменитого театра в Байрейте. Людвиг II поселил его в вилле на озере Штарнберг, возле своего деревенского замка, и фактически сделал его своим фаворитом.

Теперь Вагнер получил возможность творить, не думая о куске хлеба. Он был вознесен на вершину славы при жизни, а в те времена это редко выпадало на долю композитора. Он получил свой собственный театр, что было заветной мечтой его жизни. Все его планы осуществились. Но это «счастье» имело свою оборотную сторону: мировоззрение Вагнера приобрело резко выраженный реакционный характер во всех вопросах — политических, исторических, этнографических, расовых, идеологических.

Это определялось не только индивидуальными свойствами самого композитора, но и той обстановкой, которая его окружала: ему покровительствовали титулованные и коронованные особы и высшие придворные круги, что дало повод думать, будто только старинная родовитая аристократия способна по-настоящему понимать и ценить искусство. В отличие от буржуазии с ее низменными запросами, родовитая знать, которая не должна бороться за существование, может бескорыстно поддерживать высшие стремления человека, то есть искусство. Идеальным представителем этой знати является, по Вагнеру, монарх.

Обласканный баварским королем, композитор был захвачен распространившимся в Германии шовинистическим угаром. Идея особой избранности германской расы пронизывает литературные работы Вагнера последних лет его жизни. Во время франко-прусской войны 1870 года Вагнер выступил с позорным фарсом «Капитуляция» («Комедия в античном роде»), где зло издевается над Францией*.

* В этой связи представляет интерес письмо Бизе к Л. Галеви: «Вагнер не из моих друзей, и у меня к нему мало уважения, но я не могу забыть тех безмерных наслаждений, которыми я обязан этому гениальному новатору. Очарование его музыки невыразимо, неописуемо. В ней сладострастие, нежность, любовь!.. Если бы я поиграл вам его с неделю, вы бы начали ему поклоняться... Уж кто-кто, а вы-то ведь прекрасно знаете, как мучительно для художника непризнание. К счастью для Вагнера, он обладает такой наглой самоуверенностью, что критика не может ранить его сердце, — если у него есть сердце, в чем я сильно сомневаюсь»[27].

Реакционные взгляды и настроения получили отражение в ряде его работ 60-х годов. Непосредственно к королю Людвигу II обращена статья «О государстве и религии», написанная в августе 1864 года. В статье этой Вагнер отмежевывается от былых революционных убеждений. Он откровенно высказывает свои новые взгляды на взаимоотношения государства и религии. Олицетворением государственной власти является по Вагнеру монарх, стоящий над партиями и сословиями и руководствующийся высшими интересами. А всех членов государства объединяет стихийный патриотический «порыв», который наряду с религией может сообщить человеку подлинное величие. Все это понимается Вагнером в шопенгауэровском духе, как стремление возвыситься над земными интересами путем умерщвления воли к жизни. И этот религиозный идеал должен насаждаться «сверху» тем же монархом через искусство, способное поднять человека. Все это не просто философский идеализм, это откровенная мистика, делающая понятным путь к религиозной символике «Парсифаля».

В статьях «Что такое немецкое» (1865) и «Немецкое искусство и немецкая политика» (1867) Вагнер ставит вопрос о сущности «германского духа», утверждая, что только немцу свойственно бескорыстное осуществление возвышенного и благородного. Этот «германский дух» Вагнер называет «идеальным консерватизмом», противопоставляя его французской цивилизации с ее «бездушным материализмом». Опасаясь, что «германский дух» исчезнет (хотя народ и останется), он взывает к немецким князьям, которые должны объединиться с народом для спасения исконно присущих ему свойств, отличающих его от всех других народов. Вагнер доходит здесь до утверждения особой мессианской роли германской расы, призванной облагородить человечество, принести ему благо.

Из этого очень краткого изложения содержания работ «Что такое немецкое» и «Немецкое искусство и немецкая политика» ясно видно, что в них уже выражены идеи, нашедшие в империалистической и особенно в гитлеровской Германии питательную почву для безудержного восхваления Вагнера.

Свои верноподданнические чувства композитор выразил и в музыкальном произведении «на случай» — в «Марше присяги на верность», написанном ко дню рождения баварского короля (август 1864 года). Эта шумная и малоинтересная по музыке пьеса составлена из различных произведе-

ний. Марш прочно и справедливо забыт. А создававшиеся в те же годы «Нюрнбергские мейстерзингеры» — выдающийся памятник передового немецкого искусства — еще одно подтверждение того, что гениально одаренный художник создает великие произведения искусства независимо от своих взглядов и умонастроений.

Благодаря дружбе с королем открылась возможность осуществить давнишнюю мечту Вагнера — поставить многострадального «Тристана» на сей раз в Мюнхене. Прежде всего нужно было собрать подходящих певцов, которые могли бы справиться со сложными партиями этой музыкальной драмы. Нужно было пригласить дирижера, который понял бы музыку Вагнера и верно ее интерпретировал. По желанию композитора в Мюнхен был вызван из Берлина Бюлов, охотно согласившийся приехать. Он должен был задержаться в Берлине для оформления своей отставки, а Козима с двумя дочерьми гостила в это время в Мюнхене у Вагнера.

Совместная жизнь Козимы Лист и Бюлова не была безоблачным счастьем. Настоящей любви между ними не было. Бюлов женился на Козиме по желанию ее отца — своего учителя, которому он был многим обязан. Вагнером же Козима увлеклась сразу, с первой встречи, когда она была еще девочкой. Последующие встречи с Вагнером, обаяние его гения, его одиночество, его страдания — все это усиливало тяготение к нему Козимы и ее желание скрасить его жизнь. Бюлов все это видел, но ему не могло прийти в голову, что его супруга и друг, перед которым он преклонялся, примут решение соединиться. Лист находился тогда в Риме. Узнав, что его дочь ушла от Бюлова, он сильно охладел к своему старому другу, и их отношения прекратились на долгие годы.

В этот период оппозиция по отношению к Вагнеру усилилась. А специальная постройка вагнеровского театра при материальной помощи Людвига II объединила всех его врагов. Дружба с королем, влияние Вагнера на короля не только в художественных, но и в государственно-политических вопросах — все это возбуждало страсти многочисленных завистников. В мюнхенских газетах стали появляться направленные против Вагнера злобные статьи и заметки, сопровождавшиеся карикатурами.

Несмотря на всю эту ситуацию, композитор деятельно и энергично готовился к торжественному дню, когда должна была состояться премьера «Тристана и Изольды». Для

исполнения заглавных партий были приглашены Шнорр, пением которого Вагнер восхищался, когда слушал его в «Лоэнгрине», и его супруга. Репетиции под руководством Вагнера шли полным ходом. Премьера была назначена на 15 мая 1865 года. Но какой-то злой рок висел над «Тристаном»: из-за болезни г-жи Шнорр спектакль пришлось отложить. Это снова дало повод к злорадству врагов, которые писали в газетах о «неисполнимости» этой музыки, о том, что произведение «Тристан и Изольда» — губительное для голосов и т. д.

Наконец наступил долгожданный день. 10 июня 1865 года в мюнхенском театре состоялась премьера «Тристана и Изольды». Дирижировал Ганс Бюлов. Опера прошла с ошеломляющим успехом при полном аншлаге. В июне 1865 года состоялось четыре исполнения вагнеровской драмы.

20 июня Вагнер писал супругам Шнорр: «Милые, дорогие друзья мои! Итак, теперь отдохните! Ни с чем не сравнимый подвиг свершился. И если из этого зерна вырастет когда-нибудь истинное немецкое искусство, идею которого я ношу в своем духе, глубина и красота которого должны превзойти все то, что народы творили для своей славы, то знайте, дорогие мои, что имена ваши никогда не изгладятся из памяти людей! Это вы принесли с собой весну, давшую тепло моим творениям, моим замыслам — силу и свет!»[28] Он также написал благодарственное письмо артистам мюнхенского придворного оркестра.

Для Вагнера и его поклонников это были чудесные, незабываемые дни. Композитор вернулся к мысли об окончании «Кольца Нибелунга» и стал мечтать о постановке всей тетралогии в специальном театре с участием Шнорра в ролях Зигмунда и Зигфрида. Шли разговоры о переселении Шнорра из Дрездена в Мюнхен. Но все эти мечтания были безжалостно разрушены. Через восемь дней после отъезда Шнорра в Дрезден Вагнер получил оттуда известие о его внезапной кончине. Это был страшный удар. Он потерял не только преданного друга и поклонника, но и артиста, способного понять его творческие замыслы и воплотить их на сцене.

Вагнер не принадлежал к тем людям, которые под влиянием несчастья складывают оружие. Надо было работать, смотреть не назад, а вперед, лежали неоконченные «Мейстерзингеры» и на середине прерванный «Зигфрид». Над обеими этими драмами работа протекала одновременно.

Оппозиция усиливала нажим, враги добивались удаления Вагнера из Мюнхена. Травля композитора в газетах приобрела систематический характер. Атмосфера все более накалялась. Дело доходило до смехотворных преувеличений: пребывание Вагнера в Мюнхене изображалось как опасность, угрожающая существованию государства. Королю даже предсказывали возможность народного недовольства. Оставаться в Мюнхене при таких условиях стало невозможно. И сам король понимал, что единственное средство утихомирить бурю — это, хотя бы временно, удалить от себя Вагнера, о чем и написал ему в письме.

10 декабря 1865 года Вагнер покинул Мюнхен и уехал в Швейцарию, которая уже дважды давала ему приют. Король не оставлял его своим попечением, назначив ежегодную пенсию в 9 тысяч гульденов, что давало композитору возможность спокойно работать над своими произведениями. Но нужно было найти уединенный уголок.

С помощью Козимы, гостившей у Вагнера на вилле «Артишоки», ему удалось найти приют в Трибшене, недалеко от Люцерна. Он снова обставил свою квартиру с расточительной роскошью, что было его постоянной потребностью и казалось ему одним из условий творчества. В Трибшене Вагнер прожил шесть лет (1866—1872). Здесь, летом 1866 года, он интенсивно работал над «Нюрнбергскими мейстерзингерами». Здесь, в октябре 1867 года, была закончена партитура этой оперы.

Вскоре после переселения Вагнера в Трибшен его ждал неожиданный сюрприз: в мае 1866 года ко дню его рождения прибыл король баварский. Король был очень озабочен проводимой Бисмарком политикой насильственного присоединения германских государств к Пруссии под эгидой последней. Прогрессивные круги в германских землях требовали иного, революционно-демократического пути воссоединения Германии (это рабочее движение возглавили А. Бебель и В. Либкнехт, его поддерживали Маркс и Энгельс). Воссоединение, но не по-бисмарковски, не при господстве прусского юнкерства — таково было политическое требование наиболее прогрессивных кругов Германии. Людвиг II был очень беспомощен и сам не мог решить ни одного вопроса. Он обратился за советом к Вагнеру, который рекомендовал ему присоединить Баварию к юнкерской бисмарковской Пруссии. В таком немецком отечестве он теперь видел тот идеал, который принесет искусству подлинный расцвет, — в отличие от былых лет, когда призывал

к революции как к средству свободного процветания искусства.

Визит к Вагнеру короля Баварии не мог оставаться тайной, как того хотел король. Он стал предметом невиданной сенсации и дал повод к новой волне травли в печати.

Но всему приходит конец. Волнения и страсти улеглись, и Вагнер мог снова жить в Мюнхене, не рискуя стать мишенью для всяких наскоков и враждебных выступлений. В Мюнхене поселился и Бюлов, назначенный на должность придворного капельмейстера баварского короля. К чести Бюлова нужно сказать, что он сумел стать выше личных неурядиц и продолжал пропагандировать музыку Вагнера. Интересы искусства для него были выше интимных переживаний.

В июне 1867 года в Мюнхене под управлением Бюлова был поставлен «Лоэнгрин»; в августе того же года прошел «Тангейзер» в парижской редакции. Вагнер как композитор и Бюлов как дирижер имели большой успех. В печати появились восторженные отзывы.

Репетиции «Мейстерзингеров» начались с начала 1868 года. Функции разделились: оркестром руководил Бюлов, хором — Г. Рихтер (молодой, начинающий дирижер, проведший в 1876 году первое представление «Кольца Нибелунга» в Байрейте), с певцами занимался Вагнер. Подготовка шла очень интенсивно. Наконец 21 июня 1868 года в Мюнхене состоялась премьера «Нюрнбергских мейстерзингеров» под управлением Г. Бюлова (ровно через три года после постановки «Тристана»).

Вагнер сидел в королевской ложе рядом с Людвигом II. Спектакль сопровождался громом аплодисментов, и Вагнер остался доволен.

В августе 1868 года к Вагнеру в Трибшен окончательно переехала Козима. Теперь композитор мог отдаться делу всей своей жизни — окончанию тетралогии «Кольцо Нибелунга»

Глава XI

«Нюрнбергские мейстерзингеры»

Как мы рассказывали выше, первая мысль о «Мейстерзингерах» возникла у Вагнера еще в 1845 году — во время работы над «Тангейзером». Он задумал в параллель к певческому состязанию рыцарей-миннезингеров XIII века изобразить состязание бюргеров-мейстерзингеров в Нюрнберге XVI века. Материалом послужили некоторые литературные и театральные источники: старинная нюрнбергская хроника Вагензейля, книга Я. Гримма «О старонемецком мейстерзанге», произведения самого Ганса Сакса, драма Дейнгардштейна «Ганс Сакс» (1827), опера того же названия А. Лортцинга (1840). Кроме того, идея комедии, ее атмосфера были подсказаны рассказом Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья». Однако работа над «Лоэнгрином», чрезвычайно увлекшая Вагнера, отодвинула «Мейстерзингеров» на задний план. К «Мейстерзингерам» композитор вернулся только в начале 60-х годов и закончил их в октябре 1867 года. По сравнению с первоначальным замыслом, он сильно раздвинул рамки своей комедии, ввел много новых действующих лиц, усложнил и обогатил интригу и, по существу, превратил комическую оперу в музыкальную драму с комедийными сценами и персонажами.

В источниках, которыми пользовался Вагнер, интрига проста: сапожник и поэт Ганс Сакс полюбил молоденькую дочь ювелира. В состязании мейстерзингеров он одерживает победу над смешным и отвратительным соперником, претендующим на руку девушки, и женится на ней. Вагнер отнесся

к этому сюжету глубже и серьезнее. Он писал в «Обращении к друзьям»: «Я изобразил Ганса Сакса последним представителем народного творческого духа, и в этом освещении сопоставил его с мещанством мейстерзингеров, комичному, табулатурно-поэтическому педантизму которых я дал чисто индивидуальное выражение в фигуре „метчика". Как известно (или, может быть, нашим критикам это и неизвестно), метчик этот был поставленный от цеха певцов наблюдатель, который обязан был „отмечать ошибки против правил, допущенные исполнителями, особенно теми, которые стремились поступить в цех"»[1]. Уже в первом варианте Вагнер ввел в свою драму молодого франконского рыцаря, вдохновенного поэта и певца, Вальтера фон Штольцинга, который одерживает верх в состязании певцов над тупым и бездарным метчиком.

Появление «Мейстерзингеров» непосредственно после «Тристана и Изольды» на первый взгляд кажется неожиданным. Принято даже считать это произведение едва ли не случайным эпизодом в творчестве Вагнера, каким-то исключением, отказом от основных музыкально-драматических принципов композитора. И действительно, если сравнить «Тристана» с «Мейстерзингерами», получается разительный контраст в самых разнообразных аспектах. Так, например, в «Тристане» минимум действующих лиц и почти нет внешнего сценического действия, в «Мейстерзингерах» множество действующих лиц и много живого сценического действия; в «Тристане» почти отсутствуют хоры и ансамбли (если не считать дуэтного пения Тристана и Изольды), в «Мейстерзингерах» обилие хоровых и ансамблевых сцен различного характера; наконец, в «Тристане» — пессимизм, стремление погрузиться в небытие, уйти в царство смерти, в «Мейстерзингерах» — оптимизм, восприятие жизни как вечного праздника.

Да, контраст чрезвычайный. Но «Нюрнбергские мейстерзингеры» не случайный эпизод, а вполне закономерный этап богатой творческой жизни композитора. Вагнер и в этой опере отнюдь не отказался от своих реформаторских принципов: хотя он и использовал традиционные оперные формы — хоры, ансамбли и даже относительно законченные «номера», — общая композиция «Мейстерзингеров» основана на том же непрерывном развитии симфонической ткани с применением лейтмотивной техники.

Идейной основой музыкальной драмы-комедии является борьба передового и реакционного направлений в искусстве.

В разные эпохи эта борьба нового и старого принимала разные формы, но никогда она не теряла своей актуальности.

Олицетворением противоположных направлений в искусстве являются здесь рыцарь Вальтер и городской писарь-метчик Бекмессер. Своеобразным «арбитром» между ними выступает Ганс Сакс.

Еще один план драмы-комедии составляет изображение средневекового немецкого города с его ремесленными цехами, с мастерами, подмастерьями и учениками, культивирующими в своих цехах музыкально-поэтическое искусство (мейстерзанг — мастерство пения), правила и законы которого записаны в табулатуре; простые бюргеры — обыватели, горожане, соседи и соседки — образуют пестрый, красочный фон.

Все эти планы тесно переплетаются. Вагнер обнаруживает поразительное знание эпохи, историческое чутье, мастерство в изображении обычаев и нравов, сатирическую силу в осмеянии консерватизма и рутины и любовь к немецкой старине.

В литературе о Вагнере принято говорить об идеализации немецкого бюргерства в «Мейстерзингерах». Думается, что это не столько идеализация, сколько поэтизация. Поэтичны любимые герои этой драмы-комедии, поэтичен сам город Нюрнберг.

Есть еще один вопрос, который и по сей день является предметом различных суждений и споров. Речь идет о национальном в «Мейстерзингерах». Конечно, Вагнер — немецкий композитор, и все его творчество вскормлено германской почвой и насквозь пронизано духом германской культуры. «Мейстерзингеры» — это вдохновенный гимн национально-немецкому искусству. То обстоятельство, что в период сочинения «Мейстерзингеров» Вагнер написал ряд реакционно-националистических статей, давало повод видеть в «Мейстерзингерах» реакционно-националистические идеи. Можно еще добавить, что за этот «национализм» «Мейстерзингеров» на все лады расхваливали немецкие вагнерианцы реакционного толка, вроде Х. С. Чемберлена, не говоря о заправилах нацистской Германии.

Да, в «Мейстерзингерах» музыка немецкая и даже очень немецкая. В ней выражена страстная любовь к своей родной земле, к своему народу. Но разве не естественно, что произведение, действие которого происходит в немецком городе и где все действующие лица немцы, проникнуто националь-

ным духом? Известно, что в операх Глинки и Римского-Корсакова очень русская музыка, но кому придет в голову упрекать их в этом? Разве это не закономерно?

Как доказательство реакционно-националистических взглядов Вагнера приводят обычно обращение Сакса к народу в последней картине. Вчитаемся в то, что говорит Сакс в этом пресловутом обращении: «Народ! Туч мрачных берегись! Распад нам и стране грозит! В величье ложном стран чужих князья с народом врозь идут; романский чад, мишурный блеск осели на земле родной! А добрый наш немецкий дух жив только в наших мастерах. Так я скажу: честь мастеров храните! Искусство их цените! Народ мой, ты им помощь дай! Тогда пускай падет священный Рим — мы все же сохраним святой искусства край!» («Немецкое искусство», как сказано в подлиннике). Ведь здесь речь идет не о политике, а о немецком искусстве.

Правильно по этому поводу писал Т. Манн: «Идея национального объединения в ту пору, когда Вагнер включил ее в качестве глубоко впечатляющего элемента в свое творчество, иначе говоря — до того, как она претворилась в жизнь, — пребывала в героической, исторически оправданной стадии своего существования, была прекрасна, жизненна, подлинно необходима, проникнута поэзией и разумом, имела ценность для будущего. Когда в наши дни басы с целью произвести, кроме музыкального, еще и патриотическое впечатление тенденциозно подают прямо в партер стихи о „немецком мече" (в „Лоэнгрине". — *Б. Л.*) или же веские, суммирующие всю оперу заключительные слова „Мейстерзингеров": „Пускай падет союз имперский весь, — немецкий дух в искусстве будет жив", — это демагогия. Именно эти слова, которые сразу же вполне определились и имеются уже в конце самого раннего, мариенбадского наброска оперы от 1845 года, свидетельствуют о подлинной духовности вагнеровского национализма, о его чуждости политике, о совершенно анархическом равнодушии к государственности, только бы сохранилось одно: духовно-немецкое — „немецкое искусство"»[2].

Действительно, поскольку эти слова Сакса входят в первоначальный набросок «Мейстерзингеров» 1845 года, они не могли отразить националистических настроений Вагнера 60-х годов. Идея же воссоединения германских государств в первой половине XIX века (до 1848 года) была глубоко прогрессивна и носила народно-демократический характер. Несколькими строками раньше у Т. Манна сказано: «Совер-

шенно недопустимо истолковывать националистические жесты и обращения Вагнера в современном смысле — в том смысле, который они имели бы сегодня. Это значит фальсифицировать их и злоупотреблять ими, пятнать их романтическую чистоту»[3].

Вопреки реакционно-националистическим взглядам и настроениям Вагнера, «Мейстерзингеры» — подлинно патриотическое произведение в высоком значении этого слова.

«Мейстерзингеры» вызывали восторженные отклики даже у тех, кто не разделял или не вполне разделял реформаторские взгляды Вагнера, в том числе у великих русских музыкантов, не принимавших идеи и творчество немецкого композитора. Такой противник Вагнера, как Стасов, писал: «„Нюрнбергские певцы" — это апофеоз поэзии и художества, побеждающих тупое музыкальное филистерство, это выраженное в ярких сценах торжество молодости, жизни, стремящихся вперед сил — над старыми преданиями и закоснелым консерваторством [...] Прибавьте к этому чудесные народные сцены, то комические, то широкие и величественные (например, собрание целого города летом, в чудесный солнечный день, среди праздника, для решения интересующих его дел), прибавьте набожные сцены в церкви, сцены народной суматохи, бестолковщины ночью, когда все сбежались, толкутся, шумят и орут, и никто хорошенько не знает, в чем дело состоит и что такое происходит (Стасов говорит здесь о сцене драки в финале второго акта. — *Б. Л.*), прибавьте сцены веселых подмастерьев, сцены тупого и тяжелого дурака Бекмессера, педанта старой школы (вроде наших музыкальных консерваторов), наконец, прибавьте милую и грациозную Еву, и вы получите такую оперу, какой вы еще никогда не видали на европейских сценах, — оперу, дышащую правдой, естественностью и красотой, как почти ни одна из остальных опер, нам известных на Западе [...] но несмотря на все недостатки (Стасов отмечает излишние длинноты и неестественный речитатив, очевидно, не учитывая его связи с особенностями немецкой речи. — *Б. Л.*), в общем эта опера — одно из замечательнейших явлений всей существующей на свете музыки. Ничто не может сравниться с поэтичностью любовных сцен Вальтера и Евы ночью на узкой и тесной средневековой улице, при лунном свете, или с вдохновенным пением Вальтера перед собранием народным: впечатление этих великолепных сцен так глубоко, так неизгладимо, как немногое на свете, и прелестная, глубокохудожественная инструментовка еще во сто раз увеличивает

это впечатление. Еще никогда прежде Вагнер не поднимался до такой высоты»[4]. В конце этой статьи Стасов призывает русские театры к постановке «Мейстерзингеров».

18 июля 1906 года Римский-Корсаков писал Стасову: «Еще раз скажу, что „Нюрнбергские певцы" — большая вещь не по длине и продолжительности, а по значению своему. Сцена, когда Бекмессер поет свою нелепую серенаду, а Ганс Сакс стучит и мешает ему, затем повылезают разбуженные обыватели, происходит драка, никто ничего не понимает, и все кончается выходом ночного стража, который, пропев свое воззвание в F-dur, трубит в ноту *Ges*, — ни с чем не сравнимо. И сочинено это в начале 60-х годов (скоро 45 лет тому). А сколько, кроме этой сцены, превосходного! Недостатки „Мейстерзингеров" — слишком большая длина и слишком много повторений приблизительно одинаковой музыки»[5].

«Нюрнбергские мейстерзингеры» — наиболее реалистическая среди музыкальных драм Вагнера; в ней изображается реальная жизнь в реальной обстановке, а действующие лица — обыкновенные люди, каждый из персонажей имеет свою резко выраженную драматургическую и музыкальную характеристику: сердечный, благородный Ганс Сакс, юношески пылкий Вальтер, нежно любящая Ева, подлый завистник и интриган Бекмессер — все это одновременно типы и индивидуальные характеры. Имя Бекмессера приобрело нарицательный смысл. Слово «бекмессеровщина» означает тупоумный педантизм и критиканство, мелкую придирчивость и консерватизм. Рельефную характеристику получили и некоторые относительно второстепенные персонажи: отец Евы, почтенный бюргер, спокойный и уравновешенный Фейт Погнер; верный ученик Сакса Давид; кормилица Евы, умная и расторопная Магдалена. Много тонкого юмора в массовых сценах, особенно в хорах учеников.

Мы говорили, что, создав свою концепцию музыкальной драмы, Вагнер в «Мейстерзингерах» сочетает ее с привычными формами традиционной оперы и что это находит свое выражение в большом количестве хоров и ансамблей, в обилии относительно законченных, закругленных по форме песенных и иных эпизодов (монологи и сапожная песня Сакса, песни Вальтера, песня Давида, серенада и песня Бекмессера, квинтет третьего акта, некоторые хоры). В других реформаторских музыкальных драмах Вагнера тоже есть закругленные песенные эпизоды (весенняя песня Зигмунда

из «Валькирии», песни плавки и ковки меча Зигфрида), но там их значительно меньше и на фоне гигантской партитуры они составляют малую ее часть. В «Мейстерзингерах» же такие эпизоды, не выделяясь в отдельные «номера», а входя в непрерывно текучую музыкальную ткань, являются мелодической и конструктивной сердцевиной произведения. Тем самым вокальная сфера не растворяется в оркестрово-симфонической стихии, а приобретает вполне самостоятельное значение, равноправное с оркестром.

Так вагнеровское новаторство и приемы традиционной оперы составляют здесь органическое единство. И это же сочетание новаторского и традиционного является основной, ведущей идеей произведения. Вальтер выступает как новатор, не считающийся с правилами и законами мейстерзанга. Сакс, всей душой сочувствующий его новаторству, вместе с тем направляет его импровизацию так, чтобы в ней не было разрыва со сложившимися традициями мейстерзанга. И в песне Вальтера, которую он поет на состязании, синтезируется новаторство с традициями, как в самой музыкальной драме Вагнера, как во всяком передовом искусстве.

В музыке «Мейстерзингеров» (в отличие от «Тристана») много жанрово-бытовых связей с немецкой песенной культурой. Большое значение имеют хорал и марш, что вообще типично для стиля Вагнера (мы это отмечали в ранних его операх). Но эти жанры отнюдь не являются здесь преобладающими. Не меньшее значение имеют песня и танец (характерно, что вальс в последней картине, который танцует молодежь в Иванов день, воспроизводит старинный немецкий лендлер). Многочисленные жанровые связи буквально наводняют «Мейстерзингеров» нескончаемым потоком мелодий — пластичных, рельефных, интонационно выразительных, запоминающихся. Эти вокальные мелодии чередуются и сплетаются с речитативами на фоне богатого симфонического развития в оркестре. «Моцартовским садом мелодий» назвал «Мейстерзингеров» Бернард Шоу[6].

Структура песен типична для средневековой немецкой песенности, лежащей в основе искусства мейстерзингеров XV—XVI веков: большинство песен в произведении Вагнера представляет собой строфу (по-немецки Bar), состоящую из двух одинаковых по музыке куплетов (Stollen) и отличного от них припева (Abgesang). Такая строфа может быть повторена несколько раз, но с другими словами. Тем самым Вагнер воспроизводит традиции музыкально-поэтического искусства мейстерзанга.

Многоликость действия «Мейстерзингеров» получила свое выражение в полифоническом складе музыки, являющемся характерной немецкой традицией — от музыки немецкого средневекового города до Баха и Генделя. Полифония контрастная и имитационная, опирающаяся на баховскую традицию (многочисленные канонические и фугированные имитации), образует в основном стиль этой драмы-комедии. Композитор обнаруживает здесь поразительное мастерство полифонического письма (достаточно вспомнить сцену драки в финале второго акта).

Наконец, в отличие от «Тристана», в «Мейстерзингерах» преобладает диатоника. Конечно, и здесь, как и в других произведениях Вагнера, диатоническая мелодия верхнего голоса часто сопровождается хроматизированными средними голосами, но в целом гармонический язык основан на диатонике и на классическом соотношении обычных ступеней мажорного лада с функциями тоники, доминанты и субдоминанты. Основной тональностью является светлый, праздничный C-dur, которым начинается и кончается произведение. Классическая тонально-гармоническая функциональность (при применении, конечно, романтических средств гармонии) обнаруживается как в малых построениях, так и в большом целом. Обратим внимание на то, что, при всем богатстве тонально-гармонического развития, вся музыка укладывается в рамки C-dur: первый акт вместе с вступлением начинается в C-dur и кончается в F-dur; во втором акте преобладает C-dur; в третьем акте песня Вальтера и финал — C-dur. Образуется гигантский автентический каданс — T—S—D—T. Дирижер Ганс Рихтер называл «Мейстерзингеров» стальным сплавом в до мажоре.

В опере немало хроматических интонаций и последовательностей, приближающихся к стилю «Тристана» с его хроматическими томлениями, — преимущественно в любовных сценах Вальтера и Евы. Есть даже прямая цитата из «Тристана»: в третьем акте, где Ганс Сакс говорит Еве: «Роман Тристана и Изольды я не забыл, дитя», — в оркестре возникает лейтмотив томления из «Тристана и Изольды». Когда же Сакс замечает, что не желал бы иметь «счастья» короля Марка, звучит мотив Марка. Так Вагнер применяет прием «коллажа» из своей же музыки*. Но все эти хроматические

* Это не единственный случай в истории оперы. Моцарт ввел в оперу «Дон-Жуан» музыку из «Свадьбы Фигаро», значительно позже Римский-Корсаков ввел в «Царскую невесту» мотив Ивана Грозного из «Псковитянки».

интонации имеют подчиненное значение и не нарушают, а еще больше по контрасту подчеркивают диатонический склад музыки «Мейстерзингеров».

Обращение к традиционным оперным формам побудило Вагнера вернуться к большой увертюре. Увертюру из «Мейстерзингеров» Вагнер назвал вступлением (Vorspiel). На самом же деле, здесь в форме сонатного allegro раскрывается и обобщается все содержание драмы-комедии, ее драматургический конфликт и ее идейный смысл. Вот почему это вступление можно назвать увертюрой в самом общепринятом в наше время смысле*. В нее входят все темы оперы, как в увертюры к «Риенци», «Летучему голландцу», «Тангейзеру», как в увертюры к операм Вебера или Глинки. Являясь гениальным образцом вагнеровского симфонизма, она содержит основной музыкальный тематизм оперы.

Главная партия экспозиции увертюры состоит из трех контрастных тем: двух тем, характеризующих самих мастеров, — степенных и самодовольных бюргеров, — и лирической темы, воплощающей поэтический образ Вальтера и его любовь к Еве. Эта лирическая тема находится между маршеобразными темами мастеров. В самой главной партии создается трехчастная безрепризная форма (обе темы мейстерзингеров при образной общности различны). В первой из них, начинающей собой увертюру, выделяется восходящий гаммообразный ход, цементирующий музыкальную ткань увертюры, как и всей оперы:

Вторая тема мейстерзингеров открывается характерной ритмической фигурой литавр и меди**:

---

* Увертюра из «Мейстерзингеров» часто входит в программы симфонических концертов как самостоятельное симфоническое произведение.

** Она заимствована из так называемого «длинного тона» мейстерзингера Мюглинга.

95

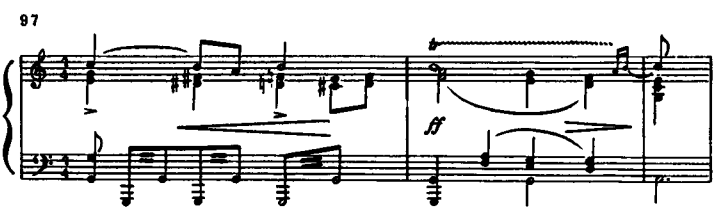
Средняя тема — лирическая мелодия Вальтера, исполняемая флейтой и кларнетом, а затем гобоем, — это секвенция, звено которой состоит из нисходящей кварты и восходящей терции:

96

Как увидим дальше, эта попевка становится лейтинтонацией Вальтера, имеющей самостоятельное значение и одновременно составляющей часть мелодической ткани его песен. Восходящий гаммообразный ход мейстерзингеров и попевка Вальтера образуют, наряду с некоторыми другими элементами, интонационную основу симфонизма оперы.

На гаммообразном ходе темы мейстерзингеров строится в виде восходящих секвенций, достигающих огромной силы симфонического развития, весь заключительный раздел главной партии увертюры; диатоника мелодического голоса сочетается с хроматизацией средних голосов, что так характерно для стиля Вагнера, особенно в заключительном кадансе C-dur с трелью на вводном тоне. Обратим внимание на то, что мелодический ход:

97



воспроизводит типичный архаический каданс, часто встречающийся в музыке XVII—XVIII веков, в том числе и у И. С. Баха. Неоднократная перекличка со старинной музы-

кой создает определенный исторический колорит. Хроматически нисходящие терции и доминантнонаккордовое созвучие, образующие подголосок, сообщают гармонии звучание, свойственное музыке XIX века.

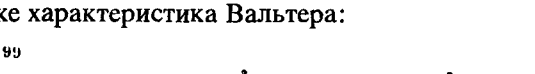
Маленькая связка в восемь тактов, характеризующая любовный порыв Вальтера (на этой музыке основано прощание с Евой в первой сцене первого акта — Вальтер: «Я вас увижу?», Ева: «Сегодня, клянусь!»), приводит к побочной партии. Побочная партия E-dur, большетерцовое сопоставление с тональностью главной партии*, полна страстного чувства:

98

В ее основе припев (Abgesang) песни Вальтера, которую он поет на состязании певцов, один из его лейтмотивов. Но эта изумительной красоты мелодия скрипок имеет более широкое значение, чем просто лейтмотив Вальтера: она — гимн свободному, вдохновенному искусству. В самой песне Вальтера мелодия звучит в трехдольном размере, в увертюре же, как и в прощальном дуэте Вальтера и Евы в первом акте, как и в заключительном монологе Ганса Сакса, прославляющего искусство, она четырехдольна.

В сфере побочной партии возникает пылкая динамичная тема, тоже характеристика Вальтера:

99

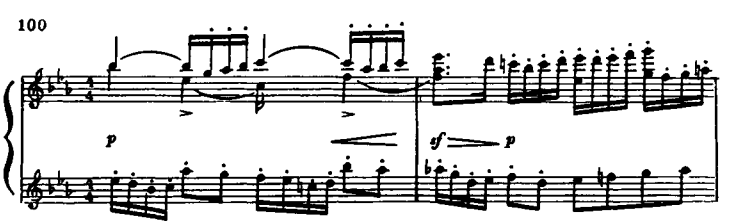


Эта тема, получающая широкое развитие, станет основой песни Вальтера в первом акте во время испытания. Сразу, без заключительной партии, начинается разработка, которая вносит в увертюру элемент скерцозности, придает ей

*Такое «романтическое» большетерцовое сопоставление тональностей главной и побочной партий сонатного allegro встречается у Бетховена (соната «Аврора»), у Листа («Прелюды», «Тассо», симфония «Фауст» — I часть) и т. д.

несколько шутливый, юмористический характер, связанный с комедийными образами (Бекмессер, ученики). У деревянных духовых инструментов в новом облике, в уменьшении и staccato, проходит первая тема главной партии — тема мейстерзингеров. Но вместо тяжеловесного и грузного марша она здесь приобретает характер легкого, порхающего скерцо и резко контрастирует со всеми темами экспозиции. Контрастирует также вносящая новую краску тональность Es-dur (после C-dur и E-dur в экспозиции). В этом виде и в той же тональности тема мейстерзингеров появляется в последней картине, когда незадачливый Бекмессер всходит на помост, чтобы пропеть украденную им песню Вальтера.

Но и в эту шутливую музыку вклинивается, нарастая в восходящих секвенциях, пылкая тема Вальтера, образуя с первой одновременно единство (в непрерывности движения, в спаянности звучания) и глубокий контраст. Последний, помимо интонационного фактора, создается различием тембров: деревянным духовым противопоставляются струнные. Особенно шутливо и даже саркастически-насмешливо звучит эпизод в разработке, в котором контрапунктически соединяются две различные темы: в верхнем голосе (у деревянных) гаммообразный ход из темы мейстерзингеров в скерцозной трансформации; в нижнем голосе (у струнных) — скачкообразная мелодия, звучащая в последней картине в хоре народа, издевающегося над Бекмессером. Затем оба голоса меняются местами, образуя двойной контрапункт. Трели струнных и деревянных духовых усугубляют впечатление шутливой насмешки:



В виде предыкта к репризе у медных духовых возникает первая тема главной партии, непосредственно вливаясь в репризу. Последняя решена весьма своеобразно — об этом множество раз говорилось в литературе, и это давно стало хрестоматийным примером контрастной полифонии: темы главной и побочной партий излагаются в основной тональ-

ности (C-dur) не последовательно, как это принято, а в одновременном звучании: скрипки и виолончели, удвоенные кларнетом и валторной, играют побочную партию (мелодию из песни Вальтера); контрабасы, фаготы и трубы в это же время проводят первую тему главной партии (тему мейстерзингеров); у других струнных и деревянных звучит третья тема главной партии (вторая тема мейстерзингеров), но в уменьшении и staccato, что придает ей скерцозный характер, как и в первой теме главной партии в разработке. Такой прием контрапунктического соединения тем главной и побочной партий в репризе не только демонстрирует поразительное полифоническое мастерство Вагнера, но и (что тоже неоднократно указывалось в литературе) имеет определенный идейный смысл, связанный с идеей оперы: единение нового, передового искусства (тема Вальтера) с установленными традициями мастерства (обе темы мейстерзингеров).

Большая заключительная часть увертюры, кода, построена на широком полифоническом развитии элементов основного тематического материала, подводящем к мощному, торжественно-ликующему утверждению обеих тем мейстерзингеров. Все это оставляет впечатление света, радости, могучего ликования жизненных сил.

Первый акт начинается хоралом (C-dur) молящихся в церкви св. Екатерины. Хорал, исполняющийся в сопровождении органа, написан в традициях немецких протестантских хоралов, с ферматами на каждом четвертом такте после кадансов в близких тональностях: C, G, e, a, C. В паузах хора, где должны быть ферматы, а затем одновременно с ним в партиях струнных (альтов, виолончелей) и деревянных духовых звучат мотивы любви Вальтера и Евы, которые мы только что слышали в увертюре.

Когда молитва окончена и прихожане расходятся, возникает хоральная постлюдия, которую играет орган на колоссальном органном пункте *c*, длящемся 18 тактов. В оркестре же нарастает пылкая «песнь любви». Молитва постепенно исчезает, а признание в любви продолжает звучать и становится завязкой действия. Таково эмоциональное и конструктивное решение начала первого акта «Мейстерзингеров».

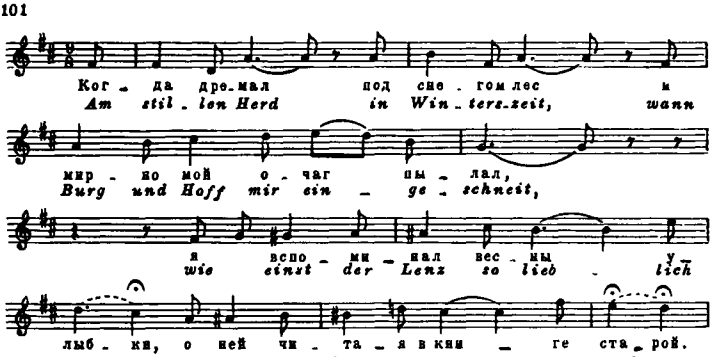
Вступает Вальтер фон Штольцинг — ему принадлежит первая в опере сольная фраза. Вальтер — поэт, страстно влюбленный в природу, в искусство и в прекрасную девушку. Юный рыцарь, далекий от цеха мейстерзингеров, незнакомый с табулатурой, он ни в какой школе не учился. Его «школой» была старая книга песен, автор которой знамени-

тый миннезингер Вальтер фон дер Фогельвейде. И еще одна его «школа» — пение птиц в лесу.

Рассказ Вальтера представляет собой песню (единственный случай у Вагнера песенной, а не речитативно-ариозной формы рассказа), состоящую из двух приблизительно одинаковых по музыке куплетов (Stollen) и припева (Abgesang). Вальтер, не знающий правил табулатуры, строит свою песню согласно ее законам. Дело в том, что такая структура сложилась еще в немецком народном песнетворчестве, а искусство Вальтера питается народными истоками. Замешательство мастеров и негодование Бекмессера вызвано не мелодией и не структурой песни, а исключительно ее текстом. «Кто понял этих слов набор?» — восклицает Бекмессер.

Два Stollen и Abgesang образуют Ваг — песенную форму рассказа Вальтера. Между ними помещаются реплики мастеров, что вносит оживление в сцену. Сама мелодия песни проникнута духом народно-немецкой песенности, о чем свидетельствует квадратность отдельных мелодических построений (четырехтакты), чередование трехзвучных и поступенных ходов, гармоническая функциональность в мажоре, девятидольный размер (9/8). Диатоническая мелодия песни обогащается хроматическими ходами, придающими ей романтически-чувственный оттенок:

101



Хроматические отрезки этой пластичной и широко льющейся мелодии становятся основой интерлюдий между куплетами песни, а затем переходят в партию Евы (см. сцену Евы и Сакса во втором акте). В приведенной мелодии звучит лейтинтонация Вальтера — нисходящая кварта и восходя-

щая терция (на нее мы обратили внимание при рассмотрении второй темы главной партии увертюры). Только здесь, в рассказе-песне Вальтера, она дана в другом ритмическом оформлении.

Наступает момент испытания. Вальтер поет «великий гимн» весне и любви. Песня Вальтера противоречит правилам табулатуры, так как состоит не из двух куплетов и припева, а представляет собой трехчастную контрастную композицию: в первой части поется о весне, во второй — о злости и ярости свирепой зимы, в третьей, репризной части — о любви. Вся пылкость Вальтера, его влюбленность в жизнь, в природу, его страстное чувство к любимой девушке — все слышится в этой песне. Вот фрагмент из нее:

В мелодии нетрудно обнаружить лейтинтонацию Вальтера — нисходящую кварту (на этот раз увеличенную) и восходящую терцию (такты третий и четвертый).

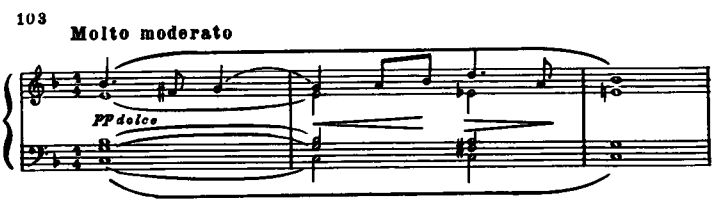
Во время средней части песни, которая носит декламационный характер, из метки, где спрятан Бекмессер, раздаются сильные удары мела по доске. Это критик отмечает «ошибки» Вальтера. Пассажи в оркестре как бы воспроизводят стук и скрип мелка Бекмессера. Но увлеченный своей песней Вальтер не обращает внимания на то, что творится вокруг, он возвращается к первой строфе и на ту же мелодию поет о могучем зове любви.

Однако ему не удается закончить песню. Из метки в ярости выбегает Бекмессер с криком, что на его доске уже нет больше места. Всячески стараясь опорочить Вальтера, изощряясь в перечислении его «ошибок», он поднимает шумную дискуссию. С ним вступает в спор Сакс, но остальные мастера вместе с Бекмессером склонны провалить Вальтера. Однако певец не унывает: мелодия его песни парит над всеми голосами и сплетается с многочисленными репликами, образующими многоголосную, вернее, разноголосную сумятицу. Можно толковать этот конец песни Вальтера как своего рода Abgesang, где сливаются мелодические

обороты из «экзаменационной» песни Вальтера и из его песни-рассказа.

Во втором акте, когда Вальтер вспоминает об утреннем провале, в оркестре вихрем проносятся злобные фразы, сопровождавшие выпады Бекмессера, перечислявшего «грехи» своего соперника.

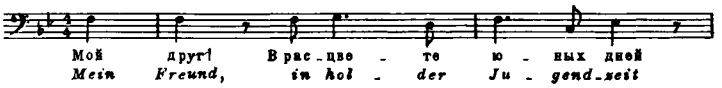
Роль Вальтера в этом акте в сценическом отношении пассивна, но его музыкальный образ достаточно активен: музыка обеих песен из первого акта входит в оркестровую ткань монолога Сакса о сирени. В оркестре у гобоя звучит лейтмотив поэтических мечтаний, являющийся трансформацией мотива из песни Вальтера:



В третьем акте Вальтер снова выходит на передний план. Когда он утром входит в мастерскую Сакса, в оркестре возникает бодрая тема, в которой слышна та же попевочная интонация Вальтера (кварта вниз, терция вверх. В неполном виде она звучала в первом акте, в момент, когда после песни Вальтера Сакс выступает в его защиту), но в пунктирном ритме:

В этой же теме есть общность с лейтмотивом Иванова дня (см. пример 123). Так вся музыкальная ткань оперы сплетена из небольшого количества интонационных комплексов. Но при этом какое достигается разнообразие! В диалогической сцене Сакса и Вальтера слышна попевочная интонация Вальтера в ее основном и трансформированном виде. На словах Сакса: «Мой друг, в рассвете юных дней» — она звучит так:

105

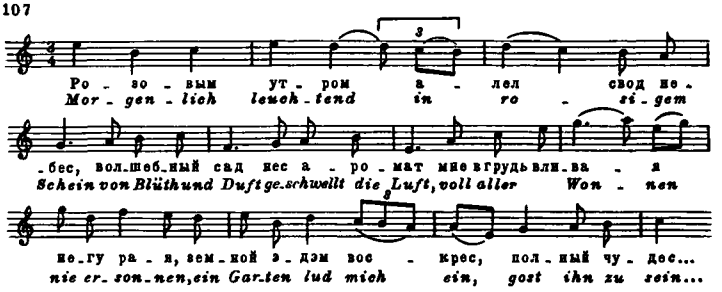


В этой сцене возникает и новый лейтмотив, точнее — лейтгармония. Вальтеру приснился волшебный сон. Образ грезы-сновидения выражен гармонической последовательностью, приобретающей лейтмотивное значение и всегда появляющейся в одной и той же тональности:

106

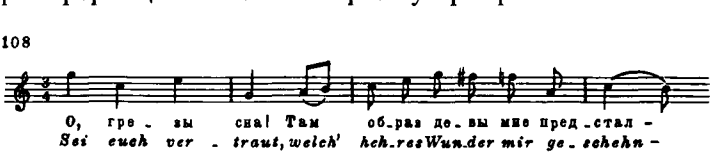
Вальтер импровизирует, а Сакс записывает слова песни. Из уст Вальтера льется красивая мелодия (C-dur), звучит его попевочная интонация в виде нисходящей секвенции, как в увертюре:

107



Соблюдая правила табулатуры, надо спеть второй, такой же по музыке, куплет. Но Вальтер немного изменяет его конец и, не завершая его на тонике, переходит в доминантовую тональность (G-dur). Благодаря этому в попевке Вальтера образуется характерная для вагнеровских образов любви увеличенная кварта (вместо чистой). Теперь нужно спеть припев, и Вальтер поет Abgesang, мелодия которого представляет собой метроритмическую (3/4 вместо 4/4) трансформацию побочной партии увертюры:

108



Нисходящий хроматический подголосок затем переходит в вокальную партию, становясь, таким образом, главной мелодией, в то время как только что пропетая Вальтером мелодия излагается кларнетом и перехватывается гобоем, превращаясь во второстепенный голос. Так, в гомофонной музыке использован полифонический прием двойного контрапункта.

Итак, Bar готов. Но нужно сложить второй Bar, который разъяснил бы, где поэзия, а где сон. Вальтер поет второй Bar, состоящий из таких же двух Stollen и Abgesang. Третий Bar славит дивный союз божественной поэзии и возвышенной любви.

Выступая на состязании, Вальтер начинает свою песню старыми словами и мелодией, но дальше импровизирует новые слова, обращенные к Еве — своему прекрасному идеалу. Импровизируя, Вальтер изменил и мелодию песни. Оставив начало каждого Stollen и Abgesang, он удлинил мелодию добавлениями, развивающими ее основное ядро. Мелодия песни сделалась еще более свободной, более богатой интонационно. Развитие ее продолжается в хоре народа, очарованного искусством Вальтера. И нежный голос Евы — «Ты лишь один так дивно можешь петь!» — повторяет напев Вальтера. Мелодия становится народным достоянием.

Но Вальтер не только поэт и певец — он еще и рыцарь. Это отражено в музыке оркестровым лейтмотивом в пунктирном ритме с фанфарными интонациями:

Впервые он звучит, когда в первом акте Погнер представляет Вальтера мастерам. Возникая в каждом акте (но не при всех появлениях Вальтера), этот лейтмотив получает изломанный, искаженный облик в партии Бекмессера.

Характеристика Бекмессера является, вероятно, единственным в своем роде примером гениального изображения бездарности в искусстве. В лице Вальтера и Бекмессера противопоставляются друг другу не только новаторство и консерватизм, но и вдохновение и ремесленничество, гений и бездарность. Вокальная речь Бекмессера отличается угловатостью и колючестью, она выражает его злобную, ядовитую и вместе с тем лицемерную натуру.

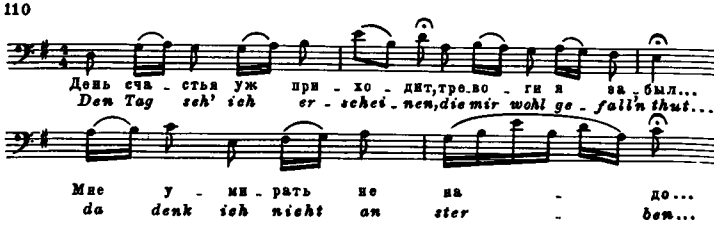
Бекмессер — С. Ю. Левик

С Бекмессером связана, преимущественно, комедийная сторона «Мейстерзингеров». В его музыкальной характеристике Вагнер использует прием комического искажения тем и интонаций, относящихся, в первую очередь, к Вальтеру. Так, например, когда перед песней Вальтера в первом акте Бекмессер направляется к метке с лицемерно напутственными словами, в оркестре появляется искаженный и как бы «сломанный» рыцарский мотив Вальтера.

В песне Бекмессера выполнены все внешние правила мейстерзанга: Bar состоит из двух Stollen и Abgesang, везде соблюдены рифмы, согласно уставу. Но ради педантичного соблюдения этих правил Бекмессер жертвует смыслом слов и допускает неправильные ударения. Вагнеру удалось сочинить для этой песни мелодию очень примитивную и назойливую*. Как все примитивные мелодии, она застревает в голове и от нее невозможно отделаться. Вагнер сам это остроумно показывает: каждый Stollen и Abgesang песни кончается смешной и надоедливой колоратурной концовкой. На этом же пассаже строятся отыгрыши Бекмессеровой лютни:

---

* Заметим одну забавную деталь: в ярости бренча на лютне, Бекмессер натянул струну ре на тон выше. С помощью glissando скрипок от *ми* к *ре* Вагнер изображает ее перестройку на верный тон.



Нетрудно в этом колоратурном пассаже, как и в конце первой фразы — до ферматы, заметить карикатуру на известную мелодическую попевку Вальтера с ее нисходящей квартой и восходящей терцией. Вот как поэтический образ при том же интервальном составе можно превратить в его полную противоположность!

Ансамблево-хоровая сцена в финале второго акта, вероятно, не знает ничего равного по трудности в мировой оперной литературе. Выскочившие из своих домов на шум драки Давида с Бекмессером соседи, соседки, мастера и ученики составляют четырнадцатиголосный ансамбль солистов и хора, в котором вокальные голоса почти не дублируют друг друга, хотя, естественно, они дублируют голоса оркестра. Трудность заключается не только в количестве голосов, но и в их вступлениях — где-то на второй шестнадцатой такта или на последней восьмой. Необходимость резких и быстрых движений во время возникшей потасовки, не дающая возможности взглянуть на дирижера, усугубляет эту трудность. Малейшее неточное вступление может превратить ансамбль в кашу.

Он представляет собой фугу, свободную от классических канонов в смысле тонального плана и законов строения. Но мастерство полифонии здесь феноменально. Несмотря на обилие голосов и явную разноголосицу, ткань очень ясна, все слышно. Темой фуги является колоратура из серенады Бекмессера, застрявшая в головах у всех благодаря своей назойливости.

Особенностью проведения темы в экспозиции фуги является то, что впервые она звучит не в основной тональности (G-dur), а в тональности доминанты (D-dur), второй голос проводит ее в основной тональности, третий голос вступает в дорийском e-moll (со звуком cis), четвертый голос (басы хора и оркестра) проводит тему, как и в начале, в тональности доминанты. В интермедиях между проведениями темы или

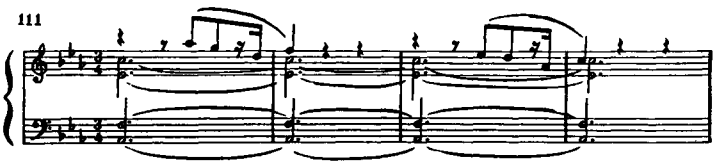
ее отрезка басы хора, дублированные оркестром, громогласно прорываются сквозь гущу ансамбля с полной мелодией бекмессеровского Bar («За что и кто кого дерет? Какой ужасный шум!»), приводящей к взрыву на колоссальном fortissimo. Женщины льют из окон воду на толпу дерущихся. Все быстро разбегаются по домам. По опустевшей улице, пошатываясь, идет ночной сторож. Он поет в F-dur, а рог его издает неизменный звук *Ges*. Так между заунывной песней сторожа, которую он повторяет много лет, и его инструментом создается забавная дисгармония (на этот момент обратил внимание Римский-Корсаков в своем восторженном отзыве о «Мейстерзингерах»). В оркестре замирают отголоски серенады Бекмессера. Наступают покой и тишина.

На следующее утро Бекмессер приходит в мастерскую Сакса. Вид у него страдальческий. В оркестре фрагменты серенады Бекмессера и музыки, сопровождающей сцену драки. Сам он не произносит ни одного слова. За него говорит оркестр, в котором проносятся в хаотическом беспорядке и в искаженном виде обрывки знакомых тем: кроме темы Вальтера и серенады Бекмессера — сапожный лейтмотив Сакса (см. пример 112).

На столе Бекмессер замечает стихи Вальтера. Скрипки играют мелодию песни Вальтера. Бекмессер хватает бумажку и поспешно прячет ее в карман. Начинается большая диалогическая сцена между Бекмессером и Саксом. Этот, в основном речитативный, диалог выявляет контраст двух характеров: злобной, отрывистой и вместе с тем жалкой вокальной речи Бекмессера противостоит спокойная, уравновешенная, несколько насмешливая речь Сакса.

Диалог состоит из двух резко контрастных частей. В первой Бекмессер набрасывается на Сакса, обвиняя его в том, что он хочет забрать у него невесту. Сакс старается уверить Бекмессера, что он заблуждается. Здесь в оркестре сплетаются реминисценции сцены драки с сапожной лейттемой Сакса и с искаженной темой Вальтера. Яростная речь Бекмессера становится сварливой скороговоркой, его невозможно прервать.

Во второй части сцены ссора переходит в мирный разговор. Сакс, обнаружив, что Бекмессер украл песню Вальтера, дарит ее вору, так как понимает, что Бекмессер неизбежно оскандалится. Иронически, раскрывая тайный замысел башмачника, звучит в оркестре преображенная тема, которой он в предыдущей сцене приветствовал Вальтера (см. пример 104):



Бекмессер в восторге убегает. Его уход сопровождается многократным повторением и развитием мелодического отрезка серенады, принявшей веселый, танцевальный характер.

Во второй картине третьего акта, когда начинается состязание певцов, Бекмессер должен выступить первым. Уже начало его выступления настраивает слушателей на комический лад. В оркестре весело, в скерцозном облике звучит тема мейстерзингеров (как в разработке увертюры). Слова, которые произносит Бекмессер, перевирая украденные им стихи Вальтера, — совершенная бессмыслица. Приводим первые строки текста Вальтера и Бекмессера:

Вальтер	Бекмессер
Розовым утром алел свод небес,	Розовым утром жалел сводню бес,
Волшебный сад нес аромат,	Волшебник сад нес даром в ад,
Мне в грудь вливая негу рая;	Мне грубо лая, в снег играя,
Земной эдем воскрес,	Зимой поедем чрез
Полный чудес...	Волны чудес...

Сама мелодия этой песни повторяет мелодию серенады Бекмессера с пресловутыми колоратурными концовками. Только в ней преобладает минорное наклонение, характеризующее робость и неуверенность певца. «Ха-ха-ха» — раздается со всех сторон громкий заразительный смех. Бекмессер с позором скрывается.

Остановимся теперь на образе Сакса, на его драматургической и музыкальной характеристике*.

* Здесь хотелось бы оспорить характеристику Ганса Сакса, распространенную в литературе о Вагнере (см., например, книгу А. Лихтенберже «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель»). Отречение Сакса от собственного семейного благополучия во имя счастья Вальтера и Евы трактуется как отражение философии Шопенгауэра с ее отрицанием воли к жизни. Но такой взгляд на образ Сакса несомненно ошибочен. Ничего шопенгауэровско-пессимистического в его образе нет. Отказываясь от своего счастья, Сакс вовсе не хочет смерти. Он понимает, что его годы — непреодолимая преграда, Сакс — реалистический образ средневекового ремесленника, прошедшего суровую школу жизни и умеющего сносить неудачи.

Ганс Сакс глубоко чувствует красоту и своего сапожного ремесла и своего поэтического искусства. Сапожная работа Сакса имеет свой энергичный лейтмотив:

Большей частью этот короткий мотив начинается увеличенным трезвучием и упирается в него, что придает ему признаки увеличенного лада. В нем есть некоторый грубоватый юмор, — особенно в сапожной песне Сакса.

Ганс Сакс олицетворяет народный здравый смысл. Он признает законы табулатуры, но считает, что закон не есть нечто застывшее, неподвижное. Его периодически нужно пересматривать, и самый справедливый судья, говорит он, — народ; народ и искусство должны, по его убеждению, расцветать вместе.

Выразительнее всего образ Сакса раскрывается в двух его монологах (второе и третье действия), в сапожной песне и во вступлении к третьему акту. Музыка монологов, как и оркестровое вступление к третьему акту, отражает прежде всего внутренний мир сапожника-поэта, его думы и философские размышления, его артистическую натуру. Монолог во втором акте полон воспоминаний о запавшей в душу Сакса песне Вальтера. Поэтому этот речитативный монолог («Сирень моя в истоме немой вопрос таит») сопровождается в оркестре темами, фразами, мелодическими фрагментами из обеих песен Вальтера первого акта, спаянными в единое целое путем симфонического развития (подобно увертюре). Своеобразным рефреном является лейтмотив поэтических мечтаний Сакса, возникший из экзаменационной песни Вальтера.

Таким образом, именно в оркестре сосредоточен основной тематизм монолога Сакса, связывающий его с миром Вальтера и раскрывающий его подтекст.

В сапожной песне Сакса воплощается другая сторона его образа — юмор, жизнелюбие. Размашистая, веселая, она сопровождается и прерывается репликами Бекмессера, который боится, что певец разбудит соседей и что Ева, чего доброго, подумает, что это он, Бекмессер, поет. Но Сакс не

Ганс Сакс — Й. Бишоф

унимается и все громче поет свою разудалую песню. Третий куплет песни сопровождается контрапунктирующим голосом у гобоев, кларнетов, валторн и фаготов, представляющим собой новую важную тему. В третьем акте она приобретает самостоятельное значение и, начиная со вступления к этому акту, становится лейтмотивом философских размышлений Сакса. Эта контрастная полифония характеризует сочетание в образе Сакса веселого юмориста и мыслителя.

Вступление к третьему акту можно назвать симфоническим портретом Ганса Сакса. Лейтмотив философских размышлений открывает его:

Лейтмотив звучит у виолончелей без сопровождения, что придает ему характер особой теплоты и сердечности. На него наслаиваются альты и скрипки, образуя каноническую имитацию. Серьезность и философская глубина темы, изложенной имитационно, приводит на память некоторые страницы музыки И. С. Баха. Вступление валторн и фаготов в G-dur на смену струнным в g-moll создает ощущение мягко разлившегося света. Светлый и нежный хорал духовых вносит удивительный покой и умиротворенность. Это тот протестантский хорал-гимн, которым народ в последней картине приветствует Ганса Сакса:

И опять смена тембра и характера музыки: струнные очень мягко и нежно играют в медленном темпе мелодию из сапожной песни Сакса. Она до неузнаваемости изменилась: из бойкой и веселой превратилась в мечтательную и томную, в соответствии с настроением, разлитым во вступлении, и с созерцательным светлым душевным покоем Сакса ранним утром в Иванов день, после бурных событий предыдущего дня. Опять хорал духовых, опять полифонически изложенный мотив размышлений Сакса — так в смене музыкальных картин проходит вступление.

Второй монолог Сакса является подлинным шедевром в истории оперных моносцен. По сути дела, этот монолог продолжает вступление к третьему акту. Начинается он мотивом философских размышлений у тромбона соло, а затем имитационно-полифонически (как во вступлении) у струнных. («Жизнь — сон, царство мечты!» — «Wahn! Wahn! Wahn! Überall Wahn!») Зачем люди мучают друг друга — таков вечный вопрос, на который нет ответа. Сакс погружается в думу о своем родном Нюрнберге. В оркестре возникает лейтмотив Нюрнберга (см. пример 124), который сопровождается реминисценциями образов Вальтера, Бекмессера, вчерашней ночной потасовки. Тема драки и мелодия серенады Бекмессера делаются легкими, прозрачными, порхающими, фантастическими в партиях гобоев, кларнетов и арфы staccato. Получается нечто вроде мендельсоновских

эльфов из «Сна в летнюю ночь». В оркестре широко разворачивается мотив Иванова дня (см. пример 120). Так музыка чутко откликается на каждую мысль. Смена образов, тем, мотивов образует непрерывный поток симфонического развития.

Партия Евы сравнительно невелика по объему. У нее нет ни самостоятельных песен, ни монологов. Ева участвует только в диалогах с Вальтером, с Саксом и в ансамблях. В этих последних ее партия получает главное мелодическое значение. У Евы нет своего лейтмотива, но есть короткие попевочные интонации, образующие единство в музыкально-образной характеристике — как во всем произведении, так и в отдельных сценах с ее участием. Одна из таких интонаций возникает в сцене Евы и Сакса во втором акте. Появление Евы, чьи мысли заняты любимым рыцарем, сопровождается хроматической мелодией из его первой песни. Но вот возникает мотив у скрипок, начинающийся восходящим хроматическим ходом. Это — лейтинтонация Евы:

115

Мотив отличается мелодическим развертыванием с обилием хроматизмов, сближающих эту музыку с «тристановским» стилем. Он приобретает страстный характер в момент встречи Евы и Вальтера:

116

В измененном виде он выражает чувства Евы и Сакса, опечаленных провалом Вальтера на пробе:

117

Тяжелые нисходящие хроматические ходы после устремленности вверх вносят скорбный оттенок: впервые эта тема

появляется в первом акте, когда после песни Вальтера Сакс останавливает беснующегося Бекмессера («Нет, критик! Зачем спешить?»). Она неоднократно звучит во втором акте, когда Ева узнает от Сакса о провале Вальтера на состязании.

В третьем акте Ева приходит к Саксу в мастерскую. Она делает вид, что пришла потому, что ее ногу жмет башмак, а на самом деле, чтобы увидеться с Вальтером. По-детски наивная, простодушная тема сопровождает ее разговор с Саксом о башмаке. В обращении к Саксу звучит горячая благодарность за все, что он для нее сделал. В ответе Сакса восходящие хроматические интонации и секвенции в быстром темпе создают ощущение трепетного подъема и нагнетания чувства, что особенно сближает эту музыку с «Тристаном». Поэтому так естественно и органично появление лейтмотива из «Тристана и Изольды», когда Ганс Сакс вспоминает трагическую историю двух любящих сердец и говорит, что его не прельщает роль короля Марка.

Первая картина третьего акта кончается квинтетом изумительной красоты, который подготовлен драматургически и музыкально. В квинтете воплотилось поэтическое настроение покоя и счастья, охватившее обе счастливые пары — Еву с Вальтером и Магдалену с Давидом — и Сакса. По сути дела, вся сцена ведет к этому квинтету, являющемуся ее лирической кульминацией.

Каждый участник квинтета занят своими мыслями, и все вместе воспринимают происходящее, как чудесную грезу.

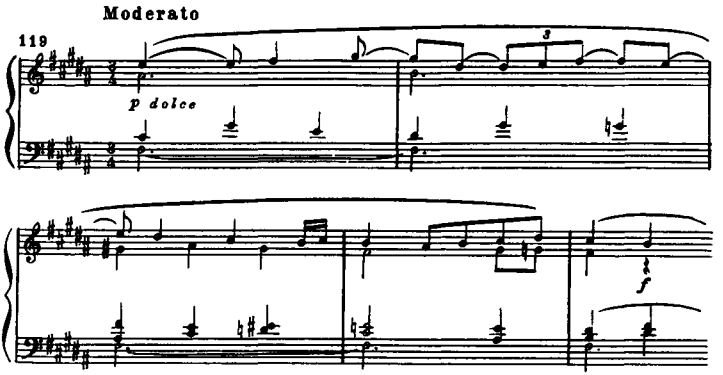
Квинтет выделен особыми средствами: после большого количества сцен и эпизодов с одиночным пением начинается ансамбль, по существу представляющий собой законченный, вполне самостоятельный, хотя и органически вытекающий из действия, оперный «номер». Он является эмоционально-психологическим обобщением чувств и переживаний его участников. Кроме того, квинтет выделен тонально: Ges-dur после длительного пребывания в сфере C-dur.

Квинтет этот может служить великолепным образцом сочетания приемов контрастной и имитационной полифонии при плавном и красивом голосоведении. Полифонию здесь образуют не только контрапунктически сплетающиеся голоса, но и различные манеры пения: мелодическая у Евы, Вальтера и Сакса и речитативная у Давида и Магдалены. Квинтет написан в сонатной форме без разработки. Начинает его Ева мелодией необычайной красоты, где плавным поступенным ходом с хроматизмами заполняется тритоно-

вый интервал, что придает мелодии чувственно-лирический характер. Это — главная партия:

Голоса оркестра (сначала деревянная, а затем струнная группы) частично дублируют мелодию, частично играют к ней контрапункт, в дальнейшем переходящий к прочим участникам ансамбля. Когда вступают другие голоса, у Евы звучит побочная партия, имитируемая Вальтером и являющаяся фрагментом его песни. Маленькая связка между экспозицией и репризой имеет скорее гармоническое, чем собственно мелодическое значение, — в ней происходит энгармоническое тональное отклонение из Des-dur (доминанты основной тональности) в As-dur с возвращением в начальную тональность Ges-dur. Реприза отличается от экспозиции тем, что в изложении главной партии участвуют все голоса. Побочная партия в репризе поручена одному оркестру и одновременно составляет постлюдию ансамбля.

Начиная со второго акта образы Вальтера и Евы объединены одной темой, характеризующей нежные чувства влюбленной пары. Впервые она появляется у засурдиненных скрипок во втором акте, в сцене, где Вальтер и Ева остановлены звуком рога ночного сторожа:



У тремолирующих скрипок в высоком регистре, удвоенных кларнетом, звучит эта нежная тема, когда Вальтер и Ева

говорят друг с другом шепотом. Особую прозрачность и воздушность придают ей пассажи арфы (они прозвучат затем в монологе Сакса из третьего акта).

Коротко остановимся на характеристиках некоторых действующих лиц второго плана.

Речь почтенного бюргера Погнера — отца Евы — имеет ариозно-декламационный характер и построена на лейтмотиве Иванова дня*, звучащем в оркестре и в вокальной партии:

120

Торжественный и простой, он получает мелодическое развитие, преимущественно путем восходящих секвенций*. В репризной части речи Погнера он контрапунктически сплетается с одним из лейтмотивов мейстерзингеров. Этот последний возникает впервые в середине первого акта, когда мастера начинают сходиться на собрание:

121

На нем построена перекличка мастеров.

Фриц Котнер, пекарь по профессии, исполняет как бы функцию «секретаря» на собраниях мастеров. Чтение Котнером табулатуры в первом акте имеет нарочито сухой, невыразительный характер. Это — перечень правил построения Bar, где каждое правило завершается «казенной» колоратурой, похожей на вокальное упражнение типа Конконе или Панофки. Так Вагнер иронизирует над схоластичностью и косностью установленных раз и навсегда законов.

Юный ученик Сакса Давид со всем рвением овладевает не только сапожным ремеслом, но и правилами мейстерзанга, заучивая их наизусть. Объясняя Вальтеру, какие ступени нужно пройти, чтобы стать мастером, он запевает любимую ученическую песенку о веночке, присуждаемом хорошему певцу. Эту песенку, подхватываемую в первом акте хором

---

* Характер легкого скерцо лейтмотив Иванова дня приобретает в начале второго акта, когда на улице ученики весело поют приветствие Иванову дню («Иванов день! Венок готов! Как можно больше лент и цветов!»). Величественно он звучит в заключительной части монолога Сакса из третьего акта («Но вот настал Иванов день!»).

учеников, Давид повторяет как бы про себя в начале второго акта:

Простенький, казалось бы, эпизодический напев получает новый насмешливо-иронический облик в конце сцены Сакса и Бекмессера в третьем акте и становится игрушечным маршем в последней картине во время праздничного торжественного шествия цехов (у Вагнера ничто «не пропадает даром», каждый эпизодический образ находит свое место в общей ткани музыкальной драматургии).

У Давида есть лейтмотив, часто повторяющийся при его появлении в первом и третьем актах. Он по-детски прост, в нем есть что-то «школьное», как затверженный урок:

На этом лейтмотиве, в частности, построена сцена Давида и Сакса в начале третьего акта.

Забавен эпизод, когда Сакс просит Давида спеть притчу о Иоанне Крестителе. Происходит маленькое «недоразумение»: Давид начинает песню прилипчивой мелодией серенады Бекмессера. Песня-притча, когда он ее поет правильно, носит характер протестантского хорала с традиционными ферматами в конце фраз. Наивность и задор юности — таков образ Давида.

Один из важнейших лейтмотивов в «Мейстерзингерах», повторяющийся много раз в разных ситуациях, не относится к определенным действующим лицам, а имеет обобщающий смысл. Этот лейтмотив символизирует город Нюрнберг:

Торжественный и светлый, звучащий всегда в мажоре и в пунктирном ритме, он имеет черты маршеобразности. Он слышен в короткой беседе возвращающихся с вечерней прогулки Погнера и Евы (Погнер: «Скажи мне, сознаешь ли ты, какое счастье ждет тебя, когда весь город Нюрнберг, народ, союзы граждан и цех певцов, и магистрат предстанут перед тобою...?»); он появляется в монологе Сакса в третьем акте («Хранитель кротких нравов, труда и мира друг, ты цвет страны родимой, мой милый Нюрнберг!»), он звучит в интерлюдии между обеими картинами третьего акта и в других местах.

В этом мотиве обращает на себя внимание все та же интонационная попевка Вальтера (кварта вниз, терция вверх). Здесь играет роль обстоятельство, о котором мы говорили при анализе предыдущих опер и музыкальных драм Вагнера: наличие мелодического или гармонического оборота, включающегося в разные мотивы, темы, мелодии и образующего интонационное ядро, из которого произрастает вся или почти вся симфоническая драматургия. Таковы секундовая интонация в «Летучем голландце», гармоническая последовательность I—VI—I ступени в «Лоэнгрине»; тристанаккорд с восходящим хроматическим ходом в «Тристане и Изольде». В «Мейстерзингерах» попевка «кварта вниз, терция вверх» принадлежит Вальтеру. Но одновременно она приобретает более общее значение и становится той интонацией, которая лежит в основе симфонизма оперы. На ней построен и лейтмотив Нюрнберга. Это одна из существеннейших черт оперного симфонизма Вагнера, средство интонационного объединения целого художественного организма.

Огромное значение в «Мейстерзингерах» имеют народно-массовые хоровые сцены. В первом акте ансамбль мастеров с хором учеников явился реакцией на песню Вальтера. Во втором акте хор и ансамбль вызваны дракой после злосчастной серенады Бекмессера. В третьем акте создается контраст между камерной первой и массово-хоровой второй картинами. В оркестровой интерлюдии перед второй картиной сталкиваются темы Нюрнберга, Иванова дня, мейстерзингеров, прорезываемые веселыми фанфарами.

В сцене шествия цехов каждый цех идет со своим знаменем и со своей песней. Идут сапожники, песня которых сопровождается сапожным лейтмотивом Ганса Сакса, получившим здесь более широкий смысл — не индивидуальный, а коллективный. Идут городские сторожа с трубами и бара-

банами, флейтисты, подмастерья с детскими музыкальными инструментами. В оркестре засурдиненная труба в сопровождении колокольчиков громко играет мелодию ученической песенки Давида, преобразованную в игрушечный марш. Идут портные с песенкой о том, как один портной спас осажденный врагом город Нюрнберг: надев на себя козлиную шкуру и прыгая как козел, он испугал врагов. Трели и быстрые репетиции одного звука («Ме-е-е-е-е-е-еск») изображают козлиное блеяние. Идут пекари с песенкой о том, как было бы плохо, если бы у людей не было хлеба. Все эти хоры, легко воспринимаемые благодаря живой и простой мелодии, представляют собой одну из наиболее ярких народных по музыке страниц в оперной литературе.

В ожидании прибытия мастеров молодежь затевает танец — вальс в духе старинного лендлера. Квинтовый органный пункт придает танцу волыночный народный характер. И здесь та же попевочная интонация — кварта вниз, терция вверх, составляющая основную ячейку мелодии танца, как и почти всей оперы. В репризной части танца, написанного в трехчастной форме, возникает в сочном тембре альтов и виолончелей контрапунктирующий голос, начинающийся хроматически нисходящим ходом и дающий красивое сочетание с основной диатонической мелодией.

Наконец, под музыку главной партии увертюры начинается торжественное шествие мастеров. Все усаживаются, а ученики устанавливают порядок и тишину.

Когда Ганс Сакс поднимается с места, весь народ приветствует его гимном на подлинные слова Ганса Сакса. Это — тот хорал-гимн, который прозвучал в партиях валторн во вступлении к третьему акту. Все вместе, с начала этой картины, составляет грандиозное хоровое полотно.

Заключительные страницы представляют собой речь Сакса, обращенную к народу и прямо переходящую в хор. По музыке это повторение репризы и коды увертюры с контрапунктическим сплетением трех тем (двух тем мейстерзингеров и песни Вальтера). Но если увертюра непосредственно переходит в первый акт, то здесь, в финале, ее музыка получает завершение и утверждается на тонике основной тональности C-dur. Таким образом, от увертюры к финалу протягивается гигантская «арка», обрамляющая всю композицию, одновременно очень разнообразную и спаянную единством музыкального выражения, образующую, как было сказано в начале этой главы, классический каденсовый оборот, выросший до грандиозных масштабов.

Глава XII

Последний творческий период. Байрейт

После триумфальной постановки «Нюрнбергских мейстерзингеров» в Мюнхене Вагнер с новыми силами отдался окончанию исполинского произведения — тетралогии «Кольцо Нибелунга», — которое занимало его творческое воображение начиная с 1848 года, то есть уже 20 лет. Полная амнистия, успех мюнхенских постановок «Тристана» и «Мейстерзингеров», исполнение других опер в разных городах Германии и отчасти за ее пределами, кроме того покровительство его коронованного друга и почитателя Людвига II — все сулило блестящие перспективы. Добавим, что нескончаемые споры и ожесточенная полемика вокруг композитора возбуждали к нему все больший интерес.

В этот период впервые в России был целиком исполнен «Лоэнгрин» (1868). Это событие вызвало множество откликов в петербургской прессе; скрестились полярно противоположные мнения и оценки. Кроме Серова с его упоминавшейся восторженной статьей «„Лоэнгрин“ Рихарда Вагнера на русской оперной сцене», с положительными отзывами выступили М. Я. Раппопорт (М. Р.) в газете «Сын отечества» и А. С. Фаминцын в газете «Голос». Не было недостатка и в осмеянии оперы Вагнера, что отразилось даже в заглавии статей. Например: «„Лоэнгрин“, музыкальный гранпасьянс в трех действиях (раскладываемый без малого шесть часов, изобретенный на поучение и вразумление человечества господином Рихардом Вагнером)» («Искра», 1868 г., 3 ноября, № 2). Или: «„Лоэнгрин“, опера Вагнера с

Р. Вагнер
(1868)

превращением, оглушением и усыплением» («Будильник», 1868, 15 ноября).

В Италии «Лоэнгрин» исполнялся в театре «Коммунале» (Болонья, 1871). Этой постановке предшествовала шумная реклама, а сам спектакль превратился, как рассказывают современники, в форменное сражение.

В Париже, где были памятны концерты Вагнера 1860 года и злосчастная постановка «Тангейзера» 1861 года, его музыка звучала редко. Этому способствовали и шовинистические настроения, вызванные франко-прусской войной 1870 года. Подлинные вагнеровские триумфы в Париже начались лишь в 80-е годы.

Знакомство с музыкой Вагнера за рубежами Германии было ограниченным. И в самой Германии он не встретил всеобщего признания, даже со стороны выдающихся музыкантов. Наиболее непримиримые противники Вагнера сплотились вокруг Брамса, образовав антивагнеровскую и антилистовскую группировку, объявившую войну всей так называемой «музыке будущего». Листа, Вагнера и их последователей обвиняли в том, что они низводят музыку до служебной роли, делают ее придатком к литературе, разрушают веками сложившиеся закономерности классической формы. Даже некоторые почитатели Листа и Вагнера перешли в брамсианский лагерь. Знаменитый скрипач Иоахим, бывший в 50-е годы концертмейстером в веймарской капелле Листа, сделался другом и сторонником Брамса. Иоахим, Брамс и Клара Шуман (вдова великого композитора) образовали центральное ядро антилистовской и антивагнеровской оппозиции. Их «умеренный», «академический» романтизм опирался на традиции «лейпцигской школы». Бюлов, с успехом дирижировавший в Мюнхене «Тристаном» и «Мейстерзингерами», начиная с 70-х годов стал усиленно и активно пропагандировать музыку Брамса.

Одним из центров споров вокруг Вагнера стала Вена, вернувшая себе музыкальную гегемонию среди стран немецкого языка, гегемонию, которой она обладала в пору венского классицизма и раннего романтизма. В Вену в 60-е годы переселился Брамс; в венской газете «Новая свободная пресса» помещал свои резко отрицательные статьи о музыке Листа и операх Вагнера Ганслик (хотя, будем к нему справедливы, он отмечал некоторые достоинства музыки «Мейстерзингеров», не говоря о ранних операх).

Пропагандой творчества Вагнера в Вене занимались его друзья — композитор Петер Корнелиус и пианист Карл

Таузиг. Последний принял активное участие в организации «Вагнеровских обществ». К вагнеровскому лагерю в Вене принадлежал выдающийся симфонист Антон Брукнер. Позже, начиная с 80-х годов, на стороне Вагнера и против Брамса выступал автор замечательных песен Гуго Вольф, помещавший свои статьи и рецензии в венской «Салонной газете» («Salonblatt»).

В этой сложной неспокойной обстановке композитор, твердо убежденный в правоте своих художественных идеалов, продолжал осуществлять свои творческие планы. Сосредоточенно работая над тетралогией, он создал также ряд литературных трудов, среди которых выделяются два: обширная статья «О дирижировании» (1869) и книга «Бетховен» (1870), написанная по случаю столетия со дня рождения Бетховена. Кроме того, между 1865 и 1870 годами Вагнер по предложению короля Людвига диктовал Козиме свою автобиографию.

Статья «О дирижировании» представляет несомненный интерес и может служить настольной книгой для дирижеров. Можно не соглашаться со слишком резкими нападками на то, как дирижируют Мендельсон и его последователи, которых Вагнер обвиняет в чрезмерно быстрых темпах, в поверхностности, в смягчении акцентов и контрастов. Но то, что он пишет в этой статье о верном темпе как основе правильного исполнительства, ссылаясь на симфонии Бетховена, глубоко поучительно.

Что же до книги «Бетховен»*, то надо признать, что она не столько раскрывает сущность и значение творчества Бетховена, сколько является изложением мировоззрения самого Вагнера в этот период, его взглядов на сущность музыки. И творческий облик Бетховена, подгоняемый под субъективные, идеалистические, метафизические, национально-шовинистические взгляды Вагнера, сдобренные философией Шопенгауэра, в этой книге искажен. Получается парадоксальная картина: замечательный дирижер, гениальный интерпретатор симфоний Бетховена, показавший миру всю мощь и величие Девятой симфонии, стал на ложный путь в эстетическом и философском осмыслении творчества создателя этой симфонии. Если книга чем-то полезна, то больше — для знакомства с мировоззрением самого Вагнера, чем для действительного постижения творчества композитора, которому она посвящена.

* Рус. пер. В. Коломийцова. Спб. — М., 1912.

Вагнер пишет, что Бетховен впервые проник в глубочайшую сущность музыки. Гайдн и Моцарт, считает он, при всем их величии были еще скованы рамками старых форм — инструментальной сонаты и оперной арии*. Бетховен, пользуясь теми же формами, расковал музыку и дал людям проникновение в ее мир, поднял ее над просто красивым, ввел ее в сферу идеального и возвышенного.

Но при этом выдвигается мысль, что Бетховен достиг всего путем ясновидения, и в этой связи приводится известное высказывание Шопенгауэра о том, что музыкант изрекает величайшую мудрость на языке, непонятном его разуму, то есть исключается участие интеллекта в создании музыкального произведения и все сводится к чистой интуиции, к божественному озарению. Много места Вагнер также отводит теории сновидений и значению их в творчестве композитора. Все это, конечно, идеализм и мистика.

Несмотря на несправедливое, антиисторическое умаление Гайдна и Моцарта, нельзя не согласиться с вагнеровской характеристикой Бетховена как композитора, раскрывшего в своей музыке мир философски-возвышенного. Однако тут же, на многих страницах своей книги, Вагнер пишет, что бетховенский гений мог быть рожден только «германским духом», который призван через музыку Бетховена осчастливить мир.

Не будем подробно излагать содержание этого многословного тяжеловесного труда, упомянем только, что автор говорит здесь о благотворной роли христианства в развитии искусства, а какой беспощадной критике он подвергал христианство в работе «Искусство и революция»!

Несомненный интерес в этой работе представляют образные описания произведений Бетховена. Так, вдохновенные строки посвящены квартету cis-moll op. 131, который Вагнер представляет как один день жизни Бетховена.

Интересно говорит Вагнер о теме Радости на слова Шиллера из Девятой симфонии Бетховена — как о безыскусно-наивной, чистой мелодии, рожденной в роднике народном, об увертюрах «Кориолан»** и «Леонора». Последняя, по словам Вагнера, заключает в себе совершеннейшую драму.

Не лишено интереса, хотя и не бесспорно, сопоставление Бетховена с Шекспиром. «Шекспировское» в творчестве

* Гайдна Вагнер назвал скованным демоном.

** Здесь Вагнер допустил фактическую ошибку: он пишет, что увертюра «Кориолан» написана к драме Шекспира, в то время как Бетховен предпослал ее пьесе Коллини того же названия.

Бетховена неоднократно было предметом эстетических суждений. Общее у Бетховена и Шекспира Вагнер видит в резкости и отчетливости образов: драматических характеров у Шекспира — мотивов и тем у Бетховена. И тут же композитор соскальзывает в область мистики, утверждая общность Бетховена и Шекспира якобы в присущем им обоим «духовидении», то есть, по Шопенгауэру, «ясновидении сомнамбулы» при бодрствующем мозге. Так, в книге Вагнера каждое, даже правильное утверждение более общего и более частного характера тонет в идеализме, мистике, метафизике, и все это подчинено реакционной шовинистической идее о каком-то особом, вечном и неизменном «германском духе», выразителем которого якобы был Бетховен.

Летом 1869 года в Трибшене Вагнера начал посещать философ Ф. Ницше, бывший тогда профессором филологии Базельского университета. «У меня есть тоже своя Италия, — писал Ницше своему другу Эрвину Роде. — Она называется Трибшен и сделалась уже мне вполне родною [...] то, что я там узнаю и вижу, слышу и понимаю, не поддается описанию. Подумай только, что Шопенгауэр и Гете, Эсхил и Пиндар еще живут»[1]. Между Вагнером и Ницше завязалась тесная дружба. Ницше преклонялся перед творчеством композитора, его идеями, его литературными трудами. Будучи на тридцать с лишним лет моложе, он считал Вагнера своим учителем. Общую почву они нашли в философии Шопенгауэра. Вагнеру Ницше посвятил свою книгу «Рождение трагедии из духа музыки» (1871). В этой книге разрабатывается теория «аполлонического» и «дионисийского» искусства, начало которых философ видит в античной Греции. Искусство «аполлоническое» — спокойное, гармоничное, уравновешенное, классическое — это живопись и скульптура. Искусство «дионисийское» — чувственное, возбуждающее, опьяняющее, романтическое — это музыка Вагнера, которому Ницше в этой книге уделяет много места, расточая ему восторженные дифирамбы и которого он относит к высшему выражению «дионисийского» искусства. Впрочем, сама идея книги носит несомненную печать вагнеровского влияния.

Глубокое преклонение перед гением Вагнера сказалось и в четвертом «Несвоевременном размышлении» Ницше — «Рихард Вагнер в Байрейте»[2] (1875—1876), хотя к этому времени уже намечалось расхождение между ними, окончившееся резким разрывом. Вагнер был настолько эгоцентричен и одержим своими идеями, что не терпел рядом с собой

даже близкого друга, который выражал самостоятельные мысли и идеи и был занят не только им. Сестра философа Е. Ферстер-Ницше говорит в своих воспоминаниях, что Вагнер, «подобно Иегове, не терпел других богов рядом с собою»[3]. Композитор взорвался от ярости, когда Ницше принес ему клавираусцуг «Триумфальной песни» ненавистного ему Брамса. Впоследствии он сам рассказал об этом сестре Ницше, иронизируя над своей несдержанностью.

К концу 70-х годов в мировоззрении Ницше совершался кризис: в своих философских работах он стал проповедовать иррационализм, индивидуализм, антидемократизм и аморализм. Позже он отрекся и от пессимизма философии Шопенгауэра и начал провозглашать своеобразный «оптимизм» в виде культа «сильной личности» (идея «сверхчеловека» в книге «Так говорил Заратустра»). Постепенно между Вагнером и Ницше разверзалась все большая пропасть. Книгу Ницше «Человеческое — слишком человеческое» Вагнер и Козима встретили враждебно. Разочарование Ницше в Вагнере не только как в человеке, но даже как в художнике все больше нарастало. После смерти Вагнера в работах 1888—1889 годов («Случай с Вагнером»), «Вагнер как явление» (Туринское письмо), «Ницше contra Вагнер»[4] — Ницше выступал против своего бывшего кумира, объявляя его музыку «больной», «декадентской», лишенной вкуса.

Но если композитор влиял на молодого Ницше, то безусловно никогда не было обратного влияния — Ницше на Вагнера. В буржуазных кругах немецкого общества видели в образе Зигфрида из «Заката богов» олицетворение ницшеанской философии «сверхчеловека». Сторонники этого мнения в Германии и за ее пределами забывали, что весь текст тетралогии был закончен Вагнером в 1853 году, то есть за полтора десятилетия до знакомства с Ницше, а философия «сверхчеловека» возникла, когда Вагнера уже не было в живых. Здесь все перевернуто с ног на голову. Героический образ Зигфрида рожден народными сказаниями, и в нем нет ни грана от ницшеанского «идеального арийца» или «белокурой бестии». Грандиозная эпопея о Зигфриде была создана Вагнером под влиянием революции 1848 года, когда Ницше было четыре года. И началась она с последней части — «Смерти Зигфрида», где основные линии трагедии уже были намечены.

Но вернемся к трибшенскому периоду жизни Вагнера. 6 июня 1869 года он сам назвал «счастливейшим днем своей жизни». В этот день у него и Козимы родился сын,

названный Зигфридом* (в будущем дирижер и оперный композитор, подражавший гениальному отцу). В честь рождения сына Вагнер написал небольшую пьесу «Идиллия „Зигфрид“» для малого оркестра. Партитуре этой пьесы он предпослал полное радости стихотворное посвящение, обращенное к Козиме. Оно начиналось словами:

«Когда себя ты принесла мне в жертву,
В кругу семьи страдальцу дав вздохнуть,
Тогда к душе моей слетело вдохновенье,
Героев мир открывшее глазам...»[5]

В день рождения Козимы Вагнер собрал перед ее спальней одиннадцать музыкантов, которые под его управлением исполнили «Идиллию „Зигфрид“».

В этой в высшей степени нежной пьесе, основанной на мелодическом материале финальной любовной сцены Зигфрида и Брюнгильды из «Зигфрида», разлит удивительный светлый покой. «Идиллия „Зигфрид“» — одна из вдохновеннейших и мелодически красивейших страниц вагнеровской лирики**.

Еще с начала дружбы композитора с королем баварским последний задумал построить в Мюнхене специальный вагнеровский театр для постановки «Нибелунгов». Выполнение этого плана было поручено архитектору Готфриду Земперу. Однако травля Вагнера помешала этому предприятию. Тогда король решил поставить в Мюнхене в придворном театре «Золото Рейна» и «Валькирию». Вагнер был с этим несогласен, рассматривая тетралогию как единое произведение, и резко возражал против постановки отдельных ее частей. Но воля короля была непреклонна.

Премьера «Золота Рейна» состоялась в мюнхенском театре в сентябре 1869 года под управлением Франца Вюльнера. Пришла очередь «Валькирии». Не видя другого выхода, чтобы обеспечить достойное исполнение, Вагнер предложил собственные услуги в качестве дирижера. Но король баварский отклонил это предложение и отказался принять

* До него родились две дочери — Изольда и Ева.

** Интересен рассказ о том, какое впечатление на А. Тосканини производила музыка «Идиллии „Зигфрид“», приведенный в воспоминаниях С. Хуцинова о гениальном дирижере: «Прошло более пятнадцати лет с тех пор, как я впервые дирижировал этой музыкой, — сказал Тосканини тихо, как бы разговаривая с самим собой, — но каждый раз для меня это будто впервые. Я не в состоянии выдержать — она слишком прекрасна. Подумайте! Представьте, что чувствовала Козима в то утро, когда ее разбудили звуки „Идиллии“[6]».

Рихард и Козима Вагнер
(1872)

Вагнера в Мюнхене, пока его супружеская связь с Козимой не будет формально узаконена, так как иначе появление Вагнера в Мюнхене могло бы вызвать скандальную сенсацию. Исполнение «Валькирии» состоялось в июне 1870 года — дирижировал снова Вюльнер. На оба спектакля Вагнер не приехал.

Наконец, летом 1870 года семейная жизнь Вагнера наладилась. Был официально расторгнут брак Козимы и Бюлова, и состоялось ее бракосочетание с Вагнером.

Надо признать, что Козима была любящей женой, преклонявшейся перед гением своего супруга. Она сумела создать ему семейный уют и спокойную обстановку для творческой работы. Более того, она окружила его атмосферой обожания, о которой (особенно в байрейтские годы) можно было сказать, перефразируя известную мусульманскую поговорку: «Нет бога, кроме бога, и Вагнер пророк его». Каждое слово Рихарда — закон, каждая написанная им нота — откровение, приносящее искусству и человечеству благо. Естественно, что после стольких лет непризнания, мучительной борьбы за свое искусство Вагнеру, и без того обладавшему достаточной самовлюбленностью и твердо верившему в свою художническую миссию, все это, в сочетании с покровительством баварского короля, внушало сознание превосходства над всем его окружающим. После смерти Вагнера Козима возглавляла байрейтские торжественные представления, стремясь сохранить в них до мельчайших подробностей все, что сложилось и было установлено при жизни супруга.

Но Козима сыграла и отрицательную роль в жизни Вагнера. Не отличаясь передовым образом мыслей, хотя она и была дочерью Листа и женой Бюлова, она поддерживала консервативные, реакционные взгляды Вагнера.

После того как была легализована связь Вагнера с Козимой, можно было приступить к осуществлению давней мечты — постройке театра, специально предназначенного для постановок опер и музыкальных драм Вагнера. Была ли в истории музыки такая дерзкая мечта? Существовал ли за все столетия развития оперного искусства композитор, который построил бы театр для одного себя, для постановок только своих произведений? Нет, Вагнер — это уникальный случай во всей истории музыки.

Итак, начались интенсивные поиски места для будущего театра. Посетив однажды в мае 1871 года маленький городок Баварии Байрейт (недалеко от Нюрнберга), Вагнер

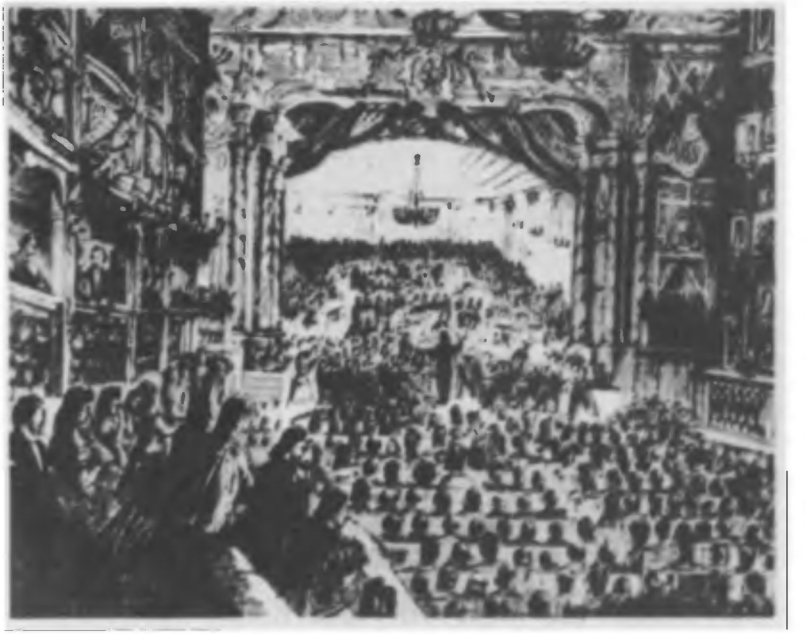
решил, что именно здесь подходящее место для его театра. Друзья приняли участие в этом предприятии как печатной пропагандой, так и материальными средствами. Особенно энергично взялся за дело Карл Таузиг, но преждевременная смерть помешала ему довести до конца начатое дело. Однако машина уже была пущена в ход. В разных местах Германии и в других странах (во Франции, России, Голландии, Бельгии, Швейцарии, Англии, Италии, Египте, Соединенных Штатах Америки) возникали «вагнеровские общества», которые сообща помогали предприятию необходимыми денежными средствами.

Сам Вагнер давал концерты из собственных произведений, привлекая общественное внимание к своей музыке и пропагандируя ее. Решив совсем переселиться в Байрейт, он выбрал место для своего дома рядом с будущим театром.

После нескончаемых хлопот и волнений, в апреле 1872 года Вагнеры покинули милый уголок в Трибшене и поселились в Байрейте — последнем пристанище композитора. Сначала, до постройки собственной виллы, они жили в доме каменщика Вельфеля. Лето проводили в замке «Фантазия» неподалеку от города, где Вагнер работал над инструментовкой «Заката богов». На 22 мая, когда Вагнеру минуло 59 лет, было назначено празднество закладки здания театра. В этот день Вагнер сделал три первых удара молотом по камню. Затем в зале старого оперного театра состоялся торжественный банкет. Вагнер произнес речь, а по окончании банкета продирижировал Девятой симфонией Бетховена. Для исполнения симфонии из различных городов Германии съехалось в Байрейт свыше четырехсот артистов оркестра и хора, что придало концерту чрезвычайно импозантный характер. Примерно через год после этого знаменательного дня Вагнер поместил в «Музыкальном еженедельнике» статью «Об исполнении Девятой симфонии Бетховена», где, основываясь на байрейтском опыте, доказывал необходимость расширения оркестровых средств для достижения нужного звучания; Бетховен еще пользовался средствами Гайдна и Моцарта, в то время как его замыслы опережали эти возможности, поэтому нужны современные ресурсы оркестра, чтобы уничтожить разрыв между мощью самой музыки и ее звучанием в оркестрах времени Бетховена.

Итак, состоялось торжество закладки театра. Вагнер был буквально одержим идеей постройки своего театра.

Важным и радостным для него событием стало примирение с Листом. Разрыв с Вагнером был причиной того, что



Праздничный концерт под управлением Р. Вагнера в Байрейте

Лист вначале не заинтересовался байрейтским делом. Но, благодаря уговорам Таузига, он сделался членом нескольких «вагнеровских обществ».

Вагнер пригласил Листа на торжество закладки байрейтского театра. Он писал ему 18 мая 1872 года: «Дорогой великий друг мой! Козима говорит, что ты не приедешь, даже если я приглашу тебя. И мы должны мириться с этим, как нам пришлось уже мириться в жизни со многим. Но я не могу решиться не пригласить тебя. Ты был в моей жизни величайшим из всех, к кому мне суждено было обращаться с дружескими словами. Ты ушел от меня, быть может, потому, что я не был так близок тебе, как ты мне... И если я говорю тебе: приди, то я говорю этим: приди к себе, ты найдешь тут себя самого! Прими же выражение моей любви, каково бы ни было твое решение. Твой старый друг Рихард»[7].

Лист не приехал в Байрейт, чтобы не огорчать свою супругу княгиню Витгенштейн, неприязненно относившуюся к Вагнеру. И все же в сентябре 1872 года Вагнер вместе с Козимой провел три дня у Листа в Веймаре. Той же осенью

Лист нанес Вагнеру ответный визит в Байрейт. Так возобновились дружеские связи между двумя великими музыкантами. С этих пор Лист принимал активное участие в делах Байрейта и неоднократно посещал там Вагнера.

В конце 1872 года Вагнер предпринял поездку по различным городам Германии, чтобы подобрать подходящих певцов для участия в будущих торжественных постановках «Кольца Нибелунга». Свои впечатления от этой поездки он изложил в статье «Взгляд на сущность современной немецкой оперы», где подверг беспощадной критике то, что не соответствовало его художественным идеалам, и с благодарностью и похвалой отозвался о том, что его удовлетворяло.

В Байрейте Вагнер застал свои дела в плачевном финансовом положении: денежные взносы «вагнеровских обществ» оказались недостаточными. Пришлось давать концерты в Дрездене, Гамбурге, Берлине, Кельне и других городах Германии. Хотя кое-какие средства были собраны, все это было мучительно — не столько самые концерты, сколько хлопоты по их организации.

В Байрейте Вагнера ждал приятный сюрприз, приготовленный к его шестидесятилетию (22 мая 1873 года). Праздник охватил едва ли не весь город. Инициатором и душой торжества была Козима. В здании оперного театра перед композитором возникли картины его детства и юности — была исполнена его увертюра, написанная 42 года тому назад, была поставлена пьеса его отчима Людвига Гейера «Вифлеемское избиение младенцев», и в заключение состоялось исполнение «Новогодней кантаты», созданной в Магдебурге в 1835 году, к которой Корнелиус присочинил торжественную сцену «Посвящение художника». В конце концов король решил предоставить кредит в 100 тысяч талеров. Байрейт был спасен. Строительство театра и дома Вагнера, куда он переселился с семьей в апреле 1874 года, было закончено. Своей вилле композитор дал символическое название «Ванфрид», составленное из двух немецких слов: «Wahn» (мечта, иллюзия) и «Fried» (мир, покой). На фронтоне дома над входной дверью красуется аллегорический барельеф, изображающий одного из главных героев тетралогии — владыку богов Вотана с его двумя вещими воронами, окруженного символическими фигурами Трагедии и Музыки. Под этим изображением вырезано сочиненное Вагнером двустишье:

Hier, wo mein Wahnen Frieden fand,
Sei dieses Haus Wahnfried genannt.

«Ванфрид»

«Здесь, где мечты мои нашли покой, „покой мечты“ я назову тебя, мой дом». Позже Людвиг II подарил Вагнеру свой бронзовый бюст, который был поставлен перед домом.

«Дом торжественных представлений» («Festspielhaus»), построенный по проекту Готфрида Земпера, не похож на обычные оперные театры. С внешней стороны громоздкий и некрасивый, внутри он очень хорошо оборудован. Зрительный зал вмещает полторы тысячи человек, места в партере расположены амфитеатром и поднимаются от передних рядов к задним таким образом, что каждое заднее кресло приходится между двумя передними. Поэтому никто никому не заслоняет сцену. Позади амфитеатра в глубине зала расположены девять лож, одна из которых была предназначена для императорской семьи, другие — для высшей знати и избранных гостей. Над ложами находится широкая галерея. Таким образом, в театре нет ни балконов, ни ярусов.

Самым большим и прогрессивным нововведением в этом театре стал невидимый оркестр, накрытый полом. Это было

сделано Вагнером для того, чтобы вид музыкантов и дирижера с его взмахами палочкой не мешал публике целиком сосредоточиться на сценическом действии. О невидимом оркестре в опере выдающиеся музыканты говорили задолго до Вагнера, в частности об этом мечтал еще Гретри. Невидимый оркестр звучит мягче, более гармонически слитно, не заглушает певцов и дает им возможность быть «ближе» к публике и доносить до нее каждое слово. Акустика в этом театре идеальна. «Мистической бездной» назвал Вагнер свой невидимый оркестр.

Здание театра стоит в парке, по аллеям которого во время антрактов может прогуливаться публика. Вместо привычных звонков перед началом акта трубачи играют какой-либо лейтмотив из идущей в этот вечер оперы.

Хотя последняя тактовая черта в «Закате богов», а следовательно, во всей тетралогии была поставлена в ноябре 1874 года, еще с 1872 года началась интенсивная работа по подготовке спектаклей. Несколько молодых музыкантов образовали так называемую «канцелярию Нибелунгов» и занимались под руководством Вагнера перепиской голосов тетралогии. Это были Иосиф Рубинштейн, Антон Зейдель, Эмерих Кастнер, Герман Цумпе и Франц Фишер. Еще в Трибшене в начале 1872 года композитор получил письмо от молодого харьковского пианиста Иосифа Рубинштейна: «...В полном унынии и с постыдным малодушием тащился я по жизни. Но случилось так, что обстоятельства заставили меня обратить внимание на Ваши произведения. И я погрузился в этот мир, такой новый для меня и, наверное, для многих других; я сразу же забыл весь остальной мир. Это время, счастливейшее в моей жизни, время изучения Ваших творений, уже прошло. Я снова нахожусь в безутешном состоянии. Может быть, Вы сможете мне помочь... Не могу ли я быть Вам полезен при постановке „Нибелунгов“? Я считаю, что понимаю это произведение, хотя, может быть, и не до конца. От Вас я жду помощи и помощи срочной. Мои родители богаты. Средства для поездки к Вам я буду иметь...»[8].

Не дождавшись ответа, Рубинштейн сам явился к Вагнеру, который принял его чрезвычайно радушно, взял с собой в Байрейт и ввел в «канцелярию Нибелунгов», а позже поручил подготовить клавираусцуг «Парсифаля». Он прошел с Рубинштейном весь «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха для исполнения в Берлине на шести утренних концертах. Вагнер проявлял несвойственное ему терпе-

ние и выдержку, принимая сердечное участие в судьбе этого крайне неуравновешенного молодого человека, который после его смерти покончил с собой в Люцерне.

Композитор приблизил к себе также А. Брукнера. Присутствуя на постановках «Тангейзера» и «Лоэнгрина» в 1863 и 1864 годах в Линце, а также на знаменитой мюнхенской постановке «Тристана» 1865 года, Брукнер был опьянен музыкой Вагнера. До этого он под руководством своего учителя Отто Китцлера с восторгом изучал партитуры «Летучего голландца» и «Тангейзера». Его преклонение перед байрейтским мастером было безгранично, и в Вене, в ожесточенной полемике вокруг Вагнера и Брамса, он решительно примкнул к вагнеровскому лагерю. Вагнеру Брукнер посвятил свою Третью симфонию d-moll, вручив ему лично партитуру в Байрейте. Творец «Нибелунгов» высказал положительное суждение о Второй и Третьей симфониях Брукнера. Их монументализм, заметные влияния гармонического и оркестрового стиля Вагнера импонировали байрейтскому мастеру. Незадолго до смерти, в 1882 году, он сказал о Брукнере: «Я знаю лишь одного, кто приближается к Бетховену, это — Брукнер»[9].

Летом 1874 года Вагнер собрал в Байрейте артистов, назначенных для участия в постановке «Кольца Нибелунга», и объяснил им их задачи. После окончания тетралогии и прежде чем вплотную подойти к репетициям, он снова счел необходимым обратить на Байрейт общественное внимание и обеспечить все сложное предприятие материально. С этой целью в Вене, Будапеште и Берлине им был организован ряд симфонических концертов с отрывками из «Нибелунгов». По предложению Листа в Будапеште 10 марта 1875 года состоялся концерт, в котором Лист продирижировал первым исполнением своей кантаты «Страсбургские колокола» и сыграл под управлением Вагнера Пятый концерт Бетховена. Этот совместный концерт был знаком окончательного восстановления дружбы двух гениальных музыкантов.

Представления тетралогии были назначены на август 1876 года. Летом 1875 года начались репетиции. Г. Рихтер в своей «мистической бездне» управлял оркестром, а Вагнер, сидя за столиком с партитурой, давал указания певцам, относящиеся не только к музыкальному исполнению, но и к поведению на сцене, и актерской игре. Ни один шаг, ни один жест он не пропускал, вмешиваясь во все детали. Он исполнял одновременно роль музыкального руководителя,

режиссера, суфлера и даже певца. По окончании репетиций в Ванфриде был устроен праздник, в котором принял участие Лист, присутствовавший на репетициях.

После всех этих трудов композитор поехал в Чехию, а затем с семьей на два месяца в Вену, чтобы руководить там постановками «Тангейзера» и «Лоэнгрина». Вагнер ограничился проведением репетиций, а дирижирование спектаклями (за исключением одного) предоставил Гансу Рихтеру, который в это время служил капельмейстером венской придворной оперы.

Гастроли в Вене, как и последующее приглашение руководить репетициями «Тристана» в Берлине, принесли Вагнеру некоторый доход. Пополнению его казны содействовало также предложение из Нью-Йорка написать «Торжественный марш» по случаю празднования столетия провозглашения независимости Соединенных Штатов Америки. Он получил за него 20 тысяч марок. Сам Вагнер понимал, что Марш, написанный по заказу, не является украшением его творчества*. После получения из Америки телеграммы о его успехе, композитор шутя говорил, что лучшее в Марше — деньги, которые он за него получил.

В июне 1876 года в Байрейте начались новые репетиции «Кольца». Их было всего три, и продолжались они по точно разработанному Вагнером плану с третьего июня по четвертое августа. Лишь несгибаемая воля композитора и его неукротимая энергия могли привести к осуществлению четырехдневной постановки такого исполинского произведения, как «Кольцо Нибелунга». Вагнеру нужно было не только добиться слаженного исполнения, но и отучить артистов от дурных, наслоившихся десятилетиями оперных привычек, от театральной рутины и создать, по существу, новый стиль музыкально-театрального искусства. Все это было неимоверно трудно и требовало не только административного и художественного таланта и одержимости, но и умения завоевать должный авторитет.

Генеральные репетиции начались в августе. В ночь с

---

* Это относится и к «Императорскому маршу», написанному Вагнером в начале 1871 года по поводу образования Германской империи. Пустая, бессодержательная помпезность этого марша, несмотря на использование в нем известного протестантского хорала «Твердый оплот» («Eine feste Burg»), недостойна музыкального гения Вагнера. Такой же неприглядной страницей творчества Вагнера был издевательский фарс «Капитуляция», написанный в связи с поражением Франции во франко-прусской войне 1870 года.

«Музыка будущего» — карикатура художника Спай («Ярмарка тщеславия», Лондон, 19 мая 1887 года)

пятого на шестое в Байрейт инкогнито прибыл Людвиг II, пожелавший присутствовать только на репетициях. На вилле «Эрмитаж» он принял Вагнера, которого не видел после мюнхенской постановки «Мейстерзингеров», то есть восемь лет. Король потребовал, чтобы на генеральную репетицию «Золота Рейна» публика не была допущена, но Вагнеру удалось убедить его, что в переполненном зале музыка лучше звучит. Репетиции «Валькирии» и других частей тетралогии шли в присутствии публики.

Трудно описать картину, которую представлял собой Байрейт в эти дни. Никогда прежде город не видел такого количества роскошных экипажей, такого скопления дам, блиставших сверкающими драгоценностями и вечерними туалетами, мужчин во фраках и черных блестящих цилиндрах. Эта аристократическая публика, собравшаяся со всех концов Германии и из других стран, вплоть до Соединенных

Штатов Америки, превратила огромное художественное событие в шумную сенсацию, сделала его «великосветской модой». На спектакли прибыл сам германский император Вильгельм I. Не любя и не понимая музыки, он счел своим долгом присутствовать на спектаклях, которым придавалось столь важное общенациональное значение. Помпа вокруг вагнеровских спектаклей недаром получила раздраженный отклик в письме Маркса Энгельсу от 19 августа 1876 года (как раз в дни фестиваля) из Карлсбада: «...в этой гостинице оказалась свободной лишь одна комната, и одновременно хозяин гостиницы сообщил нам ужасающую весть, что мы вряд ли найдем где-нибудь в другом месте приют, так как город наводнен гостями отчасти вследствие конгресса мельников и пекарей, отчасти благодаря тому, что туда собрались люди со всех концов света, направляющиеся в Байрейт на дурацкое празднество государственного музыканта Вагнера»[10].

И в самом деле: хотя мечта Вагнера осуществилась и «Кольцо Нибелунга» полностью было поставлено в созданном им театре, хотя исполнение под руководством Г. Рихтера было превосходным (при том, что не все певцы удовлетворяли высоким требованиям), хотя и в последующие годы спектаклями управляли выдающиеся дирижеры мирового масштаба, — вокруг театра был создан культ германского шовинизма, и он сделался знаменем реакционного пангерманизма.

Реакционное направление байрейтского театра отражалось прежде всего на режиссерско-постановочной стороне. Слишком подчеркивалось и акцентировалось воинственно-тевтонское и мистическое начало в ущерб гуманистическому содержанию творчества Вагнера, что, по существу, было его искажением. Байрейтский театр посещался преимущественно западноевропейскими и американскими богачами, ничего не понимавшими в музыке Вагнера, но абонировавшими места за несколько месяцев до начала спектаклей, благодаря чему вокруг театра создалась сенсационная атмосфера. Цены были настолько взвинчены, что театр был почти недоступен малоимущим слоям населения. Так ли представлял себе это Вагнер, когда в былые годы говорил о необходимости создания бесплатного, общедоступного, народного театра?

Само собой разумеется, что торжественные спектакли в Байрейте посетили выдающиеся музыканты разных стран. Могли ли они пройти мимо такого события в музыкально-

театральной жизни? В Байрейт приехали Чайковский, А. Рубинштейн, Кюи, Ларош, Лист, Сен-Санс, Григ, Брукнер и многие другие.

Несмотря на разные оттенки в деталях, общая оценка была примерно одинакова: восхищение красотами музыки, особенно в ее симфонической части, изумление перед волей и творческой энергией композитора, сумевшего создать такое грандиозное произведение и осуществить его постановку. Была и некоторая доля критики, относящаяся преимущественно к утомительным длиннотам, нарушению равновесия между собственно симфонической (оркестровой) и вокальной частями произведения в пользу первой.

Чайковский в статье «Байрейтское музыкальное торжество» отмечает неумеренное количество музыкальных красот, которые утомляют и потому не могут быть надлежащим образом восприняты. Он называет «Кольцо Нибелунга» «музыкальной Демьяновой ухой»[11]. «Вся его музыка, — пишет Чайковский, — музыка глубоко задуманная, всегда интересная, подчас превосходная и увлекательная, подчас суховатая и неудобопонимаемая, с технической стороны изумительно богатая и снабженная небывало красивой инструментовкой, — поручена оркестру»[12]. Но тут же Чайковский оговаривается: «Скорее я готов допустить, что я по собственной вине не возрос еще до полного понимания этой музыки и что, предавшись прилежному изучению ее, и я примкну когда-нибудь к обширному кругу истинных ее ценителей! В настоящее время, говоря совершенно искренне, „Перстень Нибелунгов“ произвел на меня подавляющее впечатление не столько своими музыкальными красотами, которые, может быть, слишком щедрою рукой в нем рассыпаны, сколько своей продолжительностью, своими исполинскими размерами»[13]. Заканчивает Чайковский свою статью так: «„Нибелунгов перстень“ составит одно из знаменательнейших явлений истории искусства. Как бы ни относиться к титаническому труду Вагнера, но никто не может отрицать великости выполненной им задачи и силы духа, подвигнувшей его довести свой труд до конца и привести в исполнение один из громаднейших художественных планов, когда-либо зарождавшихся в голове человека»[14].

Сен-Санс в статье «„Кольцо Нибелунга“ и байрейтские представления»(«L'Estafette» — август 1876)[15] пишет, что и раньше тщательно изучал произведения Рихарда Вагнера и слушал их в театрах, испытывая «драгоценные наслаждения». В начале статьи он замечает, что ненависть Ваг-

нера к Франции вовсе не умаляет достоинства его музыки, что нельзя путать вопрос национальности с вопросом искусства*[16]. Затем Сен-Санс кратко характеризует музыку по порядку действий и сцен. Критикуя отдельные частности, он в целом признает исключительность и огромную выразительную силу этого гигантского творения. Особенно потрясла его последняя часть, «Закат богов». «Невозможно дать хотя бы малейшее представление о подобной музыке: она не похожа ни на какую другую, — пишет он. — Музыка втройне усиливает интенсивность чувств, которыми живут действующие лица; вот, собственно, все, что можно сказать о самой музыке тем, кто ее слышал... С высоты последнего действия „Гибели богов" все произведение в своей почти сверхъестественной необъятности подобно цепи Альпийских гор, когда смотришь на нее с вершины Монблана»[17].

Григ рассказывает о своих впечатлениях от байрейтской постановки тетралогии в корреспонденциях, опубликованных в газете «Bergenposten» от 20 августа — 3 сентября 1876 года. Он присутствовал на всех репетициях, слушал все спектакли. Норвежский композитор буквально захлебывался от восторга, — тем более что сюжет тетралогии в значительной степени заимствован из близкого великому норвежскому композитору скандинавского эпоса «Старшая Эдда». «Только духовные импотенты или беспробудные ленивцы могут остаться здесь равнодушными»[18], — пишет Григ. О финале «Валькирии» — прощании Вотана с Брюнгильдой: «Ничего более трогательного не создавала музыка... Остроумнейшим способом соединяет здесь Вагнер сразу три различных мотива, и все же главная сила волшебства прежде всего в обаянии гармонии. Но и вагнеровская оркестровка торжествует здесь одну из величайших своих побед»[19]. Заканчивает свои корреспонденции Григ так: «Каковы бы ни были наши частные возражения, одно несомненно: Вагнер создал грандиозное творение, исполненное смелой оригинальности и трагического величия... Словом, байрейтское событие приведет к далеко идущим последствиям. Вагнер положил начало новому значительному периоду в истории искусства»[20].

Таковы впечатления трех выдающихся музыкантов разных стран от вагнеровской эпопеи.

---

* Заметим, что сам Сен-Санс не был последователен в этом отношении: во время первой мировой войны он выступил против исполнения Вагнера во Франции, что вызвало справедливую отповедь Ромена Роллана.

Весь цикл «Кольца Нибелунга» прошел три раза.

По окончании первого исполнения цикла, когда отзвучал последний аккорд «Заката богов», Вагнер вышел на вызовы публики и произнес краткую речь, в которой, между прочим, сказал: «Мы показали, что можем иметь искусство; теперь от вас, от вашего желания зависит, будет у нас в грядущем искусство или нет»[20]. По этому поводу Чайковский замечает: «Предоставляю читателю комментировать эти слова как ему угодно. Я скажу только, что в публике слова эти произвели недоумение. Несколько мгновений она оставалась безмолвна. Потом начались крики, но несравненно менее восторженные, чем те, которые предшествовали появлению Вагнера. Я думаю, точно так же поступили члены парижского парламента, когда Людовик XIV сказал им свои знаменитые слова „L'etat c'est moi" („Государство это я"). Сперва молча изумились великости налагаемой им на себя задачи, а потом вспомнили, что он король и грянули „Vive le roi" („Да здравствует король!")»[22]

Итак, отгремели байрейтские торжества, самое гигантское творение Вагнера «Кольцо Нибелунга» увидело свет театральной рампы. Гости и многочисленная публика разъехались по домам, и в маленьком Байрейте наступила привычная тишина.

Всем было ясно, что совершилось нечто выдающееся, что это был подлинный праздник искусства.

И снова вступила в свои права «проза жизни». Когда Вагнер после столь напряженных трудов и волнений отправился для отдыха в Италию, в Сорренто, он получил известие, что байрейтские торжества принесли дефицит в 120 тысяч марок. Пришлось обратиться к милости короля баварского, которому Вагнер написал пространное письмо. В этом письме он предложил план, по которому байрейтский театр со всем своим штатом становится собственностью баварского королевства и передается в ведение местного магистрата. Король обещал свое покровительство. Одновременно Вагнер обратился с воззванием к патриотам «вагнеровских обществ» о быстрой материальной помощи. В ожидании результатов он через Рим вернулся в Байрейт. В Риме он познакомился с итальянским пианистом, учеником Листа, Дж. Сгамбатти, большим поклонником Вагнера, и с реакционным французским социологом графом Жозефом Гобино — создателем теории о «неравенстве рас», повлиявшим на философские взгляды Вагнера в последние годы его жизни.

Декорации к постановке «Валькирии» в Байрейтском театре

Несмотря на трудное положение, композитор снова вернулся к творческой работе и вспомнил о давно задуманном, но пока еще имеющемся лишь в набросках «Парсифале». Текст будущей драмы-мистерии был закончен в Байрейте в апреле 1877 года. Но до музыкального воплощения было еще далеко.

Чтобы поправить материальные дела, Вагнер предпринял концертную поездку в Лондон, где в громадном зале «Альберт-холл» дал ряд симфонических концертов из своих произведений с участием байрейтских артистов. Однако большое количество репетиций при оркестре в 170 человек потребовали таких расходов, что их не покрыли доходы от концертов, несмотря на почти полный зал. Лондонская поездка ничего не дала. Вернувшись в Байрейт, Вагнер созвал патронов «вагнеровских обществ», чтобы обсудить положение. Он изложил свой план основания «школы», где певцы, музыканты оркестра, дирижеры должны были обучаться исполнению не только музыкальных драм Вагнера,

но и классической музыки. Если бы такая «школа» была создана, полагал Вагнер, она подняла бы значение Байрейта. Занятия он предполагал начать в 1878 году.

Для осуществления этого плана он предложил создать «Союз патроната для попечения и поддержки торжественных представлений в Байрейте». «Вагнеровские общества» должны были влиться в этот «Союз», причем каждый член обязан был вносить 15 марок ежегодно. Однако из-за ничтожно малого количества поступивших заявлений пришлось отказаться от организации «школы». К этому времени у Вагнера созрела давно лелеемая им мысль основать собственный орган печати для пропаганды Байрейта. То была газета «Байрейтские листки» («Bayreuther Blätter»), начавшая выходить с 1878 года. Руководство газетой было поручено Гансу Вольцогену. Сам композитор в ней активно сотрудничал и написал много статей.

Вагнер дал согласие на постановку «Кольца Нибелунга» в других театрах вне Байрейта, но с условием, чтобы тетралогия ставилась не отдельными частями, а целиком. На это условие прежде всего откликнулся мюнхенский театр, где за восемь-девять лет до этого уже были поставлены «Золото Райна» и «Валькирия», а раньше — «Тристан» и «Мейстерзингеры».

Все это помогло устранению материальных забот, и Вагнер мог целиком отдаться спокойному творческому труду. 1878 год был посвящен сочинению «Парсифаля» и статьям для «Байрейтских листков».

Музыка «Парсифаля» вчерне была завершена в апреле 1879 года, а инструментовка затянулась до января 1884 года. Это был «последний аккорд» творчества композитора в области музыкальной драмы.

Много удивительных противоречий содержала многогранная деятельность Вагнера. Но, пожалуй, самое большое из них состояло в следующем. Композитор, сделавший драму своей жизненной целью, твердо и убежденно считавший, что «искусством будущего» может быть только драма в его понимании, неожиданно во время работы над «Парсифалем» стал мечтать о сочинении инструментальной музыки в классическом духе. Ему, композитору, на протяжении почти всей жизни доказывавшему, что «чистой» инструментальной музыке пришел конец, захотелось писать симфонии и квартеты. Вагнер строил план одночастной симфонии, которую хотел назвать «симфоническим диалогом», где две темы вступали бы друг с другом в диалог. Потом он отка-

зался от этой мысли и задумал вести бесконечную мелодическую нить (но не как в драме). Во всяком случае, он говорил, что после «Парсифаля» будет писать одни симфонии. Эти планы не были осуществлены, не осталось никаких набросков несостоявшихся симфоний. Тем не менее в устах Вагнера такое высказывание более чем удивительно.

Среди статей Вагнера для «Байрейтских листков» выделяются: «Публика и популярность», «Хотим ли мы надеяться?», «О применении музыки к драме», «Религия и искусство» и дополнения к этой статье «В чем польза интеллектуального познания», «Познай самого себя», «Героизм и христианство».

В статье «Публика и популярность» (1878) композитор говорит о склонности публики к поверхностному восприятию искусства, о ее стремлении к скоропреходящим наслаждениям. Из этого следует вывод о трагическом положении настоящего художника.

Статья «Хотим ли мы надеяться?» (1879) посвящена вечно больному вопросу о взаимоотношении искусства и социальной жизни. Снова резко ставится вопрос об антагонизме между буржуазным обществом и искусством. Но при этом выражается надежда на то, что положение изменится и что залогом этого являются «идеальные запросы германской расы», то есть критикуется капиталистическая действительность не слева, а справа. Здесь же Вагнер выдвигает реакционнейшую теорию так называемой «регенерации», которую повторяет и в последующих статьях. Она сводится в основном к тому, что упадок человечества вызван главным образом смешением «неравных» рас. Эту расовую теорию, столь любезную фашизму, Вагнер заимствовал у графа Гобино — автора печально известного «Очерка о неравенстве рас».

В статье «Религия и искусство» (1880—1881) снова идет речь о вырождении человечества и предлагаются средства его возрождения, «регенерации»: вегетарианство, образование союзов защиты животных, союзов борьбы с алкоголизмом, шопенгауэровское «освобождение от мира явлений» и «отрицание воли к жизни». Особая роль приписывается музыке, единственному искусству, которое может раскрыть саму сущность христианства. Такая концепция перекидывает мост к христианской мистике «Парсифаля».

Особый интерес представляет статья «В чем польза интеллектуального познания» (1880—1881). Вагнер решительно выступает против войны как средства разрешения

конфликтов. Он осуждает не только государственную политику Наполеона III, захотевшего «дать Пруссии оплеуху» во время франко-прусской войны, он ругает и немецкую политику за то, что «могущественный властитель», уверяя всех в своем миролюбии, на самом деле прибегает к войне. Тут же композитор говорит о необходимости мирного договора, гарантирующего всеобщую безопасность, иначе одна война повлечет за собой другие войны. В последние годы он критиковал даже Бисмарка за его военную политику.

В статье «Познай самого себя» (1881) Вагнер снова показал свою проницательность в критике капитализма. В качестве средства излечения от всех болезней капитализма Вагнер предлагает... философию Шопенгауэра в сочетании с религией и искусством. Именно искусство, по Вагнеру, уводя человека от действительности, может дать ему чувственное ощущение божественной сущности. Так критика капитализма оборачивается откровенной религиозной мистикой.

В статьях «Познай самого себя» и «Героизм и христианство» (1881) Вагнер снова возвращается к пресловутой расовой теории. Смешение рас привело к упадку национального самосознания (конечно, немецкого!). Особую роль в его возрождении должен сыграть, по Вагнеру, какой-то «расовый инстинкт», сохранившийся еще у представителей старинных аристократических родов. В статье «Героизм и христианство» все эти расовые бредни дополнены разговорами об искупительной роли крови христовой.

Но если социально-политические и философские взгляды композитора глубоко реакционны, то совсем иначе он мыслит, когда речь идет о музыке. В этом отношении выделяется статья «О применении музыки к драме» (1879). Правда, в ней повторены известные мысли о невозможности дать что-либо новое после Бетховена в области «чистой» инструментальной музыки; есть здесь и выпады против программной музыки, которая, благодаря применению в ней экстравагантных театральных приемов, становится бесформенной с точки зрения «чистой» инструментальной музыки. Но суть статьи составляют интересные и плодотворные мысли. Вагнер советует композиторам избегать каких бы то ни было эффектов ради них самих, без драматической или логической мотивировки: «Композиторам, воспитывавшимся до сего времени на новейшей инструментальной музыке классически-романтической школы и желающим ныне испробовать свои силы в драматической музыке, я должен в

первую очередь дать совет: никогда не превращать в самоцель гармонические и оркестровые эффекты, а всегда выжидать сначала появление в ходе действия достаточного повода для применения воздействий такого рода, так как в противном случае эффект не производит желаемого впечатления. Я лично еще ни разу не встречал начинающего композитора, который бы не был уверен в первую очередь получить от меня санкцию на так называемые „дерзания". При этом мне стало совершенно ясно, что тот тщательный план в отношении модуляций и оркестровки, который я с необычайным вниманием и упорством проводил в каждой моей работе, никогда и никем не был ни замечен, ни оценен»[23].

Это высказывание интересно в двух отношениях. Во-первых, Вагнер здесь явно выступает против формализма, то есть против применения в музыке пустых эффектов, ничем не мотивированных, против формальных вывертов, оправдываемых только тем, что они новы и что раньше их никто не употреблял. Во-вторых, он сетует на то, что никто не замечает тщательности модуляционного плана и оркестровки в его сочинениях. Думается, что к этим словам Вагнера, сказанным сто лет тому назад, не мешает прислушаться многим современным композиторам.

Изнурительный труд композитора над музыкой «Парсифаля» и статьями для «Байрейтских листков» плохо повлиял на его здоровье. Кроме того, Вагнер с трудом переносил сырой климат Байрейта. Возобновилась старая болезнь — рожистое воспаление лица. В декабре 1879 года композитор уехал в Неаполь. Здесь он прожил до середины лета. Вернувшись в Германию и остановившись в Мюнхене, Вагнер исполнил для короля в частном концерте вступления к «Лоэнгрину» и «Парсифалю». Здесь же он добился материальной поддержки для постановки «Парсифаля» в Байрейте. Так как денег все же не хватало, король Людвиг распорядился о безвозмездном предоставлении для Байрейта хора и оркестра мюнхенского придворного театра.

Первое представление «Парсифаля» было назначено на лето 1882 года. Вагнер высказал категорическое требование: нигде, ни в одном театре, за исключением байрейтского, не ставить «Парсифаля» в течение 30 лет после его смерти. Король признал это требование законным и даже отказался от постановки драмы-мистерии в Мюнхене.

Летом 1881 года начались репетиции. Одновременно писались декорации по эскизам художника П. В. Жуковского — сына выдающегося русского поэта В. А. Жуков-

ского. Пока велась подготовительная работа, в разных городах Германии, а позже и в других странах, шла полностью тетралогия «Кольцо Нибелунга». Столица империи — Берлин — отставала в этом отношении. Неоднократные попытки поставить там одну «Валькирию» наталкивались на сопротивление Вагнера.

Большую роль в активной пропаганде «Кольца» сыграл чешский антрепренер Анжелло Нейман. Силами его театра «Кольцо» ставилось в Германии, Чехии, Бельгии, Голландии, Италии, Австрии, России. В Петербург труппа Неймана приехала в 1889 году (через шесть лет после смерти Вагнера) и впервые познакомила русскую столицу с вагнеровской тетралогией. На всех репетициях присутствовали Римский-Корсаков и Глазунов, изучавшие музыку Вагнера с партитурами в руках. Римский-Корсаков вспоминает в «Летописи моей музыкальной жизни»: «В середине сезона в оперной жизни Петербурга произошло весьма важное событие: в Мариинском театре появился пражский антрепренер Анджелло Нейман с немецкой оперной труппой для постановки вагнеровского „Кольца Нибелунга“ под управлением капельмейстера Мука. Весь музыкальный Петербург был заинтересован. Мы с Глазуновым посещали все репетиции, следя по партитуре... Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход»[24].

Зимой 1881/82 года Вагнер провел много времени в Палермо, в Сицилии, где и была закончена партитура «Парсифаля». По возвращении его в Байрейт летом 1882 года начались репетиции. Оркестром дирижировал мюнхенский придворный капельмейстер Герман Леви. Наиболее активно вел себя на репетициях сам композитор. Несмотря на почти семидесятилетний возраст, он входил во все детали, пел, показывал, как нужно играть каждую роль. На одной из репетиций, когда процессия рыцарей Грааля шла в неправильном ритме, он отнял чашу у переднего рыцаря и сам пошел во главе процессии.

Генеральная репетиция состоялась 24 июля, а 26 июля — первое представление. В общей сложности торжественные спектакли «Парсифаля» прошли 16 раз. Все спектакли шли с аншлагом, и, в отличие от «Кольца Нибелунга», торжественные представления драмы-мистерии принесли значительный доход.

Почти сразу по окончании спектаклей Вагнер уехал с семьей в спасительную Италию, которая много раз прино-

Памятник Р. Вагнеру в Берлине

сила ему исцеление. Он поселился в прекрасной Венеции, которую страстно любил, в палаццо «Вендрамин» на Большом канале (Canale Grande).

Здесь композитор написал заметку об исполнении «Парсифаля» в Байрейте, работал над заключением статьи «Искусство и религия» и над статьей «О женском начале в человеке», в которой поставил вопрос о влиянии характера брачного союза на вырождение человеческого рода и о вреде брака по расчету (статья эта осталась неоконченной). Здесь же он в последний раз виделся с Листом, прогостившим у него два месяца (от середины ноября 1882 года до середины января 1883 года). Когда Лист уезжал в Будапешт, оба друга, прощаясь, не думали, что расстаются навсегда.

Вагнер настолько хорошо чувствовал себя в Венеции, что даже принял участие в маскараде и венецианском карнавале в начале февраля 1883 года. Как-то композитор шутливо сказал Козиме, что они, вероятно, никогда не умрут. В последние недели жизни он был особенно мягок, благодушен,

Рихард и Козима Вагнер с сыном Зигфридом

Посмертная маска Р. Вагнера

что вообще не было ему свойственно. Изредка его мучили сердечные припадки, но они быстро проходили.

Вечером 12 февраля Вагнер был в радостном и спокойном настроении. Когда все собрались спать, он попросил посидеть с ним еще немного. В 11 часов вечера он сел за рояль и начал играть финал «Золота Рейна». На другое утро, 13 февраля, он почувствовал себя плохо, но после завтрака ушел в кабинет работать. Наступило время обеда. Вагнер не вышел к столу. Он продолжал работать над статьей «О женском начале в человеке», то вставая и прохаживаясь по комнате, то снова садясь за стол. Вдруг начался сильнейший сердечный приступ, он позвонил и крикнул: «Жену и доктора!». Когда родные вбежали в кабинет, уже началась агония. Слуга стал снимать с него одежду, и на пол упали часы, подаренные Козимой. Вагнер успел только произнести: «Мои часы». Это были его последние слова.

Известие о смерти Вагнера быстро разнеслось по всему миру. Друзья, поклонники композитора и его противники были одинаково потрясены. Верди писал на следующий день после смерти Вагнера: «Печально. Печально. Печально. Умер Вагнер! Прочтя вчера эту депешу, я был, можно сказать, потрясен! Не будем спорить! Угасла великая личность! Имя, оставляющее могучий след в истории искусства»[25].

Тело Вагнера было перевезено траурным поездом в Байрейт. На похороны съехались делегации из разных стран. Под звуки похоронного марша из «Заката богов» великий композитор нашел вечное успокоение в парке виллы «Ванфрид».

Через три с половиной года после смерти Вагнера, в конце июля 1886 года, в Байрейт приехал Лист на постановку «Тристана и Изольды» и «Парсифаля». Простудившись в дороге, он, несмотря на свое недомогание, был на обоих спектаклях, но после этого слег и через несколько дней скончался. Могила Листа находится в саду виллы «Ванфрид» подле могилы Вагнера. В этом есть нечто символическое: два великих друга-музыканта, различными путями шедшие к одной художественной цели — созданию синтетического искусства, — после смерти оказались рядом на вечные времена.

Глава XIII

Тетралогия «Кольцо Нибелунга»

Тетралогия «Кольцо Нибелунга» — не только самое гигантское по масштабу творение Вагнера, она является самым грандиозным произведением в истории мирового музыкального театра. Это произведение уникально.

Мы знаем, что Вагнер категорически возражал против отдельного исполнения музыкальных драм, составляющих тетралогию, что он рассматривал ее как единое произведение. Но обычно в разных театрах (за исключением Байрейта) вопреки воле Вагнера исполняются отдельные части тетралогии, что объясняется в значительной степени причинами практического характера.

«Кольцо» ставится целиком только во время особых праздничных фестивалей, и такие постановки носят характер из ряда вон выходящих событий. Если следовать требованию Вагнера, любители его тетралогии имели бы редко возможность ее слушать, так как целиком поставить «Кольцо» необыкновенно сложно для руководства театра, а публике утомительно провести в театре четыре вечера.

Создание этого исполинского произведения, по праву считающегося, как сказал Чайковский, «одним из громаднейших художественных планов, когда-либо зарождавшихся в голове человека»[1], потребовало от композитора-драматурга больше четверти века упорного, настойчивого труда — около половины всей его творческой жизни.

Центральный образ трагедии — герой народных сказаний могучий Зигфрид, жаждущий подвигов и совершающий

их. Ф. Энгельс дает ему такую характеристику: «Зигфрид — представитель немецкой молодежи. Мы все, у которых бьется в груди еще не укрощенное условностями жизни сердце, мы все знаем, что это значит. Мы все чувствуем ту же жажду подвига, тот же бунт против традиций, который выгнал Зигфрида из замка его отца; нам бесконечно противны вечные колебания, филистерский страх перед новым делом, мы хотим вырваться на простор свободного мира, мы хотим забыть о благоразумии и бороться за венец жизни — подвиг»[2].

Вагнер заметно модернизировал образ Зигфрида, истолковывая его, как и весь миф о Нибелунгах, с позиции идеологии и философии немецкой интеллигенции в условиях революционной ситуации. Он подчеркивал в образе Зигфрида героическое начало и называл его «страстно ожидаемым нами человеком будущего», «социалистом-искупителем, явившимся на землю, чтобы уничтожить власть капитала»[3]. В Зигфриде Вагнер видел того «идеального человека», который придет в мир, чтобы освободить человечество от власти золота и тем самым от преступлений, царящих в этом мире.

А. Ф. Лосев в статье «Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем» полемизирует с вагнеровской характеристикой Зигфрида и пишет, что Зигфрид вовсе не социалист, а торжествующий в своем самоупоенном анархизме индивидуалист[4]. Но автор не учитывает, что Вагнер, не имея никакого понятия о научном социализме и высказывая довольно путаные мысли по этим вопросам, именно так понимал социализм. Он понимал его не в марксистском, а, как мы уже отмечали, в бакунинско-прудонистском смысле, то есть в смысле анархического индивидуализма. О таком «социализме» В. И. Ленин говорил, что «это был вовсе не социализм, а прекраснодушная фраза, доброе мечтание, в которое облекала свою *тогдашнюю* революционность буржуазная демократия, а равно невысвободившийся из-под ее влияния пролетариат»[5]. Таким был и вагнеровский социализм, и иным он быть не мог.

Вагнер писал текст героической и оптимистической драмы «Смерть Зигфрида» в период революционного подъема. Герой гибнет, но его подвиги спасают мир от проклятия. Его смерть — искупление. Так характерная для оперного творчества Вагнера романтическая идея искупления нашла свое воплощение и в этой драме. Хорошо известно (и об этом множество раз писалось в литературе),

что в дальнейшем, когда был создан весь текст тетралогии, идейная концепция драмы сильно изменилась в связи с изменением мировоззрения композитора.

Вагнер не первый обратился к мифу о Нибелунгах. В Германии первая половина XIX века, ознаменованная подъемом национального самосознания и борьбой за национальное воссоединение, характерна повышенным интересом к истории своей страны и своего народа, к его мифам, сказаниям и легендам. Достаточно вспомнить стихи Уланда «Меч Зигфрида», трилогию Р. Херманна «Нибелунги», трагедию Э. Раупаха «Клад Нибелунгов», драматическую трилогию «Нибелунги» Ф. Геббеля и другие произведения на эту тему; известно, что Шуман также думал написать оперу «Нибелунги». При работе над текстом тетралогии Вагнер использовал различные варианты сказаний о Нибелунгах и Зигфриде, познакомился с многочисленными исследованиями по германской мифологии и сказанию о Нибелунгах. Таким образом, либретто тетралогии — сплав множества легенд и сказаний, а в качестве его главных литературных источников можно назвать «Песни старшей Эдды» и «Сагу о Вольсунгах».

В литературе много писалось о «Кольце Нибелунга», о противоречиях между первоначальным замыслом «Кольца» и его конечной редакцией. Вопрос этот не следует упрощать. Не следует думать, что до определенного периода замысел был один, а под влиянием краха революции и пессимистической философии Шопенгауэра он внезапно стал другим. Как известно, весь текст тетралогии был закончен в 1852 году, за два года до знакомства Вагнера с философией Шопенгауэра, когда Вагнер еще был фейербахианцем и когда его революционный пыл еще не вполне остыл. Хотя сочинение музыки растянулось на двадцать с лишним лет, образы Зигфрида, Вотана, Брюнгильды и других героев трагедии были уже в основном созданы. Поэтому речь должна идти не только о противоречиях, связанных с переломом в мировоззрении Вагнера, но и о противоречиях, проявившихся в один и тот же период его творчества, и о противоречиях между мировоззрением Вагнера и его творчеством: когда Вагнер уже перешел в лагерь реакции, он с увлечением и страстью работал над музыкальным воплощением героического образа Зигфрида — своего «социалиста-искупителя».

Драматическая эпопея Вагнера повествует о золотом кладе, который покоится на дне могучего Рейна. Его стерегут

три речные девы — дочери Рейна: Вельгунда (от слова Welle — волна), Воглинда (от слова Woge — зыбь) и Флоскхильда (от слова fließen — течь, струиться). Стеречь золотой клад завещал им сам Отец Рейн. Кто сумеет похитить из Рейна золотой клад и выковать из него кольцо, тот получит власть над миром. Но для этого нужно убить в себе самое святое чувство — нужно отречься от любви. Единственным, кто смог это сделать, оказался Альберих — карлик Нибелунг, злобный и мстительный. Он убил в себе любовь и похитил золотой клад. С помощью своего брата Миме он сковал кольцо и шлем-невидимку. Так отвратительный гном Альберих получил в руки власть над миром и сделал карликов-нибелунгов, живущих в глубинах земных недр (в Нибельхейме — стране туманов), своими рабами, заставив их ковать для себя груды золота и доставлять ему несметные богатства.

Но кольцо не только приносит власть над миром: оно таит в себе гибель для каждого, кто им владеет. Такова его роковая сила. В жажде им обладать враждуют нибелунги, великаны Фафнер и Фазольт и боги. В мире совершаются убийства, козни, предательство, везде царит вероломство. И причина всех бед в роковой силе проклятого кольца.

Что же означает эта символика? На этот вопрос Вагнер ответил в статье «Познай самого себя», где он сравнивает роковое кольцо с биржевым портфелем.

Осуждение жажды мировой власти — вот идейная основа основ вагнеровской тетралогии. Сам того не помышляя, композитор в известном смысле оказался пророком будущего своей страны и разоблачил его с такой силой, с какой в опере никто этого не делал ни до, ни после него. Конечно, сказанное не следует понимать буквально, прямолинейно. У Вагнера нет никакой исторической концепции (и нелепо было бы искать ее), у него над всем миром властвует мистическая, фатальная сила рока (поэтому такое огромное значение приобретают лейтмотивы судьбы и проклятия кольца). Параллель с известными событиями в Германии XX века имеет не конкретно-исторический, а скорее ассоциативно-символический смысл.

Глава богов Вотан обещал отдать великанам за построенный ими в облаках лучезарный замок Валгаллу богиню Фрейю, которая растит в своем саду золотые яблоки, приносящие богам вечную юность. Это обещание было скреплено договором, записанным рунами (древнегерманскими письменами) на древке копья Вотана. Но Вотан отказывается от

выполнения договора и вместо Фрейи отдает великанам золотой клад нибелунгов с кольцом и шлемом, хитростью отнятый у Альбериха. Так бог пустил зло в мир. Над миром нависло страшное проклятье. Вотан сам не может избавить мир от этого проклятья. Он должен породить героя, который сможет совершить этот подвиг. Сначала Вотан возлагает надежду на своего сына Зигмунда. Но вынужден от него отказаться по настоянию Фрикки, которая сначала обвиняет Зигмунда, женившегося на своей сестре, в кровосмешении, а потом напоминает Вотану, что он покровительствовал сыну на протяжении всей его жизни. Тогда призывается Зигфрид — сын Зигмунда и Зиглинды. Выросший без покровительства Вотана, дитя природы, друг лесных зверей и птиц, жизнерадостный юный герой, независимый от богов и людей, он один может совершить этот подвиг. Освободить мир от тяготеющего над ним проклятия можно только через любовь, и любовь Зигфрида и Брюнгильды — та искупительная сила, которая принесет освобождение. Любовь и власть несовместимы: любовь приносит обновление и расцвет, а власть — гибель. Таков один идейный пласт тетралогии, как она была первоначально задумана Вагнером.

Но есть и другой. Рядом с солнечным, лучезарным Зигфридом вырастает трагическая фигура Вотана, носителя идеи роковой обреченности. Не в силах преодолеть проклятия, тяготеющего над миром, он жаждет смерти для себя и для всего сонма богов. Если в «Золоте Рейна» и в «Валькирии» он еще действует активно, то в «Зигфриде» Вотан — путник, странствующий по миру и наблюдающий за всем происходящим. В «Закате богов» он «присутствует» незримо.

Сила рока вынуждает Вотана поступать вопреки своей воле и желаниям. Любя своего сына Зигмунда, он обрекает его на смерть; свою дочь валькирию Брюнгильду он погружает в зачарованный сон и окружает кольцом огня, пока ее не разбудит смертный и не сделает своей супругой; зная, что Зигфрид пройдет сквозь огонь и разбудит Брюнгильду, и мечтая об этом, Вотан преграждает ему копьем путь к скале спящей девы. Всё и вся находится во власти рока, даже сами боги. Вотан является олицетворением пессимизма, близкого шопенгауэровской философии. Не случайно Вагнер, прочитав книгу «Мир как воля и представление», был потрясен сходством ее идей с тем, что несет в себе Вотан. Даже на образ лучезарного Зигфрида Вотан отбрасывает

свою тень. Зигфрид пришел в мир, чтобы освободить его от зла, но и на нем лежит печать обреченности, — он сам гибнет, сделавшись жертвой проклятия, связанного с кольцом Нибелунга.

Мы говорили о модернизации мифа в тетралогии Вагнера. В образе Вотана эта модернизация сказалась особенно ощутимо. Он — философствующий резонер, вечно сомневающийся, нерешительный, рассуждающий о судьбах мира, мучительно ищущий разрешения своих сомнений. В общем он — типичный современник Вагнера, резонерствующий немецкий интеллигент. Сам композитор сказал, что Вотан «до мельчайших деталей похож на нас. Он — свод всей интеллигентности нашего времени. Такая именно фигура, как Вотан — ты должен это признать, — представляет для нас глубочайший интерес»[6]. Недаром И. И. Соллертинский остроумно писал в статье «Исторические типы симфонической драматургии»: «... Вотан философствует, словно защитил докторскую диссертацию в одном из немецких университетов XIX века»[7].

В партии Вотана есть страницы потрясающей силы музыкальной выразительности — достаточно вспомнить сцену прощания его с Брюнгильдой и заклинания огня в финале «Валькирии». Но ему же тетралогия обязана многочисленными философскими рассуждениями, размышлениями, спорами, которые затягивают, тормозят действие, делают его тяжеловесным, статичным и утомительным.

Огромную роль в драматургии «Кольца Нибелунга» играют образы природы, не только создающие яркий красочный фонд, но и неразрывно связанные с жизнью, чувствами и деяниями героев. Вечно струящиеся волны Рейна составляют поэтическую атмосферу всего драматического цикла: в глубине Рейна таится золотой клад; над долиной, где протекает Рейн, высится Валгалла; из Рейна раздается плач речных дев, умоляющих богов вернуть им золото в финальной сцене «Золота Рейна»; по Рейну Зигфрид совершает путешествие в страну Гибихунгов (первый акт «Заката богов»); у берега Рейна (третий акт «Заката богов») Зигфрид встречает речных сестер; когда тело мертвого Зигфрида вместе с Брюнгильдой сгорает на костре и в огне пылает Валгалла (финал тетралогии), волны Рейна разливаются и затопляют всю сцену.

Чаруют зрение и слух картины леса — немецкого романтического леса, шелестящего нежной листвой и оглашаемого птичьим гомоном. Дремучий лес — родной дом

Зигфрида. То это лес, озаренный солнцем, где Зигфрид беседует с лесной птичкой; то это таинственный, темный, глухой лес, где в страшной пещере сторожит свой клад дракон Фафнер; в лесу Зигфрида настигает смерть от удара предательского копья Хагена. Образ леса неотделим от образа Зигфрида, и это отчетливо проявляется в музыке (лейтмотив рога Зигфрида, проникновение в его музыкальную характеристику интонаций, характеризующих лесную природу).

Грозные стихии природы неотделимы от образов Вотана и его девяти дочерей валькирий. Картины грозы имеют и психологический смысл: так, гроза в начале «Валькирии» выражает бурю чувств в душе Зигмунда, бегущего от погони преследователей, и как бы предвещает будущие драматические события. Картинам грозы противостоит сладостная весенняя ночь, озаренная мягким сиянием луны (любовная сцена Зигмунда и Зиглинды в первом акте «Валькирии»). Огромное значение в партитуре тетралогии имеют лейтмотивы бога огня Логе.

Созданная Вагнером система лейтмотивов нашла в «Кольце Нибелунга», пожалуй, более последовательное применение, чем в других его музыкальных драмах. Если в «Золоте Рейна» их около тридцати, то в «Закате богов» цифра эта близка к сотне.

Лейтмотивами наделены не только живые персонажи, но и неодушевленные предметы (Валгалла, меч, копье, шлем, кольцо) и явления природы (Рейн, гроза, лес, птичка), и человеческие чувства и страсти (любовь, страдание, отчаяние), и отвлеченно-философские понятия (судьба). Подавляющему большинству лейтмотивов присущи яркая образность, рельефность, почти речевая выразительность. Многие из них имеют иносказательный смысл: так, лейтмотивы кольца и Валгаллы символизируют силу власти — поэтому, при всем их интонационном контрасте, они непосредственно переходят друг в друга, как, например, в интерлюдии между первой и второй картинами «Золота Рейна».

Мотив Валгаллы тонально устойчив, прост в гармоническом отношении и консонантен (весь он состоит из трех ступеней тональности Des-dur — тоники, субдоминанты и доминанты); мотив кольца тонально неустойчив и диссонантен. В первом разлит торжественный покой, второй несет в себе нечто зловещее, «ядовитое». Но по направлению нисходяще-восходящего движения и частично по ритмическому строению они родственны.

Точно так же одновременно контрастны и родственны лейтмотивы Зигфрида-героя и проклятия кольца. Проклятое Альберихом кольцо — это символ обреченности, гибели, но ведь печать обреченности лежит и на Зигфриде.

Родственны друг другу лейтмотивы искупления любовью и любви Зигфрида и Брюнгильды.

Такая внутренняя интонационная связь разных лейтмотивов — один из факторов, способствующих органичности симфонического развития и преодолению мозаичности, калейдоскопичности строения музыкальной ткани, что было бы возможно при таком непрерывном нанизывании лейтмотивов друг на друга.

Некоторые лейтмотивы остаются почти или совсем неизменными (мотивы меча, золота), другие вплетаются в широкое мелодическое развертывание* или (особенно те, которые характеризуют человеческие чувства и страсти) разнообразно варьируются в зависимости от драматической ситуации и получают широкое симфоническое развитие.

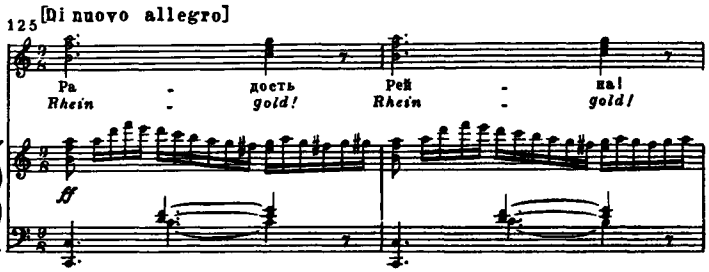
Отдельные группы лейтмотивов отличаются друг от друга своей мелодической и гармонической структурой. Есть лейтмотивы — простые фанфары, построенные на звуках мажорного или минорного трезвучия, иногда заполненного проходящими звуками — секундовыми сопряжениями. Они характеризуют преимущественно неодушевленные предметы, или героические образы, или устойчивость, незыблемость власти, хотя бы кажущуюся (мотивы меча, золота, рога Зигфрида, Валгаллы, валькирий и т. д.). Есть лейтмотивы лирически-напевные, напряженные, тонально зыбкие, модулирующие, насыщенные хроматизмами, секвенциями, — такие лейтмотивы характеризуют чувства и переживания героев. Лейтмотивы бесполутоновой пентатонической структуры воплощают образы ясной, чистой, лучезарной природы, и напротив, хроматически скользящий, извивающийся, тонально неопределенный лейтмотив принадлежит богу огня Логе (в мощном величавом оркестровом облачении и в симфонически развитом виде он отображает огонь, пылающий вокруг скалы Брюнгильды).

Очень разнятся друг от друга лейтмотивы, характеризующие положительные, светлые образы и образы зла, мрака. Первые диатоничны, даже если они включают хроматические интонации, отличаются мелодической яркостью, песен-

---

* В «Мейстерзингерах» Вагнер пользуется обратным приемом — вычленением лейтмотива из широкой мелодии.

ностью; вторые — угловаты, изобилуют уменьшенными или увеличенными интервалами, придающими им в сочетании с инструментовкой зловещий характер. Даже один и тот же лейтмотив может претерпеть коренное превращение в зависимости от того, что он выражает. Вот, например, гармоническая последовательность с нисходящей большой секундой в верхнем голосе, характеризующая радость трех дочерей Рейна от обладания золотом:



А вот вариант этого мотива, изображающий мрачную силу Альбериха.

Другая гармония и нисходящая полутоновая интонация меняют образ*.

Все эти лейтмотивы, чередуясь, видоизменяясь, переходя друг в друга, контрапунктически сплетаясь по принципу контрастной полифонии, образуют сложную, разветвленную симфоническую ткань. Распространено мнение, что вагнеровские лейтмотивы звучат только в оркестре, а не в вокальных партиях, которые якобы представляют собой сплошной речитатив. Но уже анализ «Тристана» и «Мейстерзингеров» показал, что это не вполне верно. Конеч-

* Этот пример приводится в книге А. К. Кенигсберг «„Кольцо Нибелунга" Вагнера» (М., 1959, с. 53). О многочисленных вариациях этой темы говорит и сам Вагнер в статье «О применении музыки в драме»[8].

но, в «Кольце Нибелунга» лейтмотивы звучат значительно большее количество раз в оркестре, чем у певцов. Они чаще всего инструментальны по своей природе. Но они появляются и в вокальных партиях, и таких мест во всей тетралогии довольно много. Некоторые из лейтмотивов даже впервые возникают у певцов, а затем множество раз звучат в оркестре. Таковы мотивы дочерей Рейна, кольца, проклятия, Зигфрида-героя и т. д. Кроме того, вагнеровские лейтмотивы иногда составляют часть протяженной мелодии, включаясь в ее развертывание.

Распространено также мнение, что вагнеровская лейтмотивная система служит единственным средством музыкальной характеристики и потому образы однозначны. Это тоже не совсем верно. Конечно, в «Кольце Нибелунга» лейтмотив является основным средством музыкальной характеристики, но основным, а не единственным. Прежде всего, некоторые действующие лица наделены несколькими лейтмотивами, характеризующими разные стороны образа. Так, лейтмотивами, относящимися к Вотану, служат мотивы Валгаллы, копья Вотана (символа договора), его отчаяния, прощания с Брюнгильдой и т. д. Зигфрид имеет свои лейтмотивные характеристики — Зигфрид-герой, его лесной рог, его любовь к природе. Бывают и обратные случаи, когда одним лейтмотивом объединены два действующих лица, что характеризует одно охватившее их чувство: это — любовь Зигмунда и Зиглинды, любовь Зигфрида и Брюнгильды. Наконец, нельзя не заметить, что средством музыкальной характеристики служит также вокальная речь героев, а не только их лейтмотивы. Сравним, например, торжественно-спокойную, патетически-приподнятую или гневную (в зависимости от ситуации) вокальную декламацию Вотана с угловатой, изломанной, отрывистой вокальной речью Альбериха или с примитивно-грубой речью великанов. Сравним юношески-задорную речь Зигфрида с жалостно-льстивой у Миме в первом акте «Зигфрида» — и мы убедимся, что интонационный строй вокальных партий тоже имеет значение для создания образа того или иного действующего лица. Добавим к этому, что в партитуре «Нибелунгов» есть эпизоды, лишенные лейтмотивов. Таково, например, «ариозо» Брюнгильды в финальной сцене «Зигфрида» («Вечно грезя, вечно мечтая»). Его основная дивной красоты мелодия нигде больше в тетралогии не появляется.

В конструктивном отношении система лейтмотивов в тетралогии играет особо важную роль, и Вагнер придержи-

вается ее наиболее строго и последовательно, иногда даже педантично. Именно лейтмотивы скрепляют форму воедино, как бы замещая необходимую в музыке и свойственную ее природе тематическую повторность и репризность — простую или варьированную. Мастерство композитора в варьировании, трансформациях лейтмотивов, в их превращении друг в друга, в построении на их основе монолитных и целостных симфонических и вокально-симфонических полотен поистине поразительно (это как раз отмечает Чайковский в своих воспоминаниях о байрейтских торжествах)[9]. Достаточно вспомнить любовную сцену Зигмунда и Зиглинды из первого акта «Валькирии», или прощание Вотана с Брюнгильдой и заклинание огня из финала той же драмы, или знаменитый траурный марш из «Заката богов» — все эти сцены состоят из лейтмотивов.

Существенное значение в организации формы имеют тональные связи и тональности, сопутствующие большей частью определенным образам. Так, трубный лейтмотив меча связан в основном с тональностью C-dur, лейтмотив Валгаллы — с тональностью Des-dur, лейтмотив огня — с тональностью E-dur, лейтмотивы, воплощающие трагическую судьбу Вельзунгов, — с тональностью d-moll. Наряду с этим необходимо указать на тонально-тематические «арки», связывающие единством выражения отдельные, даже далеко расположенные друг от друга сцены, не только внутри одной драмы, но и в разных драмах тетралогии.

Однако лейтмотивная техника Вагнера в «Кольце Нибелунга» имеет и свои уязвимые стороны. Прежде всего, лейтмотивов слишком много, и слушателю, предварительно не изучившему партитуру, трудно в них ориентироваться. Почти при каждом появлении действующего лица или предмета и даже при упоминании о нем звучит лейтмотив этого лица или предмета. Иногда это превращается в механический прием и становится назойливым, создается мозаика лейтмотивов, приводящая к некоторой аморфности. К такого рода местам относится огромный по протяженности рассказ Вотана Брюнгильде во втором акте «Валькирии» или сцена соревнования в загадках между Вотаном-путником и Миме в первом акте «Зигфрида».

Недостаток «Кольца» также — слишком большое количество рассказов об уже известном не только тем, кто рассказывает, но и зрителям в театре. Вагнер, очевидно, опасался, что отдельные части тетралогии будут ставиться в отрыве от других частей, и решил путем рассказов вводить

зрителя в курс событий. Правда, среди рассказов есть и глубоко впечатляющие, органически входящие в драматургическую ткань произведения, как, например, рассказ Зигмунда о своей горестной жизни в первом акте «Валькирии» (кстати, этого зритель не знает). Но некоторые другие рассказы тормозят действие и создают впечатление застылости, статики.

Однако эти уязвимые стороны — издержки, свойственные гениальным творениям. По этому поводу хорошо сказал Ромен Роллан: «Работа среднего достоинства легко может оказаться в своем роде совершенной, редко это выпадает на долю возвышенного произведения. Пейзажу из маленьких холмов и милых лужаек легче быть гармоничным, чем пейзажу ослепительных Альп, стремительных потоков, ледников и бурь. То тут, то там в этом пейзаже страшные вершины подавляют картину и нарушают гармонию».[10].

Поскольку музыка «Кольца Нибелунга» создавалась на протяжении двух с лишним десятилетий, в ней при общем единстве стиля наблюдается заметная эволюция в сторону усложнения музыкального языка.

В заключение общего обзора необходимо коснуться оркестровых средств, примененных Вагнером в тетралогии, тем более, что в ней, как и в других его музыкальных драмах реформаторского периода творчества, оркестр является основным носителем драматической идеи и музыкальных образов. Действительно, до Вагнера оперный оркестр не знал ничего подобного «Нибелунгам». Грандиозный замысел тетралогии потребовал огромного состава оркестра, одинакового во всех ее частях (с некоторыми вариантами в ударной группе). В целом это четверной состав: три флейты и флейта пикколо, три гобоя и английский рожок, три кларнета и бас-кларнет, три фагота и контрафагот. Такова деревянная группа. Медная духовая группа состоит из восьми валторн (иногда четыре из них заменяются специально сконструированным для исполнения «Кольца» в байрейтском театре квартетом так называемых «вагнеровских труб» с валторновыми мундштуками — двух теноровых и двух басовых), трех труб, басовой трубы, трех теноровых и одного басового тромбона, контрабасового тромбона, контрабасовой тубы. Как видно, особенно усилена медная группа. К этому присоединяется большой состав ударных инструментов (литавры, тарелки, большой и малый барабан и т. д.), включая 18 наковален различной величины, и

усиленная группа струнных. Этот громадный оркестр украшают шесть арф — небывалое количество в оперном и в симфоническом оркестрах.

Все мощные средства музыкальной выразительности, в том числе оркестровые, продиктованы художественной необходимостью; выделение солирующих инструментов или отдельных групп оркестра, как и использование мощного tutti — все служит наиболее яркому воплощению драматического образа. Вагнер предостерегает композиторов от увлечения эффектами без художественной необходимости и сам следует этому принципу. Любая оркестровая краска оправдана содержанием данной сцены, данного эпизода.

Оркестр Вагнера, и в частности в «Нибелунгах», — одно из величайших завоеваний в музыкальном искусстве. Каждая группа оркестра обширна по диапазону, богата выразительными и изобразительными возможностями и составляет как бы «оркестр в оркестре». Мягко и бархатно, даже в больших *f*, звучит медная группа. Кстати (это относится не только к «Кольцу», но и к другим произведениям композитора), в партитуре Вагнер помещает валторны в одной группе с деревянными (между кларнетами и фаготами), указывая тем самым на их свойство сливаться с группой деревянных благодаря мягкости звучания*. Изумительно использован прием divisi струнных и проведение на их фоне героического лейтмотива у меди. Таковы финалы «Золота Рейна», «Валькирии» и «Заката богов».

Неисчерпаема фантазия Вагнера в разнообразии, богатстве и красоте оркестровой звучности, изобретательность в смешении, выделении и сочетании тембров. Некоторые мотивы связаны с определенным тембром, и это — наряду с другими факторами (мелодия, гармония) — выполняет важную выразительную функцию: лейтмотив меча связан с тембром трубы, лейтмотив Валгаллы — с хором медных инструментов, лейтмотивы, характеризующие человеческие чувства (любовь, страдание и т. д.), — с тембром струнных или деревянных духовых инструментов. Таким образом, важное значение имеет драматургия тембров. Тембровое единство наряду с единством тональным способствует целостности композиции.

---

* При анализе увертюры из «Тангейзера» (см. с. 124 настоящей книги) мы указывали на участие валторн, которые вместе с кларнетами и фаготами излагают хорал пилигримов.

* * *

Каждая из музыкальных драм, составляющих тетралогию, обладает своими жанровыми признаками. Верное с нашей точки зрения определение этим жанровым признакам дает А. К. Кенигсберг в работе «„Кольцо Нибелунга" Вагнера». Автор определяет «Золото Рейна» как жанр сказочно-эпический, «Валькирию» как лирическую драму, «Зигфрида» как героический национальный эпос, «Закат богов» как трагедию[11]. Вместе с тем — это единое произведение. Отказавшись в реформаторский период творчества от названия «опера» и даже «музыкальная драма», Вагнер назвал «Кольцо Нибелунга» «Торжественным сценическим представлением» («Bühnen-Festspiel»).

В «Золоте Рейна» еще нет людей с их чувствами и страстями, нет подлинной человеческой драмы: это пролог ко всему циклу, к развертывающейся в дальнейшем героической эпопее — пролог, участники которого мифологические и легендарно-сказочные существа, олицетворяющие первозданные силы природы (вода, скалы, облака, гром, радуга, огонь). Во вступительной драме как будто только зарождается мир, где будут жить, действовать, бороться, любить, ненавидеть, страдать люди. В «Золоте Рейна» много ярких по своей изобразительности и декоративности картин, образующих подлинную симфонию звуковой живописи, сверкающей богатствами оркестровых красок. Лейтмотивы просты по свой структуре, ибо они характеризуют больше внешний мир, чем глубины человеческой психики.

«Золото Рейна» состоит из четырех картин, непосредственно без перерыва переходящих одна в другую и соединенных небольшими оркестровыми интерлюдиями, которые одновременно завершают предшествующую картину и образуют переход к следующей. Зесь Вагнер отказался от обычной для него трехактной композиции и антрактов. Нужно было обладать большой смелостью, чтобы заставить публику сидеть два с половиной часа без передышки и все это время напряженно слушать музыку*.

В первой картине в оркестре возникает самый низкий звук — *es* контроктавы у контрабасов; к нему присоединяется квинта *b* у фаготов. Это — хаос, начало бытия, из которого возникает жизнь. Восемь валторн спокойно и мягко,

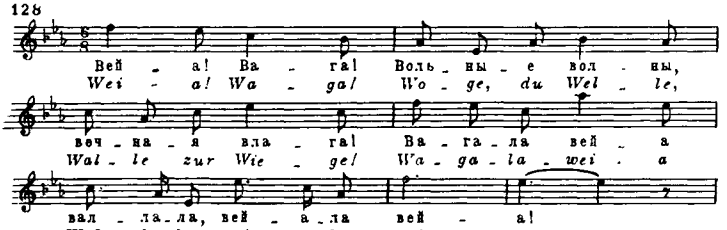
---

* В некоторых постановках «Золота Рейна» (но не в Байрейте) делается антракт между второй и третьей картинами.

постепенно наслаиваясь друг на друга, исполняют лейтмотив Рейна, заключенный в рамки трезвучия Es-dur.

Таков первый лейтмотив, появляющийся в тетралогии. Лейтмотив Рейна в той же тональности передается струнным инструментам (виолончели, альты, скрипки). Здесь он вбирает звуки, проходящие между аккордовыми (в этом облике он многократно повторяется в тетралогии). Движение оживляется, восьмые уступают место шестнадцатым, динамика растет, диапазон расширяется, вступают новые инструменты. Так искрится, сверкает, раскрывает свое величие могучий Рейн. Это оркестровое вступление получило хрестоматийное значение, оно много раз упоминается в литературе как образец гармонической неподвижности. Действительно, на протяжении 136-ти тактов звучит одна гармония — тоническое трезвучие Es-dur. Длительное, сплошное звучание одной тоники — уникальный случай в музыке. Но такая гармоническая статика компенсируется динамикой в других отношениях: нарастает быстрота движения в пределах одного темпа, постепенно усиливается оркестровая звучность, благодаря постоянному прибавлению инструментов и расширению оркестрового диапазона.

Раздаются нежные голоса дочерей Рейна, и в этот момент звучит субдоминанта — As-dur. После столь долгой тоники это производит впечатление новой, свежей краски. В партии Воглинды возникает светлая мелодия лейтмотива дочерей Рейна, построенная на звуках пентатоники (лад, характерный для музыкальных образов спокойной, ясной, незамутненной природы у романтиков):



Нельзя не обратить внимание на своеобразную словесную «инструментовку»: «Weia! Waga! Woge, du Welle, Walle zur Weige». Повторение одних и тех же согласных *W—g—l* в сочетании с фигурациями скрипок создает впечатление текущих водяных струй. Это один из примеров аллитераций, имеющих образный смысл, к которым Вагнер прибегал неоднократно*. Сама мелодия дочерей Рейна напоминает немецкие народные песни, что подчеркивается характерным для них шестидольным размером.

Веселому, беззаботному пению речных сестер противостоит завистливо-злобная речь нибелунга Альбериха. В создании образа также использован прием аллитерации: «Garstig glatter glitschriger Glimmer». Сочетание букв *g—l* и большое количество согласных, за которые «зацепляются» слова, придают характер чего-то противного, скользкого.

Речные сестры приближаются к Альбериху, дразнят его, притворяются влюбленными; особенно выделяется нежная мелодия Флосхильды, которой она завлекает карлика**. Но как только Альберих пытается схватить одну из сестер, они со смехом стремительно уплывают и с песней резвятся в волнах. Трио дочерей Рейна сопровождается их лейтмотивом в оркестре. Здесь композитор вступает в противоречие со своей теорией. Трио — типичный вокальный ансамбль, в котором все три женских голоса поют одновременно одни и те же слова и где мелодию ведет верхний голос (Воглинда), а два нижних голоса (Вельгунда и Флосхильда) вторят. Хотя Вагнер на словах отказался от оперных традиций, в творчестве он следовал им там, где этого требовала драматическая ситуация и художественная необходимость. Ансамблевое пение трех сестер еще больше подчеркивает (помимо контраста интонационного) одиночество Альбериха.

Внезапно луч солнца озаряет дно реки, и золотой клад начинает сиять ярким блеском. В партии валторны возникает фанфарный лейтмотив золотого клада:

* В. П. Коломийцову в переводе удалось сохранить те же созвучия в русских словах: «Вайа! Вага! Вольные волны, вечная влага».

** Эта мелодия, очень выразительная сама по себе, не становится лейтмотивом, наглядное доказательство того, что не всякая тема в «Кольце Нибелунга» — лейтмотив.

Он растет, усиливается в звучности и, переданный трубе в окружении триолей струнных divisi, наполняет оркестр ослепительным сиянием. Сестры поют хвалу рейнскому золоту. В этом трио возникает еще один лейтмотив золота. Чтобы не смешивать его с первым фанфарным лейтмотивом, условно назовем его «лейтмотивом сияния золота». Это не столько лейтмотив, сколько лейтгармония (термин Римского-Корсакова), представляющая собой разрешение септаккорда VII ступени в тоническое трезвучие на тоническом органном пункте. Фоном являются пассажи скрипок, изображающие вечное движение речных вод.

Когда сестры рассказывают Нибелунгу о волшебной силе, заключенной в кольце, которое будет выковано из этого золота, появляются два новых лейтмотива — тоже впервые не в оркестре, а в поющих голосах: первый из них — лейтмотив кольца.

130 а

Обратим внимание на своеобразную «наглядность» этого мотива — его округлость наподобие кольцевой формы, нисходяще-восходящее движение, возвращающееся к исходному звуку. Пока клад еще не похищен и кольцо не выковано, этот мотив в устах Вельгунды носит светлый, тонально устойчивый характер. Но, символизируя зло, заключенное в кольце, он преобразуется, становится мрачным, зловещим, диссонантным, образующим уменьшенную гармонию, хотя в нем и сохраняется нисходяще-восходящее округлое движение терциями:

130 б

Лейтмотив кольца, как и лейтмотив Валгаллы (см. пример 132), символизирует власть.

Второй лейтмотив, впоследствии часто повторяющийся, — это мотив отречения от любви:

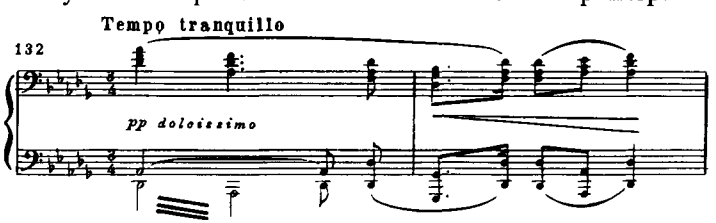
Воглинда

131 Poco adagio

Лейтмотив отречения сразу же, непосредственно переходит в мотив кольца, образуя с ним одно целое — ведь власть и проклятие любви, по идее Вагнера, неотделимы.

Интерлюдия между первой и второй картинами рисует переход от водных глубин к простору горных высот. В начале интерлюдии пассажи струнных изображают волнение на Рейне. Но в то время как первоначальной тональностью Рейна был Es-dur, здесь звучит мрачный c-moll, музыкальная атмосфера темнеет. На этом фоне и в той же тональности у английского рожка с валторной возникает лейтмотив отречения от любви. Затем появляется лейтмотив кольца — носителя злого начала (английский рожок и два кларнета). Постепенно музыкальная атмосфера снова светлеет, вводя в мир богов. Фигуры мотива Рейна передаются флейтам и арфе, лейтмотив кольца приобретает все большую тональную устойчивость и, переданный валторнам, все больше сближается с лейтмотивом Валгаллы, которым начинается вторая картина.

Вершины гор. Проснувшиеся боги — Вотан и его супруга Фрикка — любуются лучезарным замком. Торжественно-спокойный (сочетающий хоральность и маршеобразность)* лейтмотив Валгаллы звучит в квартете вагнеровских туб в сопровождении аккордов двух арф, что придает звучности бархатно-величавый и светлый характер:



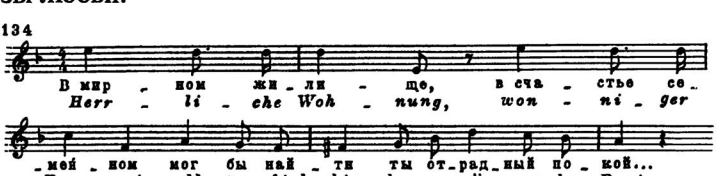
Отныне Des-dur становится почти постоянной тональностью лейтмотива Валгаллы. Вотан заключил с великанами договор, по которому в награду за построенный ими замок он должен отдать им богиню юности Фрейю. Договор записан на копье Вотана. Поэтому лейтмотив копья является одновременно лейтмотивом договора. Это нисходящий гаммообразный ход:

* Характерные для Вагнера жанровые связи.

Вотан — В. И. Касторский, Фрика — М. А. Славина
(«Золото Рейна»)

Сам он ничего особенно значительного в себе не заключает, но в соответствующем контексте, выделенный ритмически и контрастирующий со своим окружением, он запоминается. Как и лейтмотив Валгаллы, он является также одной из музыкальных характеристик Вотана.

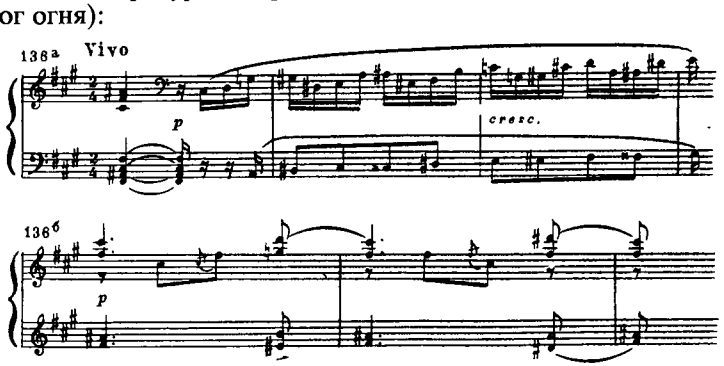
Фрикка укоряет своего божественного супруга. Почему боги должны лишиться дорогой им сестры богини Фрейи? Речитативы Фрикки полны гнева и возмущения. Но когда речь заходит о мирной жизни в замке богов, о супружеских узах, в ее речь вклинивается мелодия, не имеющая специально лейтмотивного значения, а символизирующая здесь узы любви:



В более усложненном виде она будет звучать в финальной сцене «Зигфрида», характеризуя восхищение героя красотой спящей Брюнгильды.

Слышны тяжелые шаги — это великаны Фазольт и Фафнер преследуют Фрейю, убегающую от них и зовущую на помощь. Зов Фрейи сопровождается оркестровым мотивом, который обычно принято называть лейтмотивом бегства. Вооруженные огромными кольями великаны являются на сцену. Лейтмотив великанов — воплощение примитивной грубой силы. Звучащий у меди и струнных *ff*, сопровождаемый оглушительными ударами литавр, он производит впечатление механически-тупой стихии, все сокрушающей на своем пути:

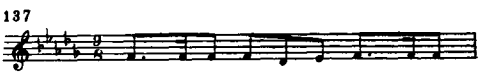
Возникает спор между великанами и Вотаном, который отказывается отдать им Фрейю. Являются другие боги; позже всех приходит Логе, сопровождаемый своим лейтмотивом в оркестре. У струнных инструментов возникают скользящие вверх и вниз хроматические пассажи и подпрыгивающие фигуры, мерцающие, как искры (ведь Логе — бог огня):



Логе дает Вотану совет — отнять у Нибелунга его сокровища и отдать их великанам вместо Фрейи. Совет принимается. Пока великаны, еще не получившие его, уводят Фрейю в виде залога, Вотан и Логе удаляются в Нибельхейм.

Картина в Нибельхейме (третья картина) — одна из самых сильных и ярких в «Золоте Рейна». В интерлюдии звучат лейтмотивы Логе, кольца, золота, бегства. Возникает новый, очень выразительный лейтмотив — один из важнейших в тетралогии и сразу запоминающийся благодаря характерному ритму — лейтмотив ковки золота:

137



Он контрапунктически сплетается с расширенным лейтмотивом бегства. На короткое время оркестр смолкает, остаются лишь 18 наковален, отбивающих ритм лейтмотива ковки.

Зрителю открывается подземная страна туманов. Альберих держит роковое кольцо и волшебный шлем. Тут впервые у засурдиненных валторн возникает таинственный, несколько мистический лейтмотив шлема, звучащий, как отдаленный хорал.

138 [Precipitando]

Сделавшись с помощью волшебного шлема невидимым, Альберих угрожает всему подвластному ему царству нибелунгов жестокой расправой в случае неповиновения. Враждебно встречает он «гостей» — Вотана и Логе. Начинается очень выразительный по музыке разговор между богами и Нибелунгом. Притворно льстивыми речами Логе и Вотан заставляют его расхвастаться своими сокровищами. В этой сцене смешиваются, искусно сплетаясь, разные лейтмотивы: ковки, Логе, Валгаллы, шлема, кольца и т. д. Когда Логе предлагает Альбериху показать волшебное свойство шлема, тот превращается в страшного змея, а затем, когда Логе спрашивает, может ли он превратиться в маленького зверька, например в жабу, Альберих показывает, что и это он может. Тогда Вотан и Логе связывают жабу и волокут ее на поверхность земли. В этом эпизоде двух превращений Вагнер прибегает к приему иллюстративности. Из музыкального изображения змея рождается лейтмотив дракона, в которого превратится Фафнер, когда он сделается обладате-

Миме — В. Л. Карелин, Альберих — А. В. Смирнов
(«Золото Рейна»)

лем золотого клада. В наводящем ужас тембре двух басовых и двух контрабасовых туб звучит лейтмотив змея:

В интерлюдии перед последней, четвертой, картиной в общем повторяется музыка предшествующей интерлюдии. Там боги спускались в подземный мир, здесь они поднимаются обратно на землю. Снова звучат лейтмотивы Логе, кольца, Валгаллы, хотя и несколько видоизмененные. Снова возникает стучащий лейтмотив ковки, снова слышны звуки наковален. В басах присоединяется ритмическая фигура лейтмотива великанов, которые в условленное время должны прийти за золотым кладом. Тональность повышается на большую секунду. Создается ощущение подъема из душного мрака подземелья на вольный простор горных вер-

шин. Звонко и радостно в высоком регистре раздается хроматический лейтмотив Логе.

В четвертой картине повторяется декорация второй картины. На сцене Вотан, Логе и связанный Альберих. Боги велят Нибелунгу отдать награбленное золото. Он вынужден согласиться — лишь бы у него осталось кольцо. Альберих прикасается губами к кольцу, произнося таинственное заклинание. В это время в оркестре у английского рожка, кларнетов и труб мрачно, зловеще и многозначительно звучит лейтмотив кольца. Под непрерывно повторяющийся лейтмотив ковки нибелунги, понукаемые Альберихом, , приносят груды золота. У Альбериха отнимают шлем, и Вотан срывает с его пальца кольцо. Раздается отчаянный вопль Альбериха: «Раздавлен! Разбит! Из жалостных жалостный раб!».

Карлик произносит страшное проклятие: всякий, кто владеет кольцом, обречен на гибель. Зловещая речь Нибелунга сопровождается новыми лейтмотивами, которые многократно появляются в различных частях тетралогии: синкопированный лейтмотив коварства и злобы Альбериха, где подчеркивается сдавленный звук засурдиненных валторн и лейтмотив проклятия кольца, звучащий в вокальной партии Альбериха:

Этот лейтмотив в особо трагических ситуациях будет неизменно повторяться в оркестре как грозный символ.

Произнеся проклятие, Альберих скрывается в расселине скалы. Вещая богиня Эрда предсказывает Вотану гибель богов. Пророчество Эрды сопровождается лейтмотивом заката богов, ведущим свое происхождение от лейтмотива Рейна:

В отличие от его мажорного варианта, здесь — минор, что придает лейтмотиву мрачный колорит. В мажорном варианте он — символ зарождения жизни, в минорном — символ ее конца. Вотан бросает кольцо великанам. Из-за кольца у них вспыхивает ссора, Фафнер убивает Фазольта. Так впервые сказывается проклятие кольца. У трех тромбонов на фоне грохота литавр звучит лейтмотив проклятия кольца, затем — лейтмотив коварства и злобы Альбериха (фаготы, альты, виолончели). Нибелунг злорадствует: его заклинание подействовало.

Разражается гроза, начинается изумительная по красоте живописная «симфония»: звучание струнной группы колышется огромными волнами, образуя гармоническую фигурацию и невиданное в оперных партитурах divisi (первые и вторые скрипки и альты по шесть партий). На это трепещущее море звуков накладывается голос Доннера с его фанфарным лейтмотивом:

143

Затем этот лейтмотив передается валторнам. Музыка грозы полна удивительной свежести. Такое впечатление создается оркестровыми и гармоническими средствами — красочными сопоставлениями тональностей.

Начинается вторая фаза симфонической картины. По радуге-мосту боги торжественно шествуют в свой замок. К струнным (первые и вторые скрипки разделены на восемь партий) присоединяются шесть арф. Вся эта постоянно находящаяся в движении звуковая масса создает впечатление ослепительного блеска, какого еще не знала оперная партитура. На этом фоне у валторн, низких деревянных духовых, альтов и виолончелей проходит мотив радуги*[16]:

144

Его пространственно-звуковая протяженность и дугообразное строение ассоциируются с чем-то вытянутым, охватывающим «звуковой горизонт» подобно радуге. Лейтмотив

* Это не лейтмотив, так как он больше нигде в тетралогии не повторяется.

радуги непосредственно, как это свойственно лейтмотивной системе Вагнера, переходит в торжественный лейтмотив Валгаллы у медных инструментов.

Кольцо находится во владении Фафнера. Вотан полон недобрых предчувствий. Музыкальный колорит омрачается. У валторн появляется лейтмотив кольца. В это время в партии трубы впервые возникает новый образ — фанфарный лейтмотив меча:

145

Ему суждено будет играть важнейшую роль среди лейтмотивов в последующих частях «Кольца Нибелунга». Вагнер пользуется здесь характерным для его лейтмотивной системы приемом предчувствия, предвосхищения в музыке будущих событий.

Шествие богов продолжается. Только Логе, зная, что они идут навстречу своей гибели, не желает разделить с ними эту участь. Разговор Логе с самим собой сопровождается его хроматически-извивающимся и скользящим лейтмотивом. Из глубин Рейна доносятся голоса трех сестер, умоляющих богов вернуть им золото. Слышится знакомая по первой картине лейтгармония сияния золота, где нисходящий на секунду верхний голос получает мелодическое развитие, превращая, таким образом, краткую гармоническую последовательность в мелодию, которая неоднократно будет звучать в тетралогии. Боги смехом отвечают на жалобное пение дочерей Рейна и идут дальше. Мотивами Валгаллы и радуги, звучащими ярко и торжественно, завершается «Золото Рейна».

В музыке вступительной драмы начало живописно-декоративное играет значительно бóльшую роль, чем психологическое. Возвращаясь к композиции целого, подчеркнем стройность музыкальной драматургии. Вторая, третья и четвертая картины образуют как бы трехчастный цикл, в котором начало второй части и конец четвертой отвечают друг другу — и там и здесь звучит лейтмотив Валгаллы в Des-dur. Создаются своего рода экспозиция и реприза. Третья картина (в Нибельхейме) резко контрастирует со второй и четвертой (на горных высях). Первая картина (в глубинах Рейна) играет роль своеобразного вступления, «пролога к прологу». Но и она перекликается с концом драмы — как там, так и здесь ансамбль трех дочерей Рейна. Все же вместе

Логе — А. М. Давыдов
(«Золото Рейна»)

взятое — гигантский пролог к героико-трагической эпопее, начинающейся «Валькирией».

Если в музыке «Золота Рейна», благодаря господству картинно-декоративного начала, лейтмотивы во многом интонационно элементарны и состоят либо из звуков, трезвучия, либо построены на звуках хроматической гаммы, то в «Валькирии» доминирует лирическое начало. Наряду с картинно-декоративными эпизодами (полет валькирий, волшебный огонь), в «Валькирии» много страниц проникновенной лирической музыки, выражающей внутренний мир героев (любовь, страдание, восторг, отчаяние). Даже боги наделяются человеческими чувствами. В «Валькирии», по существу, переплетаются две драмы: драма Зигмунда и Зиглинды, брата и сестры, ставших мужем и женой, и драма отца и дочери — Вотана и валькирии Брюнгильды. Обе эти драмы вступают во взаимодействие (особенно, когда Брюнгильда принимает участие в судьбе Зигмунда и Зиглинды).

Поскольку «Валькирия» — лирическая драма, музыка ее усложняется: наряду с фанфарными, гармонически простыми, тонально устойчивыми лейтмотивами, прозвучавшими уже в «Золоте Рейна» (лейтмотивы Валгаллы, меча) или новыми (героический лейтмотив валькирий), многие ее лейтмотивы отличаются хроматическими интонациями, содержат модулирующие секвенции, диссонирующие задержания, тонально неустойчивые гармонии, — таковы лейтмотивы любви, страдания Вельзунгов, трагический лейтмотив судьбы. Эти лейтмотивы получают широкое мелодическое и симфоническое развитие, трансформируются, переходят друг в друга, и вокальная сфера становится более певучей, мелодизируется.

Очень характерен с точки зрения лейтмотивной техники Вагнера первый акт «Валькирии», где огромную роль играет лейтмотив любви Вельзунгов, рождающийся из других лейтмотивов.

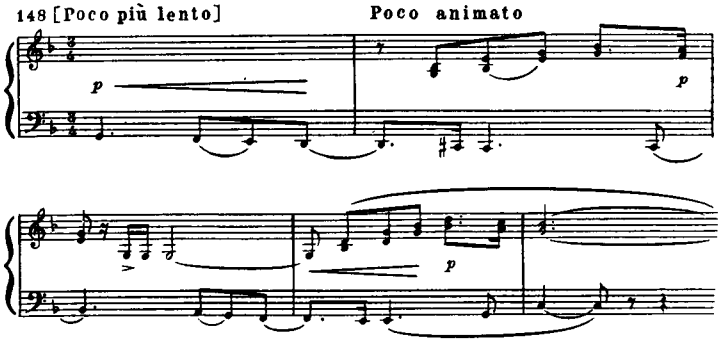
Мощно звучит лейтмотив грозы:

146

Звуковую массу прорезает знакомый по финальной сцене «Золота Рейна» фанфарный лейтмотив бога грома Доннера (см. пример 144). Достигая кульминации на восходящей хроматической гамме и оглушительном грохоте литавр, музыка грозы постепенно стихает. Лейтмотив спасающегося от преследователей утомленного Зигмунда непосредственно рождается из затихающего мотива грозы. Он является продолжением последнего, представляя собой как бы его обращение — восходяще-нисходящему движению отвечает нисходяще-восходящее:

147

Став самостоятельным, лейтмотив утомленного Зигмунда несколько меняет свои очертания, делается более певучим. После появления Зиглинды он контрапунктически соединяется с лейтмотивом сострадания, охватывающего Зиглинду при виде лежащего почти без чувств странника:



Вступает солирующая виолончель. Благодаря ее теплому певучему тембру, незначительным интервальным изменениям и секвентному нарастанию, лейтмотивы утомленного Зигмунда и сострадания, трансформируясь, образуют новый лейтмотив — любви Вельзунгов:

Он состоит из двух отрезков («а» и «б»), то выступающих и развивающихся самостоятельно, то соединяющихся в едином мелодическом движении. Тембр певучей виолончели без сопровождения или с легкой аккордовой поддержкой придает этой музыке характер вокальной напевности. Секвенции и хроматические ходы насыщают ее нежной страстью. Для любовных тем Вагнера характерна интонация, на которую мы указывали при анализе «Тристана» и «Мейстерзингеров», — нисходящая кварта (увеличенная и чистая) и восходящая терция.

В конце первой сцены Зигмунда и Зиглинды у низких струнных инструментов возникает новый лейтмотив, который принято называть лейтмотивом страдания Вельзунгов. Как и лейтмотив утомленного Зигмунда, он соединяется с лейтмотивом сострадания Зиглинды:

В следующей сцене Зигмунда, Зиглинды и Хундинга лейтмотив любви отступает на второй план, уступая место жесткому лейтмотиву Хундинга, характеризующему грубый, свирепый нрав мужа Зиглинды:

Этот мотив, исполняемый медными духовыми инструментами (квартет вагнеровских туб вместе с контрабасовой тубой), отличается настолько четким, маркированным ритмом, что зачастую от него остается одна ритмическая схема:

Значительную часть сцены занимает рассказ Зигмунда, построенный свободно в соответствии с этапами повествования. Рассказ содержит фазы, каждая из которых имеет свою центральную тональность: первая (рассказ Зигмунда о скитаниях с отцом в лесу) — g-moll; вторая (рассказ об исчезновении отца и о враждебном отношении к нему людей) — a-moll; третья (рассказ о защите девушки и сражении с ее родней) — c-moll. В самом начале и далее звучат в оркестре темы Вельзунгов (страдания, любви), Валгаллы, поскольку речь идет о Вотане, ритм лейтмотива Хундинга. Рассказ носит характер напевного речитатива. Лейтмотив любви, по-

являясь здесь эпизодически, только напоминает о ситуации и еще не получает развития. Важно подчеркнуть, что весь рассказ завершается оркестровой темой-лейтмотивом в e-moll, характеризующим скорбный и героический род Вельзунгов. Условно назовем его просто лейтмотивом рода Вельзунгов:

Трагическую окраску, помимо тональности, придает ему тембр валторн и фаготов. Эта тема прозвучит в знаменитом траурном марше на смерть Зигфрида из «Заката богов».

Узнав, что Зигмунд пролил кровь его родни, Хундинг вызывает его на поединок. В оркестре (у басовой трубы, а затем у гобоя и английского рожка) возникает лейтмотив меча, который во всю мощь развернется дальше. Здесь снова, как часто у Вагнера, оркестр рисует ситуацию.

В большом монологе Зигмунд говорит о своем желании овладеть заветным мечом, который завещал ему отец. Внезапно пламя очага освещает то место в стволе ясеня, откуда торчит рукоятка меча. В этот момент на фоне тремоло скрипок divisi возникает в партии трубы фанфара меча (C-dur). В монологе Зигмунда она становится основой оркестровой партии, получая некоторое развитие и проходя в разных тональностях (C-dur, G-dur, c-moll).

Появляется Зиглинда, и начинается большая любовная сцена, одна из наиболее эмоционально наполненных сцен «Валькирии». Она написана в характерной для Вагнера разомкнутой форме, где музыка следует за перипетиями действия. Основными формообразующими факторами являются широко развивающийся лейтмотив любви и логика тональных сопоставлений. Динамика этой сцены ведет к высшему экстазу любовного восторга и опьянения. Помимо лейтмотива любви, имеющего здесь основное значение, проходят и другие лейтмотивы: Валгаллы (ведь Зигмунд и Зиглинда — дети Вотана), меча, отречения от любви.

Рассказ Зиглинды о появлении на свадебном торжестве незнакомого старца, который, взмахнув мечом, погрузил его глубоко в ствол ясеня (e-moll, E-dur), сопровождается лейтмо-

тивами Валгаллы и меча. Примечательно, что, когда в тетралогии показывается сама Валгалла или Вотан, ее лейтмотив звучит всегда в Des-dur, если же, как в данном случае, о Вотане только повествуется, лейтмотив Валгаллы звучит в других тональностях (здесь E-dur).

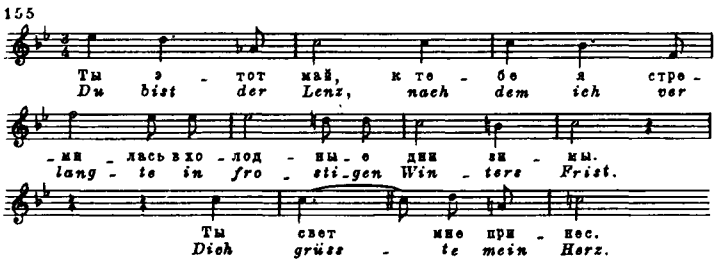
Мощное tutti оркестра с ударами литавр и красивыми переливами арфы, постепенно стихая и успокаиваясь, приводит к лирическому центру сцены — песне Зигмунда о весне и любви и ответу Зиглинды (B-dur, Es-dur, Des-dur). В оркестровом вступлении к песне до неузнаваемости изменился лейтмотив грозы. На фоне трепетных триолей дерева и валторн виолончели проводят его очень мягко, спокойно и нежно. Это уже не гроза, а затихшая природа, благоухающая ночь после грозы. Зигмунд поет песню о брачном союзе весны и любви.

Песня представляет собой двухчастную композицию. В первой части на фоне тех же трепетных триолей, но уже у струнных, свободно льется нежная мелодия. В ней есть некоторая близость к немецкой Lied типа Шуберта или Шумана:

Мелодия не становится лейтмотивом в точном смысле этого слова. Повторение ее небольшого отрезка дважды во втором акте «Валькирии» носит лишь характер реминисценции, как это бывало в традиционной опере. Другое дело — вторая часть песни, где речь идет о союзе весны и любви. Эта часть целиком основана на развитии обоих отрезков лейтмотива любви, которые звучат уже не только в оркестре, но и в вокальных партиях, что придает лейтмотиву особенно экспрессивный характер. Развитие его состоит в том, что, со слегка измененной интерваликой, но всегда узнаваемый, он органично вплетается в мелодическую ткань, образуя часть широко развернутой мелодии, где оркестр и голос звучат то в унисон, то расходятся, но все время образуют одно целое*:

* Это один из характерных приемов лейтмотивной техники Вагнера.

Начавшись в B-dur, песня Зигмунда завершается в той же тональности, что вместе с постлюдией, сокращенно повторяющей начальную мелодию наподобие репризы, закругляет форму. Конец песни одновременно служит непосредственным переходом к ответу Зиглинды («Ты — это май»), основанному на дальнейшем развитии лейтмотива любви:



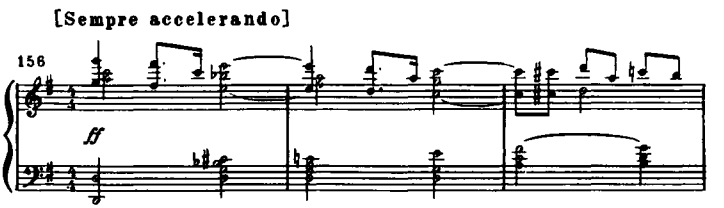
Чувства Зиглинды, помимо нарастания мелодической экспрессии, выражены и тональными средствами. В общем тональности расположены по восходящим квартам: Es-dur, As-dur, cis-moll, который через A-dur переходит в одноименно-энгармонический Des-dur. Этим и завершается песенно-лирическая фаза любовной сцены. Вся она, как лирический центр, выделена не только песенно-мелодическим характером, но и тонально: после диезных тональностей начала сцены (E-dur, G-dur) она сосредоточена в бемольных тональностях — при этом образуется далекое, тритоновое сопоставление (g—Des).

Как отрезок песни Зигмунда в оркестре переводил к ответу Зиглинды, так и здесь он ведет к следующей фазе сцены, образуются тесные, неразрывные связи между ее частями, способствующие единству. Блаженное томление брата и сестры выражено восходящими и нисходящими малыми секундами, которые, особенно восходящие, становятся одной из лейтинтонаций любви. В этой промежуточной части сцены, где происходит частая смена тональностей, звучит лейтмотив Валгаллы в E-dur (как в рассказе Зиглинды).

Последняя фаза любовной сцены — ее героическая кульминация: после того как влюбленные узнали о своем кровном родстве, Зигмунд извлекает из ствола ясеня меч и

горячо обнимает Зиглинду. Зигмунд поет тему-лейтмотив отречения от любви на фоне взволнованного тремоло струнных (см. пример 131). Появление здесь этого лейтмотива имеет, несомненно, символический смысл: любовь Зигмунда и Зиглинды обречена, она принесет им гибель. Вагнер музыкой подчеркивает трагическую участь своих героев, хотя самый мотив отречения в данной сцене звучит экстатически-страстно.

Сцена завершается своеобразной репризой-кодой. Это мощно звучащая у меди при tutti всего оркестра фанфара меча и лейтмотив любви, принимающий, благодаря быстрому темпу, героический характер:



Его развитие ведет от выражения нежных чувств к высшему экстазу любовной страсти. Такого рода трансформация темы, приобретающей в процессе развития новый образный и эмоциональный смысл, — характерный прием в романтической программной музыке. В этом плане связи музыки Вагнера с программным симфонизмом своего времени несомненны.

Эти же связи можно усмотреть и в общей композиции сцены. Прежде всего, в ней есть черты трехчастности — героическое начало отвечает героическому концу, середина представляет собой лирический центр (песня Зигмунда и ответ Зиглинды). «Крайние части» и лирическая середина контрастны друг другу не только по характеру музыки, но и в тональном отношении: их тональным центром является G-dur; лирическая середина углубляется в сторону бемольных тональностей. В третьей, героической части сцены есть черты синтетической репризности — в ней звучат трансформированные темы первой части и середины: любви, меча, рода Вельзунгов, песни Зигмунда. Симфоническая природа музыкального мышления Вагнера позволила ему органически сочетать разомкнутость сцены с музыкальной логикой и стройностью ее формального строения, при учете специфических задач театральной драматургии.

Второй акт представляет собой ряд относительно замкнутых и вместе с тем непосредственно переходящих друг в друга диалогических сцен. Большие диалоги делают этот акт сценически статичным. Лишь сцена поединка вносит на короткое время движение. Такой прием драматургии типичен для Вагнера, как мы видели на примере «Тристана».

Вступление к акту начинается воинственной фанфарой, предвещающей предстоящий поединок. Она, несомненно, ведет свое происхождение от лейтмотива меча. И тут же скрипки с флейтами проводят новую тему — экспрессивную, взволнованную:

Но тема эта не совсем нова, так как является интонационной и ритмической трансформацией лейтмотива любви. Здесь она получает новое образное значение и становится лейтмотивом бегства. Зигмунд и Зиглинда бегут из ненавистного логова Хундинга*.

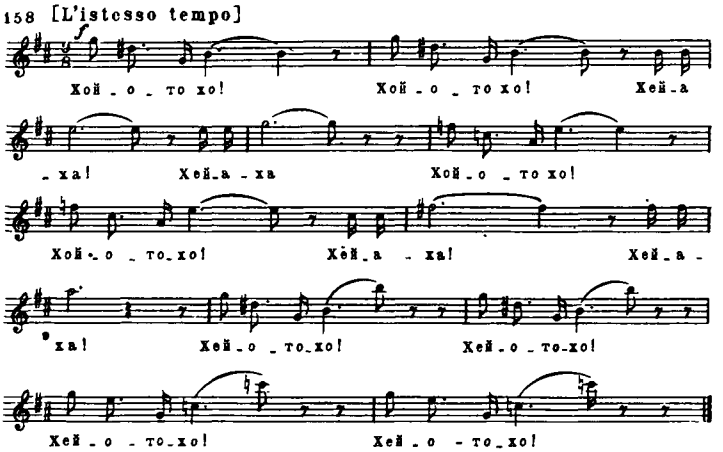
Тут же возникают, сочетаясь контрапунктически с лейтмотивом бегства, «вздыхающие» восходящие секунды — одна из интонаций любви Зигмунда и Зиглинды. Это короткое вступление — яркий образец программной музыки, непосредственно вводящей в действие следующего акта: в едином симфоническом потоке объединяются образы воинственно-героические и любовные, то есть то, что составляет существо содержания этого акта. При переходе к самому действию у тромбонов и басовой трубы возникает новый очень важный лейтмотив — героический, фанфарный мотив валькирий. Во всю мощь он развернется в знаменитой сцене полета валькирий в начале третьего акта, характеризуя этих воинственных дев. Здесь же он предвещает появление Брюнгильды.

Вотан требует, чтобы Брюнгильда принесла победу Зигмунду. Она отвечает отцу радостным воинственным кличем

---

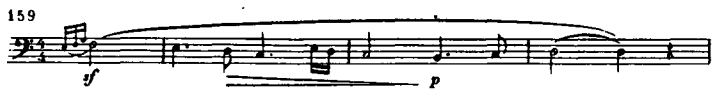
* При анализе «Золота Рейна» мы обратили внимание на этот лейтмотив — в другом ритмическом оформлении он прозвучал в сцене преследования великанами Фрейи (см. с. 345 настоящей книги).

валькирий: «Хой-о-то-хо! Хей-а-ха!» Этот клич отныне тоже становится лейтмотивом. Чрезвычайно трудный в вокальном отношении, требующий мощного драматического голоса большого диапазона, он построен на звуках увеличенного, а затем мажорного трезвучия с октавным взлетом:



Этот лейтмотив будет второй темой, на которой строится «Полет валькирий». Сопровождением к нему является собственно мотив валькирий.

В большой диалогической сцене Вотана и Фрикки в душе бога совершается перелом. Фрикка — хранительница семейных устоев — требует, чтобы Вотан изменил свое решение: не Хундинг должен пасть в бою, а Зигмунд, навлекший на него позор. Вся эта сцена представляет собой в основном речитативную декламацию — очень различную по выражению у Вотана и Фрикки. Гневной и яростной речи Фрикки, частично мелодизированной, моментами переходящей в ариозное пение, противопоставляется уравновешенная речь Вотана, погруженного в свои печальные думы. В оркестре звучат знакомые лейтмотивы: меча, Хундинга, любви Вельзунгов и т. д. Со второй половины сцены в оркестре возникает новый лейтмотив, который можно было бы назвать мотивом негодования Вотана:



Брюнгильда — М. Б. Черкасская
(«Закат богов»)

Мотив получает восходящее секвентное развитие, все больше нагнетаясь и характеризуя нарастающее отчание бога, чувствующего свое бессилие.

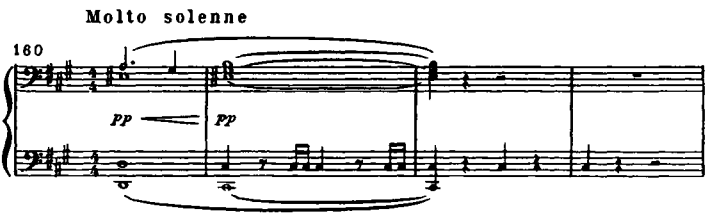
Воинственный клич Брюнгильды и лейтмотив валькирий предвещают ее появление. Следующая огромная диалогическая сцена Вотана и Брюнгильды не столько диалог, сколько необъятный по своим размерам рассказ Вотана. По ходу его рассказа в оркестре проходят знакомые лейтмотивы. Искаженный лейтмотив Валгаллы говорит о крушении могущества богов. Лейтмотивы механически нанизываются друг на друга, возникая лишь потому, что в рассказе Вотана говорится о том, символом чего они являются. Сцена эта очень затянута.

Но вторая половина акта отмечена большой силой эмоционального выражения. Начинается одна из наиболее потрясающих сцен «Валькирии». Появляются Зигмунд и Зиглинда, сопровождаемые в оркестре лейтмотивом бег-

ства, получающим стремительное симфоническое развитие, что создает ощущение тревоги. Поскольку лейтмотив бегства генетически связан с лейтмотивом любви, оба они сближаются, образуя эмоциональное и интонационное единство.

Торжественно и медленно, держа щит и копье, направляется к Зигмунду Брюнгильда. Она пришла к нему вестницей смерти. Он будет сражен в бою и уйдет в Валгаллу.

Диалог Зигмунда и Брюнгильды — один из наиболее глубоко впечатляющих в тетралогии. В квартете «вагнеровских туб» (двух теноровых и двух басовых) вместе с контрабасовой тубой впервые в тетралогии возникает трагический лейтмотив судьбы (нисходящая секунда и восходящая терция); останавливаясь на неустойчивом созвучии (доминантсептаккорд fis-moll), он сопровождается глухими ударами литавр, создающими ощущение напряженного ожидания:



Аналогичный оборот встречается в музыке XIX века неоднократно и впервые у Бетховена — во второй части фортепианной сонаты ор. 81-а и в финале квартета ор. 135 F-dur («Muss es sein?» — «Должно ли это быть»). Подобная тема есть и в «Прелюдиях» Листа, и в симфонии d-moll Франка. Но у Вагнера, благодаря звучанию у медных и неустойчивой гармонии, создается особенно трагический образ*. Этот лейтмотив отныне будет звучать в особо трагических ситуациях. В иных же случаях он будет символом грядущей катастрофы.

Конструктивная цельность и четкость всей сцены Зигмунда и Брюнгильды обусловлена тремя факторами: скрепляющей и цементирующей ролью лейтмотива судьбы, трехчастной репризной композицией и тональным единством и завершенностью. В крайних частях, развивающих лейтмотив судьбы, где речь идет о Валгалле, о жизни и смерти Зигмунда, господствует fis-moll, в контрастной середине, где

* Д. Д. Шостакович ввел эту тему в финал Пятнадцатой симфонии в качестве коллажа.

получает развитие лейтмотив любви, — тональная сфера сдвигается в b-moll. Кроме лейтмотива судьбы, в этой сцене, естественно, активную роль играет лейтмотив Валгаллы.

С точки зрения лейтмотивной техники следует обратить внимание на включение лейтмотива судьбы в развернутую мелодическую линию*. Сразу же после секвентного изложения лейтмотива труба исполняет мелодию, которая символизирует предсказание смерти:

Восходящее секвентное изложение, упирающееся в неустойчивый доминантсептаккорд, усиливает впечатление напряженности. Эта же мелодия становится основой вокальных партий Зигмунда и Брюнгильды. Все больше и больше она активизируется, становится все более экспрессивной, динамизируется, удлиняется, ускоряется и, наконец, как бы «выталкивает» из себя лейтмотив судьбы, коренным образом измененный в момент, когда Брюнгильда решает оставить жизнь Зигмунду. Пролетающий в быстром темпе, здесь он становится радостным, стремительным:

Нетрудно видеть, что каждое звено восходящих секвенций образовано из лейтмотива судьбы. В этой сцене применяется прием вариантного развития лейтмотива, завершающегося трансформацией образа, — снова аналогично программной симфонической поэмности.

Третий акт начинается знаменитым «Полетом валькирий». Это необычайно яркая по своей музыкальной декоративности картина, в которой композитор средствами орке-

* Нечто аналогичное мы наблюдали в любовной сцене Зигмунда и Зиглинды в первом акте, где лейтмотив любви становится частью широкой мелодии.

стра и ансамбля женских голосов создает впечатление бешеной скачки титанических существ*. Пассажи и трели струнных и деревянных духовых изображают порывы ветра и вой бури, скачущие фигуры фаготов и валторн в пунктирном ритме передают топот коней. На этом фоне звучат, чередуясь друг с другом, два лейтмотива: героический фанфарный лейтмотив валькирий у валторн, труб и тромбонов:

и воинственный клич «Хой-о-то-хо!» (см. пример 159) в голосах певиц как порознь, так и в ансамбле. Первый из них звучит то в миноре (h-moll), то в одноименном мажоре. Нисходящие хроматические ходы в быстром темпе (не только в оркестре, но и в голосах) изображают дикий хохот валькирий, разносящийся далеко в горах. Обе темы «Полета» чередуются с репликами валькирий, обращенных друг к другу.

Форму «Полета» можно трактовать двояко: если представить себе оба лейтмотива как рефрен, а речитативные реплики валькирий как эпизоды, получается рондообразность. А можно толковать ее так, как это делает А. К. Кенигсберг[12]. Вся картина представляет собой большую трехчастную композицию, каждая часть которой тоже трехчастна: I — лейтмотив валькирий, клич, лейтмотив валькирий в мажоре; II — лейтмотив валькирий, он же в мажоре, клич; III — сокращенная реприза. Промежуточные реплики играют разработочную роль.

Музыкальная картина «Полета валькирий» вызвала восторг у Чайковского: «„Полет валькирий“ Вагнера — одно из самых удачных произведений этого симфониста, подвизающегося исключительно на поприще музыкальной драмы. Дикая картина бешеной воздушной кавалькады колоссальных фантастических амазонок передана Вагнером с поразительной реальною картинностью»[13]. А в письме к фон Мекк Чайковский восхищается: «Что за грандиозная, чудная картина! Так и рисуешь себе этих диких исполинок, с громом и треском летающих по облакам на своих волшебных конях»[14].

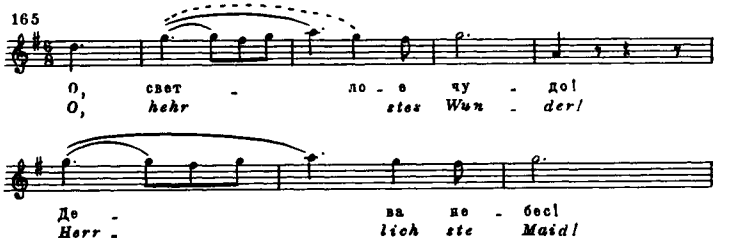
---

* «Полет валькирий» существует в специальной концертной редакции без участия голосов, сделанной самим Вагнером.

Когда Брюнгильда уверяет Зиглинду, что ей нужно жить, так как в ее лоне зреет «светлейший в мире герой» — Зигфрид, впервые в тетралогии появляется один из важнейших лейтмотивов — лейтмотив Зигфрида-героя. Он звучит в вокальной партии Брюнгильды (подчеркнем еще раз: в вокальной партии!), удвоенной двумя валторнами в унисон:

Героически-приподнятый характер придает этому лейтмотиву восходящее движение с начальной активной квартой и с элементами фанфарности. Но смена мажорного аккорда минорным сообщает ему трагический оттенок. Отныне этот героический лейтмотив будет много раз звучать в тетралогии, трагически-траурный характер он получит в знаменитом траурном марше из «Заката богов».

Зиглинда говорит, что ради сына она будет жить. В ее вокальной партии возникает широкая, экспрессивная мелодия, которую обычно называют лейтмотивом искупления любовью:

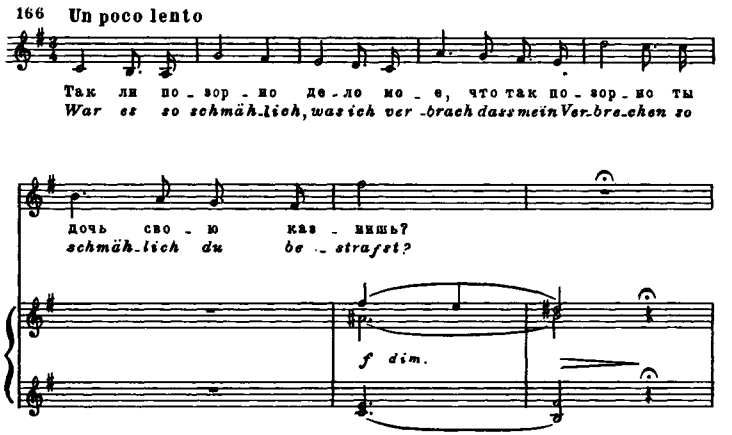


Обращает на себя внимание характерная для вагнеровских любовных тем нисходящая септима (вспомним «Тристана и Изольду»).

Лейтмотивы грозы и заката богов носят характер бешеной скачки. Лейтмотив негодования Вотана, которого ослушалась дочь, звучит у низких струнных в трехоктавном

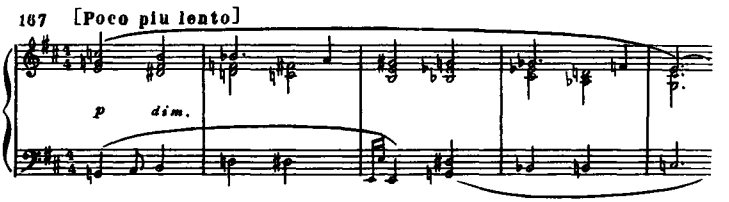
унисоне marcato грозно и непреклонно. Вотан разгоняет валькирий и, при затихающей и как бы удаляющейся музыке «Полета», остается наедине с Брюнгильдой.

Начинается заключительная сцена-диалог Брюнгильды и Вотана, заканчивающаяся знаменитым прощанием и заклинанием огня. Наряду с знакомыми лейтмотивами возникает новый — оправдания Брюнгильды. Очень выразительно звучит этот лейтмотив сначала в оркестровом вступлении, продолжая лейтмотив негодования Вотана (снова пример характерного для Вагнера сцепления двух разных лейтмотивов), а затем и в вокальной партии Брюнгильды. Оркестр (деревянные) как бы допевает его:



Захватывая большой диапазон голоса, благодаря восходящим ходам на септиму и октаву сразу после пунктирной ритмической фигуры , он, кроме страстной мольбы, заключает в себе героический образ. Лейтмотив проходит несколько раз и кульминационно — в tutti всего оркестра. Но еще до этого звучат темы, которые в полную силу развернутся в прощальном монологе Вотана: там, где Брюнгильда говорит об ожидаемом рождении Зигфрида и где она просит Вотана окружить ее огнем, чтобы к ней пришел лишь бесстрашный герой, снова в ее вокальной партии, удвоенной валторнами, появляется лейтмотив Зигфрида-героя. Когда в ее речах упоминается пламя, в оркестре у струнных, контрапунктически сплетаясь с героическим лейтмотивом валькирий, вспыхивает, трепещет, вздымаясь волнами, лейтмотив Логе-огня. Один лейтмотив (точнее, лейтгармо-

ния) возникает в этом диалоге впервые: красивая нисходящая хроматическая последовательность с восходящим басом, рисующая зачарованный сон Брюнгильды:



Монолог Вотана — его прощание с Брюнгильдой и заклинание огня (волшебный огонь — Feuerzauber) — одна из наиболее величественных, наиболее вокально-выразительных и певучих страниц в музыке Вагнера*. Вотан в проникновенной мелодии (она, кстати, не становится лейтмотивом) произносит нежные слова прощания. Когда же он говорит об огне, который загорится вокруг скалы Брюнгильды, в оркестре снова проносятся фигуры, изображающие языки пламени, прямо переходящие в лейтмотив Зигфрида-героя (e-moll), в свою очередь непосредственно вливающийся в широко и мощно изложенный лейтмотив оправдания Брюнгильды (E-dur). На этом примере снова виден характерный для Вагнера прием лейтмотивной техники: сцепление лейтмотивов друг с другом, их непосредственные связи, образующие непрерывную линию симфонического движения и развития. Центральной тональностью первой части, как и всего монолога, является e-moll—E-dur.

При переходе ко второй части возникает новая тема, которая впоследствии приобретает значение еще одного лейтмотива огня, точнее, Брюнгильды в окружении огненного кольца, а здесь играет роль сопровождения к следующей, ариозной части монолога Lento — «О, звезды светлых очей»; выделяется мелодия, становящаяся лейтмотивом прощания Вотана.

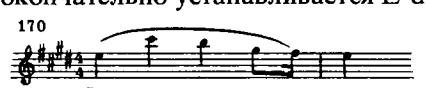
* Даже Шаляпин, вообще отказывавшийся петь в операх Вагнера, чуждых его творческой натуре, исполнял в концертах «Прощание Вотана».

Эта часть монолога завершается оркестровой постлюдией, сопровождающей усыпление Вотаном Брюнгильды. Нисходящий хроматический ход, рисующий зачарованный сон Брюнгильды, где деревянные духовые сменяются струнными инструментами, прямо переходит в мелодию-лейтмотив прощания Вотана у струнных, сочное звучание которых создает впечатление удивительной теплоты и нежности. Однако в конце этой части у валторн и тромбонов звучит грозный, предостерегающий лейтмотив судьбы.

В заключительной части монолога Вотана нисходящий лейтмотив его копья у тромбонов сразу же переходит в грандиозную «симфонию огня», завершающую первый день тетралогии.

По светлому колориту и красоте оркестрового звучания это — несравненная музыкальная картина. Широко разливающийся и находящийся в постоянном движении, словно языки пламени, лейтмотив огня приобретает особую красочность благодаря роскошной инструментовке (пышные фигурации струнных divisi, вся группа деревянных, шесть арф, колокольчики):

Движение по большим секундам вверх (E—fis—As—B) создает впечатление разгорающегося пламени. Хроматическая нисходящая гармоническая последовательность, рисующая волшебный сон Брюнгильды, приводит к нежной мелодии — лейтмотиву Брюнгильды. При всех тональных отклонениях окончательно устанавливается E-dur:



В вокальной партии Вотана, удвоенной валторнами и басовой трубой, а затем у труб, тромбонов и контрабасовой тубы появляется мощный лейтмотив Зигфрида-героя, кон-

трапунктически сплетающийся с убаюкивающей мелодией огня. Это еще один пример предвосхищения в музыке будущих событий: лейтмотив Зигфрида-героя прозвучал во всю мощь еще до появления самого героя.

Светлый колорит поистине волшебной симфонической картины омрачается звучащим в последних тактах зловещим грозным лейтмотивом судьбы, грядущей трагедией.

Вся заключительная сцена «Валькирии» (монолог Вотана) состоит из трех частей, объединенных лейтмотивами и единой тональной сферой (e-moll, E-dur). Каждая часть завершается симфонической картиной-постлюдией, обобщающей ее музыкальное содержание.

Первая часть заканчивается кульминационным проведением лейтмотива оправдания Брюнгильды, и в ней же возникает лейтмотив спящей Брюнгильды в окружении огненного кольца; вторая часть завершается мелодией прощания Вотана с Брюнгильдой, и тут же звучит лейтмотив судьбы; третья часть имеет в качестве постлюдии симфоническую картину огня, в которую вплетаются лейтмотивы Зигфрида-героя и судьбы.

Композиционная закономерность драмы такова: каждый акт содержит две кульминации — в начале и в конце, причем вторая кульминация протяженнее первой. В начале первого акта — картина грозы и появление Зигмунда, в конце — любовная сцена Зигмунда и Зиглинды: в начале второго акта — сцена Вотана и Брюнгильды, готовых встретить бойцов, в конце — сцена Зигмунда и Брюнгильды и сцена поединка; в начале третьего акта — полет валькирий, а в конце его — сцена Вотана и Брюнгильды, завершающаяся прощанием Вотана и заклинанием огня, заключительная сцена оперы.

После лирической драмы «Валькирия» разворачивается светлая, насыщенная бодростью героическая эпопея «Зигфрид». Контраст колоссальный. Замечательно сказал Ромен Роллан о «Зигфриде», этой, по его выражению, «героической идиллии»: «Надо признать: в смысле духа и формы „Зигфрид" — явление исключительное в творчестве Вагнера. Радость бьет в нем через край. Одни лишь „Мейстерзингеры" могут соперничать с ним в веселье [...] „Зигфрид" дышит совершенным здоровьем и неомраченным счастьем — и удивительно, что он был создан как раз в страдании и болезни»[15]. «Это гениальная ясность, — говорит Роллан, — могучая отчетливость рисунка, искренность и мужественная сила, необычайное здоровье произведения и героя»[16].

Деяния Зигфрида образуют основную линию драмы. Второй ее герой — Вотан, выступающий под видом странника. Если образ Зигфрида действен, динамичен, то образ Вотана статичен. Зигфрид и Вотан — антиподы.

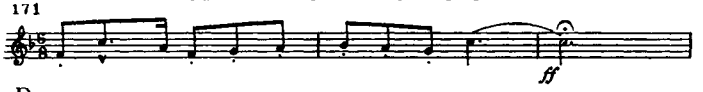
В «Зигфриде» сравнительно мало действующих лиц. Из всех драм «Кольца» эта драма наиболее эпическая с наиболее медлительно развивающимся действием. Вся она состоит из одних монологов и диалогов.

Разумеется, музыкально-драматические принципы в «Зигфриде» те же, что и в предыдущих частях «Кольца», та же непрерывность симфонического тока, столь же существенна роль оркестра, та же система лейтмотивов. Многократно повторяются знакомые лейтмотивы. Так, во вступлении к первому акту и в самом начале его звучит стучащий лейтмотив ковки, который мы слышали в интерлюдиях между второй и третьей, третьей и четвертой картинами «Золота Рейна» (см. пример 137). Наряду с ним у двух кларнетов появляется лейтмотив кольца, а у басовой трубы лейтмотив меча. Интересны два момента в начале вступления: далеко расположенные друг от друга терции двух фаготов, характеризующие размышления Миме, представляют собой крайние точки лейтмотива кольца, а нисходящие стонущие секунды на фоне лейтмотива ковки — это страдания нибелунгов.

Знакомые лейтмотивы возникают и в сцене загадок из первого акта (странник Вотан и Миме) — мотивы великанов, Валгаллы, Вельзунгов, меча и т. д. Во втором акте, когда Зигфрид убивает Фафнера и Миме, снова и снова появляется грозный лейтмотив проклятия кольца. И конечно, во всех актах, иногда в основном, иногда в измененном виде, звучит лейтмотив Зигфрида-героя (см. пример 164).

Но в «Зигфриде» появляются и новые лейтмотивы. Трубя в серебряный рог, Зигфрид сзывает разных обитателей леса. Лейтмотив рога Зигфрида играет огромную роль в музыке двух последних частей тетралогии. Это — характерная валторновая фраза с чертами фанфарности:

171



В таком виде он проходит у валторны соло во втором акте, где звуком рога Зигфрид вызывает из пещеры Фафнера. Свой лейтмотив имеет любовь Зигфрида к природе. Впервые он звучит у альтов и виолончелей в первом акте. Природа и любовь едины. Отсюда сцепление двух лейтмоти-

вов — любви Зигфрида к природе и любви Вельзунгов (Зиглинды и Зигмунда):

Сцепляются также и лейтмотивы меча и рога Зигфрида:

Почти весь первый акт «Зигфрида» строится на диалоге Зигфрида и Миме. Их музыкальные характеристики контрастны не только в оркестре, но и в вокальной интонации. В противоположность энергичным, решительным интонациям Зигфрида, интонации Миме то льстиво-подобострастные, то трусливые, то жалобно-плаксивые. Рассказ Миме о Зиглинде и Зигмунде, естественно, сопровождается в оркестре несколько измененными лейтмотивами страдания и любви Вельзунгов. Требуя у Миме, чтобы он из осколков разбитого Нотунга (так назвал свой меч Зигмунд)* сковал новый меч, Зигфрид убегает в лес с буйной песней свободы. Хотя это и очень короткий эпизод, но он может служить редким в тетралогии примером относительно законченного песенно-мелодического построения.

Появление Вотана сопровождается новым лейтмотивом странника. Это хор медных инструментов в аккордово-хоральном изложении и в медленном равномерном движении, образующий звенья нисходящих гармонических секвенций:

* См. первый акт «Валькирии».

Зигфрид — И. В. Ершов
(«Зигфрид»)

Страхи Миме изображены мелькающими на хроматически нисходящих и восходящих увеличенных гармониях искаженными темами Логе-огня. Отныне музыка огня будет ассоциироваться не только с волшебным сном Брюнгильды, но и со страхами Миме.

Как говорилось, кульминацией первого акта является его конец — песни Зигфрида во время плавки и ковки меча. Они связаны между собой тонально: первая — d-moll, вторая — F-dur. Песни имеют закругленную форму; наряду с огромной выразительной и изобразительной силой оркестровой партии, вокальная партия в них мелодически самостоятельна. Мелодии песен не становятся лейтмотивами и не выделяют из себя лейтмотивных образований. Вместе с тем завершенность, законченность песен не препятствует развитию драматургии оперы.

Песни плавки и ковки меча создают образ буйной, неукротимой силы. Первая песня («Нотунг! Нотунг!

Доблестный меч!») написана в варьированной куплетной форме, где варьируется не только вокальная партия (при сохранении мелодического остова), но и оркестровое сопровождение. В последнем обращает на себя внимание гармонически сильно измененный мотив рога Зигфрида у низких струнных и фаготов: вместо простой диатоники мажорного лада гармония увеличенного трезвучия. В оркестровом сопровождении этой песни использован прием изобразительности: быстро бегущие вверх, сверкающие пассажи струнных как бы изображают сноп искр, летящих от горна. И весь этот грузный оркестровый массив прорезывает мелодия песни.

Вторая песня («Молоту сдайся, мой крепкий меч!») отличается подчеркнуто маркированным маршевым ритмом. Оркестровая партия изобразительна. Вагнер ввел в оркестр настоящий молоток с точным указанием ритма ударов: то на каждую первую долю такта, то на каждую половину такта, то на каждую четверть, а то и по восьмым.

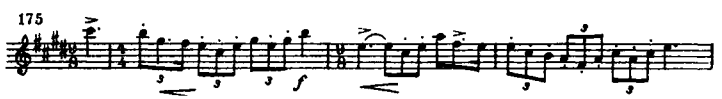
Наряду с характерными фигурами струнных, предваряемыми тиратами и равномерными ударами меди, все это создает картину энергичной, веселой работы*. Лейтмотивом меча Нотунга, сцепленным с лейтмотивом рога Зигфрида, заканчивается акт.

Основой второго акта является поэтическая картина шелестящего леса. Но в действие вводит мрачное вступление, рисующее темный, ночной, полный таинственных ужасов лес у пещеры дракона Фафнера. Затаенно и глухо у контрабасов и литавр звучит сильно измененный мотив великанов. Чистая кварта этого лейтмотива заменена увеличенной квартой. Наряду с другой инструментовкой и динамикой это в корне меняет облик лейтмотива — из грубо-примитивного он превращается в таинственно-зловещий. Включая лейтмотивы кольца, коварства и злобы Альбериха, проклятия, это вступление раскрывает темный замысел Альбериха, день и ночь стерегущего пещеру Фафнера в надежде вернуть себе золотой клад. Сцена Альбериха и Вотана-странника, взывающего к Фафнеру и пытающегося предупредить его о грозящей опасности, продолжает музыку вступления — ее мрачный и зловещий характер усугубляется тремя низкими мужскими голосами. Голос Фафнера, раздающийся из пещеры (очень низкий бас), интонирует только

* По общему характеру с этими фигурами струнных сходен мотив сапожной работы Сакса в «Мейстерзингерах».

два звука на расстоянии тритона, чем подчеркивается примитивность зверя, умеющего только спать и пожирать все живое.

С наступлением утра, пробуждением природы и появлением Зигфрида колорит музыки все больше светлеет. Начинается трепетное оживление леса. Музыка шелеста леса, напоенного птичьим гомоном, — чистейший и вдохновеннейший образец лесной романтики. Она проходит почти через весь акт, чередуясь с другими эпизодами*. На фоне плавно и нежно колышущихся в пределах секунды фигур струнных divisi звучит вначале у кларнета, а затем у альтов и виолончелей лейтмотив страдания Вельзунгов (см. пример 150) — Зигфрид погружается в мечты о своей матери. Появляется и лейтмотив любви Зигфрида к природе, сцепленный с мотивом любви Вельзунгов. Далее на том же нежно колышущемся фоне возникает лейтмотив лесной птички у деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет):



Мотив птички представляет собой разные варианты короткой фразы, основанной на звуках пентатоники. В ладовой структуре этого лейтмотива, в его мелодическом контуре есть заметное родство с лейтмотивом дочерей Рейна (см. пример 128). Оба символизируют светлую ясную природу.

Короткая лесная идиллия прерывается ожесточенным спором между Миме и Альберихом за обладание кольцом и шлемом. Появление Зигфрида, несущего эти два сокровища, сопровождается мелодией дочерей Рейна у валторн. Снова поет птичка, предупреждая Зигфрида о коварных замыслах Миме. Злой гном подносит ему отравленное питье. Но Зигфрид читает его тайные мысли. Вагнер прибегает здесь к забавному приему, создавая нарочитое противоречие между словами и музыкой. На слащавой и нежнейшей мелодии Миме поет Зигфриду о желании снять с него голову и взять себе добычу.

В последний раз возобновляется лесная идиллия. Птичка напевает Зигфриду о чудесной деве, спящей на вершине скалы, окруженной огненным морем. Музыка шелеста леса все

---

* «Шелест леса» («Waldweben») существует в специальной концертной редакции, где разрозненные куски акта собраны воедино.

больше разрастается, лейтмотив птички сочетается с лейтмотивом спящей Брюнгильды и получает к концу акта триумфальное звучание. Каждый раз возвращающаяся музыка шелеста леса и пение птички играют в нем роль рефрена. Все же промежуточные сцены — это эпизоды, хотя и очень большие. Создается рондообразная форма.

Чрезвычайно динамизированным лейтмотивом заката богов (см. пример 142) у духовых и низких струнных начинается третий акт «Зигфрида». Это Вотан-странник мчится к богине Эрде, чтобы узнать о грядущем. Характерно, что лейтмотив заката богов здесь максимально сближается с лейтмотивом Рейна: начало и конец бытия образуют нечто единое. Лейтмотив заката богов объединяется и с лейтмотивом негодования Вотана, а во всю эту симфоническую ткань вплетается нисходящий лейтмотив копья Вотана. Непрерывным фоном служат скачущие фигуры струнных — словно топот коня.

Длинный разговор Вотана и Эрды содержит знакомые лейтмотивы: судьбы, копья, Валгаллы, Вотана-странника, валькирий, заката богов. Но появляется и новый лейтмотив, неоднократно повторяющийся в заключительной сцене Зигфрида и Брюнгильды и в последней драме тетралогии. Его обычно называют лейтмотивом мирового наследия:

Смысл этого названия раскрывается в словах Вотана, обращенных к Эрде: «Вельзунг прекрасный примет наследье мое!» Все, чем Вотан владел в этом мире, он охотно и радостно отдаст тому, кто не знает страха и кто освободит мир от проклятья.

В конце диалога Зигфрида и Вотана лейтмотив огня, контрапунктически сливающийся с лейтмотивом валькирий, хроматически нисходящие гармонии зачарованного сна Брюнгильды в сочетании с лейтмотивами Зигфрида-героя, птички и сияния золота создают грандиозную музыкальную картину необычайной мощи.

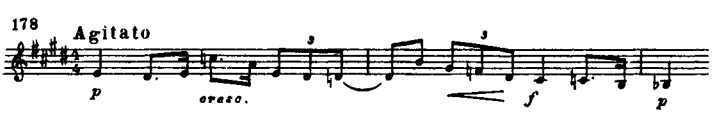
Музыка прохождения Зигфрида сквозь огонь в основном повторяет музыку заклинания огня из финала «Валькирии». Так протягивается арка от музыки усыпления к музыке пробуждения Брюнгильды. Но по сравнению с финалом «Валькирии» здесь симфоническая ткань значительно усложнена и уплотнена. К лейтмотивам огня, зачаро-

ванного сна Брюнгильды, Зигфрида-героя контрапунктически присоединяются лейтмотивы рога Зигфрида, птички, лейтгармония сияния золота Рейна. Tutti оркестра, украшенного шестью арфами, достигает ослепительной звучности. «Светлейший в мире герой» побеждает огненную стихию. Звучность постепенно разряжается, проясняется, становится прозрачной. Лишь лейтмотив судьбы вносит зловещий оттенок в эту светлую и героическую музыку: ведь вся грандиозная эпопея движется к неминуемой катастрофе, предопределенной силой рока.

Когда Зигфрид появляется на вершине скалы, широкая мелодия скрипок в унисон без сопровождения, начинающаяся в самом низком регистре, уступами движущаяся вверх и достигающая предельно высоких звуков, как бы рисует открывающуюся зачарованному взору Зигфрида ясную небесную лазурь. Это музыка дивной красоты:

В мелодию, насыщенную хроматическими интонациями и содержащую характерный для Вагнера ход на малую септиму вниз (здесь снова можно вспомнить стиль «Тристана»), вплетается лейтмотив судьбы (тромбоны). Среди знакомых лейтмотивов и их вариантов, как лейтмотивы валькирий, прощания Вотана и других, проходит тема, символизирующая узы любви в «Золоте Рейна» (см. пример 134). Здесь, в «Зигфриде», она интонационно и гармонически усложнена, обогащена, стала более изысканной.

В этой сцене слышен и сильно трансформированный и усложненный лейтмотив страдания Вельзунгов. Это уже не сам лейтмотив, а его симфоническая разработка. Его «выдает» начальная секста с секундовой «раскачкой»:

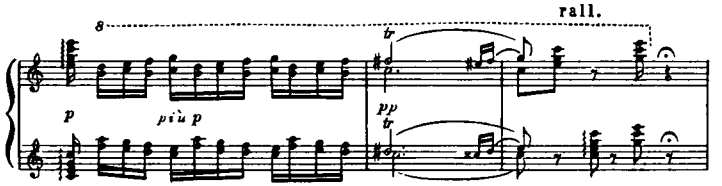


Любовная сцена Зигфрида и Брюнгильды венчает драму. Центральная тональность C-dur, которой сцена начинается и завершается (вспомним «Мейстерзингеров»), придает ей композиционную цельность и способствует светлому колориту. Правда, в среднем разделе сцены, где Брюнгильда с горечью вспоминает о прошлом, колорит музыки омрачает-

Брюнгильда — Н. С. Ермоленко
(«Зигфрид»)

ся. Но это по контрасту еще больше подчеркивает светлый и героический, одновременно преисполненный нежной любовной страстью тонус всей сцены.

Музыка пробуждения Брюнгильды сразу же захватывает слушателя. Яркая смена оркестровых тембров в чередовании тонических трезвучий e-moll и C-dur, а затем e-moll и d-moll (дерево и медь), переливы шести арф, трели скрипок divisi в высоком регистре, разрешение всего этого потока звуков в C-dur tutti, приводящее к напряженному доминантнонаккорду, от которого отделяется нежная мелодия скрипок в параллельных терциях, — таково величественное начало этой сцены:



Этой же мелодией Брюнгильда приветствует мир («Здравствуй, солнце! Здравствуй, свет!»). Однако в ее мелодию тут же вплетается лейтмотив судьбы. Он не носит здесь мрачного характера, но знаменует предчувствие грядущей трагедии. Здесь же звучит мотив Зигфрида-героя, после чего оба голоса сливаются в кадансовом завершении первой фазы сцены. Это один из редких в тетралогии примеров совместного дуэтного пения, что обусловлено драматической ситуацией: герои охвачены единым порывом, единым чувством.

Перед переходом к средней части сцены в оркестровой и вокальной партиях появляется лейтмотив мирового наследия, а затем лейтмотив оправдания Брюнгильды. В средней части, где Брюнгильда скорбит о том, что она стала простой смертной женщиной, много раз звучит в оркестре короткая фигура, напоминающая о лейтмотиве негодования Вотана:

Тут же проходит лейтмотив проклятия кольца. Трагически-напряженная, тонально неустойчивая, эта часть сцены выражает ужас предчувствия, охвативший Брюнгильду.

Начинается третья часть сцены. Открывает ее ариозо Брюнгильды. Как это ни было необычно для реформаторских произведений Вагнера, он все же вводил в них в ограниченных дозах традиционно-оперные формы, не превращая их, конечно, в обособленные законченные номера. То же самое и здесь. Традиционно то, что ариозо Брюнгильды предваряется вступлением, где скрипки играют основную мелодию, традиционна и трехчастная форма с контрастной серединой и с динамизированной репризой.

Основная очень красивая, нежная лирическая мелодия ариозо изложена то в E-dur (оркестровое вступление и репри-

за), то в e-moll (вокальная партия первой части трехчастной формы)*:

Эта мелодия не становится лейтмотивом и нигде больше за пределами данного ариозо не повторяется. Через гармонию увеличенного трезвучия совершается модуляция в далекий As-dur, начинается средняя, контрастная часть ариозо, носящая более подвижный, взволнованный характер, благодаря обилию хроматизмов, тональной неустойчивости, постепенному ускорению темпа, синкопированным ритмам**. В эту середину вплетается начальный мелодический оборот ариозо, а также краткая симфоническая разработка мотива страдания Вельзунгов. Динамическая реприза (в E-dur) несколько расширена по сравнению с первой частью и включает в себя контрапунктически сочетающийся с ее мелодией лейтмотив огня, вернее, Брюнгильды в окружении огненного кольца. Завершается ариозо мотивом судьбы в вокальной партии.

Традиционный автентический каданс с задержанием, которым кончается ариозо, согласно принципам Вагнера, не получает разрешения в тоническое трезвучие E-dur; оно подменяется диссонирующим прерванным оборотом, требующим дальнейшего движения. Это ариозо — еще один пример сочетания у Вагнера относительно законченного эпизода классической формы и сквозной драматической сцены.

---

* «Шубертовское» сопоставление одноименных тональностей. Эта мелодия в мажорном варианте служит основной темой «Идиллии „Зигфрид"», тоже представляющей собой трехчастную форму.

** Начальный мелодико-гармонический оборот этой середины точно так же использован в «Идиллии „Зигфрид"» как тематический материал ее средней части.

Страсть нарастает, динамика усиливается, достигая предельного экстаза в самом конце. Слова «Твоя ль теперь?» Брюнгильда произносит на мотив судьбы. На какой-то момент в ней проснулась валькирия, в оркестре и в ее голосе возникает героический лейтмотив валькирий и увеличенная гармония их воинственного клича. А лейтмотив Зигфрида-героя в его вокальной партии достигает особо страстного подъема и получает широкое мелодическое развитие.

Все это подготавливает мощную коду в C-dur, где оба голоса сливаются в могучем ликовании. Появляется характерная для Вагнера тема с нисходящей квартой и восходящей терцией:

В заключительной части сцены Зигфрида и Брюнгильды, наряду с только что приведенной, триумфально звучат начальные темы этой сцены, звучит и лейтмотив мирового наследия. Тематические переклички начала и конца сцены закругляют и делают законченной ее форму. Торжественно-светлым ликованием заканчивается второй день тетралогии.

Тем большим контрастом является мрачная трагедия «Заката богов». Принято говорить о «Закате богов» как о драме, глубоко пессимистической, как о трагедии мировой обреченности, в которой рушится весь мир. Подобный взгляд страдает односторонностью. Чтобы судить об идейной сущности тетралогии, надо рассматривать ее в целом, исходить из ее музыкально-драматического содержания. В последней части тетралогии пессимистическое и оптимистическое начала сплетаются в неразрывном единстве.

Действительно, боги и прекрасные лучезарные герои, носители высоких идеалов, погибли. Действительно, они во власти рока. Но остались дочери Рейна. И главное, кольцо вернулось в Рейн и освободилось от проклятия, а мир очистился от зла.

В «Закате богов» два итога: трагический итог в смерти Зигфрида, означающей гибель всего рода Вельзунгов, получивший симфоническое обобщение в траурном марше, и другой итог — торжественно-светлая мажорная кода, завершающаяся героической темой Зигфрида и мотивом искупления, — словно надежда на возрождение новой жизни.

В «Закате богов» находит применение тот же, что и в предыдущих частях «Кольца», принцип лейтмотивного стро-

ения музыкальной ткани. Наряду с многочисленными, уже знакомыми лейтмотивами, которые претерпевают существенные изменения, появляются новые.

Нужно заметить, что при сохранении тех же принципов музыкальной драматургии музыкальный язык в «Закате богов» заметно усложняется по сравнению с предшествующими частями тетралогии. Становится изощреннее гармоническая и полифоническая ткань, оркестровая звучность делается еще более грузной и массивной. Вокальные партии, как правило, лишены напевности, в основном они речитативны (есть, конечно, исключения). Подчиняясь сложным диссонантным гармониям, сам речитатив становится угловатым, а в острых драматических ситуациях даже крикливым, изобилующим увеличенными и уменьшенными интервалами, скачками на септимы, уменьшенными октавами и нонами. В лирических, драматических и героических кульминациях речитатив мелодизируется, сплошь и рядом он вычленяется из мелодической линии оркестра.

Если в поздних драмах Вагнера вокальные партии во многом инструментальны по своей природе, то больше всего это сказывается в «Закате богов». Вместе с тем «Закат богов» — это гениальное обобщение и итог всей грандиозной концепции «Кольца». Он потрясает силой трагической экспрессии и богатством музыкального выражения.

Согласно принципу Вагнера, «Закат богов» состоит из трех актов: первый акт предваряется большим прологом, за которым следуют две картины, второй акт состоит из одной картины, третий акт содержит две картины. Все картины связаны друг с другом оркестровыми интерлюдиями. Таким образом, при трехактной структуре в «Закате богов» больше картин, чем в предшествующих частях «Кольца».

Пролог состоит из двух контрастных сцен: мрачной сцены норн темной ночью и жизнерадостной, героическиликующей сцены Зигфрида и Брюнгильды сияющим утром. В небольшом оркестровом вступлении сплелись воедино две темы: тема пробуждения Брюнгильды из финальной сцены Зигфрида и лейтмотив Рейна, символизирующий в минорном варианте закат богов. Вступление говорит о начале и конце бытия, симфонически раскрывая пророчество Эрды и предваряя речи ее дочерей, трех норн. Мрачность, трагичность музыки обусловлена тональным колоритом. Аккордовые последовательности e—C и e—d в финале «Зигфрида» уступили место последовательности es—Ces и es—des в начале «Заката богов». Такое углубление в бемольную сферу,

как и отсутствие арф, создающих роскошную палитру в финале «Зигфрида», способствует впечатлению зловещего мрака. А лейтмотив судьбы у басовой трубы и в квартете вагнеровских труб еще больше усугубляет это впечатление. Вся сцена норн, где действия нет, где все полно смутных предчувствий, насыщена известными лейтмотивами (судьбы, заката богов, копья Вотана, кольца, Логе-огня, Валгаллы, зачарованного сна Брюнгильды, меча, сияния рейнского золота). Оркестровый фон этой сцены, то прекращающийся, то возобновляющийся, создает равномерные, монотонные фигуры струнных — словно непрерывное и однообразное плетение ткани.

Рог Зигфрида возвещает его приближение. В это же время нить судьбы у норн разрывается, дальнейшее — темно. Сопровождаемые лейтмотивами проклятия кольца (басовая труба), зачарованного сна Брюнгильды (деревянные духовые), судьбы (деревянные и тромбоны), норны спускаются под землю к вещей матери, богине Эрде.

Наступает рассвет. С огромным колористическим мастерством Вагнер рисует в этой короткой оркестровой интерлюдии постепенное разгорание зари от едва брезжущего света до яркого сияния. Начинаясь чуть слышным *pp*, в котором возникают и тут же исчезают обрывки мотивов рога Зигфрида и любви Вельзунгов, интерлюдия, все больше усиливаясь в звучности, приводит к ослепительному *ff* в tutti оркестра. Так, путем грандиозного динамического нарастания передается переход от непроглядной ночи к яркому свету дня. Появляются и две новые темы. Одна из них — ритмическое, фактурное и оркестровое преобразование лейтмотива рога Зигфрида, который приобрел новое образное значение: из юношески задорного, весело-призывного он превратился в героический, как бы «возмужавший», благодаря аккордовому складу, звучанию в хоре медных инструментов (валторны, трубы, тромбоны), «героической» тональности Es-dur (вспомним Третью симфонию Бетховена)*:

* В «Закате богов» лейтмотив рога звучит и в своем первоначальном виде.

Другая новая тема становится лейтмотивом супружеской любви Зигфрида и Брюнгильды. Его отличает характерная для вагнеровского мелодического стиля восходящая секста после группетто с последующей нисходящей септимой:

Этот мотив имеет сходство с одной из тем увертюры к «Риенци», с любовным дуэтом из «Тангейзера», с темой смерти Изольды, а также (нисходящая септима) с одной из любовных тем «Тристана и Изольды» и с лейтмотивом искупления любовью из «Валькирии», который звучит и в финальной сцене «Заката богов». Наряду с этими темами проходит и лейтмотив валькирий. Таким образом, интонационный комплекс, образующий лейтмотив любви Зигфрида и Брюнгильды, является как бы неким обобщением существенных черт мелодического стиля Вагнера.

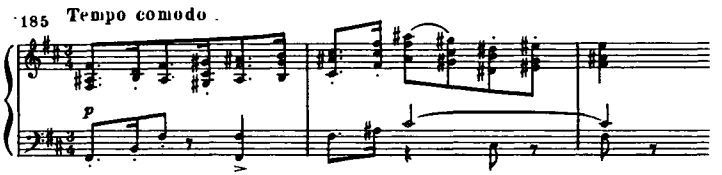
На симфонической разработке этих тем основана сцена прощания Зигфрида и Брюнгильды. Проходят в ней и лейтмотивы огня, Зигфрида-героя (в вокальных партиях и в оркестре), мирового наследия, кольца. Звучат и реминисценции из первой и финальной сцен «Зигфрида» (из «Песни свободы», из любовного дуэта). Все это несется в едином потоке симфонического развития, часто в оживленном маршеобразном движении, и приводит наконец к ликующему совместному каноническому пению героев, радостно и торжественно, подобно гимну, славящих друг друга.

Симфоническая интерлюдия перед первой картиной первого акта носит в программах симфонических концертов название «Путешествие Зигфрида по Рейну». Она выражает жизнерадостное настроение Зигфрида, мчащегося по Рейну от утеса Брюнгильды в страну Гибихунгов, а на самом деле навстречу своей гибели. Кроме того, в этой же интерлюдии рисуются живописные картины огня, Рейна, сияние золота. Весело звучит рог Зигфрида (валторновый лейтмотив в его начальном облике). Музыка приобретает скерцозный характер. Наподобие скерцо звучат ритмически измененные темы из заключительной дуэтной сцены Зигфрида и Брюнгильды в предыдущей драме, звучит и рог Зигфрида в соединении с лейтмотивом огня. Последний, несмотря на хроматические интонации, приобрел тонально устойчивый характер (E-dur), что в быстром темпе и в динамическом нарастании

создает впечатление решительности. Усиливаясь и достигая кульминации, все это внезапно переходит в другую образную сферу. Резко меняется тональный колорит: F-dur непосредственно сопоставляется с A-dur (романтическое большетерцовое сопоставление), *ff* tutti всего оркестра большой волной разливается лейтмотив Рейна, переходящий в лейтмотив заката богов в его нисходящем движении. Светлый мотив Рейна продолжается в Es-dur (тональность начала «Золота Рейна»). Восходящие пассажи скрипок, завершающиеся трелью, поддержанной флейтами, способствуют созданию радостного настроения. Вся деревянная группа на фоне быстрых пассажей струнных и шести арф, поддерживаемая звоном треугольника и ударами тарелок и литавр, гремит и сверкает лейтгармонией сияния золота и интонирует мелодию-песню дочерей Рейна из последней сцены «Золота Рейна». Проходит и лейтмотив кольца в его начальном светлом варианте. Все это прорезается фанфарным мотивом золота в партии трубы. К концу интерлюдии музыкальная атмосфера омрачается. Лейтмотив кольца приобретает мрачный, трагический облик, как и приглушенно звучащий у валторн с басовой трубой фанфарный лейтмотив золотого клада, и в особенности нисходящая мелосекундовая интонация у меди, становящаяся лейтинтонацией Хагена, которая ведет свое происхождение от стонущей нисходящей секунды, характеризующей нибелунгов.

Трагическое переключение к концу интерлюдии выражено также в ее минорном окончании (h-moll) после предшествующего безраздельного господства мажора.

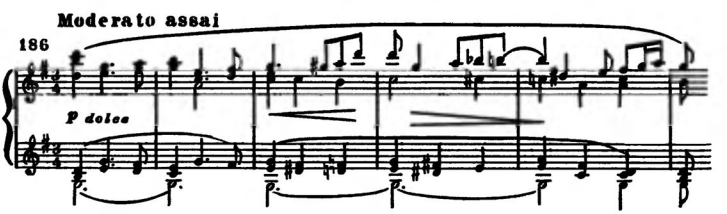
Беседа Гунтера и Хагена сопровождается их лейтхарактеристиками. Гунтер имеет один лейтмотив, отличающийся характером грубоватого марша в пунктирном ритме у медных и деревянных духовых:



Хаген своего лейтмотива не имеет. Его характеризуют мрачные, зловещие, угловатые речитативы, либо краткие интонации в оркестре: нисходящая секунда и нисходящий интервал уменьшенной квинты. Лейтмотив Гутруны появля-

Гунтер — В. С. Шаронов
(«Закат богов»)

ется не сразу, а лишь тогда, когда она подносит Зигфриду рог с напитком забвения:



Он состоит из двух частей: диатонической у двух флейт и хроматической у гобоя, а затем у скрипок. Из первой части вырастет призывный клич вассалов Гунтера, вторая часть (хроматическая) отмечена чувственным очарованием.

Приезд Зигфрида, сцена его обольщения, клятва Зигфрида и Гунтера во взаимной верности содержат два

Гутруна — А. Ф. Сазонова
(«Закат богов»)

круга образов, сменяющих друг друга, контрапунктически соединяющихся: светлые героические темы Зигфрида, валькирий, любви Зигфрида и Брюнгильды пересекаются темами ковки, проклятия кольца как символа грядущей катастрофы. Особо должна быть отмечена лейтгармония, символизирующая, условно говоря, колдовские чары:

В этой музыке, характеризующей волшебное действие напитка забвения, есть что-то злое, «отравляющее». Очень выразителен момент, когда Зигфрид пьет поднесенный Гутруной напиток. Непосредственно перед этим он вспоми-

нает Брюнгильду — в оркестре и в его вокальной партии звучат нежные и страстные темы из финальной любовной сцены «Зигфрида», но они «застревают» на трели вводного звука *g* в As-dur. Мелодия как бы «теряется», вливаясь тут же в лейтгармонию колдовских чар. Так очень выразительно передается обрыв памяти у Зигфрида.

Интерлюдия перед следующей, второй картиной первого акта состоит из двух частей: сторожевой песни Хагена и оркестрового перехода к сцене на скале Брюнгильды. В угрюмой, темной по колориту сторожевой песне Хагена углубляется его зловещий облик. Фоном являются вязкие густые аккорды струнных в низком регистре и в синкопированном ритме, что, наряду с мрачной тональностью es-moll, создает образ зла. В последовательности гармоний в самом начале песни оформляется лейтмотив шлема (впервые он прозвучал в третьей картине «Золота Рейна»). В оркестровом сопровождении проходят лейтинтонации Хагена — нисходящая уменьшенная квинта (контрабасы вместе с двумя басовыми и контрабасовой тубой) и аккорды с нисходящей малой секундой в верхнем голосе (деревянные духовые). Благодаря минорному наклонению и приглушенной звучности даже лейтмотивы Зигфрида-героя (в голосе Хагена и у трех труб), его рога (интонационно и гармонически измененного у валторн и фаготов), валькирий (у тромбонов), золотого клада (у труб и валторн) получают мрачную окраску.

Вторая, оркестровая часть интерлюдии вначале продолжает сторожевую песнь Хагена, составляя, по существу, ее постлюдию. В ней почти в том же виде, на фоне тех же синкопированных густых аккордов струнных проходят лейтинтонации Хагена, лейтмотивы Зигфрида и кольца, скользящий терциями у деревянных вниз и вверх. Постепенно музыкальная атмосфера светлеет, у кларнета возникает лейтмотив любви Зигфрида и Брюнгильды. Даже лейтмотив кольца у кларнетов становится мягче и нежнее. Мелькают и мелодические фразы из заключительной любовной сцены «Зигфрида».

Большой речитативный рассказ валькирии Вальтрауты сопровождается лейтмотивами негодования Вотана, заката богов, копья Вотана, Валгаллы, судьбы, прощания Вотана и Брюнгильды из финала «Валькирии», проклятия кольца. Как и в других местах тетралогии, особенно в рассказах, образуется единая цепь из лейтмотивов.

Услышав отказ Брюнгильды отдать кольцо, Вальтраута исчезает.

Хаген — В. И. Касторский
(«Закат богов»)

Пламя, окружающее утес Брюнгильды, разгорается. Оркестр клокочет мотивами валькирий и огня. Лейтмотивы Зигфрида, принявшего облик Гунтера, и его рога возвещают его приближение. В партии Брюнгильды, наряду с лейтмотивами кольца, проклятия, злобы и коварства Альбериха, появляется новая тема с хроматизмами и широкими диссонирующими интервалами, характеризующая горе Брюнгильды. Много раз она прозвучит во втором акте:

В оркестре звучат лейтмотивы проклятия и валькирий, Зигфрид срывает с пальца Брюнгильды кольцо и заставляет ее покориться.

Во втором акте трагедия углубляется. В мрачном вступлении b-moll повторяется тематизм сторожевой песни Хагена: те же густые синкопированные аккорды струнных, та же нисходящая полутоновая лейтинтонация. Музыка сна Хагена, где проскальзывают едва уловимые знакомые лейтмотивы (кольца, проклятия и т. д.), носит смутный, неясный характер.

Канон восьми валторн, к которым затем присоединяются фаготы и струнные, рисует постепенно разгорающуюся утреннюю зарю. В веселом рассказе Зигфрида об удачном «походе» и в восторженных репликах Гутруны выделяется мелодическая фраза танцевального характера типа полонеза. Фраза эта создает настроение радости и веселья, что по контрасту подчеркивает трагизм ситуации.

Хаген устраивает мрачно-торжественную встречу Гунтеру и Брюнгильде. Устрашающе звучит его воловий рог. Здесь, во втором акте «Заката богов», Вагнер впервые в тетралогии ввел хор — мужской (хор вассалов) и женский (отдельные реплики). Сначала вассалы думают, что их созывают на бой, и, узнав, что речь идет о свадьбе, они разражаются совсем не свадебной, а воинственной песнью («Радостный день Рейну сверкает!»). Свадебная песня Хагена, начинающаяся его нисходящей полутоновой интонацией («Хойхо!»), полна дикого возбуждения и, как хоры вассалов, напоминает о воинственном пыле древних германцев, готовых к бою в любую минуту. В оркестре и хоре возникает фанфарная интонация, получающая значение лейтмотива вассалов Гунтера:

Его происхождение из первой части лейтмотива Гутруны несомненно (см. пример 186). Но там тема звучит мягко, чарующе, здесь же становится воинственным кличем. Хор торжественной встречи Гунтера и Брюнгильды носит гимнический характер.

В бурной сцене, где Брюнгильда обвиняет Зигфрида в измене и лжи, много изломанных, крикливых интонаций, оркестр бушует, лейтмотивы проносятся стремительно и искажаются до неузнаваемости. Ясно выступают только тра-

гический лейтмотив судьбы и тема, характеризующая отчаяние Брюнгильды (см. пример 189). Сцена Гунтера, Хагена и Брюнгильды, где происходит заговор с целью убийства Зигфрида, завершает второй акт «Заката богов».

Третий акт, пожалуй, наиболее цельный и концентрированный. Берег Рейна. С разных сторон раздаются звуки охотничьих рогов (валторны) — рог Зигфрида и фанфары вассалов Гунтера. Звучит и нисходящая малая секунда Хагена. В песне трех речных сестер возникает новая тема дочерей Рейна:

190

Хроматические интонации придают ей утонченный оттенок*. Вместо простой пентатоники лейтмотива трех речных сестер — изысканная хроматика. Уже один этот пример может дать представление о том, как изменился и усложнился музыкальный язык в «Закате богов».

В сцене речных сестер и Зигфрида шаловливый характер их трио исчезает, когда они угрожают Зигфриду роковой силой кольца. Лейтмотивы кольца и проклятия, как и нисходящая полутоновая интонация Хагена, предрекают гибель Зигфрида. После его отказа отдать кольцо, мелодия сестер обостряется, в ней появляются большие скачки на диссонирующие интервалы.

Зигфрид начинает рассказ о своих подвигах. Этот рассказ, его предсмертный монолог и знаменитый траурный марш становятся первой кульминацией акта и итогом трагической линии всей тетралогии. Трагедийная сила марша велика не только благодаря его гениальной музыке, но и в связи с тем, что ему предшествует: в последние минуты жизни Зигфрида в его сознании всплывают воспоминания юных лет и звучат лейтмотивы ковки меча, Фафнера, страдания Вельзунгов, птички, шелеста леса (лейтмотив птички поет Зигфрид, повторяя ее мелодию и слова, — это еще раз подтверждает, что, когда возникала драматургическая необ-

* Нельзя не заметить родства этой музыки с одной из тем лебедей в опере Римского-Корсакова «Садко».

ходимость, Вагнер переносил лейтмотивы в вокальные партии). Зигфрид вспоминает жаркие объятия Брюнгильды, и широкими волнами разливается музыка из финальной сцены «Зигфрида» (темы огня, мирового наследия, пробуждения Брюнгильды). Последние слова Зигфрида о Брюнгильде, которой он шлет прощальный привет, интонируются на мотиве судьбы. Таким образом, создается как бы симфонический «пересказ» всего наиболее существенного, что характеризует жизнь юного героя, своеобразная подготовка кульминации — марша.

Начинается траурный марш — наиболее потрясающие страницы творчества Вагнера и всей симфонической музыки трагического содержания*. По трагедийной мощи с этим маршем сравнима разве только вторая часть (траурный марш) из Третьей симфонии Бетховена. Их роднит и общая тональность c-moll. Но драматургическая роль и идейная сущность их различна: у Бетховена смерть героя вызывает великую народную скорбь, но то дело, за которое он отдал свою жизнь, торжествует в победно-ликующем мощном финале симфонии; у Вагнера смерть героя — это гибель всего светлого и прекрасного, всеобщая, мировая катастрофа.

В целом марш состоит из двенадцати лейтмотивов, образующих монолитную симфоническую концепцию; их чередование обусловлено не только программным замыслом, но и внутренней логикой интонационного развития. В этом марше с огромной силой проявился симфонический гений Вагнера.

Форму марша можно рассматривать как свободно трактованное сонатное allegro с вступлением и заключением. Свобода трактовки выражается в замене одних тем экспозиции другими темами в репризе, но имеющими аналогичный драматургический смысл. Вступление (еще до оформления тональности c-moll) состоит из лейтмотива судьбы у тромбонов (удвоенного в голосе Зигфрида), мотива смерти, пока еще глухо звучащего в неоформленной тональности у низких струнных (он уже прозвучал в момент убийства Зигфрида), и трагического лейтмотива страдания Вельзунгов у валторн и вагнеровских туб, а затем у деревянных (кларнеты, фаготы). Глухая дробь литавр создает впечатление напряженного ожидания.

---

* Он часто исполняется в симфонических концертах как самостоятельное произведение.

Главную партию экспозиции составляют две темы: скорбный мотив смерти* (низкие струнные и медь):

и лейтмотив героического и трагического рода Вельзунгов, прозвучавший уже в первом акте «Валькирии» (см. пример 152).

Побочная партия состоит из лейтмотивов сострадания Зиглинды и любви Зигмунда и Зиглинды у деревянных духовых инструментов, которые вносят лирический контраст.

В кратком разработочном разделе, где лейтмотив смерти контрапунктически сплетается с лейтмотивом сострадания Зиглинды, всю массивную оркестровую ткань, словно лезвие блестящей стали, прорезывает труба, исполняющая фанфарный лейтмотив меча. Это эпизод в разработке, составляющий светлый, героически-победный контраст к скорбно-трагическому содержанию марша.

Реприза начинается сильно преображенным мотивом смерти. В tutti громадного оркестра с участием всей меди, большого количества ударных и шести арф он звучит мощно и победно в мажоре. Смерть торжествует победу. Но и в смерти Зигфрид остается героем, о чем говорит появляющийся тут же в партиях валторн и басовой трубы, а затем у двух труб в унисон лейтмотив Зигфрида-героя (вместо лейтмотива героического и трагического рода Вельзунгов в экспозиции, но в том же c-moll). Еще одна, третья тема образует сферу главной партии в репризе — героически-преображенный лейтмотив рога Зигфрида (вся медь), как в сцене прощания Зигфрида с Брюнгильдой в первом акте (см. пример 183).

Если побочная партия экспозиции состояла из лейтмотивов любви Зигмунда и Зиглинды, то в побочной партии репризы они заменены лейтмотивом любви Зигфрида и Брюнгильды. Таким образом, как в экспозиции, так и в репризе

* Его нельзя считать лейтмотивом, потому что больше нигде в тетралогии он не появляется. Намек на него можно видеть в оркестровом сопровождении диалога Зигмунда и Брюнгильды во втором акте «Валькирии», где Брюнгильда пришла вестницей смерти.

друг другу противопоставляются два круга образов: героические и лирические. Объединяющую роль играет лейтмотив смерти, преображенный в репризе. В заключительных тактах похоронного марша вся музыкальная атмосфера снова, как в начале, погружается в глубокий минор. Лейтинтонация Хагена, как и мотив проклятия кольца, напоминают о первопричине гибели светлого героя. Даже лейтмотив рога Зигфрида звучит печально в миноре у валторн. Тембр валторн неотделим от этого мотива, но минорное наклонение и медленный темп сообщают ему иной образный смысл — скорбный и трагический.

Мы говорили выше, что траурный марш из «Заката богов» — трагический итог всей грандиозной эпопеи Вагнера. Это вместе с тем симфоническое обобщение в концентрированной форме линии Вельзунгов, как бы ее сгущенная реприза-кода.

Наряду с маршем, к наиболее проникновенным и глубоким страницам тетралогии принадлежит монолог Брюнгильды. Музыка огня сплетается с лейтмотивом заката богов, героическим лейтмотивом валькирий, их воинственным кличем, лейтмотивом Зигфрида-героя. Все это вливается в лейтмотив искупления любовью. В вокальной партии Брюнгильды эта тема, поддержанная скрипками и деревянными духовыми, развиваясь восходящими секвенциями, достигает предельного напряжения. Земной пожар переходит в пожар небесный, в котором сгорает Валгалла.

Начинается грандиозный театральный и симфонический апофеоз, сочетающий стихийную мощь и нежность. В оркестре разыгрывается настоящая симфоническая оргия из лейтмотивов огня, зачарованного сна Брюнгильды, проклятия кольца. Лейтмотив дочерей Рейна контрапунктически соединяется с лейтмотивами искупления и Валгаллы. Последний звучит торжественно и мощно. Яркая ослепительная звучность создается медью, к которой присоединяются некоторые деревянные духовые инструменты. Героически-победным лейтмотивом Зигфрида-героя у труб и тромбонов и умиротворенно звучащим лейтмотивом искупления у скрипок и флейт завершается вся эта гигантская эпопея.

Некоторые исследователи творчества Вагнера (например, К. Вестернхаген) находят между «Золотом Рейна» и «Закатом богов» переклички, образующие своеобразную симметрию в противоположных направлениях: похищение и возвращение золота, воздвижение и сожжение Валгаллы,

восхождение и гибель богов, проклятие любви и искупление любовью. В музыке «Кольца» есть симметрия. Напомним, что в анализе «Золота Рейна» мы отмечали своеобразный трехчастный цикл со вступлением. Начало второй картины — это экспозиция лейтмотива Валгаллы в Des-dur, конец четвертой картины — реприза той же темы в той же тональности с включением мотивов радуги и дочерей Рейна. Третья картина — контрастная часть между ними. Первая картина играет роль вступления в тональности двойной доминанты (Es-dur). В финальной сцене «Заката богов» создается та же репризность, но в чрезвычайно расширенном масштабе. Снова звучит лейтмотив Валгаллы и тоже в Des-dur. В этот симфонический апофеоз включаются лейтмотивы огня, валькирий, дочерей Рейна, Зигфрида-героя, искупления. Иными словами, это — синтетическая, тематически обновленная, динамизированная реприза, служащая одновременно кодой всего цикла драм. Траурный марш из «Заката богов» трагически завершает жизнь людей из рода Вельзунгов, финал торжественно-величаво завершает жизнь богов во главе с Вотаном — властителем Валгаллы.

Как мы знаем, Вагнер в большинстве случаев имел обыкновение начинать и кончать свою музыкальную драму одной и той же тональностью. Тональная завершенность есть и в «Кольце Нибелунга», несмотря на четыре драмы, его составляющие: обрамляющей тональностью всей тетралогии, как и «Золота Рейна», является Des-dur. Лейтмотив Зигфрида-героя и проведение лейтмотива искупления любовью в заключительных тактах «Заката богов» создают как бы предчувствие новой жизни с ее героическими подвигами, с ее любовью как великой искупительной силой.

Глава XIV

«Парсифаль»

Последнее музыкально-драматическое произведение Вагнера — драма-мистерия «Парсифаль» (Bühnenweihfest spiel — «Сценическое священное торжество») в идейном отношении отразило реакционное перерождение в мировоззрении Вагнера за последние десятилетия его жизни и особенно в последние годы. Столь характерная для Вагнера романтическая тема искупления в сочетании с христианским состраданием и милосердием приобрела здесь явно религиозный смысл. Однако как музыкант Вагнер сохранил в этом произведении всю силу своего гениального дарования и мастерства. При всей чуждости и неприемлемости для нас идейной сущности самой драмы, ее музыка не может оставлять равнодушным чуткого слушателя.

Известно, что мысль о «Парсифале» исподволь созревала у Вагнера в течение почти четырех десятилетий. Еще в сороковые годы, погрузившись в изучение немецкого средневекового эпоса, Вагнер познакомился с легендами о рыцарях круглого стола и короле Артуре. Из этих сказаний он почерпнул легенду о сыне Парцифаля Лоэнгрине. Он также прочел стихотворный роман средневекового миннезингера Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (XIII век). Идеи и образы «Парсифаля» предвосхищаются в набросках драм «Иисус из Назарета» (1848) и «Победители» (1856).

Есть связующие нити между «Парсифалем», с одной стороны, и «Тангейзером» и «Лоэнгрином» — с другой. И в «Тангейзере», и в «Парсифале» противопоставляются друг

другу два мира — духовного благочестия и чувственных наслаждений. Общим для «Лоэнгрина» и «Парсифаля» является образ Грааля, получивший в музыке обоих произведений родственную характеристику. В «Парсифале» есть даже прямая цитата из «Лоэнгрина».

Парсифаль одновременно родствен и противоположен Зигфриду. Он тоже дитя природы, он, как и Зигфрид, ищет подвигов. Но в отличие от Зигфрида Парсифаль совершает подвиги не собственной силой, а божественным предопределением, христианским милосердием и внутренним духовным самосовершенствованием. Взращенный матерью Херцелейдой (Herzeleide — переживающая муки сердца) в пустыне вдали от людей, «святой простец» (der reine Tor)*, он сумел устоять против чувственных соблазнов цветочных дев Клингзора и самой Кундри и через сострадание и любовь познает высшую мудрость. В отличие от «Тристана», где смерть является искуплением, в отличие от «Зигфрида», где герой, призванный спасти мир от проклятия, сам гибнет, Парсифаль, разрушив мир греха, спасает Грааль. Так пессимизм «Тристана» уступил место оптимизму, но оптимизму в духе христианской «веры, надежды и любви». В творчестве Вагнера «Парсифаль» имел своих предшественников и явился итогом и закономерным результатом всей творческой деятельности композитора-драматурга.

В первом акте мистерии Вагнер использует свой характерный прием — рассказ о прошлых событиях. Титурель некогда построил замок. Он принес в замок две священные реликвии: чашу, куда стекла кровь Христа, и копье, пронзившее его бедро. На склоне лет Титурель передал правление в руки своего сына Амфортаса. В замке Грааля обитают благочестивые рыцари, получающие от святой чаши божественную благодать. Волшебник Клингзор, не принятый в сонм рыцарей Грааля, превратил пустыню в роскошный цветущий сад, где живут красавицы — цветочные девы. Они совращают с пути рыцарей, направляющихся в Грааль. Так совершается месть Клингзора Граалю. Наиболее опасная соблазнительница — Кундри. В ее объятиях оказался Амфортас, которому Клингзор, похитив священное копье, нанес незаживающую рану.

Кундри — образ двойственный. В ней есть что-то и от Марии Магдалины, и от Иродиады. То она — порождение

---

* Точный перевод этого выражения — «человек, которому чуждо зло». — *Прим. ред.*

Клингзор — С. Ю. Левик
(«Парсифаль»)

дьявола, «роза ада», то — смиренная и покорная служительница Грааля. То она жаждет искупления, то снова становится рабой чувственности. По мысли Вагнера, Амфортас символизирует страдание впавшего в заблуждение человечества, а Кундри — трагедию чувственности.

Лишь Парсифаль смог устоять против ее чар. Парсифаль — это тот невинный, чистый сердцем отрок, который разрушит злые чары Клингзора и даст искупление Кундри. Он принесет исцеление Амфортасу и сам станет хранителем и королем Грааля. Но чтобы прийти к свершению такого подвига, Парсифалю нужно преодолеть ряд этапов внутреннего духовного совершенствования.

В «Парсифале» Вагнер, как и всегда, дал свою самостоятельную трактовку легенды. К поэме Вольфрама фон Эшенбаха, послужившей сюжетной основой мистерии, он отнесся отрицательно, о чем свидетельствует его письмо к Матильде Везендонк, где он пишет, что «мастер Вольфрам»

ничего не понял в легенде, что он нагромождает событие на событие, приключение на приключение, ходит вокруг да около, и непонятно, что он всем этим хочет сказать[1].

Как все музыкальные драмы Вагнера, «Парсифаль» состоит из трех актов, расположенных вполне симметрично. Каждый акт содержит две картины; действие первого и третьего происходит в Граале и в храме, где хранится чаша; второй акт — в волшебном замке Клингзора и его садах. Создается сценическая трехчастная репризная композиция с остроконтрастной серединой: крайние акты воплощают мир христианского благочестия, средний акт — мир греховной чувственности.

Каждый из двух миров этой драмы имеет свою интонационную сферу, но гораздо более усложненную и изощренную в смысле музыкального языка, чем в «Тангейзере». В первом и третьем актах господствует хоральность, диатоничность и тональная устойчивость, в среднем, где властвует грех, — сложные гармонии, хроматизмы и тональная неустойчивость. При этом обе интонационные сферы образуют органическое единство. Хоральность и диатонизм свойственны в основном темам, непосредственно относящимся к самому Граалю и к идее христианской святости. Они заставляют вспомнить отчасти хоралы Баха, отчасти просветленный хорально-полифонический стиль Палестрины. Но и эти темы, когда они начинают выражать человеческие чувства и сложные психологические переживания, насыщаются хроматическими интонациями. В целом музыкальный стиль «Парсифаля» представляет собой своеобразную «хроматическую диатонику».

Все, что было создано Вагнером на протяжении его богатой творческой жизни, нашло в «Парсифале» свой синтез: хроматические томления «Тристана и Изольды», полифония «Мейстерзингеров», образная многоплановость «Кольца Нибелунга».

Лейтмотивная система «Парсифаля» является точно так же обобщением музыкально-драматических принципов Вагнера за все предшествующие годы. Лейтмотивов в мистерии множество. Как и в тетралогии, они в основном формируют вокально-симфоническую ткань, звучат в оркестре, а подчас и в голосах солистов и хора. В «Парсифале» есть и темы, не становящиеся лейтмотивами, как, например, основная мелодия в сцене чар страстной пятницы в третьем акте. Но в отличие от «Кольца», где многие лейтмотивы индивидуализированы, образно-осязательны, лейтмотивы «Парсифаля»

более абстрактны, более символичны, в них преобладает общее над конкретным, что объясняется в значительной степени сущностью драмы, ее отрешенностью от мира жизненных явлений. Однако мастерство композитора в использовании лейтмотивов, в их возникновении, сменах, взаимных переключениях, преобразованиях, контрапунктических соединениях, сцеплениях, образующих единый поток симфонического движения, поистине поразительно.

Сценической симметрии драмы (Грааль — сады Клингзора — Грааль) соответствует симметрия музыкальная, придающая ясность и целостность всей композиции. «Парсифаль», как и многие другие музыкальные драмы Вагнера, начинается и кончается в одной и той же тональности As-dur и обрамляется одними и теми же темами: во вступлении отдельно экспонируются темы Грааля, ими и завершается вся музыка драмы.

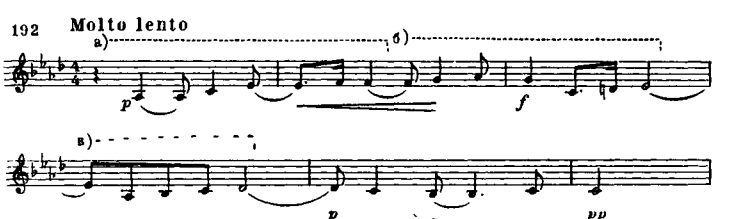
Эта же конструктивная стройность отражается и на тональном плане всего произведения (конечно, в больших тональных пластах, внутри которых могут происходить и происходят многочисленные модуляции и резкие тональные сопоставления): начавшись в As-dur, первый акт кончается в C-dur (третья мажорная «лоэнгриновская» ступень), играющем роль доминанты к основной тональности. Третий акт начинается в b-moll (вторая субдоминантовая ступень) и кончается в основном As-dur. Получается каданс T—D—S—T. Но в этот каданс вторгается второй акт, который начинается и завершается в h-moll — тональности очень далекой от основных тональных сфер первого и третьего актов. Его контрастное положение находит свое выражение и в тональном колорите.

Как драма-мистерия, «Парсифаль», подобно «Тристану», лишен живого сценического действия. Эпически медленно разворачивается оно в смене долгих сцен-картин. Исключением, пожалуй, является сцена Парсифаля с цветочными девами в начале второй картины второго акта. Такую статику действия усугубляют церковно-обрядовые сцены, сопровождаемые хорами (обряд тайной вечери и превращения хлеба и вина в тело и кровь Христа во второй картине первого акта, похоронный обряд в последней картине). Все это вместе взятое придает «Парсифалю» ораториальный характер.

В заключение общей характеристики драмы-мистерии коротко остановимся на ее оркестровом стиле, обобщающем великие достижения оркестрового мастерства Вагнера.

Смешение инструментальных групп в изложении одной темы, divisi струнных, на фоне которого расцветает мелодия, богатство и разнообразие в использовании медной группы — все это уже было в предшествующих драмах Вагнера. Но есть в «Парсифале» нечто новое, соответствующее величавой и монументальной статуарности произведения. Прежде всего, по сравнению с «Нибелунгами», оркестр в «Парсифале» значительно меньшего состава, особенно за счет медных инструментов (вместо восьми валторн — обычные четыре, отсутствуют «вагнеровские тубы», нет контрабасового тромбона, басовой трубы). Зато на сцене в дополнение к обычному оркестру использована группа медных (трубы и тромбон) и колокола, что способствует величественности общего звучания. Хоральность многих сцен потребовала особой слитности, придающей звучности всех групп оркестра органный характер. Нередко используется и антифонный принцип противопоставления инструментальных тембров. В соответствии с общим эпическим характером драмы и с чрезвычайно медлительно протекающим действием, звучность оркестра дольше, чем в «Нибелунгах», пребывает в одной тембровой «атмосфере». Это больше всего относится к первому и третьему актам мистерии, отличающимся прозрачной звучностью оркестра. Во втором акте она становится более насыщенной, более напряженной и разнообразной, приближаясь к оркестровому стилю «Тристана».

Во вступлении к первому акту экспонируются темы, воплощающие святость Грааля. Они возникают поочередно, отделенные паузами, и образуют самостоятельные небольшие разделы. В унисоне струнных и деревянных духовых без сопровождения появляется мелодия (As-dur), которую обычно называют лейтмотивом тайной вечери:



Обращает на себя внимание подчеркнутый пунктирным ритмом звук VI ступени. Это и есть «лоэнгриновская» интонация (I—VI ступени), характеризующая Грааль. Мелодия содержит три отрезка, каждый из которых приобретает

самостоятельное лейтмотивное значение: отрезок «а» относится к чаше Грааля, отрезок «б» — к ране Амфортаса, отрезок «в» — к священному копью. Развитие темы имеет две фазы. Сначала тема звучит у части первых и части вторых скрипок, удвоенных гобоями и трубой. Фигурации остальных скрипок и гармонический фон флейт и кларнетов стелятся поверх мелодии, словно светящийся нимб над головой святых в произведениях живописи эпохи Возрождения. Обратим внимание на своеобразный прием оркестровки: каждую из двух групп скрипок Вагнер разделил на две половины (divisi): одной половине поручена мелодия, другой половине — гармоническая фигурация. Так получается более слитная звучность. Постепенно отдельные инструменты снимаются, и остаются флейты и кларнеты, замирающие в эфирных высотах оркестра (снова вспоминается «Лоэнгрин»).

Во второй фазе тема переходит в c-moll, что придает ей более трагический оттенок. Звучание лейтмотива раны Амфортаса в e-moll внутри c-moll еще рельефнее выделяет его и создает особенное ощущение боли, страдания. Во второй картине первого акта вся эта музыка с теми же двумя фазами (As-dur и c-moll), но уже с участием хора, раздающегося с вышины, сопровождает ритуальное действо: мальчики извлекают чашу Грааля из золотого ковчега и ставят ее перед Амфортасом, который склоняется над ней, творя молитву («Вот тело мое, вот кровь моя, завет любви примите», — поет в это время хор).

Но вернемся к вступлению. Длительная пауза с фермато. Медь (трубы и тромбоны), а вслед за ней все дерево интонируют хоральную мелодию, являющуюся лейтмотивом Грааля (уже не чаши, а общей идеи святости, воплощенной в Граале)*:

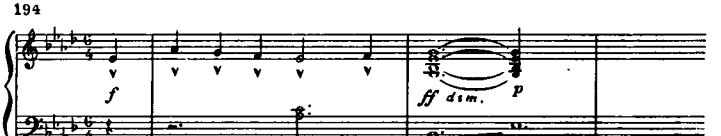
Этот лейтмотив играет важнейшую роль в партитуре «Парсифаля», множество раз повторяясь то отдельно, то в

* Хорал этот заимствован Вагнером из Саксонской литургии (Amen). Его же использовал Мендельсон в первой части Пятой (Реформационной) симфонии.

сочетаниях с другими лейтмотивами. Его симфоническое развитие сопровождает медленное шествие Пáрсифаля с Гурнеманцем в храм в интерлюдии между первой и второй картинами первого акта. Снова обратим внимание на «лоэнгриновскую» интонацию лейтмотива: первые три аккорда образуют первую, шестую и четвертую ступени мажора, то есть тот плагальный оборот, которым в «Лоэнгрине» заканчивается вступление и третий акт.

После паузы в медных инструментах трижды, с каждым разом повышаясь на малую терцию, очень величественно звучит лейтмотив веры*:

194



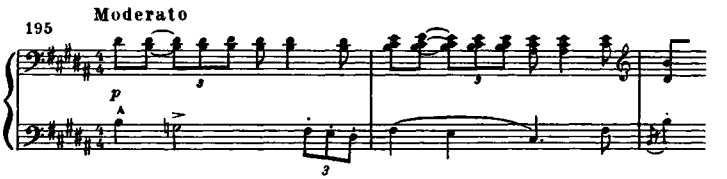
Вслед за однократным проведением у струнных лейтмотива Грааля начинается темброво-динамическое развитие лейтмотива веры.

Рассмотренный раздел вступления, содержащий лейтмотивы тайной вечери, Грааля и веры, образует как бы первую часть и середину трехчастной формы. Третья, репризная часть, в которой снова господствует тема тайной вечери, сильно изменена. Она значительно сложнее по гармоническому языку, хроматика диатонических тем выражает муки исстрадавшегося человека.

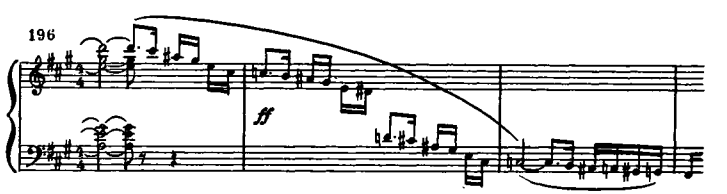
Возвращается As-dur, и на фоне глухого тремоло струнных у деревянных духовых возникает тема тайной вечери. Путем хроматических гармоний она модулирует по малым терциям вверх (As—Ces—d), меняя ладотональную окраску. Но от нее отсекается последний отрезок — лейтмотив копья, который получает самостоятельное значение, продолжаясь в нисходящих и восходящих стонущих хроматических интонациях — вздохах, характеризующих страдания Амфортаса. Поднимаясь все больше ввысь, тема тайной вечери замирает на доминантсептаккорде в крайних высотах скрипок и деревянных духовых инструментов, прямо переходя в первый акт, начало которого продолжает вступление, — лейтмотивы Грааля и веры, раздающиеся у струнных и дерева, у

* В нем есть несомненное родство с заключительным хором пилигримов в «Тангейзере».

труб с тромбонами за сценой, сопровождают утреннюю молитву Гурнеманца. Здесь же появляются и новые лейтмотивы. Когда пажи и рыцари несут на носилках Амфортаса, у низких струнных возникает лейтмотив Амфортаса, страдающего от раны. Гармония увеличенного трезвучия и никнущая интонация сообщают ему настроение скорби и печали:



С появлением Кундри у струнных — сверху вниз в большом диапазоне, образуя контуры уменьшенной гармонии, — проходит ее лейтмотив. В нем есть что-то демоническое, напоминающее мефистофельские образы Листа*:



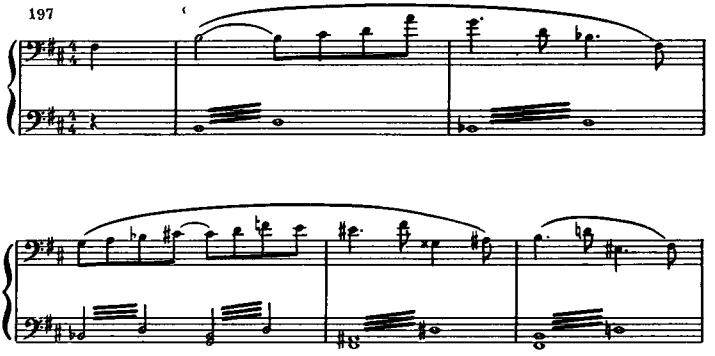
Тут же можно отметить и эпизодические темы: мотив целебного бальзама, своими нисходящими терциями сходный с лейтмотивом кольца из тетралогии, и музыкальный образ природы, сопровождающий монолог Амфортаса, несколько напоминающий лесную идиллию из «Зигфрида». В рассказе Гурнеманца, наряду с известными лейтмотивами Грааля и тайной вечери, возникают лейтмотивы Клингзора и соблазна. «Демонизм» лейтмотива злого волшебника выражен в широких интервалах с ходами на уменьшенную септиму вниз**, образующих уменьшенную гармонию, как и в чередовании минорных тональностей, тоники которых h—g—dis—h складываются в гармонию увеличенного трезвучия:

---

* Вспоминается, в частности, главная партия из его фортепианной сонаты.

** Снова возникает ассоциация с главной партией сонаты Листа.

197



Ладовая переменность в слиянии уменьшенного и увеличенного ладов составляет яркий контраст к диатонизму лейтмотивов, характеризующих святой Грааль. Ползучий, вкрадчивый лейтмотив соблазна сочетает ходы по звукам уменьшенного трезвучия с хроматическими интонациями:

198

В конце рассказа Гурнеманца полностью в голосе и в оркестре звучит хорального склада лейтмотив «святого простеца» (der reine Tor), интонационную основу которого составляют восходящие секвенции из нисходящих квинт. Как обычно у Вагнера, диатоническая мелодия сопровождается хроматическими ходами в средних голосах гармонии:

199

Лейтмотив Парсифаля (валторны и фаготы) заключает в себе черты фанфарности, в нем проявляется образ рыцарственной отваги. Пунктирный ритм придает ему маршеобразный характер:

В третьем акте, где Парсифаль выступает познавшим мудрость искупителем, этот его лейтмотив из детски-простодушного превращается в торжественный, величественный и звучит почти у всей группы медных инструментов. Интересно, что мотив лебедя прямо заимствован Вагнером из «Лоэнгрина»*.

В интерлюдии к следующей картине, сопровождающей торжественное шествие Парсифаля в храм, симфонически разрабатывается хоральный лейтмотив Грааля, сливаясь с квартовой интонацией колокольного звона, он становится одним из важнейших в мистерии лейтмотивов. Красочные сопоставления гармоний по малым и большим терциям без закрепления в определенной тональности создают ощущение постоянного, непрерывного поступательного движения, медленного и размеренного благодаря остинатному пунктирному ритму мотива колоколов. Все это переходит в полную экспрессии тему, выражающую муки Амфортаса:

---

* Эти 12 тактов, где чередуются IV—I ступени, составляют вступление к арии прощания Лоэнгрина с лебедем в третьем акте оперы. Только из As-dur они перенесены в E-dur и сопровождаются фигурациями арфы и струнных.

Тема прозвучит и в монологе Амфортаса в следующей картине. Мотив колоколов представляет собой характерное сцепление двух нисходящих кварт*. Пунктирный ритм придает ему характер особой торжественности:

Вторая картина — монументальная хоровая фреска, посреди которой находится монолог Амфортаса. Как бывает в некоторых католических соборах, хоры на сцене расположены на разных высотах: внизу, на средней высоте и на предельной высоте купола, что создает своеобразную пространственно-звуковую перспективу. Продолжая музыку интерлюдии с колокольным звоном, звучит хор рыцарей Грааля. Когда вносят на носилках Амфортаса, в хоре юношей (тенора и альты) и в оркестре появляется тема страданий Амфортаса, а с предельной высоты мальчики (три партии сопрано и альты) ясными и чистыми голосами интонируют лейтмотив веры («Здесь веры храм»).

В монологе Амфортаса проходят лейтмотивы его страдания, Кундри, чаши Грааля, раны и копья. Со средней высоты купола хор мальчиков и юношей (альты и тенора) вещает на мотиве «святого простеца» пришествие избавителя. Совершается церковный обряд превращения хлеба и вина в тело и кровь Христа. По существу, это прямое перенесение церковной службы с ее христианской символикой на театральную сцену, превращение театра в собор. Как было сказано выше, голоса хора с предельной высоты и оркестр повторяют первую часть вступления — мотив тайной вечери в его двух фазах.

---

* Подобным образом построен мотив колоколов в опере Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже», что отчасти дало повод называть эту оперу «русским Парсифалем». Но это неправомерно, потому что идейная сущность обоих произведений глубоко различна и светлый перезвон в «Китеже» противоположен мрачным колоколам «Парсифаля».

Трапеза рыцарей сопровождается торжественно-религиозным хором, которому фанфарные интонации в оркестре и пунктирный ритм придают героический оттенок. Со всех высот одновременно несется хор рыцарей, юношей и мальчиков, обещающих людям блаженство в вере и любви (хор a cappella) на мотив Грааля. И тут же, сначала у деревянных духовых, а затем у струнных (по принципу антифонного противопоставления), опускаясь все в более низкий регистр, звучит лейтмотив веры. Под звуки колоколов в сопровождении лейтмотивов Грааля и страданий Амфортаса все братство рыцарей и пажей покидает храм. А голос с высоты вещает те же слова веры, любви и надежды. На лейтмотив «святого простеца», Грааля и под тихий благовест колоколов завершается первый акт, оставляя впечатление мистической отрешенности. Вместе с тем образы человеческого страдания, как и хоральные интонации, создают более широкий идейно-эмоциональный пласт, не противоречащий религиозному содержанию драмы, но и не сводящийся к нему.

Вступление ко второму акту построено на демонических, тонально неустойчивых лейтмотивах Клингзора и соблазна, на хроматических интонациях, на контрапунктических соединениях лейтмотивов соблазна и Кундри. Отдельные пласты фактуры сталкиваются в резко диссонирующих сочетаниях. Все это, наряду с быстрым темпом (после тягучих темпов первого акта), переносит слушателя в мир чувственных страстей.

Когда Кундри завлекает Парсифаля, в оркестре проносятся и тут же исчезают мотивы Клингзора, Кундри, Амфортаса. Речитатив Клингзора — угловатый, изломанный, жесткий — полон ядовитой злобы. Речь Кундри, вначале отказывающейся повиноваться Клингзору, отрывиста, бессвязна. Приближение Парсифаля сопровождается его фанфарным лейтмотивом и лейтмотивом «святого простеца», получившим здесь героически-наступательный характер.

Начинается ансамбль «девушек-цветов», состоящий из двух групп солисток (по три сопрано в каждой группе) и двух трехголосных хоров (тоже одни сопрано). Такой женский ансамбль, пожалуй, уникальное явление в истории музыкально-сценического искусства. Изысканно-тонкие хроматические интонации в сочетании с легкими женскими голосами и с оживленным темпом придают ему характер смятения.

Девушки, плененные красотой Парсифаля, затевают вокруг него игру, кружась в грациозном хороводе; в строй-

Клингзор — С. Ю. Левик
(«Парсифаль»)

ном вальсообразном движении звучит ансамбль цветов («Милый, милый, чудный мальчик!»):

Пауза на первой (сильной) доле такта придает музыке характер особой легкости, воздушности. И оркестр в этой сцене становится легким и прозрачным (играют почти одни струнные, слегка поддерживаемые деревянными духовыми и арфой). Когда это диктовалось ситуацией, Вагнер отказывался от присущего его творчеству массивного оркестра и сообщал ему почти камерное звучание, что в сочетании с нежными женскими голосами и с тонкими хроматическими

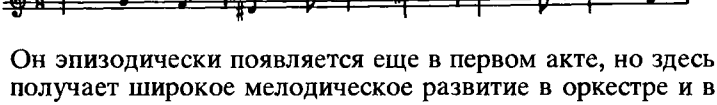
интонациями производит пленительное впечатление. Особенно красиво звучат голоса солисток, исполняющих нисходящую мелодию с характерными «завитушками», которым хроматизмы придают томный, даже несколько ориентальный оттенок*:

204

Когда девушки затевают спор — кому из них должен принадлежать Парсифаль, — внезапно раздается сладостный, манящий голос Кундри: «Парсифаль!». Начинается сцена обольщения — центральная в этом акте по драматическому значению.

Диалогическая сцена Парсифаля и Кундри представляет собой полную противоположность любовным сценам в предыдущих музыкальных драмах Вагнера, где оба героя охвачены единым порывом. Призывы Кундри встречают сопротивление Парсифаля. Тема Кундри резко меняется. Вместо прежних отрывистых речитативных фраз и отдельных слов — плавная изысканно-нежная мелодия большой протяженности, которой хроматические ходы придают характер томной страсти. Ариозо Кундри, содержащее большое количество хроматических интонаций, включает в свою ткань лейтмотив Херцелойды:

205



Он эпизодически появляется еще в первом акте, но здесь он получает широкое мелодическое развитие в оркестре и в вокальной партии, диапазон которой сильно расширяется.

Напряженное развитие лейтмотива соблазна у струнных и деревянных инструментов приводит к эмоциональному

---

* Подобный прием музыкального ориентализма (нисходящие фигуры с хроматизмами и с «завитушками») можно встретить в русской музыке. Вспомним «Грузинскую песню» Балакирева («Не пой, красавица, при мне»), арию Кончаковны из «Князя Игоря» Бородина, одну из лейттем Шемаханской царицы в «Золотом петушке» Римского-Корсакова («В своей воле я девица»). В его же «Сказании о невидимом граде Китеже» подобной мелодией охарактеризованы райские птицы (сцена преображения Февронии).

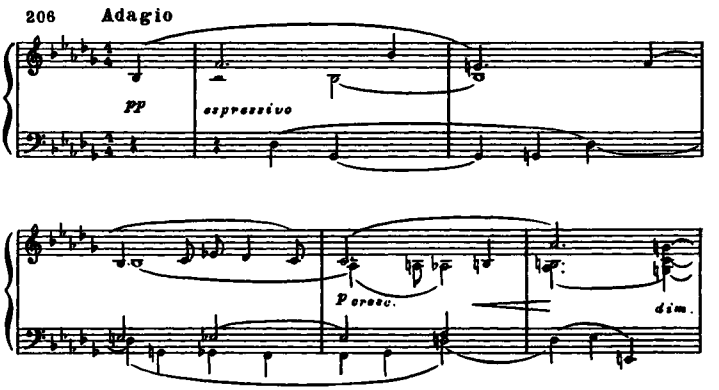
взрыву, когда Парсифаль вырывается из объятий Кундри. В музыке «ариозо» Парсифаля смешиваются в едином потоке темы первого и второго актов: наряду с лейтмотивами Кундри и соблазна звучат темы страдания Амфортаса, Грааля, чаши, тайной вечери, копья. Особенно страдальческий характер тема тайной вечери приобретает там, где она переходит в вокальную партию, в ее напряженный высокий регистр. Так происходят тематические переклички между двумя первыми, столь контрастными актами мистерии. Вагнер и здесь соединяет разные лейтмотивы так, что один становится продолжением другого.

Лейтмотив Кундри получает свое продолжение в изысканнейших, интонационно и тонально зыбких фразах и пассажах. У оркестра выделяется скрипка соло, исполняющая этот лейтмотив на фоне прозрачной оркестровой звучности. Демонический музыкальный образ Кундри становится утонченно эротичным. Начинается ее борьба за Парсифаля, в любви которого она ищет спасения. У деревянных духовых возникает чистый спокойный лейтмотив веры — Парсифаль пытается убедить Кундри, что спасение — в святом Граале. Видя, что ей не добиться цели, Кундри в неистовом экстазе взывает о помощи. На стене замка появляется Клингзор с копьем в руке. Копье летит в Парсифаля (глиссандо арфы). Торжественные звуки лейтмотива Грааля (деревянные и медные духовые, тремоло струнных и арфа) сопровождают совершающееся чудо: Парсифаль удаляется с обретенным копьем.

Во втором акте мистерии можно отметить, как и в «Тристане» две разнонаправленные стилистические тенденции. В ансамбле цветочных дев тонкая акварельная красочность гармонии и оркестра ведет к музыкальному импрессионизму, в моментах же эмоциональных взрывов, повышенной экспрессии — конвульсивность ритмики, резко диссонантные созвучия, образующиеся путем наложения линеарных мелодико-гармонических пластов, большие скачки голоса на увеличенные и уменьшенные интервалы, на септимы и ноны — к музыкальному экспрессионизму. Второй акт «Парсифаля» как раз является одним из подтверждений известного положения о том, что корни импрессионизма и экспрессионизма (при всей их противоположности) заложены в позднем романтизме.

Очень медленное вступление к третьему акту возвращает нас в мир Грааля. Некоторые немецкие исследователи (например, Ю. Капп) трактуют вступление к третьему акту как

изображение странствований Парсифаля и в этом плане сравнивают его с вступлением к третьему акту «Тангейзера» («Паломничество Тангейзера»). Но нам представляется, что содержание этого вступления шире. Полифонически изложенная у струнных (со стреттными имитациями в обращении) начальная тема, баховская по своей скорбной философской сосредоточенности, характеризует не странствования Парсифаля, а горе, постигшее Грааль. Тональность b-moll, как и интонации уменьшенной квинты и уменьшенной октавы, усугубляют трагический характер:

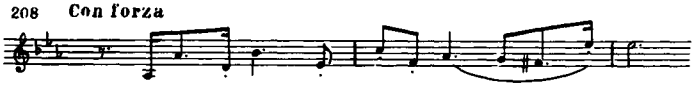


Доказательством такого смысла этой темы служит то, что она появляется в третьем акте, где Гурнеманц рассказывает Парсифалю о безрадостной судьбе Грааля, о страданиях Амфортаса, о смерти Титуреля. Она звучит и в последней картине драмы, когда несут гроб с телом Титуреля.

Другая тема вступления, действительно относящаяся к странствованиям Парсифаля, представляет собой расходящееся движение высоких и низких голосов струнных в рамках уменьшенной гармонии. «Спотыкающиеся» синкопы как бы передают блуждания странника:

Эта тема сопровождает повествование Парсифаля Гурнеманцу о его невзгодах в пути и непосредственно вливается в лейтмотив Грааля, образуя с ним единое целое. Но здесь лейтмотив Грааля гармонически сильно усложнен: вместо трезвучных аккордов близких ступеней — уменьшенные гармонии, задержания, цепи септаккордов, что сближает его с интонационной сферой царства Клингзора. Лейтмотив «святого простеца» в этом вступлении благодаря пунктирному ритму и маршеобразному движению приобретает героический, воинственный характер, особенно подчеркиваемый взлетами на септиму:

208 Con forza



Появление Парсифаля в черных рыцарских доспехах и со священным копьем в руке сопровождается его рыцарским лейтмотивом, который благодаря минорному ладу и медленному темпу превратился в скорбный, печальный.

Лейтмотивы тайной вечери, Грааля, страданий Амфортаса раскрывают ситуацию и передают чувства и стремления Парсифаля. Его рыцарский лейтмотив звучит торжественно и величественно в группе медных инструментов, завершаясь лейтмотивом Грааля.

Лейтмотив веры сначала у деревянных, а затем у струнных соединяет эту сцену со следующей музыкальной картиной, известной под названием «чары страстной пятницы» (Karfreitagszauber). Здесь музыка не вызывает религиозных ассоциаций. Скорее, она воспринимается как дивная по мелодической красоте симфоническая картина светлой ясной природы, как музыкально-поэтический пейзаж. Именно в оркестре сосредоточено содержание этой картины, вокальные партии Парсифаля и Гурнеманца по интонационной выразительности имеют второстепенное значение.

На фоне нежного шелеста струнных (триольное движение) плавно и спокойно льется нескончаемый поток диатонической мелодии:

209 Molto tranquillo

Обращает на себя внимание «лоэнгриновский» оборот с VI ступенью. Эта мелодия не становится лейтмотивом и больше нигде не появляется. Поэтому, органически входя в музыкальную ткань произведения, симфоническая картина чар страстной пятницы в известном смысле обособлена, хотя в ее мелодическое развертывание вплетаются лейтмотивы Грааля и тайной вечери. Переходя к разным инструментам и достигая кульминации в высоком регистре скрипок и дерева, мелодия чар к концу замирает. Образуется динамическая дуга.

Интерлюдия перед второй картиной третьего акта, последней картиной мистерии, представляет собой род траурного марша — происходят похороны Титуреля. На фоне движения басов в остинатном ритме звучит полная неизбывной скорби тема, в которой интонация нисходящей уменьшенной квинты напоминает о вступлении к третьему акту. Раздается все усиливающийся звон колоколов Грааля, на фоне которого *ff* в густой гармонизации, в тесном расположении аккордов как бы рыдает нисходящая мелодия в e-moll, II низкая ступень (*f*) придает ей особо трагический характер.

Похоронная процессия с гробом Титуреля сопровождается той же остинатной фигурой в басах и скорбной темой вступления Вслед за тем в оркестре (у струнных и деревянных) яростно взмывают в быстром темпе лейтмотивы страдающего Амфортаса, Кингзора и соблазна. В самый напряженный момент этого эмоционального взрыва, при звуча-

нии у медных и деревянных духовых лейтмотива Грааля, является Парсифаль и прикосновением копья исцеляет Амфортаса. В последний раз звучит в оркестре мотив страдания. Рыцарский мотив Парсифаля полон здесь царственного величия.

Эта картина сопровождается оркестрово-хоровым апофеозом, в котором мягко, нежно и светло в чистых ясных гармониях, в оркестре и в хоре, раздающемся со всех трех высот, проступают темы Грааля, веры, «святого простеца». Две арфы, высокие регистры струнных и дерева, мягко стелющиеся гармонии медных сообщают этой музыке особый колорит — словно разлит ровный, спокойный свет. Плагальность гармонических последований (I—VI—IV ступени в заключительных тактах) прямо перекликается с «Лоэнгрином». А лейтмотивы Грааля, веры и тональность As-dur создают «арку» к началу мистерии, к ее вступлению. Завершается и закругляется монументально-величавая конструкция, создается своеобразная реприза-кода.

Заключение

Маленький, худой, быстрый в движениях, с волевым подбородком, с пронизывающим взглядом серо-голубых глаз, с орлиным носом, тонкими сжатыми губами — таков был Вагнер, как описывают его современники и каким он изображен на портретах. Он охотно и много говорил о своих идеях, замыслах, предположениях и осуществлениях. Суждения его были страстны, и, как правило, он не терпел никаких возражений. Вспыльчивый и раздражительный, он был человек настроения, полный контрастов и противоречий. Мог веселиться как ребенок, но прийти в бешенство из-за пустяка. Ладить с ним было нелегко. Его настойчивость и воля в достижении своих творческих целей доходили до фанатизма. Ничто не могло его остановить. Любопытно в этом отношении сопоставление Вагнера с Берлиозом в статье Ромена Роллана. Роллан рассказывает о трагическом факте из жизни французского композитора. Однажды ночью Берлиозу очень явственно приснилась симфония. Он решил было ее записать, но подумал: симфония отнимет у него несколько месяцев, за это время он ничего не заработает, много денег будет стоить переписка партитуры и партий, исполнение едва ли покроет издержки, а сейчас лечение больной жены требует больших расходов. И он решил забыть симфонию. Но на следующую ночь она снова ему приснилась. И он снова отказался от ее написания. Так симфония осталась ненаписанной. Ромен Роллан задает вопрос: «Что бы сделал в подобном случае Вагнер?». И отвечает: «Он бы несомненно написал симфонию и был бы прав»[1].

Это верно. Вагнер преодолевал любые препятствия на пути к намеченной цели. Работоспособность его была феноменальна. Постоянная борьба за осуществление своих идеалов выработала в нем упорство, энергию и стойкость.

И Вагнер добился победы. Ему принадлежит одно из первых мест в музыкальном искусстве послебетховенского времени и в пантеоне величайших гениев человечества. Влияние Вагнера на музыкально-театральное искусство трудно переоценить. В заметке о Вагнере, опубликованной в американской газете «Morning Journal», Чайковский писал:

«Меня просят высказать для читателей „Morning Yournal" мое мнение о Вагнере. Я это сделаю со всей прямотой и откровенностью. Но должен предупредить их, что вижу в этом вопросе две стороны. Первая — Вагнер и положение, которое он занимает среди композиторов девятнадцатого столетия, и вторая — вагнеризм. Можно сразу увидеть, что, восхищаясь композитором, я питаю мало симпатий к тому, что является культом вагнеровских теорий. Как композитор Вагнер, несомненно, одна из самых замечательных личностей во второй половине этого столетия, и его влияние на музыку огромно. Он открыл новые формы своего искусства, он нашел пути, неизвестные до него; он был, можно сказать, гением, стоящим в германской музыке наряду с Моцартом, Бетховеном, Шубертом и Шуманом.

Но, по моему глубокому и твердому убеждению, он был гением, следовавшим по ложному пути. Вагнер был великим симфонистом, но не оперным композитором. Если бы, вместо того, чтобы посвящать свою жизнь музыкальной иллюстрации в оперной форме персонажам из германской мифологии, этот необыкновенный человек писал симфонии, то мы, возможно, обладали бы шедеврами, достойными сопоставления с бессмертными творениями Бетховена. Все, что нас восхищает в Вагнере, принадлежит, в сущности, к разряду симфонической музыки...

Что же сказать о вагнеризме? Какие догмы нужно исповедовать, чтобы быть вагнеристом? Нужно отрицать все, что создано не Вагнером... нужно проявлять нетерпимость, ограниченность вкусов, узость, экстравагантность... Нет! Уважая высокий гений, создавший вступление к „Лоэнгрину" и „Полет валькирий", преданно склоняясь перед пророком, я не исповедую религию, которую он создал»*[2].

* Эта заметка Чайковского была найдена лишь в 1942 году американским музыковедом Г. Вайнштоком и опубликована в переводе на английский язык. Русский подлинник не найден. Таким образом, приведенный текст является переводом с перевода.

Мы останавливаемся на этом высказывании Чайковского не только потому, что оно принадлежит великому русскому композитору, но и потому, что оно может рассматриваться как обобщение передовой музыкальной мысли XIX века об оперной реформе Вагнера при всех разногласиях в оценке отдельных вопросов.

Чайковский чрезвычайно высоко ставил музыкальный гений Вагнера, но вместе с тем он несколько односторонен в своей критике. Так, он пишет, что Вагнер был «великим симфонистом, но не оперным композитором»[3]. Да, Вагнер не был оперным композитором в традиционном смысле. Он создал свой тип музыкальной драматургии, очень отличный от традиционной оперы. Другое дело, что можно соглашаться или не соглашаться с музыкально-драматургическими принципами Вагнера, что в самой драматургии вагнеровских сценических произведений есть уязвимые стороны, что были противоречия в его мировоззрении и в эстетических взглядах, отразившиеся в его музыкально-драматургических концепциях. Но лучшие оперные создания Вагнера принадлежат к вершинам музыкального творчества.

Да, взгляд Вагнера на оперу заключал в себе много субъективного и произвольного. Сама позиция Вагнера-реформатора была очень далека от принципов Чайковского и потому для него неприемлема. Вагнеровская концепция музыкальной драмы была чужда русской оперной классике, основанной на других идейно-эстетических и национальных принципах и предпосылках, — особенно в период бурного расцвета русской национальной музыкальной школы. Сама музыкальная образность Вагнера, его симфонизм определяются прежде всего драматической идеей. Весь строй его музыкального мышления теснейшим образом связан с нею и ею порожден. Едва ли в сфере «чистой» симфонической музыки композитор достиг бы тех высот симфонизма, каких он достиг в своих музыкальных драмах. Такова его индивидуальная творческая натура.

Но Чайковский совершенно прав, когда разграничивает понятия «Вагнер» и «вагнеризм». Как известно, в литературе о Вагнере (и больше всего в немецкой) был создан культ Вагнера, атмосфера обожания и обожествления. Ярые вагнеристы видели в нем абсолютную вершину искусства, некоего мессию, несущего в своем искусстве единственную истину. Такое обожествление Вагнера действительно приводило если не к полному отрицанию, то, во всяком случае, к умалению других композиторов, не менее великих в гран-

диозном пантеоне мировой культуры. Немецким вагнеристам особенно импонировал национализм Вагнера, его писания об исключительности немецкой нации. Эти люди перекидывали непосредственный мост от теоретических взглядов Вагнера к его художественному творчеству, не желая видеть противоречий между ними, не понимая того, что Вагнер-художник был бесконечно выше своих социальных, философских, эстетических взглядов. Сами того не понимая, они тем самым принижали творчество композитора.

Весьма иронически отзывался о такого рода «вагнеристах» и Сен-Санс: «Для вагнеристов музыка до появления сочинений Вагнера не существовала или, вернее, существовала в эмбриональном состоянии. Только Вагнер поднял ее до той высоты, когда она стала искусством. Себастьян Бах, Бетховен и кое в чем Вебер возвестили о пришествии Мессии и как предтечи имеют свою цену. Что же касается других композиторов, то они сброшены со счетов. Ни Гендель, ни Гайдн, ни Моцарт, ни Мендельсон не написали ни одной приемлемой ноты; что касается школы французской и итальянской, то они попросту никогда не существовали. При прослушивании любой не вагнеровской музыки физиономия вагнериста выражает глубочайшее презрение; между тем любая продукция самого Вагнера, будь то даже балет из „Риенци", повергает того же вагнериста в состояние трудно описуемой экзальтации. Я присутствовал однажды при поистине любопытной сцене между композитором и очаровательной дамой, писательницей большого таланта и первоклассной вагнеристкой. Дама умоляла композитора сыграть ей на рояле тот неслыханный, неописуемый аккорд, который она обнаружила в партитуре „Зигфрида": „О, мэтр, мэтр, этот аккорд!". — „Но, милое дитя мое, — отвечал композитор с доброй улыбкой, — ведь это попросту ми-минорное трезвучие, вы можете сами сыграть его ничуть не хуже меня".

— „О, мэтр, мэтр, я вас умоляю, этот аккорд!" И композитор, после безрезультатного сопротивления, шел к роялю и нажимал клавиши в аккорде ми, соль, си. А дама падала навзничь на диван с громким криком. Впечатление от аккорда было сильнее того, что она могла выдержать»[4].

Именно подобного рода «экзальтированные» поклонники давали повод некоторым противникам Вагнера представлять в таком свете вагнеризм.

Влияние Вагнера и в самом деле было огромно, сейчас в этом никто не сомневается. Однако при всей своей гениаль-

ности композитор не создал школы музыкального театра, направления. Вернее, он создал свою концепцию музыкальной драмы, которую сам же в своем творчестве полностью исчерпал. Подражать ему невозможно без того, чтобы не оказаться в тупике. Это могло привести только к эпигонству, чему немало примеров, в частности, в немецкой музыке. Влияние Вагнера было плодотворно лишь тогда, когда находки и завоевания композитора использовались для решения иных творческих задач. Вот, например, явным влиянием «Мейстерзингеров» отмечена комическая опера Г. Вольфа «Коррехидор» (1895), но она не принадлежит к лучшим его творениям. Сам Вольф понимал, что после Вагнера писать в вагнеровском духе невозможно. В одном из его писем есть такие слова: «Вагнер в своем искусстве и своим искусством выполнил столь могучее дело освобождения. что нам остается радоваться: нам совершенно незачем брать приступом небо, ибо оно для нас уже завоевано»[5]. А популярная в свое время опера Э. д'Альбера «Долина» (1903) при наличии вагнеровских влияний представляет собой, по существу, перенесение на немецкую почву принципов итальянского веризма. В сказочной опере Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» (1893), шедшей с успехом на различных оперных сценах (в том числе и в России под названием «Ваня и Маша»), композитор удачно соединил немецкую народную песенность со сквозным симфоническим развитием вагнеровского типа, но, как и другие оперы, написанные под влиянием Вагнера, это произведение в общем далеко от музыкально-драматических принципов великого байрейтского мастера. Мы не говорим уже о таких откровенных эпигонах, как сын Вагнера Зигфрид, как А. Бунгерт с его тетралогией «Гомеровский мир» по образцу «Кольца Нибелунга», как М. Шиллингс, Г. Пфицнер, Ф. Дрезеке. В немецкой музыке более эффективным, чем в опере, оказалось влияние Вагнера в симфонических жанрах. Примером могут служить симфонии Антона Брукнера, симфонические поэмы Рихарда Штрауса, симфонии Густава Малера.

Очень интересен вопрос о влиянии Вагнера на музыкальное искусство других стран. В этой связи встает фигура величайшего итальянского оперного композитора второй половины XIX века — Верди в поздний период его творчества. Параллель Вагнер — Верди представляет собой одну из кардинальных проблем оперного искусства, связанную с волной вагнеризма в итальянской опере. Верди, творческий

путь которого продолжался больше полувека, проделал огромную эволюцию от традиционной итальянской оперы типа Россини — Беллини — Доницетти к новой итальянской музыкальной драме. Дистанция от «Эрнани» (не говоря уже о его более ранних операх) до «Отелло» и «Фальстафа» не меньшая, чем от «Риенци» до «Тристана» и «Парсифаля». Верди высоко ценил музыкальный гений Вагнера, внимательно изучал его теоретические труды, но при этом был убежден, что подражание Вагнеру несет гибель итальянской музыке, имеющей свои славные традиции. По поводу приписываемых ему вагнеровских влияний он с горечью сказал: «Завидная слава! После почти сорока лет деятельности кончить подражателем»[6].

Но Верди никогда не отгораживался от Вагнера. При полной противоположности их идейно-эстетических принципов он считал возможным использовать некоторые достижения вагнеровской музыкальной драматургии и действительно использовал их: усиление роли оркестра, исполняющего важную драматургическую функцию, введение лейтмотивов, характеризующих действующих лиц и ситуации, обогащение гармонического языка, перерастание законченных номеров в большие драматические сцены сквозного развития («Отелло», «Фальстаф», отчасти «Аида») и в связи с этим симфонизация оперы.

Однако все новое, что Верди вводил в свои оперы, он подчинял своим собственным драматургическим принципам, резко отличным от вагнеровских. И именно такое критическое усвоение вагнеровского творчества было плодотворным.

Во Франции, в противовес антивагнеровским настроениям в период и после франко-прусской войны 1870 года, с начала 80-х годов началось повальное увлечение Вагнером. Одним из убежденных пропагандистов его музыки в Париже был крупный дирижер Ш. Ламурэ, организовывавший концерты из произведений Вагнера начиная с 1882 года*. Красноречивым показателем сильнейшего увлечения Вагнером во Франции явился основанный в 1885 году журнал «Вагнеровское обозрение» («Revue

* Любопытно с точки зрения не затихавшей в Париже борьбы вокруг Вагнера объявление в программе, выпущенной к одному из концертов Ламурэ: «Администрация Общества новых концертов, не желая допускать шума во время исполнения второго акта „Тристана", обращается к слушателям с настоятельной просьбой воздержаться от выражения знаков одобрения или неодобрения до самого конца акта».

Wagnerienne»), в котором свое преклонение перед байрейтским мастером выражали писатели П. Верлен, С. Малларме, Вилье де Лилль-Адан, Ж. Гюисманс, Ж. Ришпен, К. Мендес и другие.

Больше всего увлекались Вагнером писатели символистского толка. Подобно ему, они отводили музыке особое место среди прочих искусств, видя в ней выражение того «нечто», которое недоступно слову и которое лежит в сфере сверхчувственного и подсознательного. Мы уже говорили, что первым французским писателем, принявшим Вагнера, был предтеча символизма Бодлер.

В 90-е годы в Париже началось некоторое охлаждение к Вагнеру. Дебюсси, в молодости бывший его страстным поклонником, испытавший его сильное влияние, приступая к сочинению оперы «Пеллеас и Мелизанда» (1892) поставил себе целью освободиться от вагнеровской «тирании» и создать принципиально иной, французский тип музыкальной драмы. На смену увлечению Вагнером пришло увлечение русской музыкой, особенно Мусоргским. Никогда не отрицая гениального дарования немецкого композитора, Дебюсси (как и многие другие музыканты) считал вредным подражание ему. В своих статьях и рецензиях (в том числе в известном сборнике статей «Господин Крош-антидилетант») он активно выступал против экспансии вагнеризма во Франции, говорил о невозможности слияния симфонии с драматическим действием. В статье «Клод Дебюсси о немецком влиянии», которая была ответом на вопрос «Mercure de France» в январе 1903 года, он называет Вагнера «прекрасным закатом солнца, который приняли за утреннюю зарю»[7].

Тем не менее некоторые французские оперы написаны под явным влиянием Вагнера. К ним относятся, например, «Сигурд» Э. Рейера (1885), «Гвеналина» Э. Шабрие (1886), «Февраль» В. д'Энди (1897). Однако эти оперы не стали репертуарными даже в самой Франции.

Влияние Вагнера по-разному проявилось в творчестве и других французских композиторов — Массне, Сен-Санса, Франка, Шоссона — и не только в операх, но и в симфонической и камерной музыке. В целом же, повышенная эмоциональность его музыки, длительные нагнетания, массивность оркестровой звучности, его философия были чужды французской музыке с ее склонностью к легкости и прозрачности фактуры, к лаконизму и ясности выражения. Поэтому у французских композиторов вагнеровское влияние —

результат своеобразного переосмысления, оно подчинялось развитию своего национального стиля, вплоть до импрессионизма Дебюсси. «Тристан и Изольда» и «Пеллеас и Мелизанда» — произведения, находящиеся на разных полюсах музыкально-театрального искусства. Но не будь «Тристана», вероятно, не было бы импрессионистско-символического «Пеллеаса» или он был бы другим.

А как обстояло дело с вагнеризмом в русской музыке? На этот вопрос ответ прост: вагнеризма как течения в русской музыке вообще не было. При различии взглядов на оперную реформу Вагнера, при изменении в оценках его творчества даже у одного композитора в разные периоды его жизни, господствовало одно общее мнение: безусловное признание громадного музыкального таланта и мастерства композитора, преимущественно в области симфонизма, и отрицание плодотворности его взглядов на музыкальную драму, принципиальное неприятие его реформаторских идей как в сюжетах, так и в их драматургическом воплощении. Русские композиторы-классики, воздавая должное Вагнеру как художнику-мыслителю, критиковали крайности его реформ и их направление.

Единственное исключение составлял Серов, повторявший множество раз, что именно Вагнер, стремившийся к целостности и единству музыкально-поэтического выражения, создал подлинную музыкальную драму.

Однако русские композиторы не прошли все же мимо творчества Вагнера. Воздействие его сказалось в творчестве Римского-Корсакова. Некоторые интонации, мелодические обороты его опер напоминают Вагнера — стоит сравнить лебедей в «Садко» с дочерьми Рейна в «Закате богов», или длительно звучащий H-dur в начале третьего акта «Млады» («Ночь на горе Триглав») и знаменитый Es-dur в начале «Золота Рейна», или сопоставить конец этого акта в «Младе» с изображением рассвета и пения птиц в «Зигфриде»*, или начало второго акта в опере Римского-Корсакова «Пан Воевода» с лейтмотивом Рейна и т. д.

Да и Чайковский писал в одном из писем к Танееву (14 января 1891 года): «Я сознаю, что не будь Вагнера, я бы писал иначе...»[8]. Действительно, в некоторых секвенцион-

---

* Кстати, опера-балет «Млада» создавалась как раз тогда, когда Римский-Корсаков посещал репетиции «Кольца» и усиленно по партитурам изучал тетралогию (1889).

ных нарастаниях и нагнетаниях Чайковского, как и в отдельных интонационных оборотах, есть вагнеровские отзвуки. В «Пиковой даме» — пятая картина (сцена в казарме) представляет собой сплошную оркестровую симфонию, на которую накладывается вокальный речитатив Германа. В данном случае, конечно, речь идет только о драматургическом принципе, но не о самой музыке.

В симфониях Глазунова с их плотной оркестровой фактурой, с разбросанными по широкому диапазону темами, содержащими трезвучные интонации (Пятая, Восьмая симфонии), также вспоминается вагнеровский мелодизм. Что же касается музыки Скрябина среднего периода его творчества, то как в ее героических темах, так и в темах, полных хроматических интонаций томления и изысканных альтерированных гармоний с нонаккордовыми звучаниями и преобладанием доминантовости, тоже узнается родство с музыкой Вагнера.

Но наши великие классики никогда и нигде не становились подражателями Вагнера и всегда сохраняли свою самобытность и присущий им индивидуальный строй мышления. В области оперы, как и во всех жанрах музыкального искусства, XIX век отмечен созданием великой национальной русской школы, при всем многообразии путей ее роста и развития очень далекой от вагнеровской музыкальной драматургии.

Увлечение Вагнером в России — его музыкой, его идеями — началось в 90-е годы прошлого века и особенно (как и несколько раньше во Франции) в среде писателей и поэтов-символистов. Их привлекали мысли композитора о синтетическом искусстве, о синтетическом театре, в котором они, как и творец «Нибелунгов», видели возрождение театра и театр будущего. Об этом пишут А. Белый в статье «Формы искусства» (1902), В. Иванов в статьях «Вагнер и дионисово действие», «Предчувствия и предвестия»[9]. Сопоставляя музыкальную драму Вагнера с античной трагедией, В. Иванов сравнивает роль оркестра у Вагнера с ролью хора в трагедии, но он упрекает композитора в том, что последний лишил свой «хор» слова, чем вступил в противоречие с идеей синтетического театра.

Чрезвычайно интересны многочисленные высказывания Блока, увлекавшегося Вагнером на протяжении всей жизни, много раз посещавшего постановки его музыкальных драм в Петербурге и изучавшего его теоретические труды. В отличие от других символистов, Блок ставил вопрос о связи твор-

чества Вагнера с социальными и политическими бурями своего времени, с революцией. Особенно заостряется эта социальная характеристика Вагнера в статье Блока «Искусство и революция (по поводу творения Рихарда Вагнера)», написанной в марте 1918 года*[10]. «Творение Вагнера, который никогда не был „реальным политиком", но всегда был художником, смело обращено ко всему умственному пролетариату Европы, — писал Блок. — Будучи связано с Марксом идейно, жизненно, то есть гораздо более прочно, оно связано с той революционной бурей, которая пронеслась тогда в Европе»[11]. Резко восставая против попыток буржуазии сделать Вагнера «своим», против «моды», превратившей театр в Байрейте в место съезда туристов, Блок подчеркивал, что, несмотря на всю шумиху и безудержную рекламу, Вагнер принадлежит не буржуазной элите, а революции. Вот замечательные слова поэта: «Вагнер все так же жив и все так же нов; когда начинает звучать в воздухе революция, звучит ответно и искусство Вагнера»[12]. А в статье «Крушение гуманизма» Блок говорит: «Культура будущего копилась не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое, вылечить мертвого, воссоединить гуманизм, а в синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах и отливах, лучший выразитель которых есть Вагнер»[13]. Мысли о Вагнере или краткие упоминания о нем рассеяны в дневниках, письмах, записных книжках Блока. Вагнеровским образам Блок посвятил свои стихотворения, как, например, написанный в декабре 1900 года диалог между Зигмундом и Зиглиндой в начале «Валькирии» в собственной «транскрипции».

Все приведенные факты и высказывания свидетельствуют об одном: мало кто из композиторов так волновал сердца и умы людей разных поколений, разных взглядов и мировоззрений, как Вагнер. Чем же это можно объяснить? Конечно, прежде всего масштабом его творческой личности, сочетавшей писателя, ожесточенно боровшегося за свои идеалы, и композитора-драматурга, проводившего их в жизнь настойчиво и неуклонно.

---

* Блок писал эту статью как предисловие к предполагавшемуся русскому изданию трактата Вагнера «Искусство и Революция» в переводе жены поэта—Л. Д. Блок. Но этот план не был реализован, и статья Блока была напечатана в газете «Жизнь искусства» 23—24 августа 1919 года.

Новаторство Вагнера заключалось в том, что опера окончательно перестала быть концертом, сводившимся к демонстрации искусства пения, а стала драмой, раскрывающейся в музыке. Догматическое представление Вагнера, будто только его путь единственно истинный в искусстве, было отброшено, и проблема синтеза музыки и драмы решалась на иных путях, но симфонические обобщения в опере, как и драматургия лейтмотивов, сохранили свое значение и даже получили новую жизнь в разных направлениях оперного искусства за последние сто лет.

Вагнер осуществлял в своем творчестве идеальное слияние гениального музыканта и незаурядного поэта. Мощное воздействие его музыки обычно заслоняет художественные качества литературно-поэтических текстов его музыкальных драм, однако следует всегда помнить о его огромном поэтическом даровании.

Открытия Вагнера в области музыкального языка трудно переоценить. Глубоко несправедливо мнение, будто музыка Вагнера бедна в мелодическом отношении, — мнение, высказывавшееся даже крупными музыкантами, и не только врагами, но и теми, кто высоко ценил музыкальный гений Вагнера. Объяснение этого, быть может, кроется в ограниченном понимании мелодии как только классически завершенной и периодически расчлененной или же в том, что в опере мелодическое содержание привычно сосредоточено в вокальных партиях (за исключением чисто оркестровых эпизодов). Вагнер создал свой мелодический стиль, поражающий интонационным богатством и экспрессией.

Однако при всей красоте и выразительности вагнеровских мелодий, наибольшие его достижения принадлежат гармонии и оркестру. Гармония Вагнера всегда функциональна и является максимальным заострением той гармонической функциональности, которая в музыкальном искусстве развивалась веками. Оркестр Вагнера, как правило, отличается массивностью и плотностью звучания. Известно, что композитор был врагом изобретений в области музыкальной техники ради них самих, что все приемы гармонии, полифонии и оркестровки подчинены у него общей идее произведения, созданию максимально выразительных и эмоциональных образов. Они выступают не в виде отдельных поражающих моментов, а во всей своей совокупности, как органическое единство, образующее фактуру и стиль. Поэтому мелодия сливается с гармонией, гармония с полифонией, и все вместе неотделимо от оркестровой (вернее,

вокально-оркестровой) звучности. Вот в чем секрет столь мощного влияния музыки Вагнера не только на оперную, но и на симфоническую музыку.

Музыкальные драмы Вагнера ставятся по-разному и по-разному режиссерски интерпретируются во многих городах ГДР, ФРГ, в Вене, в Париже, в Лондоне, в Нью-Йорке и в других культурных центрах. Русская оперная сцена тоже не обошла вниманием Вагнера, и прежде всего бывший петербургский Мариинский театр (ныне Театр оперы и балета имени С. М. Кирова), с начала нашего века до первой мировой войны ежегодно осуществлявший постановки вагнеровских музыкальных драм. В Петербурге создалась определенная вагнеровская традиция. Страстных любителей его музыки оказалось очень много, и театр всегда был переполнен. Спектакли проходили с огромным успехом, в чем не малую роль сыграли выдающиеся исполнители, создатели вагнеровских образов на русской оперной сцене. Здесь в первую очередь следует назвать И. В. Ершова и Ф. В. Литвин.

Не только «Кольцо Нибелунга», но и другие оперы и музыкальные драмы Вагнера были поставлены на сцене Мариинского театра: «Тангейзер» и «Лоэнгрин» зазвучали там еще в прошлом веке («Лоэнгрин» в 1868 году, «Тангейзер» в 1874 году). В 1899 году была поставлена музыкальная драма «Тристан и Изольда». В 1909 году в оперной жизни Петербурга произошло интересное событие: В. Э. Мейерхольд осуществил на Мариинской сцене постановку «Тристана». Дирижировал Э. Ф. Направник.

Говоря о Вагнере на петербургской оперной сцене, нельзя не коснуться Театра музыкальной драмы, режиссером которого был И. М. Лапицкий. В сезонах 1912/13 и 1913/14 годов там были поставлены «Нюрнбергские мейстерзингеры» и «Парсифаль» под управлением Г. Шнеефогта*. И здесь были превосходные исполнители, такие как Л. В. Собинов, А. В. Неждановa, А. И. Мозжухин, С. Ю. Левик и другие. Постановка «Мейстерзингеров» в Театре музыкальной драмы получила высокую оценку и, по отзывам прессы, даже превосходила некоторые немецкие постановки.

В Москве Вагнер не укрепился так прочно на оперной сцене, как в Петербурге. Однако и в Москве, и в Киеве, и в

* Руководство «Мейстерзингерами» затем перешло к М. А. Бихтеру и А. В. Павлову-Арбенину.

других городах России в разное время ставились «Тангейзер», «Лоэнгрин», отдельные части «Кольца» (больше всего «Валькирия»).

Советский оперный театр тоже не прошел мимо Вагнера. В ряде городов СССР поставлены «Летучий голландец», «Лоэнгрин» (Москва, Ленинград, Пермь, Таллин, Тбилиси), «Тангейзер» (Рига, Ереван), «Валькирия» (Москва, Рига), «Золото Рейна», «Закат богов» (Ленинград, Рига), «Мейстерзингеры» (Москва, Ленинград, Киев).

Вечные, нетленные темы жизни и смерти, героики и любви, воплощенные в творчестве гениального художника-новатора, делают его искусство жизнеспособным во все времена. Музыка Вагнера покоряет своей огромной силой, эмоциональной наполненностью, красочностью и романтической картинностью, мелодическими, гармоническими и тембровыми богатствами, поэтичностью и величавой красотой, поражает сочетанием стихийной мощи, размаха в создании драматических концепций огромных масштабов и филигранной отточенности деталей гармонии, полифонии, оркестровки. Все это говорит о непреходящем значении творчества Вагнера, которое живет и будет жить века.

ПРИМЕЧАНИЯ

К Введению

[1] Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1. М.—Л., 1950, с. 437.
[2] Стасов В. В. Избр. соч. М., 1952, т. 3, с. 703.
[3] Григ Э. Избр. статьи и письма. М., 1966, с. 112.
[4] Hanslik E. Die moderne Oper. Berlin, 1885, S. 310.
[5] Бизе Ж. Письма. М., 1963, с. 291.
[6] См.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976, с. 270—280.
[7] Кюи Ц. Избр. статьи. М., 1952, с. 252
[8] Верди Д. Избр. письма. М., 1959, с. 215.
[9] Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971, с. 402.
[10] Музыка в жизни В. И. Ленина. М., 1970, с. 126.
[11] Там же, с. 127.
[12] Там же, с. 49.
[13] Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 4, с. 469.
[14] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 210.
[15] Там же, т. 20, с. 20.
[16] Там же, т. 17, с. 206.
[17] Там же, с. 209.
[18] Гофман Э. Т. А. Избр. произведения, т. 3. М., 1962, с. 27.

К главе I

[1] См.: Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. В 4-х т. М., 1911—1912. Т. 1, с. 13. В дальнейшем сокращенно: Мемуары, т.
[2] Там же, с. 61.

К главе II

[1] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 8, с. 16.
[2] См.: Мемуары, т. 1, с. 89.

[3] См. там же.
[4] См.: Вагнер Р. Избр. статьи. М., 1935, с. 14—17. В дальнейшем сокращенно: Избр. статьи.
[5] Там же, с. 14.
[6] Там же, с. 15.
[7] Там же, с. 7.
[8] Там же, с. 17.
[9] Там же, с. 18—21.
[10] См.: Мемуары, т. 4, с. 338—339.
[11] См. там же, т. 1, с. 127—128.
[12] См. там же, с. 169—180.
[13] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1953, с. 91—92.
[14] Wagner R. Pariser Novellen. Leipzig, 1961, S. 30.
[15] Мемуары, т. 4, с. 348.
[16] Там же, с. 81.
[17] См.: Вагнер Р. Статьи и материалы. М., 1974, с. 5—17. В дальнейшем сокращенно: Статьи и материалы.
[18] См.: Избр. статьи, с. 23—32.
[19] Там же, с. 26.
[20] См.: Wagner R. Parisier Novellen, S. 89—109.
[21] См.: Избр. статьи, с. 33—37.
[22] См.: Мемуары, т. 1, с. 206.
[23] Избр. статьи, с. 36—37.
[24] Лист Ф. Избр. статьи. М., 1959, с. 72.

К главе III

[1] См.: Грубер Р. Рихард Вагнер. М., 1934, с. 35.

К главе IV

[1] Мемуары, т. 2, с. 11.
[2] См.: Мемуары, т. 2, с. 17.
[3] См.: Wagner R. Sämtliche Briefe. Bd. 2. Leipzig, 1970, S. 171—172.
[4] Мемуары, т. 4, с. 128.
[5] Цит. по кн.: Moser H. J. Carl Maria von Weber. Leben und Werk. Leipzig, 1955, S. 39.
[6] См.: Шуман Р. Избр. статьи о музыке. М., 1956, с. 396.
[7] Там же.
[8] Там же.
[9] Там же, с. 355.
[10] Цит. по кн.: Лихтенберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1905, с. 108.
[11] См. там же, с. 93.
[12] Избр. статьи, с. 41.
[13] Там же, с. 55.
[14] Там же, с. 78—79.
[15] Там же, с. 45.
[16] Мемуары, т. 2, с. 170.
[17] Там же, с. 171.
[18] Воспоминания о Марксе и Энгельсе. М., 1956, с. 296.
[19] Мемуары, т. 2, с. 15.
[20] См.: Грубер Р. Рихард Вагнер, с. 53, 125.

[21] Мемуары, т. 2, с. 162.
[22] Цит. по кн.: Маркус С. История музыкальной эстетики, т. 2. М., 1968, с. 475.
[23] Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 8, с. 11.
[24] Рус. пер. писем Вагнера к Рекелю см. в кн.: Мемуары, т. 4, с. 153—208.
[25] Цит. по кн.: Грубер Р. Рихард Вагнер. М., 1934, с. 13.

К главе V

[1] Мемуары, т. 4, с. 352.
[2] Гейне Г. Избр. произведения, т. 2. М., 1956, с. 353.
[3] Там же, с. 356.
[4] См.: Мемуары, т. 1, с. 216.

К главе VI

[1] См.: Мемуары, т. 2, с. 101.
[2] Мемуары, т. 4, с. 366.
[3] См.: Крауклис Г. Оперные увертюры Р. Вагнера. М., 1964, с. 54.
[4] См. там же, с. 60.
[5] Бодлер Ш. Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже (1861 г.). — «Иностранная литература», 1971, № 6, с. 168.
[6] О роли хорала в музыке Вагнера см.: Гамрат-Курек В. Ч. Вагнер и протестантский хорал. — В кн.: Статьи и материалы, с. 94—135.

К главе VII

[1] Мемуары, т. 4, с. 15—20.
[2] Там же, с. 376.
[3] Там же, с. 377—378.
[4] Там же, с. 376—377.
[5] Там же, с. 352.
[6] Там же, с. 383—384.
[7] Там же, с. 385—387.
[8] Берков В. О. Формообразующие средства гармонии. М., 1971, с. 60—64.
[9] См.: Статьи и материалы, с. 58—62.
[10] Берлиоз Г. Избр. статьи. М., 1956, с. 279—280.
[11] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 32.
[12] Бодлер Ш. Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже (1861 г.). — «Иностранная литература», 1971, № 6, с. 168.
[13] См.: Избр. статьи, с. 94—107.

К главе VIII

[1] Мемуары, т. 2, с. 213.
[2] Цит. по кн.: Грубер Р. Рихард Вагнер, с. 124.
[3] Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 21, с. 281.
[4] Мемуары, т. 4, с. 350.
[5] Там же, с. 378.
[6] Избр. статьи, с. 67—68.

[7] Там же, с. 52.
[8] Там же, с. 63.
[9] Там же, с. 56.
[10] Там же, с. 59—60.
[11] Там же, с. 59.
[12] Там же, с. 68.
[13] Там же, с. 70.
[14] Там же, с. 57.
[15] Там же, с. 71.
[16] Рус. пер. см.: «Русская музыкальная газета», 1897, № 1—3, 5—12; 1898, № 1, 3—10. Изложение содержания см. в кн.: Маркус С. А. История музыкальной эстетики, т. 2. М., 1968, с. 489—500.
[17] Избр. статьи, с. 80.
[18] Вагнер Р. Опера и драма. М., 1906. В дальнейшем — сокращенно: Опера и драма.
[19] Там же, с. 17.
[20] Там же, с. 30.
[21] Там же, с. 31.
[22] См.: Чичерин Г. Моцарт. Л., 1970, с. 111.
[23] Вагнер Р. Опера и драма, с. 38.
[24] См.: Россини Дж. Избр. письма, высказывания, воспоминания. Л., 1968, с. 157, 158, 165, 167, 170, 174.
[25] Опера и драма, с. 46.
[26] См.: Россини Дж. Избр. письма, высказывания, воспоминания, с. 165—166, 168.
[27] Опера и драма, с. 60.
[28] Briefwechsel zwischen Wagner und List, Bd. 1. Leipzig, 1900, S. 188—189.
[29] Опера и драма, с. 72.
[30] Там же, с. 73.
[31] Там же, с. 77.
[32] См.: там же, с. 86.
[33] Там же, с. 85.
[34] Там же, с. 112.
[35] Там же, с. 156—157.
[36] См.: Избр. статьи, с. 107.
[37] Опера и драма, с. 209.
[38] Там же, с. 232.
[39] Там же, с. 240.
[40] Мемуары, т. 4, с. 410—413.
[41] См.: Опера и драма, с. 212—213.
[42] Там же, с. 212.
[43] См.: Мемуары, т. 4, с. 313—435.
[44] Мемуары, т. 3, с. 53—54.
[45] Там же, с. 55.
[46] Там же, с. 58.
[47] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. — Цит. по кн.: Шопенгауэр А. О сущности музыки. Пг.—М., 1919, с. 8.
[48] Мемуары, т. 3, с. 65.
[49] Мемуары, т. 4, с. 102—103.
[50] Там же, с. 192.
[51] Там же, с. 273—274.
[52] Мемуары, т. 3, с. 76.
[53] Мемуары, т. 4, с. 109—110.

[54] Мемуары, т. 3, с. 85.
[55] Мемуары, т. 4, с. 103.
[56] Там же, с. 128, 130.
[57] Мемуары, т. 3, с. 129.
[58] Мемуары, т. 4, с. 239
[59] Мемуары, т. 3, с. 136—137.
[60] Там же, с. 149.

К главе IX

[1] Роллан Р. Музыканты наших дней, с. 100.
[2] Манн Т. Собр. соч., т. 10. М., 1961, с. 108—109.
[3] См.: Друскин М. История зарубежной музыки, вып. 4. Вторая половина XIX века. Изд. 4-ое. М., 1976, с. 11—68.
[4] Вагнер Р. Послесловие по поводу обстоятельств, в которых создавалось торжественное сценическое представление «Кольцо Нибелунга» — вплоть до того момента, как был опубликован его текст. — Статьи и материалы, с. 44—45.
[5] Письмо Р. Вагнера Ф. Листу от 16 дек. 1854 года. — Мемуары, т. 4, с. 103.
[6] Роллан Р. Музыканты наших дней, с. 104—105.
[7] Шопенгауэр А. О сущности музыки, с. 38.
[8] О полифонии в «Тристане» см.: Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965, с. 424, 425, 429—441.
[9] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1963, с. 48—49.
[10] Там же, с. 57.
[11] Там же, с. 52.
[12] См.: Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 1. Л., 1959.
[13] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 51.
[14] См. там же, с. 39—43.
[15] См.: Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975, с. 54—101; Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 438—445.
[16] См.: Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 52.
[17] См.: Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера, с. 286—293.
[18] Роллан Р. Музыканты наших дней, с. 104.
[19] См.: Lorenz A. Das Geheimnis in der Form bei R. Wagner, Bd. 2. Berlin, 1924.
[20] Цит. по кн.: Роллан Р. Музыканты наших дней, с. 94—95.
[21] Там же, с. 102.
[22] Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 456.

К главе X

[1] Берлиоз Г. Избр. статьи, с. 281.
[2] Там же, с. 284—285.
[3] См.: Россини Дж. Избр. письма. Высказывания. Воспоминания, с. 140—179.

[4] Там же, с. 173—174.
[5] Там же, с. 175.
[6] Роллан Р. Музыканты наших дней, с. 248.
[7] Мемуары, т. 3, с. 195.
[8] Бодлер Ш. Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже (1861 г.). — «Иностранная литература», 1971, № 6, с. 169.
[9] Мемуары, т. 3, с. 203.
[10] Там же, с. 241.
[11] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 10. Спб., 1886, с. 219.
[12] Мемуары, т. 3, с. 273.
[13] Цит. по кн.: Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 5. М., 1963. с. 301.
[14] Там же, т. 1. М., 1955, с. 61.
[15] Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 2. Л., 1960, с. 233.
[16] Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1. М.—Л., 1950. с. 573—574.
[17] Там же, с. 445.
[18] Там же, с. 558.
[19] Кашкин Н. Д. Вагнер в Москве (По личным воспоминаниям). — «Музыка», 1913, № 131.
[20] Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 257.
[21] Кюи Ц. Избр. статьи, с. 36.
[22] Цит. по кн.: Письма зарубежных музыкантов (из русских архивов). Л., 1967, с. 131—134.
[23] Там же, с. 133.
[24] Там же, с. 138.
[25] Мемуары, т. 3, с. 291.
[26] См.: Письма зарубежных музыкантов (из русских архивов), с. 143.
[27] Бизе Ж. Письма, с. 291.
[28] Мемуары, т. 4, с. 484.

К главе XI

[1] Мемуары, т. 4, с. 372.
[2] Манн Т. Собр. соч., т. 10. М., 1961, с. 164.
[3] Там же, с. 163.
[4] Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2, с. 279—280.
[5] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 5, с. 450—451.
[6] См.: Шоу Б. О музыке и музыкантах. М., 1965, с. 45.

К главе XII

[1] Цит. по кн.: Капп Ю. Рихард Вагнер. М., 1913, с. 92.
[2] Цит. по статье: Полилов Н. Введение. — В кн.: Фридрих Ницше о Вагнере. Спб., 1907, с. XVI.
[3] См.: Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1909, с. 331—405.
[4] См. там же.
[5] Цит. по кн.: Капп Ю. Рихард Вагнер, с. 196.
[6] Цит. по статье: Хоцинов С. Портрет Тосканини. — В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 6. М., 1971, с. 62.
[7] Мемуары, т. 4, с. 530—531.

[8] Цит. по кн.: Westernhagen Curth von Richard Wagner, Sein Werk, sein Wesen, seine Welt. Zürich, 1956, S. 177.

[9] Цит. по кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956, с. 269.

[10] Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 24, с. 458.

[11] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 326.

[12] Там же.

[13] Там же, с. 327.

[14] Там же, с. 328.

[15] Рус. пер. см. в кн.: Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., 1972, с. 47—73.

[16] Там же, с. 47.

[17] Там же, с. 72.

[18] Григ Э. Избр. статьи и письма, с. 112.

[19] Там же, с. 114—115.

[20] Там же, с. 131—132.

[21] См. там же, с 131.

[22] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 328.

[23] Избр. статьи, с. 102.

[24] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1955, с. 169.

[25] Верди Дж. Избр. письма, с. 422.

К главе XIII

[1] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 328.

[2] Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 2, с. 65.

[3] См.: Роллан Р. Музыканты наших дней, с. 85.

[4] Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. — В кн.: Вопросы эстетики. М., 1968, с. 87.

[5] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 256.

[6] Мемуары, т. 4, с. 181.

[7] Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., с. 309.

[8] См.: Избр. статьи, с. 105.

[9] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 326.

[10] Роллан Р. Музыканты наших дней, с. 103.

[11] См.: Кенигсберг А. «Кольцо Нибелунга» Вагнера. М., 1959, с. 30—36.

[12] См. там же, с. 71

[13] Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 259.

[14] Там же, т. 6. М., 1961, с. 262.

[15] Роллан Р. Музыканты наших дней, с. 82.

[16] Там же, с. 80.

[17] См.: Lorenz A. Das Geheimnis in der Form bei R. Wagner, Bd. 1. Berlin, 1924, S. 47—52.

К главе XIV

[1] См.: Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Berlin, 1904, S. 146.

[1] Р о л л а н Р. Музыканты наших дней, с. 24—25.
[2] Ч а й к о в с к и й П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 329—330.
[3] Там же, с. 329.
[4] Статьи и рецензии композиторов Франции, с. 48—49.
[5] Цит. по кн.: Р о л л а н Р. Музыканты наших дней, с. 193.
[6] В е р д и Дж. Избранные письма, с. 389.
[7] Д е б ю с с и К. Статьи, рецензии, беседы. М., 1964, с. 58.
[8] Ч а й к о в с к и й П. И. — Танеев С. И. Письма. М., 1951, с. 169.
[9] См.: Б е л ы й А. Формы искусства. — В кн.: Белый А. Символизм. М., 1919, с. 147—174; И в а н о в В. Вагнер и дионисово действо. — В кн.: По звездам. Спб., 1909, с. 65—70; Предчувствия и предвестия. — Там же, с. 189—220.
[10] См.: Б л о к А. А. Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1962, с. 21—25.
[11] Там же, с. 22.
[12] Там же, с. 24.
[13] Там же, с. 112.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ

Музыкальные произведения

ОПЕРЫ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДРАМЫ

«Свадьба» (фрагменты). *Соч.:* 1833
«Феи». *Соч.:* 1834. *Пост.:* 29 июня 1888, Мюнхен
«Запрет любви, или Послушница из Палермо». *Соч.:* 1836. *Пост.:* 1836. Магдебург
«Риенци — последний трибун». *Соч.:* 1840. *Пост.:* 20 дек. 1842, Дрезден
«Летучий голландец» («Моряк-Скиталец»). *Соч.:* 1841. *Пост.:* 20 янв. 1843, Дрезден
«Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге». *Соч.:* 1845. *Пост.:* 19 дек. 1845, Дрезден
«Лоэнгрин». *Соч.:* 1848. *Пост.:* 28 авг. 1850, Ваймар
«Золото Рейна». *Соч.:* 1854. *Пост.:* 22 сент. 1869, Мюнхен*
«Валькирия». *Соч.:* 1856. *Пост.:* 26 июня 1870
«Тристан и Изольда». *Соч.:* 1859. *Пост.:* 10 июня 1865, Мюнхен
«Нюрнбергские мейстерзингеры». *Соч.:* 1867. *Пост.:* 21 июня 1868, Мюнхен
«Зигфрид». *Соч.:* 1871. *Пост.:* 16 авг. 1876, Байрейт
«Закат богов»**. *Соч.:* 1874. *Пост.:* 17 авг. 1876, Байрейт
«Парсифаль». *Соч.:* 1882. *Пост.:* 26 июля 1882, Байрейт

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА

Для симфонического оркестра

Симфонии: C-dur, 1833; E-dur, 1-я часть, 1834
Увертюры: B-dur (с литаврами), 1830; c-moll, 1830
Концертная увертюра d-moll, 1831; Большая концертная увертюра C-dur, 1832; Увертюра и финал к трагедии Э. Раупаха «Король Энцио»,

---

* Первая постановка тетралогии «Кольцо Нибелунга» полностью состоялась 13, 14, 16, 17 авг. 1876 года в Байрейте.

** Существуют иные варианты перевода названия драмы: «Гибель богов», «Сумерки богов».

1832; Увертюра к пьесе «Христофор Колумб» Г. Апеля, 1835; «Правь, Британия», 1837; «Польша», 1836; «Фауст», 1840 (переработана — 1855); «Марш присяги на верность», 1864; «Императорский марш», 1871; «Большой торжественный марш» (к столетию провозглашения независимости США), 1876

«Идиллия „Зигфрид“», 1870

Для духового оркестра

Траурный марш «У гроба Вебера», 1874

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ АНСАМБЛЯ ИНСТРУМЕНТОВ

Струнный квартет, 1828

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Сонаты: d-moll, 1829; B-dur op. 1, 1831; A-dur, 1832; E-dur (в альбом М. Везендонк), 1853. Фантазия fis-moll, 1831. Песня без слов, 1840. Вальс «Цюрихская возлюбленная», 1854. Листок из альбома G-dur. 1861; Листок из альбома «У черных лебедей», 1861; Полонез для ф-п. в 4 руки D-dur op. 2, 1831

Листок из альбома для скр. и ф-п. Es-dur (для Бетти Шотт), 1875

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сцена и ария, 1832, 7 пьес ор. 5 к «Фаусту» Гете, 1832

Ария вампира (к опере «Вампир» Г. Маршнера), 1833. Романс (к пьесе «Мария, Макс и Мишель» К. Блума), 1837. Песня к опере «Швейцарское семейство» Вейгля, 1837

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА

Новогодняя кантата, 1835; «Трапеза апостолов», 1843; «Торжественная песня», 1843; «Приветствие королю», 1844; «У гроба Вебера», 1844

РОМАНСЫ

«Поднимается сладкая грусть» (на сл. Гольтей), 1837. «Елка» (на сл. Шейерлина), 1838. «Два гренадера» (на стихи Г. Гейне), 1840. «Выезд из садика» (к водевилю Диманузра), 1840. «Три романса на французские тексты», 1840. «Четыре стихотворения на сл. М. Везендонк, 1858

Для голоса без сопровождения

Песенка в честь господина Крафта, 1871. Песня рыбака, 1880

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ

Девятая симфония Л. Бетховена, 1830

Оперы: «Фаворитка», «Любовный напиток» Г. Доницетти, 1840; «Царица Кипрская», «Гитарист», Ф. Галеви, 1841; «Дон-Жуан» В. Моцарта, 1850; Триумфальный марш из оперы «Весталка» Г. Спонтини, 1844

РЕДАКЦИИ

«Ифигения в Авлиде» К. Глюка, 1847. «Stabat mater» Д. Палестрины, 1848

Литературные сочинения

Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 1—9. Leipzig, 1971—1973; Bd. 10. Leipzig Aufl. 5, 1911.

Richard Wagners gesammelte Schriften und Briefe, hrsg. von J. Kapp. Bd. 1—14. Leipzig, 1914.

Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 1—16. Leipzig, 1912—1914.

Die Hauptschriften, hrsg. und eingeleitet von E. Bücken Aufl. 2, Stuttgart, 1956.

Mein Leben. (Erste authentische Veröffentlichung. Einmalige Jubiläumsausgabe). München, 1963.

ПЕРЕВЕДЕНО НА РУССКИИ ЯЗЫК:

Художественное произведение будущего. — «Русская музыкальная газета», 1897, № 1—3, 5—12; 1898, № 1, 3—10.

О дирижировании. — «Русская музыкальная газета», 1899, № 38, 39, 41—47, 49, 51—52.

Опера и драма. М., 1906.

Бетховен. М.—Спб., 1911.

Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники. Ч. 1—4. М., 1911—1912.

Нибелунги. Всемирная история на основании сказания. М., 1913.

Паломничество к Бетховену. Пг., 1923 (повт. пер. — «Музыкальная жизнь», 1964, № 8, 9).

Избранные статьи. М., 1934.

Статьи и материалы. М., 1975.

Письма

Richard Wagners Briefe in Originalausgaben in 17 Bänden, hrsg. von J. Kapp und E. Kastner. Leipzig, 1887—1912.

ПЕРЕВЕДЕНО НА РУССКИЙ ЯЗЫК:

«Из писем Вагнера». — «Советская музыка», 1963, № 5.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ВАГНЕРЕ

Альшванг А. Рихард Вагнер. — Избр. соч., т. 2. М., 1965, с. 56—80.

Бэлан Дж. Я, Рихард Вагнер. Бухарест, 1968.

Берков В. Лейтгармония в «Лоэнгрине» Вагнера. — В кн.: Берков В. Формообразующие средства гармонии. М., 1971, с. 60—64.

Виеру Н. Опера Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Музыкальные формы и драматургия. М., 1972.

Гачев Д. Вагнер и Фейербах. — В кн.: Гачев Д. Статьи, письма, воспоминания. М., 1975, с. 39—57.

Грубер Р. Рихард Вагнер. М., 1934.

Друскин М. Рихард Вагнер. М., 1958.

Друскин М. Черты реализма в творчестве Вагнера. — «Советская музыка», 1955.

Капп Ю. Рихард Вагнер. Перевод с немецкого. М., 1913.

Кенигсберг А. Рихард Вагнер. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1972.

Кенигсберг А. Оперы Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин». М.—Л., 1967.

Кенигсберг А. «Кольцо Нибелунга» Вагнера. М., 1959.

Конен В. О Р. Вагнере. — «Советская музыка», 1953, № 10, с. 15—22.

Крауклис Г. Оперные увертюры Р. Вагнера. М., 1964.

Кюи Ц. «Тангейзер», музыкальная драма Вагнера. — Избр. статьи. Л., 1952, с. 251—257.

Кюи Ц. «Тристан и Изольда». — Там же, с. 482—488.

Кюи Ц. «Кольцо Нибелунгов», трилогия Вагнера. Спб., 1899.

Крауклис Г. В. «Лоэнгрин». М., 1963.

Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Р. Вагнера. М., 1975.

Ларош Г. А. Р. Вагнер и его тетралогия «Нибелунгов перстень». — «Северный вестник», 1899, № 6.

Ларош Г. А. О «Валькирии», Р. Вагнере и вагнеризме. — Ежегодник императорских театров, сезон 1899/1900, приложение 1.

Левик Б. В. Р. Вагнер. К 75-летию со дня смерти. — «Музыкальная жизнь», 1958, № 3, с. 18—20.
Лист Ф. «Летучий голландец» Рихарда Вагнера. — Избр. статьи. М., 1959, с. 191—217.
Лихтенберже А. Р. Вагнер как поэт и мыслитель (перевод с французского). М., 1905.
Лосев А. Ф. Проблема Р. Вагнера в прошлом и настоящем. — В кн.: «Вопросы эстетики», вып. 8. М., 1968.
Луначарский А. Путь Рихарда Вагнера. — В кн.: Луначарский А. В мире музыки. М., 1958, с. 418—428.
Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера. — Собр. соч., т. 10. М., 1961, с. 102—174.
Маркус С. Музыкально-эстетические воззрения Вагнера. — В кн.: Маркус С. История музыкальной эстетики, т. 2. М., 1967, с. 433—542.
Одоевский В. Первый концерт Вагнера в Москве 13 марта. — Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. М., 1856, с. 257—260.
Одоевский В. Вагнер и его музыка. — Там же, с. 260—274.
Римский-Корсаков Н. А. Вагнер. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1963, с. 47—61.
Роллан Р. Вагнер. По поводу «Зигфрида». — В кн.: Роллан Р. Музыканты наших дней. М., 1938, с. 76—99.
Роллан Р. «Тристан». — Там же, с. 100—106.
Свириденко С. Вагнер и древнегерманский народный эпос. — «Русская музыкальная газета», 1913, № 15—45.
Ницше Ф. Ницше о Вагнере. Спб., 1907.
Ницше Ф. Вагнер в Байрейте. — Полн. собр. соч., т. 2. М., 1909.
Ницше Ф. Происхождение трагедии (Рождение трагедии из духа музыки). Спб., 1903.
Сен-Санс К. «Кольцо Нибелунга» и байрейтские представления. — В кн.: Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., 1972, с. 45—47.
Серов А. «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера на русской оперной сцене. — Избр. статьи, т. 1. М—Л., 1950, с. 435—449.
Серов А. Рихард Вагнер в Петербурге. — Там же, с. 550—553.
Серов А. «Нибелунгов перстень». Музыкально-драматическая поэма Рих. Вагнера. — Критические статьи, т. 3. Спб., 1895, с. 1477—1536.
Серов А. Концерты филармонического общества под управлением Р. Вагнера. — Там же, с. 1467—1477.
Серов А. Рихард Вагнер и его реформы в области оперы. — Избр. статьи, т. 2. М., 1957, с. 480—506.
Соллертинский И. «Моряк-скиталец» Вагнера. — В кн.: Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956, с. 174—182.
Соллертинский И. О «Кольце Нибелунга» Вагнера. — Там же, с. 183—198.
Стасов В. По поводу двух музыкальных реформаторов. — В кн.: Стасов В. Статьи о музыке, вып. 2. М., 1974, с. 279—289.
Стасов В. Искусство XIX века. — Избр. соч., т. 3. М., 1952, с. 698—707.
Финдейзен Н. Рихард Вагнер. Его жизнь и музыкальное творчество. Спб., 1911.

Хоп М. Тематический разбор музыкальных произведений Рихарда Вагнера, т. 1. Спб., 1912.
Чайковский П. И. Байрейтское музыкальное торжество. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1953, с. 302—328.
Чайковский П. И. Вагнер и его музыка. — Там же, с. 329—330.
Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма (перевод с французского). Спб., М., 1909.
Шюре Э. Драма Р. Вагнера «Тристан и Изольда». М., 1909.

На иностранных языках

Adler G. R. Wagner. Leipzig, 1904; München, 1923.
Adorno T. W. Versuch über Wagner. Berlin u. Frankfurt/M., 1952.
Appia A. La Musique en scène du drame Wagnerione. Paris, 1895.
Bayreuth 1954 u. 1955, hrsg. von der Festspielleitung. H. 1,2.
Bayreuther Blätter. Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners, hrsg. von Hans von Wolzogen 61, Jahrgange (1878—1938).
Bayreuther Festspielbuch, hrsg. von der Festspielleitung. Bd. 1,2. Bayreuth, 1951, 1952.
Beaufils M. Wagner et le wagnerisme. Paris, 1946.
Bekker P. Wagner. Das Leben im Werk. Berlin, Leipzig, 1924.
Bertram J. Mythos, Simbol, Idee in Richard Wagners Musikdramen. Hamburg, 1937.
Bourgeois J. Richard Wagner. Toute son oeuvre analisée: les mithos, les symboles, les leitmotives. Paris, 1959.
Bürkner R. R. Wagner. Sein Leben und seine Werke. Jena, 1906, Leipzig, 1924.
Chamberlain H. S. Das Drama Richard Wagners. Leipzig, 1906.
Chop M. Richard Wagner. Aufl 4. München, 1907.
Chop M. Erläuterungen zu Richard Wagners Tondrama. Bd. 1,2. Leipzig, 1906.
Drews A. Der Ideengehalt von Richard Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhang mit seinem Leben und seiner Weltanschaung (Nebst einem Anhang: Nietzche und Wagner). Leipzig, 1934.
Ehrenfels C. von. Richard und seine Apostaten. Wien, Leipzig, 1913.
Ellis W. A. Life of Richard Wagner. V. 1-6. London, 1900—1908.
Engelsmann W. Wagners klingendes Universum. Potsdam, 1933.
Ernst A. L'art de Richard Wagner. L'oeuvre Poétique. Paris, 1893.
Feschotte J. Prestiges de Bayreuth.—"Musica". Paris, 1955, Mai.
Förster-Nietzsche E. Wagner und Nietzche zur Zeit ihrer Freundschaft. München, 1915.
Fries O. Richard Wagner und die deutsche Romantik. Zürich, 1952.
Gautier J. Richard Wagner et son oeuvre poétique depuis "Rienzi" jusqu'à "Parsifal". Paris, 1882.
Glasenapp C. Fr. Das Leben Richard Wagners. Bd. 1—6. Leipzig, 1905—1911.
Glasenapp C. Fr. R. Wagners Leben und Wirken. Bd. 1-2. Kossel-Leipzig, 1876—77.
Harding B. L. The story of Wagner's life and music. London, 1954.
d'Indy V. Richard Wagner et son influence sur l'art musical francais. Paris, 1930.
Jacob P. W. Taten der Musik Richard Wagner und sein Werk. Regensburg, 1952.
Krehbiel H. E. Studies in the Wagnerian dramas. New York, 1891.

Kurth E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan". Aufl. 2. Berlin, 1923.
Lange W. Richard Wagners Sippe. Leipzig, 1938.
Lavignac A. Le voyage artistique a Bayreut. Paris, 1897.
Lienhard F. Parsifal und Zaratustra. Stuttgart, 1914.
Lindner E. Richard Wagner über „Tristan und Isolde". Leipzig, 1912.
Lippert W. Richard Wagners Verbannung und Rückkehr 1849—1862. Dresden, 1927.
Liszt F. „Tanhäser", "Lohengrin", "Der Fliegende Holländer", "Das Rheingold". — Gesammelte Schriften. Bd. 1-3: Leipzig, 1892.
Loos P. A. Richard Wagner (Vollendung und Tragik der deutschen Romantik). München, 1952.
Lorenz A. Das Geheimniss der Form bei R. Wagner. Bd. 1—4. Berlin, 1924—1933.
Ludwig E. Wagner oder die Entzauberten. Berlin, 1913.
Marcuse L. Das denkwürdige Leben des R. Wagner. München, 1963.
Meisenberg M. von Memoiren einer Idealistin. Der Lebensabend einer Idealistin. Bd. 1—4. Berlin, 1957.
Müller H. R. Wagner in der Mai-Revolution 1849. Dresden, 1919.
Neue Wagner-Forschungen. Veröffentlichungen der Richard-Wagner—Forschungstätte Bayreuth, hrsg. von O. Strobel. Folge 1 (Herbst). Karlsruhe, 1943.
Neumann A. Erinnerungen an Richard Wagner. Aufl. 3. Leipzig, 1907.
Neumann E. The Life of Richard Wagner. Vol. 1—4. New York, 1933—1946.
Neumann E. The Wagner operas. New York, 1932.
Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Berlin, 1870—1871.
Nietzsche F. Wagner in Bayreut. Berlin, 1875—1876.
Nietzsche F. Der Fall Wagner. Berlin, 1888.
Nietzsche F. Nietzsche contra Wagner. Berlin, 1888.
Ovarhoff K. Die Musikdrama Richard Wagners. Leipzig, 1967.
Poiree E. Richard Wagner, l'homme, le poete, le musicien. Paris, 1921.
Pourtales G. de. Wagner. Histoire d'un artiste. Paris, 1932.
Proud'homme I. G. R. Wagner et la France. Paris, 1921.
Praeger F. Wagner, wie ich ihn kannte. Leipzig, 1893.
Röckl S. Ludwig II und Richard Wagner. Bd. 1—2. München, 1913, 1920.
Schemann L. Meine Erinnerungen an Richard Wagner. Leipzig, 1924.
Schrenk E. von. Richard Wagner als Dichter. München, 1913.
Schuré E. Richard Wagner, son oeuvre et son Idée. Paris, 1910.
Seidl A. Neue Wagneriana. Bd. 1—3. Regensburg, 1914.
Skelton G. Wagner et Bayreuth. London, 1965.
Stearns M. R. Wagner. Titan of music. New York, 1969.
Strobel O., Deubner L. Bayreuth, die Stadt Richard Wagners. Aufl. 2. München, 1943
Strobel O. Richard Wagner, Leben und Schaffen. Eine Zeittafel. Bayreuth, 1952.
Torchil. R. Wagner. Bologna, 1913.
Wagner S. Erinnerungen. Stuttgart, 1923.
Westernhagen K. von. Richard Wagner, sein Werk, sein Wesen, seine Welt. Zürich, 1956.
Wolzogen H. von. Erinnerungen an Richard Wagner. Leipzig, s.a.
Wolzogen H. von. Führer durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel „Der Ring des Nibelungen". Leipzig, s.a.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Авенариус Э. 44
Адан А. Ш. 43, 61, 118
д'Альбер Э. 419
Андер 243, 244, 247, 248
Апель Т. 37
Аристофан 91
Арним А. 119
Арривабене О. 9
Асафьев Б. В. 13, 19

Бакунин М. А. 96, 99, 100, 166
Балакирев М. А. 249, 250, 409
Бах И. С. 22, 252, 269, 271, 286, 308, 398, 418
Бебель А. 260, 301, 302, 303, 307, 311, 315, 320
Беетц И.-Р. (см. Вагнер И.-Р.)
Беллини В. 35, 38, 40, 43, 61, 420
Беллони Г. 101, 166, 235
Белый А. 423
Берлиоз Г. 15, 19, 20, 32, 43, 48, 49, 98, 176, 177, 195, 235, 415
Берне Л. 34, 43
Беруль 204
Бетховен Л. ван 7, 9, 12, 19, 20, 21, 25, 27, 28, 32, 36, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 76, 84, 86, 87, 96, 98, 109, 171, 176, 182, 198, 251, 252, 272, 297, 298, 299, 304, 309, 362, 391, 416, 418
Бизе Ж. 7, 296
Бисмарк О. 13, 319
Битерольф 120
Бихтер М. А. 424
Блок А. А. 8, 423, 424
Блок Л. Д. 424
Бодлер Ш. 8, 138, 149, 242
Брамс Й. 65, 247, 248, 296, 297, 300, 309
Брендель А. 244
Брентано К. 119
Брукнер А. 297, 309, 313, 419
Буальдье Ф. 38, 57
Булвер-Литтон Э. 41
Бунгерт А. 419
Бюлов Г. 91, 190, 200, 201, 235, 241, 244, 246, 247, 254, 258, 259, 261, 303
Бюлов К. (см. Вагнер Козима)
Бюрнуф Б. Э. 196

Вагнер Адольф 27
Вагнер Альберт 23, 33
Вагнер Ева 301
Вагнер Зигфрид 301, 323, 419
Вагнер Изольда 301
Вагнер Иоганна 23
Вагнер Иоганна-Розина 22, 24, 25
Вагнер Клара 23, 80
Вагнер Козима 190, 200, 244, 246, 254, 258, 260, 261, 297, 300, 301, 302, 303, 305, 322, 325
Вагнер Луиза 23, 25
Вагнер Минна 37, 40, 41, 44, 51, 79, 80, 83, 84, 91, 100, 101, 165,

166, 190, 196, 198, 201, 234, 241, 243, 245, 247, 251, 254
Вагнер Оттилия 25
Вагнер Розалия 22, 25, 32
Вагнер Фридрих 22
Вагнер Цецилия 44
Вайнштоk Г. 417
Ваккенродер В. 34
Валевский К. 241
Вальтер фон дер Фогельвейде 120, 240, 275
Вебер К. М. 21, 24, 25, 34, 35, 53, 55, 61, 65, 80, 84, 86, 108, 175, 179, 270, 418
Веерт Г. 99
Везендонк М. 190, 192, 193, 194, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 247, 254, 255, 397
Везендонк О. 190, 192, 193, 194, 198, 200, 203, 247, 254, 255
Вейсгеймер В. 247
Верди Дж. 9, 62, 325
Вестернхаген К. 393
Виардо-Гарсиа П. 242
Виганд О. 165, 205
Видман И. В. 100
Виельгорский М. Ю. 251
Вилле Э. 255
Вилье де Лиль-Адан Ф. 421
Винбарг Л. 34
Витгенштейн К. фон 190, 197, 305
Витгенштейн М. фон 190, 197
Вольф Г. 297, 419
Вольфрам фон Эшенбах 14, 107, 141, 199, 395
Вольцоген Г. 183, 317
Вяземский П. А. 249

Габенек Ф. 43, 44, 86
Гайдн Й. 20, 86, 298, 304, 418
Ганслик Э. 6, 89, 296
Гейер Л. 22, 23, 24, 26, 306
Гейне Г. 18, 34, 43, 45, 102, 103, 106, 108
Гейне Ф. 79, 82
Гендель Г. Ф. 269, 418
Генрих Шрейбер 120
Гервег Г. 99, 198
Гервинус Г. 88
Герольд Ф. 44
Гете Й. В. 19, 22, 27, 28, 32, 36, 76, 179, 299
Гиллер Ф. 90
Глазунов А. К. 321, 423
Глинка М. И. 265, 270
Глюк К. В. 7, 18, 20, 48, 84, 85, 168, 174
Гобино Ж. 315, 318
Гольтей К. фон 40, 41
Готфрид Страсбургский 102, 199, 204
Гофман Э. Т. А. 17, 18, 28, 33, 46, 47, 51, 53, 102, 119, 262
Гофман фон Фаллерслебен Г. А. 198
Гоцци К. 33, 52
Григ Э. 6, 313, 314
Гримм В. 87, 122, 142
Гримм Я. 7, 8, 122, 142, 262
Грубер Р. И. 11, 515
Гюго В. 43, 45

Данте А. 27, 195
Даргомыжский А. С. 252
Дебюсси К. 239, 422
Девриент Э. 242, 246
Делакруа Э. 43
Дитш 45, 241
Доницетти Г. 24, 43, 44, 420
Дорн Г. 31, 40, 90
Дрезеке Ф. 244, 419
Друскин М. С. 205
Дустман Л. 243, 252
Дюма А. (отец) 43, 48
Дюма А. (сын) 43, 48
Дюпоншель 43, 44

Ершов И. В. 228, 372, 426
Ермоленко Н. С. 377

Жанен Ж. 242
Жуковский В. А. 320
Жуковский П. В. 320, 321

Зейдель А. 308
Земпер Г. 301, 307
Зульцер Я. 100

Иванов В. В. 323
Иммерман К. 205
Иоахим И. 190, 296

Кант И. 192
Капп Ю. 10. 410
Кастнер Э. 308
Касторский В. И. 344, 388
Кашкин Н. Д. 251
Кенигсберг А. К. 11, 334, 339, 364

Клиндворт К. 195, 201
Коллин Г. 298
Коломийцов В. П. 297, 341
Конен В. Д. 20
Корнелиус П. 190, 244, 247, 252, 296, 306
Краевский В. Г. 12
Крауклис Г. В. 5, 11
Кретьен де Труа 204
Крупская Н. К. 12
Курт Э. 11, 218

Лапицкий И. М. 426
Ларош Г. А. 313
Лаубе Г. 34, 36
Лахнер Ф. 247
Леве К. 57
Леви Г. 321
Левик С. Ю. 280, 397, 408, 426
Ленин В. И. 12, 16, 327
Лессинг Г. Э. 36
Либкнехт К. 260
Липиньский К. 91
Лист Б. (см. Оливье Б.)
Лист Д. 190
Лист К. (см. Вагнер Козима)
Лист Ф. 15, 19, 43, 44, 49, 78, 82, 91, 97, 99, 100, 101, 128, 141, 165, 177, 188, 189, 191, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 206, 230, 243, 244, 247, 253, 258, 272, 296, 303, 304, 305, 306, 309, 313, 315, 322, 325, 362, 403
Лист Э. 255
Литвин Ф. В. 426
Лихтенберже А. 10, 283
Лоренц А. 11
Лортцинг А. 21, 262
Лосев А. Ф. 327
Луначарский А. В. 12
Людвиг II (король Баварии) 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 297, 307, 311, 315, 320
Лютихау В. 79, 81, 84, 86

Мазель Л. А. 214, 232
Малер Г. 233, 419
Манн Т. 8, 10, 205, 265
Маркс К. 13, 96, 99, 260, 312, 424
Маршнер Г. 21, 28, 33, 53, 55, 84, 104
Массне Ж. 421
Мейзенберг М. фон 232
Мейер Л. 234
Мейербер Дж. 33, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 66, 79, 101, 121, 166, 177, 178, 190
Мендельсон Ф. 19, 20, 55, 115, 297, 401, 418
Мериме П. 43
Меттерних П. 237, 241
Меттерних М. 237, 241, 243
Микеланджело Б. 6
Миттервурцер А. 234, 252
Мишотт Э. 236, 237
Мозжухин А. И. 426
Монтеверди К. 173
Моцарт В. А. 9, 20, 35, 47, 48, 84, 174, 175, 252, 298, 304, 416, 418
Мук К. 321
Мундрот Т. 34
Мусоргский М. П. 7, 249, 250, 421
Мюглинг 270
Мюссе А. 43
Мюллер А. 164
Мюллер Г. 27, 28

Нейман А. 321
Нежданова А. В. 160, 426
Ниман А. 234, 241
Ницше Ф. 8, 299, 300

Обер Ф. 38, 39, 40, 43, 48, 61, 118, 176, 242
Одоевский В. Ф. 251, 252
Оливье Б. 190, 244
Оливье Э. 190, 244

Паганини Н. 18, 43
Палестрина Дж. 398
Пекелис М. С. 5
Пиндар 299
Планер М. (см. Вагнер Минна)
Платон 91
Прудон П. Ж. 96
Пфицнер Г. 419

Раппопорт М. Я. 294
Раупах Э. 31, 328
Рейер Э. 421
Рейсигер К. Г. 79, 80, 86
Рейнмар фон Цветтер 120
Рекель А. 84, 93, 96, 97, 99, 116, 192, 246
Ременьи Э. 253
Римский-Корсаков Н. А. 208, 210, 215, 249, 250, 265, 267,

282, 321, 390, 406, 409, 422
Рихтер Г. 261, 269, 309, 310, 312
Роллан Р. 8, 204, 206, 228, 232, 239, 314, 369, 415
Романова Е. П. 254
Ронсар П. 45
Россини Дж. 38, 43, 61, 175, 176, 177, 235, 236, 237
Рубинштейн А. 249, 251
Рубинштейн И. 308
Рубинштейн Н. 251
Рюккерт Ф. 205

Сазонова А. Ф. 386
Сакс Г. 88, 245, 262, 265
Санд Ж. 43
Сгамбатти Дж. 315
Сен-Санс К. 237, 313, 314, 418, 421
Серов А. Н. 6, 7, 203, 249, 250, 251, 294, 422
Скриб Э. 39, 40, 48
Славина М. А. 344
Смирнов А. В. 347
Собинов Л. В. 160, 426
Сократ 96
Соллертинский И. И. 331
Спонтини Г. 66, 67, 174
Стасов В. В. 6, 249, 265, 266, 267

Тангейзер 119
Танеев С. И. 422
Таузиг К. 201, 244, 247, 252, 296, 297, 303
Тик Л. 34, 51, 102, 119
Тихачек И. 80, 81, 82, 89, 97, 244
Толстой Л. Н. 8, 16
Толстой Ф. И. 252
Томас 204
Тосканини А. 10, 301

Усиевич Е. Ф. 12
Уланд Л. 328

Фаминцын А. С. 294
Фейербах Л. 14, 15, 92, 101, 148, 165, 166, 193
Ферстер-Ницше Е. 300
Фишер В. 50, 79, 82
Фишер Ф. 308
Флотов Ф. 21
Франц Р. 200

Херманн Р. 328
Хумпердинк Э. 419

Цумпе Г. 308

Чайковский П. И. 19, 45, 57, 148, 313, 325, 364, 416, 417, 422, 423
Чемберлен Х. С. 9, 16, 97, 263
Черкасская М. Б. 361
Чичерин Г. В. 175

Шабрие Э. 421
Шаронов В. С. 385
Шекспир У. 27, 38, 60, 179, 298, 299
Шеллинг Ф. 47
Шенберг А. 233
Шиллер Ф. 36, 179
Шиллингс М. 419
Шлегель Ф. 205
Шлезингер М. 44
Шнеефогт Г. 426
Шнорр Л. 244, 245, 246, 250
Шнорр М. 245, 246, 250
Шопен Ф. 43
Шопенгауэр А. 14, 15, 47, 92, 101, 167, 190, 191, 192, 193, 207, 283, 297, 298, 299, 300, 328
Шоссон Э. 421
Шостакович Д. Д. 362
Шотт А. 245, 247
Шоу Б. 8, 268
Шпильгаген Ф. 18
Шпор Л. 21, 35, 55, 92, 104
Шредер-Девриент В. 29, 30, 35, 38, 51, 72, 80, 83, 98
Штраус И. (отец) 32
Штраус Р. 19, 238, 419
Шуберт Ф. 32, 55, 65, 115, 416
Шуман К. 296
Шуман Р. 19, 21, 44, 45, 46, 55, 65, 90, 104, 178, 328, 416

Эккерт К. 255
Энгельс Ф. 13, 34, 99, 166, 260, 312, 327
д'Энди В. 421
Эсхилл 91, 299

Ястребцев В. В. 250

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 5

Глава I. Детские и юные годы 22

Глава II. Годы скитаний. Париж 33
Глава III. Три первые оперы. Увертюра «Фауст» 52
Глава IV. Дрезденский капельмейстер 79

Глава V. Оперы 40-х годов. «Летучий голландец» 102
Глава VI. «Тангейзер» 119
Глава VII. «Лоэнгрин» 141

Глава VIII. Годы эмиграции. В поисках пристанища. Основные литературные труды 164
Глава IX. «Тристан и Изольда» 204
Глава X. Снова Париж. Концерты в России. Вторая редакция «Тангейзера» 234
Глава XI. «Нюрнбергские мейстерзингеры» 262
Глава XII. Последний творческий период. Байрейт 294
Глава XIII. Тетралогия «Кольцо Нибелунга» 326
Глава XIV. «Парсифаль» 395

Заключение 415
Примечания 428

Список сочинений 436
Основная литература о Вагнере 439
Указатель имен 443

Левик Б. В.

Л36 Рихард Вагнер. М.: Музыка, 1978. 447 с. с ил., нот. (Классики мировой музыкальной культуры).

В пер: 2 р.

Книга Б. В. Левика — наиболее обширный в русском и советском музыковедении труд о творчестве и жизни великого немецкого композитора. Работа содержит ценный биографический и исторический материал; в аналитические разделы входит подробный разбор опер и музыкальных драм Вагнера, рассматривается стиль и творческий метод композитора, его эстетические взгляды, выраженные в литературных трудах. Издание рассчитано на музыкантов-профессионалов и широкий круг читателей.

Л $\frac{90105\text{-}268}{026(01)\text{-}78}$ 586-78 78И

ИБ № 1450

Борис Вениаминович Левик

Рихард Вагнер

Редактор М. Волкова. Оформление и художественное редактирование Ю. Зеленкова. Техн. редактор А. Арсланова. Корректор Г. Мартемьянова. Подписано в набор 22.06.77. Подписано в печать 23.08.78. Формат бумаги 84×108 1/32. Бумага офсетная № 1. Гарнитура таймс. Печать офсет. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 14,06. Усл. п. л. 23,62. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 24,5. Тираж 30 000 экз. Изд. № 9155. Зак. № 1006. Цена 2 р. Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5.