

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА ИМЕНИ В.С. ПОПОВА»

На правах рукописи

КУЗНЕЦОВ Григорий Андреевич

**ВАГНЕРОВСКИЙ HELDENTENOR:
ОТ РИЕНЦИ ДО ЗИГФРИДА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
профессор
Зейфас Наталья Михайловна

Москва – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
ГЛАВА 1. HELDENTENOR ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ	29
1.1. Предпосылки для формирования вагнеровского вокального стиля	31
1.2. Сопоставление различных школ пения в публицистических работах молодого Вагнера	34
1.3. Вагнер и его тенора	40
1.3.1. Йозеф Тихачек (1807–1886)	41
1.3.2. Алоиз Андер (1821–1864)	44
1.3.3. Людвиг Шнорр фон Карольсфельд (1836–1865).....	46
1.3.4. Альберт Ниман (1831–1917).....	51
1.3.5. Генрих Фогль (1845–1900)	57
1.4. Формирование концепции музыкальной драмы в период швейцарского изгнания (1849–58)	64
1.5. Попытки создать собственную вокальную школу	69
1.6. Развитие вагнеровского исполнительства в конце XIX – первой половине XX века	78
1.6.1. Героические тенора конца XIX-го и первых десятилетий XX-го веков .	80
1.6.2. «Золотой век» Heldentenor’ов.....	85
1.7. Вагнеровский Heldentenor во второй половине XX – начале XXI века	90
ГЛАВА 2. ПАРТИИ HELDENTENOR В ОПЕРАХ 1840-Х ГОДОВ	96
2.1. Риенци – первый в ряду вагнеровских героических теноров	96
2.1.1. История создания оперы и ее оценка самим композитором.....	98
2.1.2. Риенци как герой	102
2.1.3. Музыкальная трактовка образа Риенци	107
2.2. Тангейзер.....	126
2.2.1. Сценическая судьба оперы и ее оценка композитором.....	129
2.2.2. Тангейзер как герой нового типа	133
2.2.3. Тангейзер как Heldentenor	136
2.3. Лоэнгрин	168
2.3.1. История создания оперы и ее сценическая судьба	170
2.3.2. Литературные истоки образа идеального героя и его переосмысление Вагнером.....	173

2.3.3. Музыкальное воплощение образа.....	180
ГЛАВА 3. HELDENTENOR В ТЕТРАЛОГИИ «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»	207
3.1.1. Краткая история создания авторского мифа о нибелунгах.....	207
3.1.2. Новые тенденции в трактовке вокальных партий тетралогии.....	217
3.2. Зигмунд – «антигерой» или сокрушитель основ несправедливого мира?	221
3.2.1. Литературные истоки образа и его переосмысление Вагнером	222
3.2.2. Музыкальное воплощение образа.....	226
3.3. Зигфрид.....	249
3.3.1. Мифологические истоки образа и их переосмысление Вагнером	250
3.3.2. Первые вагнеровские Зигфриды: надежды и разочарования	267
3.3.3. Музыкальное воплощение образа: Юный Зигфрид.....	271
3.3.4. Музыкальное воплощение образа: Зигфрид-богатырь.....	328
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	384
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	389
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	420
Приложение А. Нотные примеры (рисунки).....	420
Приложение Б. Таблицы лейтмотивов «Кольца нибелунга», выделенных К. Вааком.....	487
Приложение В. Таблицы верхних и нижних нот вагнеровских Heldentenor- партий	494

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

На протяжении без малого двух столетий творчество Рихарда Вагнера занимает важнейшее место в мировой музыкальной культуре. Одиннадцать из его тринадцати опер (за исключением двух самых ранних) регулярно исполняются на мировых сценах. Согласно электронной базе данных OperaBase.com, занимающейся сбором информации о постановках, оперных театрах, менеджерах и певцах, Вагнер уверенно держится в пятерке самых исполняемых оперных композиторов – рядом с Верди, Пуччини, Моцартом и Россини¹.

В нашей стране с конца 1990-х г. наметилась тенденция, которую с полным правом можно назвать вагнеровским возрождением. На сегодняшний день оперы немецкого реформатора постоянно присутствуют в репертуаре Мариинского театра; созданная В. Гергиевым звукозаписывающая компания «Mariinsky» выпустила записи «Парсифаля», «Валькирии», «Золота Рейна», которые отмечены международными наградами. В 2008-м в Московском театре Новая опера состоялась премьера «Лоэнгрина», в год 200-летия со дня рождения композитора список дополнили «Тристан и Изольда» (там же), «Тангейзер» (Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко), «Летучий голландец» (ГАБТ, Екатеринбургский театр оперы и балета и Михайловский театр в Санкт-Петербурге), «Запрет любви» (Геликон-опера) и «Риенци» (Саратовский театр оперы и балета). Наконец, в конце 2014-го Новосибирский театр оперы и балета представил свою версию «Тангейзера», вызвавшую широкий общественный резонанс. При всем различии этих постановок, есть у них общая черта: на главные роли в премьерных спектаклях, особенно для исполнения партий так называемого

¹ С сезона 2011/12 по сезон 2015/16 г. по всему миру было осуществлено 1219 постановок, показанных в общей сложности 4456 раз. URL: <http://operabase.com/top.cgi?lang=ru&splash=t> (дата обращения: 05.09.2017).

Heldentenor, в отечественные театры зачастую приглашаются певцы из-за рубежа, специализирующиеся на вагнеровском репертуаре.

Само по себе присутствие «легионеров» на российских сценах – явление закономерное в эпоху мировой культурной интеграции, особенно если учесть, что при включении постановки в текущий репертуар театра эстафету у зарубежных специалистов перенимают их российские коллеги. Тем не менее выдающихся отечественных интерпретаторов вагнеровского репертуара сегодня несравнимо меньше, чем в относительно недавнем прошлом. Достаточно вспомнить блиставших на рубеже XIX – XX в. драматических сопрано Фелию Литвин, Медею Фигнер, Марию Черкасскую, баса Григория Пирогова, теноров Ивана Ершова и Леонида Собинова. Прерванная в период первой мировой войны отечественная традиция возродилась в 1920 – 1930-е г., когда «революционные» идеи немецкого реформатора казались созвучными новой идеологии. После «Валькирии» С. Эйзенштейна в ГАБТе в 1940 г. и вплоть до 1997 г., когда в Мариинском театре был показан «Парсифаль», вагнеровский репертуар, не исчезнув полностью, однако, был представлен на отечественной сцене крайне скудно². К тому же до начала 1990-х оперы Вагнера по стародавней традиции исполнялись на русском языке³.

Впрочем, дефицит квалифицированных вагнеровских исполнителей испытывают не только российские коллективы. Особенно это касается Heldentenor'ов, или героических теноров, которых часто именуют просто «вагнеровскими». Еще в 1966 г. американский критик Мартин Бернхаймер утверждал, что «мир вагнеровских теноров находится в кризисе»⁴ и осталось всего пять-шесть певцов, способных «продраться» сквозь эти партии. А спустя почти

² Назовем «Тангейзера» (1956), «Лоэнгрин» (1958), «Валькирии» (1963) и «Летучего голландца» (1970) в постановке Латвийского театра оперы и балета; «Летучего голландца» (1957) на сцене МАЛЕГОТ (Михайловский театр), «Лоэнгрин» (1962) в ЛГАТОБ (Мариинский театр), «Золото Рейна» (1979) в Большом театре. Зрелые оперы Вагнера звучали во время гастролей берлинской Komische Oper («Нюрнбергские мейстерзингеры», 1969 г.), Венской оперы («Тристан и Изольда», 1971 г.) и Шведского королевского оперного театра («Кольцо нибелунга», 1975 г.). См.: Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. Л.: Советский композитор, 1990. С. 286.

³ Первой ласточкой зарождавшейся традиции исполнения вагнеровских опер на языке оригинала стал «Летучий голландец» в постановке В. Раку (Казань, 1992 г.).

⁴ Bernheimer Martin. Wanted: Vocal Heroes for Rhine Maidens // Los Angeles Times. – 1966. – March, 10.

сорок лет он же сравнил важнейший для опер Вагнера тип голоса с вымершей птицей додо, чье исчезновение не сразу было замечено учеными⁵. Последними представителями «вымирающего» вида назвал себя и Джона Викерса выдающийся американский певец Джеймс Кинг⁶.

Сложилось мнение, будто вагнеровский тенор должен обладать чрезвычайно мощным голосом, способным «пробить» звучание позднеромантического оркестра, физической выносливостью, а также насыщенным, хорошо развитым нижним регистром. Рассуждения о «баритональной» природе Heldentenor встречающиеся во многих словарях, справочниках и даже в музыковедческой литературе⁷, отпугивают немалую часть исполнителей, других же заставляют перенапрягать голос в тщетных попытках дотянуться до превратно понятых «стандартов качества». И даже те, кто соответствует подобным стандартам, в своем исполнении подчас делают ставку на мощь и «мужественность» звучания, что пагубно сказывается на его гибкости, динамическом разнообразии, на тонкости и глубине интерпретации. Вот почему назрела необходимость в комплексном научном исследовании феномена Heldentenor в исторической перспективе.

Степень научной разработанности темы

Число трудов о Рихарде Вагнере, его философских и политических взглядах, личной жизни и различных аспектах творчества воистину беспредельно. Не имея возможности охватить весь необозримый массив литературы, остановимся лишь на некоторых основных исследованиях и их авторах.

Первые попытки осмыслить фигуру и творчество Мастера были сделаны еще современниками композитора. Прочным основанием для дальнейшего развития

⁵ Bernheimer Martin. Tannhäuser: Metropolitan Opera New York // Financial Times. – 2004. – November, 22.

⁶ James Jamie. American Hero // Opera News. – 1991 – March, 2. – P. 17.

⁷ См. в частности: Hoch Matthew. A Dictionary for the Modern Singer / M. Hoch. Lanham: Scarecrow Press, 2014; Weiner Marc A. Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997; Emmons Shirlee. Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior. New York: Schirmer Books, 1990.

вагнероведения стали работы Листа⁸, Ганса фон Бюлова⁹, Бодлера¹⁰, Ницше¹¹, Генриха Поргеса¹², Эдуарда Шюре¹³, Ганса фон Вольцогена¹⁴, а также, первая масштабная биография композитора, написанная Карлом Фридрихом Глазенапом¹⁵. В конце XIX – начале XX в. появляется целая серия монографий¹⁶, из которых наибольшей востребованностью по сей день пользуются работы Анри Лиштанберже¹⁷ и Джорджа Бернарда Шоу¹⁸. В первой половине XX в. наиболее значительны книги Отто Штробеля¹⁹, Эрнеста Ньюмена²⁰, Эрнста Курта²¹, Альфреда Лоренца²². После войны литература о Вагнере и его творчестве

⁸ См.: Liszt Franz. Lohengrin et Tannhaeuser de Richard Wagner. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1851; Idem., Richard Wagner's Rheingold // Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 42 – 1855 – №1 (1. Januar) – S. 1–3.

⁹ См. в частности: Bülow Hans von. Über Richard Wagner's Faust-Ouvertüre: eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. Leipzig: C.F. Kahnt, 1860.

¹⁰ См.: Baudelaire Charles. Richard Wagner et Tannhauser à Paris. Paris: E. Dentu, 1861.

¹¹ См. в частности: Nietzsche Friedrich. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig: E.W. Fritsch, 1872; Idem. Der Fall Wagner. Leipzig: C.G. Naumann, 1888; Idem. Unzeitgemässe Betrachtungen, 4. Stück: Richard Wagner in Bayreuth. Schloss-Chemnitz: E. Schmeitzner, 1876.

¹² См. в частности: Porges Heinrich. Die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth: 22. Mai 1872. Leipzig: C.F. Kahnt, 1872. Idem. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. In IV Bde. Leipzig: Verlag von Siegismund & Volkening, 1896.

¹³ См. в частности: Шюре Эдуард. Рихард Вагнер и его музыкальная драма / пер. с фр. Н.М. Розен. Москва: Энигма, 2007.

¹⁴ См. в частности Wolzogen Hans von. Erinnerungen an Richard Wagner. Wien: C. Konegen, 1883; Idem. Wagneriana. Gesammelte Aufsätze über R. Wagner's Werke, vom Ring bis zum Gral. Eine Gedenkgabe für alte und neue Festspielgäste zum Jahre 1888. Leipzig: F. Freund, 1888.

¹⁵ См.: Glasenapp Carl Friedrich. Das Leben Richard Wagners: In 6 Bde. 4. Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.

¹⁶ См. в частности: Hueffer Francis. Richard Wagner. London: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1881; Finck Henry Theophilus. Wagner and his works. In 2 vols. New York: Charles Scribner's Sons, 1893; Henderson William James. Richard Wagner: His Life and his Dramas. New York: G. P. Putnam's sons, 1910.

¹⁷ См.: Лиштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М.: ТОО АЛГОРИТМ, АРТ-Бизнес-Центр, 1997.

¹⁸ См.: Shaw George Bernard. The perfect Wagnerite: a commentary on the Ring of the Niblungs. London: G. Richards, 1898.

¹⁹ См. в частности: Strobel Otto. Richard Wagner: Skizzen und Entwürfe zur Ring Dichtung, mit der Dichtung «Der junge Siegfried». München: Bruckmann, 1930; Idem. Neue Wagnerforschungen: Veröffentlichungen der Richard-Wagner-Forschungsstätte Bayreuth. Karlsruhe: Braun, 1943; Idem. Richard Wagner, Leben und Schaffen: eine Zeittafel. Bayreuth: Verlag der Festspielleitung, 1952.

²⁰ См.: Newman Ernest. The Life of Richard Wagner. In 4 vols. New York: Alfred A. Knopf, 1933–1946; Idem. The Wagner Operas. New York: Alfred A. Knopf, 1949; Idem. Wagner as Man and Artist. New York: Alfred A. Knopf, 1924.

²¹ См.: Курт Эрнст. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975.

²² См.: Lorenz Alfred. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. In 4 Bde. Berlin: M. Hesse, 1924–1933.

пополняется трудами Курта фон Вестернхагена²³, Теодора Адорно²⁴, Томаса Манна²⁵, Карла Дальхауза²⁶, Мартина Грегор-Деллина²⁷, Мартина Гека²⁸, Эгона Фосса²⁹, Джона Дэтриджа³⁰. В последние десятилетия XX в. к авангарду вагнеровских исследователей присоединяются Барри Миллингтон³¹, Томас Грей³², Дэвид Триппет³³ и др.

²³ См. в частности: Westernhagen Curt von. *Richard Wagner: sein Werk, sein Wissen, seine Welt*. Zürich: Atlantis Verlag, 1956; Idem. *Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842– 1849: neue Dokumente zur Geschichte seines Schaffens*. Wiesbaden: Brockhaus, 1966; Idem. *Wagner: A Biography*. trans. by Mary Whittall. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1981; Idem. *Vom Holländer zum Parsifal; neue Wagner-Studien*. Zürich: Atlantis Verlag, 1962.

²⁴ См.: Adorno Theodor W. *Versuch über Wagner*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1952.

²⁵ См.: Mann Thomas. *Wagner und unsere Zeit: Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*. Frankfurt am Main: Fischer 1963.

²⁶ См. в частности: Dahlhaus Carl. *Richard Wagners Musikdramen*. Velber: Friedrich, 1971; Idem. *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. Regensburg: Bosse, 1971.

²⁷ См. в частности: Gregor-Dellin Martin. *Richard Wagner: Sein Leben – sein Werk – sein Jahrhundert*. München: Piper, 1980; Idem. *Richard Wagner, die Revolution als Oper*. München: Hanser, 1973.

²⁸ См. в частности: Deathridge John, Geck Martin, Voss Egon. *Wagner, Werk-Verzeichnis (WWV): Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen: erarbeitet im Rahmen der Richard Wagner-Gesamtausgabe*. Mainz; New York: Schott, 1986. Geck Martin. *Wagner: Biografie*. München: Siedler, 2012.

²⁹ См. в частности: Voss Egon. *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*. Regensburg: G. Bosse, 1970; Voss Egon. *Richard Wagner und die Instrumentalmusik : Wagners symphonischer Ehrgeiz*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1977; Deathridge John, Geck Martin, Voss Egon. *Wagner, Werk-Verzeichnis (WWV): Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen: erarbeitet im Rahmen der Richard Wagner-Gesamtausgabe*.

³⁰ См. в частности: Deathridge John. *Wagner's Rienzi: a reappraisal based on a study of the sketches and drafts*. Oxford; New York: Clarendon Press, 1977; Idem. *Wagner Beyond Good and Evil*. Berkeley: University of California Press, 2008; Deathridge John, Geck Martin, Voss Egon. *Wagner, Werk-Verzeichnis (WWV): Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen: erarbeitet im Rahmen der Richard Wagner-Gesamtausgabe*.

³¹ См. в частности: Millington Barry. *Wagner*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1992; Millington Barry, Spencer Stewart. *Wagner in performance*. New Haven: Yale University Press, 1992. Millington Barry. *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.

³² См. в частности: Grey Thomas S. *Wagner's musical prose: texts and contexts*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995. Idem. *Richard Wagner and the legacy of French grand opera // The Cambridge Companion to Grand Opera / Ed. by David Charlton*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003. P. 321–343.

³³ См. в частности: Trippett David. *Wagner's Melodies: aesthetics and materialism in German musical identity*. New York: Cambridge University Press, 2013; Idem. *Individuation as Worship: Wagner and Shakespeare // Great Shakespeareans: Berlioz, Verdi, Wagner, Britten*. ed. Daniel Albright. London; New York: Continuum, 2012. P. 135–157.

Фундамент отечественного вагнероведения, заложенный основоположником российского музыкознания А.Н. Серовым³⁴, укрепили статьи Чайковского³⁵, Римского-Корсакова³⁶ и первая масштабная монография Н.Ф. Финдейзена³⁷. В послереволюционные годы весомый вклад в изучение творчества немецкого мастера внесли Е.М. Браудо³⁸, Р.И. Грубер³⁹, А.А. Сидоров⁴⁰ и И.И. Соллертинский⁴¹. С конца 1950-х эстафету подхватили М.С. Друскин⁴², А.К. Кёнигсберг⁴³, Г.В. Крауклис⁴⁴, Б.В. Левик, чья монография (1978) переиздана на волне упомянутого «вагнеровского возрождения»⁴⁵ и др.⁴⁶ Среди публикаций

³⁴ См. в частности: Серов А.Н. Рихард Вагнер и его реформа в области оперы // Избранные статьи. В 2 т. Т. 2. М.; Ленинград: Музгиз, 1957. С. 480–506 и др.

³⁵ См. в частности: Чайковский П.И. Байрёйтское музыкальное торжество // Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2. М.: Музгиз, 1953. С. 302–328; см. также: Чайковский П.И. Вагнер и его музыка // Там же. С. 329–330.

³⁶ См. в частности: Римский-Корсаков Н.А. Вагнер. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма // Полное собрание сочинений. Лит. произведения и переписка. Т. 2. М.: Музгиз, 1963. С. 47–61.

³⁷ См.: Финдейзен Н.Ф. Рихард Вагнер. Его жизнь и музыкальное творчество. Ч. 1 и 2. СПб.: редакция Русской музыкальной газеты, 1911.

³⁸ См.: Браудо Е.М. Рихард Вагнер. Опыт характеристики. Петроград: Светозар, 1922. См. также: Он же. Рихард Вагнер и Россия: (новые материалы к его биографии). Петроград: Культурно-просветительное кооперативное т-во «Начатки знаний», 1923.

³⁹ См.: Грубер Р.И. Рихард Вагнер. 1883–1933. М.: Музгиз, 1934.

⁴⁰ См.: Сидоров А.А. Рихард Вагнер. Серия: «Жизнь замечательных людей». М.: Журнально-газетное объединение; Тип. «Искра революции» (и) тип. «Красный воин», 1934.

⁴¹ См.: Соллертинский И.И. «Моряк-Скиталец» Вагнера // Музыкально-исторические этюды. Л.: Музгиз, 1956; см. также: Он же. О «Кольце нибелунга» Вагнера // Там же. С. 183–198.

⁴² См. в частности: Друскин М.С. Рихард Вагнер. М.: Музгиз, 1958.

⁴³ См. в частности: Кёнигсберг А.К. «Кольцо нибелунга» Вагнера. М.: Музгиз, 1959; см. также: Она же. Рихард Вагнер. 1813–1883. Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград: Музгиз, 1963; Она же. Оперы Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин». М.; Ленинград: Музыка, 1967.

⁴⁴ См. в частности: Крауклис Г.В. «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера. М.: Музгиз, 1963; Он же. Оперные увертюры Р. Вагнера. М.: Музыка, 1964.

⁴⁵ См.: Левик Б.В. Рихард Вагнер. Изд. 2-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.

⁴⁶ См. в частности статьи Н.С. Николаевой, И.В. Коженовой, Г.В. Гамрат-Курека и др. в сборниках, выпущенных Московской государственной консерваторией: Рихард Вагнер. Статьи и материалы: Сб. науч. тр. каф. истории зарубеж. музыки / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Редкол: Крауклис Г. В. (отв. ред.) и др. М.: МГК, 1988; Рихард Вагнер: Статьи и материалы / Ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис и В. Г. Гамрат-Курек; под общ. ред. Т. Э. Цытович; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра истории зарубеж. музыки. М.: Музыка, 1974.

последних десятилетий выделим работы М.Г. Раку⁴⁷ и М.К. Залесской⁴⁸, а также ряд диссертаций⁴⁹.

При всей ценности и разносторонности названных исследований, проблемы вагнеровского вокала рассматриваются в них скорее эпизодически – в связи с лейтмотивной системой, мелодическим языком или комплексным анализом произведения. Одна из причин видится в традиционном представлении о Вагнере как композиторе-симфонисте, отождествляющем вокальные партии с инструментами своего монструозного оркестра. Устойчивость подобных представлений демонстрирует оркестровая фантазия «Кольцо без слов», созданная в конце 1980-х американским дирижером Лорином Маазелем: музыкальные красоты тетралогии спрессованы здесь в часовое симфоническое «приключение», без всякого вокала.

Среди отечественных ученых наибольшее внимание вокальным партиям и их взаимосвязи с остальными составляющими музыкальных драм уделили Левик и Кенигсберг. Из зарубежных публикаций последних десятилетий наиболее интересны для нас работы Кэролин Эббэйт «Неспетые голоса. Опера и музыкальный рассказ в девятнадцатом веке»⁵⁰, Томаса Грея «Вагнеровская

⁴⁷ См.: Раку М.Г. Вагнер. Путеводитель. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007.

⁴⁸ См.: Залесская М.К. Вагнер. ЖЗЛ. Москва: Молодая Гвардия, 2011.

⁴⁹ См. в частности: Седов В. К. Интонационная драматургия Рихарда Вагнера: На материале тетралогии «Кольцо Нибелунга»: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2000. 220 с. РГБ ОД, 61 01-17/11-X; Храмов Д.Ю. Хор в творчестве Рихарда Вагнера: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2002. 292 с.: ил. РГБ ОД, 61 02-17/73-2; Костенников А.М. Хор и ансамбль в оперном театре Вагнера: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2005. 199 с. РГБ ОД, 61 05-17/114; Матросова Е.В. «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера: лейтмотивная система и формообразование: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005. 209 с. РГБ ОД, 61 05-17/116; Волощенко А.Ю. Тетралогия «Кольцо нибелунга» в контексте русской вагнерианы: Диалог интерпретаций начала XX – начала XXI веков: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2006. 193 с.: ил. РГБ ОД, 61 06-17/113. Иванова О.Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 Кострома, 2007. 168 с. РГБ ОД, 61:07-24/148; Серова Н.С. Воплощение мироустроительной идеи в творчестве Р. Вагнера и А.Н. Скрябина: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 Саратов, 2009. 208 с. РГБ ОД 61:10-17/6.

⁵⁰ Abbate Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1996 [© 1991].

музыкальная проза: тексты и контексты»⁵¹ и Дэвида Триппетта «Вагнеровские мелодии. Эстетика и материализм в немецкой музыкальной идентичности»⁵².

Отдельное место занимают исследования, посвященные драматургии и образам ключевых персонажей. Так Саймон Уильямс в книге «Рихард Вагнер и романтический герой»⁵³ выделяет три типа персонажей, выдвигавшихся на передний план в различные периоды творчества Мастера: романтический, эпический и герой-мессия. А в работе Дитера Борхмейера «Драма и мир Рихарда Вагнера»⁵⁴ оперные произведения композитора рассматриваются с позиции историка литературы и театра. Собственно вокальная проблематика и здесь остается на периферии.

Обширный материал содержится в трудах по истории и теории исполнительства: от популярных биографий знаменитых певцов⁵⁵ до фундаментальных исследований. Из последних в отечественной литературе выделим ставший библиографической редкостью трехтомник В.А. Багадунова «Очерки по истории вокальной педагогики»⁵⁶ и монографию Л.К. Ярославцевой «Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков»⁵⁷.

За рубежом в последние десятилетия появилось немало публикаций, способных стать путеводной нитью в лабиринтах вагнеровского исполнительства. Прежде всего это обширное биографическое исследование Карлы Марии Вердино-Зюльвольд «Нам нужен герой: Heldentenor'a от времен Вагнера до наших дней – критическая история»⁵⁸, статья Йенса Мальте Фишера «Sprechgesang или

⁵¹ Grey Thomas S. Wagner's musical prose: texts and contexts.

⁵² Trippett David. Wagner's Melodies: aesthetics and materialism in German musical identity.

⁵³ Williams Simon. Wagner and the Romantic Hero. New York: Cambridge University Press, 2004.

⁵⁴ Borchmeyer Dieter. Drama and the World of Richard Wagner. Princeton: Princeton University Press, ©2003.

⁵⁵ См. прежде всего: Гозенпуд А.А. Иван Ершов: Жизнь и сценическая деятельность. Ленинград: Советский композитор, 1986; Владыкина-Бачинская Н.М. Собинов. М.: Молодая Гвардия, 1960.

⁵⁶ Багадунов В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. В 3 т. М.: Музгиз, 1956.

⁵⁷ Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. М.: Издательский дом «Золотое Руно», 2004.

⁵⁸ Verdino-Süllwold Carla Maria. We Need a Hero! Heldenteners from Wagner's Time to the Present: A Critical History. West New York, NJ: Weiala Press, 1989.

бельканто: к истории исполнения Вагнера»⁵⁹ и написанная им двадцать лет спустя глава «Мейстерзингеры: к истории исполнения Вагнера» в монографии «Рихард Вагнер и его значение»⁶⁰. Интерес представляют книги историка вокального искусства Джона Поттера, рассматривающего Heldentenor в контексте общей эволюции тенорового исполнительства⁶¹ и выдающегося немецкого дирижера Кристиана Тилемана⁶², а также статьи из так называемых компендиумов: «Вагнер и его певцы» Дезмонда Шоуи-Тейлора⁶³, «Пение»⁶⁴ и «Вагнер в записи: переоценивая пение в ранние годы»⁶⁵ Дэвида Брэкбилла. Каждый из перечисленных исследователей – с разной степенью детализации, сосредотачиваясь на отдельных периодах или стараясь охватить общую картину – пытается осмыслить полуторавековую историю вагнеровского вокального исполнительства и либо выявить причины сегодняшнего кризиса, либо доказать его отсутствие.

Не менее важны для нашей темы вокально-методические издания, посвященные техническим основам и особенностям вагнеровского героического тенора как типа голоса. Это прежде всего написанный в конце XIX в. и до сих пор не утративший актуальности фундаментальный труд Юлиуса Гея «Немецкое обучение пению» (*Deutscher Gesangs-Unterricht*, 1886; общепринятый перевод заглавия – «Немецкая школа пения»)⁶⁶. Мюнхенский вокальный педагог, опираясь на богатый опыт сотрудничества с Вагнером, предложил детально разработанную методику обучения немецких вокалистов на их родном языке, в том числе, для

⁵⁹ Fischer Jens Malte. *Sprechgesang or Bel Canto: Toward a History of Singing Wagner // Wagner Handbook / Ed. Ulrich Müller and Peter Wapnewski; Trans. Michael Tanner. Cambridge: Harvard University Press, 1992. – P. 524–46.*

⁶⁰ Idem. *Richard Wagner und seine Wirkung. Wien: Zsolnay Verlag, 2013.*

⁶¹ Potter John. *Tenor: History of a Voice [электронный ресурс]. Электронная книга Kindle Edition. – New Haven; London: Yale University Press, 2009. Систем. требования: Amazon Kindle. URL: <http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-ebook/dp/B007XQ2X40/> (Дата обращения: 13.01.2016).*

⁶² Thielemann Christian. *Mein Leben mit Wagner. München: Verlag C.H. Beck, 2012.*

⁶³ Shawe-Taylor Desmond. *Wagner and his singers // Wagner in Performance / ed. by Barry Millington and Stewart Spencer. New Haven: Yale University Press, 1992. – P. 15–28.*

⁶⁴ Breckbill David. *Singing // Wagner Compendium: a guide to Wagner's life and music / ed. by Barry Millington. New York: Schirmer Books, 1992. – P. 362–368.*

⁶⁵ Idem. *Wagner on Record: Re-evaluating Singing in the early years // Wagner in Performance / ed. by Barry Millington and Stewart Spencer. New Haven: Yale University Press, 1992. – P. 153–167.*

⁶⁶ Hey Julius. *Deutscher Gesangs-Unterricht. Mainz: B. Schott's Söhne, 1885.*

подготовки к исполнению партий в операх Рихарда Вагнера. Недавно вышел из печати русский перевод одного из разделов вокальной части учебника, посвященного мужским голосам, со вступительной статьей кандидата искусствоведения, заслуженной артистки России, заведующей кафедрой камерного пения Санкт-Петербургской консерватории М.Г. Лодько, которая разъясняет практическую полезность и теоретическую значимость методики Гея для современного, в особенности не немецкоязычного вокалиста⁶⁷. О вагнеровском теноре как об отдельном типе голоса и его особенностях говорит в своей книге «Воспитывая теноровые голоса» известный американский вокальный педагог Ричард Миллер⁶⁸. Достаточно большое внимание вокально-техническим требованиям к вагнеровским певцам уделено в упомянутых работах Фишера.

Феномен вагнеровского героического тенора интересует не только музыковедов, театроведов, историков исполнительства и вокальных педагогов. Так американский профессор германистики, киноведения и сравнительной литературы, исследователь проблем немецко-еврейских отношений Марк Вайнер находит корни Heldenotenor в вагнеровском антисемитизме, и уделяет этому вопросу особое внимание в рамках своей работы «Рихард Вагнер и антисемитское воображение»⁶⁹.

Особого внимания заслуживает диссертация американского исследователя Брайана Джеймса Уотсона «Вагнеровские Heldenotenor'a: разоблачение мифов»⁷⁰, ставшая в свое время одним из стимулов для научной деятельности автора настоящего исследования. В центре внимания здесь три основополагающих и общеизвестных мифа:

- о недоступности партий Heldenotenor рядовым исполнителям, об их принципиальном отличии от партий итальянского и французского репертуара и демонстративной немелодичности

⁶⁷ См.: Гей Юлиус. Немецкая школа пения: учебное пособие / Юлиус Гей; пер. А. И. Игнатович; науч. ред. и вступ. ст. М. Г. Лодько. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2014.

⁶⁸ Miller Richard. Training Tenor Voices. New York: Schirmer Books, 1993.

⁶⁹ Weiner Marc A. Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination.

⁷⁰ Watson Brian James. Wagner's Heldenotenors: Uncovering the Myths. Doctor of Musical Arts Treatise. University of Texas at Austin, 2005.

- об обязательности для Heldentenor звучного нижнего регистра и темного баритонового тембра и о наиболее органичном развитии этого типа голоса из высокого баритона

- о постепенном вымирании героических теноров как класса.

Поставив своей задачей поверить мифы точными знаниями, Уотсон прослеживает предпосылки возникновения концепции Heldentenor и этапы ее формирования в творчестве композитора, выявляет технические трудности, встающие перед исполнителями этих партий, а также анализирует репертуар самых известных теноров, работавших с Вагнером, – Йозефа Тихачека, Людвига Шнорра фон Карольсфельда и Альберта Нимана. Все трое с неименным успехом выступали в операх итальянских и французских композиторов, в том числе в таких чисто лирических партиях как Фауст («Фауст» Гуно), Тамино («Волшебная флейта» Моцарта) или Рауль («Гугеноты» Мейербера).

В результате проведенных исследований автор заключает, что важнейшая трудность партий Heldentenor обусловлена не активным использованием нижнего регистра и даже не плотностью оркестрового сопровождения, но временной продолжительностью «чистого» пения. Вопреки распространенному мнению, пишет Уотсон, нижний теноровый регистр используется у Вагнера достаточно редко, а общая тесситура оказывается лишь незначительно ниже по сравнению с традиционными партиями, что ставит под сомнение «баритональную природу» этого типа голоса. Тем не менее, дефицит квалифицированных вагнеровских певцов ощущался изначально. Сам композитор на протяжении всей жизни испытывал проблемы с подбором исполнителей, и даже лучшие из них не обладали полным спектром качеств «идеального» героя, для которого голос был важнейшим, но далеко не единственным критерием.

При всей своей ценности, работа Уотсона не формирует целостного и полного представления о феномене Heldentenor. Сосредотачиваясь на вокально-технической стороне явления, исследователь сознательно отстраняется от образов и характеров героев, от связей вокальных партий с текстом, не уделяет должного внимания теории музыкальной драмы. Подробно рассмотрены лишь ранние

публикации Вагнера, важнейшим содержанием которых было противопоставление немецких певцов их итальянским и французским коллегам. На этом основании делается в целом справедливый вывод, что Heldentenor сформировался в результате стремления композитора создать вокальный стиль, подходящий его соотечественникам, учитывающий особенности немецкого языка и при этом принципиально отличный от итальянского и французского. Кратко наметив этапы дальнейшего развития вагнеровского тенора – партии в операх 40-х г., и «зрелый» (mature) Heldentenor, Уотсон констатирует декламационность и чрезвычайную сложность последних, но подробно эволюцию вокального стиля, не прослеживает, а о литературных трудах 50-х г. лишь бегло упоминает.

Вне поля зрения американского ученого остаются попытки Вагнера организовать школу для обучения новому стилю, его сотрудничество с немецкими вокальными педагогами, разрабатывавшими первые национальные методики, а также целый ряд первоисточников, содержащих чрезвычайно важные сведения для понимания взглядов композитора на вокальное искусство.

Весьма обобщенный характер носит вокально-технический обзор Heldentenor-партий. Американский автор не ставит перед собой задачу найти причины очерченных им особенностей и исполнительских трудностей. При указании границ диапазона конкретных партий и частоты появления верхних и нижних звуков подчас допускаются неточности. Наконец, в главе, посвященной трем вагнеровским тенорам, Уотсон по сути просто пересказывает труды предшественников (прежде всего Вердино-Зюльвольд), не претендуя на собственную точку зрения.

Ценным подспорьем для уточнения технических проблем вагнеровского вокального стиля оказываются труды авторитетных отечественных ученых Л.Б. Дмитриева⁷¹ и В.П. Морозова⁷². В настоящей работе использованы также

⁷¹ Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968.

⁷² Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: ИП РАН, МГК им. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002; Морозов В.П. Вокальный слух и голос. Ленинград: «Музыка», 1965.

результаты исследований знаменитого американского вокального педагога второй половины XX в. Ричарда Миллера, автора восьми книг и более сотни статей⁷³.

Из положений Миллера специального пояснения требует термин «*zona di passaggio*» – «зона перехода». Как и все вокальные педагоги, Миллер различает у мужских голосов два основных регистра, именуемых по месту вибраций, ощущаемых певцом при пении: головной (в некоторых случаях именуемый фальцетным) и грудной. Однако, в отличие от большинства специалистов (в том числе отечественных⁷⁴), выделяющих лишь один переход непосредственно на стыке регистров (для тенора как правило f^l – fis^l ⁷⁵), Миллер настаивает на наличии у мужских голосов двух точек перехода – *primo passaggio* (у героического тенора как правило c^l , у обладателей особенно «баритонального» аппарата h) и *secondo passaggio* (f^l и e^l соответственно), а также переходной зоны между ними (*zona di passaggio*)⁷⁶. Первая точка перехода (*primo passaggio*), согласно Миллеру, находится в верхней границе диапазона, используемого человеком в обычной речи и называемого *speaking voice*. Достигнув этой точки, тембр голоса необученного певца «утончается», а резонанс, прежде без труда ощущавшийся в груди, значительно слабеет. Для того, чтобы в речи озвучить зону, лежащую выше *primo passaggio*, требуются дополнительные усилия и энергия. Используется этот отрезок чаще всего при разговоре на дистанции, например, через улицу – поэтому его часто называют *calling voice*, т.е. «зовущий» голос. Вторая точка перехода (*secondo passaggio*), как правило, находится на чистую кварту выше первой, непосредственно на границе грудного и головного регистров, отличающихся друг от друга механизмом звукообразования – именно этот переход является

⁷³ Подробнее о Миллере см. в частности: URL: <http://www.singers.com/vocal-coach/Richard-Miller/> (дата обращения 24.09.2017); также см. основные работы Миллера: Miller Richard. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer Books: A Division of Macmillan, Inc., 1986; Idem. *Training Tenor Voices*; Idem. *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. New York: Oxford University Press, 2004.

⁷⁴ См. в частности: Дмитриев Л.Б. *Основы вокальной методики*. С. 440–448; Кочнева И., Яковлева А. *Вокальный словарь*. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1988. С. 50.

⁷⁵ Обозначения нот здесь и далее даются нами по их реальному звучанию.

⁷⁶ Здесь и далее материал подготовлен по: Miller Richard. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. Р. 115–116; Idem. *Training Tenor Voices*. Р. 7–13. Idem. *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. Р. 129–135.

общепризнанным в вокальной педагогике. В зоне перехода, лежащей между двумя точками, происходит естественное смешение регистров, один из которых, в зависимости от ряда причин, может превалировать над другим. Выравнивание звучания голоса и смешение регистров на всем протяжении диапазона – одна из главных целей всех школ и направлений академического пения.

Использование понятия *zona di passaggio* в настоящей работе позволяет более четко осмыслить характерные особенности вагнеровского вокального письма. Несмотря на то, что героический тенор у Вагнера, в отличие от большинства партий итальянского репертуара, практически не поднимается выше a^1 , ему нередко приходится подолгу пребывать в зоне перехода. Учитывая достаточно большую продолжительность Heldentenor-партий, частое использование нижней половины диапазона, фонетические особенности немецкого языка, а также тембровые ожидания публики (представления о «баритональной» природе героического тенора), умение певца аккуратно обходиться с потенциально наиболее изматывающим отрезком диапазона оказывается важнейшей составляющей успеха. Именно от этого напрямую зависят ровность самого перехода, а также качество, свобода и мощь звучания как верхнего, так и нижнего регистров.

Помимо натуральных регистров (грудной и головной) и термина «зона перехода», для анализа Heldentenor-партий в данной работе используется традиционное разделение звуковысотного диапазона тенора на нижний (от c до f), средний ($f-f^1$) и верхний (f^1-c^2) регистры⁷⁷, что позволяет составить более полное и детализированное представление об использовании Вагнером различных участков тенорового диапазона и их трактовке в соответствии с образом конкретного персонажа.

Пытаясь осмыслить внушительный объем сведений, накопленных учеными разных стран, и связать их воедино, автор настоящего исследования опирался в первую очередь на обширное литературное наследие самого композитора, которое

⁷⁷ См.: Кюрегян Т.С. Тенор // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т.5. М.: Советская энциклопедия, 1981. Стлб. 498.

на русском языке представлено далеко не в полном объеме⁷⁸, а в переводах и пересказах (как русских, так и англоязычных) трактуется подчас весьма свободно.

Особое внимание уделено работам, отражающим отношение Вагнера к современному ему вокальному искусству, понимание певческого голоса, трактовку вокального начала в произведениях разных лет. Вполне естественным стало рассмотрение этих работ в порядке их возникновения, в неразрывной взаимосвязи с обстоятельствами жизни и творческой деятельности композитора.

С середины 1830-х г. начинающий немецкий композитор и дирижер пытается осознать, почему так разительно отличается профессиональный уровень немецких певцов и их коллег из Италии и Франции, и ищет способы преодолеть этот разрыв. Эти размышления отражены в статьях «Немецкая опера» (1834), «Пастиччо. Сочинение Канто спьянато» (1834), «Драматическое пение» (1837), «Беллини. Слово, обращенное к эпохе» (1837) «О сущности немецкой музыки» (1840), «Виртуоз и художник» (1840).

Дальнейшая эволюция взглядов Вагнера на певческое искусство ярче всего прослеживается на страницах «Обращения к друзьям» (1851), написанного в качестве предисловия к изданию поэтических текстов трех опер дрезденского периода и предназначенного для разъяснения нового, революционного подхода композитора к музыкальному театру, и в объемном труде «Опера и драма» (1851). Здесь впервые формулируется и обосновывается основополагающее для настоящего исследования понятие «драматического певца» (*dramatischer Sänger*).

Характеристику идеального драматического певца и представлений композитора о методах его воспитания находим в брошюре «Об исполнении “Тангейзера”. Сообщение для дирижеров и исполнителей этой оперы» (1852)⁷⁹, статье «Музыка будущего», написанной в качестве предисловия к французскому изданию прозаических переводов либретто трех опер Вагнера⁸⁰, в направленной 31

⁷⁸ См. в частности: Вагнер Р. Избранные работы. М.: «Искусство», 1978; Он же. Моя жизнь. В 2 т. М.: АСТ, Астрель, 2003; Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2: Антология / сост. А. Михайлов, В. Шестаков. М.: Музыка, 1982.

⁷⁹ Его фрагменты были опубликованы в нескольких номерах журнала «Neue Zeitschrift für Musik» зимой 1852/53 г.

⁸⁰ Напечатана в конце 1860 г. с указанием даты «1861».

марта 1865 г. юному баварскому королю Людвигу II докладной записке о необходимости создать в Мюнхене национальную музыкальную школу (1865)⁸¹ и в опубликованных в 1868 г. воспоминаниях композитора о кратковременном, но весьма плодотворном сотрудничестве с безвременно ушедшим Шнорром⁸².

Богатейший материал предоставляет личная переписка Вагнера с вокальными педагогами, постановщиками, дирижерами и исполнителями теноровых партий в его операх, прежде всего с Листом, Бюловом, Фридрихом Шмиттом, Геєм, Тихачеком, Ниманом и Шнорром.

Дополнить и систематизировать сведения, содержащиеся в литературно-эпистолярном наследии Вагнера, помогают свидетельства и воспоминания тех, кто тесно сотрудничал с композитором, находился с ним в дружеских и родственных отношениях. Особую ценность представляют воспоминания Гея, которые писались в последние годы жизни, остались незавершенными и были изданы в 1911 г. его сыном Гансом под названием «Рихард Вагнер как наставник исполнителей»; в книгу вошли также биография педагога и избранные места из его переписки⁸³. Здесь подробно прослежена история практически всех вагнеровских оперных постановок с 1864-го по 1876 г., включая подготовку мюнхенской премьеры «Тристана и Изольды» и первого Байройтского фестиваля, а также пересказаны особенно интересные фрагменты многочисленных бесед с композитором. Как педагог Гей излагает прежде всего взгляды композитора на вокальное искусство, характеризует его методы работы с певцами и требования к ним. Для настоящего исследования особенно важны рассуждения Вагнера о «декламационном пении» (*Sprachgesang*⁸⁴) и об «отечественном», или «немецком бельканто» как идеале

⁸¹ Ее полное название – «Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule».

⁸² Полное название – «Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld».

⁸³ См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister / hrsg. von Hans Hey. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

⁸⁴ Следует особо отметить, что термин *Sprachgesang*, т.е. декламационное пение, организованное в соответствии с особенностями немецкого языка, не стоит путать с созвучным ему *Sprechgesang* – речевым интонированием точно зафиксированной мелодии (см.: Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие / Е. А. Ручьевская и др. – Ленинград: Музыка, 1988. С. 254), что не является в строгом смысле оперным пением.

национального вокального стиля. Кроме того, мемуары помогают понять авторские представления о звуковом эталоне героического тенора.

Среди других документов выделим также дневники Козимы Вагнер⁸⁵, уже упомянутые письма и сочинения Бюлова и воспоминания Поргеса о финальных этапах предпремьерной к первому Байройтскому фестивалю, а также воспоминания о выдающихся вагнеровских певцах разного времени, в том числе о Лаурице Мельхиоре⁸⁶, Ершове⁸⁷, Нимане⁸⁸. Правда, к материалам подобного рода нужно подходить с определенной долей осторожности, учитывая личность и художественные убеждения «свидетеля», а в случае с певцами – еще и стилистические особенности их собственного исполнения.

Ни в одной из известных нам работ не ставилась задача обобщить накопленные сведения, а также провести доскональный анализ партий героического тенора с целью осмыслить практическое воплощение в них художественных идей Вагнера. Поскольку певец в трактовке образа исходит из композиторского текста, представляющего собой нерасторжимое единство слова и музыки, очень важно правильно понять, чего именно добивался композитор в каждом конкретном случае, какими желал видеть на сцене своих героев. Для этого недостаточно анализировать только вокальную строчку – концепция драматического певца, как мы увидим, предполагает понимание гармонии, особенностей драматургии и формы, а также активное взаимодействие певца с оркестром.

Объект исследования: феномен вагнеровского Heldentenor с момента возникновения и до наших дней, а также пути развития вагнеровского исполнительства.

⁸⁵ См.: Wagner Cosima. Die Tagebücher. In 2 Bde / editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München: Piper, 1976–1977.

⁸⁶ См. в частности: Emmons Shirlee. Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior.

⁸⁷ См. в частности: Акимова-Ершова С. В. Двадцать семь лет на одном дыхании [Электронный ресурс]. URL: http://www.belousenko.com/books/art/ershov/ershov_akimova.htm (дата обращения 13.01.2016).

⁸⁸ См. в частности: Sternfeld Richard. Albert Niemann. Berlin: Schuster & Loeffler, 1904.

Предметом изучения являются партии героического тенора в операх Рихарда Вагнера 40-х г. и тетралогии «Кольцо нибелунга».

Провести комплексное исследование феномена Heldentenor в исторической перспективе: от формирования взглядов Вагнера на вокальное исполнительство и их отражения в теноровых партиях его опер до воплощения в современной практике – **цель настоящего исследования.**

Для достижения поставленной цели сформулированы следующие **задачи:**

1. Раскрыть предпосылки для формирования вагнеровского вокального стиля и определить отношение композитора к современным ему вокальным школам.
2. Рассмотреть положения концепции музыкальной драмы, определившие особенности зрелого вагнеровского вокального стиля.
3. Проследить историю попыток Вагнера создать собственную вокальную школу, взаимоотношения композитора с вокальными педагогами Шмиттом и Геем и с первыми исполнителями теноровых партий в его операх, а также наметить основные пути развития вагнеровского исполнительства с конца XIX в. до наших дней, в частности, процесс переосмысления и дифференциации представлений о Heldentenor.
4. На основе обширного письменного наследия Вагнера установить, как характеризовал своих героев сам композитор, и какими хотел их видеть на сцене.
5. Вскрыть важнейшие особенности партий героического тенора в дореформенном периоде творчества композитора и в тетралогии «Кольцо нибелунга»
6. Выявить многообразные связи между характером героя и его музыкальным воплощением.
7. Определить основные черты вагнеровского Heldentenor в целом и специфику индивидуального воплощения конкретных образов.

Цель и спектр поставленных задач потребовали привлечения широкого круга **материалов исследования.**

Прежде всего это работы, представленные в разделе обзора литературы. Опираясь при составлении целостной картины феномена Heldentenor на существующие исследования, мы старались по возможности углубить и дополнить

содержащиеся в них сведения. Например, следуя в разделе 1.2 по пути, намеченному работой Уотсона, мы – как и во всех других случаях – неизменно обращались к немецким первоисточникам. Краеугольными камнями исследования стали шестнадцатитомное «Полное собрание трудов и поэзии»⁸⁹ в издании 1911 г. и «Полное собрание писем»⁹⁰ издаваемое с 1967 г. и насчитывающее на данный момент 25 томов (до 1874 г.). Письма более позднего времени и некоторые, написанные ранее, приведены по отдельным изданиям.

В качестве источника биографических сведений, помимо воспоминаний и свидетельств современников, были выбраны две монографии. Это уже упомянутые четырехтомник авторитетного английского исследователя-вагнеровед Эрна Ньюмена «Жизнь Рихарда Вагнера», и капитальный труд Мартина Грегора-Деллина «Рихард Вагнер. Его жизнь – его работа – его век». Для уточнения фактических данных и терминологии использован ряд справочников и энциклопедий: «Музыкальный словарь Гроува»⁹¹ «Большой словарь певцов»⁹², «Новая немецкая биография»⁹³, «Всеобщая немецкая биография»⁹⁴ и «Словарь современного певца»⁹⁵.

Важнейшим материалом исследования стали клавиры и партитуры шести опер Вагнера, в которых представлены основные этапы становления и развития феномена Heldentenor (1840 – 1874), а также аудиозаписи, оставленные выдающимися Heldentenor'ами прошлого. Вне поля зрения остались «Летучий голландец» и «Золото Рейна», где нет партий героических теноров. Созданные в процессе работы над «Кольцом нибелунга» образы Тристана и Вальтера фон

⁸⁹ Wagner Richard. Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Volksausgabe. In 16 Bde. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914].

⁹⁰ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik VEB; Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1967– .

⁹¹ Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. 2-е рус. изд., испр. и доп. М.: Практика, 2007.

⁹² Großes Sängerlexikon: in 6 Bde / K. J. Kutsch; L. Riemens; unter Mitwirkung von Hansjörg Rost. 3. erweiterte Auflage. Bern und München: K. G. Saur, 1999–2000.

⁹³ Neue Deutsche Biographie / hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot, 1953– .

⁹⁴ Allgemeine Deutsche Biographie [56 Bde] / Historische Kommission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. Leipzig: Duncker & Humblot, 1875–1912.

⁹⁵ Hoch Matthew. A Dictionary for the Modern Singer.

Штольцинга, равно как и образ заглавного героя последней оперы композитора, обладая неповторимой индивидуальностью, вписываются в общие закономерности, выявленные в данной работе, поэтому отдельно не рассматриваются, хотя и упоминаются в ходе разбора. Некоторые из использованных клавиров содержат ремарки дирижера Ф. Мотля⁹⁶, присутствовавшего на генеральных репетициях первого Байройтского фестиваля и снабдившего клавиры опер тетралогии зафиксированными им указаниями и комментариями Вагнера. Разбор опер, имеющих несколько редакций, осуществлялся по следующим материалам: клавир «Риенци», основанный на первой дрезденской театральной партитуре (в нем отражены композиторские сокращения на 1844 г.)⁹⁷; «дрезденская»⁹⁸ и «парижская»⁹⁹ версии «Тангейзера». Все использованные клавиры содержат подробные указания инструментовки; при необходимости автор обращался к оркестровым партитурам.

Научная новизна данной работы определяется ее целью и поставленными задачами. Впервые в отечественном и зарубежном музыкознании проблемы феномена вагнеровского героического тенора получают комплексное и системное освещение:

1. Систематизированы разрозненные сведения и факты, связанные с предпосылками к возникновению феномена *Heldentenor*, с эволюцией отношения композитора к вокалу и с созданием собственного вокального стиля, а также с путями развития амплуа героического тенора после смерти Вагнера.

⁹⁶ Wagner Richard. *Die Walküre / Klavierauszug mit text von Felix Mottl*. Frankfurt; New York: C.F. Peters ©1914; Wagner Richard. *Siegfried / Klavierauszug mit Text von Felix Mottl*. Frankfurt; New York: C.F. Peters ©1914; Wagner Richard. *Götterdämmerung / Klavierauszug mit text von Felix Mottl*. Frankfurt; New York: C.F. Peters ©1914.

⁹⁷ Wagner Richard. *Rienzi: Der letzte der Tribunen / vollständige Klavier-Auszug mit Deutschem Text; neue, nach der Bühnengebrauchlichen (ersten gestochenen) Partitur bearbeitete Ausgabe, mit Hinzufügung aller Szenischen Bemerkungen und Angabe der Instrumentation von Gustav F. Kogel*. Berlin: Adolph Fürstner, 1910.

⁹⁸ Wagner Richard. *Tannhäuser [Dresden Version (1860)] / piano reduction by Karl Klindworth*. New York: G. Schirmer, 1895.

⁹⁹ Wagner Richard. *Tannhäuser [Paris Version (1875)] / piano reduction by Karl Klindworth*. London: Schott, 1912.

2. Проведен комплексный музыкально-теоретический и исполнительский анализ партий героического тенора в операх 40-х г. и тетралогии «Кольцо нибелунга».
3. Раскрыт композиторский идеал героического тенора, введена в оборот и объяснена его концепция драматического певца (певца-актера).

Теоретическая значимость настоящей работы заключается в выявлении многогранной сущности феномена *Heldentenor* и уточнении самого понятия на основе анализа музыкально-эстетических воззрений композитора и документов его биографии. Полученные выводы становятся основой для детального и многопланового разбора ведущих партий героического тенора в операх Вагнера. Проведенный анализ позволяет получить более подробное представление о композиторском стиле, принципах письма для героического тенора, а также об авторском видении той или иной партии.

Практическая значимость. Частично разрешая накопленные за полтора века противоречия в трактовке феномена *Heldentenor* и представляя его комплексную картину, настоящая работа помогает глубже понять природу по-своему уникального явления. Такое понимание способно привлечь новые поколения педагогов и исполнителей к данному репертуару и тем самым стимулировать возрождение отечественной традиции вагнеровского исполнительства. Обширный документальный материал, по большей части не публиковавшийся на русском языке, может быть полезен для исследователей, педагогов, студентов и любителей музыки, интересующихся творчеством Вагнера. А детальный разбор конкретных партий, в свою очередь, поможет певцам подготовиться к трудностям каждой из них, понять, какими представлял композитор своих героев, и на этой основе выработать собственный подход к исполнению.

Специфика темы диссертации, а также поставленные цели и задачи потребовали применения совокупности **методов исследования**. Для осмысления феномена *Heldentenor* в целом использован *системный подход*. С помощью *ретроспективного метода* (метода исторического моделирования) освещены этапы эволюции феномена, реконструирован процесс становления и развития

вагнеровского вокального стиля; применение *метода биографической реконструкции* позволило проследить историю взаимоотношений композитора с исполнителями его опер и вокальными педагогами, а также наметить основные пути развития вагнеровского исполнительства на материале биографий выдающихся Heldentenor'ов прошлого. Изучение накопленных сведений о вагнеровском вокальном стиле и обширного литературного наследия Вагнера потребовало привлечения *текстологических* и *сравнительно-аналитических* методов. Для изучения нотных источников были применены *музыкально-аналитические методы*, основанные на элементах методов *целостного анализа* (В.А. Цуккерман, Л.А. Мазель), *анализа вокальных произведений* (Е.А. Ручьевская, Л.П. Иванова, В.П. Широкова), а также *методы вокально-технического* и *исполнительского* анализа, при этом пристальное внимание уделялось особенностям вокальной мелодики, ее взаимосвязям с образом героя, поэтическим словом и другими элементами вагнеровской музыкальной драмы. При рассмотрении партий с вокально-технической точки зрения были использованы в том числе *практические профессиональные навыки* исследователя.

Терминологический аппарат исследования состоит по большей части из понятий, широко используемых в отечественном музыкознании, а также вокально-методических терминов, утвердившихся в трудах отечественных ученых Дмитриева, Морозова и американского вокального педагога Миллера. Используются также понятия, выработанные за полтора столетия исполнительской практики и отраженные в зарубежной литературе (Вердино-Зюльвольд, Р. Клойбер, Музыкальный словарь Гроува и др.)

Положения, выносимые на защиту:

- Вопреки расхожему мнению, «красивое пение» было и остается одной из важнейших составляющих оперных произведений Вагнера. Вместе с тем, качественный вокал обязательно должен сочетаться с безупречной актерской игрой и целиком подчиняться стоящей во главе всего драме. Идеал певца-актера Вагнер на протяжении всей своей жизни пытался утвердить как в непосредственной работе с вокалистами, так и с помощью писем, публикаций и теоретических трудов.

- Вагнеровский вокальный стиль неотделим от концепции музыкальной драмы. Heldentenor как важнейшая составляющая этого стиля стал плодом переосмысления передовых достижений итальянской и французских школ пения с учетом особенностей немецкого языка, психологии немецких исполнителей и их вокально-технических данных. Столь высоко ценимое им «красивое пение» («благозвучие») композитор прямо связывает с итальянским бельканто и утверждает, что немецкий певец должен непременно овладеть этим искусством в процессе обучения.
- На протяжении полутора веков понимание феномена Heldentenor непрерывно изменялось и дифференцировалось. При этом тембровые ожидания части публики и критиков до сих пор основываются на «золотом», однако недлительном по времени периоде его истории (середина XX в.).
- Многоликую галерею партий героического тенора в операх Вагнера объединяет сложившаяся уже в начале 1840-х г. и в дальнейшем развивавшаяся и уточнявшаяся целостная концепция героя как незаурядной личности. Эта личность, в одиночку противостоящая «толпе», наделена неповторимой индивидуальностью и вместе с тем выступает как представитель всего человеческого рода.
- Каждая из рассмотренных партий героического тенора неразрывно связана с образом героя, индивидуальность которого в конечном счете и определяет особенности ее вокального языка, а также характерные для нее задачи и трудности, встающие перед исполнителем.

Апробация результатов работы проходила в форме обсуждения на кафедре истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В.С. Попова; участия во Втором Всероссийском конкурсе молодых ученых в области искусств и культуры (Поощрительная премия, 2015 г.); докладов в рамках Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2015» (МГУ им. Ломоносова, апрель 2015 г.), Конференции лауреатов Второго Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры (ВГИК им. С.А. Герасимова, октябрь 2015 г.). По теме исследования автором опубликовано 9 работ, 6 из которых в журналах, включенных в составленный ВАК Перечень рецензируемых

научных изданий, в которых опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук. Работа, представленная на Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры, была опубликована в сборнике работ лауреатов конкурса, выпущенном Министерством культуры Российской Федерации.

Структура. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (317 наименований) и трех приложений.

В *первой главе* феномен *Heldentenor* рассматривается в исторической перспективе: от истоков до наших дней. В тексте главы освещаются: предпосылки формирования и эволюция вагнеровского вокального стиля, взаимоотношения композитора с первыми исполнителями заглавных и главных партий в его операх, а также с вокальными педагогами Шмиттом и Геом, формулировавшими методологические основы немецкой школы пения. Прослежено изменение концепции вагнеровского исполнительства в течение полутора столетий после смерти композитора, в частности, процесс расширения и внутренней дифференциации понятия *Heldentenor*.

Вторая глава посвящена музыкально-теоретическому и исполнительскому анализу заглавных партий трех опер 40-х г.: «Риенци», «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Рассматривая историю создания и постановок опер, выявляя прообразы вагнеровских героев, привлекая замечания и комментарии самого композитора, автор создает рельефные портреты персонажей, анализирует воплощение образа непосредственно в вокальной партии и связанные с этим исполнительские трудности, освещает эволюцию вагнеровского вокального письма в дореформенный период.

В *третьей главе* подробно разобраны три партии героического тенора в тетралогии «Кольцо нибелунга»: Зигмунд («Валькирия») и Зигфрид («Зигфрид» и «Гибель богов»). В фокусе исследования находятся изменения в вокальном стиле, связанные с практическим воплощением теоретических положений, которые сформулированы в работах 50-х г., и с достижениями позднего композиторского

стиля. Образы героев показаны в развитии – от первоначального замысла до реализации в музыкальном тексте.

В *заключении* подводятся итоги исследования, закрепляются его основные теоретические положения, намечаются перспективы дальнейшего развития темы.

В *приложениях* приведены нотные примеры, таблицы лейтмотивов, и иллюстративный материал, который наглядно демонстрирует использование верхних и нижних нот в партиях, рассмотренных в аналитической части исследования.

ГЛАВА 1. HELDENTENOR ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Heldentenor (от немецкого Held – «герой») дословно переводится на русский язык как «героический тенор». В музыкальном словаре Гроува это понятие определяется как «мощный и выносливый тенор с блестящим верхним и насыщенным нижним регистрами, подходящий для исполнения героических партий в операх Вагнера (Тристан, Зигмунд, Зигфрид), а также таких партий, как Вакх («Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса), Тамбурмажор («Воццек» А. Берга)»¹⁰⁰. Сходную характеристику дает Ширли Эммонс, автор книги о знаменитом датском теноре Лаурице Мельхиоре, добавляя: «Этот голос часто развивается с течением времени из высокого баритона. В сущности, он может быть охарактеризован как тенор-баритон»¹⁰¹.

В различных источниках понятия «героический» и «вагнеровский тенор» употребляются как синонимы¹⁰². Между тем, сам композитор использовал слово Heldentenor лишь изредка и трактовал его скорее иронически, как антитезу своему идеалу певца-актера. В частности, в мемуарах Вагнер критически отзывался о первом исполнителе партии Риенци Йозефе Тихачеке, который, не обращая внимания на темные, демонические глубины души своего героя, упорно держался амплу «сияющего ликованием героического тенора»¹⁰³. В автографах вагнеровских опер все исполнители партий высоких мужских голосов названы «тенорами», без дифференциации по тесситуре и амплу. Тем не менее, уже

¹⁰⁰ Героический тенор // Музыкальный словарь Гроува. С. 234.

¹⁰¹ Emmons Shirlee. *Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior*. P. 7.

¹⁰² См., в частности: Miller Richard. *Training Tenor Voices*. P. 12; Steane J.V. *Heldentenor* // *The New Grove Dictionary of Opera*. In 4 vols. London: Macmillan, 1992. Vol. 2. P. 689; Тенор // Музыкальный словарь Гроува. С. 859.

¹⁰³ Wagner Richard. *Mein Leben*. In 2 Bde. München: F. Bruckmann A. G., 1911. Bd. 1. S. 291. Современный немецкий исследователь Йенс Мальте Фишер полагает, что термин Heldentenor в значении амплу тенора-героя укоренился в Германии примерно к середине XIX в.. См.: Fischer Jens Malte. *Richard Wagner und seine Wirkung*. S. 100.

современники заметили, что теноровые партии главных героев по целому ряду признаков выделяются в отдельную группу.

Тесситура в этих партиях обычно ниже, чем в итальянском или французском репертуаре. Как правило, нижней нотой диапазона оказывается *c* или *cis*, а верхней – *a*¹ (использование *b*¹, тем более *c*² – случаи чрезвычайно редкие). Некоторые партии (например, Зигмунд) расположены преимущественно в низкой тесситуре, и для того, чтобы «прорваться» сквозь плотный оркестр, певец должен обладать особенно сильным и звучным нижним регистром. Дополнительную нагрузку на голос создает частое использование зоны перехода между грудным и головным регистрами¹⁰⁴.

Между тем теноровые партии отрицательных, комических или второстепенных персонажей начисто лишены «баритональной» окраски, а в ряде случаев здесь широко используется именно верхний регистр. Карикатурные свойства высокого регистра служат Вагнеру также для обрисовки негативных персонажей, поющих баритоном или даже бас-баритоном, – Альбериха, Клингзора, Бекмессера, Хагена. В частности, Бекмессер в III действии «Мейстерзингеров» выдерживает на протяжении четырех тактов «теноровое» *a*¹, которое Парсифаль затрагивает крайне редко, а Зигмунд – лишь однажды¹⁰⁵.

Для объяснения этого парадокса Марк Вайнер, опираясь на сложившуюся исполнительскую традицию, выдвинул идею о «ксенофобской и антисемитской иконографии человеческого голоса»¹⁰⁶: по его мнению, Heldentenor мужественного немецкого героя противопоставляется высоким гнусавым голосам тщедушных персонажей, олицетворяющих негативные представления обывателей о стереотипных евреях. Например, в 3 сцене II акта «Зигфрида» контраст между спокойной, «бархатистой» речью заглавного героя и визгливой скороговоркой

¹⁰⁴ См.: Введение. С. 16–17.

¹⁰⁵ См.: Weiner Marc A. Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination. P. 165–166. Впрочем, следует иметь в виду, что басы и баритоны в первой половине XIX в. вообще пели в более высокой тесситуре – достаточно проанализировать с этой точки зрения партии Ивана Сусанина или Вильгельма Телля. У того же Россини Фигаро играючи берет *a*¹. Высокая тесситура характерна и для вагнеровских партий, никак не связанных с «антисемитской иконографией», таких как Тельрамунд, Вотан, Ганс Закс.

¹⁰⁶ Ibid. P. 164.

Миме заранее оправдывает убийство суетливого нибелунга. Особенно показательны эпизоды, когда Миме пытается подстроиться под манеру Зигфрида, чтобы притупить его бдительность, но не может изменить специфику своего голоса¹⁰⁷.

При всей меткости отдельных наблюдений Вайнера, они не раскрывают многообразный художественный феномен вагнеровского Heldenenor, равно как и секрет его привлекательности для исполнителей, публики и исследователей разных национальностей. На наш взгляд, первым шагом в комплексном изучении данного феномена должно стать его рассмотрение в исторической перспективе, от истоков до современности.

1.1. Предпосылки для формирования вагнеровского вокального стиля

«Пение, пение и еще раз пение! Пение – не что иное – вот язык, с помощью которого сообщаются люди в музыке, и если этот язык, как всякий другой, не будет самостоятельно развиваться, не будет придерживаться этой своей самостоятельности, то вас не поймут», – писал Вагнер в 1837 г. в статье «Беллини. Слово, обращенное к эпохе»¹⁰⁸.

Начав свою музыкальную карьеру в качестве дирижера провинциальных немецких театров (Вюрцбург, Магдебург, Кёнигсберг, Рига), молодой композитор с головой погрузился в современный романтический репертуар – прежде всего

¹⁰⁷ К концу XIX в. Миме многими воспринимался как пародия на еврея. Известно, что в сентябре 1898 г. Густав Малер, выражая недовольство слишком прямолинейным воплощением «еврейства» Миме Юлиусом Шпильманом, исполнявшим партию нибелунга в Венской придворной опере, советовал тенору «списывать» манеры персонажа прямо с него (см.: Niekerk Carl. Reading Mahler: German Culture and Jewish Identity in Fin-De-Siècle Vienna. Rochester, NY: Camden House, 2015. P. 15). Об Альберихе и Миме как «еврейских карикатурах» писали также Эйнштейн («Еврей в музыке» 1927 г.) и Теодор Адорно («Опыт о Вагнере» 1952 г.). Но особенно широко подобная трактовка этих образов распространилась в середине XX в., когда имя Вагнер прямо связали с нацистским режимом.

¹⁰⁸ Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. С. 181.

итальянский, частично французский и лишь в незначительной доле немецкий. Новое бельканто Беллини и Доницетти захватывало современников не только красотой бесконечно льющейся кантилены, но и небывалым прежде накалом страстей, выразительностью декламации, подкупающей искренностью, заставляло рыдать как исполнителей, так и публику, включая многих композиторов-современников. Глинка в своих «Записках» вспоминал, что во время представления «Сомнамбулы» в миланском театре Carcano (в главных партиях были Джудитта Паста и Джованни Баттиста Рубини) «в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы»¹⁰⁹.

Вагнер также пережил период опьянения юным итальянским лиризмом. Это во многом предопределило его отношение к певческому голосу – «вечно прекрасному, наделенному благородными чувствами», сообщающему свое «живое», «томительное дыхание» оркестровым инструментам¹¹⁰. Даже в зрелые годы, критикуя итальянское вокальное искусство и методику обучения, композитор обозначал свой идеал оперного пения как немецкое, или отечественное бельканто¹¹¹.

Не менее внимательно присматривался Вагнер к новейшим тенденциям современной ему французской вокальной школы. Недаром Й. М. Фишер возводит вагнеровский *Heldentenor* к предыстории «большой французской оперы», и в частности, к первому парижскому периоду творчества Гаспаре Спонтини (1803–1819), чья «Весталка» (1807) запечатлела дух наполеоновской империи. По наблюдению Фишера, новая эпоха нуждалась в герое нового типа – «не сентиментальном юноше вроде Эдгара из “Лючии ди Ламмермур”, который поет только о смерти, склепе и отвергнутой любви, но в юном мужчине, который, если потребуется, с обнаженным мечом выступит против врагов, как это делает Мазаниелло в “Немой из Портичи” Обера или Рауль в “Гугенотах” Мейербера»¹¹².

¹⁰⁹ Глинка М.И. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 43.

¹¹⁰ Цит. по: Вагнер Рихард. Художественное произведение будущего // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. С. 191–192.

¹¹¹ См.: Fischer Jens Malte. Richard Wagner und seine Wirkung. S. 77; см. также: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 135.

¹¹² Fischer Jens Malte. Richard Wagner und seine Wirkung. S. 99.

Для воплощения подобных характеров оказался неуместен головной, или фальцетный звук, которым тенора в то время брали верхние ноты. Ощущение силы и драматичности теперь создавали, исполняя самые высокие звуки теноровой партии в полный голос, с грудным резонированием. Первые известные нам попытки были сделаны в середине 1810-х и в 1820-х г. в операх Россини – основоположника как итальянской романтической, так и большой французской оперы. В числе пионеров новой исполнительской манеры называют Джованни Давида (первого исполнителя партии Родриго в «Отелло») и Доменико Донцелли (первого исполнителя партии Бельфьоре в «Путешествии в Реймс»)¹¹³. Решающий прорыв осуществил в 1837 г. знаменитый французский певец, композитор и педагог Жильбер Дюпре (1806–1896), поразивший парижскую публику полнозвучными грудными c^2 в партии Арнольда в «Вильгельме Телле». Правда, сам Россини новшество не одобрил, сравнив верхние ноты Дюпре с визгом каплуна¹¹⁴, зато публика была в восторге.

Для формирования нового вокального стиля, который окончательно утвердился в середине XIX в., не меньшую роль сыграло решение Россини выписывать все украшения в вокальных партиях. Тем самым был ограничен произвол певцов, привыкших вольно обращаться с авторским текстом и драматургическим замыслом, вставляя фиоритуры по собственному усмотрению. И хотя в работе «Опера и драма» Вагнер будет резко критиковать Россини, который заботится лишь о мелодии и одобрении публики¹¹⁵, впоследствии, беседуя с маэстро в Париже, он признает ариозо Телля из одноименной оперы одной из высочайших вершин музыкально-драматической экспрессии¹¹⁶.

В середине XIX в. на смену певцу-виртуозу приходит певец-актер, способный лепить яркие характеры, передавать тонкие психологические нюансы. Конец эпохи классического бельканто в Италии традиционно связывают с

¹¹³ См.: Potter John. Tenor: History of a Voice. Location 1173.

¹¹⁴ См.: Michotte Edmond. Richard Wagner's visit to Rossini (Paris 1860); An evening at Rossini's in Beau-Sejour (Passy) 1858. Chicago: University of Chicago Press, 1968. P. 98.

¹¹⁵ См.: Вагнер Р. Опера и драма // Избранные работы. С. 286–290.

¹¹⁶ См.: Фраккароли А. Россини. М.: Молодая гвардия, 1987. С. 328.

творчеством Джузеппе Верди¹¹⁷. В Германии новую страницу в развитии вокального искусства суждено было открыть Рихарду Вагнеру.

1.2. Сопоставление различных школ пения в публицистических работах молодого Вагнера

Литературная деятельность Вагнера, продолжавшаяся чуть менее полувека (1834–1883), неотделима от его музыкального творчества.

Первые публикации появляются в период работы над ранними операми, в которых композитор пытается по-своему осмыслить достижения современников. «Феи» (1833–1834), опирающиеся на опыт Вебера и Маршнера, увидят свет ramпы лишь после смерти Вагнера. «Запрет любви», соединяющий традиции итальянской и французской комической оперы, станет его дебютом на немецкой сцене (Магдебург, 1835). Завершающий начальный творческий период «Риенци» (1838–1840) развивает достижения Спонтини и Мейербера, но при этом уже намечает проблемы, актуальные для зрелого творчества Вагнера¹¹⁸.

Вполне естественно, что и в публицистических выступлениях молодой композитор сопоставляет различные оперные школы, пытаясь определить собственный путь. При этом Вагнер вдохновляется идеями литературно-поэтического движения «Молодая Германия», которыми его увлек журналист Генрих Лаубе¹¹⁹. Первая статья Вагнера, «Немецкая опера», была напечатана в 1834

¹¹⁷ См.: Дмитриев Л.Б. Бельканто // Музыкальная энциклопедия. Т.1. М.: Советская энциклопедия, 1973. Стлб. 401.

¹¹⁸ См.: Millington Barry. The New Grove Guide to Wagner and His Operas. P. 28–29.

¹¹⁹ «Молодая Германия» – группа немецких писателей и журналистов, сложившаяся под влиянием Июльской революции во Франции (1830) и связанная общими политическими и эстетическими воззрениями. Карл Гуцков (1811–78), Лудольф Винбарг (1802–72), Генрих Лаубе (1806–89), Теодор Мундт (1808–61) и Густав Кюне (1806–88) ратовали за отмену феодальных привилегий, сословное равенство, религиозную веротерпимость, а также за демократизацию образования и науки. Вслед за основоположником утопического социализма Сен-Симоном они провозгласили «эмансипацию плоти», осуждая ханжество аристократов и филистеров. Основным средством общественных преобразований младогерманцы считали

г. в издаваемом Лаубе журнале *Zeitung für die elegante Welt* и, в полном соответствии с эстетикой «Молодой Германии», ставила пронизанное открытой чувственностью итальянское пение выше показной «учености» современных немецких композиторов.

По мнению Вагнера, его соотечественники слишком высоколобы и перегружены знаниями, чтобы создавать живые человеческие образы. Это удавалось лишь Моцарту, но он одухотворял своих героев красотой не немецкого, а итальянского вокала. Преемники венского классика, в частности Вебер и Шпор, отклонились от начертанного им пути, не понимали, как следует обращаться с голосом, поэтому не сумели создать подлинно драматическую музыку.

Особенно показательна критика по адресу Вебера – развенчанного младогерманцами кумира детских лет Вагнера. Правда, композитор по-прежнему высоко оценивает «Вольного стрелка», но начисто отвергает «Эврианту» как образец той самой новомодной «учености», «источника всех немецких бед»¹²⁰. Ее плоды — излишняя детализация, перегрузка изобразительными эффектами, безжизненные ансамбли и затянутые финалы.

Совсем иначе подходят к опере итальянские современники Вагнера. «Красота вокального звучания – их вторая натура, их персонажи пленяют пылкостью чувств, хотя лишены индивидуальности»¹²¹. Композитор объясняет незабываемое впечатление, произведенное на него недавно услышанной оперой Беллини (скорее всего «Капулетти и Монтекки»), «благородной простотой мелодии», которую не подавляет обычная для немецких опер «аллегоризирующая суэта оркестра»¹²² (имеются в виду лейтмотивы и прочие способы симфонического истолкования сценического действия).

Силу французской оперной школы молодой Вагнер видит в умении создавать подлинно драматическую музыку, обрисовывающую индивидуальные характеры.

литературу и публицистику. К этой группе часто причисляют Генриха Гейне, который вначале действительно сочувствовал коллегам по перу, но позднее подверг их критике.

¹²⁰ Wagner Richard. *Die deutsche Oper // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Bd. 12. S. 2.

¹²¹ *Ibid.* S. 1.

¹²² *Ibid.* S. 1–2.

Этим французы обязаны Глюку, написавшему для Парижа свои лучшие оперы. Благодаря его реформе драматическая правда оставалась главным принципом французской оперы от Гретри до Обера. А вот в Германии дело Глюка продолжить никто не смог – или не захотел.

Таким образом, заключает Вагнер, необходимо вырвать с корнем показную немецкую ученость, ставшую частью национального характера, и попытаться догнать ушедших вперед соперников, самобытно осмысливая открытые ими новые формы. Истинным Мастером станет тот, кто найдет собственный стиль, отличающийся как от итальянского или французского, так и от нынешнего немецкого¹²³.

В написанной в том же году статье «Пастиччо. Сочинение Канто Спяного» впервые ставится вопрос о несовершенстве немецкого вокального образования. В Германии не воспитывают высококлассных певцов, наделенных высоким вкусом и основательными знаниями, умеющих четко, осмысленно и выразительно произносить текст, даже просто хорошо обученных технически. В то время как итальянцы тщательно выбирают партии, немцы хватаются за все подряд, и это не идет им на пользу. Ибо певец не должен исполнять партии, до которых он «не дорос» физически, технически и психологически. В первом случае Вагнер имеет в виду диапазон и тембр голоса, а также владение певческим дыханием. Во втором – натренированность вокального аппарата. «Психологическая» же готовность предполагает способность выразительно исполнить партию в соответствии с характером персонажа¹²⁴.

Сетует Вагнер и на коллег-соотечественников, не умеющих писать удобно для пения. Сочиняя инструментальную музыку, они считают своим долгом изучить особенности инструментов, чтобы добиться нужного эффекта. Но столь же досконально нужно знать и особенности певческого голоса¹²⁵. Моцарт никогда не ущемлял певца, хотя использовал богатую, изобретательную, подчас довольно

¹²³ См.: Ibid. S. 4.

¹²⁴ См.: Wagner Richard. Pasticcio von Canto Spianato // Ibid. S. 7.

¹²⁵ См.: Ibid. S. 7–8.

плотную оркестровку. А современные немецкие авторы трактуют голос как всего лишь один из инструментов оркестра. «Наши многоуважаемые оперные композиторы должны досконально постичь стиль хорошего итальянского *santabile*, остерегаясь при этом его современных ответвлений, и использовать свое художественное превосходство для создания хороших произведений в хорошем стиле»¹²⁶.

Вагнер подчеркивает, что само по себе красивое пение не самоцель, но средство для достижения высшей цели: выразить и донести до слушателя заложенные в музыке чувства в исполненной красоты форме. Сегодня публика не верит певцам, потому что не может сопереживать стереотипным оборотам, рабски скопированным у итальянцев и примененным без вкуса и психологической необходимости. В конце статьи композитор призывает соотечественников создавать полные жизни музыкальные образы, соединяя мастерство декламации и впечатляющую сценичность музыки Глюка с богатой контрастами мелодикой, изобретательной оркестровкой и искусно построенными ансамблями Моцарта¹²⁷.

Пройдет несколько лет, и разочарования, испытанные во время пребывания в Париже, неожиданно пробудят в Вагнере страстную тоску по родине¹²⁸. Теперь он ставит немецких музыкантов выше итальянцев, которые не более чем певцы, и французов – всего лишь виртуозов. «Немец имеет исключительное право называться музыкантом, – пишет Вагнер в статье “О сущности немецкой музыки”, опубликованной в 1840 г. в *Revue et gazette musicale*¹²⁹, – ибо <...> он любит музыку ради нее самой. Не потому, что ею можно очаровывать, не потому, что с ее помощью можно добыть авторитет и деньги, но потому лишь, что она есть божественное, прекраснейшее из искусств, которое он боготворит, и когда он отдается ей всецело, она становится для него всем на свете»¹³⁰.

¹²⁶ Ibid. S. 9.

¹²⁷ См.: Ibid. S. 10–11.

¹²⁸ См.: Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 353–354; см. также: Newman Ernest. The Life of Richard Wagner. Vol. 1. New York: Alfred A. Knopf, 1933. P. 321.

¹²⁹ Заказы владельца *Revue et gazette musicale*, известного французского издателя Мориса Шлезингера во многом помогли Вагнеру избежать печальной участи героя автобиографической новеллы «Немецкий музыкант в Париже».

¹³⁰ Вагнер Р. О сущности немецкой музыки // Избранные работы. С. 50.

Даже недостатки немецких певцов, о которых Вагнер писал в 1834 г., теперь возводятся в ранг если не достоинств, то существенных отличий от зарубежных коллег. Немец музицирует для души, не нуждаясь в больших залах и публике. Правда, выходя на оперную сцену, он вынужден разучивать итальянские колоратуры. Однако «природа не дала ему органа, приспособленного для свободного и нежного пения, как у счастливых сынов Италии»¹³¹. К тому же немец по природе мечтателен и углублен в себя, что вступает в противоречие с чувственной роскошью итальянской музыки. Вот почему немецкому певцу не следует исполнять итальянский репертуар.

Новоиспеченный патриот уже не испытывает былого восхищения итальянским бельканто. Но особенно раздражает Вагнера парижская публика, на которую он обрушивает свой гнев в статье «Виртуоз и художник», опубликованной немногим позже в той же *Revue et gazette musicale*, в том же 1840 г. Поводом для статьи стало выступление упомянутого выше Рубини в партии Дона Оттавио в «Дон Жуане» Моцарта. Любимец парижской публики сорвал овации, не утруждая себя не то что погружением в образ, но хотя бы добросовестным исполнением арий. Прославленный тенор оживлялся лишь в эпизодах, позволявших продемонстрировать феноменальные высокие ноты и колоратуры, в том числе не предусмотренные Моцартом. Напротив, исполнитель партии Лепорелло Луи Лаблаш, блестяще воплотивший на сцене характер своего героя в полном соответствии с авторским текстом, не нашел отклика у слушателей. Артисту предпочли виртуоза, потому что слушатели приходят в *Théâtre Italien* не ради Моцарта или захватывающего сюжета оперы «Дон Жуан», но ради вокальных фейерверков. «В своем пристрастии к виртуозности они заходят столь далеко, что их эстетический интерес сосредоточивается исключительно на этом аспекте исполнительского мастерства. И напротив, заметно и неуклонно угасает их

¹³¹ Там же. С. 52.

способность воспринимать благородный жар души, даже очевидную всем красоту»¹³².

Как известно, написанный в Париже «Летучий голландец» оказался одной из немногих зрелых опер Вагнера, где главная партия поручена бас-баритону, тогда как тенор довольствуется скромной ролью неудачливого жениха Сенты, и его партия подчеркнута лишена колоратур и сверхвысоких нот. Проще всего связать это с оперной традицией: вечный странник, отягощенный проклятьем, не должен петь высоким голосом. Однако разобранные публикации позволяют выдвинуть иное предположение: не пытался ли Вагнер таким образом противопоставить свою первую национальную оперу итальянской и французской рутине?

Двенадцать лет спустя композитор напишет: «Над нашими тенорами тяготеет наложенное исполнением традиционных оперных партий проклятье, которое заставляет их представлять перед нами не иначе как недостойными истинных мужчин, мягкотелыми и начисто лишёнными энергии. Под влиянием и вследствие прямо-таки преступного вокального обучения они настолько привыкли на всем протяжении своей театральной карьеры уделять внимание исключительно мельчайшим деталям певческой манеры, что на сцене редко достигают большего или заботятся о большем, чем красиво взятое *g* или *as*, и радуются разве что правильно «посаженному» *gis* или *a*. Кроме этих забот и радостей, им ведомы еще удовольствие наряжаться да стремление по возможности понравиться при помощи нарядов и голоса – прежде всего ради высокого заработка»¹³³.

Между тем уже в «Риенци» Вагнер попытался «выйти из круга традиционных представлений о том, что тенор пригоден лишь для амплуа героя-любownika» и воплотить на практике свое «особое мнение о безграничности возможностей тенора как певческого голоса»¹³⁴. Возвращение в Германию и сотрудничество с

¹³² Wagner Richard. Der Virtuos und der Künstler // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 1. S. 179.

¹³³ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 5. S. 156.

¹³⁴ Письмо к Йозефу Тихачеку [август 1841 г.] в: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 5. September 1852 – Januar 1854 / hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. 2. Auflage. Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 2000. S. 507.

первым вагнеровским тенором Йозефом Тихачком стало для композитора мощным творческим стимулом, принесло ценнейший художественный опыт, а вместе с ним – немало горьких разочарований.

1.3. Вагнер и его тенора

В ноябре 1840 г. Вагнер отправил в Дрезден только что завершённую партитуру «Риенци». В столице Саксонии у композитора были верные друзья. Например, надворный советник Карл Готлиб Теодор Винклер – секретарь Королевской оперы, редактор «Дрезденской вечерней газеты», где публиковались парижские статьи Вагнера, и старый друг семьи, крестный сводной сестры Вагнера Августы Сесилии¹³⁵. Другом Вагнера станет вскоре и хормейстер театра Вильгельм Фишер, распознавший талант никому не известного композитора. И всё же решающим аргументом в пользу Дрездена оказалось наличие в труппе двух выдающихся исполнителей. «Нигде, даже в Берлине или Вене, не смогу я найти таких превосходных артистов для главных партий в моем “Риенци”, как в Дрездене, – пишет Вагнер матери 12 сентября 1841 г., – ДЕВРИЕНТ и ТИХАЧЕК – мне не нужно говорить ничего более»¹³⁶.

В мемуарах композитор называет исполнение Вильгельминой Шрёдер-Девриент партии Леоноры в «Фиделио» Бетховена одним из наиболее сильных художественных потрясений своей юности¹³⁷: «Всякий, кто сохранил

¹³⁵ См.: Glasenapp Carl Friedrich. Das Leben Richard Wagners. Bd. 1. S. 60. У Глазенапа Винклер упоминается под творческим псевдонимом Теодор Хель. Подробнее об этом человеке см.: Kürschner Joseph. Hell, Theodor Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 11. Leipzig: Duncker & Humblot, 1880. S. 693.

¹³⁶ Familienbriefe von Richard Wagner: 1832–1874 / hrsg. von C. F. Glasenapp. Berlin: A. Duncker, 1907. S. 38.

¹³⁷ Правда, мемуарист слегка искажает факты ради «национальной идеи»: впервые он услышал певицу не в 1829-м, а пять лет спустя, и не в роли Леоноры, а в партии Ромео в «Капулетти и Монтекки» Беллини. См.: Deathridge John. Wagner Beyond Good and Evil. P. 8.

воспоминания о тогдашнем периоде жизни удивительной женщины, должен был запечатлеть в памяти и ощущение почти демонического жара, который исходил от исполненной чисто человеческого экстаза игры великой актрисы»¹³⁸. Незабываемое впечатление во многом предопределило вагнеровский идеал певца-актера, умеющего понять и раскрыть драматургический замысел автора. Стоит добавить, что со времен совместной работы в Магдебурге певицу и композитора связывали теплые дружеские отношения¹³⁹, и что Шрёдер-Девриент вполне могла хлопотать за него в Дрезденской опере.

Что касается Йозефа Тихачека, то нам не удалось установить, слышал его Вагнер до отъезда из Германии или же восторженные отзывы об артисте дошли до него в период пребывания в Париже. Тем не менее, выбор оказался безошибочным. Именно этот «блистательный, доставляющий невероятное наслаждение голос»¹⁴⁰ обеспечил успех дрезденской премьеры и стал для Вагнера своего рода эталоном героического тенора¹⁴¹. Заглавные партии «Тангейзера» и «Лоэнгина» создавались уже специально для Тихачека, которого Вагнер называл «чудом во плоти»¹⁴².

1.3.1. Йозеф Тихачек (1807–1886)

Первый вагнеровский тенор родился в чешском курортном местечке Теплице, в 1827-м прибыл в Вену изучать медицину. Параллельно брал уроки у итальянского тенора Джузеппе Чиччимарра (1790–1836), ранее певшего в Неаполе и принимавшего участие в премьерах шести опер Россини, включая «Отелло» и «Моисея в Египте». В 1830 г. Тихачек поступил в хор венского Кернтнертор-театра, там же спел свою первую сольную партию в «Роберте-дьяволе» Мейербера, пять

¹³⁸ Wagner Richard. Mein Leben. Bd. 1. S. 49.

¹³⁹ См.: Newman Ernest. The Life of Richard Wagner. Vol. 1. P. 178; 316.

¹⁴⁰ Wagner Richard. Mein Leben. Bd. 1. S. 292.

¹⁴¹ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 136.

¹⁴² Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 10: 17. August 1858 bis März 1859 / hrsg. von Andreas Mielke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000. S. 97.

лет спустя дебютировал как «первый тенор» в Граце, а еще через два года – на дрезденской сцене, в заглавной роли оперы Обера «Густав III».

В Дрездене Тихачек проработал до 1870 г., исполняя ведущие партии в «Идоменее» Моцарта, «Дон Себастиане» и «Фаворитке» Доницетти, «Гугенотах» и «Пророке» Мейербера, «Весталке» Спонтини, «Эрнани» Верди и многих других итальянских и французских операх. Параллельно, на всем протяжении своей воистину стайерской карьеры, Тихачек выступал и в операх Вагнера, играючи справляясь с пресловутыми вокальными трудностями и не утрачивая с годами блеска, силы и красоты голоса. Композитор вспоминал, что рассказ Тангейзера о проклятье римского папы был исполнен «по-ораторски полнозвучно и столь энергично, что невозможно было не порадоваться, слушая, как его голос взмывает над аккомпанирующими тромбонами, полностью подавляя их»¹⁴³. Современники даже сравнивали голоса Тихачека и Дюпре¹⁴⁴. Это позволяет предположить, что мужественный оттенок, отвечавший требованиям времени, и «баритональную» окраску верхнего регистра (французы называли это *voix sombrée*) Тихачек, как и Дюпре, вполне мог освоить на итальянском и французском романтическом репертуаре. А незадолго до премьеры «Риенци» он впервые обратился к творчеству Вебера, выступив в партиях Адоляра в «Эврианте» и Макса в «Вольном стрелке».

Таким образом, тот идеал звучания героического тенора, который голос Тихачека навсегда запечатлел в душе композитора, сложился из уникального сочетания целого ряда факторов: «Итальянское бельканто, преобразенное в легато вагнеровских партий, естественный дар “чарующе трепетной улыбки” в вокальной интонации, наконец, сам голос – не знающий усталости, мужественный, лучезарный...»¹⁴⁵. По признанию композитора, работа с этим певцом убедила его в возможности воплотить в жизнь «художественный идеал немецкого бельканто»¹⁴⁶.

¹⁴³ Wagner Richard. *Mein Leben*. Bd. 1. S. 370.

¹⁴⁴ См.: Chorley Henry F. *Modern German Music*: In 2 vols. London: Smith, Elder & Co., 1854. Vol. 1: *Recollections and Criticisms*. 1854. P. 299. в: Watson Brian James. *Wagner's Heldenotenors: Uncovering the Myths*. P. 109.

¹⁴⁵ Fischer Jens Malte. *Sprechgesang or Bel Canto: Toward a History of Singing Wagner* // *Wagner Handbook*. P. 529.

¹⁴⁶ Цит. по: Hey Julius. *Richard Wagner als Vortragsmeister*. S. 135.

Единственное, чего Вагнер так и не смог добиться от Тихачека, – это адекватное донесение до слушателя драматургического замысла. Безукоризненно выстроенная вокальная линия образа то и дело вступала в противоречие с трафаретным сценическим поведением, основанным на стереотипах своего времени. Уже в трактовке роли Риенци Вагнер констатировал «ужасающие промахи и недочеты». Например, в ключевой сцене IV акта, когда папский легат преграждал путь торжественному шествию трибуна в собор и оглашал проклятие святейшего, Тихачек падал на колени, как подкошенный. По мнению Вагнера, так мог поступить лишь достойный сожаления лирический герой. Риенци даже в момент духовного краха должен был остаться непоколебимым, как статуя. Увы, переубедить певца, приписывавшего успех спектакля именно этой «находке», композитору не удалось¹⁴⁷.

Неудивительно, что в трактовке гораздо более сложного и многозначного образа Тангейзера расхождения между Вагнером и его любимым тенором обострились до грани конфликта. Тихачек не раскрыл всю глубину мук главного героя, который мечется между любовью земной и небесной, не умея примирить чувственное и духовное начало. Достаточно сказать, что во II акте певец исполнял гимн Венере, обращаясь непосредственно к Елизавете, в партии которой выступала племянница Вагнера Йоханна. И снова прославленный тенор исходил из традиции, предписывавшей адресовать страстную арию первой леди, находящейся на сцене. Петь, устремив взор в пустое пространство, Тихачеку, видимо, представлялось не просто бессмысленным, но и оскорбительным для партнерши.

В 1852 г., спустя семь лет после дрезденской премьеры, Вагнер написал брошюру под названием «Об исполнении “Тангейзера”. Сообщение для дирижеров и исполнителей этой оперы». Он намеревался отпечатать 200 экземпляров, чтобы разослать их по театрам¹⁴⁸, а также передал текст в редакцию журнала «*Neue Zeitschrift für Musik*», который публиковал фрагменты «Сообщения» в нескольких

¹⁴⁷ См.: Wagner Richard. *Mein Leben*. Bd. 1. S. 292.

¹⁴⁸ См.: Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 4: Mai 1851 bis September 1852 / hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 2000. S. 447.

номерах зимой 1852/53 г. Не называя имени Тихачека, композитор явно стремился предостеречь будущих исполнителей и постановщиков от повторения его ошибок.

Бегство из Германии после разгрома Дрезденского восстания (1849) лишило Вагнера возможности лично подготовить с Тихачеком премьеру «Лоэнгрина», которая могла бы положить начало образцовым авторским исполнениям его опер. 29 апреля 1856 г. в письме к хормейстеру Дрезденской оперы Вильгельму Фишеру композитор сетовал, что образ посланца Грааля пришлось отдать на откуп «халтурщикам»¹⁴⁹.

Прекрасно понимая слабые стороны «старого доброго Тихачека», Вагнер ценил «привязанность и восторженную преданность», которые «этот крайне необразованный человек» проявлял к нему на протяжении всей жизни. В частности, именно благодаря настойчивости знаменитого тенора в Дрездене в 50-е г. были возобновлены постановки опер беглого капельмейстера¹⁵⁰. Певец навещал композитора в период швейцарского изгнания, они постоянно переписывались. Вагнер высылал Тихачеку свои новые работы, даже пытался привлечь его к намечавшимся постановкам «Тристана» в Париже и Вене, а затем – к первому авторскому исполнению «Лоэнгрина» в Мюнхене, но этим планам по разным причинам не суждено было осуществиться.

20 июля 1871 г., окончив работу над «Зигфридом», композитор напишет певцу, уже завершившему сценическую карьеру: «...я все время слышу лишь Ваш голос в своем воображении, а теперь кто сможет занять Ваше место?»¹⁵¹.

1.3.2. Алоиз Андер (1821–1864)

Как и Тихачек, Андер происходил из Чехии, был сыном школьного учителя. В возрасте 24 лет успешно дебютировал в столице Австрии (партия композитора Страделлы в одноименной опере Флотова), а пять лет спустя роль Иоанна

¹⁴⁹ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 8: April 1856 bis Juli 1857 / hrsg. von Hans-Joachim Bauer, Johannes Forner. Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 1991. S. 46.

¹⁵⁰ См.: Wagner Richard. Mein Leben. Bd. 2. S. 632.

¹⁵¹ Цит по: Verdino-Süllwold Carla Maria. We Need a Hero! Heldenentors from Wagner's Time to the Present: A Critical History. P. 51.

Лейденского в «Пророке» Мейербера принесла ему широкую известность. Солист Венской оперы выступал в основном на сценах австрийских и немецких театров, давал камерные концерты.

Именно Андер оказался первым Лоэнгрином, которого услышал Вагнер – спустя тринадцать лет после завершения оперы. Это произошло 11 мая 1861 г. в Вене, куда композитор приехал с целью ангажировать певцов для планировавшейся (но не состоявшейся) постановки «Тристана» в Карлсруэ¹⁵². Побывав на репетиции, Вагнер в письме к жене назвал Андера: «...совершенно зрелым артистом, превосходным и в пении, и в игре, целиком погруженным в образ, полным жизни и огня» а его голос – «не просто вполне подходящим [для исполнения партии Лоэнгрина. – Г.К.], но в решающих моментах насыщенным блистательной энергетикой»¹⁵³.

Неудивительно, что композитор с радостью принял предложение дирекции венского театра – поставить «Тристана» не в Карлсруэ, а на столичной сцене с Андером в заглавной партии. Премьера была назначена на 1 октября 1861 г.

С началом репетиций стали твориться странные вещи: Андер периодически терял не только голос, но и уверенность в себе. Пытаясь помочь певцу преодолеть нарастающий страх перед техническими трудностями партии, Вагнер сократил более 140 тактов в монологе Тристана из III акта, транспонировал в более высокий регистр слишком низкие ноты и даже внес изменения в текст, чтобы облегчить ведение вокальной линии.

Все усилия оказались напрасны! Премьеру пришлось сначала отложить до осени следующего года, затем перенести на 1863-й. Критики уже успели объявить оперу неисполнимой, что окончательно «добило» бедного тенора. «И этот Андер – отпевшийся, ни на что более неспособный инвалид – мой Тристан? Немыслимо!»,

¹⁵² Подробнее об истории этой постановки см. в 1.3.3.

¹⁵³ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 13: Briefe des Jahres 1861 / hrsg. von M.Dürerer und I.Kraft. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003. S. 128. Современники оставили несколько иные оценки: «Голос небольшой и не слишком звучный, но наделенный сладостным блеском и задушевностью». См.: Förster. *Ander, Alois // Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd.1. Leipzig: Duncker & Humblot, 1875. S. 428.

– в отчаянии писал Вагнер 4 января 1863 г. своей приятельнице Матильде Майер¹⁵⁴. И действительно, вскоре, во время гастролей в России, он получил сообщение из Вены: Андер окончательно потерял голос и постановка – после 77 репетиций! – отложена на неопределенный срок.

Справедливости ради следует отметить, что слухи об окончательной потере голоса не подтвердились. 4 февраля 1864 г. Андер с успехом исполнил одну из ведущих партий на премьере оперы Оффенбаха «Рейнские русалки». Однако здоровье и моральное состояние певца неуклонно ухудшались, и его последний выход на сцену в сентябре того же года произвел болезненное впечатление. Андер отправился на лечение в курортное местечко Бад Вартенберг (на территории нынешней Чехии), где несколько месяцев спустя скончался от эпилептических припадков – согласно некрологу, опубликованному в английском еженедельнике «The Musical World» 31 декабря 1864 г.¹⁵⁵.

1.3.3. Людвиг Шнорр фон Карольсфельд (1836–1865)

Мистическим ореолом овеяна и судьба другого вагнеровского тенора, ушедшего из жизни вскоре после мировой премьеры «Тристана».

О необычайно одаренном молодом артисте Вагнер впервые узнал в 1856 г. от Тихачека, но встретился с ним лишь шесть лет спустя, чтобы навсегда потерять в 1865-м. Между тем именно Шнорр, наделенный высоким интеллектом и сценическим обаянием, которое искупало недостатки внешности, оказался наиболее близок к его идеалу певца-актера.

Людвиг Шнорр родился в Мюнхене, в семье художника Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда (художниками были также его дед и дядя; сам он хорошо рисовал, сочинял стихи и музыку). В детстве пел в дрезденском Кройцхоре, затем какое-то время занимался в первой немецкой консерватории, основанной в Лейпциге Мендельсоном. В возрасте 18 лет поступил в Баденский придворный театр в

¹⁵⁴ Wagner Richard. Richard Wagner Briefe / hrsg. von Hanjo Kesting. München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1983. S. 464.

¹⁵⁵ Duff Short T. Aloys Ander // The Musical World. Vol. 42. London, 1864 [No.53]. S. 839.

Карлсруэ. В то время директором театра был Эдуард Девриент¹⁵⁶, разгадавший блестящие перспективы юного певца и сумевший развить его многогранное дарование. Уже в 1856 г. Девриент писал матери Шнорра: «Его голос в высоком регистре обретает особую полноту и звучит очень красиво; он богат оттенками и вселяет большие ожидания. Природа наделила его талантом и огнем, семья – столь важным для артиста чувством меры»¹⁵⁷. Неудивительно, что после четырех эпизодических ролей Девриент доверил певцу партию Макса в «Вольном стрелке», успешное исполнение которой сделало его ведущим солистом труппы.

До переезда в Дрезден в 1860 г. Шнорр успел разучить и с блеском исполнить главные партии в «Дон Жуане», «Волшебной Флейте» и «Милосердии Тита» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Вольном стрелке» Вебера, «Лючии ди Ламмермур» и «Лукреции Борджа» Доницетти, «Вильгельме Телле» Россини, «Гугенотах» и «Пророке» Мейербера, «Фаусте» Гуно. Параллельно осваивался и вагнеровский репертуар: в 1857 г. Шнорр дебютировал в роли Тангейзера, в следующем – Лоэнгрин.

Не менее напряженно работал певец в Дрездене: уже в первый сезон исполнял тринадцать ролей на сцене Придворной оперы; причем однажды ему пришлось спеть пять партий за шесть дней, с легкостью переходя от лирического репертуара к драматическому. Тогда же критика отметила универсальность дарования молодого солиста: «Чарующе меланхоличное, словно подернутое вуалью звучание голоса, который внезапно вырывался из-под вуали, подобно солнцу, рассеивающему редкие облака; красивое *portamento*, великолепная

¹⁵⁶ Эдуард Девриент (1801–1877) – немецкий певец, актер, режиссер, драматург и театровед, исполнитель партии Иисуса в «Страстях по Матфею» Баха, возобновленных его другом Мендельсоном. С 1844-го по 1852-й работал в дрезденском придворном театре, занимал (в разное время) должности режиссера и консультанта по драматической части и близко дружил с Рихардом Вагнером. С 1852 г. и до выхода на пенсию в 1870-м был директором Баденского придворного театра в Карлсруэ. Близкое общение с Вагнером продолжалось вплоть до рубежа 50-60-х г., когда несколько раз откладывалась, а затем была отменена премьера «Тристана и Изольды» в Карлсруэ, в чем композитор обвинил директора театра. В 1868 г. под псевдонимом Вильгельм Драг он написал едкую рецензию на воспоминания Девриента о Мендельсоне, что положило конец дружбе, к тому времени уже фактически сошедшей на нет.

¹⁵⁷ Garrigues Carl Henri Nicolai. Ein Ideales Sängerpaa: Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld. Berlin: Hermann Wendt, 1937. S. 68. Цит. по: Watson Brian James. Wagner's Heldenenters: Uncovering the Myths. P. 120.

кантилена, – все эти качества, соединенные с благородной осанкой и выразительной сценической игрой наилучшим образом подходят для исполнения как ведущих партий в современной итальянской опере, так и романтических ролей в вагнеровских драмах»¹⁵⁸.

А вот с «Тристаном» отношения долгое время не складывались, несмотря на то, что Девриент еще в июле 1857 г. специально ездил к Вагнеру в Цюрих с предложением осуществить мировую премьеру оперы в Баденском театре – со Шнорром в заглавной партии и Мальвиной Гарригес в роли Изольды (Мальвину Вагнер слышал ранее в Дрездене). Когда партитура была завершена, у тенора возникли сомнения, сможет ли он спеть фатальный для Андера III акт (возможно, эти сомнения спровоцировал сердечный приступ, всполошивший Мальвину). Именно тогда пресса впервые заговорила о «неисполнимости» «Тристана», а Вагнер в письме к Матильде фон Везендонк от 23 октября 1859 г. с горечью констатировал «окончательное завершение драматической идиллии в Карлсруэ»¹⁵⁹.

Тем не менее, получив разрешение на въезд в Германию (кроме Саксонии), Вагнер все же отправился весной 1861 г. в Карлсруэ на переговоры о постановке. Однако на сей раз он сам отклонил предложение Девриента хотя бы встретиться со Шнорром, поскольку не мог представить в роли Тристана певца с избыточным весом. После катастрофы с Андером композитор поневоле смягчил свою позицию, но теперь отказался Шнорр, ссылаясь на занятость и, опять-таки, на невозможность спеть III акт.

26 мая 1862 г. Вагнер предпринял решительный шаг – приехал из Бибриха в Карлсруэ на представление «Лоэнгрина», в котором Шнорр с женой выступали в качестве приглашенных солистов. Все сомнения развеялись при первом выходе певца на сцену: «Хотя вид рыцаря в маленьком челне, влекомом лебедем, поначалу вызвал не слишком приятные ассоциации с обликом юного Геракла, его появление сразу же каким-то чудесным образом убедило меня: это и есть тот посланный

¹⁵⁸ Слова Роберта Прёльса, автора «Истории придворной оперы Дрездена» (1878). Цит. по: Watson Brian James. Wagner's Heldenentors: Uncovering the Myths. P. 121.

¹⁵⁹ Wagner Richard. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe: 1853–1871 / hrsg. von W. Golther. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922. S. 231.

Богом, легендарный герой, о котором не спрашивают, каков он, но восклицают: вот он!»¹⁶⁰.

В воспоминаниях о Шнорре, написанных спустя три года после смерти певца, Вагнер признаётся, что при первой встрече его особенно поразили «чудесные, исполненные любви» глаза молодого человека, изливавшие на собеседника «душевную теплоту и деликатно скрываемую восторженность». Распознал композитор и способность этого взгляда вспыхивать демоническим огнем, что внушило ему болезненное беспокойство за судьбу столь уникально одаренного артиста¹⁶¹.

Вскоре чета Шнорров приехала к Вагнеру в Бибрих. За две недели (примерно с 10 по 24 июля) они прошли с композитором и с дирижером Гансом фон Бюловом бóльшую часть «Тристана», которого до этого разучивали самостоятельно. Исполнялись также фрагменты из «Лоэнгрина» и сочинявшихся в Бибрихе «Мейстерзингеров». В процессе работы выяснилось, что опасения Шнорра по поводу неисполнимости III акта «диктовались не столько боязнью перенапрячь голосовой аппарат и физические силы, сколько невозможностью осмыслить фразу, которую он сам считал ключевой. Это был эпизод, где Тристан проклинал любовный напиток, а особенно слова “aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden”. Я пояснил ему, что имелось в виду и какого накала страсти я ожидал в этом месте от исполнителя. Он меня мгновенно понял, признал, что несколько ошибся в определении темпа, оказавшегося слишком быстрым, и что перенапряжение возникало из-за неверной эмоциональной трактовки и неполного понимания данного эпизода»¹⁶².

Мюнхенская премьера «Тристана» в 1865 г. готовилась тщательно и без лишней спешки. Людвиг Баварский, пользуясь хорошими отношениями с саксонским королем, выписал из Дрездена чету Шнорров на целых три месяца. Прежде чем приступить к репетициям, было решено опробовать акустику театра на

¹⁶⁰ Wagner Richard. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 8. S. 178.

¹⁶¹ Ibid. S. 179.

¹⁶² Ibid. S. 179–180.

давно «впетом» материале. 5 апреля с одной-единственной репетиции исполнили «Тангейзера», который навсегда остался для Вагнера эталонным воплощением его сокровенного художественного замысла. Шнорру, в отличие от Тихачека, удалось выявить «демоническое» начало личности героя на всем протяжении оперы – и в сценах чувственного наслаждения, и в моменты наивысшей скорби. Легко справился певец и с переломным эпизодом раскаяния Тангейзера в финале II д., где Вагнеру пришлось делать купюру как на дрезденской, так и на парижской премьерах оперы. Шнорр – «в первый и единственный раз» – исполнил этот эпизод целиком, «с потрясающей и потому особенно трогательной экспрессией, мгновенно вызвав горячее сочувствие к герою, казавшемуся прежде достойным лишь презрения»¹⁶³. После этого спектакля Вагнер заручился согласием певца преподавать в мюнхенской музыкальной школе, воспитывая идеальных немецких (читай: вагнеровских) певцов.

Теперь композитор был абсолютно уверен: премьера «Тристана» в Мюнхене может стать демонстрацией эталонного исполнения его опер, а следовательно, триумфом его концепции музыкального театра. С 10 апреля проводились по две репетиции ежедневно: утром – в театре, с Гансом фон Бюловом, вечером – дома у Вагнера. И хотя Шнорр сетовал в письме к матери на не вполне благоприятную акустику и конструкцию зрительного зала, премьерные спектакли 10, 13, 19 и 30 июня 1865 г. он провел блестяще, без каких-либо жалоб на усталость или плохое самочувствие.

До отъезда из Мюнхена Шнорр успел спеть также Эрика в «Летучем голландце» и выступить в концерте, где звучали фрагменты еще не дописанных «Кольца нибелунга» и «Нюрнбергских мастерзингеров». 15 июля после репетиции «Дон Жуана» в Дрездене певец внезапно занемог и шесть дней спустя скончался от брюшного тифа. С этой утратой Вагнер не смирился до конца своих дней.

¹⁶³ Ibid. S. 183.

1.3.4. Альберт Ниман (1831–1917)

Наиболее длительным и наиболее сложным в творческом и человеческом плане оказалось сотрудничество с Альбертом Ниманом, первым вагнеровским тенором, завоевавшим признание в странах Европы и в США, где он с неизменным успехом исполнял партии Риенци, Тангейзера, Лоэнгрин, Тристана, Зигмунда, Зигфрида в «Гибели богов» и Вальтера фон Штольцинга.

Одаренный мощным телосложением, громоподобным голосом и ярким актерским дарованием, Ниман (по свидетельству его второго сына Готфрида) сохранил в своем характере черты немецкого крестьянина, страстно увлекался охотой, но при этом много и вдумчиво читал, особенно исторические, научные и философские трактаты. Он родился в 1831 г. недалеко от Магдебурга в семье хозяина гостиницы. После смерти отца мальчика воспитывала мать, от которой Ниман унаследовал крутой нрав, могучее телосложение и крепкое здоровье (она доживет до 90 лет). Впрочем, будущий певец рано освободился от ее властной опеки: сбежав от механика, которому его отдали в обучение, после недолгих странствий поступил в 1849 г. в театр в Дессау, где исполнял эпизодические роли и пел в хоре. За пять лет молодой артист дорос до ведущего солиста Ганноверского театра, выступил в партиях Макса («Вольный стрелок») и Тангейзера. В 1855 г. король Георг V Ганноверский выделил ему стипендию для обучения в Париже у Жильбера Дюпре. Подготовленная под руководством знаменитого тенора партия Иоанна Лейденского была представлена осенью того же года, по возвращении в Ганновер. А сразу за «Пророком» последовал «Лоэнгрин».

И в дальнейшем вагнеровский репертуар Нимана будет мирно уживаться с партиями во французских и итальянских операх, включая «Фауста», где особенно много сверхвысоких нот. Это заставляет усомниться в правоте современников, утверждавших, что он «не был королем высокого $c[{}^2]$ »¹⁶⁴ и обладал «глухим, насильно подтянутым вверх баритоном»¹⁶⁵. С другой стороны, можно

¹⁶⁴ Sternfeld Richard. Albert Niemann. S. 76.

¹⁶⁵ Bülow Hans von. Briefe und Schriften. Bd. 3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898. S. 394.

предположить, что к концу долгой (без малого 40 лет) сценической карьеры время действительно «съело» высокие ноты и лишило Нимана возможности петь *piano* и *legato*¹⁶⁶.

При первой встрече (1858) Вагнер был поражен «почти сверхчеловеческим»¹⁶⁷ обликом 27-летнего тенора – именно таким он представлял себе Зигфрида. И хотя услышать голос Нимана в тот раз скорее всего не удалось (одновременно в швейцарском «Приюте» композитора гостил Тихачек, и два тенора не решались вступить в своеобразное состязание перед лицом автора), Вагнер пристально следил за его карьерой, вел переписку, в частности, по поводу постановки в Ганновере «Риенци»¹⁶⁸. В результате возник грандиозный проект постановки в Париже «Тангейзера» «Лоэнгрина» и «Тристана». Ниман должен был исполнять заглавную роль в первой опере, Тихачек – во второй, а в партии Тристана им предстояло чередоваться.

Как известно, единственной реализованной частью проекта стала парижская редакция «Тангейзера» с Ниманом в заглавной роли. Тенор принял приглашение с энтузиазмом в надежде, что успех откроет ему новые перспективы. 2 июля 1860 г. он прошел на сцене парижской *Opéra* необходимое, но чисто формальное «прослушивание», исполнив гимн Венере из II акта и рассказ Тангейзера. Присутствующие (в их числе князь и княгиня Меттерних, благодаря личной просьбе которой Наполеон III дал распоряжение осуществить постановку «Тангейзера» в Париже) были поражены. Правда, Вагнера насторожила артистическая незрелость певца, который действовал на сцене по большей части инстинктивно¹⁶⁹. Однако для устранения недостатков оставалось достаточно времени – контракт Нимана с парижской оперой был подписан до 31 мая 1861 г. и не предполагал иных обязанностей, кроме подготовки и исполнения «Тангейзера». Более того: дату премьеры определял автор.

¹⁶⁶ Newman Ernest. The Life of Richard Wagner. Vol. 4. New York: Alfred A. Knopf, 1946. P. 489–490.

¹⁶⁷ Wagner Richard. Mein Leben. Bd. 2. S. 673.

¹⁶⁸ См. раздел 2.1.

¹⁶⁹ Wagner Richard. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebücher und Briefe: 1853–1871. S. 294.

Репетиции, начавшиеся в сентябре 1860 г., поначалу внушали оптимизм. Постепенно становилось ясно, что Ниман не склонен беспрекословно выполнять указания композитора. Он ведь освоил партию Тангейзера самостоятельно, добился признания у немецкой публики и теперь жаждал продемонстрировать свои лучшие достижения французам. Да и вообще восходящая звезда не привыкла церемониться с коллегами по цеху – в том числе со старшими по возрасту и положению.

В Ганновере артист как-то повздорил с капельмейстером Бернхардом Шольцем. Ссора случилась в антракте «Лоэнгина» и завершилась актом рукоприкладства: метким ударом Ниман сбил с Шольца шляпу. За это певца посадили в тюрьму на четыре недели, в течение которых он развлекался исполнением песни заточенного в башне Манрико из 1 сцены IV акта «Трубадура». Король, благоволивший к строптивому тенору, не только досрочно помиловал его, но и отпустил на премьеру «Тангейзера».

В Париже Ниман почти сразу вступил в конфликт с Гансом фон Бюловом, который отзывался о нем не иначе как о «невыразительном баритоне», не разделял всеобщих восторгов по поводу его внешности, но особенно возмущался недостаточно уважительным отношением певца к Вагнеру и его музыке.

Положение еще более осложнилось, когда стало ясно, что премьера будет освистана парижским бомондом¹⁷⁰. Потеряв надежду на личный триумф, тенор стал во всем противоречить композитору, заявил, что после премьеры никогда больше не будет иметь дела ни с Вагнером, ни с его операми, а под конец и вовсе впал в депрессию.

В кризисной ситуации Вагнер повел себя как чуткий и тактичный наставник, понимающий, что перед ним не просто грубиян и дебошир, но яркая творческая личность, исполненная противоречий, наделенная «интеллектуальной мощью, физической силой, несравненной экспрессией»¹⁷¹.

¹⁷⁰ Левик Б. В. Рихард Вагнер. С. 241.

¹⁷¹ Lehmann Lilli. Mein Weg. Leipzig: S. Hirzel, 1920. S. 240.

21 февраля 1861 г. 47-летний композитор отправил 29-летнему Ниману письмо на шестнадцать страниц, пронизанное почти отеческой интонацией. Зная психологию тенора, Вагнер предлагал ему начать с последней страницы, чтобы, в зависимости от настроения, либо разорвать письмо, не читая, либо вернуться к началу и запастись терпением. Последних страниц оказалось даже две, потому что в момент завершения своего послания (помечено точное время: 11.30) Вагнер получил от Нимана письмо, внушившее ему сомнения – стоит ли вообще отправлять написанное? «И всё-таки я не могу так сразу расстаться со своей последней надеждой», – мотивирует он свое решение и даже соглашается на беспрецедентную уступку: вычеркнуть восстановленный эпизод в финале II д., необходимость которого убедительно обосновал на предыдущих страницах.

Сделать купюру в ансамблевом финале II д., где доминирует партия Тангейзера, Вагнера попросил Тихачек, а «узаконили» другие тенора. Тем не менее композитор был убежден: судьба всего спектакля решается именно в финале II акта¹⁷². Поэтому, раскрыв злосчастную купюру, он снял партии солистов и хора на протяжении двадцати тактов (от слов Тангейзера «Zum Heil den Sündigen zu führen» до возгласа «Erbarm' dich mein!»), оставив тенора наедине с оркестром. находка так понравилась Вагнеру, что в тот же день он прямо из Парижа написал в Дрезден Тихачеку, призывая отныне исполнять ключевой для драматургической концепции эпизод именно таким образом¹⁷³.

Ниману же он пишет: «Не ссылайтесь на то, что я вычеркнул это Adagio для Тихачека: если бы я уже тогда имел [в своем распоряжении] Вас, я бы ни за что этого не сделал. И не думайте, что я убрал этот эпизод, потому что он утомлял голос Тихачека: напротив, что касается собственно голоса, то Тихачек мог бы исполнить у меня ещё шесть таких мест, ибо чем дольше он пел мою музыку [im Zeuge war], тем податливее и выносливее становился его голосовой аппарат, так что я совсем не привык слышать от Тихачека те жалобы, которые теперь постоянно слышу от Вас, истинного Геракла в [том, что касается физической] силы и одаренности. <...>

¹⁷² Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 13. S. 57. Подробнее см. раздел 2.3.

¹⁷³ Ibid. S. 61.

Вы же прекрасно поняли значение этого эпизода и знаете не только, сколь сильный эффект можно извлечь из него самого по себе, но и сколь важен он для понимания образа в целом. И тем не менее, Вы озабочены исключительно собственным голосом»¹⁷⁴.

Намерение Нимана отказаться от дальнейшего сотрудничества означало для Вагнера потерю «единственного певца, к которому [он] питал полное и – слепое доверие», которому предназначал важнейшую роль «для собственного будущего и будущего своих произведений», поскольку видел в нем «страстно желанного исполнителя [ролей] всех своих героев»¹⁷⁵. К несчастью, капризный премьер не внял столь отчаянным призывам, и после фиаско в Париже пути Вагнера и Нимана надолго разошлись.

В цитируемом письме для нас интересно и свидетельство о том, как тщательно работал Вагнер с вокалистами. Речь шла о правильном «распределении певческого дыхания» (*Athemvertheilung*) на границе двух разделов первой строфы гимну Венере, что могло бы произвести «прекрасное, глубокое и благодарное воздействие»¹⁷⁶ на публику. Композитор упрекал Нимана в пренебрежении его рекомендациями и ставил тенору в пример исполнительниц партий Венеры и Елизаветы.

После разрыва, казавшегося тогда окончательным, Вагнер бросил все силы на поиски идеального Тристана, а Ниман продолжил звездную карьеру. В 1863-м он совершенствовал свое вокальное мастерство под руководством Полины Виардо-Гарсиа в Баден-Бадене, а в следующем году выступил в качестве приглашенного певца в Мюнхене, исполнив заглавные партии в «Лоэнгрине», «Тангейзере», «Фаусте» и «Трубадуре». Созданный им образ рыцаря Грааля произвел неизгладимое впечатление на будущего короля Людвига II Баварского, который несколько лет спустя попытался привлечь Нимана к «эталонным» постановкам «Лоэнгрина» и «Тангейзера» в Баварской опере. Однако тенор отказался исполнять

¹⁷⁴ Ibid. S. 56–57.

¹⁷⁵ Ibid. S. 54.

¹⁷⁶ См.: Ibid.

партии без привычных ему купюр. А Вагнер в письме из Цюриха от 1 мая 1866 г. настоятельно отговаривал короля от сотрудничества с окончательно опротивевшим ему «ловцом эффектов» – пусть талантливым, но неотесанным артистом¹⁷⁷. Тем не менее, в ходе подготовки первого Байройского фестиваля (1876) композитору волей-неволей пришлось обратиться к самому знаменитому на тот момент Heldentenor Германии.

Контакт с Ниманом был восстановлен в 1872 г. при посредничестве Франца Бетца (бас-баритон, первый исполнитель партий Ганса Закса и Вотана). 22 мая тенор участвовал в исполнении Девятой симфонии Бетховена под управлением Вагнера на церемонии по случаю закладки фестивального театра. Год спустя в Берлине он представил в концерте весеннюю песню Зигмунда из «Валькирии» и сценуковки меча из «Зигфрида», в апреле 1875-го в другом концерте – сцену смерти Зигфрида из «Гибели богов», а 20 марта 1876 г. выступил в заглавной партии на берлинской премьере «Тристана»¹⁷⁸.

Начало репетиций «Кольца» в Байройте ознаменовалось новым конфликтом. С момента первой встречи прошло почти 20 лет, и теперь уже композитор видел в Нимане не Зигфрида, но идеального Зигмунда. Певец же претендовал на более выигрышную, по его мнению, партию. Компромиссное решение исключалось: Вагнер не считал возможным использовать одного исполнителя для партий отца и сына в спектаклях, идущих непосредственно друг за другом, поскольку это разрушало театральную иллюзию.

Поначалу тенор сопротивлялся, даже пытался демонстративно вернуть автору партитуру «Валькирии», но затем смирился. И если домашние репетиции с Вагнером за фортепиано шли со скрипом, то на сцене талант Нимана раскрылся во всем блеске. Его Зигмунд стал украшением фестиваля, затмив молодого Зигфрида,

¹⁷⁷ Wagner Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. In 5 Bde / hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds u. v. Winifred Wagner. Bearb. v. Otto Strobel. Karlsruhe: G. Braun, 1936. Bd. 2. S. 30.

¹⁷⁸ Sternfeld Richard. Albert Niemann. S. 48–49.

партию которого Георг Унгер¹⁷⁹ около года готовил специально к премьере под руководством Юлиуса Гея.

Окрыленный триумфом (многие считают байройтского Зигмунда пиком его карьеры), Ниман попытался убедить Вагнера отдать ему на фестивале хотя бы партию Зигфрида в «Гибели богов», но снова получил отказ. Само собой разумеется, что семь лет спустя роль Парсифаля ему не предлагалась – слишком велика была разница в возрасте артиста и героя. «Эталонного» Парсифаля Вагнер так и не услышал: ни один из трех молодых теноров выбранных на эту роль, его не удовлетворил.

Полгода спустя на похоронах Вагнера Ниман нес гроб в числе двенадцати избранных. В 1886 г. он стал главной звездой немецких сезонов в нью-йоркской Метрополитен-опера, где, среди прочих вагнеровских партий, исполнил и Зигфрида в «Гибели богов». Театральные подмостки певец покинул в 1888-м, а концертные выступления завершил четыре года спустя в Берлинской филармонии.

1.3.5. Генрих Фогль (1845–1900)

В отличие от втайне обожаемого «блудного сына» Нимана, первый исполнитель партий Логе и Зигфрида на мюнхенских премьерах «Золота Рейна» и «Валькирии», первый Логе в Байройте, наконец, один из самых востребованных вагнеровских теноров своего времени долгое время оставался «нелюбимым пасынком» композитора. Лишь в конце жизни Вагнер признал несомненные достоинства выдающегося певца – но сделал это как бы скрепя сердце. И причиной тому были отнюдь не вокальные, артистические или человеческие качества Фогля, но неблагоприятное стечение обстоятельств.

Щедро одаренный от природы сын завхоза одной из мюнхенских школ¹⁸⁰ с десяти лет пел в церковном хоре и был помощником органиста в Мариахильфкирхе в родном городке Ау близ Мюнхена (теперь район города), но о музыкальной

¹⁷⁹ Подробнее о нем см. 3.3.2

¹⁸⁰ В XIX в. должность Hausmeister предполагала совмещение функций собственно завхоза, выполнявшего все ремонтные работы, старшего дворника и привратника.

карьере долгое время не помышлял. Тем не менее он получил качественное музыкальное образование в педагогическом училище, а затем, работая помощником учителя в маленьких городках, неизменно вызывал всеобщее восхищение своим красивым голосом. И лишь в 1865 г. пришел на прослушивание в баварский Королевский придворный и национальный театр.

Юное дарование взяли под свое крыло генеральный музыкальный директор баварской столицы Франц Пауль Лахнер и режиссер Карл Йенке. Уже 5 ноября они выпустили Фогля на сцену в партии Макса («Вольный стрелок»), указав в программке напротив его фамилии – «проба». Дебют прошел с большим успехом, и за невероятно короткий срок двадцатилетний солист заслужил славу первого тенора мюнхенской оперы и любовь публики.

Спустя два дня после премьеры новый покровитель Вагнера король Людвиг II сообщил композитору о вызвавшем всеобщее восхищение голосе Фогля и рекомендовал его для обучения в только что созданной Частной музыкальной школе под руководством специально приглашённого вокального педагога Юлиуса Шмитта¹⁸¹. Однако при встрече с Вагнером Фогль отказался от лестного предложения, сохранив верность своему «крестному отцу» Лахнеру. Тем самым он

¹⁸¹ Подробнее см. раздел 1.5.

невольно оказался втянутым в дошедший до точки кипения конфликт¹⁸² и был обвинен Вагнером в «лживости» и «недостойной слабости»¹⁸³.

Дальнейшему обострению конфликта способствовал дебют Фогля в партии Лоэнгина. К бесконечному сожалению композитора, до «эталонной» постановки в Мюнхене (1867) не дожидаясь Шнорр, поэтому он решил пригласить на заглавную роль 60-летнего Тихачека. Несмотря на великолепно проведенную репетицию, король настоял на срочной замене «старого доброго» Тихачека 22-летним Фоглем¹⁸⁴. Взбешенный Вагнер покинул Мюнхен за день до спектакля, который современники оценили по-разному. В «Биографическом словаре немецкой сцены XIX века» говорилось об «удивительном успехе» и «благоприятных последствиях» этого выступления¹⁸⁵. Напротив, будущий великий вагнеровский дирижер Ганс Рихтер (1843–1916), работавший тогда педагогом-концертмейстером хора и солистов мюнхенской оперы, в письме к матери назвал Фогля «совершенно лишенным поэзии нёбным тенором (Gaumentenor) заурядного пошиба»¹⁸⁶.

¹⁸² Композитор, дирижер и органист Ф. П. Лахнер (1803–1890) занимал пост капельмейстера мюнхенского придворного театра с 1836 г. Несмотря на репутацию музыкального консерватора, он уже в начале 1850-х готовил мюнхенскую премьеру «Тангейзера» и с этой целью включил в программу одного из симфонических концертов увертюру к опере. Однако публике музыка не понравилась, а присланное композитором авторское пояснение было напечатано в сильно сокращенном виде. Естественно, Вагнер возложил на Лахнера вину за эту неудачу, а потом и за неоднократные отсрочки премьер «Тангейзера» (1855) и «Лоэнгина» (1858) и отмену запланированных постановок «Риенци» и «Летучего Голландца». И хотя отсрочки и отмены были вызваны объективными обстоятельствами, а сами премьеры Лахнер тщательно подготовил и блестяще провел, в глазах композитора он навсегда остался интриганом и врагом прогресса. Поэтому, переехав в Мюнхен, Вагнер, первым делом уговорил Людвига создать специальную должность «придворного пианиста» для Ганса фон Бюлова и поручить ему музыкальное руководство постановками своих опер. В знак протеста против последовательного отеснения от дел Лахнер подал прошение о выходе на пенсию и удалился во внеплановый отпуск, продлившийся вплоть до удовлетворения прошения в 1867 г. См.: Newman Ernest. Wagner as Man and Artist. P. 14–21; Krebs Carl. Lachner, Franz // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 51. Leipzig: Duncker & Humblot, 1906. S. 525–530.

¹⁸³ Wagner Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Bd. 1. S. 217.

¹⁸⁴ В этом спектакле партию Ортруды исполняла сопрано Тереза Тома (1845–1921), ставшая через год женой Фогля и взявшая его фамилию.

¹⁸⁵ Eisenberg Ludwig. Vogl, Heinrich // Ludwig Eisenberg's Grosses biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert. Leipzig: Verlagsbuchhandlung Paul List, 1903. S. 1069–1071.

¹⁸⁶ Цит. по: Wagner Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Bd. 2. S. 14. Fn. 69. В немецкоязычной литературе под термином «Gaumenton» (gaumiger Ansatz) подразумевается неверная подача звука, при которой он как бы застревает в тканях мягкого нёба певца, приобретая характерный «гортанный» призыв. См.: Gaumenton // Meyers Großes Konversations Lexikon

Присутствовавший на спектакле немецкий музыковед Людвиг Ноль, отметив силу голоса и в целом верную вокальную технику Фогля, негативно отозвался о его культурном и интеллектуальном уровне и посетовал на руководство театра, поставившее на столь ответственную партию новичка, которому еще многому нужно научиться по части игры и проникновения в образ¹⁸⁷.

Готовя премьеру «Мейстерзингеров» в 1868 г., Вагнер счел «совершенно невозможным» доверить воплощение образа Вальтера – «благородного, исполненного пыла и поэзии» – «абсолютно бездарному певцу, каковым является местный тенор Фогль»¹⁸⁸.

Тем не менее, артист продолжал совершенствоваться, в том числе в вагнеровском репертуаре. В июне следующего года вместе с женой они исполнили главные партии в «Тристане и Изольде» под управлением Ганса фон Бюлова, отозвавшегося об их выступлении чрезвычайно тепло: «Господин и госпожа Фогль достигли изумительных музыкальных результатов. Большой диалог во II акте прозвучал даже более внятно в смысле звука и слова, чем четыре года назад, когда покойный Людвиг (Шнорр. – Г.К.) наложил множество сурдин в угоду благородной Мальвине (супруге, исполнявшей роль Изольды. – Г.К.)»¹⁸⁹. В письме к королю Вагнер отреагировал на этот отзыв со «снисходительно ухмылкой»: если даже с «самыми неподходящими и скучными певцами» Тристан продолжает идти и нравится публике, об этом стоит задуматься, пусть ненадолго¹⁹⁰.

Чета Фоглей приняла участие в мюнхенских премьерах «Золота Рейна» (1869, Логе, Вельгунда), и «Валькирии» (1870, Зигмунд, Зиглинда), прошедших в отсутствие автора и во многом против его воли (подробнее см. раздел 3.1.1. С. 211–212). И всё же Вагнеру пришлось пригласить певца на первый фестиваль в Байройте, чтобы заполучить на партию Зиглинды его супругу как единственно верную кандидатуру, настоятельно всеми рекомендованную. Композитор даже

[электронный ресурс]. URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/Meyers?lemma=gaumenton> (дата обращения: 24.12.2016).

¹⁸⁷ Nohl Ludwig. Neues Skizzenbuch. München: Carl Merhoff's Verlag, 1869. S. 262–266.

¹⁸⁸ Wagner Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Bd. 2. S. 218.

¹⁸⁹ Ibid. S. 282.

¹⁹⁰ Ibid. S. 279.

специально приехал из Вены, где проходили концерты в поддержку предстоящего фестиваля, в Мюнхен на возобновление «Тристана и Изольды», чтобы самому убедиться в возможностях Фоглей. Но возобновление было отложено по просьбе короля, и Вагнер отправился дальше, на, как он это сам назвал, «охоту за певцами»; в Ганновере он надеялся услышать Матильду Векерлин предполагавшуюся на роль Гутруны, а в Брауншвейге – Германа Шрёттера как потенциального Зигфрида¹⁹¹. С Фоглями он, видимо, встретился лишь в Байройте, на первых репетициях. И уже 22 августа 1875 г. написал королю Людвигу, что «лучшая роль Фогля – Логе, для которой он словно создан»¹⁹². Тем не менее, о Зигмунде речь никогда не заходила; отказался Вагнер доверить «пасынку» и партию Зигфрида, несмотря на весьма сомнительные достижения Унгера. В данном случае, среди прочего, могла сыграть свою роль вынужденная срочная замена Терезы. Сообщая композитору о ее беременности, не лишенный юмора Фогль попросил прощения за то, что Логе не последовал примеру Альбериха и не отрекся от любви.

Успех на фестивале способствовал росту признания Фогля как героического тенора. Он выступал в качестве приглашенного солиста в лучших театрах Европы, принимал участие в концертах из произведений Вагнера под управлением автора и вместе с Ниманом вошел в труппу созданного Анджело Нойманом в 1882 г. Гастролирующего театра Рихарда Вагнера¹⁹³. Два тенора подружились, нередко выступали вместе; в таких случаях Ниман пел Зигмунда, а Фогль – обоих Зигфридов. В этих партиях он блистал и на первых исполнениях «Зигфрида» и «Гибели богов» за пределами Байройта (Мюнхен, 1878 и 1879).

Тем не менее Вагнер всё еще оставался непреклонным. Примечательна зафиксированная Козимой 27 апреля 1878 г. фраза: «Когда я слышу об утверждениях Фогля, что он будет петь Парсифаля, мне хочется залезть на стенку»¹⁹⁴.

¹⁹¹ Glasenapp Carl Friedrich. Das Leben Richard Wagners. Bd. 5. S. 178.

¹⁹² Wagner Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Bd. 3. S. 66.

¹⁹³ Подробнее о Ноймане и его труппе см. 1.6.

¹⁹⁴ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 2. München: Piper, 1977. S. 87.

Кардинально изменило ситуацию исполнение «Кольца» в Берлине в 1881 г.¹⁹⁵ Обычно в таких случаях давалось несколько циклов подряд. На первом представлении Фогль пел Логе и Зигмунда, а Фердинанд Егер¹⁹⁶ – главные партии в двух последних операх. Однако уже 9 мая, наутро после неудачного выступления Егера в «Зигфриде», Козима записала в дневнике загадочное высказывание Вагнера: «Р. сравнивает Егера и Фогля как певцов и говорит о последнем: “На сцене хочется чего-то блестящего; если нет золота, берут серебро, если и этого нет, берут жечь; но вот дерева и кожи нам не надо”»¹⁹⁷.

Как ни истолковывать эти слова, факт остается фактом: Егера от выступлений отстранили, и в оставшихся циклах Фогль пел все четыре теноровые партии. По окончании заключительного спектакля Вагнер вышел на сцену и обратился со словами благодарности к «моему дорогому и уважаемому Генриху Фоглю», выразив ему от имени всей труппы «без всякой зависти» признательность «за энтузиазм и самоотверженность, которым мы в первую очередь обязаны счастливым завершением дела»¹⁹⁸.

17 мая 1881 г. Вагнер признался Людвигу II: «Кроме Скариа¹⁹⁹ особенно выделился Фогль благодаря невероятной ясности и воодушевленности пения, за что я вынужден, наконец, воздать ему должное. Мне всегда приходилось настойчиво подавлять неодолимую антипатию ко всем природным свойствам этого певца, и один остроумный друг объяснил это так: когда Фогль открывает рот для пения, кажется, что мы услышим нечто среднее между “Фигаро” и “Мефистофелем”»²⁰⁰. Далее в том же письме композитор отметил, что уже не сможет обойтись в Байройте без Фогля. А двумя неделями ранее попросил Германа

¹⁹⁵ Это была вторая (после Лейпцига в 1878 г.) попытка Ноймана представить публике всю тетралогия подряд вне Байройта. Грандиозный успех обеих попыток послужил фундаментом для создания Гастролирующего театра Рихарда Вагнера.

¹⁹⁶ Подробнее о нем см. 3.3.2.

¹⁹⁷ Ibid. S. 736.

¹⁹⁸ Neumann Angelo. Erinnerungen an Richard Wagner. Leipzig: L. Staackman, 1907. S.174.

¹⁹⁹ Эмиль Скариа (1838–1886) – выдающийся австрийский бас. Входил в состав труппы Анджело Ноймана, на байройтском фестивале 1882 г. исполнил партию Гурнеманца. Среди других главных вагнеровских партий: Вотан, Ганс Закс, Голландец.

²⁰⁰ Wagner Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Bd. 3. S. 209.

Леви²⁰¹ всячески помогать от его имени певцу «и его роскошной супруге», которыми нужно гордиться: «Фогль достиг того, на что – даже при выдающемся даровании – способен лишь человек, наделенный высочайшей деятельной силой чувств: он стал мне очень дорог»²⁰².

Теперь уже сам Вагнер захотел услышать Фогля на премьере «Парсифаля». Как ни прискорбно, при жизни композитора этому пожеланию на суждено было осуществиться: певец соглашался выступить только вместе со своей женой в партии Кундри, Вагнер же был твердо убежден, что Тереза для этой роли совершенно не подходит.

После кончины Мастера²⁰³ Фогль регулярно исполнял все Heldentenor-партии, кроме Вальтера фон Штольцинга, на фестивалях в Байройте (вплоть до 1897 г.), а также в Вене, Праге, Риге, Лондоне и других городах Европы. В 1890-м он с большим успехом гастролировал в Метрополитен (оба Зигфрида, Зигмунд, Логе, Лоэнгрин, Тангейзер, Тристан). Репертуар артиста был пожалуй даже более широк, чем у Тихачека, Шнорра или Нимана. Помимо опер Моцарта, Россини, Верди, Мейербера, Сметаны, Фогль часто пел Евангелиста в обоих «Страстях» Баха, партию тенора в «Сотворении мира» Гайдна, считался тонким интерпретатором немецкой Lied, особенно романсов Шумана. Он сам написал несколько романсов и оперу «Незнакомец», поставленную в Мюнхене в 1899 г. с автором в главной партии, правда, без особого успеха.

Последней ролью Фогля стал Канио в «Паяцах» Леонкавалло. Четыре дня спустя, 21 апреля 1900 г., он скончался от апоплексического удара.

²⁰¹ Герман Леви (1839–1900) – известный немецкий дирижёр. Был глубоким интерпретатором произведений Брамса, Брукнера, но особенно опер Моцарта и Вагнера. Поставил «Кольцо нибелунга» в Мюнхене (1878). Дирижировал премьерой «Парсифаля» в Байройте (1882), а также ранними сочинениями Р. Штрауса. Входил в ближний круг композитора и его семьи.

²⁰² Richard Wagner an seine Künstler. Zweiter Band der «Bayreuther Briefe» / Hrsg. von Erich Kloss. 3. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910–1912. S. 324.

²⁰³ Мастерство и величина фигуры Вагнера-композитора сегодня едва ли вызывают сомнения в широких музыкальных кругах. И именно в значении «выдающийся художник» или «маэстро» мы будем именовать композитора Мастером, продолжая тем самым традицию, заложенную его ближайшими соратниками еще в 70-е г. XIX в.

Лили Леманн, часто выступавшая с артистом на одной сцене, вспоминала, что публика «использовала любую возможность выказать ему свои симпатии», так же вели себя и критики, «выражавшие Фоглю горячее одобрение». Он «многое исполнял неподражаемо прекрасно и искусно. Никогда более мне не доводилось услышать более трогательное вокальное и актерское исполнение эпизода из “Гибели богов”, [начинающегося со слов] “Vergaß ich alles, was du mir gabst”»²⁰⁴.

1.4. Формирование концепции музыкальной драмы в период швейцарского изгнания (1849–58)

Сегодня нам остается только предполагать, как сложилась бы композиторская судьба Вагнера, если бы в 1849 г. ему не пришлось спешно покинуть Дрезден и бежать в Швейцарию. Вырванный из кипения музыкальной и общественной жизни, потерявший возможность работать с любимыми певцами, ставить свои оперы в сотрудничестве с дрезденскими единомышленниками и устанавливать стандарты исполнения на премьерах в других городах Германии, композитор пережил своеобразный творческий кризис. С момента окончания «Лоэнгрина» в августе 1847 г. он практически не писал музыки – вплоть до июня 1853-го, когда была закончена фортепианная соната для альбома Матильды фон Везендонк²⁰⁵. Тем интенсивнее разворачивается в этот период литературная и публицистическая деятельность изгнанника.

²⁰⁴ Lehmann Lilli. Mein Weg. S. 359. Имеется в виду ключевой для драматургии оперы раздел 2 сцены I д., когда Зигфрид выпивает волшебное зелье, поднесенное Гутруной, и, произнося тост во славу Брюнгильды, неожиданно забывает ее, влюбляясь в Гутруну (подробнее см. 3.3.4).

²⁰⁵ Впрочем, авторитетный английский биограф композитора предполагает, что Вагнер все же мог делать в это время наброски «Смерти Зигфрида» – будущей «Гибели богов», а также записать ряд лейтмотивов тетралогии. См.: Newman Ernest. The Life of Richard Wagner. Vol. 2. New York: Alfred A. Knopf, 1937. P. 33. Note 19.

Параллельно с написанием либретто тетралогии «Кольцо нибелунга» создаются «брошюры по общеэстетическим вопросам – “Искусство и революция” (1849), “Художественное произведение будущего” (1850), книга по теории музыкально-драматического искусства “Опера и драма” (1851), автобиографический эскиз (“Обращение к моим друзьям”, 1851), в котором Вагнер пытался обосновать свой художественный идеал и творческий метод»²⁰⁶. По смыслу к ним примыкают три работы прикладного назначения: упомянутая брошюра «Об исполнении “Тангейзера”», статья «Музыка будущего», написанная в качестве предисловия к французскому изданию прозаических переводов либретто трех опер Вагнера, которое должно было ознакомить парижскую публику с творчеством и взглядами композитора²⁰⁷, и докладная записка Людвигу II о музыкальной школе в Мюнхене²⁰⁸.

Сформулированные в этих работах идеи вызревали в проанализированной ранее публицистике и опробовались в операх предыдущего десятилетия. Но только теперь композитор выстраивает концепцию музыкальной драмы как высшего достижения всех искусств, призванного преобразовать человеческое общество. Не ставя задачей изложить детали этой концепции, остановимся на положениях, определивших особенности вагнеровского вокального стиля, который окончательно сформируется в операх 1850-х – 60-х г.

В идеальном художественном произведении будущего, утверждает Вагнер, музыка и поэзия призваны вместе служить драме, следовательно, автор должен соединять в одном лице поэта и музыканта. Только этому Одинокому под силу создать по-настоящему музыкальное либретто, где слово не только обращено к рассудку и фантазии, но воздействует на чувство собственной мелодикой, достигаемой при помощи рифм и системы аллитераций – родственных звуков перед ударной гласной. В свою очередь, вокальные линии должны передавать натуральные акценты речи.

²⁰⁶ Друскин М.С. Вагнер Рихард // Музыкальная энциклопедия. Т.1. Стлб. 638.

²⁰⁷ Напечатана в конце 1860 года с указанием даты «1861».

²⁰⁸ Подробнее об этой школе см. 1.5.

Не умаляя значение вокальной партии, Вагнер отводит важнейшую роль оркестру, обогащенному достижениями бетховенского симфонизма. Соединенный со стихом, который обладает собственной мелодией, оркестр обретает способность «изъявлять неизъяснимое»²⁰⁹ и «вступает в те отношения с [музыкальной] драмой <...>, в каких находился с драматическим действием хор [древнегреческой] трагедии». Проявляя «глубокое участие ко всему происходящему», оркестр «обеспечивает <...> определенную выразительность мелодии», поддерживает ее «ровное и непрерывное течение <...> и, наконец, сообщает мотивы чувству – со всей настоятельностью и убежденностью»²¹⁰. Соответственно снижается роль оперного хора, а ансамбли используются лишь в исключительных случаях – когда все персонажи охвачены единым чувством, но сохраняют свою индивидуальность.

Individualität (индивидуальность, личность) в программном труде Вагнера – одно из ключевых слов. «Толпа способна разве что ошеломить нас, но заинтересовать – никогда! Лишь четко различимые индивидуальности приковывают взгляд, исполненный сострадания»²¹¹. Современную Вагнеру романтическую оперу композитор называет театром теней, где действуют «духовно опустошенные характерные маски, лишённые какой бы то ни было индивидуальности»²¹². Чем менее содержательны личности, скрытые под этими масками, тем более подходящими считаются они для исполнения оперных арий. «“Принц и принцесса” – вот и вся драматическая ось, вокруг которой вращалась и, строго говоря, по сей день вращается опера»²¹³. Придать жизнь характерным маскам призван богатый внешний антураж – декорации, костюмы и заполняющий сценическое пространство «фон, способный двигаться, – оперный хор, который в конце концов становится главным, самой оперой. Она вынуждена со всех сторон

²⁰⁹ Вагнер Р. Опера и драма // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. С. 196–197.

²¹⁰ Вагнер Р. Музыка будущего // Там же. С. 202.

²¹¹ Wagner Richard. Oper und Drama. 2. und 3. Th. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 4. S. 162–163.

²¹² Wagner Richard. Oper und Drama. 1. Th. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 3. S. 269.

²¹³ Ibid. S. 269.

освещать мерцающим светом “принца и принцессу”, чтобы поддерживать разуряненную певческую жизнь этих убогих горемык»²¹⁴.

Совсем иначе действует композитор-драматург. Он отсеивает несущественные подробности заднего плана, чтобы персонаж рельефно вырисовывался на легко обозримом фоне. В сценическом поведении героя он выделяет главную линию – всеобъемлющую как по содержанию, так и по способу выражения. Это позволяет создать художественно законченный образ, в котором высвечено истинное лицо индивидуума и одновременно выявлены его общечеловеческие черты²¹⁵.

Наделенный неповторимой индивидуальностью персонаж музыкальной драмы изъясняется совсем иначе, нежели пресловутые «принц и принцесса». Мелодизация поэтического слова в либретто и «бесконечная мелодия» оркестра, который в полную силу высказывает все, о чем молчит поэт²¹⁶, выводят собственно вокальную линию за «тесные рамки оперной мелодии». Оставаясь «единственной формой музыки»²¹⁷, вокальная мелодия становится у Вагнера еще и мелодией стиха, совмещающей в себе язык слов с языком звуков, мысль с чувством²¹⁸.

Воспроизвести подобного рода мелодию, которую «полнозвучные волны оркестра» несут, словно челн, продвигаемый по глади горного озера ударами весел и управляемый поворотами руля, призван драматический певец²¹⁹, воспитанный в соответствии с фонетическими особенностями немецкого языка. В докладной записке Людвигу II Вагнер подчеркивает, что в немецком языке, в отличие от итальянского и даже французского, преобладают «краткие и глухие гласные, продлить которые невозможно без ущерба для понимания смысла слов». К тому же «гласные втиснуты между согласными, пусть в высшей степени выразительными,

²¹⁴ Ibid. S. 269.

²¹⁵ См.: Wagner Richard. Oper und Drama. 2. und 3. Th. S. 46.

²¹⁶ См.: Вагнер Рихард. Музыка будущего // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. С. 201.

²¹⁷ Там же. С. 198.

²¹⁸ См.: Вагнер Рихард. Опера и драма // Избранные работы. С. 463.

²¹⁹ См.: Wagner Richard. Oper und Drama. 2. und 3. Th. S. 172.

но нагроможденными друг на друга вопреки представлениям о благозвучии»²²⁰. Вот почему стихия немецких певцов – не распевание обворожительных колоратур, но энергичное, выразительное произнесение текста, идеально подходящее для драматического представления.

Следует особо подчеркнуть: Вагнер вовсе не призывает жертвовать красотой звука ради драматической выразительности. Понятие «благозвучие» (*Gesangswohllaut, Gesangswohlklang*) – одно из ключевых в докладной записке, причем Вагнер прямо связывает это качество с итальянской вокальной школой и утверждает, что певец должен овладеть им в процессе обучения²²¹. Но просто красиво и чисто спеть свою партию для драматического певца недостаточно. Чтобы рельефно вылепить музыкальный образ, необходимо понимать стихотворный текст – его структуру, ритмику, риторические и поэтические особенности, влияющие на построение музыкальных фраз²²².

В брошюре «Об исполнении “Тангейзера”» Вагнер рекомендует разучивать оперу как игровую пьесу, добиваясь понимания литературного текста и его выразительного произнесения. Только после этого можно приступить к музыкальным репетициям – тогда верные вокальные акценты, правильная фразировка и даже технически сложные пассажи получатся как бы сами собой²²³. Позднее эта методика будет успешно опробована в работе со Шнорром над партией Тристана²²⁴.

²²⁰ Wagner Richard. Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule // *Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Bd. 8. S. 134–135.

²²¹ См.: Ibid. S. 136.

²²² См.: Ibid. S. 138.

²²³ См.: Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 126–130.

²²⁴ См.: С. 46–48 настоящей работы.

1.5. Попытки создать собственную вокальную школу

О воспитании драматических певцах, способных исполнить художественное произведение будущего, Вагнер задумался в июле 1850 г., т.е. еще до премьеры «Лоэнгрин» в Веймаре. Обсуждая с Листом возможность поставить в том же театре «Смерть Зигфрида»²²⁵, он писал: «...Для моих героев нужны исполнители, каких наша сцена еще не видела; откуда они возьмутся? Конечно же, не из воздуха, а из земли. И я уверен, что ты более всех способен вырастить их для меня из земли, по меньшей мере воспитать воодушевленных приверженцев. Как ни безбожно запущено наше комедиантское хозяйство, все же и поныне лучшую почву для любого искусства можно найти в этих дурацких актерах и певцах. Потому что их натура нетленна, если только они сохранили сердце. Заразив их энтузиазмом, можно вылепить из них всё, что угодно»²²⁶

В период швейцарского изгнания композитор собирал из всех доступных источников сведения об эвентуальных кандидатах на роли героев в своих грядущих премьерах. Например, о Шнорре он впервые услышал в 1856 г. от Тихачека и почти сразу же (14 июня) обратился к Девриенту с просьбой подготовить его юного питомца к исполнению партии Зигфрида: «через три года он может мне понадобиться»²²⁷. Год спустя, прервав работу над тетралогией ради «Тристана», Вагнер уже вел переговоры о постановке его в Карлсруэ со Шнорром в заглавной партии.

Первое письмо к Ниману, посланное из Цюриха 25 января 1857 г., начиналось словами: «Многоуважаемый господин! Всё, что я о Вас слышу, внушает мне уверенность, что именно Вы – тот певец, которого я с тревожным ожиданием ищу для моего “Зигфрида”. Как только Вы познакомитесь с произведением, над которым я сейчас работаю, Вы сразу поймете, насколько важен для меня этот

²²⁵ Об истории создания тетралогии и вариантах названия ее частей см.3.1.

²²⁶ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 3: Briefe der Jahre 1849 bis 1851 / hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Zweite Auflage, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983. S. 356.

²²⁷ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 8. S. 79.

выбор»²²⁸. Из дальнейшего выяснялось, что уже тогда сведущие люди предупреждали композитора о неукротимом нраве Нимана и что певец годом ранее, видимо, сам искал этой встречи.

Получив разрешение на въезд в Германию, Вагнер специально посещал спектакли с участием рекомендованных ему исполнителей, чтобы убедиться, насколько соответствуют они его идеалу драматического певца.

Знакомство в 1864 г. с Людвигом II сняло, казалось бы, все преграды, мешавшие воплотить в жизнь заветные мечты композитора. 4 мая юному королю был представлен план «эталонных» постановок опер Вагнера под его личным контролем и, разумеется, без купюр, широко практиковавшихся в то время в оперных театрах. Первым опытом стал выпущенный ровно семь месяцев спустя «Летучий Голландец»; Вагнер дирижировал и выполнял функции режиссера. В дальнейшем он оставил за собой лишь общее руководство, полностью доверив функции дирижера-постановщика Гансу фон Бюлову, в котором видел свое второе «я».

Бюлов разучивал партии с певцами, аккомпанируя им на рояле, после чего сделанное показывали Вагнеру, который вносил необходимые коррективы. Такую методику они опробовали еще в Париже, при подготовке премьеры «Тангейзера», потребовавшей 164 репетиции²²⁹, а затем усовершенствовали в Бибрихе летом 1862 г., работая с четой Шнорров над «Тристаном и Изольдой». Теперь к этому прибавились многочасовые репетиции с оркестром: сначала по партиям, затем по группам. Когда, наконец, собирался весь оркестр, Бюлов требовал, чтобы на его репетициях присутствовали и певцы.

²²⁸ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 8. S. 245.

²²⁹ По настоянию дирекции премьерой дирижировал тогдашний капельмейстер Grand Opéra Пьер Луи Дитш (1808–1865), который вошел в историю музыки благодаря скандалам с двумя крупнейшими композиторами своего времени. Вагнер был убежден, что в опере Дитша «Корабль-призрак» (поставленной в Париже на два с небольшим месяца раньше, чем «Летучий голландец» в Дрездене) был использован сценический план, который он некогда продал дирекции Grand Opéra. Разумеется, композитор обвинял Дитша и в провале «Тангейзера». А отставка капельмейстера в 1863 г. была вызвана разногласиями с Верди, возникшими в ходе репетиций «Сицилийской вечерни».

Для подготовки национальных кадров Вагнер предложил Людвигу создать на базе существовавшей с 1846 г. Королевской музыкальной консерватории Королевскую Баварскую музыкальную школу. На всех трех отделениях – вокальном, инструментальном (фортепиано, орган, струнные, духовые) и теоретическом – пение объявлялось обязательным предметом, ведь «человеческий голос – основа всей музыки»²³⁰. В свою очередь, вокалисты должны были изучать гармонию и основы композиции, а также регулярно заниматься гимнастикой, чтобы развить пластику и мимику.

Еще до того, как идея мюнхенской школы обрела свои очертания в докладной записке королю, Вагнер начал поиски наставника для вокально-технической подготовки певцов к исполнению его опер. В частности, он обращался к известному певцу, дирижеру и педагогу Юлиусу Штокхаузену, однако тот отказался приехать в Мюнхен сославшись на обязательства по контракту²³¹. В конце концов выбор пал на Фридриха Шмитта (1812–1884), с которым Вагнер работал в Магдебурге²³². В 1854 г. Шмитт опубликовал «Большую вокальную школу для Германии» и выслал один экземпляр Вагнеру в Цюрих. Композитор не проявил особого энтузиазма: методика Шмитта не отвечала его представлениям о формировании осмысленной певческой интонации на основе естественных законов речи²³³.

Возобновлению контактов способствовал Людвиг II, искавший способы воплотить в жизнь предложения, которые содержались в докладной записке Вагнера. В то время в Мюнхене воспитанник Шмитта Юлиус Гей (1832–1909)

²³⁰ Wagner Richard. Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule. S. 140.

²³¹ См.: Glasenapp Carl Friedrich. Das Leben Richard Wagners. Bd. 4. S. 439–440. Юлиус Штокхаузен (1826–1906) – немецкий певец (баритон), дирижер и вокальный педагог, ученик Мануэля Гарсиа-сына. Пел в парижской Opéra-Comique, с 1862 г. вел педагогическую и дирижерскую деятельность в Гамбурге, Берлине и Франкфурте-на-Майне. Один из первых исполнителей песен Иоганнеса Брамса. Среди учеников Штокхаузена знаменитый вагнеровский бас-баритон начала XX в. Антон ван Роой (1870–1932).

²³² В 1834–35 годах Фридрих Шмитт был солистом Магдебургского театра. Он обладал лирическим тенором, но довольно рано потерял голос, после чего занялся вокальной педагогикой, а впоследствии и разработкой собственной методики. См.: Schmitt, Friedrich. // Großes Sängerlexikon. Bd. 6. Bern und München: K. G. Saur, 2000. S. 189.

²³³ См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 45.

обучал пению кузину короля, принцессу Софию Баварскую²³⁴. 13 мая 1864 г. Людвиг в беседе с Геом выразил готовность содействовать его знакомству с композитором и даже нашел удобный предлог²³⁵. Поскольку отношения между Вагнером и воспитанником Шмитта с самого начала приобрели дружеский характер, Гею удалось уговорить композитора вместе поехать в Лейпциг. Во время встречи с основателем так называемой школы примарного тона Гей на собственном примере продемонстрировал ее практические достижения.

Шмитт считал залогом правильного развития голоса и его свободного звучания на протяжении всего диапазона обретение примарного (первичного) тона в самом начале обучения. Такой тон надлежало искать в среднем регистре на слоге *la*, широко открывая рот и посылая звук в «высшие отделы костей головы». Язык при этом оставался плоским и упирался в нижние зубы. Дышать рекомендовалось полной грудью, подтягивая живот. Критерием верно найденного тона считалось ощущение вибрации в области переносицы, при отсутствии назального призвука. Если вызвать необходимые вибрационные ощущения не удавалось, следовало заменить слог *la* на *nann* или *tann*. При правильном резонировании звук обретал полетность, способность пробиться сквозь мощный оркестр, к тому же естественным образом выравнивались регистры²³⁶.

Вскоре после лейпцигской встречи Шмитт приехал в Мюнхен, чтобы в течение полугода обучать под присмотром Вагнера нескольких подающих надежды певцов в Частной музыкальной школе, средства на которую выделил Людвиг. В случае успеха педагог должен был возглавить вокальное отделение Королевской школы.

Первыми питомцами Шмитта в Мюнхене стали баритон Людвиг Цотмайер, достаточно давно занимавшийся у этого педагога, и сопрано Роммель,

²³⁴ Юлиус Гей получил разностороннее образование. Помимо занятий вокалом он брал уроки контрапункта и композиции у Лахнера, а также овладел искусством живописца в Мюнхенской академии художеств. По окончании обучения Гей преподавал частным образом теорию музыки, фортепиано и вокал. В качестве профессионального певца не выступал.

²³⁵ В качестве предлога был выбран зингшпиль, который Гей посвятил молодому королю. При встрече он попросил Вагнера даже не открывать ноты, чтобы не тратить драгоценное время.

²³⁶ См.: Ярославцева Л.К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. С. 172–173.

приступившая к занятиям совсем недавно²³⁷. В эталонной постановке «Тристана и Изольды» со Шноррами в заглавных ролях (1865) они должны были исполнить партии Короля Марка и Брангены. После одной из репетиций недовольный Вагнер прокричал Шмитту: «<...> Когда я закончу моего “Зигфрида”, я напишу оперу специально для вас и ваших учеников в “наилучшем” стиле Флотова, который вас, наконец, удовлетворит»²³⁸, и швырнул ему в лицо свой берет. В мировой премьере участвовал только Цотмайер, и его исполнение совершенно не удовлетворило композитора²³⁹.

Гей в своих воспоминаниях не без горечи констатирует отсутствие взаимопонимания между Вагнером и Шмиттом, что в итоге привело к конфликту и неминуемому разрыву²⁴⁰. Когда в 1867-м Королевская Баварская музыкальная школа, наконец, открылась, для основателя школы примарного тона места там не нашлось. Педагог еще долго пытался оспаривать справедливость этого решения, покуда Вагнер в ответ на его «грубое» и «неприятное» письмо не сообщил – «любезно, но решительно» – о полной потере доверия к методике Шмитта²⁴¹.

Ведущим педагогом в Королевской школе стал Юлиус Гей, который проработал на этом посту до 1883 г. По просьбе Вагнера он также готовил к первому Байройтскому фестивалю (1876) исполнителей партий Зигфрида (Георг Унгер), Альбериха (Карл Хиль), Вотана (Франц Бец), Брюнгильды (Амалия Матерна).

Свой практический опыт Гей обобщил в вышедшем после смерти Вагнера учебнике «Немецкое обучение пению». Вслед за Шмиттом, важнейшим начальным этапом собственно вокальной подготовки певца Гей полагал нахождение

²³⁷ См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 80. Имя госпожи Роммель нам, к сожалению, установить не удалось.

²³⁸ Ibid. S. 87.

²³⁹ См.: Ibid. S. 95. Как замечает биограф Вагнера Курт фон Вестернхаген, методика Шмитта давала неплохие результаты при работе над «Тангейзером» или «Лоэнгрином», но не годилась для «Тристана», принципиально отличавшегося по стилю от прежних опер. См.: Westernhagen Curt von. Wagner: A Biography. P. 340.

²⁴⁰ См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 151.

²⁴¹ См.: Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. München: Piper, 1976. S. 293. Запись от 30 сентября 1870 года.

правильного тона на наиболее удобный гласный, только называл его не «примарным», а «натуральным». Обретение такого тона создает ощущение легкой эмиссии звука. Следующий этап формирования однородного звучания – «нормальный» тон, при котором звуки всего диапазона обретают свободно льющийся характер. Конечной же целью объявлялся так называемый «идеальный тон», от которого и певец, и слушатель получают физическое и эстетическое удовольствие²⁴².

Подобно многим педагогам-современникам, Гей считал необходимым стабильно пониженное положение гортани, которое должно достигаться без чрезмерных усилий (резкое опускание нижней челюсти или прижимание ее к шее). Он рекомендовал диафрагматическое дыхание, при котором мягкое нёбо поднимается все выше по мере наполнения легких воздухом. Подобно Шмитту, Гей придавал особое значение развитию вибрационных ощущений в верхней части лица (гайморовы пазухи, переносица, лобные пазухи). Это помогает добиться необходимого соединения грудного и головного резонаторов и однородного (ни в коем случае не гнусавого) звучания²⁴³.

Свой учебник Гей разделил на две части: речевую и вокальную. Разговорный немецкий язык, включающий в себя множество диалектов, фонетические различия которых сохраняются по сей день, существенно отличается от литературного, на котором исполняются театральные пьесы и оперы. Именно поэтому целью первой части учебника является выработка правильного, четкого и красивого произнесения текста либретто актером или певцом. Для достижения этой цели педагог подробно разбирает и комментирует различные аспекты артикуляции каждого звука и дифтонга, а затем дает на них упражнения. Кроме того, Гей описывает варианты повышения и понижения силы звука в предложении, основные речевые ритмы, ритмическую фразировку в предложении, паузы, стихотворные размеры и т. д.

²⁴² См.: Ярославцева Л.К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. С. 174.

²⁴³ См.: Там же. С. 174–175.

Главная цель вокальной части, к которой следует приступать после освоения речевой, – совместить отработанное в первой части произнесение текста с ровным, красивым и соответствующим данному тексту вокальным тоном. Каждому звуку, как гласным, так и согласным (букве или дифтонгу), каждой вокально-технической задаче посвящены специальные серии упражнений. Так для нейтрализации светлых и темных гласных используются подготовительные упражнения на сменяющие друг друга звуки (например, *i-ï-u-o-ö-e-i*). За ними следуют упражнения на отдельные слова и целые фразы с соответствующим звуковым наполнением (например, «*Nun nonnen nennenh*») ²⁴⁴. В большинстве вокальных упражнений, независимо от протяженности, использован немецкий поэтический текст, позволяющий освоить и закрепить правильное певческое интонирование. Привычных для итальянских школ пения вокализмов у Гея нет, если не считать таковыми упомянутые подготовительные упражнения на различные гласные.

Достаточно большое внимание уделено фразировке, верному исполнению специфических для немецкого языка кратких и долгих гласных, которым не всегда соответствуют музыкальные длительности, а также многообразию вопросительных и утвердительных интонаций и их оттенков. По мнению Гея, певец должен доносить эти интонации до публики даже в том случае, если они не отражены в мелодической линии или отражены недостаточно четко. Для выработки навыка смысловой артикуляции предлагаются упражнения в различных стихотворных размерах, где музыкальные акценты и длительности не совпадают со стихотворными.

У мужских голосов Гей выделяет не только грудной и головной регистр, но и участки наименьшего звучания на самых нижних нотах, различные (светлый, темный, натуральный) оттенки звучания грудного регистра, темное и светлое смешивание окраски звука. Большое внимание педагог уделяет сглаживанию регистров, вводит понятия грудного и назального прикрытия переходных звуков ²⁴⁵.

²⁴⁴ М. Лодько усматривает их сходство с логопедическими упражнениями. См.: Гей Юлиус. *Немецкая школа пения: учебное пособие*. С. 5.

²⁴⁵ См.: Там же. С. 6.

Начиная развитие голоса с центрального, грудного регистра, Гей постепенно расширяет диапазон, вводит в упражнения скачки, рекомендует тренировать выход в верхний регистр с использованием фальцета, смешанного и грудного звучания, использует различные штрихи²⁴⁶. В учебник включены также упражнения на развитие гибкости и подвижности голоса. В заключение каждого раздела для иллюстрации конкретных исполнительских трудностей приводятся музыкальные примеры из немецкой вокальной литературы, в том числе опер Вагнера.

Школа Гея оказала важное влияние на развитие немецкого драматического и вокального искусства. И сегодня она используется при обучении актеров и певцов, в особенности речевая часть, которую перепечатывают практически ежегодно. Однако для выяснения взглядов Вагнера на вокальное искусство гораздо более ценным источником остаются воспоминания «Рихард Вагнер как наставник исполнителей», опубликованные в 1911 г. сыном Юлиуса Гея Гансом. Можно сказать, что именно воспоминания дают ключ к выявлению «сверхзадачи» знаменитого учебника. Выпуская его в свет, Гей как бы отдавал дань памяти Мастера, способствовал воплощению его мечты о немецком певце-актере в творчестве следующих исполнительских поколений.

Для настоящего исследования особое значение имеют приводимые Геом высказывания Вагнера о *Sprachgesang* – «декламационном пении», или «пении-декламации» и о немецком бельканто. В литературном наследии композитора понятия *Sprachgesang* и «немецкое бельканто» нам не встречались, однако у нас нет оснований не доверять свидетельству человека, который с момента знакомства с Вагнером тщательно фиксировал его высказывания, а позднее нередко специально вызывал композитора на разговор, чтобы уяснить его понимание конкретных терминов или приемов.

В 1875 г. в беседе с Геом Вагнер сетовал: «То, что до сих пор понималось под ставшим общепринятым термином *Sprachgesang*, сводилось в конечном счете к предельно четкому произнесению текста, который следовало донести [до

²⁴⁶ См.: Там же.

слушателя] в неравной борьбе с оркестром»²⁴⁷. На самом деле путеводной нитью к правильному декламационному пению композитор считал понимание солистом речевого ритма и фразировки, а особенно – способность отразить это понимание в музыке. По наблюдению М. Раку, вагнеровский словесно-музыкальный язык (Wort-Ton Sprache) «предполагает вхождение в его мир через ворота смысла музыкальных интонаций, то есть в первую очередь – работу над словом»²⁴⁸. Некоторым артистам, утверждал Вагнер, подобная способность дается от природы (как в случае со Шнорром), остальные могут добиться нужного результата под руководством опытного педагога.

Как отмечалось выше, в возможность немецкого бельканто Вагнер уверовал в ходе работы с Тихачеком. Гей приводит слова композитора: «Я сумел втолковать ему, что отвратительное жесткое произношение согласных разрушает любую мелодическую линию и что согласные не следует рассматривать как неизбежное зло, допускаемое во имя мало-мальски понятного произнесения текста. При правильном обращении [с согласными] они усиливают выразительность слова и силу его воздействия»²⁴⁹.

Согласно Гею, Вагнера возмущала пустая болтовня о несовместимости современного итальянского бельканто с его оперным стилем. Те, кто так говорит, просто не понимают подлинной сути бельканто как одной из важнейших областей вокального искусства, утверждал композитор²⁵⁰.

Несмотря на дружеские отношения с Геем, Вагнер в последние десятилетия своей жизни практически не сотрудничал с ним как с вокальным педагогом. Безвременная кончина Шнорра, вынужденный отъезд из баварской столицы (так называемое второе швейцарское изгнание 1865–73), разрыв с Бюловом, разногласия с Людвигом Баварским по поводу постановки отдельных опер «Кольца», – все эти факторы прервали серию «эталонных» постановок в Мюнхене и существенно снизили интерес композитора к Королевской музыкальной школе.

²⁴⁷ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 150.

²⁴⁸ Раку М.Г. Вагнер. Путеводитель. С. 221.

²⁴⁹ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 135.

²⁵⁰ Ibid. S. 149.

Без его бдительного надзора деятельность учебного заведения постепенно академизировалась. Неудивительно, что в год смерти Вагнера школу покинет и Гей – как полагает его сын, по причине разногласий с «художественно насквозь реакционным» директором Карлом фон Перфалем²⁵¹.

О подготовке исполнителей для своих «синтетических художественных произведений» (Gesamtkunstwerk) Вагнер вновь задумался после первого Байройтского фестиваля, обернувшегося очередным финансовым крахом. На съезде делегатов Вагнеровского общества, который состоялся в Байройте 15 сентября 1876 г., он предложил создать Школу для освоения стиля (Stilbildungsschule)²⁵². Первый год бесплатного обучения предполагалось посвятить классике, на второй намечались репетиции, а с 1880-го должны были начаться ежегодные фестивальные исполнения опер, от «Голландца» до «Парсифаля», премьерой которого Вагнер планировал отметить собственное семидесятилетие.

К сожалению, этот проект был реализован лишь после смерти композитора и к тому же в сильно «урезанном» виде. В 1892 г. вдова Вагнера открыла в Байройте небольшую школу для певцов, готовых посвятить себя музыке ее супруга. На должность руководителя она пригласила не Гей, а хормейстера байройтского театра Юлиуса Кнize²⁵³.

1.6. Развитие вагнеровского исполнительства в конце XIX – первой половине XX века

Безвременная кончина Вагнера не пресекла поток паломников в Байройт. Однако даже самых ревностных из них подчас разочаровывал вокальный стиль, культивировавшийся под бдительным надзором Козимы Вагнер и Юлиуса Кнize.

²⁵¹ См.: Hey Hans. Vorwort // Richard Wagner als Vortragsmeister. S. VIII.

²⁵² См.: Kapp Julius. Wagner: Eine Biographie. 16. bis 19. Auflage. Berlin: Schuster & Loeffler, [1913]. S. 119; Newman Ernest. The Life of Richard Wagner. Vol. 4. P. 571.

²⁵³ См.: Fischer Jens Malte. Richard Wagner und seine Wirkung. S. 74–75.

Джордж Бернард Шоу окрестил эту гипертрофированную версию *Sprachgesang* «байройтским лаем». Прославленный вагнеровский тенор Лео Слезак (1873–1946), которому руководители фестиваля отказали после единственного прослушивания, утверждал, что в Байройте солистов заставляли на каждой репетиции петь в полный голос, доводя их до изнеможения²⁵⁴. Современный английский певец и историк вокального искусства Джон Поттер в своей книге «Тенор: история голоса» уподобил бескомпромиссную манеру «декламационного пения» речи оратора, который доносит свои идеи до публики с пламенной убедительностью, нисколько не заботясь о красоте голоса или изяществе сценического поведения. Сохранившиеся записи наиболее ярких представителей этого направления – Альфреда фон Бари (1873–1926) и Эрика Шмедеса (1868–1931) – по словам Поттера, демонстрируют четкую дикцию, но при этом удручают отсутствием «утонченного вкуса»²⁵⁵.

В то же время, за пределами Байройта стремительно распространялась традиция вагнеровского бельканто, заложенная на двух первых фестивалях. Ее носителями стали певцы, работавшие с композитором. Они выступали на различных сценах Европы, а в 80-е г. XIX в. образовали костяк двух оперных трупп, способствовавших популяризации музыки Вагнера.

В 1882 г. австрийский певец (баритон) и театральный деятель Анджело Нойман (1848–1910) создал Гастролирующий театр Рихарда Вагнера, который объездил с «Кольцом нибелунга» большую часть Европы, включая Петербург, и дал в общей сложности 135 спектаклей и 58 концертов²⁵⁶. Звездами труппы были Ниман, Амалия Матерна, а также Фогль и его жена Тереза. За дирижерским пультом стоял Антон Зайдль, личный переписчик Вагнера, участвовавший в подготовке первого байройтского фестиваля. Он же учредил в середине 1880-х немецкие сезоны в Метрополитен-опера.

²⁵⁴ См.: Ibid.

²⁵⁵ Potter John. *Tenor: History of a Voice*. Location 1583.

²⁵⁶ См.: Brener Milton E. *Richard Wagner and the Jews*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005. P. 262–266; Horowitz Joseph. *Wagner Nights: An American History*. Berkeley: University of California Press, 1998. P. 86.

Под музыкальным руководством Зайдля Метрополитен-опера стала своего рода Байройтом Западного полушария и сохранила эту роль вплоть до наших дней. Из 589 спектаклей, состоявшихся здесь в сезоны 1884/85–1890/91, 329 были постановками опер Вагнера – от «Риенци» до «Кольца нибелунга». Ведущими исполнителями оказались опять-таки Ниман и Фогль, а также Лили Леман (Воглинда и Хельмвиге на первом фестивале в Байройте) и Теодор Райхман (Амфортас на фестивале 1882 г.). В 1903-м в Метрополитен показали «Парсифаля», воспользовавшись тем, что США еще не подписали соглашение о международных авторских правах²⁵⁷. В Европе до 1913 г. последняя опера Вагнера, в соответствии с его завещанием, исполнялась только в Байройте. Узнав о нью-йоркской премьере, Козима пустила в ход все свои связи, чтобы сделать дирижера-постановщика Альфреда Герца персоной нон грата в немецких театрах и концертных залах.

1.6.1. Героические тенора конца XIX-го и первых десятилетий XX-го веков

Уже при жизни композитора список выдающихся исполнителей теноровых партий в его операх начал пополняться именами представителей других национальностей. На рубеже XIX–XX в. этот процесс стимулировало, с одной стороны, лавинообразное распространение «вагнеромании» в Европе и Америке, с другой – постепенное изменение стиля оперного пения (взаимообусловленность и взаимосвязь этих процессов – тема отдельного исследования). Голоса повсеместно становились все более громкими и все менее гибкими, что отчасти стирало различия между национальными школами и репертуаром²⁵⁸. Многие героические тенора того времени начинали как баритоны, затем осваивали теноровые партии лирико-драматического плана и лишь с достижением относительно зрелого возраста утверждались сначала в вердиевском, а чуть позже и в вагнеровском репертуаре. Такой путь прошел, в частности, поляк Жан (Ян Мечислав) де Решке (Jean de Reszke, 1850–1925), воспитанный в итальянской традиции и признанный одним из лучших теноров второй половины XIX в.

²⁵⁷ См.: Horowitz Joseph. Wagner Nights: An American History. P. 125; 259–261.

²⁵⁸ Подробнее см.: Potter John. Tenor: History of a Voice. Location 1601.

Первые уроки юноше давала мать, ученица Мануэля Гарсиа-старшего и Полины Виардо. С пятнадцати лет Ян Мечислав занимался у педагога Варшавской консерватории Франческо Чаффеди, который определил его голос как баритон и рекомендовал продолжить обучение в Милане у Антонио Котоньи²⁵⁹. Дебютировав в Венеции в 1874 г. под именем Джованни ди Решке, молодой польский баритон в течение трех лет покорила оперные сцены Италии, Франции и Великобритании. Постепенно он стал задумываться о возможности шире использовать верхний регистр своего голоса и обратился за советом к проживавшему в Париже педагогу старой итальянской школы Джованни Сбрилья. Несмотря на то, что в XIX в. переход из баритонов в тенора еще не был привычным, Сбрилья успешно справился с задачей.

С 1879 г. де Решке начал осваивать теноровые партии в операх Мейербера, Массне, Гуно, затем постепенно расширил репертуар. В числе его лучших ролей – Ромео в «Ромео и Джульетте» Гуно, Радамес в «Аиде», Хозе в «Кармен», но прежде всего Лоэнгрин, Тристан и Вальтер в «Нюрнбергских мейстерзингерах». Где бы ни выступал де Решке – в Париже или Лондоне, в Петербурге или на сцене Метрополитен, созданные им вагнеровские образы имели неизменный оглушительный успех. Слушателей покоряли красота голоса – гибкого, подвижного и вместе с тем густого и сочного, безукоризненная музыкальность, сценическое обаяние, романтическая приподнятость и полнота чувств²⁶⁰.

Одним из наиболее ярких преемников де Решке стал упоминавшийся выше чешский тенор Лео Слезак. Сын мельника, с детства привыкший к тяжелому физическому труду (одно время он работал кузнецом), в возрасте 19 лет поступил в хор театра Брно, не умея даже читать ноты. Благодаря своему таланту и сильнейшему желанию петь, Слезак быстро наверстал упущенное и спустя три года дебютировал в родном театре в роли Лоэнгрин. Ближайшими ступенями

²⁵⁹ Знаменитый баритон (его высоко ценил Дж. Верди) и педагог прожил долгую жизнь (1831—1918) и воспитал целую плеяду оперных звезд, в том числе баритона Маттиа Баттистини, теноров Джакомо Лаури-Вольпи и Беньямино Джильи.

²⁶⁰ См.: Potter John. Tenor: History of a Voice. Location 1659. Лисса 3. Решке, Жан // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стлб. 610.

стремительного восхождения певца стали зачисление в труппу Берлинской оперы, выступление в партиях Тангейзера во Вроцлаве и Зигфрида в Ковент-Гардене. С 1901-го по 1907 г. Слезак был солистом Венской оперы, соратником Густава Малера. Здесь он пел Лоэнгрин, Эрика, Вальтера фон Штольцинга и Тангейзера, а также Манрико, Радамеса и Отелло²⁶¹.

Столицу Австрии певец покинул в один год с Малером. Он направился в Париж, к великому де Решке, который научил младшего коллегу исполнять высокие ноты *mezza voce*, что стало отличительной особенностью чешского тенора²⁶². С 1909-го по 1913 г. Слезак блистал на подмостках Метрополитен в операх Вагнера, Верди, Моцарта и Чайковского, затем вернулся в Вену, где в последний раз вышел на сцену в 1934 г. в партии Отелло. Помимо оперного репертуара, он много и успешно исполнял камерную музыку, пел в оперетте, а с 1932-го снимался в кино.

Историки вокального исполнительства проводят параллели между Слезак и его соотечественником Йозефом Тихачеком²⁶³. Оба певца выбивались из расхожих представлений о Heldenotenor и одновременно являлись ярчайшими представителями традиции вагнеровского бельканто. Голоса Тихачека и Слезака, начисто лишённые баритонального оттенка, были лирическими по природе, но достаточно объёмными и сильными. Мастерское сочетание красоты тона и плавности линий с четким произнесением текста позволило Слезаку (как ранее Тихачеку) ближе всего подойти к звуковому идеалу героического тенора, каким его представлял композитор.

Ту же традицию развивал русский современник Слезака Иван Ершов (1867–1943). Он обладал мощным, но подвижным голосом широчайшего диапазона, легко брал *d²* и, подобно Слезак, умел исполнять верхние ноты *mezza voce*. Блестящие

²⁶¹ Первой партией, исполненной Слезак в Вене, был Арнольд («Вильгельм Телль» Россини). См.: Patocka Ralph-Günther. Slezak, Leo // Neue Deutsche Biographie. Bd. 24. Berlin: Duncker & Humblot, 2010. S. 502–504.

²⁶² См.: Potter John. Tenor: History of a Voice. Location 3470.

²⁶³ См., в частности: Verdino-Süllwold Carla Maria. Remembering the Great Heldenotenors. In 2 Parts // Scene 4 Magazine [электронный ресурс]. – 2013. – October; November. – Part One. URL: <http://www.scene4.com/archivesqv6/oct-2013/1013/carlasullwold1013.html> (дата обращения: 13.01.2016).

вокальные данные (Ершова нередко сравнивали с Таманью и де Решке) дополнялись импозантной внешностью, сценическим обаянием и поразительным даром перевоплощения²⁶⁴. Ершов придавал огромное значение «слову, живой правдивой интонации речи, основывая на них характер музыкальной фразировки. <...> В каждой партии он создавал завершённый вокально-сценический образ, отмеченный четкостью и стройностью ритма, пластической выразительностью»²⁶⁵.

В профессиональную музыку машинист железной дороги пришел сравнительно поздно. До этого пел в церковном хоре, выступал в любительских концертах. В 1888 г. поступил в Московскую консерваторию, но уже через три месяца по настоянию А. Г. Рубинштейна был переведен в Петербург, где занимался в вокальном классе С. И. Габеля – воспитанника того самого Чаффеи, у которого начинал обучение де Решке. Получив диплом (1893), провел год в Милане, совершенствуя мастерство под руководством Ч. Росси и выступая в разных городах. Вскоре после возвращения в Россию Ершов был зачислен в труппу Мариинского театра, где проработал более 30 лет (1895–29). Одну из своих лучших партий – Отелло в опере Верди – он исполнил в год ухода со сцены; концертная деятельность певца продолжалась до 1938-го; важный вклад внес он и в вокальную педагогику.

В обширном репертуаре Ершова одно из центральных мест занимала музыка Вагнера. Количество вагнеровских партий и частота их исполнения позволяют нам смело назвать его первым и главным отечественным вагнеровским тенором. В роли Тангейзера Ершов дебютировал в 1895-м, а в начале XX в. стал первым в России исполнителем партий Зигмунда («Валькирия», 1900), Зигфрида («Зигфрид», 1902; «Гибель богов», 1903) и Логе («Золото Рейна», 1905). Тогда же в его репертуаре появились Тристан, Лоэнгрин и Парсифаль (в концертном исполнении). В концертах Ершов исполнял также песни Вагнера на стихи Матильды фон

²⁶⁴ См.: Potter John. Tenor: History of a Voice. Location 3312.

²⁶⁵ Зарубин В. Ершов // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. Стлб. 378. Здесь же сообщается, что Римский-Корсаков, высоко оценивший трактовку Ершовым партии Гришки Кутерьмы в «Сказании о невидимом граде Китеже», внес по его совету ряд изменений в партитуру (паузы, темповые детали и др.).

Везендонк. В 1910–11 г. выступал в Мариинском театре в «Тристане и Изольде» и «Лоэнгрине» под управлением Феликса Мотля, который некогда принимал участие в подготовке первого фестиваля в Байройте²⁶⁶. Прославленный вагнеровский дирижер признал Ершова одним из лучших интерпретаторов Тристана²⁶⁷. Известно также, что русский певец был знаком с Козимой Вагнер, которая приглашала его посетить Байройт: по одним данным в качестве слушателя²⁶⁸, по другим – исполнителя²⁶⁹. Как бы то ни было, Ершов в вагнеровской цитадели так и не спел. Возможно, одной из причин стали трудности, связанные с «переучиванием» партий на языке оригинала²⁷⁰.

Если Ершова, пусть с оговорками, все же включают в разряд Heldentenor'ов²⁷¹, то солист московского Большого театра Леонид Собинов (1872–1934) занимает в истории вагнеровского исполнительства уникальную позицию. За свою жизнь этот обладатель «гибкого, изящного, ровного во всех регистрах голоса редкой красоты и мягкого “серебристого” тембра»²⁷² спел лишь одну главную партию в опере Вагнера, Лоэнгрина²⁷³. Зато она стала для него любимой – наряду с партиями Ленского, Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно) и Вертера в одноименной опере Массне. В образе посланца Грааля Собинов выходил на сцену в течение 25

²⁶⁶ С 1903 года Мотль работал в Мюнхене, но много гастролировал, в том числе в Москве и Петербурге.

²⁶⁷ См.: Ершов Иван Васильевич // Отечественные певцы. 1750–1917: Словарь [электронный ресурс] / А.М. Пружанский. М., 2008. URL: https://slovari.yandex.ru/книги/Отечественные_певцы/Ершов_Иван_Васильевич/ (дата обращения 13.01.2016).

²⁶⁸ См.: Там же.

²⁶⁹ См.: Левик С. Музыкальный нерв [Электронный ресурс]. URL: http://www.belousenko.com/books/art/ershov/ershov_levik.htm (Дата обращения: 13.01.2016). См. также: Акимова-Ершова С. Двадцать семь лет на одном дыхании [Электронный ресурс]. URL: http://www.belousenko.com/books/art/ershov/ershov_akimova.htm (Дата обращения: 13.01.2016).

²⁷⁰ По словам Гозенпуда Ершов объяснял свой отказ тем, что не может петь по-немецки, не чувствуя полной творческой свободы. См.: Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. С. 235.

²⁷¹ См., в частности: Potter John. Tenor: History of a Voice. Location 3310.

²⁷² Собинов Леонид Витальевич // Отечественные певцы. 1750—1917: Словарь [электронный ресурс]. URL: http://slovari.yandex.ru/книги/Отечественные_певцы/Собинов_Леонид_Витальевич/ (Дата обращения: 13.01.2016).

²⁷³ В самом начале карьеры Собинов пел партии рулевого в «Летучем Голландце» и Вальтера в «Тангейзере», позднее исполнял в концертах любовную песнь Зигмунда из «Валькирии» и песни Вальтера из «Нюрнбергских мастерзингеров». См.: Официальный сайт дома-музея Л. Собинова [электронный ресурс]. URL: <http://www.sobinov.yar.ru/russian/creative.htm> (Дата обращения: 13.01.2016).

лет, вплоть до завершения карьеры (1933). Как «человек высокой культуры, тонкого интеллекта», он всегда досконально изучал литературные первоисточники, историческую эпоху, вдумчиво работал над собственно музыкальным текстом. Это позволяло зачастую принципиально по-новому интерпретировать многие образы²⁷⁴.

В трактовке Собиновым партии Лоэнгина на первый план выдвигалось духовное начало. Герой представал «не витязем, но иноком», как бы овеванным «фантастической дымкой»²⁷⁵. Недаром один из крупнейших дирижеров рубежа XIX–XX в. Артур Никиш признавался, что во время исполнения Собиновым партии Лоэнгина по его щеке катилась «невольная слеза»²⁷⁶.

В известных нам источниках нет сведений о зарубежных выступлениях Ершова и Собинова в операх Вагнера. Тем не менее, в их творчестве отразилась общая тенденция вагнеровского исполнительства того времени – неуклонное упрочение позиций немецкого бельканто. К началу второго десятилетия XX в. «еретические» веяния добрались, наконец, и до Байройта. В 1906 г. Козима Вагнер передала бразды правления фестивалем сыну Зигфриду (1869–1930), а шесть лет спустя Юлиуса Кнize на посту заведующего музыкальной частью сменил Карл Киттель. Новому руководству удалось найти «золотую середину между Sprachgesang и бельканто»²⁷⁷.

1.6.2. «Золотой век» Heldentenor'ов

В истории вагнеровского исполнительства так называют период между Первой мировой войной и серединой 50-х, представленный именами Лаурица Мельхиора, Людвиг Зютхауса, Сета Сванхольма и Макса Лоренца. Все они были

²⁷⁴ См.: Владыкина-Бачинская Н.М. Собинов Л.В. // Музыкальная энциклопедия. Т.5. Стлб. 122.

²⁷⁵ Слова принадлежат советскому музыкальному критику и искусствоведу Э.А. Старку. Цит. по: Леонид Собинов // Большой театр. Золотые голоса [электронный ресурс] / Татьяна Маршкова, Людмила Рыбакова. Litres, 2013. URL: <http://www.litres.ru/ludmila-rybakova/tatyana-marshkova/bolshoy-teatr-zolotye-golosa/> (дата обращения: 13.01.2016).

²⁷⁶ См.: Там же. Никиш слышал русского певца в Большом театре, где он неоднократно дирижировал, в том числе «Лоэнгином» с Собиновым в главной партии (1909), см.: Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. Л.: Советский композитор, 1990. С.251.

²⁷⁷ Fischer Jens Malte. Richard Wagner und seine Wirkung. S. 80.

по сути узкими специалистами, что не практиковалось ни ранее, ни впоследствии. А длительная работа в одном театре, равно как и не слишком насыщенный график выступлений, позволяли уделять достаточно времени отдыху и досконально изучать свои партии, что уменьшало риск перегрузить голос.

Записи выступлений «великолепной четверки» и сегодня сохраняют художественную ценность, давая представление об исполнительской индивидуальности каждого из этих мастеров. Именно их наследие предопределило высочайшие требования к героическим тенорам, а заодно и некоторые неистребимые предрассудки – например, об обязательности «баритонового предыкта» к звездной карьере *Heldentenor*'а²⁷⁸. Эти предрассудки сломали немало певческих судеб. Баритоны пытались насильно развивать верхний регистр, утрачивая качество и гибкость голоса, а порой и сам голос. Напротив, тенора, потенциально способные петь вагнеровский репертуар, не отваживались к нему подступиться. С этими предрассудками, питавшими миф о неисполнимости партий *Heldentenor*, тщетно пытались спорить многие артисты и вокальные педагоги. Например, Лаури-Вольпи подчеркивал: «Баритон остается баритоном и никогда не достигнет той [теноровой] тесситуры, где необходимы ясность тона и *squillo*²⁷⁹, без опасности для певческого аппарата»²⁸⁰.

Датчанин Лауриц Мельхиор (1890–1973) начал свою карьеру на сцене Королевской оперы Копенгагена в 1913 г. с исполнения второстепенных баритоновых партий преимущественно итальянского репертуара. Однажды коллега, певшая вместе с Мельхиором в «Трубадуре», высказала предположение,

²⁷⁸ Подобную мысль неоднократно высказывал Лауриц Мельхиор в беседах со своим последним концертмейстером Леонардом Айзнером. См.: Emmons Shirlee. *Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior*. P. 14.

²⁷⁹ Буквальный перевод слова *squillo* (ит.) – «звук» или «звон». В данном случае имеется в виду «звнящий» полетный звук, способный прорваться сквозь любое оркестровое *tutti*.

²⁸⁰ Цит. по: Fischer Jens Malte. *Richard Wagner und seine Wirkung*. S. 106. Эти слова Лаури-Вольпи произнес в контексте разговора о чилийском певце по имени Рамон Винай (1911–1996), выступавшем на Байротской сцене с 1952-го по 1957 г. в партиях Тристана, Тангейзера, Зигмунда и Парсифаля. Исполнительская манера Винай воплощает доведенное до крайности представление о баритональной природе героических теноров. Он начал карьеру в 1931 г., а к теноровым партиям обратился лишь двенадцать лет спустя, полностью сохранив чисто баритоновое звучание без всякого намека на теноровую обертонику, что не лучшим образом сказалось на гибкости, разнообразии оттенков и качестве его верхнего регистра.

что на самом деле он Heldentenor. Первая попытка, предпринятая после занятий с вагнеровским тенором Вильгельмом Герольдом, – дебют в роли Тангейзера (1918) – оказалась неудачной. Тем не менее, Мельхиор продолжил обучение у Герольда, исполняя небольшие теноровые партии, в том числе Генриха дер Шрайбера в постановке «Тангейзера», где заглавного героя пел Лео Слезак.

Поворотными моментами в судьбе артиста стали встречи с британским писателем Хью Уолполом и выдающимся вагнеровским сопрано Анной Бар-Мильденбург. Уолпол познакомил Мельхиора с концертмейстером Виктором Байгелем, который некогда аккомпанировал де Решке и помог освоить технику польского тенора. Занятия с Бар-Мильденбург (чей талант в свое время выпестовал Густав Малер) стали заключительным этапом в огранке нового Heldentenor'a. Первый громкий успех принесло исполнение партии Зигмунда в лондонском Ковент-Гарден, в том же 1924 г. началось сотрудничество с Байройтским фестивалем, где Мельхиор в течение ближайших лет выступил в ролях Парсифаля, Зигфрида, Зигмунда, Тангейзера и Тристана. А после блистательного дебюта на сцене Метрополитен-опера («Парсифаль», 1926) он стал ведущим солистом театра и своего рода иконой вагнеровского вокального стиля.

По всей видимости, Мельхиор обладал самым могучим голосом среди великих героических теноров – плотным, способным пробить любой оркестр, с большим количеством низких грудных обертонов и уверенными верхними нотами (правда, долгое пребывание в высокой тесситуре оказывалось для него не всегда комфортным). Несмотря на длительную карьеру и огромное количество спектаклей, репертуар артиста был не слишком обширным. В операх Вагнера Мельхиор никогда не пел Эрика, Логе и Вальтера фон Штольцинга, количество других ролей можно сосчитать на пальцах одной руки: Флорестан в «Фиделио», Отелло, Радамес, Канио и Туридду; при этом три последние партии он исполнял лишь в начале своей теноровой карьеры²⁸¹. Таким образом, Мельхиор вошел в историю вокального искусства именно как вагнеровский Heldentenor номер один,

²⁸¹ См.: Lauritz Melchior's Repertoire [электронный ресурс]. URL: <http://heroictenor.com/concertrecitalrep.html> (Дата обращения: 13.01.2016).

сравнение с которым могло стать гибельным для любого претендента на исполнение этих партий. Многие критики до сих пор утверждают, что с окончанием его карьеры утратило смысл само понятие *Heldentenor*. Справедливости ради стоит заметить, что Мельхиор не был певцом-актером, о котором мечтал Вагнер: он не особенно заботился о драматическом правдоподобии и достаточно вольно относился к авторскому тексту²⁸².

Начавшие свою карьеру в конце 1920-х Макс Лоренц и Людвиг Зютхаус не достигли славы великого датчанина, хотя имели на то все шансы. В артистической карьере обоих роковую роль сыграли политические события – ведь пик их вокальной формы пришелся на один из самых мрачных периодов в истории XX в.

Макс Лоренц (1901–1975, дебютировал в 1927 г. в Дрезденской опере) – единственный в этой когорте – с самого начала был настоящим тенором с блистательным *c*². Его голос легко «прорезал» вагнеровский оркестр, а исполнительская манера отличалась богатой нюансировкой, гибкостью динамики, актерским мастерством. Кроме ведущих партий во всех зрелых операх Вагнера, от «Риенци» до «Парсифаля», Лоренц выступал в «Отелло» Верди, операх Р. Штрауса и Берга. Певец царил в Байройте в предвоенное десятилетие, когда фестивальное дело, как и вся немецкая культура, было поставлено на службу нацистской идеологии. Это отрицательно сказалось на его репутации и послевоенной карьере. В Байройте Лоренц в последний раз выступил в 1954 г., а по завершении сценической карьеры (1962) преподавал в зальцбургском Моцартеуме и давал частные уроки.

Людвиг Зютхаус (1906–1971) начинал обучение в Высшей школе музыки Кёльна как баритон, но всегда считал себя тенором. В 1928 г. дебютировал в партии Вальтера фон Штольцинга, ее же исполнил в 1943-м во время своего первого

²⁸² Пытаясь воспрепятствовать слишком свободному обращению певца с нотными длительностями и темпом, Бруно Вальтер однажды сказал: «Мельхиор, моя левая рука исключительно Ваша!» См.: Verdino-Süllwold Carla Maria. Remembering the Great Heldenteners. Part One. URL: <http://www.scene4.com/archivesqv6/oct-2013/1013/carlasullwold1013.html> (дата обращения: 13.01.2016).

выступления на Байройтском фестивале. После вынужденной паузы²⁸³ Зютхаус как вагнеровский тенор был заново открыт в 1951 г. Вильгельмом Фуртвенглером, с которым записал «Тристана и Изольду» (1952), а также три оперы «Кольца нибелунга» («Зигфрид» и «Гибель богов» – 1953, «Валькирия» – 1954). Певец обладал большим, темброво насыщенным и гибким голосом, владел богатым спектром нюансов, и, что особенно важно, с честью выдерживал знаменитые медленные темпы Фуртвенглера. После кончины великого дирижера (1954) выступал в Байройте в партиях Логе и Зигмунда (1956–57). К несчастью, в 1960 г. Зютхаус попал в автокатастрофу, последствия которой вынудили его семь лет спустя завершить карьеру.

Швед Сет Сванхольм (1904–1964) также начинал как баритон (1930) и сохранил баритональную мощь звука после перехода в лагерь теноров (1936). Его голос, не столь всепокоряющий, как у Мельхиора, был достаточно мощным, отливал металлическим блеском²⁸⁴ и притом передавал всю палитру человеческих переживаний. При прямом сравнении с Мельхиором в пользу Сванхольма убедительно свидетельствовали также привлекательная внешность, атлетическое телосложение, а главное – уважение к воле автора. Швед безошибочно находил нужный темп, не злоупотреблял ритмическим *rubato* и создавал актерски убедительные, психологически оправданные образы, уделяя равное внимание тексту, музыкальной технике и драматическим элементам. Недаром он стал в 1950 г. главным героическим тенором Метрополитен-опера после того как знаменитый интендант театра Рудольф Бинг не продлил контракт с Мельхиором. Именно от Сванхольма ведет отсчет современной истории великих героических теноров Вердино-Зюльвольд²⁸⁵.

²⁸³ Ежегодные Байройтские фестивали прерывались дважды, оба раза в связи с мировыми войнами: в 1914 – 1924-м и в 1944 – 1951 г.

²⁸⁴ См.: Svanholm Set // Großes Sängerlexikon. Bd. 5. Bern und München: K. G. Saur, 1999. S. 3397.

²⁸⁵ См.: Verdino-Süllwold Carla Maria. Remembering the Great Heldentenors. Part One. URL: <http://www.scene4.com/archivesqv6/oct-2013/1013/carlasullwold1013.html> (дата обращения: 13.01.2016).

1.7. Вагнеровский Heldentenor во второй половине XX – начале XXI века

«Каждое время имеет то вагнеровское пение, которого оно заслуживает»²⁸⁶, — утверждает в книге «Моя жизнь с Вагнером» Кристиан Тилеман. Действительно, с начала 1950-х существенно изменилась концепция вагнеровского исполнительства в целом и Байройтских фестивалей в частности.

В 1949 г. вдова Зигфрида Вагнера Винифред передала руководство фестивалем своим сыновьям Виланду (1917–1966) и Вольфгангу (1919–2010)²⁸⁷. Братья приложили максимум усилий, чтобы возродить байройтскую традицию в принципиально новом качестве. Очищение от ассоциаций с Третьим рейхом предполагало, среди прочего, радикальное переосмысление постановочного стиля и обновление исполнительской манеры. Была проведена реконструкция сцены, художественное оформление спектаклей стало лапидарным, с минимумом декораций, которые заменили световыми эффектами и многозначными символами, по-своему отражавшими лейтмотивную систему Вагнера. В новаторских постановках Виланда впервые важную роль начал играть политический подтекст. Позднее под руководством Вольфганга Байройт превратился в своего рода международную экспериментальную мастерскую для режиссеров и сценографов²⁸⁸. На обновленной сцене утвердился певец-актер, демонстрирующий не только высококлассный вокал, но и такие не менее существенные для вагнеровского идеала Heldentenor качества, как глубина проникновения в образ, привлекательная внешность и стройная фигура.

Наиболее ярким представителем эстетики «нового Байройта» среди героических теноров оказался Вольфганг Виндгассен (1914–1974). Вокальные способности и даже тип голоса он унаследовал от отца, который с 1923 г. был солистом Штутгартской оперы и исполнял там ведущие теноровые партии в операх

²⁸⁶ Thielemann Christian. Mein Leben mit Wagner. S. 158.

²⁸⁷ См.: Mayer Hans. Richard Wagner in Bayreuth. Stuttgart; Zürich: Belser, 1976. S. 174.

²⁸⁸ См.: Зеегер Х. Байрёйтский театр // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. Стлб. 276.

Вагнера. Отец дал сыну первые уроки пения, а по окончании высшей музыкальной школы в родном городе Вольфганг дебютировал на той же сцене (в итальянском репертуаре). В 1951 г. Виндгассен выступил в роли Парсифаля на первом послевоенном фестивале в Байройте. На протяжении двух последующих десятилетий он заново открыл публике и других вагнеровских героев – не мифологических персонажей, но живых людей, по сути своих современников²⁸⁹.

Новая, психологически углубленная трактовка вагнеровских образов отразилась и на характере вокала. Вердино-Зюльвольд определила манеру, утвержденную Виндгассеном, как *leichter Held*²⁹⁰ (буквально: «легкий герой» или «герой в легком весе», если проводить параллель с боевыми единоборствами; можно вспомнить также о «легкой кавалерии»). Строго говоря, он не столько открыл нечто принципиально новое, сколько продолжил традицию Тихачека – Слезака. В Европе Виндгассен завоевал огромную популярность и обрел массу последователей. Однако в Америке, где монументальная традиция Мельхиора сохранялась дольше, немецкий певец смог добиться успеха лишь со второй попытки. Спустя тринадцать лет после не слишком удачного дебюта в «Валькирии» на сцене Метрополитен (1957) он взял реванш в Сан-Франциско («Тристан и Изольда»).

Достижения Виндгассена упрочили и развили его младшие современники – Шандор Конья, Рене Колло и Зигфрид Ерузалем.

Венгр Конья (1923–2002) обучался пению в Академии имени Ференца Листа в Будапеште, а после войны – в Детмольде и Милане. Дебютировал в 1951 г. в Билефельде (ФРГ) в «Сельской чести» Масканьи. Четыре года спустя стал солистом Берлинской оперы (ныне Deutsche Oper), где его заметил Виланд Вагнер, разыскивавший настоящего лирического тенора для новой постановки «Лоэнгрин» на Байройтском фестивале 1958 г.²⁹¹. Именно этот образ принес певцу

²⁸⁹ См., в частности: Potter John. Tenor: History of a Voice. Location 3594.

²⁹⁰ См.: Verdino-Süllwold Carla Maria. Remembering the Great Heldentenors. Part One. URL: <http://www.scene4.com/archivesqv6/oct-2013/1013/carlasullwold1013.html> (дата обращения: 13.01.2016).

²⁹¹ См.: Jellinek George. My Road to Radio and The Vocal Scene: Memoir of an Opera Commentator. Jefferson, N.C.: McFarland, 2007. P. 122.

мировое признание. Позднее Конья добавил в свою вагнеровскую галерею Эрика, Вальтера фон Штольцинга и Парсифаля, а вот таких партий, как Тристан или Зигфрид, избегал, считая их не подходящими для своего голоса. Зато он много и охотно выступал в операх Верди.

В отличие от Конья, Рене Колло (р. 1937) и Зигфрид Ерузалем (р. 1940) добились успеха и в «тяжелом» репертуаре, хотя тоже не обладали баритональным звуком. И если голос Ерузалема с годами «темнел», то Колло до конца своей карьеры остался, пожалуй, самым светоносным среди великих *Heldentenor*'ов современности. При этом он одинаково свободно чувствовал себя в ролях Лоэнгрин и Тристана, Вальтера фон Штольцинга и Тангейзера, юного Зигфрида и Зигфрида-героя, Парсифаля и редко исполняемого в наши дни Риенци. Оба певца начали выступать в операх Вагнера уже после тридцати²⁹² и, тем не менее, оказались сценическими «долгожителями». Так, Ерузалем провел в Байройте рекордные 20 сезонов и спел там все главные партии героического тенора. А в 1990-м в Метрополитен исполнил в «Кольце нибелунга» роли Логе и Зигфрида (в одноименной опере и в «Гибели богов»).

Неожиданными поворотами особенно богата артистическая судьба еще одного немецкого *Heldentenor*'а, Петера Хофмана (1944–2010). Подобно Колло и Ерузалему, он начал карьеру вагнеровского певца в 30 лет, исполнив партию Зигмунда в Вуппертале. Подлинным прорывом для Хофмана оказалась легендарная байройтская постановка «Кольца» Патрисом Шеро (1976), от которой принято вести историю так называемой режиссерской оперы. Произведя на театральный мир неизгладимое впечатление в роли Зигмунда, тенор мгновенно взлетел на Олимп вагнеровского исполнительства и царил на нем в течение последующего десятилетия. Одно из свидетельств безоговорочного признания – приглашение на роль Людвиг Шнорра фон Карольсфельда в фильме Ричарда Бертон «Вагнер» (1982). Однако в конце 1980-х певец неожиданно покинул оперную сцену, чтобы уделить больше времени исполнению классического рока и

²⁹² Колло, внук автора популярных оперетт, начал свою карьеру с исполнения легкой музыки. Ерузалем был фэготистом в оркестре, а пением поначалу занимался как любитель.

выступлению в мюзиклах, чем занимался и ранее, параллельно с оперной карьерой. Причиной ухода могли стать вокальные проблемы, вызванные плотным графиком и несовершенством техники»²⁹³

Первым американским *leichter Held*, успешно дебютировавшим в Байройте в 1961 г., оказался Джесс Томас (1927–1993). Актерский талант и образование психолога помогли певцу создавать выпуклые и реалистичные характеры. Начав с исполнения таких партий как Лоэнгрин, Парсифаль, Вальтер фон Штольцинг, Томас со временем включил в свой репертуар и более «тяжелых» Тангейзера, Зигфрида, Зигмунда и Тристана. По мнению некоторых критиков, насильственная перестройка природного голосового аппарата постепенно его разрушила²⁹⁴. В 1982 г. Томас завершил карьеру на сцене Метрополитен исполнением партии Парсифаля.

В те же годы признание по обе стороны Атлантического океана завоевали преемники традиции Мельхиора – Сванхольма: американец Джеймс Кинг (1925–2005) и канадец Джон Викерс (1926–2015), обладатели могучих, насыщенных голосов в очередной раз претендовали на звание последних настоящих *Heldentenor*'ов²⁹⁵. Викерс славился также как вдумчивый интерпретатор вагнеровских образов.

Вопреки апокалиптическим предсказаниям исследователей и самих певцов, героические тенора не переводятся и в наши дни. Наиболее известны имена канадца Бена Хепнера (р. 1956), уроженца ЮАР Йохана Боты (р. 1965–2016), американца Джея Хантера Морриса (р. 1963), немцев Клауса Флориана Фогта (1970) и Йонаса Кауфмана (р. 1969). В этом ряду Фогта выделяют как обладателя совершенно непривычного для *Heldentenor*'ов голоса, с практически бестелесным звуком – острый на язык критик сравнил его с детским сопрано, поющим на октаву

²⁹³ См.: Music Obituaries: Peter Hofmann // The Daily Telegraph [электронный ресурс]. – 1 December 2010. URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-obituaries/8174822/Peter-Hofmann.html> (Дата обращения: 13.01.2016).

²⁹⁴ См.: Guenther Barbara Josephine. The Silver Age of Wagnerian Singing // Wagner outside the Ring: essays on the operas, their performance and their connections with other arts / Ed. by John Louis DiGaetani. Jefferson, N.C.: McFarland, 2009. P. 245.

²⁹⁵ «Викерс и я – последние представители этого типа», – заявил Кинг в одном из интервью. См.: James Jamie. American Hero // Opera News. – 1991 – March, 2. – P. 17.

ниже²⁹⁶. Добившись успеха в роли Лоэнгрин, Фогт постепенно освоил партии Зигмунда, Вальтера, Парсифаля, Логе и Эрика. А самым «очаровательным» и «оригинальным» героическим тенором наших дней Вердино-Зюльвольд называет Йонаса Кауфмана²⁹⁷. Действительно, голос последнего, несмотря на почти баритональную окраску, чрезвычайно гибок и без труда взмывает к вершинам теноровой тесситуры. Репертуар певца чрезвычайно обширен и разнообразен. Из вагнеровских партий к настоящему времени Кауфман воплотил на сцене Лоэнгрин, Парсифаля, Зигмунда и Вальтера а в студии записал отрывки из «Тангейзера», «Риенци» и «Зигфрида». Невероятный успех «живых» выступлений и записей внушает любителям вагнеровского пения надежду, что со временем певец доберется до сценического воплощения Тристана и Зигфрида.

Как видим, в течение всего XX и в начале XXI в. представление о Heldentenor постепенно расширялось и внутренне дифференцировалось. Немаловажную роль в этом процессе сыграла система специализации оперных певцов (Fachsystem), сложившаяся в немецких театрах на рубеже XIX–XX в. В ряде стран она используется и сегодня при заключении контрактов, в которых артист обязуется исполнять партии определенного амплуа. Наиболее полно Fachsystem изложена в «Оперном справочнике» Рудольфа Клойбера, который увидел свет в 1951 г. и многократно переиздавался²⁹⁸. Распределение ролей по этой системе можно найти в списках действующих лиц в вагнеровских клавирах, изданных в Германии в прошлом веке. Например, героических теноров дополнительно подразделяют на jugendlicher Heldentenor (юношеский героический тенор) и собственно Heldentenor. Исполнитель «юношеских» партий (Вальтер фон Штольцинг, Лоэнгрин и др.) должен обладать большим, сильным и выносливым голосом с ярко выраженным

²⁹⁶ Wildhagen Christian. «Lohengrin» in Bayreuth: Wahres Wunder, großer Jubel [электронный ресурс] // Frankfurter Allgemeine Zeitung. – 2 August, 2014. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/festspiele/lohengrin-in-bayreuth-wahres-wunder-grosser-jubel-13077009.html> (Дата обращения: 13.01.2016).

²⁹⁷ Verdino-Süllwold Carla Maria. Remembering the Great Heldentenors. Part Two. URL: <http://www.archives.scene4.com/nov-2013/1113/carlasullwold1113.html> (Дата обращения: 13.01.2016).

²⁹⁸ См: Kloiher Rudolf. Handbuch der Oper. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2011. См. также: Hoch Matthew. A Dictionary for the Modern Singer. P. 63.

теноровым тембром и свободным верхним регистром. Голос «взрослого» Heldentenor (Зигмунд, Зигфрид, Тристан и Парсифаль) – более густой, с металлическим оттенком, со звучными средним и нижним регистрами, в этих партиях вокальная линия более декламационна. Допускается возможность перехода исполнителя из «юношеской» категории во «взрослую» в соответствующий период жизни.

Разумеется, Fachsystem далеко не исчерпывает всего многообразия теноровых партий главных героев в операх Вагнера. Ведь композитор приложил в свое время немало усилий для того, чтобы наделить каждый персонаж неповторимой индивидуальностью, выражающейся в особенностях вокальной линии, интонации, тесситуры и т. п. Вот почему некоторые исследователи дополняют сложившуюся классификацию собственными терминами.

Так, в книге Вердино-Зюльвольд, кроме упомянутого leichter Held, используются также термины echt (подлинный, чистопородный) и schwer (мощный, насыщенный, плотный). К первому типу причислены Слезак, Лоренц, Виндгассен, Колло, ко второму – Мельхиор, Кинг, Викерс. При этом подчеркивается, что, независимо от типа или подтипа, все героические тенора должны быть одинаково хорошо слышны в большом зале и с честью выдерживать диалог с вагнеровским оркестром.

*

Возникнув как концентрированное воплощение вагнеровского вокального стиля, феномен Heldentenor претерпел за полторы сотни лет своего существования длительный процесс внутренней дифференциации. Для того, чтобы обобщить исторический опыт, определить суть этого многогранного явления, очищенную от накопивших наслоений и мифов, необходимо обратиться непосредственно к авторскому тексту, проследить, как претворялись идеи и взгляды композитора в вокальных партиях его опер.

ГЛАВА 2. ПАРТИИ HELDENTENOR В ОПЕРАХ 1840-Х ГОДОВ

В заглавных партиях трех опер, написанных в 1840-е г., – «Риенци», «Тангейзера» и «Лоэнгрина» – формулируется и раскрывается различными образными гранями вагнеровский идеал героического тенора. Как и вся музыка дрезденского периода, эти партии еще несут на себе «родовую печать» немецкой романтической оперы, новейшего для своего времени итальянского бельканто и стиля *grand opéra*. Отметить оригинальность переосмысления различных влияний в свете концепций немецкого бельканто и драматического певца, соотнести комплексный анализ вокальных партий с высказываниями самого композитора, выявить эволюцию его стиля и то общее, что объединяет трех совершенно несхожих персонажей и предвосхищает важнейшие черты музыкально-драматического облика героических теноров в зрелых операх композитора, – основные задачи настоящей главы.

2.1. Риенци – первый в ряду вагнеровских героических теноров

Законченная в 1840 г. «большая трагическая опера» «Риенци, последний трибун» стоит на рубеже между ранним и зрелым творчеством Вагнера. При жизни композитора она исполнялась чаще всех: только в Дрездене к 1873 г. прошло 100 спектаклей²⁹⁹. И сегодня «Риенци» ставится на мировых сценах и характеризуется исследователями как полноценное художественное произведение, где уже проглядывает яркая художественная индивидуальность.

²⁹⁹ Millington Barry. *Rienzi, der Letzte der Tribunen* // *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 3. P. 46.

Профессор Стэнфордского университета Томас Грей, как бы уточняя приписываемое Гансу фон Бюлову определение («лучшая опера Мейербера»), называет «Риенци» едва ли не единственной успешной немецкой адаптацией стиля большой французской оперы³⁰⁰. Музыкальный и театральный критик и исследователь Патрик Карнеги, указывая на переклички с творчеством старших современников³⁰¹, вместе с тем отмечает, что в драматургическом плане первая большая опера Вагнера далеко выходит за рамки французских жанровых стандартов. Композитору удалось прямо связать с сюжетом обязательный балет во II д. и органично вписать сольные номера в сквозное развитие³⁰². Принципиальное отличие римского трибуна от героев современных «Риенци» опер подчеркивает Саймон Уильямс: «В начале 1840-х г. столкновение ранимой личности с движущими силами истории, представленными, как правило, в образе воспламененной некоей идеей черни и кровожадных воинов, стало стандартным для большой оперы. Однако в “Риенци” личность наделена силой [духа], потенциально превосходящей силу толпы»³⁰³.

«Захватывающие» приметы утверждения индивидуального стиля – «несмотря на длинноты и излишние подробности» – обнаруживает в рубежном произведении Вагнера Кр. Тилеман³⁰⁴. В сюжете оперы он выявляет наметки ключевых тем зрелого творчества композитора, а заглавного героя называет «старшим сводным братом Голландца, Лоэнгина и даже Зигфрида»³⁰⁵. «Проблески стиля и музыкального языка зрелого творчества Вагнера, а иногда и отдельные темы, и гармонические обороты, использованные в более поздних его произведениях»³⁰⁶, обнаруживает здесь и Б.В. Левик.

³⁰⁰ См.: Grey Thomas S. Richard Wagner and the legacy of French grand opera // The Cambridge Companion to Grand Opera. P. 329.

³⁰¹ В частности, он проводит параллели между заглавным героем и Мазаниелло, предводителем восставших неаполитанских рыбаков в опере Обера «Немая из Портучи», а также указывает на молитву Элеазара из «Жидовки» Галеви как на прообраз молитвы Риенци из V акта.

³⁰² См.: Carnegy Patrick. Wagner and the Art of the Theatre. New Haven: Yale University Press, 2006. P. 24.

³⁰³ Williams Simon. Wagner and the Romantic Hero. P. 34.

³⁰⁴ Thielemann Christian. Mein Leben mit Wagner. S. 195.

³⁰⁵ Ibid. S. 196.

³⁰⁶ Левик Б.В. Рихард Вагнер. С. 75.

В «Риенци» впервые становится заметна самоидентификация Вагнера с главным героем. Правда, характеристики, которые дают исследователи последнему трибуну, далеко не всегда совпадают с авторским замыслом. Например, Грей видит в заглавном герое всего лишь «харизматичного демагога, осознающего свое мессианское предназначение»³⁰⁷, тогда как на самом деле образ глубже и многограннее. Именно поэтому он оказывается первым в ряду вагнеровских героических теноров.

2.1.1. История создания оперы и ее оценка самим композитором

О большой опере на исторический сюжет Вагнер впервые задумался в 1836 г., услышав в Берлине «Фердинанда Кортеса» Спонтини³⁰⁸: «Я по-новому оценил грандиозные театральные представления, которые благодаря четкому ритму, объединявшему части целого, перерастали в какой-то особый, совершенно необычный вид искусства. Это ярчайшее впечатление сохранилось в моей памяти со всей живостью и особенно повлияло на формирование замысла “Риенци”. Поэтому можно сказать, что Берлин наложил отпечаток на процесс моего художественного развития», – признавался Вагнер в мемуарах³⁰⁹.

Летом следующего года в руки композитора попал роман британского министра по делам колоний и плодовитого литератора Эдварда Бульвер-Литтона «Риенци, последний римский трибун» (впервые опубликован в 1835 г., годом позже вышел в немецком переводе), герой которого, «обуреваемый великими идеями среди всеобщей жестокости и подлости, заставил вибрировать в любовном порыве все волокна моей симпатической нервной системы»³¹⁰. Однако решающим аргументом в пользу создания оперы на этот сюжет стали многочисленные

³⁰⁷ Grey Thomas S. Richard Wagner and the legacy of French grand opera // The Cambridge Companion to Grand Opera. P. 328.

³⁰⁸ Так звучит устоявшийся в отечественном музыковедении вариант названия оперы «Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique» («Фернан Кортес или завоевание Мексики», 1809), которая повествует о реальном историческом лице, известном под именем Эрнан Кортес (исп. Hernán Cortés).

³⁰⁹ Wagner Richard. Mein Leben. Bd.1. S. 151

³¹⁰ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde // Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 4. S. 257.

массовые сцены, музыкальное решение которых предполагало опору на конкретные жанры. Устав от скудости провинциальных театров и будучи уверенным в безграничности своих творческих сил, Вагнер решил написать грандиозную оперу «с пятью блестящими финалами, хвалебными гимнами, шествиями и воспроизведенным в музыке звоном оружия»³¹¹. При этом он счел делом художественной чести не просто подражать большой французской опере «со всей ее сценической и музыкальной роскошью, со всей эффектной, музыкально укрупнённой страстностью», но превзойти предшественников и старших современников демонстративно необузданным применением экстраординарных средств³¹². Тем самым композитор пресек для себя возможность следовать в дальнейшем по пути, проложенному в «Риенци».

Как обычно, работа началась с создания либретто. Вагнер писал текст по-немецки в надежде осуществить постановку в том самом театре, где зародился замысел. Возможно, он рассчитывал на поддержку Спонтини, который с 1820 по 1842 г. был придворным композитором и генеральным музыкальным директором в столице Пруссии³¹³. Однако с середины 1838 г., приступив к сочинению музыки, Вагнер уже грезил о лаврах своего соотечественника Мейербера, покоровшего музыкальную столицу мира и подарившего ему несравненные образцы большой оперы³¹⁴. И лишь после парижского фиаско автор «Риенци» стал готовить почву для постановки в Дрездене.

После успешной премьеры 20 октября 1842 г. Вагнер неоднократно переделывал партитуру. Сначала композитор разделил грандиозное творение

³¹¹ Ibid. S. 259.

³¹² См.: Ibid. S. 258.

³¹³ Позднее выяснилось, что рассчитывать на такую поддержку было по меньшей мере наивно. В 1847 г. Вагнер пригласил Спонтини в Дрезден – продирижировать «Весталкой» и получил возможность лично побеседовать с композитором. В ходе одной из беседы мэтр удостоил достаточно высокой оценки музыку «Риенци», однако посоветовал автору больше операми не заниматься, поскольку возможности жанра исчерпаны в его собственном творчестве. См: Wagner Richard. *Erinnerungen an Spontini // Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 5. S. 99–100.

³¹⁴ Познакомившись с Вагнером в Париже, Мейербер высоко оценил либретто. И хотя часто приписываемые ему слова о «Риенци» как «лучшем оперном тексте, какой он когда-либо видел» не прослеживаются до первоисточника, старший коллега был в достаточной степени впечатлен работой Вагнера чтобы написать рекомендательные письма в Grand Opéra, а впоследствии и в Дрезден.

(премьерный спектакль начался в шесть часов вечера, а завершился за полночь!) на две части, каждая с собственной увертюрой: «Величие Риенци» и «Падение Риенци». Однако время грандиозных оперных «сериалов» (типа «Троянцев» Берлиоза, тем более «Кольца нибелунга») еще не пришло: публика сочла, что ее просто-напросто обманывают, дважды взывая деньги за одно произведение. Пришлось сокращать музыкальный материал. К сожалению, автограф, находившийся с 1939 г. в личном владении Гитлера, страстного поклонника этой оперы и ее заглавного героя, а также хранившаяся в архивах Дрезденской оперы оригинальная партитура, по которой была проведена премьера, были безвозвратно утрачены в 1945 г. На сегодняшний день доступны две партитуры, созданные в 1842–43 г. в Дрездене под руководством Вагнера (более ранняя из которых – так называемая «гамбургская партитура», названная по месту хранения – предназначалась для исполнения за пределами Дрездена). В обеих материал сокращен на 15–20%, если сравнивать с композиторским черновиком оригинальной версии, представляющим собой нечто вроде дирекциона. Кроме того, существуют клавиры и партитура, изданные в Дрездене в 1844 г., и отражающие изменения, внесенные к тому времени в нотный текст³¹⁵. В конце XIX в. Козима Вагнер совместно с Мотлем, Книзе и Карлом Муком выпустила новую редакцию «Риенци», в которой была предпринята попытка приблизить оперу к канонам вагнеровской музыкальной драмы. Номера заменили на сцены, чтобы создать ощущение сквозного развития, переписали и/или переоркестровали некоторые пассажи, а из вокальных партий попытались вымарать все украшения и распевы.

Долгое время популярностью у постановщиков пользовалась версия изданного в Берлине в 1910 г. клавира Густава Ф. Кёгеля, созданная на основе первой изданной партитуры (1844 г.) с «добавлением всех сценических ремарок и указаний инструментовки». В этом варианте, как и в редакции Козимы Вагнер,

³¹⁵ См.: Strohm Reinhardt. «Rienzi» and Authenticity // The Musical Times. Vol. 117. – No. 1603 (Sep., 1976). – P. 725–727.

опера разбита на «сцены», однако здесь деление просто дублирует номерную структуру оригинала.

В 1974–1977 г.³¹⁶ издательство «Шотт» выпустило критическое издание «Риенци», реконструирующее, насколько это возможно, первоначальный вид произведения. Однако окончательной авторской редакции не существует, поскольку первая зрелая опера Вагнера, согласно его завещанию, никогда не исполнялась в Байройте.

Сам композитор в различное время оценивал свое детище по-разному. В «Автобиографическом наброске» (1842–43) он противопоставлял «Риенци», при сочинении которого с полной независимостью следовал своей «истинной художественной вере», созданному шестью годами ранее «Запрету любви», автором которого «не мог более себя считать»³¹⁷. В «Обращении к друзьям» (1851) утверждал, что в этом сочинении оказался оторван от реальной жизни и находился в плену «чисто художественных, а точнее формально художественных, механически обусловленных впечатлений»³¹⁸. В январе 1858 г. в письме к Листу обосновывал свою готовность отдать «Риенци» «на растерзание» в Théâtre Lyrique тем, что судьба оперы в настоящее время его совершенно не волнует, зато в Париже она может понравиться больше, чем любое другое сочинение Вагнера, а значит, принести какой-то доход³¹⁹. Год спустя в письме к Ниману, который должен был

³¹⁶ С 1974 по 1977 г. один за другим вышли в свет 5 актов критического издания партитуры. В 1976-м были опубликованы документы к истории сочинения и исполнения «Риенци», а также черновики либретто, его изменения и варианты, сделанные композитором уже после премьеры. В 1991 г. вышел том дополнений к критическому изданию партитуры, содержащий фрагменты оперы, недоступные сегодня в виде партитуры, и в разное время перерабатывавшиеся Вагнером. См.: Wagner Richard. Sämtliche Werke / hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München. Begründet von Carl Dahlhaus. Editionsleitung: Dr. Egon Voss. Mainz: Schott music. Bd. III. Rienzi, der Letzte der Tribunen: grosse tragische Oper in 5 Akten // hrsg. von R. Strohm, E. Voss. 1974–1991; Wagner Richard. Sämtliche Werke. Bd 23: Dokumente und Texte zu «Rienzi, der Letzte der Tribunen» / hrsg. von R. Strohm. Mainz: Schott Music, 1976.

³¹⁷ Wagner Richard. Autobiographische Skizze // Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 1, S. 16.

³¹⁸ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 259

³¹⁹ Franz Liszt – Richard Wagner: Briefwechsel / hrsg. von Hanjo Kesting. – Frankfurt am Main: Insel, 1988. S. 549.

спеть эту партию в постановке Ганноверского театра³²⁰, признался, что «юношеское творение» его по-прежнему увлекает, что сам он только теперь начинает по-настоящему понимать «Риенци» и что при правильном прочтении характера заглавного героя оперу и сегодня можно преподнести как «нечто оригинальное» и с успехом «пропагандировать»³²¹. Наконец, 20 июня 1871 г., обсуждая с Козимой отрицательную реакцию «вагнерианцев» на венскую постановку «Риенци», отметил, что лично ему опера сегодня «очень неприятна», однако в ней бесспорно ощущается истинное вдохновение³²². В связи со всем изложенным уместно заметить, что Вагнер в своем творчестве всегда был неизмеримо выше «вагнерианцев» (включая Козиму).

2.1.2. Риенци как герой

Исторический персонаж Кола ди Риенцо³²³ (Никола ди Лоренцо Габрини, 1313–1354) был коренным римлянином, сыном трактирщика Лоренцо Габрини и прачки, однако получил классическое образование³²⁴, а во время своего пребывания в Авиньоне подружился с Петраркой. Уже в юности увлекся идеалами античной Римской республики и завоевал любовь простого народа. Благодаря ораторскому дару был включен в состав римского посольства, ездившего в 1343 г. в Авиньон и пытавшегося убедить папу Климента VI вернуть резиденцию в вечный

³²⁰ Ганноверская премьера «Риенци» с Ниманом в заглавной партии успешно состоялась 11 декабря 1859 г.

³²¹ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 10. S. 262; 265.

³²² Wagner Cosima. *Die Tagebücher*. Bd. 1. S. 402.

³²³ Историческая справка подготовлена по материалам книги «Апокалипсис в Риме: Кола ди Риенцо и политика новой эры» доктора исторических наук, специалиста по истории Италии XIV века Рональда Г. Мастоу, а также по энциклопедии «Средневековая Италия». См.: Musto Ronald G. *Apocalypse in Rome: Cola di Rienzo and the Politics of the New Age*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2003; Conell William J. *Cola di Rienzo // Medieval Italy: An Encyclopedia* / Ed. by Christopher Kleinhenz. New York; London: Routledge, 2004. P. 238–239.

³²⁴ Точно не известно где и какое, однако некоторые исследователи полагают, что после окончания грамматической школы в Ананьи, где будущий трибун провел свое детство и отрочество, Риенцо мог вернуться в Рим, где он унаследовал отцовский трактир на берегу Тибра, и продолжил обучение в университете (*Studium Urbis* был основан папой Бонифацием VIII буллой от 20 апреля 1303 г.). В любом случае, для получения лицензии нотариуса он должен был в совершенстве владеть латынью, знать законы, уметь составлять контракты и другие официальные документы.

город. Речь Риенцо в Авиньоне, хотя и не убедила понтифика вернуться, однако произвела достаточное впечатление, чтобы назначить оратора нотариусом римской городской палаты (Camera Urbis) контролирующим налоги и сборы. 20 мая 1347 г. Риенцо при поддержке Раймонда – папского викария в Риме и епископа города Орвието (у Вагнера – папский легат Раймондо), воспользовавшись отсутствием большей части знати и их армии в Риме, совершил тщательно спланированный и поддержанный народом переворот. В результате Рим был объявлен народной республикой, а сам Риенцо – «трибуном свободы, мира и справедливости».

1 августа того же года в Латеранском соборе состоялась пышная церемония посвящения трибуна в рыцари, после которой он вошел в папскую ложу и выступил с официальным декретом перед собравшимися на церемонию римлянами и прибывшими на созванный трибуном «Римский синод» послами со всей Италии. В декрете среди прочего провозглашалось возвращение власти римскому народу, верховенство Рима над другими итальянскими и остальными христианскими городами, а также утверждалось право Рима выбирать императора Священной римской империи. После этого декрет был записан и немедленно отправлен с посыльными всем христианским владыкам. В самом же начале своей речи Риенцо нарек себя «*candidatus Spiritus Sancti miles, Nicolaus severus et clemens, liberator urbis, zelator Italiae, amator orbis et tribunus augustus*», что в вольном переводе звучит как «облаченный в белое солдат Святого Духа, Николай строгий и милостивый, освободитель города, радетель Италии, благодетель мира и августейший трибун». В тот же день папский викарий написал понтифику, что дерзновенная речь была подготовлена без его ведома, и с этого момента начался конфликт Риенцо с бывшим покровителем.

В помпезном титуле, как и во всей деятельности исторического Риенцо, символика Древнего Рима причудливо сплелась с реалиями западноевропейского Средневековья. Приведем лишь один пример, важный для понимания сюжета оперы. Рыцарский орден Святого Духа был основан в Риме в 1198-м и утвержден в 1204 г. папой Иннокентием III (1161 – 1216), который прославился борьбой с еретиками (Альбигойские войны во Франции, Четвертый крестовый поход против

Византии). Во времена Риенцо, когда под давлением французских королей папский престол пришлось перенести в Авиньон (Авиньонское пленение пап – 1309 – 1377), воинственный дух ордена испарился; он занимался заботой о незаконнорождённых детях, бедных девушках, больных и пилигримах, прибывавших в Рим. Поэтому в титуле Риенцо название ордена осмыслено в свете воодушевлявших народные движения того времени хилиастических идей Иоахима Флорского (ок. 1132 – 1202) о грядущей эре Святого Духа, когда на земле воцарятся свобода, любовь и мир. Церковь же признала эти идеи ересью.

15 декабря 1347 феодалам, заручившимся поддержкой папы, наконец удалось восстановить власть над городом. Некоторое время Риенцо скрывался в Апеннинах у своих единомышленников монахов-иоахимитов (т.е. последователей Иоахима Флорского), а в 1350 г. отправился в Прагу, к императору Священной Римской империи Карлу IV. Здесь его обвинили в ереси, арестовали и по требованию Климента VI выслали в Авиньон. От казни Риенцо спасла кончина папы, преемник которого решил использовать авторитет любимца народных масс для восстановления своего контроля над Римом. Триумфально вернувшись в родной город 1 августа 1354 г., Риенцо два месяца спустя был свергнут недовольными его налоговой политикой горожанами, которых подстрекали давние враги трибуна – аристократы, и был убит при попытке бежать из Капитолия. Его тело в назидание другим протасили по улицам Рима, выставили на два дня на всеобщее обозрение, а затем сожгли.

Личность последнего римского трибуна привлекла интерес писателей и драматургов в эпоху Великой французской революции, вдохновлявшейся идеалами республиканского Рима. В 1790 г. была поставлена трагедия Жозефа Франсуа Ленъело «Риенци», в XIX в. этот сюжет стал популярен в Великобритании. Положенный в основу оперы Вагнера роман Бульвер-Литтона, в свою очередь, вызвал всплеск «риенцомании» на родине композитора: дань этому увлечению отдали и представитель движения «Молодая Германия» Юлиус Мозен, и юный Фридрих Энгельс.

Как верный последователь Вальтера Скотта Бульвер-Литтон ввел в свое повествование вымышленные эпизоды и персонажей, в частности, сестру Риенци Ирену и ее возлюбленного Адриана ди Каstellо, дальнего родственника семьи Колонна, но в целом сохранил исторический облик заглавного героя. Вагнер радикально переосмыслил и историю, и сюжет романа, и личность трибуна. Он отбросил любовную линию (кстати, у исторического Риенцо были жена и как минимум один сын), существенно сократил количество персонажей, сжал время действия, объединив два периода правления трибуна, и, соответственно, скорректировал его возраст – не 41 год, и даже не 34, а всего лишь около 28 лет³²⁵. Но главное – сделал своего Риенци «героем в полном смысле слова: вдохновенным мечтателем. Подобно ослепительному лучу света он вырвался из низко падшей, деградировавшей народной массы и счёл своим предназначением просветить и возвысить её»³²⁶.

Приведённая характеристика содержится в письме, отправленном Вагнером в сентябре 1841 г. Тихачеку. Убеждая певца исполнить партию Риенци на дрезденской премьере, композитор мотивировал свое решение написать её для тенора возрастом персонажа и уверенностью в многообразии возможностей голоса, далеко выходящих за рамки амплуа героя-любownika. Действительно, по психологической глубине и тщательности драматургической проработки образ Риенци далеко опередил свое время и утвердил отличительную особенность главных героев вагнеровской музыкальной драмы – противостояние «толпе», над которой они возвышаются как незаурядные личности.

Как уже отмечалось, «превосходный, великолепный Тихачек» так и не достиг «истинной серьезности и глубины постижения» вылепленного Вагнером образа³²⁷. Поэтому восемнадцать лет спустя в упомянутом письме к Ниману композитор детально и обстоятельно сформулировал «главную черту характера» своего героя: преодоление чувства кровной мести во имя высоких идеалов и спасения мира от

³²⁵ См.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 1. S. 507.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ См.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 10. S. 265.

грозящей катастрофы. В этом смысле герой рубежной оперы Вагнера действительно оказался предтечей Зигфрида и Парсифаля.

В юности, напоминает композитор в письме, Риенци пережил личную трагедию – зверское убийство его младшего брата по приказу представителей аристократического рода Колонна. Не имея возможности ни привлечь высокопоставленных заказчиков к суду, ни удовлетворить жажду возмездия иным способом, герой задумался о причинах царящей несправедливости и обнаружил их в удручающем убожестве своего времени, а особенно – своего отечества. Чтобы понять, как дошла его родина до столь плачевного состояния, молодой нотариус углубился в изучение истории и наконец дошел до античного Рима, который заворожил его величием духа и грандиозностью свершений. Сопоставление славного прошлого с чудовищным упадком настоящего открыло ему глаза на приближение вселенской катастрофы, от которой мир следовало непременно спасти. «Так изначальный порыв “вендетты” преобразился в благородный, фанатично возвышенный патриотизм, который, оттеснив на задний план выпавшие на его долю страдания, обеспечил ему на некоторое время магическую власть над народом»³²⁸.

Антиподом заглавного героя в опере стал Адриано, которого Вагнер из дальнего родственника сделал сыном главы рода Колонна, влюбленный в сестру трибуна (в его роли на премьере выступила Шрёдер-Девриент). В начале оперы юноша защищает Ирину, которую пытаются похитить из дома Риенци аристократ Орсини и его приверженцы; при этом он преграждает путь и представителям своего клана, традиционно враждующего с Орсини. Воздавая дань отваге и благородному порыву сына своего злейшего врага, Риенци воодушевляет его идеями возрожденного Рима. Однако вместо того, чтобы сохранить «душевный подъем, который позволяет Риенци в конце концов отрешиться от всех природных и личных мотивов, Адриано скатывается в бездну, из которой вырвался в свое время Риенци, чтобы обрести истинное величие». После гибели отца юноша одержим жаждой кровной мести, которую уже не в силах сдержать любовь к Ирине. Он впадает в

³²⁸Ibid. S. 262.

безумие и устремляется навстречу гибели. Риенци же бросает вызов «неблагодарному, совращенному народу», который поджигает Капитолий, и, запевая боевой гимн, добровольно принимает смерть под обломками символа Римской республики³²⁹.

Чтобы окончательно утвердить духовную победу Риенци, Вагнер написал новый текст его заключительной реплики для берлинской премьеры 26 октября 1847 г. В первоначальной редакции «последний римлянин» проклинал своих недостойных сограждан и сам город, гибнущий по их преступной воле. Теперь же он бросает вызов озверевшей толпе: «Хотите уничтожить меня? Так слушайте мое последнее слово: если устоят семь холмов и не погибнет вечный город, я обязательно вернусь сюда!»³³⁰.

2.1.3. Музыкальная трактовка образа Риенци

Перед генеральной репетицией в Берлине (она состоялась 24 октября 1847 г.) композитор обратился к исполнителям «Риенци» с краткой речью, в которой назвал «художественными грехами юности» чрезмерную сложность вокальных партий в этой опере³³¹. А двенадцать лет спустя в письме к Ниману пытался опровергнуть слухи о том, что никто кроме Тихачека не способен справиться с заглавной ролью.

Риенци поет в общей сложности более 50 минут – дольше, чем Арнольд в «Вильгельме Телле» Россини или Иоанн Лейденский в «Пророке» Мейербера³³². К тому же это единственный вагнеровский Heldentenor, исполняющий развернутое соло в 1 сцене I акта, а последнюю реплику – в самом конце V. Правда, диапазон партии (*des – a¹*) не столь широк, как у Арнольда (*B – cis²*), зато здесь преобладает

³²⁹ См.: Ibid. S. 263.

³³⁰ Подобное решение сближает, по мнению Дитриха Борхмейера, финал «Риенци» с заключительным эпизодом тетралогии, где погребальный костер Зигфрида и Брюнгильды знаменует рождение нового, более справедливого мира. См.: Borchmeyer Dietrich. Drama and the World of Richard Wagner. P. 72. Правда, на наш взгляд, гибель Риенци скорее знаменует победу черни, слепой стихии – по крайней мере временную.

³³¹ См.: Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 303.

³³² Продолжительность партий приводится нами по: Watson Brian James. Wagner's Heldentenor: Uncovering the Myths. При подсчете времени чистого пения исследователь не учитывал оркестровые проигрыши и паузы более четвертной.

высокая тесситура, даже в ансамблевых сценах. Интенсивное использование верхних звуков (a^l – 33 раза, as^l , или gis^l – 48, g^l – 215 раз³³³) сочетается с долгим пребыванием в зоне перехода (c^l – fis^l). Это придает речи героя эмоциональную приподнятость, характерную для харизматического лидера, вызывающего к массе, и вместе с тем провоцирует певца форсировать звук. Если исполнитель «поддается на провокацию», его голос быстрее устает, а главное – возникают проблемы при выходе в верхний участок диапазона: возможно резкое, напряженное и обедненное по обертоновому составу и тембру звучание.

Дополнительную сложность представляет огромное количество скачков в мелодической линии, а также частое использование на верхних нотах узких гласных³³⁴, таких как i или закрытое по положению языка e ³³⁵ ([e] или [e:] по обозначению международного фонетического алфавита, как в словах *wehen*, *leben*, *leer*). Правда, фонетически сложных для исполнения ii , $ö$, $ä$ в высоком регистре и на выдержанных звуках композитор пока старается избегать – их драматургическую выразительность он откроет для себя в «Тангейзере».

Как дирижер с практическим опытом работы в театре Вагнер прекрасно осознавал проблемы, созданные им для исполнителя заглавной партии, и приложил немало усилий, чтобы облегчить задачу певца. Это принесло положительный результат уже на премьере. В мемуарах с удовлетворением констатируется, что дрезденский успех во многом обязан «блистательному, доставляющему невероятное наслаждение голосу» Тихачека, «с неизменной радостью [курсив мой. – Г.К.] оглашавшему зал»³³⁶, и что «чем дольше это продолжалось, тем *бодрее* и

³³³ При подсчете встречающихся в рассматриваемых партиях верхних и нижних нот мы принимали в расчет каждый заново взятый звук любой длительности. Звуки, являющиеся частью мелизматических украшений не учитывались. Подробные таблицы верхних и нижних нот по всем рассмотренным в данной работе партиям см. в Приложении В, Рисунки В.1 – В.6.

³³⁴ Узкие по широте раствора рта, в русском языке («и», «ы», «у»). См.: Гласные // Словарь-справочник лингвистических терминов / Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Изд. 2-е. М.: Просвещение, 1976. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lingvistic/272/гласные> (дата обращения: 24.12.2016).

³³⁵ Гласный, при произнесении которого высшая точка поднятой части языка находится несколько выше, чем при произнесении соответствующих открытых гласных. См.: Закрытый гласный // там же. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/lingvistic/428/закрытый_гласный (дата обращения: 24.12.2016).

³³⁶ Wagner Richard. Mein Leben. Bd. 1. S. 292.

веселее [курсив мой. – Г.К.] он себя чувствовал»³³⁷. Один из секретов неизменной бодрости исполнителя заключается в том, что Риенци практически не приходится пробиваться через плотное оркестровое и хоровое звучание. В моменты его вступления динамика остальных слоев фактуры приглушается, в оркестре обычно остаются одни струнные, порой (особенно в речитативных разделах) сопровождение на какое-то время вообще снимается или сводится к редким отрывистым аккордам. Это позволяет солисту петь более мягко, не беспокоиться о том, долетает ли его голос до слушателя, не форсировать звук в зоне перехода. Возможность продемонстрировать свою полную мощь оркестр получает в драматических кульминациях и в промежутках между сольными репликами. Хор же, как правило, подхватывает и развивает тезисы трибуна, который на некоторое время умолкает – почти незаметно для слушателя, или переходит в среднюю тесситуру, или ограничивается краткими энергичными репликами. В больших ансамблях с хором Вагнер иногда дублирует строчку Риенци в партии первых теноров, снижая нагрузку на исполнителя заглавной партии.

В ансамблевых сценах без хора партия Риенци, хотя и лежащая, в основном, в зоне перехода, нередко «перекрывается» другими героями, ведущими основные темы. Так обычно происходит в моменты счастливого согласия, например, в терцете с Адриано и Иреной в I д. и в финальном разделе дуэта с Иреной в V.

Позаботился композитор и о достаточно протяженных «зонах отдыха» за кулисами или прямо на сцене. В I акте это вся 3 сцена (дуэт Ирены и Адриано) и начало 4-й – до повторного выхода Риенци в полном вооружении. Во II акте полноценную передышку перед драматичным финалом (неудачное покушение аристократов на трибуна) предоставляет традиционный для этого раздела большой оперы балет (пантомима о единении древнего и нового Рима). В III-м – подготовка к сражению с аристократами и само сражение, происходящее за сценой. В IV акте Риенци появляется лишь в финале, требующем от исполнителя высшего актерского и вокального мастерства (сцена отлучения от церкви, с которой не справился Тихачек). Наконец, в V акте, где партия заглавного героя не менее насыщена, чем

³³⁷ Ibid. S. 278.

в I-м, «зона отдыха» приходится опять-таки на 3 сцену (Адриано и Ирена) и начало 4-й. Дополнительно Вагнер предлагает купюру в дуэте героя с сестрой (2 сцена) – «если исполнитель партии Риенци сочтет ее необходимой, чтобы поберечь свой голос»³³⁸.

Продуманно распределив вокальную нагрузку на исполнителя заглавной партии, Вагнер извлек из «практической необходимости» максимальную драматургическую выгоду. Прежде всего это касается новаторской трактовки декламационно-речитативных разделов, которые едва ли не впервые в истории оперы становятся *сущностной* характеристикой героя – трибуна, одаренного магической силой воздействия как на массы, так и на отдельных людей (недаром противники неоднократно предостерегают попавших под эту власть от колдовских чар, а сам он считает ее Божьим даром). С первыми словами Риенци всё смолкает, чтобы замороженно внимать ему. А в массовых сценах голос героя словно парит высоко над толпой, которую он играючи воспламеняет или успокаивает. Другая аналогия – неколебимая скала, на которую накатываются волны сначала народной любви, а в финале народного гнева. Видимо, с такой устремленностью ввысь, неколебимой уверенностью в своей правоте и связано то ощущение неизменной радости, «веселости», которое возникло на премьере глубоко трагического произведения.

Сам Вагнер выделял в партии Риенци два стилистических слоя: тот, где музыкальное решение уже определяется драматической основой, и тот, где преобладает итало-французская мелизматика, которая так понравилась ему в операх Спонтини³³⁹. Однако это деление достаточно условно, потому что от мелизматики Вагнер не отказывается даже в последний период творчества (сошлемся хотя бы на дуэт Зигфрида и Брюнгильды в «Зигфриде»). К тому же в партии Риенци (в отличие от партий Ирены или Адриано) мелизматика сведена до минимума, используемого как средство выразительного интонирования, причем не только в кантиленных эпизодах, но даже в речитативах.

³³⁸ Здесь и далее курсивом в кавычках мы будем выделять авторские ремарки в нотном тексте.

³³⁹ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 324.

Нами подсчитано, что общее соотношение декламационных и ариозно-напевных фрагментов в партии Риенци составляет примерно 40% на 60%; максимальное количество пения приходится на последний акт, а декламации – на II-й. Однако декламационные и кантиленные эпизоды зачастую опираются на общие интонации, связанные с той или иной гранью образа, и свободно комбинируются в рамках отдельных эпизодов. К тому же следует учитывать, что ремарка *Recit.* трактуется композитором не как определение жанра, а как обозначение свободного темпа исполнения (по аналогии с *rubato*). Поэтому после нее обычно следует обозначение *a tempo*, причем характер вокальной партии принципиально не меняется.

В крупном плане Риенци предстает в опере в трех ипостасях:

- а) трибун,
- б) миротворец, идеалист-мечтатель и просто человек, наделённый теплыми чувствами к ближним,
- в) мститель.

В последней ипостаси высвечены те «темные, демонические глубины души Риенци», которые так и не смог постичь Тихачек³⁴⁰. О «демоническом» начале, актуальном для художественной самоидентификации и творчества Вагнера 1840-х г., нужно сказать особо.

Понятие «демонического» в эстетике немецкого романтизма восходит к Гёте, определявшему его как потенциально опасную и мощную силу, которую человек может использовать, но не способен контролировать³⁴¹. Влиянию этой силы особенно подвержены выдающиеся личности, приближающиеся к пределу человеческих возможностей или человеческого понимания. Таковы заглавные герои «Риенци», «Летучего голландца» и «Тангейзера», которые ценой колоссальных усилий пытаются обуздать неподконтрольные глубины собственной

³⁴⁰ См.: Wagner Richard. Mein Leben. Bd 1. S. 291.

³⁴¹ Скородум Н.В. Гете и Шопенгауэр о природе демонического начала // Мистико-эзотерические движения в теории и практике. История. Психология. Философия: Сб. материалов Второй международной научной конференции / Под ред. С. В. Пахомова. СПб.: РХГА, 2009. С. 256–266. См. также: Nicholls Angus. Goethe's concept of the daemonic: after the ancients. Rochester: Camden House, 2006.

души. Демонические глубины души Риенци связаны с его личной трагедией (убийство брата) и жадой мести, которую он последовательно и упорно преодолевает во имя общественного блага.

Важнейшие грани образа заглавного героя воплощены в трех неразрывно взаимосвязанных интонационных комплексах.

В интонационном комплексе Риенци-трибуна преобладают диатоника, фанфарно-триумфальные интонации, скандированное повторение звуков, опора на разложенные или мелодически заполненные трезвучия, размашистые скачки, чаще всего в конце фраз. Тесситура обычно высокая, с обилием блестящих верхних нот. К этому комплексу относятся бóльшая часть декламационных реплик, адресованных как массам, так и отдельным персонажам, с которыми Риенци вступает в спор или которых пытается убедить в чем-то (Рисунок А.1), а также песенные темы, которые он широким жестом «бросает» в толпу, восторженно подхватывающую призывы своего корифея. Как правило, такие темы написаны в жанре марша и наполнены отголосками музыки революционных и национально-освободительных движений своего времени. В качестве примера приведем ариозо³⁴² «Doch höret ihr der Trompete Ruf...», завершающее первую сцену I акта (Рисунок А.2), «гимн свободе» в финале того же акта (Рисунок А.3) или призыв к сражению с аристократами из III д., завершаемый лейтмотивом боевого клича Риенци «Sancto spirito cavaliere» (Рисунок А.4). Этот клич связан с упомянутым выше рыцарским титулом Риенцо (кавалер Св. Духа); по преданию, реальный исторический персонаж воодушевлял им своих сторонников в сражениях.

В жанровом плане песенные темы Риенци-трибуна неразрывно связаны с хоровыми эпизодами, в которых он не поет, но присутствует на сцене, как бы наслаждаясь своей властью над толпой.

Среди разного рода маршей и гимнов, исполняемых хором или оркестром без хора, следует выделить клятву верности, которую граждане Рима дают Риенци в

³⁴² Мы будем использовать это удобное в силу своей краткости рабочее определение для развернутых и относительно замкнутых по смыслу (а иногда и форме) реплик героев в музыкальных драмах Вагнера, ни в коей мере не ассоциируя его с традиционной оперой.

финале I акта (Рисунок А.5), и «боевой гимн» на текст из романа Бульвера (в немецком переводе) с лейтмотивным припевом «Sancto spirito cavaliere». Вагнер озвучивает этот текст в финале III акта, когда граждане Рима отправляются на битву с аристократами, причем «боевой гимн» исполняется хором, а Риенци вступает только в припеве – в унисон с оркестром, священниками и монахами.

Отлучение Риенци от церкви в финале IV д. разрывает жанрово-интонационную связь героя с «низко падшей, деградировавшей народной массой». Тема клятвы и лейтмотивный припев вернутся в самом конце оперы, когда трибун в последний раз выйдет к предавшему его народу.

Второй интонационный комплекс формируется в начале II акта, когда Риенци принимает в Капитолии вестников мира, обошедших всю Италию. Растроганный рассказом об идиллии, воцарившейся на родной земле, трибун падает на колени и благодарит Бога (Рисунок А.6). Дальнейшее раскрытие этой грани образа заглавного героя можно проследить в финале того же акта, когда он умоляет народ помиловать аристократов, нарушивших клятву верности Римской республике (Рисунок А.7), а также в молитве (Рисунок А.8) и начальном разделе дуэта с Иреной из последнего действия. В таких эпизодах наиболее заметны влияния «итало-французской мелизматике»: плавность вокальной линии, длинные фразы *legato*, использование группетто, форшлагов и небольших колоратур. Свои лучшие находки в этой интонационной сфере Вагнер будет развивать на всем протяжении творческого пути в контексте «немецкого бельканто».

«Демонический» интонационный комплекс, который финский исследователь Э. Тарасты возводит к веберовскому «Вольному стрелку»³⁴³, превалирует в разделах, где упоминается о мести, смерти брата, преступлениях против свободы и отечества. В такие моменты партия Риенци окрашивается уменьшенными трезвучиями и септаккордами, часто встречаются «выстрелы» на верхние ноты, нисходящие хроматические ходы, что создает впечатление общей неустойчивости и напряженности. Центральное место здесь занимает лейтмотив вендетты,

³⁴³ См. Tarasti Eero. Myth and music: a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. The Hague: Mouton, 1979. P. 111–112.

связавшей и одновременно непримиримо разделившей Риенци и Адриано (Рисунок А.9), недаром именно с него начинается увертюра.

Следуя за текстом, за развитием драматической ситуации, Вагнер может использовать выделенные мелодические типы в одном эпизоде и даже в одной-единственной фразе, а также протягивает между ними интонационные связи. Это предвосхищает детализированную музыкальную декламацию и сложно соподчинённую лейтмотивную систему в его зрелых операх.

В письме к Ниману композитор выделил ключевые эпизоды, в которых раскрывается «главная черта характера героя». Достаточно подробное авторское свидетельство чрезвычайно ценно для понимания не только образа Риенци, но и концепции драматического певца в целом. Исходя из практического опыта работы в оперном театре, Вагнер понимал, что ведущий солист всегда способен «вывести» эффектные, ярко зрелищные и эмоционально однозначные сцены, которые воспринимаются публикой «на ура» даже при не вполне совершенном исполнении. Поэтому в общении с певцами он сосредотачивался на моментах, требующих особо вдумчивого «вживания» в образ, понимания психологии и глубинных мотивов поведения героев.

Проследим эти моменты, опираясь на высказывания Вагнера и соответствующие разделы клавира оперы³⁴⁴.

Впервые Риенци появляется на сцене в разгар ожесточенного противостояния между враждующими аристократическими семействами Орсини и Колонна, которых тщетно пытается усмирить папский легат Раймондо, и народом, встающим на защиту кардинала и требующим изгнания обоих семейств. Еще не зная причины раздора, он обращается к согражданам «как миротворец, исполненный глубокого достоинства», а аристократам, в равной степени ошеломленным поведением безродного плебея и беспрекословным повиновением толпы, напоминает об их обязанности защищать церковь. Эта реплика начинается

³⁴⁴ Цитаты из письма Вагнера Ниману от 25 января 1859 г., на которое мы опирались при написании данного раздела, будут даны далее без сносок. Полный текст письма см.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 10. S. 261–265.

и завершается в Es-dur, который в данной сцене связывается с величием Рима, однако первая половина произносится в среднем регистре, с опорой на тоническое и доминантовое трезвучия, тогда как при обращении к аристократам возникают минорная субдоминанта и уменьшенный септаккорд, повышается тесситура, появляются широкие нисходящие скачки. Когда же Риенци «замечает лестницу, прислоненную к окну его дома», и понимает, что Орсини пытались похитить его сестру, он обрушивается на аристократов «со смертельной ненавистью», «как бы кипя от ярости». Но почти сразу «совершенно произвольно расширяет [сферу] ущемленных личных интересов» до негодования об «оскверненном отечестве». На наших глазах «он растет и обретает величие», чтобы на заключительных словах «*seid ihr noch Römer?*» предстать перед лицом бандитских вырожденков «богом мести Рима».

Обличительная речь Риенци против аристократов помечена ремаркой *Recit.* Однако декламационность и ритмическая свобода первого развёрнутого сольного номера в партии героя отнюдь не исключают его внутренней цельности и самоценности: после *такого* речитатива ни ария, ни ариозо уже не нужны. В этом принципиальное отличие 1 сцены «Риенци» от аналогичных масштабных сцен в операх его современников, где при внимательном рассмотрении всегда можно выделить рудименты формы классической двухчастной арии с речитативами перед каждым разделом.

Негодование героя отражено в бурном хроматическом пассаже оркестра на выдержанном уменьшенном септаккорде; на его звуки опирается и первая вокальная реплика («*Dies ist eu'r Handwerk!*»), в конце которой мелодический неустой разрешается в тонику. Следующие фразы, хотя и произносятся в миноре, уже выстроены по законам ораторского искусства (периодичная структура: два звена восходящей секвенции и подытоживающий их широкий спуск от акцентированной вершины-источника *g'*). Тем самым Вагнер показывает, что Риенци возвышается над личной болью, говоря не о *своих*, но о *наших* братьях и сестрах. Центральный раздел речи целиком посвящен «оскверненному отечеству», бедствия которого описаны с характерной для Вагнера смысловой детализацией –

вплоть до неожиданного сдвига в *Ges-dur* при упоминании о переносе папского престола в «далекий Авиньон». Однако к концу возвращается лейттональность Рима, как бы подчеркивая несовместимость злодеяний аристократов с величием вечного города. И теперь уже реминисценция пассажа, открывавшего речь, и уменьшенного септаккорда в начале заключительной фразы («Banditen, sagt mir, gibt es noch Römer?») обретают новый смысл – перед нами действительно «бог мести Рима», которого народ восторженно приветствует ми-бемоль-мажорными фанфарами.

«Отныне, – продолжает Вагнер в письме к Ниману, – он возвращается к возвышенному спокойствию и достоинству», игнорируя насмешки патрициев и стремясь всеми силами избежать столкновения с ними возмущенного народа. Краткие властные призывы Риенци ненадолго включаются в хоровое и оркестровое *crescendo* – вплоть до властного «Zurück!» (*as¹*, уменьшенный септаккорд и пауза перед декламационной репликой без сопровождения), отмечающего переломный момент: аристократы вынуждены отступить, и Риенци снова полностью контролирует ситуацию. «Чем ужаснее было его волнение в момент обращения к аристократам при виде лестницы, тем более возвышенное впечатление должны производить уверенность и спокойствие, с которыми он под конец [сцены] призывает народ явиться утром по звуку трубы на молитву за свободу»³⁴⁵.

Не менее важной в драматургии оперы считал Вагнер 2 сцену, где Риенци остается наедине с сестрой и Адриано. «Мягко и серьезно обращается он к Адриано; он выше всяких предубеждений и радуется возможности привлечь единственного сына своего смертельного врага к доброду делу вместо того, чтобы обрушить на него вожделенную месть. Однако именно этот [юноша] напоминает ему о пролитой крови, и всё его нутро внезапно ужасным образом содрогается.

³⁴⁵ Отметим существенный для характеристики героя эпизод, о котором в данном письме не упоминается. Когда аристократы удаляются за городские ворота, чтобы продолжить схватку вдали от презренных плебеев, в партии Риенци вновь возникают уменьшенный септаккорд и нисходящие скачки, связанные с идеей мести («Я закрою для вас эти ворота!»). В этот момент к нему обращаются папский легат и сторонники с призывом как можно скорее покарать спесивцев. И Риенци неожиданно предстает перед нами осторожным политиком: он отводит легата в сторону, чтобы заручиться поддержкой церкви в столь опасном деле. А затем снова обращается к народу с призывом... мирно разойтись по домам (ариозо «Doch höret ihr der Trompete Ruf...»).

Рассказывая о смерти брата, он, словно сам истекая кровью, приоткрывает нам мрачную бездну своего преодоленного демона. Покажите его ужасное волнение, – призывает Вагнер Нимана. – Чем страшнее будут представлены его страдания, тем скорее осознаем мы все величие окончательно очистившейся природы Риенци, когда на вопрос Адриано: “Что должен я сделать, чтобы искупить позор?”, он, внезапно вознёсшись на вершину своего [благородства], ответит восторженным призывом: “Будь моим! Будь римлянином!”. Это должно производить столь сильное впечатление, что юноша, словно пораженный ударом молнии, откликается в полном восторге: “Я стану римлянином!”».

В начале разговора с Адриано действительно доминируют интонации предыдущего ариозо – маршеобразные, но плавные, раскованно-доброжелательные. Однако юношу страшат и неотразимая притягательность врага, которого он не в силах ненавидеть, и мечты Риенци о возрожденном Риме, где свобода «черни» будет достигнута ценой «крови моих братьев и отцов». «Несчастный! Не напоминай мне о крови!», – восклицает Риенци на фоне того же уменьшенного септаккорда с нисходящим хроматическим пассажем, что и в конце своего первого речитативного монолога, как бы отгоняя «демона» скачками на нисходящую уменьшенную септиму ($as^1 - h$).

Дальнейшая сцена целиком основана на речитативной декламации – то метризованной, то ритмически свободной, сопровождаемой тремолирующими аккордами струнных и перемежаемой возбужденными «отбивками» оркестрового *tutti*. По лаконизму, эмоциональной насыщенности и тщательности проработки деталей она не уступает лучшим эпизодам в зрелых операх Вагнера. Недаром именно здесь впервые экспонируется в вокальной партии лейтмотив вендетты.

В отличие от 1 сцены, этот великолепный декламационный раздел оказывается расширенным вступлением к довольно-таки традиционному терцету, по окончании которого «трубный глас» призывает Риенци исполнить его «высокий долг».

В письме к Ниману Вагнер оставляет без внимания мощный финал I акта, где, заручившись поддержкой церкви, Риенци со ступеней Латеранского собора

объявляет Рим и всех его граждан свободными. При этом он отвергает поддержанное народом предложение своих сторонников стать королем Рима и принимает титул народного трибуна. В ответ народ дает ему клятву верности, темой которой завершается акт.

Не комментирует композитор и просветлённое начало II д. (прием посланцев мира в Капитолии), и вдохновенную речь трибуна на церемонии по случаю заключения мира, которая настораживает послов Священной Римской империи и внушает аристократам, уже задумавшим покушение на ненавистного плебея, надежду на его скорое падение. В этой речи Риенци призывает к освобождению и объединению всей Италии, а затем просит передать курфюрстам Священной Римской империи, которая как раз в то время стояла на пороге выборов нового императора (будущего Карла IV), просьбу вернуть и вечному городу историческое право выбора³⁴⁶.

Вагнер сразу переходит к финалу II акта, где во время праздничного представления Орсини пытается всадить нож в грудь трибуна, однако его защищает кольчуга, скрытая под пышным одеянием.

«Когда аристократы посягают в его лице на свободу государства, он выступает против них уверенно и непоколебимо. Скрытые угрызения совести не омрачают лаконичный и строгий приговор, который он выносит. И всё же, когда он на миг остается один, его первая мысль: “Мой бедный брат! Не я, сам Рим отомстит за тебя!”. Таким образом, его личная жажда мести еще не окончательно подавлена. И Адриано, врывающийся в полном отчаянии, чтобы спасти жизнь отца, поражает его [сердце] в единственном месте, которое остается уязвимым. Осознав это, Риенци еще раз идет на попятный, чтобы окончательно вытравить в себе последний росток личной мести. Он мгновенно решает помиловать аристократов, пусть даже ценой собственной безопасности. – Теперь он полностью очищен. Но

³⁴⁶ Правом избирать императора курфюрсты (буквально: князья-избиратели), были наделены с XIII в., однако юридически коллегия курфюрстов была оформлена Золотой буллой Карла IV уже после гибели Кола ди Риенцо, в 1356 г. Этот законодательный акт, положивший начало политической децентрализации Германии, действовал до 1806 г.

горе им, если они решатся на новое преступление! Ибо тогда он предстанет уже не мстителем за смерть брата, но только и исключительно богом мести».

Строго говоря, идея личной мести возникает в подсознании трибуна еще до начала публичного суда. После его слов «und das Gericht beginne!» в оркестре проводится вариант лейтмотива вендетты. Когда же Колонна-отец, признав обвинение, добавляет: «казни нас, но и твой час близок!», лейтмотив появляется непосредственно в партии Риенци, который, «*потрясенный отворачивается*», чтобы скрыть впечатление от зловещего предсказания. На отголосках лейтмотива основаны и затихающие в басах оркестра звуки приготовлений к казни. И лишь после этого солирующая виолончель высвечивает трепетно-нежный, скорбный образ убитого брата. Фраза, процитированная в письме к Ниману, требует от исполнителя тонкой эмоциональной детализации на протяжении неполных семи тактов: скорбные вздохи на словах «Mein armer Bruder!», сдвиг в мажор («nicht durch mich»), триумфальный взлет к g^1 на фоне тремолирующего до-мажорного квартсекстаккорда («durch Roma selbst»), а сразу за ним – одноименный минор, знак мрачного торжества («wirst du gerächt»).

В этот момент и врывается Адриано, вместе с Иреной, умоляя пощадить отца. Лапидарная тема мольбы многократно повторяется, неуклонно накаляя напряжённость психологического поединка. Поначалу ей не удаётся поколебать уверенность трибуна в своей правоте. Тогда Адриано призывает на помощь лейтмотив вендетты: ему не нужна свобода Рима, купленная кровью отца, он будет мстить. И вновь, как в I д., его слова вызывают внутреннее содрогание в душе Риенци («Unseliger! Woran mahnst du mich?» – нисходящий скачок на фоне уменьшенного септаккорда и тремоло в оркестре). Однако окончательный психологический перелом обозначает все же не эта реплика, но проведение темы мольбы в партии Риенци – как бы вопреки тексту («Ах, мое милосердие обернется преступлением!») – на фоне настоятельных требований народа казнить предателей.

Принятие решения отмечено возвращением интонаций Риенци-трибуна на фоне си-бемоль-мажорных фанфар оркестра. В ожесточённом споре с толпой, которая врывается с улицы в Капитолий, искусному оратору в очередной раз

удается подчинить массы своей воле. Однако скрытое недовольство выражают как сторонники Риенци (Чекко, совсем недавно призывавший объявить его королем, и Барончелли), так и аристократы, у которых он вырывает еще одну клятву соблюдать закон. Поэтому в первом, медленном разделе финального ансамбля с хором («O laßt der Gnade Himmelslicht») формируются четыре одновременно звучащие группы исполнителей (Риенци, Адриано и Ирена, Чекко и Барончелли, Орсини, Колонна и хор аристократов, наконец, хор народа), наделенные пусть близким по музыке, но различным материалом, у каждой – с собственным текстом.

Ансамбль, как и в конце 1 сцены I акта, открывает ариозо Риенци, становящееся тематической основой всего раздела. Эта тема, относящаяся к интонационной сфере миротворца, опирается на лучшие традиции итало-французской мелодики, с плавным поступенным движением, сопровождаемым по тщательно завуалированной формуле «бас – аккорд», и группетто, любовь к которым Вагнер также сохранит вплоть до «Гибели богов» (Рисунок А.7).

Контраст вносит вторая половина ариозо, где звучит предостережение аристократам в случае нарушения клятвы («Doch dreifach Wehe treffe sie»). Однако в целом в этом разделе финала царит просветленное умиротворение, закрепляемое колоратурной каденцией главных героев (У Риенци, в отличие от Ирены и Адриано, колоратура сведена к минимуму). В заключительном бравурно-маршеобразном разделе финала исполнитель заглавной партии не участвует – как и в аналогичном разделе финала I акта. Однако в очередном триумфе Риенци уже заложены зерна его конфликта с народом, который будет постепенно назревать в преддверии финальной катастрофы. Первым же реальным предвестником бури становится начало III акта.

Большой набатный колокол Капитолия возвещает о новом предательстве: аристократы ночью тайно покинули Рим в полном вооружении и теперь готовы идти на приступ³⁴⁷. Народ, волнение которого искусно раздувают Чекко и Барончелли, порицающие несвоевременное милосердие трибуна, призывает его к

³⁴⁷ Как выяснится далее, перед бегством из Рима Колонна-отец заручился поддержкой римского папы.

ответу. И снова Риенци удается направить волну недовольства в русло патриотического воодушевления (Рисунок А.10).

«Третий акт, – пишет Вагнер Ниману, – показывает его уверенным и неколебимым перед лицом нового предательства [аристократов]». Воодушевленные призывом трибуна, граждане Рима в полном вооружении собираются на большой площади античного Форума. В этот момент на пути Риенци вновь встает Адриано, умоляя выпустить его из города к отцу, чтобы предотвратить кровопролитие. Однако теперь трибун «противостоит Адриано в своем подавляющем и грозном величии». При всей напряженности (высокая tessitura в сочетании с движением по разложенным аккордам, охватывающим почти весь диапазон партии; частые тональные сдвиги при общем преобладании минора), его реплики основаны на диатонике. Хроматически нисходящее движение в вокальной линии и уменьшенный септаккорд в оркестре здесь появляются лишь эпизодически – в отличие от партии Адриано, который падает на колени, предлагая себя в качестве искупительной жертвы. «Ты бредишь, мальчик, – непреклонно возражает трибун, подавая войску знак к выступлению. – Поднимись и предоставь судьбе идти своим чередом!».

Победа в сражении, купленная ценой крови римлян, окончательно разводит судьбы Риенци и Адриано. Над трупом отца юноша клянется отомстить, и отныне «узурпирует» лейтмотив вендетты³⁴⁸. Он «всё более отдаляется от Рима, отечества и свободы, думая лишь о погибшем отце, тогда как Риенци отрешается от мести, целиком посвящая себя Риму, отечеству и свободе».

Маршевый хор в финале III акта – последнее всенародное прославление трибуна. Как подчёркивает Вагнер, на самом деле «Рим, отечество и свобода остаются лишь в его сердце. Народ о них и знать не хочет; подсознательно он оказывается на стороне Адриано, ибо видит лишь павших в сражении братьев и сынов и винит в их гибели Риенци. Теперь его крах неизбежен. Обретение высшей

³⁴⁸ В партии Риенци этот лейтмотив в последний раз проводится в той же сцене, когда он отвечает Адриано, что его отец – как злейший враг Рима со времени Тарквиния Гордого – никогда не упокоится в родной земле.

чистоты и просветлённого величия лишь на какое-то время оттягивают [трагические события]».

Вся 1 сцена IV акта – хитросплетение политических и личных интриг против Риенци. Недовольные горожане во главе с Чекко и Барончелли сговариваются с Адриано убить трибуна на ступенях Латеранского собора, где должен состояться торжественный молебен в честь победы. Однако, когда начинается шествие, Адриано не дерзает поднять руку на брата Ирены, идущей рядом с Риенци, а остальные невольно склоняются перед «неотразимостью его величия и воодушевления». *«Риенци, заметив произведенное [своим обращением к заговорщикам] впечатление, продолжает с удвоенным пылом».* В маршеобразном ариозо «Положитесь на меня» («Baut fest auf mich, den Tribunen») соединяются интонации трибуна и миротворца, потому что герой ссылается на покровительство Господа. Заключительные слова ариозо («Gott steht mir bei, er verläßt mich nicht») заставляют заговорщиков расступиться с возгласом «Да здравствует трибун!», что вызывает негодование Адриано («Трусливые рабы!»). Однако воодушевленный призыв Риенци впервые не перерастает в ансамбль с хором, но наталкивается на зловещую тишину, в которой из собора доносится проклятие священников и монахов («Vae tibi maledicto!»).

В первую минуту трибун отступает на несколько шагов назад, хотя и не теряет присутствия духа (слова «Wie schauerlich! Welch ein Tedeum!» произносятся в C-dur), затем дает сигнал возобновить шествие. Но в этот момент у входа появляется тот самый кардинал Раймондо, который в I акте гарантировал ему поддержку церкви, и оглашает проклятие папы.

«Под страхом отлучения от церкви все отступают от него в дурацком ужасе. Тут-то он понимает, что истинными были лишь его идеи [о народовластии], но не сам народ. Он останавливается – [по-прежнему] благородный и могучий, но неподвижный, как статуя, устремив вперед взгляд, исполненный величественной отрешенности. Так выглядела бы не понятая людьми идея, застывшая в памятник [самой себе]. Но мрамор в очередной раз размягчается: Ирена бросается на грудь брату. Он видит, что не одинок; с кроткой улыбкой узнает сестру и понимает, что

в мире “еще остается Рим”», в который можно верить. Ликующее утверждение фамажорного трезвучия в *tutti forte*, венчающем эту реплику, как бы продолжает вибрировать обертоновым облаком над затухающим фа-минорным проклятием церковного хора, которым завершается IV акт.

Заключительное действие открывается молитвой Риенци – единственным композиционно замкнутым сольным номером главного героя, который нередко исполняется отдельно. Вагнер характеризует эту сцену как «доверительную беседу одинокого с Господом, который неизменно воодушевлял его высокой идеей», добавляя: «Словно эта “идея”, отвергнутая всеми, говорит сама с собой». Риенци молит не о собственном спасении, но о сохранении дела всей своей жизни. Соответственно исполнитель должен воплотить в этой музыке прежде всего «благородство, чистоту, исполненный глубокой тоски [душевный] пыл» героя.

Основная тема молитвы, экспонируемая в оркестровом вступлении и завершающая оркестровую постлюдю, включает в себе характерную интонацию вагнеровского бельканто – скачок от выдержанного и опетого группетто звука на сексту вверх с последующим ниспаданием³⁴⁹. В отличие от подобных тем зрелого Вагнера – например, лейтмотива любви Зигфрида и Брюнгильды, она опирается на тонику лада и, описав широкую и плавную мелодическую дугу, останавливается на второй ступени своеобразным музыкальным символом бесконечного *da saro* (Рисунок А.8). Это придает теме, с одной стороны, внутреннюю устойчивость и просветленность, с другой же – отмеченную Вагнером в том же письме «потребность в расширении [развитии]». Молитва Риенци, как и весь его образ, эмоционально многогранна и требует от драматического певца передачи тонких психологических нюансов текста. Соответственно и в форме исходная вариантная строфичность ($ab - a^1b^1$) до неузнаваемости преобразена сквозным развитием.

Начальный раздел молитвы (а – «Allmächtger Vater») в эмоциональном плане более сдержан, сопровождается хоральной фактурой струнных без контрабасов и

³⁴⁹ Б. Левик называет «группетто с последующим восходящим скачком на сексту <...> одной из характерных черт вагнеровского мелодического стиля», «этот оборот мы встретим в “Тангейзере”, “Тристане и Изольде”, “Закате богов”» – продолжает он в сноске. См.: Левик Б.В. Рихард Вагнер. С. 74.

основан на кратких вокальных фразах, поступенно нисходящих от своих вершин-источников с декламационными повторениями почти каждого звука. Гармонические осложнения начинаются лишь во втором предложении, когда Риенци просит Господа не лишать его чудесной силы воздействия на массы.

Основная тема (b – «Du stärkest mich»); к струнным присоединяется арфа, исполняющая аккорды на слабых долях такта), свободно воспаряя в мелодическом пространстве, становится как бы музыкальным воплощением этой силы. Однако «потребность в расширении» диктует сдвиги в минор (секвенция на словах о просвещении низких духом и возвышении влачащихся в пыли), а следом – завершающие первую половину молитвы чеканные мажорные фразы о блеске и величии римского народа, преображенного Господом.

Начало второй строфы (a¹ – «o Gott, vernichte nicht das Werk») воспринимается как контрастная середина формы благодаря смене фактуры (тремоло струнных, ремарка *più animato*) и неуклонной драматизации навстречу кульминационному *as¹*, особенно ярко выделяющемуся на фоне относительно низкой для Риенци тесситуры этого номера.

Возвращение основной темы (b¹ – «Mein Herr und Vater», *Tempo I*), которую теперь дублирует виолончель, естественно ассоциируется с репризой, где Вагнер подробно «расписывает» действия драматического певца – и в «подсказках» оркестра, и в цитируемом письме: «наконец, полный уход в себя, растворение в самом себе, [для чего следует] во время оркестровой постлюдии низко опустить голову и склониться долу».

«Одной из самых захватывающих сцен» всей оперы должен стать, по мнению Вагнера, дуэт Риенци и Ирены, разумеется, при условии, что певец «благодаря мудрой экономии еще сохранит [к этому моменту] полную силу голоса». Именно здесь герою даровано «последнее, болезненно восторженное наслаждение идеей. Экзальтированное, благородное упоение во всем. Огромная радость за сестру, отказавшуюся от любви и тем самым утвердившую, подобно брату, победу идеи над страстью».

Подобно терцету из I акта, в этом дуэте голоса участников объединяются лишь в заключительном разделе, составляющем примерно четвертую часть звучания всего номера. На протяжении предыдущих трех четвертей между братом и сестрой разворачивается по-настоящему драматический диалог. Оркестровое *Passionato* предопределяет накал начальной речитативной сцены: отвергнутый всеми, Риенци полагается теперь лишь на Небо и сестру, она же готова пожертвовать ради «последнего римлянина» и жизнью, и любовью. «Но ты ведь никогда не любил», – добавляет Ирена. Риенци отвечает ей развернутым ариозо, которое можно было бы исполнять отдельно, заменив в заключительном ритурунеле прерванный оборот на полную каденцию.

Основная тема этого *Moderato e maestoso* принадлежит к интонационной сфере величия Рима, одной из примет которой является опора на мажорные трезвучия. От других тем этого круга ее отличает особая распевность, связанная с образом Рима как «высокородной невесты» Риенци (Рисунок А.11). В контрастной середине ариозо распевы сменяются минорными репликами, выражающими боль при виде унижений великого города, а затем «рваными» фразами, знаками растущего негодования – вплоть до уменьшенного септаккорда на слове «verhöhnt». Поскольку, однако, боль и негодование были для героя стимулами к действию, следующий раздел середины неожиданно вырывается в мажор, искусно оттененный минорной светотенью в соответствии с текстом (балансирование на зыбкой грани между гармоническим G-dur и e-moll, который, так и не утвердившись, преобразуется в доминанту к основной тональности на словах «Ach, wie ihr Jammer **Macht** gab meiner Liebe!»). Реприза расширена введением прерванного оборота (DDVII₇), на фоне которого достигается кульминационное a^1 : «так знай же, моя высокородная невеста зовется Римом!». – «Неверная невеста!», подхватывает Ирена на повторении прерванного оборота.

Понимая свою обречённость, Риенци пытается убедить сестру покинуть его, последовать за Адриано и лишь после ожесточенного словесного поединка принимает ее жертву. Заключительный раздел дуэта, где голоса объединяются,

основан на теме ариозо Риенци. Непоколебимая верность сестры воодушевляет героя на последнюю попытку «пробудить Рим ото сна».

«Финал разумеется сам собой», – пишет Вагнер Ниману, целиком передавая инициативу в руки исполнителя. Голос трибуна, выходящего навстречу озверевшей толпе в полном вооружении, но с непокрытой головой, гордо реет в недостижимой вышине, вплоть до последней реплики («Elende! Glaubt ihr mich zu vernichten?»). Остаётся лишь гадать, почему, заменив ее текст, Вагнер сохранил в музыке «семантику проклятия»: непреклонно скандирующие один звук октавные унисоны труб и валторн, уменьшённые септаккорды в тремолирующем сопровождении вокальных реплик и нисходящее движение заключительной фразы (Рисунок А.12). Когда же Риенци и Ирена застывают в предсмертном объятии на балконе горящего Капитолия, оркестр утверждает духовную победу героя проведением темы боевого клича над бушеванием хора.

2.2. Тангейзер

Опера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» – первое произведение Вагнера, написанное по возвращении в Германию, в расчёте на конкретный театр, где уже состоялись премьеры «Риенци» и «Летучего голландца». Неудивительно, что именно в «Тангейзере» композитор сделал решающий шаг к созданию «художественного произведения будущего». Позднее он признает: «Этой работой я подписал себе смертный приговор: современное художественное сообщество не оставило мне надежды на помилование»³⁵⁰. Отныне, несмотря на все сложности и непредвиденные повороты судьбы, Вагнер последовательно движется к главной цели своей жизни. В процессе движения продолжает формироваться и образ главного героя новой музыкальной драмы.

³⁵⁰ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 279.

Как отмечалось в 1 главе, в «бунтарском» «Летучем Голландце» тенор довольствуется второстепенной и отнюдь не героической ролью. В «Тангейзере» композитор возвращается на новом уровне к концепции «героя в полном смысле слова», одновременно развивая новаторские достижения предыдущей оперы.

В отличие от «Риенци», «Голландец» отнесен автором к жанру «романтической оперы». Определение, которое сохранится в «Тангейзере» и «Лоэнгрине», отнюдь не означало возвращение к раннеромантическому «театру теней», где действуют духовно опустошённые «принц и принцесса»³⁵¹ (сам композитор решительно возражал против подобной трактовки в «Обращении к друзьям»³⁵²). Термин «романтическая» в трех операх 1840-х г. трактуется в характерном для своей эпохи понимании: «...старинное, самобытно народное, далекое, наивное, фантастичное, духовно возвышенное, призрачное, а также удивительное, пугающее»³⁵³. Напомним, что Вебер назвал «Вольного стрелка» «романтической оперой», а «Эвринату» – «большой героико-романтической оперой». В «Голландце» Вагнер впервые обращается к мифологии, опираясь не на конкретное литературное или драматическое произведение, но на широкий круг самых разных источников, которые он переосмысливает и комбинирует, заново выстраивая ситуацию и вылепливая образы героев.

Важнейшим принципом художественной переработки большого количества источников становится поиск «исконного общечеловеческого творения» («*uralt menschliches Gedicht*»), восходящего не к христианской мифологии, но к «чисто человеческим представлениям [о мире, сложившимся в] глубокой древности»³⁵⁴. Вагнер отыскивает первоначальные варианты сюжетов современной ему или средневековой литературы, прежде всего немецкой, во-первых, в народных преданиях, легендах и других памятниках традиционной культуры, а во-вторых – в древнегреческой мифологии.

³⁵¹ Wagner Richard. Oper und Drama. 1. Th. S. 269.

³⁵² Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 264–265.

³⁵³ Житомирский Д. Романтизм // Музыкальная энциклопедия. Т.4. Стлб. 698.

³⁵⁴ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 289.

У «Голландца» и «Тангейзера» – общий античный предок, Улисс. Сущностной «одиссеевской» чертой характера Голландца Вагнер считал тоску о покое «сквозь бури жизни»³⁵⁵. Параллели же между Одиссеем и Тангейзером обнаруживал в стремлении вырваться из объятий Калипсо и бежать от прелестей царства Венеры – к «по-земному близкой женщине [своей] родины». При этом историю Тангейзера Вагнер считал «возведенным в бесконечно более высокую степень и обогащённым по содержанию» вариантом античного сюжета³⁵⁶.

В «Голландце» впервые появился типологический женский образ, который нередко называют *Heldensoprano* – как достойную пару героическому тенору³⁵⁷. Более того: Сента оказалась едва ли не главной героиней произведения. Ее баллада была первым сочиненным номером и одновременно образно-тематическим зерном оперы. С Сентой связана и важнейшая для музыкальной драмы Вагнера идея искупления, которой так недоставало финалу «Риенци». Гибель трибуна, хотя и оказывалась духовной победой героя над собственным «демоном» и падшим обществом, ничего не меняла в самом обществе; ослепительно яркая комета пронеслась, не оставив искры во мраке. В «Голландце» и «Тангейзере» Вагнер на какое-то время «забывает» о спасении мира, чтобы отточить идею искупления мятущейся души ценою добровольной жертвы, которую приносит «прежде никогда не существовавшая, страстно ожидаемая, предчувствуемая, бесконечно женственная женщина»³⁵⁸. Вместе с тем, обязательным условием искупления (своих грехов или мировой несправедливости) для *Heldentenor* остается смерть героя. Исключение составит лишь Парсифаль (Вальтер фон Штольцинг и Лоэнгрин – отдельные темы).

Теперь становится понятно, почему, создавая либретто своей четвертой оперы, Вагнер впервые ощутил себя не «изготовителем оперных текстов»³⁵⁹, но

³⁵⁵ *Ibid.* S. 265.

³⁵⁶ *Ibid.* S. 289.

³⁵⁷ Кстати, в партии Сенты на премьере выступила все та же Шрёдер-Девриент – по сути первое «вагнеровское сопрано».

³⁵⁸ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 266. Эти слова относятся непосредственно к Сенте.

³⁵⁹ *Ibid.*

«поэтом, заранее осознающим возможность музыкального воплощения собственных творений»³⁶⁰. «Форма поэмы о Летучем голландце, как вообще форма каждого моего следующего поэтического сочинения, была предуказана мне – вплоть до мельчайших деталей музыкального воплощения – самим материалом. Ибо этот материал стал для меня неотъемлемой принадлежностью переломной жизненной ситуации, когда я обрел способность к художественному творчеству благодаря постоянной работе и опыту, накопленному в процессе движения по избранному пути»³⁶¹.

Конечно, либретто «Голландца» – лишь первый шаг по этому пути; позднее Вагнер отметит недостатки своей «поэмы» и признает, что несовершенство стиха повлекло за собой использование традиционных мелодических форм, продиктованное стремлением передать речь как мелодию, а не как декламацию³⁶². Однако, здесь появился и новый тип мелодики, которая «должна привлекать внимание не сама по себе, как чистая мелодия, но исключительно как чувственное выражение ощущения, четко определенного в слове»³⁶³. В следующих операх 1840-х г. отмеченные недостатки преодолеваются: «Лишь постепенно, в “Тангейзере” и еще более решительно в “Лоэнгрине”, в соответствии со становящимся все более отчётливым по мере накопления опыта представлением о природе моего материала и о единственно подходящем для него способе сценического воплощения, я полностью избавился от формальных влияний»³⁶⁴.

2.2.1. Сценическая судьба оперы и ее оценка композитором

Начав работу над либретто «Венериной горы» еще перед первыми репетициями «Риенци», Вагнер завершил поэтический текст весной 1843 г. Два года спустя была готова партитура, уже с окончательным названием «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге».

³⁶⁰ Ibid. S. 316–317.

³⁶¹ Ibid. S. 267.

³⁶² См.: Ibid. S. 326;

³⁶³ Ibid. S. 325.

³⁶⁴ Ibid. S. 322.

Премьера, состоявшаяся 19 октября 1845 г. под управлением автора в забитом до отказа зале Дрезденской придворной оперы, не оправдала надежд. Критики поносили «скудную» и «длинную» «оперу без пения», насыщенную диссонансами³⁶⁵, а зрители, хорошо принявшие первые два акта, остались в недоумении от третьего. Вагнер отнес неудачу на счет актёрских просчетов Тихачека и малоубедительных постановочных решений в III д. Несмотря на купюры и другие частные усовершенствования, опера не закрепилась в репертуаре театра, хотя и выдержала с 1845 по 1848 г. двадцать представлений. Напомним, что «Голландца» в Дрездене сняли после четвертого представления и не возобновляли более двух десятилетий.

Завоёвывать публику «Тангейзер» начал в 1850-х, когда с успехом прошли спектакли в Веймаре (1853 г., под управлением Листа), Касселе (1855-й, под управлением Шпора) Нью-Йорке (1859-й первая вагнеровская постановка в Америке, дирижер Карл Бергман). В 1860 г. издательство «Breitkopf & Härtel» выпустило партитуру со всеми одобренными композитором дополнениями и изменениями. Этот вариант принято называть «Дрезденской редакцией».

В том же году, благодаря княгине Меттерних³⁶⁶, у Вагнера наконец появилась возможность представить свою оперу в Париже. Помимо перевода на французский язык³⁶⁷, была расширена сцена в гроте Венеры, куда композитор поместил обязательный балет, переработаны партия Венеры (для меццо-сопрано Фортунаты

³⁶⁵ См.: Richard Wagner über «Tannhäuser» / aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Edwin Lindner. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914. S. XXVII–XXVIII.

³⁶⁶ Княгиня Паулина фон Меттерних (1836–1921) – австрийская и французская светская львица, жена австрийского посла и поклонница творчества Вагнера. С 1859 по 1879 г. супруги по долгу службы князя жили в Париже и входили в высшие круги французского общества. По личной просьбе княгини Наполеон III дал распоряжение поставить «Тангейзера» на сцене императорского театра.

³⁶⁷ Переводчиком «Тангейзера» на французский язык считается либреттист, переводчик и позже архивариус «Гранд опера» Шарль-Луи-Этьен Нюитте (1828–1899); его имя стояло на афишах, печаталось в программах и нотах. Однако сам Нюитте утверждал, что большую часть работы, то есть прозаический перевод, сделал Вагнер, а он только поправил французский текст и перевел прозу в поэзию. См. подробнее: Abbate Carolyn. The Parisian «Vénus» and the «Paris» Tannhäuser // Journal of the American Musicological Society. – Vol. 36, No. 1 (Spring, 1983). – P. 73–123.

Тедеско) и диалог Тангейзера с богиней в том же действии, а также сцена состязания (изъято соло Вальтера фон дер Фогельвейде).

Для постановок 1867 г. в Мюнхене и 1875 г. в Вене была сделана еще одна редакция. В частности, Вагнер связал с началом действия прежде автономную увертюру³⁶⁸ и включил все парижские правки – но уже с немецким текстом. Поэтому венская версия сегодня чаще называется «Парижской», реже – «окончательной». При разборе мы опираемся на окончательный вариант Дрезденской редакции (1860), принимая во внимание изменения в партии Тангейзера (по большей части незначительные) в последнем варианте Парижской (1875). Эти редакции выбраны нами как наиболее распространенные в постановочной практике и включающие в себя максимум авторских доработок и исправлений.

На протяжении десятилетий Вагнер не уставал разъяснять свой замысел: в процессе работы с исполнителями заглавной партии, в многочисленных письмах, а также в упомянутой брошюре «Об исполнении Тангейзера: обращение к дирижерам и исполнителям этой оперы». Композитор действительно обращался здесь ко всем участникам процесса. Режиссера-постановщика и дирижера он призывал к согласованной совместной работе и требовал от обоих досконального знания как музыки, так и текста (для этого предлагалось подписывать в оркестровых партиях вокальную строчку со словами). Но наиболее страстные и воодушевленные строки посвятил Вагнер исполнителю заглавной партии, требуя от него «полностью отказаться от своей прежней позиции оперного певца: в качестве такового он неспособен думать даже о возможности решить поставленную задачу».

«Я допускаю, – продолжал композитор после уничижительной характеристики оперных теноров традиционной школы³⁶⁹, – что простой попытки решить задачу, которую ставит мой «Тангейзер», будет достаточно, чтобы вселить в певца тревогу по поводу самого себя, и что эта тревога может побудить его

³⁶⁸ В Мюнхене вместо увертюры исполнялся 28-тактный Vorspiel.

³⁶⁹ См. раздел 1.2. С. 37–38.

изменить многое в собственных сценических привычках. В своих предположениях я захожу и дальше, надеясь, что если работу над «Тангейзером» вести так, как я указал, то в привычках и понятиях певца обнаружатся благоприятные изменения, которые как бы сами собой приведут его к верным и необходимым решениям. Однако во всех отношениях благоприятного результата подобных усилий я мог бы ожидать лишь в том случае, если эти изменения произведут настоящую революцию в нем самом и в его понимании и исполнении [своей роли]. В результате этой революции он поймет, что для решения [поставленной] задачи он должен стать совсем иным, полной противоположностью себе прежнему. И пусть он не возражает, что ему уже предлагались задачи, предъявлявшие необычное требования к его исполнительским талантам. Я могу доказать, что теми [средствами], которыми он овладел в так называемых драматических теноровых партиях новейшего времени, он ничего не добьётся в «Тангейзере». <...> Я без обиняков заявляю, что во всех отношениях удачное исполнение [роли] Тангейзера – та вершина, которой он может достичь в своем искусстве»³⁷⁰.

По большей части усилия вручить исполнителям и постановщикам заветный ключ к прочтению «Тангейзера» оказались тщетными. В частности, лейпцигский театр, напуганный требованиями автора, вообще исключил произведение из репертуарного плана. А в 1864 г. Вагнер нашёл в подвале Мюнхенской оперы шесть экземпляров брошюры «Об исполнении Тангейзера», покрытых многолетней пылью³⁷¹.

К концу XIX в. «Тангейзер» прочно обосновался на мировых сценах, став одной из самых популярных опер Вагнера. Сам же композитор незадолго до смерти назвал его своим неоплаченным долгом перед обществом³⁷².

³⁷⁰ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 156–157.

³⁷¹ См.: Carnegy Patrick. Wagner and the Art of the Theatre. P. 36–37.

³⁷² См.: Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 2. S. 1098.

2.2.2. Тангейзер как герой нового типа

В последние месяцы пребывания в Париже Вагнер погрузился в изучение немецкой истории. В поисках сюжета для новой оперы он готов был остановиться на фигуре Манфреда, сына императора Священной римской империи Фридриха II (1194 – 1250). Однако в этот момент ему попалась некая «народная книга»³⁷³, содержащая, среди прочего, легенду о Тангейзере, которую композитор знал с юных лет в пересказах Людвиг Тика («Верный Эккард и Тангейзер», 1799) и Э.Т.А. Гофмана («Состязание певцов», 1818). «Первозданный» образ рыцаря-миннезингера, очищенный от позднейших наслоений и искажений, захватил Вагнера с новой силой. Он сразу понял: «Тангейзер неизмеримо более значителен, чем Манфред, ибо это вневременной дух всего рода гибеллинов³⁷⁴, запечатлённый в одном-единственном, точно определённом образе – захватывающем и трогательном. Но это и образ человека вполне современного, нацеленный прямо в сердце художника, истосковавшегося по реальной жизни»³⁷⁵.

До сих пор исследователи спорят, в какой именно «народной книге» нашёл Вагнер своего героя и насколько широк был круг литературных источников, не названных ни в мемуарах, ни в «Обращении к друзьям», но использованных в

³⁷³ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 269.

³⁷⁴ В работе «Вибелунги: всемирная история на основе сказания» (1848) Вагнер возводил названия противоборствующих партий в средневековой Италии – «гвельфов» и «гибеллинов» – к древним германским родам Вельфов и Вибелунгов (или Вибелингов). К последним композитор относил род Гогенштауфенов, к которому принадлежали Фридрих II и Манфред. (См.: Вагнеръ Рихардъ. Вибелунги: всемірная исторія на основаніи сказанія / переводъ съ нѣмецкаго С. Шенрока. М.: Мусагетъ, 1913. С. 15–17). Логично предположить, что в написанном тремя годами позже «Обращении к друзьям» Вагнер отождествил гибеллинов с немцами вообще, поскольку в Италии гибеллины были сторонниками верховной власти императора Священной римской империи (немца), а гвельфы – римских пап (чаще всего итальянцев). В пользу этого предположения свидетельствует известная цитата из письма, отправленного композитором 5 июня 1845 г. берлинскому критику Карлу Гальярду, где он называет «гибеллина» Тангейзера «немцем с головы до пят» (См.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 2: April 1842 bis Mai 1849 / hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 2000. S. 434). В либретто «Тангейзера» гибеллины не упоминаются, но говорится о победе рыцарей в борьбе за величие «немецкой империи» против «свирепых гвельфов» и «гибельных раздоров» (реплика Ландграфа в 4 сцене II акта).

³⁷⁵ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 272.

либретто³⁷⁶. Например, упоминаемая в «Обращении к друзьям» вместе с «народной книгой» «простая народная песня» о Тангейзере³⁷⁷ была включена в сборник Арнима и Brentano «Волшебный рог мальчика», а затем полностью процитирована Генрихом Гейне в третьем томе того самого «Салона», первый том которого стал для композитора одним из стимулов для создания «Летучего Голландца»³⁷⁸. Та же песня, только в более архаичном варианте (без адаптации диалекта) содержится в опубликованном Людвигом Бехштейном сборнике сказаний Тюрингии³⁷⁹, который также мог претендовать на звание «народной книги»³⁸⁰.

Не вдаваясь в дальнейшие изыскания, остановимся на общепризнанных фактах, существенных для нашей темы. В своем либретто Вагнер слил воедино двух исторических (и одновременно мифологических) персонажей – Тангейзера и Генриха фон Офтердингена, главного героя верхне-средне-немецкой поэмы XIII в. «Состязание певцов в Вартбурге»³⁸¹. Композитор практически без изменений использовал сюжетную канву сказания о первом из них в крайних действиях, а о втором – в срединном. Весьма вероятно, что идея совместить два сюжета возникла во время путешествия из Парижа в Дрезден. Вагнера поразила тогда вид вартбургского замка и находящейся неподалёку от него горы Хёрзельберг, легенды о которой поначалу не были связаны с Тангейзером. Согласно древним поверьям, в горе обитала богиня юности и весны Хольда, которая заманивала к себе людей.

³⁷⁶ См. подробнее: Cerf Steven R. Revelation and Obfuscation: Wagner's Readings in Romanticism for Tannhäuser // Wagner Outside the Ring. S. 40–41.

³⁷⁷ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 272. Позднее, в мемуарах, Вагнер говорил о найденном в «народной книге» «простом народном сказании, построенном на старинной, всем известной песне о Тангейзере» (См.: Вагнер Рихард. Моя жизнь. Т.1. С. 357).

³⁷⁸ См.: Wagner Richard. Autobiographische Skizze. S. 17.

³⁷⁹ Бехштейн, Людвиг (1801–1860) – немецкий поэт, собиратель сказаний, специалист по истории древнего мира, герцогский библиотекарь и архивариус. Ощущая себя последователем Арнима, Brentano и братьев Grimm, опубликовал серию сборников народных сказаний и легенд, распространенных во всех землях Германии, а также (отдельными изданиями) в Тюрингии и Франконии. Подробнее см.: Elschenbroich Adalbert. Bechstein, Ludwig // Neue Deutsche Biographie. Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot, 1953. S. 692–693.

³⁸⁰ Cerf Steven R. Revelation and Obfuscation: Wagner's Readings in Romanticism for Tannhäuser. S. 43.

³⁸¹ Крауклис Г. В. Рихард Вагнер: Оперы 40-х годов и подготовка оперной реформы // Музыка Австрии и Германии XIX века: в 3 кн. / Моск. Гос. Консерватория им. П. И. Чайковского; Ред. Е. И. Гордина, И. В. Коженова, Г. В. Крауклис, Е. М. Царева, Т. Э. Цытович. Книга 3. М.: Композитор, 2003. С. 44.

Кстати, именно про Хольду, возвещающую приход весны, поёт мальчик-пастух в I д. оперы Вагнера. Позднее немецкую богиню отождествили с Венерой, которая завлекла Тангейзера в свой грот, когда он направлялся на состязание певцов в Вартбург.

От Тангейзера герой пятой оперы Вагнера взял муки раскаяния, от Офтердингена – дух противоречия, способность в гордом одиночестве противостоять целому миру. Однако композитор значительно дополнил, углубил и усложнил «скомпилированный» образ. В брошюре «Об исполнении “Тангейзера”» он так определил «самое существенное» для себя в этом характере: «всегда активно деятельная, предельно обострённая реакция на собственное ощущение данной конкретной ситуации и ярчайший контраст в проявлении этой реакции при резкой смене ситуации. Тангейзер нигде и никогда не способен на “немножко”, ему необходимо всё целиком и полностью»³⁸². Лишив героя этой мощной энергетикой, представив его слабым, подчас даже «добродушным», по-мещански благочестивым, но не умеющим противостоять своим развратным наклонностям, актёр исказит драматическую суть произведения и образа³⁸³.

Полтора десятилетия спустя в разговоре со Шнорром на репетиции в марте 1864 г. Вагнер назвал «основной чертой [характера] максимально энергичное [переживание] и восторга, и глубокой подавленности, без какой бы то ни было промежуточной ступени относительного покоя: внезапная и решительная перемена»³⁸⁴. Видимо, в мощной, взрывоопасной энергетике характера заглавного героя и заключался тот «демонизм в блаженстве и скорби», который Шнорру удалось выявить в «каждом мгновении» единственного эталонного «Тангейзера», увиденного Вагнером при жизни³⁸⁵.

³⁸² Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 152

³⁸³ См.: Ibid. S. 157.

³⁸⁴ Wagner Richard. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. S. 181.

³⁸⁵ Ibid. S. 183.

2.2.3. Тангейзер как Heldentenor

Многогранность личности Тангейзера и интенсивность его эмоциональной жизни находят прямое выражение в вокальной партии. Недаром, в многократно цитированной брошюре Вагнер назвал ее «безусловно труднейшей» в данной опере, «одной из самых сложных задач для драматического исполнения вообще»³⁸⁶, а в воспоминаниях о Шнорре «самой трудной из задач, поставленных мною перед драматическим певцом»³⁸⁷. Однажды он признался Гею, что «с певческой точки зрения эта партия гораздо сложнее, чем Тристан»³⁸⁸. Тем не менее, Вагнер всегда сохранял убежденность, что оперный певец способен справиться с такой задачей: «Там, где драматический актер будет тщетно искать [нужное средство] выражения в [известных ему] способах декламации, певцу это выражение подскажет сама музыка. От последнего я требую лишь, чтобы он подошел к решению поставленной мною задачи со всем жаром [души], дабы точно знать, что сможет ее решить»³⁸⁹.

По сравнению с партией Риенци, мелодика Тангейзера ощутимо богаче и разнообразнее. В «Тангейзере», утверждает композитор, уже практически «нет разницы между так называемыми “декламационными” и “пропетыми” фразами; моя декламация – это одновременно и пение, а пение – декламация»³⁹⁰. Мастерски комбинируя в вокальной линии различные типы интонирования, Вагнер добивается гибкого и точного отображения всей гаммы чувств героя.

Прежде всего обращает на себя внимание высокая тесситура партии. При общем диапазоне в полторы октавы ($d - a^1$), по использованию верхнего регистра Тангейзер немного превосходит Риенци: $29 a^1$ и $78 as^1/gis^1$ в парижской редакции и $28 a^1$ и $83 as^1/gis^1$ в дрезденской (у Риенци $33 a^1$ и $48 as^1/gis^1$), однако, с учетом меньшей продолжительности его партии (около 35 минут чистого пения),

³⁸⁶ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 152. Тремя страницами далее он утверждает, что «ни один, даже самый знаменитый драматический артист современности или былых времен не в силах справиться с задачей совершенного воплощения [образа] Тангейзера таким, как я его только что охарактеризовал».

³⁸⁷ Wagner Richard. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. S. 181.

³⁸⁸ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 79.

³⁸⁹ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 155.

³⁹⁰ Ibid. S. 128.

плотность высоких нот на единицу времени здесь в два раза выше. К тому же они нередко берутся скачком, подолгу выдерживаются, а в ряде случаев их предписано исполнять очень тихо. Зону перехода в «Тангейзере» Вагнер использует не столь активно как в «Риенци», зато часто обращается к среднему и низкому регистрам. Это опять-таки связано с характером героя. В высказываниях Риенци преобладают ораторский пафос и ощущение постоянно натянутой до предела струны. Эмоциональные состояния Тангейзера намного многообразнее, что позволяет композитору в полной мере использовать весь диапазон партии. Как правило, бурный восторг и отчаяние передаются с помощью высокой тесситуры, тогда как смирение, кроткая радость, глубокое раскаяние, крайняя подавленность находят свое вокальное воплощение, в основном, в среднем и нижнем регистрах. Вместе с тем, в отдельных случаях композитор специально сосредотачивается на зоне перехода.

С особенностями внутреннего мира героя связано и богатство звуковых оттенков: от нежнейшего *pp* до мощнейшего *ff*, способного прорваться через ансамбль солистов и оркестр.

Своеобразным способом подчеркнуть остроту эмоциональных реакций Тангейзера стало сознательное использование в его партии «темных гласных», особенно *ö* и *ü*, которые, согласно наблюдению Гея, чрезвычайно сложны для пения по чисто физиологическим причинам³⁹¹. Вагнер не без юмора вспоминал, что при подготовке к дрезденской премьере оперы Тихачеку никак не давалась заключительная фраза из гимна Венере «O Königin! Göttin, laß mich zieh'n!»: оба *ö* получались слишком светлыми. После серии бесплодных попыток поправить дело композитор, разозлившись, порекомендовал певцу прикрыть слишком широко открытый рот, и тогда необходимая окраска появится сама собой. Тенор, в свою очередь, заявил, что от него требуют вещей, не имеющих ничего общего с истинным вокалом, что с закрытым ртом невозможно спеть ни одной высокой ноты, а эти «проклятые» *ö* и *ü* всегда были, есть и останутся неестественными,

³⁹¹ См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 138. См. также: Hey Julius. Deutscher Gesangs-Unterricht. 1. Sprachlicher Teil. S. 48–52.

исполняя их хоть стоя на голове. «Попробуйте!», – предложил Вагнер, после чего Тихачек бросил ноты на рояль и, хлопнув дверью, удалился. Несколько дней спустя хормейстер Фишер услышал, как обиженный тенор упорно тренировал «проклятые» *ö* и *ü* в своей гримерке³⁹².

В музыке «Тангейзера» принято выделять две полярные образные сферы: мир чувственной страсти, где царит языческая богиня Венера, и мир чистой любви, христианского благочестия, связанный с образами пилигримов, рыцарей-миннезингеров и Елизаветы. Для первой сферы характерны колоритная оркестровка, тональная неустойчивость, в частности, новаторское применение уменьшённых септаккордов в качестве символа сладострастия. Во второй преобладают диатоника и песенное начало (в том числе хоральность). Иногда вторую сферу подразделяют на образы смирения и глубоких страданий, с одной стороны, и образы рыцарского благородства и возвышенной любви – с другой³⁹³. Партия Тангейзера, соприкасаясь со всеми сферами, развивается по собственной эмоциональной логике в соответствии с «основной чертой» его характера.

Чтобы убедиться в этом, разберём ключевые эпизоды партии, опираясь не только на музыкально-поэтический материал, но и на высказывания композитора, – прежде всего в брошюре «Об исполнении Тангейзера», воспоминаниях о Шнорре, а также в развернутом письме к Ниману перед парижской премьерой 1861 г. и в письме к Листу от 29 мая 1852 г.

Репетируя со Шнорром в Мюнхене, Вагнер подчёркивал решающее значение 2 сцены I акта для успеха всего спектакля: «Если не удастся достичь задуманного потрясающего воздействия этой сцены [на публику], весь спектакль будет обречен на провал, потому что без этого невозможно добиться нужного эффекта ни в вокальном ликовании финала I д., ни в [выражении бессильного] протеста и краха в [рассказе о] проклятии [папы] в III акте». Чтобы передать «мучительную душевную борьбу» при помощи «энергии актёрского исполнения», но в еще

³⁹² См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 138.

³⁹³ См.: Крауклис Г. В. Рихард Вагнер: Оперы 40-х годов и подготовка оперной реформы // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга 3. С. 68.

большой степени – чисто вокальных ресурсов, Вагнер рекомендовал Шнорру трактовать всю сцену как мощное нарастание к заключительному возгласу Тангейзера «Mein Heil ruht in Maria!»³⁹⁴.

Уже первая реплика героя, внезапно пробуждающегося от сна в объятиях Венеры, – «Zu viel! Zu viel!» «взрывает» удушливо прятную атмосферу. Произносимая в быстром темпе без сопровождения, она опирается на звуки уменьшенного септаккорда и сопоставляет средний и высокий регистры. И сразу же выражение отчаянного протеста сменяется чувством безысходности – «О, если б мне никогда не просыпаться!».

Во сне Тангейзеру слышался давно забытый звук церковного колокола – идиллическое воспоминание о земной жизни³⁹⁵. Мечтательная декламация в E-dur внезапно обрывается уменьшенным септаккордом и робким вопросом: «Скажи, как долго я еще не смогу это услышать?». Объясняя Венере, чего не хватает ему в царстве вечной любви, Тангейзер уходит в бемольную сферу; при этом тесситура повышается (вокальная линия находится преимущественно в зоне перехода и верхнем регистре, неоднократно затрагивая f^l , fis^l и g^l), однако сохраняются преимущественно поступенное движение, умеренный темп и динамика *p*. Уменьшенный септаккорд, порывистое движение и *f* вернутся в очередном, более настоящем вопросе: «Неужели я никогда больше этого не увижу и не услышу?»

И тут Венера невольно провоцирует бунт героя, предлагая ему отбросить пустые мечтания и восславить истинную любовь. Суть происходящего далее Вагнер лаконично сформулировал в брошюре об исполнении Тангейзера: «В полном восторге бросился он [когда-то] в объятия Венеры; [теперь же,] ощущая

³⁹⁴ Wagner Richard. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. S. 180–181.

³⁹⁵ Вагнер неоднократно и разными средствами (поэтический текст в союзе с музыкой или чисто музыкальные приёмы – как в начале 3 сцены I д.) подчёркивает важность слуховых впечатлений для эмоциональных реакций своего героя. Думается, это связано с тем, что Тангейзер – певец, музыкант, наделенный обостренным слухом. Впрочем, музыкальная одаренность главного героя для пятой оперы Вагнера – тема третьестепенная; ее композитор всесторонне раскроет два с лишним десятилетия спустя, в «Мейстерзингерах». Обостренным слухом и природной музыкальностью будет наделен и Зигфрид.

категорическую необходимость порвать с нею, он рушит пленительные оковы [и при этом старается] ни в коей мере не оскорбить богиню любви»³⁹⁶.

Драматургическим каркасом и своеобразным рефреном сцены сквозного развития становятся три куплета хвалебного гимна «Dir töne Lob», каждый из которых звучит на полтона выше предыдущего (Des – D – Es), с постепенным нарастанием интенсивности движения и уплотнением оркестровки. Несмотря на то, что гимн исполняется по просьбе Венеры, музыка никак не связана с её царством. Тангейзер сохраняет энергично приподнятую, но притом вполне земную стилистику своих любовных песен, некогда покоровших сердце богини и ставших причиной его непримиримого конфликта с вартбургскими рыцарями-миннезингерами.

Каждый куплет гимна, исполняемого в сопровождении арфы (как и все песни миннезингеров в этой опере), состоит из двух примерно равных по продолжительности (32 и 35 т.), но контрастных по смыслу частей.

Начальная часть – прославление любви, возвысившей смертного до ранга богов. А во второй части герой признает, что не в силах нести это бремя и потому должен покинуть царство наслаждений. Вот почему и в увертюре, и в сцене состязания певцов (II д.) звучит только первая часть, написанная в форме «бар» (две восьмитактные строфы и шестнадцатитактный Abgesang).

В хвалебной песне господствуют чётко очерченные периодические структуры, широкие мелодические пробеги в диапазоне от *e* до *g*¹, опевания разложенных трезвучий, кое-где расцвеченные «облигатными» мелизмами (Рисунок А.13) Прочность мажорной основы не колеблют ни редкие хроматизмы, ни появляющиеся в заключительном восьмитакте прерванный оборот (D₇–VI) и уменьшённый септаккорд двойной доминанты, который подчёркивает блеск мелодической кульминации на словах «мне, смертному». Восторженное *ges*¹ (септима доминантсептаккорда и мелодическая вершина первого куплета) на миг словно преодолевает земное тяготение, воспаряя над смолкнувшим оркестром, а затем разрешается в тонику через опевание тритона (*ges–es–b–c–des*).

³⁹⁶ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 153.

В начале второй части замедляется темп, *f* сменяется на *p*, мажорная доминанта подменяется минорной, стимулирующей тональные сдвиги, звуковой объём мелодической линии сжимается, разрушается песенная периодичность. Два первых четырёхтакта интонационно подразделяются по схеме 1+3, что подчёркнуто иррегулярными аккордами сопровождения, а также растягиванием на целый такт верхних, гармонически неустойчивых звуков каждой фразы. К тому же изменяется характер интонирования «проклятых» *ü* и *ö*. Если в первой части они использовались для выражения страстного томления («*töne Lob*», «*dürstete*», «*Glücklichem*», «*süß*»), то теперь акцент на слове «*übergroß*» («слишком велика» любовь Венеры) создает ощущение гнетущей чрезмерности – по аналогии с возгласом «*Zu viel!*» в начале сцены. Это ощущение подчеркивается временным (на ближайшие 16 тактов) смещением вокальной линии в зону перехода (Рисунок А.14).

Однако уже со второго восьмитакта возобновляется движение разложенных аккордов арфы, постепенно ускоряется темп, нарастает динамика. Решающий перелом происходит на словах «*aus Freuden seh'n' ich mich nach Schmerzen*», где вокальная партия решительно вырывается к *ges^l*, подчёркнутому уменьшенным септаккордом, и выдерживает его в течение целого такта, чтобы на втором слоге выделенного таким образом слова *Schmerzen* «сорваться» на уменьшённую септиму вниз. «Слом» кульминации и следующая за ним эффектная генеральная пауза готовят логический вывод из ранее спетого: «Я должен бежать из твоего царства, о, владычица, богиня, отпусти меня!». Драматургический акцент целиком переносится на вокальную партию, «сопровождаемую» лишь четырьмя отрывистыми аккордами. Три последних точно повторяют кадансовый оборот в конце гимна (*DDVII₇–K₄⁶–D₇*), но они разделены паузами и подчёркивают опорные точки поступенного подъёма к самому долгому *ges^l*, которое «разрешится» в тонику опять-таки скачком на тритон, но уже прямым, без опевания. К тому же после стиснутых тревожным ожиданием «*Königin, Göttin*» исполнитель получает долгожданную возможность «расправить» свой певческий аппарат на выдержанном и полнозвучном «*laß*» (Рисунок А.15). Именно этими «*laß*» будут

обозначены опорные точки рекомендованного композитором мощного нарастания к заключительной реплике Тангейзера ($ges^1 - g^1 - as^1 - a^1 = \text{«Maria»}$).

В ре-мажорном проведении хвалебной песни – в ответ на относительно мягкий упрек Венеры – первая часть эмоционально интенсифицирована (появление триолей в сопровождении и дополнительных украшений в вокальной партии), тогда как вторая пронизана страстным порывом – на землю, к голубому небу, зелени лесов, пению птиц. И только «вывод»-припев повторяется точно, на полтона выше.

Настойчивость певца вызывает взрыв негодования, которое он поначалу пытается обуздать примирительными репликами («Не гневайся, о прекрасная богиня»). Однако в пылу спора Тангейзер подхватывает интонации Венеры (нисходящее движение по уменьшенному септаккорду от акцентированного выдержанного g^1 на слове «*übergroß*») и даже затрагивает a^1 , правда, «затененное» очередной негодующей репликой партнерши. Поняв, что перебранка ни к чему не приведёт, богиня меняет тактику и исполняет пленительное ариозо «*Geliebter, komm!*». Почти не в силах противиться натиску, Тангейзер судорожно хватается арфу и страстно клянется, что всегда и везде будет прославлять в своих песнях только божественную возлюбленную. В этом проведении первая половина куплета претерпевает наиболее существенные изменения на словах «*Ja, gegen alle Welt*», когда вокальная линия напрямик устремляется к выдержанному ges^1 , чтобы подтвердить готовность героя быть верным рыцарем Венеры.

Тем острее контраст в начале второй части куплета: сдвиг в минор, понижение тесситуры и нисходящее движение вокальной линии, которая опирается на уменьшенные трезвучия и интонации вдоха, свидетельствуют о том, что Тангейзер действительно ощущает себя «рабом» в царстве Венеры. И сразу же, из глубины самоуничтожения – порыв к свободе. Трижды, как заклинание, произнеся слово «*Freiheit*», герой вновь дотягивается до as^1 и уже не отходит от заветной вершины, штурмуя ее снова и снова – вплоть до заветного «*laß*».

Разъяренная богиня предрекает отступнику крах земных надежд и призывает вернуться к ней, когда его отвергнет весь мир, чтобы обрести спасение (Heil). И тогда Тангейзер объявляет своей единственной спасительницей деву Марию.

Имя Богородицы выделено в музыкальном тексте внезапной вспышкой D-dur и завоеванием абсолютной вершины a^1 , которое берётся скачком и выдерживается два полных такта. Вагнер просил Шнорра исполнять это a^1 с максимальной мощностью, почти на пределе певческих возможностей. Только так можно убедить слушателя, что свершающиеся на его глазах чудеса – и разрушение чар Венераиной горы, и восторг Тангейзера, внезапно оказавшегося в родной долине, – закономерные следствия выбора, сделанного героем по насущной потребности души. При этом исполнитель должен застыть в восторженном экстазе, устремив взор в небеса, и не сходить с места до начала IV сцены, когда к нему обратятся рыцари³⁹⁷.

Таким образом, справившись с предыдущей сценой и благополучно достигнув кульминации, драматический певец оказывается перед новым вызовом, беспрецедентным в современной Вагнеру оперной драматургии. Сравнив 3 сцену I акта «Тангейзера» со сценой отлучения Риенци, можно понять почему «один очень уважаемый певец несколько лет назад объявил поставленную задачу неразрешимой»³⁹⁸ и почему композитор полагал, что драматическому актеру решить ее сложнее, чем музыканту. Исполнителю роли Тангейзера надлежит, оставаясь практически неподвижным (как и Риенци в финале IV д.), передать сложнейшие «внутренние процессы в душе [погруженного в] экстаз: от полной отрешенности от реального мира в возвышеннейшем порыве до постепенного осознания окружающей действительности посредством вновь обретаемого слухового восприятия. Потому что он, как бы боясь разрушить чудо, всё еще противится желанию взора, замороженного созерцанием небесного эфира, заново обрести некогда родной [для него] земной мир».

Чтобы помочь Шнорру, Вагнер встал около него на сцене во время единственной репетиции и шепотом, потактно следуя за музыкой и сценическим

³⁹⁷ См.: Wagner Richard. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. S. 181.

³⁹⁸ Ibid. S. 181–182.

действием – от песни мальчика-пастуха до прохода пилигримов, разъяснял певцу эти «внутренние процессы» и способ их сценического воплощения: «[Сохраняя] неизменную устремлённость взора ввысь, [нужно] лишь посредством [искусной] физиономической игры, [меняющегося] выражения лица, наконец, постепенного ослабления напряженности величественной позы обозначить возникающую [в душе] растроганность возрождения – покуда перед божественной силой не отступят все [внутренние] конвульсии и не вырвется возглас «Allmächtiger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder deiner Gnade!», с которым он смиренно рухнет на колени»³⁹⁹. В дальнейшем Вагнер будет последовательно ставить сходные задачи перед драматическими певцами – вплоть до партии Кундри, которая в III акте «Парсифаля» произносит всего два слова, но принимает активное участие во всем происходящем, являя чудо духовного возрождения.

Первыми звуками, «пробуждающими» слух Тангейзера, далеко не случайно оказываются незатейливый наигрыш мальчика-пастуха и его песня о приходе весны. Этот «народный» эпизод, возможно, подсказанный Вагнеру упомянутой старинной народной песней (свирель пастушка – не волшебный ли рог мальчика?), не имеет ничего общего с хорами прях или матросов из «Летучего голландца», в которых сам Вагнер выделял в качестве сущностного национального признака ритмическую живость, восходящую к народным танцам⁴⁰⁰. Перед нами принципиально новый образ народности в опере, отождествляемой с детской чистотой и безыскусностью, который будут развивать следующие поколения композиторов, например, Пуччини во вступлении к III акту «Тоски» или Малер в первых симфониях. Объединяясь в смысловое целое с хором пилигримов, песня пастушка не просто возвращает героя к земной жизни, но как бы омывает его душу кристально чистым потоком, внушая надежду на спасение. Тангейзер «безоговорочно отдается [во власть] захлёстывающих впечатлений от родной земли, на которую вновь вступил, давнишних ощущений, которые сладостно

³⁹⁹ Ibid. S. 182.

⁴⁰⁰ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 325.

стесняют [грудь], наконец, изливающимся в потоках слез по-детски религиозному чувству раскаяния»⁴⁰¹.

Полноценное актёрское проживание «немой сцены» призвано стать своего рода эмоциональным предыктом к первой вокальной реплике героя. Благодарность Всевышнему, который явил чудо милосердия, – «невольное изливание чувства, с неотразимой силой захватившего его сердце до самых глубин»⁴⁰² – действительно «взрывает» гулкую тишину, оттененную бесхитростным напутствием мальчика пилигримам («Счастливого пути! Помолитесь за мою бедную душу!»). Троекратно повторенное g^l на слове «Allmächtiger», подчеркнутое нюансом ff в вокальной партии и до-минорным тремоло полного оркестра, который вступает на втором, выдержанном g^l , требуют от исполнителя максимальной отдачи. Но уже к третьему g^l напряжение незаметно начинает спадать (p в оркестре подсказывает певцу момент перелома), и в процессе парящего спуска от вершины-источника мелодическая линия постепенно обретает просветленную умиротворённость, возвращаясь к исходному «пасторальному» G-dur (Рисунок А.16).

Вторая реплика Тангейзера вписана во вторую строфу удаляющегося хора пилигримов как сольное проведение покаянной темы среднего раздела. Ее отличительные признаки – «ламентозные» нисходящие хроматизмы, интонации глубокого вздоха и восходящая секвенция по ступеням уменьшенного трезвучия, казалось бы, требуют нарастания эмоции и, соответственно, силы звука. Однако в данном случае певец должен руководствоваться драматической логикой всего эпизода: стоя «на коленях, как бы погруженный в пылкую молитву», он «еле слышно присоединяется к пению пилигримов», постепенно опуская взор, все ниже склоняя голову и весь корпус, «покуда, захлебнувшись слезами, не окажется распростертым на подмостках в обмороке, избавляющем [от дальнейших мук], – в беспомощности, лицом к земле»⁴⁰³.

⁴⁰¹ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 152.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ Wagner Richard. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. S. 183. В письме к Ниману перед парижской премьерой Вагнер отмечал, что тенор исполняет это место «слишком жестко, с чересчур непосредственной выразительностью», тогда как нужно – «мягче, как бы захлебываясь слезами». Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 13. S. 59.

В таком состоянии застают героя в начале IV сцены Ландграф и рыцари-миннезингеры. Для Тангейзера встреча с ними – досадная помеха на пути, который он только что для себя определил. «Столь сильны это чувство («по-детски религиозного раскаяния». – Г.К.) и настоятельная потребность примириться с миром в самом широком смысле слова, – что он робко и [почти] с отвращением [пытается] избежать встречи с прежними товарищами и предложенного ими примирения. Не возвращения жаждет он, но движения вперед, к чему-то столь же великому и благородному, как его только что обретенное мироощущение»⁴⁰⁴.

В начале сцены Тангейзер, пробужденный от забытья и мгновенно берущий себя в руки, не произносит ни слова. Его неприязнь к рыцарям, о прибытии которых возвещают столь любимые романтической оперой «пленэрные» фанфары, выдает лишь сумрачно-настороженный унисон низких струнных *pizzicato*, когда он приветствует поклоном Ландграфа и окидывает беглым взглядом остальных. Отрывистая нисходящая унисонная тема в пунктированном ритме, которая дважды обрывается на уменьшенном септаккорде, сопровождает и скорбно-лаконичный ответ на расспросы. Вокальную линию, основанную на преимущественно нисходящем поступенном движении и повторении нот, лишь однажды изламывает внезапный скачок на октаву – «Не спрашивайте!» [где он был всё это время].

Когда рыцари настаивают на возвращении в Вартбург, Тангейзер обретает ту же отчаянную решимость, что и в споре с Венерой; частично возвращается и интонационная сфера 2 сцены. Тесситура резко повышается (для этого достаточно восходящего скачка на сексту с *crescendo* от выдержанного *b* к *ges*¹ на словах «Laßt mich!»), голос героя взмывает над хором, утверждается движение по разложенным уменьшенным септаккордам (вверх – когда речь идет о порыве вперед, вниз – когда говорится о невозможности обернуться назад), охватывающее почти весь диапазон партии. К концу эпизода нетерпение, становящееся мучительным для Тангейзера, выливается в самую протяженную реплику, где восхождение к выдержанному *as*¹ по разложенному септаккорду сочетается со стонущими хроматизмами на спаде мелодической волны («Nein! Rückwärts darf ich **niemals**, niemals sehn!»), после чего

⁴⁰⁴ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 152–153.

герой переходит на краткие выкрики, будто отчаянно вырываясь из рук удерживающих его товарищей (Рисунок А.17). И в этот момент – совсем как в конце 2 сцены – уменьшенный септаккорд неожиданно разрешается в ре-мажорный кадансовый оборот: Вольфрам произносит имя Елизаветы, указывая на то единственное, что способно смирить неистовый порыв героя. В очередной раз мы становимся свидетелями полярной смены настроений Тангейзера: от буйного негодования – к кроткой просветленной радости. Душевный переворот впервые выражается в нежнейшем *p* – при сохранении высокой тесситуры (Рисунок А.18).

«Это имя, – поясняет Вагнер в брошюре, – молниеносно сливает для него прошлое и будущее в один огненный поток, который превращается в сияющую звезду новой жизни, когда он узнает о любви Елизаветы [из последующего рассказа Вольфрама. – Г.К.]. Всецело и полностью захваченный никогда прежде не испытанным чувством, он упивается блаженнейшей радостью жизни, устремляется навстречу возлюбленной. Всё прошедшее кажется ему далеким, смутным сновидением; едва помнит он и самого себя. Лишь одно видит он пред собою: чарующе прекрасную женщину, сладостную деву, которая его любит; и лишь одно осознает в этой любви, лишь одним готов на нее ответить – страстным, всепоглощающим огнем жизни (Lebensfeuer)»⁴⁰⁵.

Заключительный раздел финала открывается вспышкой ликования («К ней! К ней!»). «Огнем жизни» пронизана объединяющая ансамбль тема, которую излагает Тангейзер в начале Allegro, где его партия решительно доминирует. Поступенный спуск от вершины-источника *f*¹ («**На!** Jetzt erkenne ich sie wieder») – типологическая для музыки середины XIX в. формула восторга, дополняемая далее стремительными сменами регистров на протяжении одной музыкальной фразы, опорой на разложенные мажорные трезвучия, наконец, сосредоточенными на относительно небольшом временном отрезке двенадцатью *a*¹, подавляющее большинство которых – выдержанные звуки, взятые скачком. Последнее *a*¹ герой берет «без разбега», через паузу от предыдущего, на словах «Ведите меня к ней!».

⁴⁰⁵ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 153. Этот огонь озарит вскоре образ Зигфрида.

При встрече с Елизаветой (II д.) Тангейзер «стремительно бросается к ее ногам» и в тишине, воцарившейся после порывистого пассажа скрипок, смиренно произносит «O, Fürstin!» («проклятое» и в данном случае становится действенным средством для выражения стиснутого в душе пламени – в сочетании с искренним раскаянием и надеждой). Порыв временно угасает, когда девушка спрашивает, где пребывал странник во время столь долгого отсутствия. Оркестр и вокальная партия мгновенно уходят в сумрак среднего и низкого регистров, мажор сменяется минором, возвращаются почти забытые хроматические полутоны, декламационные повторения звуков и преимущественно нисходящая направленность мелодической линии. Тем не менее начало ответа Тангейзера Вагнер помечает ремаркой «медленно поднимаясь [с колен]» (Рисунок А.19а).

Видимое противоречие разрешается на словах «[я уже не надеялся] когда-либо поднять на Вас взор». В самом конце мелодической дуги в диапазоне уменьшенной кварты ($e - as$) вокальная линия неожиданно взлетает на сексту вверх, к des^1 , и в ту же секунду выдержанный уменьшенный септаккорд разрешается в малый мажорный, опеваемый вариантом порывистого пассажа. Совершенно недвусмысленное указание драматическому певцу: в конце фразы герой должен полностью выпрямиться и устремить исполненный надежды взгляд на Елизавету. Так исподволь готовится очередная «внезапная и решительная перемена» в партии Тангейзера – восторженное as^1 на словах «То было чудо, непостижимое, великое чудо!». Елизавета подхватывает верхнее as до завершения реплики Тангейзера – страстным признанием в любви, которую сама еще не сознает (Рисунок А.19б).

Осознать эту любовь помогает героине тот, кто некогда ее внушил, – в восторженном ариозо «Den Gott der Liebe sollst du preisen», завершающем первый, диалогический раздел дуэта. В заключительном же разделе – как и в ансамблях «Риенци» – Вагнер опирается на традиционную формулу «согласия», когда ликующие голоса влюбленных сплетаются в параллельном движении и имитациях; только партии тенора и сопрано здесь равноправны, и многочисленные верхние as захватываются ими с одинаковым блеском (Рисунок А.20).

Этот дуэт интересен тем, что впервые (не считая единичного случая в разговоре Тангейзера с миннезингерами в 4 сцене I д.) в партии героического тенора Вагнер выписывает артикуляционный знак «^» который остается, пожалуй, одним из самых загадочных для современного вокалиста (Рисунок А.21). Как правило его связывают с динамическим акцентом, штрихами *marcato*, *marcatissimo*, *martellato* (фр.: *martelé*)⁴⁰⁶. Исследователи отмечают заметную разницу трактовки этого знака в различных источниках и заключают, что точное значение «^» варьировалось в зависимости от времени и от композитора. При этом единого мнения о характере исполнения именно вокального *martellato*, или *marcato* в музыке современников Вагнера (в частности, Шпора, Мейербера, Верди) на сегодняшний день нет⁴⁰⁷. В учебнике Гея этот знак используется как основной в разделе, озаглавленном «Подчеркнутая подача звука (мартеллато)»⁴⁰⁸, что позволяет нам связать его с характеристикой вокального *martellato*, данной упоминавшимся в 1 главе Ю. Штокхаузенем в учебнике «Метод пения» (*Gesangsmethode*, 1884). Известный дирижер, певец и педагог определяет этот штрих скорее как разновидность *legato*, поскольку поток дыхания не прерывается, отличие же заключается в том, что при *martellato* легкие, приводимые в движение диафрагмой, дают каждой следующей ноте свежий дыхательный импульс⁴⁰⁹.

В вокальных партиях вагнеровских опер «^» (далее мы будем называть этот штрих «вокальным мартеллато») впервые появляется в «Тангейзере», достигает максимума по частоте использования в «Лоэнгрине», и сводится до наивозможного минимума в зрелых и поздних операх. Следует заметить, что с 50-х годов композитор заметно сокращает и использование обычных акцентов (>), которыми он щедро усыпал вокальные партии в 40-х г. Возможно это связано со

⁴⁰⁶ В обоих языках этот термин связан с уджарами молоточка чеканщика, поэтому буквально переводиться как «чеканно» и в некоторых словарях прямо ассоциируется со *staccato*.

⁴⁰⁷ См.: Brown Clive. *Classical and Romantic Performing Practice, 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 117–126.

⁴⁰⁸ «Markierter Toneinsatz (Martellato)». Hey Julius. *Deutscher Gesangs-Unterricht. II. Gesanglicher Teil*. S. 27.

⁴⁰⁹ См.: Coffin Berton. *Historical Vocal Pedagogy Classics*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2002. P. 41; Stark James. *Bel canto: a History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 2003. P. 135; Stockhausen Julius. *Gesangsmethode*. Leipzig: Peters, 1884. S. 148.

становлением *Sprachgesang*, которое, как мы помним, и без всяких дополнительных знаков должно передавать естественные акценты речи. Тем не менее, в моменты, когда для драматического эффекта необходим особенно подчеркнутый, но не угасающий и не прерывающийся обычным акцентом звук, Вагнер этот знак использует. Нам представляется, что исполнителю в таких случаях лучше всего руководствоваться определением Штокхаузена.

Генеральная кульминация и перипетия оперы – сцена состязания певцов во II д. Концептуально и драматургически она связана со сценой в гроте Венеры: и тут, и там реплики Тангейзера скрепляют форму, создавая ступенчатое нарастание к неизбежной катастрофе. Драматургическую связь подтверждает и последнее проведение гимна Венере – еще на полтона выше, чем в I д. Вместе с тем поначалу опорными точками в развитии являются не реплики Тангейзера, предваряемые реминисценциями вакхического мотива из сцены в царстве Венеры⁴¹⁰, но «конкурсные песни» Вольфрама фон Эшенбаха, Вальтера фон дер Фогельвайде и Битерольфа. Однако все более энергичное вмешательство «смелого певца» (как называют его миннезингеры) неуклонно накаляет атмосферу спора о сущности истинной любви и едва не превращает «битву певцов» (*Sängerkrieg*) в кровавый поединок на мечах.

Основное же отличие «битвы певцов» от диалога Тангейзера и Венеры заключается в масштабности данной сцены: герой вступает в спор не просто с тремя рыцарями, но со всем враждебным миром, от которого он когда-то бежал в царство вечной радости. В этом мире, поясняет Вагнер, «человек находит оправдание своего существования, признавая неизбежность бесконечного [количества] опосредующих [звеньев] для изъяснения невольных движений своей души в этических нормах, порабощающих любые [художественные] формы. Тангейзер же, способный только на совершенно непосредственное выражение своих предельно искренних и произвольных переживаний, неизбежно

⁴¹⁰ Мы используем это рабочее определение, поскольку в I сцене I д. на данной теме по сцене проносилась процессия вакханок. Непосредственно перед гимном Венере в сцене состязания звучит стремительный восходящий пассаж по ступеням двух мажорных гамм (*Es-dur* – *E-dur*), отражающий решительные движения и восторженный порыв Тангейзера.

оказывается в жестком антагонизме по отношению к такому миру. Он не может не понять, пусть инстинктивно, всю остроту антагонизма и потому, из чувства самосохранения, вынужден сражаться со своим антагонистом не на жизнь, а на смерть.

Ощущение неизбежности – единственное в момент, когда он вступает в открытую борьбу на состязании певцов; отвечая на вызов [судьбы], он забывает обо всем вокруг, отбрасывает все предрассудки. Однако, когда [Тангейзер] в конце [поединка] во всеуслышание объявляет себя рыцарем Венеры, его чувство сражается исключительно за любовь к Елизавете. В этот момент он возносится на гребень своего порыва к радости жизни, и ничто не способно поколебать возвышенный восторг, с которым он в полном одиночестве упрямо противостоит целому миру»⁴¹¹.

Как видим, для автора ключевой эпизод оперы подтверждает скорее цельность характера героя, который вовсе не «мечется между двумя мирами»⁴¹², не «ищет путей к примирению любви чувственно сладострастной и идеально-возвышенной»⁴¹³. Охваченный тем «страстным, всепоглощающим огнем жизни», с которым Тангейзер «некогда упивался любовью Венеры, он теперь невольно должен исполнить клятву, добровольно данную ей в момент разлуки (в конце третьего куплета хвалебной песни. – Г.К.)»⁴¹⁴. Гимн Венере – последний аргумент героя в споре об истинной сущности любви и одновременно – едва ли не первая настоящая (в жанровом смысле) песня на поединке миннезингеров.

В дуэте с Тангейзером Елизавета противопоставила его песни, открывшие ей неведомый, сладостно-томительный мир, «умным напевам» (*kluge Weisen*) миннезингеров, которые увлекали ее прежде как «прелестная игра». Прекрасный образец такого «умного напева» – открывающая состязание песня Вольфрама. В

⁴¹¹ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 154.

⁴¹² Левик Б. В. Рихард Вагнер. С. 121. Как «личность противоречивую, мятущуюся – вполне в характере романтического героя» характеризует Тангейзера и Г. Крауклис. См.: Крауклис Г. В. Рихард Вагнер: Оперы 40-х годов и подготовка оперной реформы // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга 3. С. 66.

⁴¹³ Левик Б. В. Рихард Вагнер. С. 122.

⁴¹⁴ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 153.

отличие от его же знаменитого романса из III акта или от песенных тем, объединяющих ансамблевые и хоровые сцены с участием рыцарей, «конкурсная песня» по жанру ближе к декламационному монологу с эпизодическими элементами кантилены (там, где идет речь о «волшебном источнике» чистой любви, которому можно поклоняться лишь издали). Вместе с тем она выстроена по всем правилам ораторского искусства, с речитативообразными вступлением и заключением, которые придают законченность форме сквозного развития.

Возражение Тангейзера Вольфраму по форме соответствует нормам «умного напева». Речитативообразное вступление выдержано в спокойном тоне – в мажоре, преимущественно в среднем регистре («мне тоже знаком этот источник»). Речитативообразное заключение более лаконично и пафосно; как и у Вольфрама, эффектная фермата на самом высоком звуке данного раздела (g^1) призвана подчеркнуть истинность именно такого понимания сущности любви. Но в середине формы, уже с десятого такта, ритм учащается, начинаются отклонения в минор, в вокальной партии появляются декламационные повторения нот и скачки, отражающие страстную тоску и жажду стремящегося к чистому источнику. А затем, возвращаясь в исходный F-dur, лишь слегка «приправленный» проходящими и вспомогательными хроматизмами, Тангейзер в типично романтической пылкой кантилене восславляет неиссякаемую живительную силу чувственной любви.

Страстный пыл первой реплики Тангейзера налагает отпечаток на «конкурсную песню» Вальтера. После выдержанной в менторском тоне первой, декламационной, части песни миннезингер забредает в дебри одноименного минора, порицая греховные помыслы, способные лишить источник его чудодейственной силы. Соответственно, повышается и «градус» ответа Тангейзера, хотя и здесь нормы окончательно не нарушаются. Уже в речитативном вступлении темп несколько подвижнее, tessitura выше, гармония сложнее, дважды звучат нисходящие скачки на уменьшенную септиму – ведь соперник исказил истинную суть любви. А затем следуют два кантиленных раздела, контрастных по смыслу и средствам его воплощения. Первый раздел – торжественно-гимнический, прославляющий непостижимые чудеса мира,

сотворенного Господом. Второй пронизан чисто земным порывом к чувственно осязаемой красоте, сотворенной из родственной плоти, чтобы дарить наслаждение – единственно истинную суть любви.

На сей раз восходящее движение по разложенному уменьшенному септаккорду в оркестре отражает гнев стремительно поднимающегося Битерольфа, готового отразить вызов не только конкурсной песней, но и мечом. Однако даже этот «глупый хвастунишки» и «лютый волк» (выражения из ответа Тангейзера) не в силах устоять перед напором кантилены и, воспевая аскетическую любовь воина, явно заимствует стилистику предыдущих реплик Тангейзера (бурное движение триолей в сопровождении, эффектные ниспадания от берущихся скачком верхних звуков).

Публика не столько одобряет песню, сколько выражает готовность сражаться против гордеца вместе с Битерольфом. Тангейзер же, вскипая негодованием, в своем ответе явно пародирует кантилену соперника, который действительно обнажает меч, поддерживаемый требованиями рыцарей прервать дерзкого певца. Соответственно, этот ответ короче предыдущих, у него вообще нет речитативообразного заключения, а вступление на фоне тремоло в оркестре уже не укладывается в стилистику «умных напевов». Кровавую развязку спора удастся предотвратить благодаря вмешательству Ландграфа и Вольфрама, чья вторая песня разительно отличается от первой даже по тесситуре: баритон поет преимущественно в первой октаве, дотягиваясь под конец до f^1 увенчивающего широкую кантилену гимна высокой любви.

После исполнения гимна Венере наступает тот переломный момент, который сам Вагнер называл «критически важным», «решающим местом всей оперы»⁴¹⁵. Тангейзера, упоенного своей мнимой победой над враждебным миром и готового к кровопролитной схватке, отрезвляет и до глубины души поражает заступничество Елизаветы. Сначала она защищает певца своим телом от натиска рыцарей с обнажёнными мечами, а затем словами, вонзающимися в его душу, как меч,

⁴¹⁵ Wagner Richard. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. S. 183; Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 13. S. 57.

убеждает всех, что грешнику нужно предоставить шанс на спасение. Тангейзер впервые видит женщину, «жертвующую собой из любви к нему». Рухнув наземь со словами: «Горе! Горе мне, несчастному!», он какое-то время остаётся неподвижным. И лишь затем пытается нащупать ключевые слова, в которых Вагнер видел «весь смысл катастрофы Тангейзера, да и вообще всю суть Тангейзера, то, благодаря чему этот образ так захватил меня. Из смысла этих двух строф вытекают и его невыносимая скорбь, и его кровавое паломничество [в Рим]. Если их не [донести до слушателя] здесь, именно здесь, и именно таким образом, как их следует воспринимать, Тангейзер в целом останется непонятым, [предстанет всего лишь] своенравной, непостоянной – жалкой личностью»⁴¹⁶.

Раздел финала, о котором идет здесь речь, начинается словами «Zum Heil den Sündigen zu führen». Тангейзер горько сетует, что не разглядел в Елизавете «ангела своего спасения» и осквернил кощунственным прикосновением посланницу небес. В 1 главе мы писали о купюре, которую Вагнер сделал после дрезденской премьеры, а затем раскрыл в парижской редакции⁴¹⁷. Почему композитор пожертвовал тогда важнейшим эпизодом в партии заглавного героя и нашел единственно верное, казалось бы, очевидное решение лишь полтора десятилетия спустя?

В письме к Ниману Вагнер объяснил, в чем заключалась «ошибка, которая тогда, в Дрездене погубила столь важное место. Одного взгляда в партитуру достаточно, чтобы обнаружить, что я заставил петь одновременно с Тангейзером целый вокальный ансамбль [и хор]. Это создавало [ощущение большой] массы, где партия Тангейзера была лишь средним голосом, который, возможно, привлёк бы внимание, если бы в арсенале Тихачека нашлись средства для выражения подлинно трагического страдания... Тогда я еще не набрел на счастливую мысль снять ансамбль и оставить Тангейзера петь одного... Поэтому мне ничего не оставалось, как вычеркнуть весь раздел, потому что, смешиваясь с ансамблем, он оставлял [публику] в недоумении и потому воспринимался как невыразительная затяжка

⁴¹⁶ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 4. S. 377. Письмо Листу от 29.05.1852 г.

⁴¹⁷ См. раздел 1.3.4.

[действия]»⁴¹⁸. Опровергнув таким образом страхи Нимана относительно «неисполнимости» восстановленных строк, композитор требовал от певца полной отдачи в заключительном разделе финала II акта.

«Не думайте о третьем акте: [там-то успех] Вам обеспечен! Думайте лишь об этом втором финале и включайтесь в него с полной отдачей, как будто после этого финала Вам не доведется больше спеть ни единой ноты. Так Вы сорвете солидный куш: в решающий момент оперы, там – где всё обострено до предела и любой звук [публика] воспринимает, затаив дыхание, именно там, где решается успех всего вечера! Поверьте мне и доверьтесь мне еще только в этот единственный раз! <...> Если Вы споете “Сжался надо мной!” так, как Вы неоднократно мне демонстрировали, так, как Вы можете и должны потому что можете, а именно: так, чтобы у кого-то волосы встали дыбом и у всех без исключения затрепетало сердце, тогда битва в целом будет выиграна, и всё дальнейшее [окажется лишь] детской игрой... Если же Вы проигнорируете решающее значение второго финала (т.е. катастрофы), то третий акт зачтётся Вам всего лишь как блестящий эпизод, зато весь спектакль, пусть инстинктивно, – как провал»⁴¹⁹.

Решение оставить певца на двадцать тактов наедине с оркестром позволило Вагнеру подчеркнуть и полное одиночество героя во враждебном мире, и его отрешенность от этого мира, сосредоточенность исключительно на открывшемся ему новом смысле любви. «В избыточном блаженстве, которое он вкушал в объятиях Венеры, – поясняет Вагнер, – он жаждал – страданий: эта глубоко человеческая тоска должна была привести его к женщине, которая *теперь вместе с ним страдает* (курсив мой – Г.К.), тогда как Венера с ним только наслаждалась. Его жажда удовлетворена, и отныне он не сможет жить без страданий, столь же безмерных, как его прежние радости. Однако он не ищет специально страданий, [чтобы] добровольно их принять; они сами с неотразимой силой врываются в его сердце через сострадание, которое отныне всецело определяет [смысл] его существования – вплоть до самоуничтожения. Именно здесь выявляется огромное

⁴¹⁸ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 13. S. 56.

⁴¹⁹ Ibid. S. 57.

отличие его любви к Елизавете от любви к Венере. Он должен попытаться в ужасных муках искупить терзания, на которые любовь к нему обрекла ту, чей взгляд он [сейчас] не в состоянии вынести, чьи слова пронзают его душу как меч, – пусть даже это искупление ему будет дозволено осознать лишь издали, в скорбный смертный час. <...> Со всем пылом послушания он повергается во прах перед тем самым сообществом, которому только что противостоял в победном ликовании как смертельный враг»⁴²⁰.

Таким образом, в сольном варианте 20-тактная реплика героя воспринимается как мысленный отклик на ариозо Елизаветы, молящей рыцарей пощадить грешника. Начальная тема ее Adagio («Ich fleh für ihn») выступит в III акте в роли лейтмотива милосердия (в оркестровом вступлении и в диалоге Тангейзера и Вольфрама в начале 3 сцены).

Первая строфа Тангейзера начинается в зоне перехода, от многократно повторенного тихого d^l . Начальное предложение, поступенно, как бы робкими шагами, продвигающееся от d^l к fis^l и расширяющее диапазон до сексты, создает образ посланницы небес, указывающей путь к спасению (Рисунок А.22). Сразу вслед за этим – возгласы отчаяния, и в конце периода – спуск от исходного d^l к ais , как констатация свершившейся катастрофы.

В начале второй строфы динамическая вспышка (ff) и смещение повторяющегося звука на кварту вверх (g^l) словно устремляют взор к небесам. Однако почти сразу мелодическая линия возвращается в зону перехода, с мгновенным динамическим спадом до p и соответственным смягчением интонации при упоминании об «ангеле спасения». Это придает особую напряженность кульминации второй строфы на тоекратно повторенных словах «Erbarm' dich mein». Взятые скачком, в динамике ff , a^l двух первых «Erbarm'» должно быть не просто «спето», но выброшено вперед и ввысь всеми нервами певческого аппарата, как меч, которым Тангейзер намеревается убить себя»⁴²¹. Вместе с тем верхний звук всей партии героя здесь начисто лишен победной решимости «laß» из

⁴²⁰ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 152–154.

⁴²¹ Wagner, Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 4. S. 377.

гимна Венере или ослепительного блеска «Maria» из финала сцены в гроте. Трактованный как задержание к g^l , он неудержимо тянется вниз и в заключительном «Ach, erbarm' dich mein!» заменяется на g^l , которое отмечено уже не *ff*, а обычным акцентом и покаянно соскальзывает к тонике h-moll (Рисунок А.23).

«Возгласы “Ach, erbarm' dich mein!”, – подчеркивал Вагнер в брошюре «Об исполнении Тангейзера», – требуют столь пронзительной интонации, что просто хорошо обученный певец с ними не справится. Лишь высочайшее драматическое искусство позволит ему найти градус боли и отчаяния, [необходимый для] выражения чувств, которые должны как бы вырываться из самых жутких глубин жестоко страдающего сердца подобно воплю о спасении»⁴²².

Со вступлением ансамбля и хора («Darf ich auch») Тангейзер еще дважды произносит «Erbarm' dich mein», но затем присоединяется к молитве Елизаветы (сохраняя текст первой строфы); их голоса ненадолго сливаются, после чего покаянные реплики Тангейзера выдвигаются на вершину фактуры вплоть до окончания медленного раздела второго финала.

Финальная стретта («Mit ihnen sollst du wallen») основана на маршевой теме, связанной с образной сферой паломничества. Сначала ее проводят мужской ансамбль и хор, затем Елизавета. Тангейзер вступает на грани двух проведений с кратким возгласом («Где я найду пощаду?») и постепенно отвоевывает доминирующую роль в ансамбле – наряду с Елизаветой. За ним остается и последняя сольная реплика, «Nach Rom!», подхватываемая ансамблем и хором.

В III акте Вагнер впервые применяет прием репризности высшего порядка, придающей его зрелым операм цельность симфонического цикла⁴²³. Возвращение в переосмысленном виде тематического материала I (иногда и других) акта, зачастую сопровождаемое возвращением начальной тональности, а также

⁴²² Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 135.

⁴²³ Этот прием подхватят композиторы следующих поколений (в том числе Мусоргский в «Хованщине», Римский-Корсаков в «Китеже», Чайковский в «Евгении Онегине»). Тонально-тематическую арку между увертюрой и финалом оперы в России первым использовал Глинка, который музыки Вагнера не знал, но в своих поисках нередко с ним пересекался. Кстати, во 2 картине последнего действия «Руслана» возвращается и обстановка I-го.

драматической ситуации, обстановки действия и даже словесных формул, всегда получает индивидуальное драматургическое обоснование. В «Тангейзере», где тональной арки между крайними действиями нет (III акт начинается и завершается в Es-dur), но возвращаются обстановка двух последних сцен I акта (долина неподалеку от Вартбурга) и тематический материал из сцен в гроте Венеры, что воплощает духовный крах заглавного героя. Обуреваемый жаждой деятельности, он каждый раз находил выход из становившейся невыносимой жизненной ситуации. Проклятие папы замыкает спираль его взлётов и падений в круг роковой безысходности, и Тангейзеру не остается ничего иного как заново искать путь к горе Венеры, куда он поклялся никогда не возвращаться.

В III д. представлены яркие образцы двух жанров, характерных для зрелого творчества Вагнера: рассказ, заменяющий традиционную арию, и программный оркестровый антракт. Оба повествуют о паломничестве Тангейзера в Рим и создают еще одну, «внутреннюю» тематическую арку в «репризном» акте. При этом оркестровое вступление трактовано как более объективное отражение последовательности событий, тогда как собственно рассказ воспроизводит их сугубо личное переживание заглавным героем. Кроме того, рассказ Тангейзера, в отличие от антракта, нельзя исполнять в концертах как замкнутый номер: он органично вписан в 3 сцену III д. и прямо переходит в финал оперы.

Невозможностью вычленив из драматического контекста наиболее протяжённый сольный номер заглавного героя, который изначально считается венцом всей партии, объясняется то странное (для нас) обстоятельство, что в немецких театрах середины XIX в. нередко исполняли только III акт «Тангейзера»; в подобных постановках участвовал и Ниман. Если же оперу давали целиком, тенора тщательно берегли голос для «ударного» момента и потому зачастую проваливали ключевой для композитора финал II д. Вагнер настаивал на обратном: полная отдача в описанном выше эпизоде «катастрофы» гарантирует певцу такую власть над публикой, что недостаточно звучный и даже хриплый голос в момент его выхода на сцену в III акте несколько не омрачит успех. Напротив, по-оперному эффектное, «блестящее», лишенное психологических нюансов исполнение

рассказа полностью искажает его смысл. *Такой* III акт лучше действительно исполнять отдельно, иронизировал Вагнер: даже у посредственных солистов все «получается само собой, как сцена сумасшествия Мазаниелло (в «Немой из Портичи» – Г.К.), где любой тенор тоже выглядел сносно»⁴²⁴. Задача драматического певца – включить рассказ в контекст целого.

Замена сценического действия повествованием о произошедших событиях (и/или переживаниях героя) практиковалась в опере с момента ее рождения; достаточно вспомнить монолог Вестницы из «Орфея» Монтеверди. Но особую популярность этот приём приобрёл в романтической опере, где повествования представлены в различных жанрах и формах. Это может быть ария, каватина или раздел большой сольной или ансамблевой сцены (Поллион в I д. «Нормы», Леонора в I д. «Трубадура», Джильда во II д. «Риголетто»), романс (Рауль в «Гугенотах», Энхен в «Вольном стрелке», Эмми в «Вампире» Маршнера, влияние которого исследователи усматривают в «Голландце»⁴²⁵), баллада (Рембо в I д. «Роберта-Дьявола», Финн в «Руслане и Людмиле», Томский в «Пиковой даме»). Как известно, жанры баллады и романса в опере XVIII – XIX в. обычно связывались с «романтическим» содержанием⁴²⁶. Именно в таком смысле трактовано жанровое определение баллады Сенты в «Голландце».

Наконец, в операх современников Вагнера появляется и термин «рассказ», достаточно сослаться на «Трубадура» Верди (Азучена) или «Руслана» Глинки (Голова). Однако все перечисленные номера принципиально отличаются от рассказов в операх Вагнера, который никогда не использовал в партитурах термин *Erzählung* и оформлял повествования своих героев как монологи сквозного строения, следующие логике поэтического текста, а не известных музыкальных форм.

⁴²⁴ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 13. S. 55–56.

⁴²⁵ См., в частности: Abbate Carolyn. *Unsung voices*. P.85. В этой связи отмечается, что Вагнер дирижировал «Вампиром» в 1833 г. в Вюрцбурге.

⁴²⁶ См.: Музыкальный словарь Гроува. С. 744, 67; Баллада // Музыкальная энциклопедия. Т.1. Стлб. 308–309.

Прообразом всех вагнеровских монологов-повествований принято считать рассказ Эрика о своем вещем сне в дуэте с Сентой из II д. «Голландца»⁴²⁷. Здесь предвосхищены такие особенности будущих Heldentenor'овых рассказов, как преобладание низкого и среднего регистров (при диапазоне от *des* до *g¹*), декламационность, постепенное нарастание напряжения, создаваемое отходом от начальной четкой (зачастую квадратной) структуры, тональными сдвигами, всё более настойчивым проведением лейтмотива моряка-скитальца в оркестре и последовательным завоеванием первой октавы в каждом следующем смысловом разделе (в первом верхний звук – *des¹*, во втором – *es¹*, в третьем – *e¹*, в заключительном, основанном преимущественно на звуках зоны перехода, – *g¹*). Дополнительную напряженность рассказу Эрика придают вопросы Сенты, как бы заново проживающей вместе с ним сон, который в ближайшие минуты станет явью. Сходный прием «диалогизации» повествования Вагнер использует в «Кольце», например, в рассказах Зигмунда и Зигфрида.

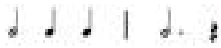
Рассказ Тангейзера соотносится с рассказом Эрика как законченный шедевр с талантливый эскизом. Он тоже вписан в диалог Тангейзера с Вольффрамом, также делится на несколько смысловых разделов и развивается по нарастающей: от приглушенного звучания – к безумному восторгу. Однако здесь гораздо больше психологических нюансов, к которым Вагнер тщетно пытался привлечь внимание Нимана перед парижской премьерой.

«В этой сцене я не хочу, чтобы Вы демонстрировали [публике] силу голоса: в Вашем исполнении всё еще чересчур материально. Чтобы идти в ногу с Вами, мне пришлось бы целиком переоркестровать сцену. Здесь всё рассчитано на призрачную беззвучность, которая постепенно доходит не более чем до выражения трогательной нежности. Весь рассказ, вплоть до прибытия в Рим, подаётся Вами со слишком осязаемой силой; так не говорит тот, кто только что пробудился от бреда на какие-то светлые четверть часа, – существо, которому [случайный] встречный

⁴²⁷ См., в частности: Millington Barry. The New Grove Guide to Wagner and His Operas. P. 54–55.

боязливо уступает дорогу, которое на протяжении месяцев почти ничего не ест, чью жизнь поддерживает лишь [тускло тлеющий] огонек безумной тоски»⁴²⁸.

Ключевым моментом Вагнер считал выход Тангейзера – изгоя, заклеянного вечным проклятием: «Чётко и пластично следуйте сопровождению валторн, на последней ноте как бы складываясь пополам, подгибая колени:



Более ни шагу. Это повторяется четыре раза: в последний раз возникает самое ужасное впечатление, когда он произносит: «Doch such' ich wen, der mir den Weg zum Venusberg zeige». Поймите же! Только это одно задаст Вам верный тон для всей сцены»⁴²⁹.

Тема валторн, о которой говорит здесь Вагнер, впервые появляется в антракте, как лейтмотив проклятья папы (т. 6–5 перед ц. 4), но законченный вид обретает в момент выхода Тангейзера. Здесь она целиком опирается на уменьшенный септаккорд *g–b–cis–e* (который можно назвать «центральным элементом» данной сцены, заменяющим традиционную тонику) и дополняется мотивом шестнадцатых, подчеркивающим мучительно трудное продвижение к призрачной цели («ковыляет неверными шагами, опираясь на посох»).

В паузах между шагами Тангейзер произносит первые фразы – медленно, «тусклым голосом», на звуках соль-минорного трезвучия (грустный отголосок романса Вольфрама) (Рисунок А.24). Лишь при упоминании о Венере (печальные звуки арфы явно исходили не из ее царства) темп на мгновение ускоряется, и «центральный элемент» превращается в цепочку вибрирующих, хроматически нисходящих уменьшенных септаккордов.

Встреча с Вольфрамом оживляет в памяти странника подкрепленную проклятием ненависть к враждебному миру. Поэтому в его ответе на вопрос: «Кто ты, одинокий паломник?», при сохранении медленного темпа и мертвенно застылых аккордов низкого дерева, проскальзывает интонация презрительного вызова, по которой рыцарь узнает «смелого певца». Мирлюбивый Вольфрам

⁴²⁸ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 13. 57–58.

⁴²⁹ Ibid. S. 58.

обеспокоен: ведь, согласно приговору Ландграфа, без отпущения грехов Тангейзер не имеет права возвращаться на родину, где каждый получает право убить нечестивца. Соответственно и очередной ответ Тангейзера («Не тревожься, мой добрый певец!») не предваряется очередными четырьмя шагами по направлению к собеседнику: вместо мотива проклятья в оркестре звучит лишь выдержанный «центральный элемент». Эти шаги изгой делает перед демонстративно бесстыдной просьбой указать дорогу в царство вечной любви. Предваряя запланированное композитором «самое ужасное впечатление», оркестр начинает тремолирующее нарастание к *Allegro*, подстёгиваемое реминисценцией вакхической темы. На этом фоне вокальная линия устремляется из среднего регистра – через зону перехода – к озарённому безумным восторгом *gis¹* на слове «*Venusberg*», терции E-dur, в котором начиналось I д. (Рисунок А.25).

В следующей реплике настроение Тангейзера вновь резко меняется: в неистовом отчаянии он заклинает собеседника «*Schweig mir von Rom!*», дважды спускаясь от выдержанных вершин-источников по разложенному уменьшенному трезвучию (*f¹*, *g¹*) (Рисунок А.26). Это единственный момент сцены, где Вагнер находил исполнение Нимана «недостаточно резким» («*nicht grell genug*»). Но затем, «словно опомнившись, с мучительно затаенной яростью» странник признает: да, я тоже был в Риме (возвращение умеренного темпа, выдержанных аккордов дерева и пронизанной горечью вокальной интонации). Сострадание Вольфрама поражает Тангейзера до глубины души (лейтмотив милосердия в оркестре и неожиданно мягкие краски). Соглашаясь поведать свою историю, он как бы пытается внутренне оправдаться перед земным посредником своего ангела.

Тем не менее, Тангейзер четко знает, что оправдание человеческим сообществом ему заказано, и Вагнер подчёркивает это в очередном контрастном сопоставлении двух нисходящих мелодических формул в диапазоне дуодецимы (*f¹* – *d* и *fis¹* – *dis*). Первая реплика, с которой он «обессиленно опускается на землю», исполнена смирения и по дифференцированности интонации не уступает лучшим страницам «Кольца». Стоит, однако, Вольфраму попытаться присесть рядом, как мелодическая линия одним прыжком возвращается в верхний регистр, чтобы

спуститься от *fis*¹ к *dis* по ступеням уменьшенного септаккорда: с нескрываемой горечью рассказчик предостерегает своего доброжелателя от соприкосновения с проклятым. (Рисунок А.27) Таким образом, вступительная сцена разворачивает воистину демоническую палитру противоречивых чувств.

Первая часть собственно рассказа, повествующая о долгом пути к Риму, лишена таких контрастов; недаром композитор увещевал Нимана: «ничего, кроме трогательной нежности – без какой-либо горечи»⁴³⁰. По музыкальному материалу и характеру эта часть близка песенно-балладным жанрам, словно Тангейзер повествует о своем путешествии в привычной для него музыкально-поэтической форме⁴³¹. Здесь две строфы, вторая из которых оказывается расширенным вариантом первой.

В первой строфе сопоставлены два взаимодополняющих образа: паломничество, тяготы которого представляются Тангейзеру слишком ничтожными, – и согревающий душу образ светлого ангела, чьи слёзы сострадания грешник готов искупить (в буквальном переводе «подсластить») любыми муками. Соответственно, первое предложение строфы выдержано в *a-moll* и основано на проводимой в оркестре теме паломничества (она сформировалась во вступлении к III д.) – бесконечно повторяемом (на одной высоте или со смещением) кадансовом обороте. Покаянно ниспадающие задержания словно влекут вокальную линию за собою, но она, изламываясь, все же дотягивается до выдержанного *f*¹ («je») и лишь затем смиренно возвращается к минорной тонике. (Рисунок А.28)

В момент разрешения тоника подменяется прерванным оборотом, утверждающим *F-dur*, тональность второго раздела строфы. И возвращающееся *f*¹ уже не тяготеет долу, но, поддерживаемое деревянными духовыми, воспаряет ввысь на слове «ангел».

Как и в гимне Венере из I д., у второго предложения строфы есть свой «припев», или итоговый вывод, только здесь он тихий, требующий от исполнителя очень тонкой нюансировки. В письме к Ниману Вагнер специально вычерчивает

⁴³⁰ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 13. S. 59.

⁴³¹ См.: Abbate Carolyne. *Unsung voices*. P. 117–118.

проставленные над вокальной партией «стрелки» мини-*crescendo* к *f* и последующего *diminuendo* с нюансами *p* – *più p*, убеждая исполнителя, что наилучший эффект произведет именно «трогательная, истаивающая мягкость» звучания. (Рисунок А.29)

Вторая строфа первой части существенно расширена: между слегка динамизированным ля-минорным и существенно сокращённым фа-мажорным вставлен развернутый срединный раздел, повествующий о лишениях и истязаниях, которым добровольно подвергал себя паломник на протяжении пути. Вставка опять-таки не вносит существенного контраста, потому что все жертвы приносились ради Елизаветы, которая как бы мысленно сопровождает странника в плавной фигурации струнных.

Вторая часть рассказа – прибытие в Рим, о чем возвещают темповый, а затем и тональный (F-dur – Des-dur) сдвиг, с соответствующим нарастанием звучности. Как будто Тангейзер, упрямо устремлявший взгляд к земле, избегая искушения красотами Италии, наконец-то осмеливается поднять глаза и застывает, пораженный величием Священного города. Однако уже в следующем такте утверждается тихая, просветленная звучность высоких деревянных духовых. Слух странника, склонившегося в молитве, омывают «небесные песнопения» – хоральная тема, восходящая к «дрезденскому аминю»⁴³². Как и в I акте, звуки внушают надежду: от сдержанной декламации в среднем регистре голос Тангейзера впервые за долгое время взмывает к *as*¹, трижды повторяемому на словах «Gnad und Heil» (милость и спасение). При этом звучность не превышает *mf*, а к концу фразы, вместе со спадом мелодической линии, возвращается к *p* (Рисунки А.30а–А.30б).

Очередным тональным сдвигом (Des – D – Es) и аналогичным восходящим пассажем оркестра отмечено появление папы. Когда он отпускает грехи

⁴³² Так называют многоголосный припев, сочиненный Й. Г. Науманом (1741–1801) для католической придворной церкви в Дрездене и до сих пор используемый в богослужении. Первым его использовал Мендельсон в «Реформационной» (Пятой) симфонии. У Вагнера, который наверняка слышал этот напев в детстве, он станет мотивом святости Грааля в «Парсифале».

бесчисленным паломникам, в оркестре проводится новый вариант «дрезденского аминя» – в величественном блеске низкой меди. К концу этого раздела мелодическая линия Тангейзера почти сливается с «амином»: герой словно впервые ощущает себя частью огромной массы, воодушевленной надеждой на спасение.

Решающий момент ознаменован возвращением в оркестре варианта темы паломничества; душевный трепет Тангейзера, приближающегося к папе, отражает уменьшенный септаккорд, которым подменяется тоника в кадансовом обороте. Здесь могла бы начаться динамизированная реприза рассказа или хотя бы предыкт к ней, однако стремительное развитие событий ломает инерцию формы. Лейтмотив паломничества уступает место возбуждённому тремоло, а вокальная партия от секвентного повторения покаянных интонаций первой части рассказа переходит к восхождению по ступеням опетой хроматической гаммы (от «*der böse Lust*»), исступленно скандируемым в неистовой мольбе о спасении, которое заключается «только и единственно в том, чтобы подсластить пролитые о нем слезы. Мы должны поверить ему [Тангейзеру. – Г.К.], что с таким пылом еще ни один пилигрим не просил о спасении»⁴³³ – пишет Вагнер (почти по системе Станиславского!). Временно прервав восхождение на g^1 , чтобы затем достичь a^1 восходящим октавным скачком и снова отпрыгнуть вниз, к уменьшенному септаккорду, мелодическая линия наглядно изображает героя, распростертого ниц перед папой и устремившего на него взгляд, исполненный надежды (Рисунок А.31).

Зловеще холодный аккорд низких труб и тромбонов предвосхищает ответ папы, в передаче которого Вагнер просил Нимана несколько убавить «материальную составляющую» ошеломляюще энергичного натиска на слушателя. Если это удастся сделать, «необходимый эффект отнюдь не окажется утрачен, напротив, подкрепленное уместными приемами ораторской речи, такое исполнение произведет еще большее воздействие [на публику]»⁴³⁴.

Авторский текст требует именно такого прочтения. В *Lento maestoso* лейтмотив проклятия возвращается полутонем ниже и в новом

⁴³³ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 154.

⁴³⁴ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 13. S. 59.

ритмоинтонационном варианте: вместо октавы валторн – почти бесстрастное вокальное скандирование без сопровождения; лишь на последнем звуке каждой фразы вступает мотив шестнадцатых (из темы четырех шагов), подчёркнутый уменьшенным септаккордом. Первое «яркое пятно» – оглушительный удар тромбонов и литавр («центральный элемент») на заключительном звуке вечного проклятия (g), который берется певцом на излете дыхания и с повышенным эмоциональным напряжением, («verdammt!») (Рисунок А.32).

А затем Вагнер снимает сопровождение на целых четыре такта, предоставляя солисту размеренно и беспрекословно обосновать невозможность смягчить приговор на ступенях разложенного «центрального элемента». Генеральная кульминация рассказа, подкреплённая вступлением низких труб и тромбонов, знаками *martellato* над ключевыми звуками вокальной партии, а также последним – и единственным полнозвучным! – проведением темы проклятия в оркестре, сменяется зловещей тишиной. Сдавленные реплики рассказчика на нижних звуках диапазона производят едва ли не более страшное впечатление, чем само проклятие.

От глубокого обморока Тангейзера пробуждают отдаленные звуки благодарственных песнопений. Однако, едва очнувшись, он впадает в безумное отчаяние: «дрезденский аминь» прерывается уменьшенным септаккордом, и тут же взвихривается *Allegro*, целиком основанное на уменьшенных гармониях и подстегиваемое тиратами тридцатьвторых. «Чем искреннее и полнее были его самоуничтожение, жажда искупить вину и стремление очиститься, тем губительнее охватило его отвращение ко лжи и бессердечию, которые он обнаружил в конце своего пути к спасению. Именно высшая правда его переживаний – не о самом себе и спасении собственной души, но [связанных исключительно] с любовью к другому существу, а одновременно и с самим обожаемым существом – должна была в конце концов вспыхнуть ярчайшим пламенем ненависти к этому миру, обреченному сорваться с оси в случае, если бы он оправдал его [Тангейзера. – Г. К.] и [истинную] любовь. И теперь это пламя испепеляет его сердце жаром отчаяния»⁴³⁵.

⁴³⁵ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 155.

Бегством из Рима завершается собственно повествование о случившемся, и рассказ без малейшей цезуры перетекает в финал оперы. «Когда он возвращается из Рима, лишь лютая ненависть к целому миру лишает его права на существование – вопреки предельной искренности его чувств». Именно эта ненависть, а «не тоска по радости и наслаждениям» побуждает героя вернуться в царство Венеры, выказав тем самым свое презрение к человеческому сообществу. «Отчаяние гонит его прочь, побуждает скрыться от глаз своего “ангела”, потому что целый мир не в состоянии предоставить ему бальзам, способный “подсластить слезы”⁴³⁶.

Охваченный безумным бредом, Тангейзер с головой погружается в образно-интонационную сферу Венеры, вплоть до дословной (в той же тональности) цитаты ее ариозо из 2 сцены I д. Здесь уже певцу не нужно искать дополнительные краски и оттенки; *gis^l* и *a^l* следуют друг за другом с завидной регулярностью, чувственная насыщенность мелодической линии позволяет продемонстрировать весь блеск голоса. Пытаясь вырваться из рук Вольфрама навстречу призыву Венеры, Тангейзер повторяет: «Я утратил [надежду на] спасение, так пусть же адская похоть станет моим уделом!», «Оставь меня!». И вновь, как и в I д., безумца останавливает и отрезвляет произносимое Вольфрамом имя Елизаветы. В первый раз оно внушило герою несбыточную надежду на земное счастье, от которого он отрекся, покидая Венеру. Теперь же имя Елизаветы, вымолившей ему прощение ценою собственной жизни, смиряет гордыню и освобождает душу от «демонов». Вместо эффектного *forte* в высоком регистре партия Тангейзера завершается просветлённой, замирающей репликой «Молись за меня, святая Елизавета», с которой он опускается подле гроба.

«Итак, он любит Елизавету, и именно на такую любовь она отвечает взаимностью. То, чего не смог осуществить высокоморальный мир, свершила она, включив вопреки всем возлюбленного в свою молитву, и в священном знании, [дарованном] собственной мученической смертью, в момент кончины вынесла несчастному оправдательный приговор. И Тангейзер, умирая, благодарит [своего ангела] за дарованную ему высшую милость любви. Среди стоящих подле его

⁴³⁶ Ibid.

труппа нет никого, кто не завидовал бы ему, и каждый, весь мир, даже сам Господь – должны признать его блаженным»⁴³⁷.

2.3. Лоэнгрин

Последняя из трех «романтических опер» Вагнера подводит творческий итог дрезденского периода его жизни и деятельности: «В “Лоэнгрине” он как бы говорит: я написал самую прекрасную и мелодичную оперу, какую вы только можете себе представить; вы теперь можете купаться во млеке и мёде, я преподношу миру истинный театральный бестселлер, одаряю певцов исключительно благодарными, сладостными партиями (что вообще-то для меня нехарактерно), превращаю хор в полноценного участника действия, вы, представители народа, получаете в полном объеме вожденную бутафорию – но потом всему этому будет положен конец! Тогда уж вам придется плясать под мою дудку, тогда-то я покажу, что в действительности означает “художественное произведение будущего”»⁴³⁸.

В полемически заостренном высказывании признанного вагнеровского дирижёра отражено распространенное восприятие «Лоэнгрин» как исключительного явления в творчестве композитора. Между тем, развивая традиции немецкой романтической оперы, осмысливая с ее позиций многие достижения французской *grand opéra* и музыки итальянского Рисорджименто, это произведение стоит на пороге грядущей реформы. Как отмечалось выше, сам Вагнер утверждал, что именно в «Лоэнгрине» он «полностью избавился от формальных влияний»⁴³⁹. Лист был уверен, что здесь завершается история «старого

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ Thielemann Christian. *Mein Leben mit Wagner*. S. 221.

⁴³⁹ Wagner Richard. *Eine Mittheilung an meine Freunde*. S. 322.

оперного мира»⁴⁴⁰. Рихард Штраус рекомендовал начинать изучение новаторства Вагнера в сфере оркестровки именно с этой оперы как «прекрасного, сжатого руководства»: «Трактовка духовых в «Лоэнгрине» – это, в эстетическом смысле, вершина подлинного совершенства, какой никогда прежде не достигали. <...> ...Столь характерные для Вагнера насыщенные удвоения всех мелодических голосов... выполнены с мыслью о красоте звучания, которая и сегодня еще вызывает безусловное восхищение»⁴⁴¹.

В «Лоэнгрине» Вагнер окончательно отказывается от арий и других привычных сольных номеров (типа романса Вольфрама), а также от увертюры, заменяемой оркестровым вступлением (Vorspiel). Полностью стирается грань между Декламацией и кантиленой, новаторски трактуются ансамбли, сценические эпизоды плавно перетекают друг в друга. Начиная с «Лоэнгрина», композитор осознанно стремится возместить «недостаточную ритмическую определенность, точнее броскость» своих мелодий «оживлением гармонической экспрессии», которую он ощущает как «естественную потребность для мелодии»⁴⁴². Подкрепить выразительность и «придать наглядность гармонической мотивации мелодии» призвано «все более характерное оркестровое сопровождение»⁴⁴³. Формируется система лейтмотивов, варьируемых в зависимости от конкретных событий и настроений, а кое-где (например, в конце II акта) уже и расшифровывающих подтекст происходящего. Впервые последовательно, на всем протяжении оперы, используются лейттональности и лейттембры. Получает дальнейшее развитие прием репризности: опера начинается и кончается в A-dur, в 3 сцене III д. возвращаются обстановка, некоторые ситуации и множество тем из I д., создавая целостную музыкальную форму высшего порядка. Наконец, драматургическим

⁴⁴⁰ Письмо от 30 января 1858 г. См.: Franz Liszt – Richard Wagner: Briefwechsel / Hrsg. von Hanjo Kesting. S. 551.

⁴⁴¹ Предисловие Рихарда Штрауса // Гектор Берлиоз. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса. В 2-х т. Т. 1. М.: «Музыка», 1972. С.10.

⁴⁴² Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 327.

⁴⁴³ Ibid.

«фокусом» произведения становится образ *абсолютно идеального героя-тенора*⁴⁴⁴, первый и, пожалуй, единственный в творчестве Вагнера (у Вальтера фон Штольцига, тем более у Парсифаля есть «мелкие слабости» или промахи в поведении), крайне редкий в романтической опере вообще и потому наделённый неотразимой притягательностью.

Как видим, «Лоэнгрин» далеко не случайно положил начало «вагнеромании», быстро охватившей всю Европу, и на протяжении длительного времени оставался самой исполняемой оперой композитора. Людвиг Баварский до конца дней справлял годовщину состоявшейся в 1861 г. первой встречи с произведением, которое полностью изменило его жизнь.

В «Тангейзера», «Летучего голландца» и «Риенци» автор неоднократно вносил различные изменения, «Лоэнгрин» же дошел до нас в практически первоизданном виде⁴⁴⁵. Это дает основание утверждать, что к моменту завершения своей последней романтической оперы Вагнер стал по-настоящему зрелым художником. «На этот раз, – писал он Листу 2 июля 1850 г., – я старался сочинять музыку в столь четком и пластичном соответствии с поэтическим текстом и действием, что могу быть полностью уверен в собственной правоте»⁴⁴⁶. А 18 октября 1881 г. признался Козиме, что совершенно доволен «Лоэнгрином»⁴⁴⁷.

2.3.1. История создания оперы и ее сценическая судьба

В мемуарах Вагнер достаточно подробно рассказывает, как летом 1845 г. отправился в Мариенбад (вместе с женой Минной, собакой и попугаем), чтобы по

⁴⁴⁴ «Прежде всего важен сам Лоэнгрин» – подчеркивал композитор в письме к музыкальному директору театра в Висбадене и другу юности Луи Шиндельмейсеру перед премьерой 1853 г. См.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 5. S. 300.

⁴⁴⁵ Если не считать второй половины рассказа Лоэнгрин из III д. (56 тактов), снять которую Вагнер попросил Листа в письме от 2 июля 1850 г., опасаясь, что на премьере она может произвести «расхолаживающее впечатление». В Байройте купюру Вагнера раскрыл в 1936 г. Фуртвенглер (партию Лоэнгрин исполнял Франц Фёлькер; на спектакле присутствовал Гитлер); позднее это было осуществлено в записях под управлением Эриха Ляйнсдорфа (1965, Лоэнгрин – Шандор Конья) и Даниэля Баренбойма (1998, Лоэнгрин – Петер Зайферт). Однако подобные случаи остаются единичными.

⁴⁴⁶ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 3. S. 345.

⁴⁴⁷ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 2. S. 810.

совету доктора, прописавшего ему абсолютный покой, набраться сил, принимая лечебные ванны и совершая прогулки. Композитор прихватил с собой для легкого чтения поэмы Вольфрама фон Эшенбаха в обработке Зимрока и Сан-Марте и эпос о Лоэнгрине анонимного немецкого автора⁴⁴⁸, однако «легкое чтение» привело его в крайне беспокойное состояние. Образ Лоэнгринина «становился всё более близок, стремление овладеть им ради изъяснения собственных сокровенных желаний делалось всё сильнее и к моменту окончания “Тангейзера” превратилось в насущнейшую потребность, которая повелительно отвергала любые мои попытки преодолеть ее»⁴⁴⁹.

Поэтический текст «Лоэнгринина», склад которого во многом определили старонемецкие легенды, пословицы, поговорки и другие памятники национальной старины⁴⁵⁰, был завершён через несколько недель после премьеры «Тангейзера»; в течение зимы 1846 г. появились и первые эскизы мелодических идей. Однако воплощение в жизнь «насущнейшей потребности» постоянно оттягивали и душевное состояние композитора (разочарования, связанные с премьерой, трения с театральным начальством), и другие творческие проекты, задуманные или осуществлённые в это время: историческое исполнение Девятой симфонии Бетховена (с редакторскими дополнениями Вагнера для хроматических медных духовых), редакция и постановка «Ифигении в Авлиде» Глюка, наброски драмы о Фридрихе I Барбароссе.

Летом 1846 г., во время трехмесячного отпуска в деревушке Гросс-Граупен (ныне Граупа, район саксонского города Пирна), определились общие музыкальные очертания трех актов. В августе, по возвращении в Дрезден, композитор взялся за рассказ Лоэнгринина – образно-тематическое средоточие всей оперы⁴⁵¹. К марту 1847-го был дописан в клавире третий акт целиком, с мая по август создавались первый и второй; партитуру Вагнер завершил в конце апреля 1848 г.

⁴⁴⁸ Wagner Richard. Mein Leben. Bd. 1. S. 360.

⁴⁴⁹ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 288–289

⁴⁵⁰ См.: Вагнер Рихард. Моя жизнь. Т.1. С. 529. Подробнее см. раздел 2.3.2.

⁴⁵¹ См.: Там же. С. 542.

Драматичный путь «Лоэнгрин» к первой постановке описан во всех монографиях. Интендант придворного театра барон фон Люттихау, заказавший декорации для дрезденской премьеры, через некоторое время переключил художника на другую оперу. До сих пор точно не известно, было ли это личным решением, или следствием придворных интриг, как утверждал впоследствии сам Люттихау. В сентябре финал I д. прозвучал на торжественном концерте в честь 300-летия Дрезденской капеллы, а к концу года Вагнера уведомили об отказе от постановки.

Спешно покидая столицу Саксонии после разгрома дрезденского восстания, изгнанник захватил с собой партитуру и, по собственным словам, «почти забыл» о ней. Однако весной 1850 г., во время пребывания в Париже, где он в который раз наивно надеялся обосноваться, Вагнер заново перелистал ноты (чего обычно не делал) и 21 апреля обратился к Листу с пламенным призывом подарить жизнь этому произведению⁴⁵². Верный друг откликнулся с энтузиазмом. Несмотря на явный недостаток в Веймарском придворном театре творческих сил, способных полноценно воплотить грандиозную партитуру, мировая премьера 28 августа 1850 г. стала стартовой площадкой для взлета Вагнера к общенациональной, а затем и к мировой известности.

До 11 мая 1861-го, когда сам композитор впервые увидел и услышал свою оперу в Вене, она была поставлена более чем в 20 городах Германии и Австрии⁴⁵³. И хотя Вагнер не имел возможности ни руководить этими постановками лично, ни даже посещать спектакли, он живо интересовался ими, сетуя на низкий уровень «халтурщиков», которым театры поручали роль Лоэнгрин⁴⁵⁴. В 1855 г., узнав, что Тихачек, для которого была написана заглавная партия, наконец-то собирается спеть ее в Бремене (преьера состоялась 12 февраля 1856 г.), Вагнер преисполнился энтузиазма: «Лишь Ты способен [достойно] выступить на моей стороне. Ты хотя бы продемонстрируешь, как должна быть спета и сыграна главная партия,

⁴⁵² Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 3. S. 291.

⁴⁵³ В 1853 г. в Висбадене, затем в Лейпциге, Шверине, Франкфурте-на-Майне; в 1858-м – в Вене и Мюнхене, в следующем году – в Берлине и Дрездене.

⁴⁵⁴ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 8. S. 46.

призванная возбудить наибольший интерес. После Твоего «Риенци» я твердо верю, что эта роль полностью соответствует Твоей природе: кроткое, блистательное и величественное, возвышенная строгость и т.д. получатся у Тебя превосходно»⁴⁵⁵.

22 мая того же года, в день рождения Вагнера, Тихачек представил отрывки из «Лоэнгрин» в Цюрихе, в домашнем кругу друзей и близких композитора, вызвав «подлинное удивление всех присутствующих всё еще сохраняющимся блеском своего голоса»⁴⁵⁶.

Прошло еще одиннадцать лет, и на репетиции к злосчастной «эталонной постановке» в Мюнхене (см. раздел 1.3.5) особое восхищение композитора вызвал рассказ Лоэнгрин, исполненный Тихачеком «с благороднейше полнозвучной, возвышенной простотой». По его словам, все присутствующие были «глубоко взволнованы и растроганы этим воочию явленным чудом»⁴⁵⁷.

Как мы уже знаем, на сцене Тихачека в партии Лоэнгрин Вагнер так и не услышал, и «эталонной» постановки ни в Мюнхене, ни в Байройте не дождался.

Но остановить победное шествие оперы по мировым сценам уже ничто не могло.

2.3.2. Литературные истоки образа идеального героя и его переосмысление Вагнером

В «Обращении к друзьям» композитор вкратце суммировал общую фабулу древнейших легенд, распространенных у разных народов Европы, а позднее пересказанных в ряде произведений средневековой литературы: «По синему зеркалу вод... прибывал незнакомец, [наделенный] высочайшей привлекательностью и чистейшей добродетелью; он пленял всех [окружающих], покорял все сердца неодолимым очарованием. Он воплощал собой осуществлённую надежду исполненного тоски [сердца], мечтавшего о счастье по ту сторону морской глади, в стране, которую ему не дано было познать. Стоило,

⁴⁵⁵ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 7: März 1855 – März 1856 / hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik VEB, 1988. S. 36.

⁴⁵⁶ Richard Wagner. Mein Leben. Bd. 2. S. 546.

⁴⁵⁷ Wagner Richard. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. S. 189.

однако, задать незнакомцу вопрос о его происхождении, как он исчезал, удаляясь по морским волнам»⁴⁵⁸.

На протяжении веков на основе этой фабулы взаимодействовали, постепенно срастаясь друг с другом, эпизоды из сказаний о героях, которые приходят на помощь невинным девам, оказавшимся в беде, о лебедях, приплывающих издалека и иногда влекущих за собою челн с богатырем или богом, о детях, превращенных магическим образом в лебедей, и о рыцарях, чьей эмблемой выступало изображение лебедя (Schwanenritter). Наконец, в первом десятилетии XIII в. Вольфрам фон Эшенбах, опиравшийся на роман Кретьена де Труа «Персеваль», включил легенду о Schwanenritter в историю священного Грааля. В «Парцивале» Эшенбаха, который Вагнер читал во время пребывания на водах, среди прочего, повествуется о брабантской принцессе. На ней женился божественный посланник Лоэрангрин, однако, когда принцесса задала мужу запретные вопросы, кто он и откуда пришел, тот был вынужден удалиться.

Более развернуто история Лоэнгринга изложена в поэме Альбрехта фон Шарфенберга «Младший Титурель» («Der jüngere Titurel», вторая половина XIII в.), куда включены отрывки из утраченной поэмы Эшенбаха, перу которого довольно долго приписывали «Титуреля». Из поэмы фон Шарфенберга Вагнер, видимо, извлек свидетельства неотразимого впечатления, которое производил герой на окружающих, а также гипотезу, что можно лишить его этой сверхъестественной силы, отрезав кусочек плоти⁴⁵⁹. Наиболее похожие на вагнеровскую версию очертания сюжета находят в изданном Й. Гёрресом анонимном баварском эпосе «Лоэнгрин», где время действия сдвинуто во времена Генриха Птицелова (первая половина X в.), что позволило композитору затронуть в опере волновавшую его с конца 1830-х г. тему величия и государственного единства Германии. Некоторые исследователи в числе источников называют также поэму Конрада Вюрцбургского «Der Schwanen-Ritter» (вторая половина XIII в.) и сборник «Немецкие сказания»

⁴⁵⁸ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 291.

⁴⁵⁹ Buschinger Danielle. Das Mittelalter Richard Wagners. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S.52.

братьев Гримм, где изложена одна из версий легенды⁴⁶⁰. А чтобы придать опере правдивый колорит X в. (в частности сцене Божьего суда), по мнению некоторых ученых Вагнер пользовался «Немецкими правовыми древностями» («Deutsche Rechtsalterthümer») и «Уставами» («Weistümer») Якоба Гримма⁴⁶¹.

Впервые композитор познакомился со своим героем еще в Париже – во время чтения опубликованных в журнале Кёнигсбергского немецкого общества статьи филолога К.Т.Л. Лукаса о поэме «Состязание певцов в Вартбурге» (Singerkries ûf Wartburc, XIII в.) и самой поэмы в переводе со средне-верхне-немецкого с комментариями и пояснениями ученого⁴⁶². (Эта поэма упоминалась нами как один из основных источников для «Тангейзера».) В том же журнале композитор наткнулся на пересказ легенды о Лоэнгрине⁴⁶³, где идеальный рыцарь был представлен в «образе, озаренном двойным мистическим светом» и вызвал такое же недоверие и отторжение, как раскрашенные деревянные статуи святых на обочинах проезжих дорог и в церквях католических стран⁴⁶⁴.

Теперь же, углубившись в поэму Эшенбаха, а затем и в более ранние народные сказания, раскрывавшие образ Лоэнгринина «проще по форме и одновременно глубже по содержанию», Вагнер разглядел вневременную общечеловеческую суть рыцаря: «благородное воплощение страстной человеческой потребности» – любить и быть любимым⁴⁶⁵. На основе обширнейшего материала была выстроена – как и в предыдущих операх – авторская история о незаурядной личности, вступающей в неизбежный конфликт с обществом.

25 января 1854 г. композитор писал Августу Рёкелю⁴⁶⁶: «...Относительно же Лоэнгринина, как я его понимаю, остаюсь при полном убеждении, что в нем я выразил

⁴⁶⁰ Henderson William James. Richard Wagner: His Life and his Dramas. P. 272.

⁴⁶¹ Westernhagen Curt von. Wagner: A Biography. P. 102–103.

⁴⁶² См.: Вагнер Рихард. Моя жизнь. Т.1. С.358.

⁴⁶³ См.: Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 269–270.

⁴⁶⁴ См.: Ibid. S. 288.

⁴⁶⁵ Ibid. S. 288–289.

⁴⁶⁶ Август Рёкель (1814–1876) – композитор, дирижер, публицист, сын певца и театрального деятеля Йозефа Рёкеля. Поклонник и друг Вагнера, увлекший его революционными идеями. В 1843 г. занял пост королевского музикадиректора в Дрездене, от которого его отстранили в

глубочайшую трагедию нашего времени, а именно: стремление ринуться с интеллектуальнейших высот в глубины любви, страстную потребность быть предметом простого чувственного понимания, которую не может насытить современная действительность»⁴⁶⁷. Более подробно та же мысль изложена ранее в «Обращении к друзьям».

«В “Тангейзере” я стремился [отринуть] фривольную, претившую мне чувственность – единственный вид чувственности, [признаваемый] нашей современностью. Меня влекло неведомое – чистое, целомудренное, девическое как основа для умиротворения благородной, но в основе своей всё же чувственной потребности». Достигнув заветной вершины, композитор испытал экстаз одиночества. «На такие высоты взбирается мыслитель, чтобы...наконец-то наслаждаться самим собой и в процессе этого наслаждения превращаться под воздействием прохладной атмосферы альпийских высот в монументальную ледяную глыбу, в качестве которой он, философ и критик, с холодным самоудовлетворением взирает на простирающийся под ним тёплый мир живых явлений. <...> Однако я бежал не от жизненной теплоты, но от вязкой, клокочущее-удушливой тривиальной чувственности... На этих вершинах меня согревал луч истинной любви, устремлявший [мои помыслы] только вперед и ввысь. И именно блаженное одиночество пробудило во мне, едва я его достиг, новую, несказанно повелительную тоску: тоску с высоты по глубинам, [стремление]от солнечного блеска девственной чистоты к милой тени объятий человеческой любви. С этой вышины мой жадный взгляд разглядел – женщину. Женщину, к которой стремился Летучий голландец из морских глубин своих бедствий. Женщину, указавшую Тангейзеру, подобно небесной звезде, путь к высотам из логова сладострастия в

октябре 1848 г. по обвинению в активной политической деятельности. После поражения дрезденского восстания был приговорен к смертной казни, замененной пожизненным заключением; в 1862 г. вышел на свободу по амнистии. Наиболее интересные письма Вагнера к Рёкелю (в т.ч. цитируемое) написаны в период пребывания последнего в тюрьме Вальдхайм. Их дружба продолжалась до 1868 г. когда Рёкель оказался втянут в скандал вокруг отношений Вагнера с Козимой.

⁴⁶⁷ Цит по: Крауклис Г. В. Рихард Вагнер: Оперы 40-х годов и подготовка оперной реформы. С. 82.

Венериной горе. Ту, которая теперь увлекла Лоэнгрин с озаренных солнцем высот вниз, в согревающие объятия земли»⁴⁶⁸.

Спускаясь с вершин на землю, Лоэнгрин «хотел быть просто человеком, целиком и полностью, человеком, испытывающим пылкие чувства и воспринимаемым пылкими чувствами, то есть именно человеком, а не Богом (читай: абсолютным художником)». Однако он сохранил предательский ореол возвышенной природы, вызывающий, с одной стороны, восторженное поклонение, а с другой – злобу и зависть, которые «отбрасывают свою тень даже на сердце любящей женщины. Сомнения и ревность становятся свидетельством того, что его не понимают, ему лишь поклоняются». Вырванное силой признание собственной божественности понуждает героя вернуться в одиночество, потерпев сокрушительное поражение⁴⁶⁹.

Эти строки написаны в начале 1850-х, когда мысли и чувства Вагнера целиком захватила философия Людвиг Фейербаха. Однако некоторые ее положения подробно обсуждались в кругу друзей композитора еще в дрезденский период⁴⁷⁰. Закладывал ли Вагнер изложенные идеи в свое произведение изначально, или сформулировал их постфактум нам не известно. Возможно, как и в ситуации с «Кольцом нибелунга» и философией Шопенгауэра, знакомство с трудами немецких мыслителей скорее помогло вербализировать собственные представления о жизни, уже сложившиеся и воплощенные в художественных образах, а эта вербализация, в свою очередь, отразилась в итоговой концепции и форме конкретных произведений.

В поисках дохристианских истоков легенды о Лоэнгрине, Вагнер, как и в двух предыдущих «романтических операх», обратился к древнегреческой мифологии, на сей раз – к истории Зевса и Семелы. Земная супруга просит верховное божество предстать перед нею в «полном чувственном воплощении своей истинной сути. Зевс знает, что ему придется потерять ее, что ее уничтожит

⁴⁶⁸ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 294–295.

⁴⁶⁹ Ibid. S. 295–296.

⁴⁷⁰ Подробнее об увлечении Вагнером Фейербахом и Шопенгауэром см. 3.3.1.

[созерцание его в] истинном облике. Он глубоко страдает, сознавая, что должен выполнить желание возлюбленной ценой ее гибели». И тем не менее громовержец вынужден «*подписать смертный приговор* (курсив мой – Г.К.)» – не только ей, но и самому себе. В этой ситуации, подчеркивает Вагнер, счастливый исход принципиально исключен: даже если бы высшему существу удалось реализовать «потребность в полном чувственном осуществлении, в наслаждении обожаемым объектом, который охватывается всеми органами чувств, со всей силой подлинного бытия – крепко и горячо», оно само, едва достигнув желанного счастья, могло бы погибнуть, а то и вовсе исчезнуть в откровенно чувственных объятиях⁴⁷¹.

В образе Эльзы Вагнер «с самого начала усмотрел страстно желанную для меня противоположность Лоэнгрину»: не полярную противоположность, как Ортруда, но «оборотную часть его собственной природы». «Эльза является тем бессознательным и произвольным [началом], в котором жаждет найти избавление сознательная и волевая натура Лоэнгрин». Поскольку, однако, жажда избавления оказывается для посланца Грааля «неосознанной необходимостью», противоположности сходятся в «бессознательном сознании». Через эту точку соприкосновения противоположностей Вагнер от размышлений о Лоэнгрине пришел к постижению «сущности женского сердца», проявившейся в любви Эльзы. «Я страдал от настоящего, глубокого отчаяния, часто изливавшегося горячими слезами, постоянно признавая трагическую необходимость разлуки, гибели обоих влюбленных. Женщина, которая в здравом уме устремляется к гибели ради самой сущности любви (курсив мой – Г.К.), <...> женщина, которая должна была погибнуть именно при встрече с Лоэнгрином, обрекая на уничтожение и его, <...> от которой должен уйти Лоэнгрин, не способный понять ее благодаря особенностям собственной природы», заставила композитора существенно переосмыслить и трактовку образа Лоэнгрин. Идеальный герой оказался «стрелой, прошедшей мимо цели», с утратой которой пришлось смириться, «чтобы безошибочно напасть на след истинно женственного [начала], которое должно принести мне и всему миру избавление, разрушив собственной гибелью мужской

⁴⁷¹ См.: Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 189–290.

эгоизм, пусть даже в его благороднейшем проявлении. Эльза... была духом народа, в котором я как художник нашел свое избавление»⁴⁷². Позднее идеи о «духе народном» как важнейшем критерии оценки для художника Вагнер разовьет в «Мейстерзингерах», а свое понимание сущности «истинно женственного» – в образе Брюнгильды.

Глубоко личной трактовкой истории Лоэнгрин предопределено разрушение эстетических основ жанра «романтической оперы». В последнем произведении, которому Вагнер дал это определение, нет ни героического деяния, ни искупительной жертвы, призванных создать эффект катарсиса. Лоэнгрин, явившийся на землю как посланец высшей справедливости, избавитель от зла, в конечном счете ограничивается «разовыми мерами» (наказание конкретных злодеев и досрочное возвращение Готфрида). Претендуя на «простое чувственное понимание», он требует от Эльзы слепой и беззаветной веры, подчинения запрету, которым сам связан по рукам и ногам. В результате страстно желанная женщина, хотя и очищается от ложного обвинения, но умирает, не в силах вынести высшую меру наказания – разлуку с любимым. Однако суровый приговор распространяется и на самого Лоэнгрин, чье возвращение в царство Грааля в восприятии зрителей отождествляется с его смертью: «По моим ощущениям, – писал композитор, – Лоэнгрин столь же трагичен, как и Эльза, пусть даже трагизм его гибели мы осознаем скорее в форме предчувствия, т.е. он выражен не с той бюргерской определенностью, к которой мы привыкли»⁴⁷³.

В этом смысле терзаемые демонами Риенци и Тангейзер оказываются счастливее, а главное – свободнее озаренного горным светом посланца небес.

В самой светлой и мелодичной опере Вагнера уже угадывается, пусть и не прямой, путь к Шопенгауэру – через революцию и увлечение философией Фейербаха.

⁴⁷² Ibid. S. 301–302.

⁴⁷³ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6: Januar 1854 bis Februar 1855 / hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Erste Auflage. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1986. S. 276. Письмо от 10 ноября 1854 г. журналисту Максу Фридлендеру в Бреслау (ныне Вроцлав), где в это время ожидалась премьера «Лоэнгрин».

2.3.3. Музыкальное воплощение образа

В цитированном письме к Шиндельмейсеру Вагнер подчеркивал, что Лоэнгрин – «нечто совершенно иное, чем Тангейзер. ...Всем своим обликом и звучанием голоса [он] должен творить чудеса, как Спаситель, и до блаженного умиления очаровывать сердца»⁴⁷⁴.

Можно предположить, что после фиаско в «Голландце» и «Тангейзере» композитор решил действовать наверняка – повторить (а по возможности и превзойти) успех «Риенци». С этой целью он сделал ставку на лучшие стороны художественной индивидуальности Тихачека, который во многом обеспечил его первый дрезденский триумф⁴⁷⁵. Создается ощущение, что Вагнер сознательно обходил «подводные камни», о которые любимый тенор спотыкался в «Риенци» и «Тангейзере». Так, в партии Лоэнгрин, за исключением сцены поединка, традиционной и традиционно выигрышной для оперного репертуара, практически нет эпизодов драматического действия без вокальных реплик. Это первый вагнеровский герой, который появляется на сцене лишь в середине I д. и остается за кулисами вплоть до финальной, 5 сцены следующего. Из немногим \более сорока минут чистого пения, большая часть приходится на III д., с которого композитор далеко не случайно начал сочинение оперы.

Особую предупредительность по отношению к Тихачеку можно усмотреть и в крайне экономном использовании «проклятых» *ö* и *ü*, и в том, что партия Лоэнгрин, при всей своей вокально-технической сложности, при всем богатстве эмоционального спектра, лишена глубинных психологических подтекстов и относится к числу тех, где у профессионала, выражаясь цитированными словами Вагнера, все «получается само собой» (партия Эльзы в этом смысле намного сложнее для драматической певицы и тому же по продолжительности примерно в полтора раза превосходит партию заглавного героя). В «Лоэнгрине» композитору не нужно стоять на репетиции рядом с солистом, подсказывая ему единственно

⁴⁷⁴ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 5. S. 300

⁴⁷⁵ См. раздел 1.3.1.

верное решение. Далеко не случайно Вагнер, требовавший, чтобы исполнитель роли идеального рыцаря был «достаточно молод и блестящ», в конечном итоге признал убедительными и 60-летнего Тихачека, и тучного Шнорра.

По-новому трактованы ансамбли, возможно, опять-таки с учетом опыта «Тангейзера», где попытка привлечь внимание к важнейшему по смыслу высказыванию героя в медленном разделе финала II д. обернулась вынужденной купюрой. В «Лоэнгрине» ансамблевая фактура проще, рациональнее и вместе с тем трактована более гибко и разнообразно, в том числе при помощи детальной, тщательно выписанной динамической филировки, порой специально не совпадающей в отдельных партиях. Если композитору нужно выделить в конкретном разделе какой-то голос, он нередко сводит остальные (в т.ч. непримиримых противников) в простейшее гармоническое сопровождение. Для выявления индивидуальной реакции участников ансамбля на то или иное событие используются поочередные вступления или мини-ариозо. Кроме того, из полнозвучной ансамблево-хоровой фактуры могут всплывать на краткие мгновения отдельные голоса или выделяться несколько голосов, объединенных общим (или сходным) текстом. Это позволяет певцам раскрывать чувства и мысли своих персонажей, не перенапрягая голос.

Исторически сложились два варианта интерпретации образа заглавного героя. Традиционные Heldentenor'a (типа Мельхиора, а до него, видимо, Нимана) выявляют прежде всего «блистательное и величественное». Лирико-драматические или чисто лирические – кротость и «возвышенную строгость» рыцаря святого Грааля (Собинов, сделавший Лоэнгриня одной из своих коронных ролей). Идеальным представляется гибкое сочетание лирики, героики и драмы (как, например, у Виндгассена, или ранее у Слезака).

Певец, исполняющий роль Лоэнгриня, должен в совершенстве владеть *mezza voce*, безупречным легато и характерной для итальянского бельканто техникой *messa di voce*, т.е. бесшовным нарастанием силы звука от максимально возможного *pp* до *ff* и столь же органичным последующим спадом звучности. Неудивительно, что эту вагнеровскую партию охотно исполняли представители итальянской

вокальной школы, например, Энрико Карузо, Аурелиано Пертиле, Юсси Бьёрлинг, Пласидо Доминго и др.

В то же время плотность оркестрового письма, увеличившаяся со времен Тангейзера, требует характерной для вагнеровских теноров мощи звука, особенно в кульминационные моменты, чрезвычайной ровности всего диапазона по силе и яркости, а также безупречной техники соединения регистров. Пристальное внимание следует обратить на зону перехода. В художественном смысле длительное пребывание в ней на *mezza voce* придает образу «светоносность» и отражает неземное происхождение героя. Однако для исполнителя оно, вокально-технически сложное само по себе, создает дополнительные трудности. Это касается прежде всего характерных для партии «выбросов» к высоким звукам, а также героических эпизодов, где в силу необходимости резко изменить способ подачи звука возникает опасность ослабленного, либо наоборот, чрезмерно форсированного звучания.

Диапазон партии Лоэнгина на полтона шире, чем у Тангейзера: *des – a¹*. Нижний звук и *es* затрагиваются по одному разу, *d* вообще отсутствует, зато *a¹* берется 29, а *gis¹/as¹* – 38 раз. Тесситура всей партии по-прежнему достаточно высока, однако, в соответствии с характером образа, Лоэнгину предписано исполнять огромное количество материала как можно более нежно и мягко, а главное – тихо, но так, чтобы голос доносился до самых отдаленных точек зрительного зала. При этом в партии достаточно эпизодов, требующих по-настоящему героического звучания.

На всем протяжении оперы герой ни разу не остается в одиночестве, чтобы излить сокровенные мысли и чувства и, видимо, не испытывает такой потребности. Его образ раскрывается в диалогах (с отдельными персонажами, ансамблем, хором), причем характер вокальной партии существенно меняется в зависимости от того, к кому и в какой ситуации обращается Лоэнгрин. В общении с Эльзой и лебедем преобладает кроткая нежность, Ортруда его отталкивает и одновременно ужасает своей безмерной злобой, к Гельрамунду он относится с негодованием и презрением, с королем и рыцарями говорит как отважный воин, в равной степени

владеющий мечом и ораторским искусством. Отсюда возникающие в отдельных репликах аналогии с партиями Риенци и Тангейзера – при абсолютной оригинальности образа в целом.

В отличие от героев трех предыдущих опер Вагнера, рыцарь Грааля начисто лишен «демонического» начала. Композитор как бы выносит «демонов» из внутреннего мира персонажа во внешний, противопоставляя благородному, очаровывающему все сердца представителю «лагеря добра» зловещие образы Ортруды и околдованного ею Тельрамунда. Для этого противопоставления он находит емкие музыкальные символы. У Лоэнгринна – сияющий A-dur, диатоника, высокие разделенные струнные или звончатые трубы. У Ортруды и Тельрамунда – fis-moll, хроматика (в том числе, конечно, и уменьшенный септаккорд), низкие струнные и деревянные духовые (в частности, бас-кларнет и английский рожок) на фоне тремоло литавр. Важнейшую роль играют лейтмотивные комплексы «добра» и «зла», посредником между которыми выступает так называемый лейтмотив запрета⁴⁷⁶.

Мы уже отмечали, что выхода заглавного героя зрителю приходится ждать до 3 сцены I д. Однако его музыкальный образ формируется в начальных тактах оперы и обогащается красками на протяжении 2 сцены. Три ипостаси образа воплощают три лейтмотива, которые – в отсутствие персонажа – экспонируются в оркестре. Условно назовем их темой Грааля, темой избавителя и темой Лоэнгринна-героя.

Ля-мажорное оркестровое вступление основано на первом лейтмотиве и представляет рыцаря Грааля, который спускается с эфирных высот на землю, как бы постепенно наполняясь «жизненной теплотой», богатырской силой. Возвышенная, ничем не замутнённая музыка, парящая как бы поверх метрической пульсации, не предвосхищает трагическое развитие событий. Вместе с тем трезвучие VI ступени, сопоставляемое с тоникой, косвенно связано с образной

⁴⁷⁶ Его начальная интонация далеко не случайно совпадает с аналогичным оборотом первого мотива из лейттемы зла, который ассоциируется с Ортрудой (ср. Рисунок 37а и т.3 – 4 оркестрового вступления ко II д.).

сферой зла, что подтвердит ближайшее проведение лейтмотива в вокальной партии (ответ Лоэнгринна на обращение короля), когда выдержанное фа-диез-минорное трезвучие приходится на фразу «der schwerer Klage angetan» (Рисунок А.33).

Второй лейтмотив сопровождает выход Эльзы, которая целиком погружена в мечты о таинственном избавителе. Как и тема Грааля, эта тема соединяет хоральность с кантиленой, но диатоника заменена красочным гармоническим развитием («лейттональность Эльзы», As-dur, утверждается лишь в конце периода), а ритмика обретает черты маршевости (Рисунок А.34).

В рассказе Эльзы формируется и фанфарно-маршевый лейтмотив, впервые звучащий в оркестре после слов «ein Ritter nahte da» (Рисунок А.35). Уже здесь он органично монтируется с двумя другими. Сближению способствует глубинное родство трех тем Лоэнгринна. Все они достаточно протяжены и могут проводиться как целиком, так и в виде заглавной интонации. Все лейтмотивы четырехдольны, первый и третий открываются фанфарным оборотом на основе ля-мажорного трезвучия, второй и третий маршеобразны и т.д.

От рассказа Эльзы начинается драматургическая подготовка к появлению героя на сцене: назначение Божьего суда, призывы глашатая, дважды остающиеся без ответа, проведение в оркестре третьего лейтмотива, который возвещает о том, что страстная молитва Эльзы услышана, наконец, медленное приближение ладьи, влекомой лебедем. Из разрозненных реплик на фоне героического лейтмотива складывается мощный приветственный хор, достигающий апофеоза в начале 3 сцены.

И вдруг воцаряется тишина – не зловещая, как в «Риенци», и не жуткая, как в рассказе Тангейзера, но благоговейно-восторженная. Первые сольные реплики Лоэнгринна, наконец-то предстающего перед участниками действия и зрителями во всем своем великолепии, – художественное открытие Вагнера, беспрецедентное для современной ему оперы. Харизматичный лидер является на сцену не как вдохновенный оратор, отважный герой или даже «смелый (читай: дерзкий) певец», но как носитель духовного начала.

Так называемое прощание с Лебедем – нежнейшее ариозо, основанное на шести звуках (от *a* до *fis¹*) и вариантах двух фраз ($a - b - a^1 - b^1 - b^2 - a^2$), опирающееся на звуки ля-мажорного трезвучия с секстой и практически лишённое оркестрового сопровождения, если не считать двутактного вступления на первом лейтмотиве Лоэнгринна, двух тихих выдержанных тонических терций в конце первой и третьей фраз (*a, a¹*) и сопоставления VI и I ступеней в заключительной фразе (*a²*; назовём этот оборот мотивом прощания). Перечисленные приёмы в сочетании с завершением большинства вокальных фраз на тонической квинте создают впечатление, что помыслы Лоэнгринна еще парят на высотах «блаженного одиночества» (Рисунок А.36). И вся сценическая «массовка», застывшая при первом движении пришельца, подчиняется неведомому прежде очарованию тишины. Тема хора, сопровождающего выход героя на авансцену и обрамляющего его сцену с королем и Эльзой, примыкает к образно-интонационной сфере Грааля.

Предваряемое фанфарами обращение к королю раскрывает героическую ипостась Лоэнгринна. Широкие, ритмически четкие реплики, основанные на разложенных трезвучиях и решительно нисходящих поступенных мотивах, напоминают декламацию Риенци-трибуна, а кадансовое «*nie vergehn!*» оказывается вариантом «*laß mich ziehn!*» из песни Тангейзера в I д. Изменением образного строя обусловлено расширение диапазона (*f - a¹*).

A-dur и тема Грааля возвращаются в начале ответа Лоэнгринна на вопрос о его земной миссии. Но в развёрнутом виде первый лейтмотив проводится в вокальной партии героя лишь после того как Эльза опускается к его ногам в знак полного доверия. Интонация теплеет, вокальная линия смещается в лейттональность Эльзы (*As-dur*) и становится более напевной. А «официальное» обращение «Эльза фон Брабант» сменяется доверительным «Эльза!». На протяжении оперы этот возглас предстанет в бесконечно разнообразных вариантах – по интонации, ритму, интервальному составу и высотному положению, в основном виде и с различными дополнениями, уточняющими конкретную ситуацию и эмоциональное состояние.

Лейтмотив запрета – единственный из всех! – экспонируется в вокальной партии заглавного героя, накрепко связываясь с текстом. Ключевая тема оперы

складывается из двух контрастных элементов, образующих структуру суммирования в рамках периода ($a - a^1 - b$) и в дальнейшем нередко проводимых отдельно. Первый, властно-непреклонный, намертво втиснутый в нисходящую тоническую квинту, по сути является темой рока, грозного предостережения. Недаром уже в первом проведении – медленном и тихом – композитор проставляет акценты над каждым звуком вокальной партии (кроме произносимого «на выдохе» заключительного нисходящего скачка на квинту) и дополнительно подчеркивает непреклонные es^1 в конце обеих фраз октавами флейт (Рисунок А.37а). Второй элемент лейтмотива запрета выражает бессилие Лоэнгрин перед связывающим его обетом и робкую надежду избежать неотвратимой развязки. Об этом свидетельствуют дополнительное p в вокальной партии над затактовым as , напевно-мягкая дублировка вокальной линии деревянными духовыми, сдвиг в тональность VI ступени на словах «woher ich kam der Fahrt», покорное возвращение в минор уже в следующем такте и неожиданное завершение всей темы мажорной терцией (Рисунок А.37б). Особенно выразительно этот мотив прозвучит в самом конце дуэта из III д. («Dort will ich Antwort ihr bereiten»), когда станет ясно, что надежды рухнули (Рисунок А.38)

Поначалу Эльза не осознает серьезность обета, и тогда интонация Лоэнгрин становится настоятельно требовательной, трагически серьезной (первый нисходящий скачок на октаву $as^1 - as$ на синкопированном возгласе «Elsa!», сдвиг на полтона вверх на словах «Hast du mich wohl vernommen?», динамически интенсифицированное повторение лейтмотива запрета). Однако искренность и проникновенная нежность клятвы, которую избранница произносит в лейттональности рыцаря (A-dur), развеивают сомнения, и первый диалог завершается признанием в любви (Рисунок А.39).

С этого момента – и вплоть до рассказа Лоэнгрин в III д. лейтмотив посланца Грааля оттесняется на задний план лейтмотивом рыцаря; эпизодически проводится также тема Лоэнгрин-избавителя. Так подтверждается стремление героя избавиться от ореола небожителя, органично включиться в земную жизнь.

В сцене Божьего суда у Лоэнгринна преобладает ораторская декламация. Впервые образный строй вокальной партии осложняется громоподобным уменьшенным септаккордом оркестра на слове «falsch». Публично обвинив Фридриха фон Тельрамунда во лжи, посланец Грааля несколько минут спустя соединяется с ним в унисон в начальной фразе ритуальной клятвы («Gott richte mich nach **Recht und Fug**»), где Вагнер с помощью вокального мартеллато выделяет в партиях средневековую формулу «по всей справедливости», подчеркивая тем самым непреложность результатов поединка⁴⁷⁷. Со второй фазы партии разделяются, и Лоэнгрин оказывается выше – как будущий победитель⁴⁷⁸. А уменьшенный «септаккорд обвинения» вернется в конце поединка в вокальной партии («Durch Gottes Sieg»: $a - a^l - fis^l - dis^l - c^l$), когда рыцарь приставит меч к горлу поверженного клеветника, но затем подарит ему жизнь.

В I д. «Лоэнгринна» два ансамбля с участием заглавного героя представляют собой две драматургически расчленённые половины традиционного финала романтической оперы. Первая, медленная половина – коллективная молитва перед поединком. Вторая, быстрая – собственно финал, отражающий реакцию всех участников действия на приговор Божьего суда. В обоих ансамблях голос героя не стремится безраздельно господствовать над звуковой массой и не противопоставляется партиям прочих персонажей, как это нередко случалось в предыдущих операх

В ансамблевом разделе молитвы, исполняемом квинтетом *a cappella*, партия Лоэнгринна тесно связана с доминирующей партией Эльзы: у них общий текст (Ортруда, Фридрих и Король поют «каждый о своем») и сходный ритмический рисунок, что придает репликам рыцаря характер гармонического подголоска к мелодии сопрано (иногда Ортруда разделяет эту функцию со своим заклятым врагом). Со вступлением оркестра и хора голоса пяти солистов ненадолго

⁴⁷⁷ На тех же звуках и с тем же артикуляционным обозначением произносится эта фраза чуть ранее в партии Генриха Птицелова. Иными словами, бас, баритон и тенор поют на одной высоте, что подчеркивает сакральность формулы!

⁴⁷⁸ Обратим внимание на кадансовую формулу $[es^l] - ges^l - c^l - des^l$, интонационно совпадающую с «nie vergehn!» и «laß mich ziehn!». Постепенно в музыке Вагнера она обретает значение «каданса доблести», сохраняясь и в тетралогии.

разделяются, вступая потактно снизу вверх, после чего партия Лоэнгринна постепенно воспаряет к победительным *as¹* в динамике *ff* на словах «*mein Herr und Gott, drum zag ich nicht!*», дополнительно подчеркнутых вокальным мартеллато.

Второй, быстрый финал открывает ликующее ариозо Эльзы, затем сольные высказывания предоставляются всем персонажам (Король с хором, Ортруда на фоне их продолжающихся реплик). Мини-ариозо Лоэнгринна озарено радостью победы, которую обеспечила чистота Эльзы; с повторным вступлением сопрано тенор добровольно отходит на роль подголоска, иногда – октавной дублировки.

В II д. партия Лоэнгринна количественно сведена до минимума, однако с драматургической точки зрения очень значительна, поскольку в последней сцене этого акта выявляется и доводится до «точки разрыва» основной конфликт оперы. Прежде чем предстать перед алтарем, герою приходится выдержать поединки с Ортрудой и Тельрамундом за душу Эльзы. В отличие от сцены Божьего суда, исход борьбы оказывается неоднозначным.

Едва появившись на сцене, Лоэнгрин становится свидетелем столкновения Эльзы с Ортрудой, успевшей заронить яд сомнения в чистейшую душу. В ответ на жалобы невесты он *«устремляет твердый и властный взгляд на Ортруду, которая не в состоянии пошевелиться»*. «Поединок взглядов» на фоне тихого, но зловещего проведения лейтмотива Ортруды у низких духовых на фоне тремоло литавр длится всего несколько тактов. Однако именно в этот момент на сияние Лоэнгринна впервые наползает мрачная тень, а под ногами приоткрывается бездна (сдвиг в минор, низкая тесситура: *e – e¹*). (Рисунок А.40).

Новые осложнения вносит внезапное появление на ступенях собора Фридриха, обвиняющего Лоэнгринна в обмане и колдовстве. Заклеймённому Божьим судом рыцарь возражает героической кантиленой с оттенком вызова, знакомым по партиям Риенци и Тангейзера. В полном сознании своей неуязвимости он оборачивается к Эльзе – единственной, кому дано право требовать ответа на роковые вопросы. Интонация мгновенно смягчается, а возглас «*Elsa*» почти точно повторяет начальный оборот признания в любви из 3 сцены I д. (ср. Рисунки 39 и 41). Только теперь Лоэнгрин замечает смятение возлюбленной. Взяв

*a*¹ уверенно и мощно, он словно останавливается в нерешительности на *dis*¹, обретающем оттенок тревожного вопроса. В следующем такте выдержанный доминантсептаккорд к *B-dur* переносится на две октавы вниз, полностью сменяя тембровую, динамическую и эмоциональную окраску и становясь опорой для проведения в оркестре второй половины лейтмотива зла, которую мы будем называть темой сомнений (см. Рисунок А.41). И снова, как в «поединке взглядов» с Ортрудой, мрачная тень наползает на партию Лоэнгринга. Только теперь это тень более глубокая и продолжительная, потому что герой скован запретом (что подтверждается лейтмотивом) и не может предпринять активных действий.

На тончайшей игре эмоциональной светотени основан продлевающий эту сцену, как бы останавливающий мгновение квинтет с двумя хорами (мальчики и женщины – тенора и басы). В немецкоязычной литературе он получил название «ансамбля мучительных раздумий» («Brüten-Ensemble») – по первым словам Ортруды и Тельрамунда («In wildem *Brüten* darf ich sie gewahren»), наблюдающих за борьбой в душе Эльзы со злорадным удовлетворением. Король и оба хора размышляют о тайне Лоэнгринга, раскрытие которой грозит опасностью ему и Эльзе.

Столкновение противоречивых чувств, колебания «весов судьбы» отражают динамические волны, вздымающиеся во вступительном разделе квинтета. Обе волны начинаются в мажоре, в динамике *p*, но в процессе подъема в верхний регистр и нарастания звучности мажор подменяется минором, и взлет надежды сменяется спадом во мрак. Лоэнгринг вступает в «зоне мрака», на фоне обоих лейтмотивов зла в оркестре и с тем же текстом, что у Ортруды и Тельрамунда, только злорадное «darf» заменено на горькое «muß», подчеркиваемое филировкой повторяемого *c*¹, которое лишь в конце фразы разрешается в *h* вздохом бессилия.

Центральный раздел квинтета – «внутренний монолог» Эльзы, который сочувственно поддерживает хор женщин и детей и комментирует квартет солистов. На последнем звуке этого ариозо Лоэнгринг захватывает инициативу, обращаясь к небесам со страстным призывом оградить чистое сердце от грозящей опасности. Минорная тоника сменяется мажорной, и партия заглавного героя, поддержанная

мужским хором, взмывает на вершину ансамблево-хоровой фактуры (g^1, a^1), однако звучность остается тихой, несмотря на выписанные мини-нарастания и акценты на выдержанных верхних нотах (Рисунок А.42).

В отличие от ариозо Эльзы, вторая, мажорная тема ансамбля, выдвинутая Лоэнгрином, доминирует лишь в начальных кантиленных фразах с характерными восходящими скачками на сексту. После сдвига из C-dur в Es-dur на передний план выдвигаются поочередно голоса других солистов (Эльза, Тельрамунд), а нарастание к кульминации вливается в очередную волну, скатывающуюся к теме Ортруды. И снова Лоэнгрин пресекает разрешение в до-минорную тонику страстной молитвой – динамизированным вариантом мажорной темы. Однако уже в восьмом такте возвращается лейтмотив Ортруды, а перед мнимо идиллическим завершением квинтета в C-dur, где всем участникам предписано *diminuendo* до **pp**, полный оркестр провозглашает мотив запрета, как бы утверждая: главная схватка еще впереди.

Неоднозначный итог «ансамбля мучительных раздумий» исключает возможность трактовать его как традиционный для романтической оперы медленный финал, на время которого действие замирает, а каждый из героев изливает свои сокровенные мысли и чувства, после чего второй, быстрый финал оказывается своего рода действенным выводом из коллективных раздумий. Так было во II д. «Тангейзера» и даже в I д. «Лоэнгрина», несмотря на вставленную между молитвой и заключительным ансамблем с хором сцену поединка. Теперь же быстрый финал, едва начавшись (очередное героическое ариозо Лоэнгрина с хором, выражающим ему свою поддержку), пресекается возвращением лейтмотива сомнений, на фоне которого Фридрих шепотом пытается убедить Эльзу отсечь кусочек плоти таинственного пришельца, чтобы узнать его тайну. Возмущение Лоэнгрина выражено репликами в высоком регистре, которые должны произноситься «ужасным голосом».

Отгнав злодеев, рыцарь обращается к Эльзе, распростершейся у его ног. Темп замедляется, динамика возвращается в зону **p**, оркестровое *tutti* уступает место выдержанным аккордам струнных, постепенно затухающим от **p** к **pp**. На

этом фоне поступенно нисходящая фраза Лоэнгрин («In deiner Hand») исполнена нежной грусти и готовности склониться перед решением судьбы. Лишь заключительный половинный каданс (разрешение продленного фермой аккорда с увеличенной секстой в доминанту) распет почти умоляющим мелодическим оборотом со скачком на уменьшенную септиму, где *es*¹ высвечено дополнительной фермой и щемящим «ü» («Glückes Pfand» – залог счастья).

Чтобы положить конец ставшему невыносимым ожиданию, Лоэнгрин прямо спрашивает возлюбленную, хочет ли она задать ему здесь и сейчас роковые вопросы. На новом витке драматургической спирали возвращается ситуация из 3 сцены I д., только теперь рыцарь не *требует* ответа, но *просит* решить его судьбу, и особую проникновенность этой просьбе придают вводящие каждый вопрос унисонные фразы флейт и гобоев – «инструментов Эльзы». Сердце девушки откликается на доверительное обращение: взволнованно, смущенно, но твердо она подтверждает, что ее любовь выше всяких сомнений. Конечно же не случайно эту ключевую реплику вводит вариант мотива солирующего гобоя, которым в 3 сцене I д. предварялось выражение полного доверия и безоговорочного подчинения Эльзы своему спасителю, частично совпадает и начальный текст («Mein Held, mein Retter!» – «Mein Retter, der mir Heil gebracht!»).

Наконец-то утверждается беспримесный C-dur, так и не состоявшийся в конце «ансамбля мучительных раздумий», а из распахнутых дверей собора доносятся звуки органа. Вздох облегчения, вырывающийся у Лоэнгрин на словах «Heil dir, Elsa!» должен интонироваться «с нежнейшей взволнованностью»⁴⁷⁹ и в динамике *p* – несмотря на исходное выдержанное *a*¹. Да и вся заключительная фраза героя в этом действии – озаренная внутренним светом, исполненная замороженной тишины – требует от исполнителя мастерского владения дыханием, *mezza voce* и особой ровности перехода между регистрами.

До-мажорный свет, медленно и торжественно разгорающийся в конце II д., оспаривается очередным проведением лейтмотива запрета в оркестре – когда Эльза, прежде чем войти в собор, оглядывается на Ортруду. В этот момент

⁴⁷⁹ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 3. S. 396.

предрешается исход главного поединка, в котором Лоэнгрин потерпит сокрушительное поражение. Сам же поединок разворачивается в знаменитом любовном дуэте, занимающем целую сцену и длящемся около двадцати минут – как классическая симфония Гайдна или Моцарта. Рыцарь Грааля предстает здесь «просто человеком, испытывающим пылкие чувства», и именно поэтому оказывается безоружным перед сковавшим его запретом.

В соответствии с логикой музыкальной драмы, дуэт основан на диалогическом чередовании реплик, представляющих собой различные по протяженности и степени композиционной законченности ариозо (голоса объединяются лишь однажды). Поначалу протяженность реплик Лоэнгрин и Эльзы примерно одинакова, однако уже во втором разделе она вырывается вперед, и попытки рыцаря сдержать неистовый натиск сначала ласковыми, затем тревожными, исполненными горечи, строгими и, наконец, отчаянными предостережениями лишь подливают масло в огонь, испепеляющий едва обретенное счастье.

Открывающее дуэт ариозо Лоэнгрин выполняет функцию вступления к заглавной теме, которую можно назвать темой взаимной любви. Устойчивый E-dur, приглушенная динамика и средняя тесситура ($e - e^1$) с преобладанием в мелодике нисходящего движения оттеняются целомудренными порывами – как бы от полноты чувств, проявляемой очень постепенно, с почти благоговейной сдержанностью. Сначала восходящие скачки и широкий мелодический распев мягко акцентируют слова «одни», «впервые [одни]», «вдали от мира». И лишь затем первые гармонические сдвиги, сопровождаемые кратковременным, чрезвычайно мягким выходом в верхний регистр и к f , выделяют новый вариант обращения к возлюбленной – супруге (Рисунок А.43).

Пылкий ответ Эльзы и проведение в ее партии заглавной темы дуэта повышают «эмоциональный градус» следующей реплики Лоэнгрин; при этом авторскую ремарку «*feurig*» как бы усмиряет динамическое обозначение *mf*.

Тему взаимной любви рыцарь подхватывает с интонацией тихой нежности (p , «*zärtlich*», тонкая филировка отдельных мелодических оборотов).

Традиционные для итальянских «дуэтов согласия» имитационные переключки голосов, расширяющие это проведение, и слияние партий в октавном унисоне, устремленном к первой кульминации (верхнее *gis*), Вагнер уместает в пять тактов, чтобы уже в шестом вернуть мелодическую линию в средний регистр по ступеням мажорного секстаккорда. Каждая «ступенька» подчеркнута вокальным мартеллато, что обеспечивает, благодаря непрерывности дыхания, плавный спад от восторга к благоговению в полном соответствии с текстом (четыре «мартеллированные» четверти *gis*¹ – *e*¹ – *h* – *gis* – «*Wonnen, die nur*», мягкое выдержанное *cis*¹ – «*Gott*» и томный вздох «*verleiht*»). Завешается этот раздел умиротворенно затухающей каденцией с группетто и хроматическими полутонами. Подобного рода «усмиренные итальянизмы» становятся органической составляющей вагнеровского *belcanto*. А вот драматургическая функция «дуэта согласия» меняется: не итог (как в «Риенци» или «Тангейзере»), но идиллическая завязка объяснения влюблённых, ничем не предвещающая его трагический исход.

Высказав самое сокровенное, новобрачные вспоминают о первой встрече, которую оба предчувствовали заранее, и о таинстве любви с первого взгляда. В ариозо Лоэнгрин возвращается его лейттональность (A-dur), движение оживляется, бóльшую роль приобретают широкие скачки и слегка повышается тесситура: если первая фаза открывается октавой *e* – *e*¹, то в следующих *e* уже не появляется, зато неоднократно акцентируются *fis*¹ и *f*¹, выделяющие ключевые слова. К концу ариозо, будто отражая преклонение перед избранницей, чей взгляд мгновенно убедил рыцаря в ее невиновности, мелодические вершины постепенно снижаются (*fis*¹ – *f*¹ – выдержанное *e*¹ на «*[dein] Blick*» – и предкаденционное *d*¹ с фермой перед разрешением в тонику). Соответственно приглушается динамика (от *mf* к исходному *p*) и сдерживается темп.

Ответ Эльзы, начинаясь сходной интонацией, постепенно обретает признаки беспокойства: только ли любовью (а не колдовством, как утверждали Ортруда и Тельрамунд) вызвано безмерно захватившее ее чувство?

Опасным сомнениям Лоэнгрин пытается противопоставить нежную страсть. Триольная аккордовая пульсация деревянных духовых преодолевает тяготение к

«тональности запрета» (a-moll), уводя в параллельный мажор. Чувственную полноту кантилене, плавно разворачивающейся в среднем регистре и динамике *p*, придают искусно примешанные к диатонике хроматизмы: сначала выдержанное увеличенное трезвучие в оркестре, затем проходящий полутон на словах «hold berauschen» и наконец, целая цепочка нисходящих хроматизмов в начале второго предложения («Geheimnißvoll»), выросшая из томительно-сладостного («so süß») мотива в заглавной теме (ср. Рисунки А.44а–А.44б). Подчеркивая затактовой восходящей секстой вершину-источник цепочки, а каждую следующую ступень – сменой гармонии, Лоэнгрин как бы пытается внушить возлюбленной, что любовь и есть та волшебная сила, которая соединяет сердца без расспросов о происхождении и имени.

Несмотря на «назидательный» подтекст, до-мажорное ариозо Лоэнгрин можно отнести к жанру любовной песни, который мы вскоре встретим в «Валькирии» и «Мейстерзингерах». Форма ариозо – свободный вариант «бар» (a – a¹ – b), где вторая строфа («So ist der Zauber») перенесена на малую терцию вверх, и исполняется «*mit erhobener Stimme*» – со всем пылом страсти. А в конце строфы звучит динамизированный вариант заключительного мотива из предыдущего ариозо⁴⁸⁰ Лоэнгрин, как бы развивающий тему любви с первого взгляда. И сразу же в оркестре возвращается заглавная тема дуэта, вводя Abgesang («Wie mir die Düfte») – проникновенно восторженный, но завершаемый скрытым упрёком: напоминанием о тяжком обвинении, от которого рыцарь защитил избранницу. Однако восстановить исходную гармонию сердец уже не суждено, хотя Эльза и «*прижимается к супругу, чтобы скрыть свое смущение*».

Вместо того, чтобы подхватить и развить «подсказываемую» ей оркестром чувственную тему, Эльза уже в начале ответного ариозо уходит из F-dur в параллельный минор через впервые появляющийся в этом дуэте уменьшенный септаккорд – своего рода драматургический водораздел. Она еще не задает прямо запретные вопросы, но вплетает их во все более пылкие клятвы, поток которых

⁴⁸⁰ Ср. «mich zwang dein Blick» и «dich sah mein Aug».

прерывает грозное предостережение оркестра – фанфара тромбонов на фоне уменьшенного септаккорда.

Роковым предчувствием окрашено и начало последнего в этом дуэте ариозо Лоэнгрин («Höchtes Vertraun»). Фанфара тромбонов откликается в вокальной партии нисходящим октавным скачком от троекратно отчеканенного f^d к глухому, как бы сдавленному четырехкратному f . Этот мотив рыцарь произносит «*строго и серьезно, отступив на несколько шагов*», а затем повторяет полутонем выше – как повторял он мотив запрета в сцене клятвы из I д.⁴⁸¹, о которой он в очередной раз напоминает Эльзе (Рисунок А.45).

Однако герой всё еще верит в способность любви преодолеть растущее отчуждение. Восторженный порыв внезапно выносит вокальную линию из сумрака fis - $moll$ через верхний тетракорд мелодического минора к восторженному a^1 , до которого Лоэнгрин в III д. еще не дотягивался. Вернувшись таким образом в A - dur , он обращается к Эльзе со страстным призывом. Широкая распевная тема, приводимая сначала в оркестре, а затем и в вокальной партии, ассоциируется с распростёртыми объятиями, с надеждой обрести земное счастье. Возвращаются чувственные хроматизмы начальных разделов дуэта, а слово «*sanft*» «подслащается» очередным группетным распевом. Даже смена мажорной терции на минорную, гармонизованную уменьшенным септаккордом, на словах «**Laß** fest, ach! **fest**» сжимает сердце не роковым предчувствием, но сладостным томлением.

И в этот решающий момент Лоэнгрин обнаруживает тот самый «мужской эгоизм, пусть даже в его благороднейшем проявлении», который, по замыслу Вагнера, должна была разрушить собственной гибелью Эльза. Разумеется, герой делает это с наилучшими намерениями, пытаясь убедить возлюбленную, что явился к ней из царства света, а не из мглы чародейства. Однако замена любовных речей фанфарно-маршевыми оборотами и горделивыми мелодическими жестами

⁴⁸¹ Достаточно редкие нисходящие октавные скачки в партии Лоэнгрин нередко связаны с темой запрета: первый, на возгласе «Эльза!» звучит как раз в сцене клятвы, второй – в финале II д., перед началом квинтета с хором, когда, обернувшись к невесте, рыцарь замечает ее трепет (**erben**), третий, в самом конце квинтета, эмоционально переосмысливается в своего рода размах перед скачком на сексту вверх. Описываемый здесь по счету четвертый.

сводит на нет едва затеплившуюся доверительность, а фраза о любви Эльзы как единственной достойной награде за отказ от высших благ звучит натянуто, несмотря на возвращение чувственных хроматизмов и повтор со смещением на полутон вверх.

В заключительном разделе ариозо («Drum wolle stets») Лоэнгрин, убеждённый в своей неуязвимости, дерзает временно затронуть противостоящую ему интонационную сферу – чтобы тем убедительнее противопоставить ей сияние света. Призывая Эльзу навсегда покончить с сомнениями, он произносит эти слова на фоне лейтмотивов зла и запрета.

Правда, в начале следующей фразы («dein **Lieben**») ключевая для заглавного мотива темы запрета нисходящая квинта в вокальной партии превращается в восходящую кварту, и голос гордо взмывает к выдержанному a^1 . Однако ни этой, ни повторно завоеванной в конце ариозо мелодической вершине («Glanz») не удастся закрепить блеск мажора, безжалостно опровергаемый уменьшенными септаккордами в прерванных кадансах. Частично открыв возлюбленной свою высшую сущность (фраза «Aus Glanz und Wonne komm ich her!» прямо предвосхищает завершение рассказа из III д. – «Sein Ritter ich, bin Lohengrin genannt»), герой провоцирует взрыв отчаянной ревности, сметающей всё на пути к катастрофе. Три роковых вопроса, мгновенная схватка с Тельрамундом и долгий эпилог, где, пожалуй, впервые у Вагнера, герои ограничиваются скухими репликами, а долгие промежутки между ними заполняет «говорящий» – комментирующий, сочувствующий – оркестр.

Кульминационным моментом партии Лоэнгрин Вагнер считал финальную сцену оперы, своего рода динамическую репризу финала I д. Именно здесь в образе заглавного героя обнаруживается новое качество – «личная боль, которая... одна только оправдывает его возвышенную строгость». Вагнер советовал исполнителю выявить эту боль столь остро, «чтобы мы не могли даже заподозрить, будто, удаляясь, он заботится лишь о сохранении своей божественности. Напротив, мы должны признать его потерпевшим трагическое поражение, и его уход, который

для нас должен быть равнозначным его смерти, окажется для нас тогда непосредственным выражением его сущности»⁴⁸².

Утратив возможность быть «просто человеком», Лоэнгрин предстает в начале сцены «грозным и сокрушительно суровым, как карающий бог»⁴⁸³. Уже в начале его обращения к королю знакомые по финальной сцене I д. героические интонации дополняются пятой за всю оперу нисходящей октавой с фанфарным повторением начального звука. Когда рыцарь объявляет, что явился на место сбора войска в качестве не соратника, но обвинителя, мажор сменяется минором, а в оркестровом сопровождении на передний план выдвигаются уменьшенные септаккорды, которыми подчеркиваются выдержанные верхние звуки нисходящих октав и уменьшенных септим.

Обвинение Эльзы, начавшись на полтона выше обвинительной речи против Тельрамунда, поначалу основано на тех же интонациях и гармониях; повторяются даже знаки артикуляции в вокальной партии. Однако, когда речь заходит о предательстве, которое возлюбленная совершила, поддавшись обману, праведный гнев вытесняется горьким сожалением (понижение тесситуры, спад по звукам уменьшенного септаккорда), а на словах «женщина, врученная мне Богом» вокальная партия взлетает к выдержанному *as¹* («Gott»), на мгновение прорывающему тучи лучом мажора.

На всем протяжении этой речи мотив запрета, звучавший при выходе Эльзы, не появляется, зато возвращаются «погребальные» удары литавр из заключительного раздела дуэта, символизирующие крах надежд. Однако на сей раз Вагнер подсказывает исполнителю постепенное просветление облика героя – и ремарками в нотном тексте («*mit immer steigender Verklärung seinen Mienen*»), и выравниванием вокальной линии, которая в предыдущих репликах зигзагообразно «металась» по диапазону от *es* до *as¹*, и всё более отчётливым утверждением мажора в оркестровом сопровождении, неизменно выдерживаемом здесь в динамике *pp*. Так осуществляется переход к центральному эпизоду в партии

⁴⁸² Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6. S. 276.

⁴⁸³ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 3. S. 568–569.

заглавного героя, с которого композитор начал сочинение оперы, – рассказу Лоэнгринга.

По сравнению с рассказом Тангейзера, это повествование компактнее по форме, оно тонально и композиционно замкнуто, целостно по настроению и к тому же не прерывается комментариями слушателей, поэтому нередко исполняется в качестве концертного номера. Заглавный герой предстает здесь в изначальной ипостаси, которую он тщетно пытался скрыть с началом своего земного существования. Отсюда бесспорные признаки репризности высшего порядка, которая в «Лоэнгрине» получает таким образом дополнительное драматургическое обоснование.

После долгого перерыва в партии рыцаря прочно утверждается лейттональность A-dur и возвращаются важнейшие лейтмотивы – первый, господствующий на всем протяжении рассказа, и третий, провозглашаемый оркестром в заключительном кадансе. Возникает образно-тематическая арка с Vorspiel – вплоть до вариантного повторения начальной строфы вступления в оркестровом сопровождении первой строфы рассказа (соответственно 20 и 27 т.) и почти точного повторения в конце вступления музыки хора, заключающего рассказ и закрепляющего лейттональность («Hör ich so seine höchste Art bewähren»). Однако рассказ всё же далеко не «воспроизводит динамическое и тембровое развитие вступления»⁴⁸⁴. Последнее после проведения темы хора, условно говоря, возвращается на небеса, тогда как эмоциональное развитие рассказа устремлено к заключительной кульминации, где герой называет свое имя и объявляет себя рыцарем Грааля.

Драматургические особенности рассказа предопределили и характер вокальной партии. В отличие от рассказа Тангейзера, для которого тенора старались загодя «сберечь голос», повествование рыцаря Грааля не предъявляет к исполнителю запредельных технических требований. Решительно преобладают средний регистр и динамика *p*; *a^l* затрагивается лишь трижды – всегда скачком на восходящую кварту, заглавный мотив первого лейтмотива, и неизменно в связи с

⁴⁸⁴ Левик Б.В. Рихард Вагнер. С. 159–160.

образом Грааля⁴⁸⁵. В первой строфе, повествующей о святыне Грааля, диапазон e – e^1 с опорой на звуки ля-мажорного трезвучия, эпизодическим появлением неотъемлемой от первого лейтмотива сексты лада (fis^1) и предкаденционным a^1 . Во второй строфе («Wer nun dem Gral») и срединном эпизоде («so hehrer Art») тесситура незаметно повышается: отбрасывается сначала e , потом fis , а наверху добавляется gis^1 , зато a^1 «приберегается» до заключительного раздела («Nun hört»), где нижним звуком, в свою очередь, оказывается a .

Не меняя существенно тесситуру вокальной партии, Вагнер, пожалуй, впервые использует «подсветку» вокального тембра оркестром, меняющуюся в соответствии с образностью текста. Так в открывающей рассказ декламации на фоне выдержанного трезвучия высоких скрипок средний регистр тенора обретает прозрачность и воздушную светоносность. Вступление деревянных духовых перед словами «ein lichter Tempel» как бы фокусирует, конкретизирует смутное видение. С началом собственно темы Грааля к скрипкам присоединяются альты, поскольку тема проводится здесь на октаву ниже, чем во вступлении, а pp сменяется на p , с дополнительной динамической филировкой в оркестре – видение обретает всё более реальные черты. Вокальная партия не дублирует оркестровое проведение лейтмотива, но, оставаясь по-прежнему нижним пластом в четырехголосной фактуре, как бы прочерчивает пунктиром отдельные кантиленные обороты.

К концу строфы возвращается ля-мажорное трезвучие у тремолирующих скрипок (правда, октавой ниже), и тембр солиста снова дематериализуется. Помечая выдержанное e^1 на слове «**Taube**» p , проставленным рядом с фермой, Вагнер предписывает исполнителю особенно нежную, проникновенную интонацию. Единственное авторское динамическое указание в первой строфе заставляет предположить, что и постепенно восходящий мотив на словах «im neu zu stärken», и ключевое «Gral», подчеркнутое динамической волной в оркестре (на протяжении полутора тактов нарастание от p к f и возвращение к исходному уровню), должны исполняться без малейшего форсирования звука, с той

⁴⁸⁵ Дважды на слове «Gral», в третий раз – «sein **Ritter**».

«благороднейше полнозвучной, возвышенной простотой», которая так поразила Вагнера на репетиции Тихачека в Мюнхене.

Вторая, фа-диез-мажорная строфа рассказа, повествующая о миссии рыцарей Грааля, начинается на сексту выше первой, однако диапазон вокальной партии практически не меняется (*fis* – *gis¹*). И тем не менее, звучность обретает явные героические черты благодаря практически сквозной дублировке вокальной линии полнозвучным хоралом низких струнных и медных духовых. При этом сохраняется динамика в границах от *pp* до *p*, лишь слово «Gral» (*f¹*) подчёркнуто *mf* оркестра.

К концу второй строфы движение несколько активизируется, поскольку речь заходит о священной силе («*heil'ge Kraft*» – *gis¹*, взятое скачком и подчеркнутое *f* оркестра), которой наделяется защитник поруганной добродетели. Однако роковое условие сохранения этой силы мгновенно гасит энергию, и строфа завершается интонацией затаенного вопроса на половинном кадансе («*unerkannt*»).

Наиболее драматичен срединный раздел, разъясняющий, чем грозит рыцарю Грааля раскрытие его тайны. Уже с третьего такта доминирующей гармонической краской становятся акцентированные уменьшенные септаккорды. Нарастает напряжение и в вокальной партии, где возвращается динамизированный вариант секвенции, которая вводила в 3 сцене I д. лейтмотив запрета. Если в исходном варианте предостережение Лоэнгрин сопровождалось развитием лейтмотива Грааля в оркестре, то теперь всё внимание сосредоточено на исполненной отчаяния декламации солиста и кульминационном моменте «опознания» («*erkennt ihr ihn*» – *gis¹*). Однако до трагического пафоса в рассказе Лоэнгрин не поднимается. О непреложном требовании вернуться в царство Грааля он говорит спокойно, что подчеркнуто возвращением в A-dur и знаменательным смещением метрических акцентов на словах «уйти **от вас**»: фермата ставится не над выдержанным и помеченным *p e¹* («*von*»), но над попадающим на четвертую долю такта *gis*, дабы выделить слово «*euch*».

В заключительном разделе герой словно выпрямляется в полный рост, заявляя о своем божественном происхождении. Фанфарное *crescendo* оркестра возносит вокальную партию от гордой речитации в зоне перехода к абсолютной

мелодической вершине («Vom **Gral**»), где оркестр умолкает. Свою тайну Лоэнгрин раскрывает в шеститактном декламационном построении героического характера, излагаемом практически без сопровождения⁴⁸⁶. И лишь на последнем звуке вторгается – *tutti ff*, с ударом тарелок – третий лейтмотив, чтобы почти сразу сублимироваться в небесный свет A-dur, перед которым в благоговейном умилении склоняются все присутствующие.

Кардинальный перелом знаменует сдавленный крик Эльзы. С этого момента, как подчёркивал Вагнер в письме к веймарскому режиссеру Эдуарду Генасту, «божественная суровость» Лоэнгринна рассыпается в щепки, преображаясь «в самое что ни есть человеческое страдание. Ужаснейшее, разрывающее сердце мучительное чувство должно стать главным потрясением в заключительном разделе оперы, вплоть до его ухода. Только Он – никто, кроме него! – может оказать необходимое воздействие на публику; всё остальное получится само собой. Если [хоть одно] сердце останется холодным, виноват будет лишь он»⁴⁸⁷. И тогда в памяти зрителей останутся в лучшем случае лебедь да голубка, что полностью исказит авторский замысел⁴⁸⁸.

После рассказа в партии Лоэнгринна выделяются два развернутых ариозо, перерастающих в драматичные ансамблево-хоровые эпизоды: объяснение с Эльзой и прощальный монолог, который открывается варьированной репризой сцены с лебедем.

В обоих ариозо существенную роль играет новый вариант обращения к возлюбленной – «O, Elsa!», где выдержанное «O» (*f^l*) подобно глубокому вздоху сожаления. Именно это обращение определяет эмоциональный градус первого ариозо, где воспоминания о первой встрече и «новом счастье», подаренном любовью, окрашены горечью утраты. Щемящий оттенок воспоминаниям – несмотря на преобладание мажора и группетто в вокальной партии – придают

⁴⁸⁶ Четыре разрозненных аккорда, три из которых отмечают ключевые слова – **Gral** (*a^l*), **Vater** (*fis^l*), **Lohengrin** (*fis^l*), а предпоследний, вступающий на паузе в вокальной партии кадансовый квартсекстаккорд, служит своего рода настройкой для квартетового броска к *a^l* на словах «sein **Ritter**».

⁴⁸⁷ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 3. S. 569.

⁴⁸⁸ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 6, S. 276.

высокая тесситура (диапазон $b - a^1$), «топтание» мелодической линии на границе зоны перехода и верхнего регистра (чаще всего повторяется f^1) и обилие выдержанных высоких нот. В средний регистр вокальная линия спускается на словах «die hehre Macht» – но лишь для того, чтобы в свободной восходящей секвенции перечислить чудесные способности, которые рыцарь мечтал принести на алтарь любви. Поскольку, однако, этими способностями он обладал до раскрытия тайны, энергия восходящего движения ослабевает как раз на словах «mein Geheimnis»: тональный сдвиг, пауза с фермой в оркестре и мягкий выдержанный аккорд духовых под ударным слогом, предписывающий исполнителю максимально возможное сглаживание затактовой восходящей кварты ($d^1 - g^1$). В следующей фразе («wollt ich dem Dienst des reinen Herzens weihn») после долгого перерыва вновь появляется фразировочная лига, предписывающая кантиленность на одном дыхании⁴⁸⁹, осуществляется отклонение в лейттональность Эльзы – As-dur и даже воспроизводится заключительный оборот из вступительного ариозо Лоэнгрин в дуэте II д. (ср. «[wollt ich dem] Dienst des reinsten Herzens weihn» и «[kein Lauscher] darf des Herzens Grüßen nahn»).

Однако вернуть былое невозможно, и гармонически неустойчивый, помеченный темповым обозначением Schnell вариант той же фразы, но уже без лиги, смещаясь на терцию вверх, обращается в горький упрек – зачем ты вырвала у меня мою тайну? Трагический итог подводит плавная, и вместе с тем тщательно артикулированная мелодическая дуга, концентрирующая всю боль неотвратимой разлуки в вершинном «**ich ach!**!». Оно выделено повторением as^1 (предъем и долгое задержание) и аллитерациями, которые Вагнер начнёт систематически использовать в тетралогии (Рисунок А.46).

В последующей ансамблево-хоровой сцене на передний план выдвигаются покаянные мольбы Эльзы, которым рыцарь может противопоставить лишь исполненные отчаяния возгласы «Ich muß, **ich muß**, mein süßes Weib!», где мучительность и неотвратимость расставания подчеркивается вокальным мартеллато на выделенных словах (нисходящий полутоновый спуск от исходного

⁴⁸⁹ Ею объединялась заключительная фраза начального ариозо Лоэнгрин в дуэте II д.

повторенного *ges^l*) и отрывистые фразы о гневе Грааля. Голоса ненадолго объединяются, когда Лоэнгрин признает, что его терзает та же жестокая мука. И словно решив одним ударом покончить с этой мукой, объявляет приговор судьбы («*Geschieden sollen wir uns sehn*»). Решительностью интонаций, широкими скачками, опорой на уменьшенные септаккорды эта реплика перекликается с обвинениями против Тельрамунда и Эльзы в начале 3 сцены, но теперь перед нами не карающее божество, а жертва приговора (Рисунок А.47).

Появление лебедя ошеломляет не только Эльзу, но и Лоэнгрина, ведь таким образом Грааль требует немедленно покинуть земной мир. Героический лейтмотив проводится оркестром в миноре, вокальная партия после блистательного пророчества о военных победах Германии бессильно, как-то даже растерянно опускается в средний регистр, а слово «*Gral*», хотя и выделенное квинтовым скачком (*a – e^l*), начисто лишается блеска и звучит скорее обреченно.

В обращении к лебедю возвращаются тональность, тесситура, оркестровка и характерные интонации выходного ариозо Лоэнгрина. Однако знакомые обороты окрашиваются грустью. Вместо лейтмотива Грааля вступлением становится основанный на сопоставлении VI и I ступеней мотив прощания, который звучал в конце первого ариозо и напоминался в дуэте II д., когда Эльзе чудился лебедь, приплывший за Лоэнгрином. Новый вариант мотива прощания излагается скрипками, а не деревянными духовыми, что выявляет интонацию стога в верхнем голосе, становящуюся еще более жалобной при консеквентном смещении на полтона вверх и замене большой секунды на малую. Само ариозо мажорное, но, в отличие от первого, здесь преобладает нисходящее движение с эпизодическими хроматизмами, и вокальная линия, «отягченная» тремолирующими аккордами скрипок, уже не парит в разреженном воздухе.

Смена лада, темпа и нарастание оркестровой звучности связывают обращение к лебедю со вторым возгласом «*O Elsa!*», открывающим второй раздел прощального монолога. И хотя, Лоэнгрин обращается к супруге «*в бурном горестном порыве*», в его упреках доминирует нерастроченная сила большого чувства. Восторженный взлет к выдержанному *a^l* на словах «*Nur ein **Jahr** an deiner*

Seite» сменяется более робким восхождением к g^1 , знаку так и не достигнутого счастья («Glücks»). Долгий, подчеркнуто замедленный поступенный спуск от этой вершины как бы переключает нежность Лоэнгрин на младшего брата возлюбленной.

Светлый образ будущего героя возникает в третьем разделе монолога, когда Лоэнгрин завещает Готфриду свои рыцарские атрибуты: рог, который призовет помощь в минуту опасности, меч, обеспечивающий победу, и кольцо как знак памяти о том, кто пришёл на помощь Эльзе⁴⁹⁰. Слова о кольце, повторяемые с интонационным и эмоциональным превышением («Ja, bei dem Ringe»), звучат как прощальное признание в любви и становятся последним островком света и тепла перед трагической кульминацией монолога. Заключительное «Leb wohl!» повторяется шесть (!) раз (в прощании с лебедем из I д. лишь дважды) и при надлежащем воплощении авторского замысла действительно потрясает сердца.

Начальную интонацию «подсказывает» оркестр – ритмически сжатым вариантом мотива прощания на фоне тремоло литавр. Секвентные переключки голоса с оркестром, словно преодолевая сжавший грудь спазм, выносят вокальную линию к третьему, расширенному проведению («Leb **wohl!** – g^1 – Mein süßes Weib»), выделенному *ff* в вокальной и оркестровой партиях и отклонением в *c-moll*, тоника которого подменяется уменьшенным септаккордом. На фоне неустойчивых гармоний четвертое «Leb wohl!» (в зоне перехода) звучит растерянно, а восходящий по полутонам бас устремляется к уменьшенному септаккорду на вершине поясняющей фразы («Mir zürnt der **Gral**...– выдержанное *ges¹*). Очередной уменьшенный септаккорд, разлетающийся в оркестре к крайним регистрам, вводит два заключительных возгласа. По сути это шаблонный оперный каданс, каким не раз срывали аплодисменты итальянские и французские тенора: затактовая секста к выдержанной мелодической вершине (c^1 – *as¹*), которая разрешается в продленное фермой g^1 через паузу для взятия дыхания, – и

⁴⁹⁰ Нельзя не отметить, что те же атрибуты станут вскоре неотъемлемой принадлежностью Зигфрида. Сам акт передачи важнейших знаков рыцарского достоинства ассоциируется с уходом из жизни – по крайней мере земной.

«беспрекословная» нисходящая квинта. Но Вагнеру удалось подать типологический оборот как откровение благодаря тонко продуманному драматургическому контексту (Рисунок А.48)

Если бы опера окончилась этой фразой и всеобщим горестным «Weh!», крах героя был слишком очевиден, и его трагедия не произвела бы необходимый эффект очищения путем сострадания и страха (как того требовал еще Аристотель). Поэтому Вагнер предоставляет рыцарю света последний шанс в поединке с Ортрудой, уже торжествующей победу. Лоэнгрин опускается на колени в молитве, оркестр проводит еще один полный вариант лейтмотива Грааля – и лебедь превращается в Готфрида, которого рыцарь торжественно представляет всем в качестве герцога Брабантского. Два ослепительных a^1 в беспримесном A-Dur и волевая кадансовая квинта $e^1 - a$ подкрепляются величественным полным проведением лейтмотива Лоэнгрин-рыцаря. Маршевые звуки постепенно затихают, по мере удаления челна, влекомого голубкой (Рисунок А.49).

Покидая бранный, чуждый ему по духу мир, заглавный герой остается в центре внимания. Ни предсмертный крик Эльзы, ни горестный возглас, который вырывается у всех при виде Лоэнгрин, стоящего в челне, «*склонив голову и опершись на щит*», не затмевают небесный свет заключительных аккордов.

*

В операх 1840-х г. складываются отличительные признаки вагнеровского тенора, вызревают приемы письма, которыми композитор будет пользоваться на протяжении всей своей творческой жизни. Одним из важнейших факторов, способствовавших формированию идеала Heldenoper, стало стремление выразить индивидуальность конкретного героя. Композитор находит все новые способы соединения в вокальной партии декламации и кантилены, исходящие из мелодики и структуры немецкого текста. Характер героя отражается в особенностях использования различных регистров, тесситуре вокальной партии и способах ее взаимосвязи с оркестром.

При всей несхожести, партии Heldenoper в операх 40-х г. имеют ряд общих черт. Недаром зарубежные исследователи нередко относят Риенци, Тангейзера и

Лоэнгина к подтипу *jugendlicher Heldentenor*, отделяя их таким образом от более низких партий собственно героического тенора, воплощающих реформаторские идеи 1850-х г.⁴⁹¹ Несмотря на сравнительно небольшой диапазон, тесситура всех трех партий довольно высока, что предполагает активное использование зоны перехода, усложняющее задачу певца. В каждой партии присутствует полный спектр динамических оттенков – от *pp* до *ff*, применяемых на всем протяжении диапазона. При этом оркестровое сопровождение не ущемляет певца: анализ показал, что оркестр достигает максимальной звучности, лишь оставаясь в одиночестве, а также в важных драматических кульминациях. В остальное время солист может исполнять свою партию, не опасаясь быть заглушенным, следовательно, не перенапрягая голос. Более того: в ряде случаев характер оркестрового сопровождения по-разному «подсвечивает» вокальный тембр в различных эпизодах одной тесситуры.

Предъявляя к драматическим певцам повышенные требования, Вагнер учитывает возможности голоса и конкретных солистов, старается помочь исполнителям преодолеть трудности, понимая, что для адекватного воплощения его художественных идей необходимы реальная увлеченность, любовь к своему герою.

Объединяющая партии *Heldentenor* 40-х г. концепция незаурядной личности, в одиночку противостоящей окружающей «толпе», напрямую ведет к образу Зигфрида.

⁴⁹¹ Исключение составляет партия Вальтера фон Штольцинга в «Нюрнбергских мастерзингерах», также причисляемого к *jugendlicher Heldentenor*. См., в частности: Verdino-Süllwold Carla Maria. We Need a Hero! *Heldentenor*s from Wagner's Time to the Present: A Critical History. P. 20.

ГЛАВА 3. HELDENTENOR В ТЕТРАЛОГИИ «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

Несмотря на то, что уже во времена Вагнера сложилась практика исполнения одним певцом главных теноровых партий во всех четырех операх цикла⁴⁹², концепции Heldentenor полностью соответствуют лишь два персонажа: Зигфрид и его отец. Характер бога огня Логе – вечно изменчивого, хитрого и коварного – прямо противоположен идеалу вагнеровских героев, соответственно, иначе решена и вокальная партия. Единственный ее раздел, полностью соответствующий концепции Heldentenor, – ариозо о всемогуществе любви из 2 сцены («So weit Leben und Weben»).

Партии Зигмунда, молодого Зигфрида и Зигфрида-богатыря существенно отличаются одна от другой, в том числе по требованиям, предъявляемым к исполнителю. Они представляют как зрелый, так и поздний периоды творчества композитора и вбирают в себя достижения создававшихся параллельно с тетралогией «Тристана и Изольды» и «Нюрнбергских мейстерзингеров». Поэтому их анализ позволяет создать достаточно полное представление о концепции вагнеровского тенора в целом.

3.1.1. Краткая история создания авторского мифа о нибелунгах

Замысел одного из «самых грандиозных произведений в истории мирового музыкального театра»⁴⁹³ формировался в период активных художественных и духовных исканий Вагнера, на фоне бурных событий в его личной жизни и жизни немецкого общества в целом⁴⁹⁴. Еще сочиняя «Лоэнгрина», композитор размышлял

⁴⁹² См. раздел 1.3.5.

⁴⁹³ Левик Б.В. Рихард Вагнер. С. 326. По масштабности с вагнеровским «Кольцом» может поспорить разве что созданный уже после кончины Левика цикл из семи опер Штокхаузена «Свет» (1977–2003). Подробнее об этих двух исторически «крайних» явлениях музыкальной драмы см.: Зенкин К.В. От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер – Штокхаузен // Научный вестник Московской консерватории. – 2010. – №2. – С. 204–211.

⁴⁹⁴ Подробнее см. раздел 3.3.1.

о следующей опере на национальный сюжет, и снова, как в конце 1830-х г., когда возник замысел «Тангейзера», выбирал между двумя персонажами. Теперь это были Фридрих Барбаросса и Зигфрид из немецкого героического эпоса «Песнь о Нибелунгах», чей образ приобрёл особую популярность в Германии в эпоху наполеоновских войн – как символ патриотизма и национального сопротивления. При этом Фридрих представлялся Вагнеру – «так же, как и слагающему предания немецкому народу, исторической реинкарнацией древнеязыческого Зигфрида». Могущественного императора и «чисто человеческого Зигфрида» сближало стремление «с нечеловеческой силой победить [внешние] обстоятельства», которым они в конечном итоге оказывались вынуждены покориться⁴⁹⁵.

Размышляя, в каком из двух образов лучше и нагляднее воплотить актуальное для тогдашней Германии стремление к национальному единству, композитор пришел к выводу о решительном преимуществе мифологического сюжета перед историческим: «Огромная масса исторических событий и отношений, из которой нельзя вычленить ни единого звена, если стремиться понять их взаимосвязь, не укладывалась в драму ни по форме, ни по сути. Если бы я захотел соответствовать всем канонам истории, моя драма превратилась бы в необозримый конгломерат изображаемых событий, которые не позволили бы реально проявиться тому единственному, что я на самом деле хотел представить. И тогда я в художественном смысле оказался бы в том же положении, что и мой герой. Меня бы победили и подавили обстоятельства, которые я сам намеревался одолеть, т.е. изобразить, и мне так же не удалось бы понятно выразить мои намерения, как Фридрих не смог исполнить свою волю (возродить централизованную империю Карла Великого. – Г.К.)»⁴⁹⁶.

Результатом сделанного выбора стала статья «Вибелунги: история на основании сказания»⁴⁹⁷, где Вагнер подвел итог своим разработкам сюжета о Фридрихе I, прежде чем от него окончательно отказаться. Композитор попытался

⁴⁹⁵ См.: Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 312–313.

⁴⁹⁶ Ibid.

⁴⁹⁷ См.: Вагнеръ Рихардъ. Вибелунги: всемірная історія на основаніі сказанія / переводъ съ нѣмецкаго С. Шенрока. М.: Мусагетъ, 1913.

проанализировать и исторически обосновать феномен нибелунгов в немецкой культуре и мифологии. Трудлюбивые гномы, живущие под землей, в этой статье вообще не упоминались. Ее пафос заключался в утверждении «если не генеалогического, то во всяком случае мифологического тождества франкского королевского рода с теми сказочными нибелунгами, которые в своем дальнейшем, уже историческом, развитии приняли несомненные черты из истории этого рода, сохранив своим основным признаком – обладание сокровищем, как символом владетельной силы». Соответственно Вагнер называл нибелунгами и Меровингов – представителей первой королевской династии во франкском государстве (конец V в. – 751 г.), и сменивших их на троне Каролингов, или Пипингов (Пипинидов⁴⁹⁸), в том числе Карла Великого, и, наконец, Гогенштауфенов – династию германских королей и императоров «Священной Римской империи» в XII – XIII в⁴⁹⁹. К этой династии принадлежал и Фридрих Барбаросса, который, согласно бытовавшим вплоть до XIX в. народным поверьям, покоился в горе, охраняя сокровище нибелунгов и ожидая лучших времен⁵⁰⁰. По всей видимости, пробудившись от векового сна, он должен был снова взять в руки лежащий рядом меч, которым некогда поразил дракона Зигфрид, и воссоединить Германию, раздробленную в результате утраты власти нибелунгами. Переименование последних в вибелунгов, или вибелингов (итальянский эквивалент которых, «гибеллины», уже встречался нам в рассуждениях о Тангейзере) Вагнер мотивировал любовью немецкого народа к аллитерации.

«Карл Великий, – писал композитор, – достигший реальной власти над всеми германскими племенами, прекрасно знал, что делал, когда он приказал тщательно собрать и заботливо переписать песни национального эпоса; этим он укрепил еще больше народную веру в права своей королевской династии»⁵⁰¹. И именно франкское сказание о нибелунгах «в соответствии с исключительным характером племени, продолжало развиваться все дальше и дальше... тогда как у прочих

⁴⁹⁸ По имени первого короля этой династии, Пипина Короткого

⁴⁹⁹ См.: Вагнеръ Рихардъ. Вибелунги. С. 10–11.

⁵⁰⁰ См.: Там же. С. 64.

⁵⁰¹ Там же. С. 32.

немецких племён мы нигде больше не наблюдали такого роста религиозного мифа вплоть до превращения его в историческое сказание. Точно так же как эти племена отстали в своём историческом прогрессивном развитии, так и их народная сага осталась на ступени религиозного мифа (особенно у скандинавов)»⁵⁰².

Помимо весьма субъективной интерпретации немецкой истории, в «Вибелунгах» прослеживаются связи сказания о нибелунгах с мифологией и религиозными верованиями античности, скандинавских племен и христиан; особое внимание уделено фигурам верховного бога Вотана и Зигфрида (см. 3.3.1). Эти предварительные разработки были частично использованы в написанном в октябре 1848 г. «наброске к драме» под названием «Миф о нибелунгах»⁵⁰³, от которого обычно ведут историю тетралогии. А к концу года был полностью готов текст «Смерти Зигфрида» – первой из задуманных частей тетралогии.

Средне-верхне-немецкую «Песнь о Нибелунгах», заново открытую и опубликованную (в неполном виде) в середине XVIII в., композитор, судя по всему, знал с юношеских лет. В Германии рубежа XVIII – XIX в. этот памятник национальной литературы стимулировал возникновение большого количества научных исследований, переводов со средневерхненемецкого, облегченных адаптаций и новых литературных произведений. В числе так или иначе повлиявших на Вагнера отечественные музыковеды часто упоминают балладу Л. Уланда «Меч Зигфрида», драматическую трилогию Франца Р. Херманна «Нибелунги» и трагедию Э. Раупаха «Клад Нибелунгов»⁵⁰⁴. К этому перечню можно добавить имевшуюся в библиотеке дяди Вагнера трилогию «Герой Севера» Ф. де ла Мотт Фуке⁵⁰⁵, а также книги из дрезденского собрания самого композитора: старинные немецкие и скандинавские сказания в переводах Ф. Х. фон

⁵⁰² Там же. С. 28–29.

⁵⁰³ См.: Wagner Richard. Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama // Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 2. S. 156–166.

⁵⁰⁴ См., в частности: Левик Б.В. Рихард Вагнер. С. 328; Кенигсберг А. «Кольцо нибелунга» Вагнера. М.: Музгиз, 1959. С. 13.

⁵⁰⁵ Motte Fouqué Friedrich de la. Der Held des Nordens. In 3 Th. Berlin: Hitzig, 1810.

дер Хагена, работы Карла Лахмана⁵⁰⁶, Вильгельма и Якоба Гриммов⁵⁰⁷, Ф. Й. Моне⁵⁰⁸, Л. Этмюллера⁵⁰⁹.

Следы изучения «Песни» и порожденной ею литературы можно отыскать в «Лоэнгрине». Например, столкновение Эльзы и Ортруды на ступенях собора (4 сцена II д.) прямо перекликается с четырнадцатой авентюрой эпоса, где за право первой войти в церковь (по сути из-за социального статуса) ссорятся королевы Кримгильда и Брюнгильда⁵¹⁰.

Вместе с тем и «Миф о Нибелунгах», и «Смерть Зигфрида» существенно отличаются от «Песни». Здесь представлена первоначальная авторская версия сюжета, детали которого почерпнуты в широком пласте древнегерманских и скандинавских сказаний, существенно переосмысленных и дополненных. Первый перечень использованных материалов составил сам композитор в начале 1856 г. по просьбе веймарского правительственного советника Франца Мюллера, почитателя творчества Вагнера и знатока саг, который позднее создаст серию трудов о поэтической стороне его произведений. В дальнейшем многочисленные исследователи существенно расширили круг источников на основании списка книг из личной коллекции композитора, а также тех, что он брал в дрезденской Королевской библиотеке. Тщательный анализ этих данных позволил проследить происхождение большинства сюжетных мотивов тетралогии⁵¹¹. Перечислим лишь основные первоисточники, так или иначе пересекающиеся друг с другом и письменно зафиксированные примерно в то же время, что и «Песнь о Нибелунгах.

⁵⁰⁶ Lachmann Karl. Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth. Berlin: Dümmler, 1816. Lachmann Karl. Zu den Nibelungen und zur Klage. Berlin: G. Reimer, 1836.

⁵⁰⁷ Grimm Wilhelm. Die deutsche Heldensage. Göttingen: Dietrich, 1829; Grimm Jacob. Deutsche Mythologie. In 2 Bde. 2. Ausgabe. Göttingen: Dietrich, 1844.

⁵⁰⁸ Mone Franz Joseph. Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage. Quedlinburg; Leipzig: Basse, 1836.

⁵⁰⁹ Etmüller Ludwig. Vaulu-Spá: Das älteste Denkmal germanisch-nordischer Sprache. Leipzig: Weidmann, 1830.

⁵¹⁰ См., в частности: Krause Ernst. Oper von A – Z: Ein Opernführer. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976. S. 585.

⁵¹¹ См. прежде всего: Björnsson Árni. Wagner and the Volsungs: Icelandic sources of Der Ring des Nibelungen. London: Viking Society for Northern Research, 2003; Magee Elizabeth. Richard Wagner and the Nibelungs. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1990.

Это древнеисландские «Старшая Эдда»⁵¹², «Сага о Вёльсунгах»⁵¹³ и «Младшая Эдда»⁵¹⁴, а также норвежская «Сага о Тидреке Бернском»⁵¹⁵. Несомненно и влияние на тетралогию древнегреческой драмы⁵¹⁶. Однако, в отличие от опер 40-х г., композитор не искал в античной мифологии первоисточник «романтических» сюжетов христианской традиции, но создал собственный, авторский миф, основанный на «исконных общечеловеческих» представлениях о мире. Сочетание личного и общечеловеческого не предполагает опоры на древнейшие пласты традиционной музыки, столь характерную для эпических опер современников Вагнера, прежде всего русских.

В «Обращении к друзьям» Вагнер утверждал, будто либретто «Смерти Зигфрида» создавалось без всякого расчета на постановку, исключительно для внутреннего удовлетворения и отвлечения от неприятностей вокруг «Лоэнгина»⁵¹⁷. Эти слова частично подтверждает увлечение Вагнера в начале следующего года новыми проектами – музыкальными драмами «Иисус из Назарета» (январь – апрель 1849 г.) и «Ахиллес» (начало 1849-го). Реализацию всех планов пресекли дрезденское восстание и бегство композитора из Германии⁵¹⁸.

⁵¹² Старшая, или Песенная Эдда – сборник мифологических и героических песен, бытовавших в устной традиции. Дошла до нас в рукописи XIII в., составитель которой неизвестен. Время возникновения самих песен остается спорным, однако считается, что они сложены задолго до их письменной фиксации.

⁵¹³ Сага о Вёльсунгах (Völsunga Saga) возникла во второй половине XIII в. и повествует о появлении и упадке рода Вёльсунгов, включая историю Сигурда и Брюнхильд и уничтожения бургундского королевства.

⁵¹⁴ Младшая Эдда, или Снорриева Эдда – произведение исландского скальда Снорри Стурлусона (1179–1241, относящееся предположительно к первой четверти XIII в. Оно включает в себя обзор языческих мифов, поэзию скальдов, разбор их поэтических приемов и собственные произведения Стурлусона.

⁵¹⁵ Сага о Тидреке Бернском, или Вилькинасага – собрание древних саг, относящееся ко второй половине XIII в.

⁵¹⁶ См., в частности: Foster Daniel H. Wagner's Ring Cycle and the Greeks. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2010.

⁵¹⁷ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 331.

⁵¹⁸ Дрезденское восстание 1849 г. – один из последних эпизодов в череде событий так называемой революции 1848 г., происходивших в разных землях Германии с марта 1848-го и направленных на создание единого немецкого государства по принципу конституционной монархии. 28 марта 1849 г. во Франкфурте была учреждена Национальная ассамблея имперской конституции, предложившая императорскую корону прусскому королю Фридриху Вильгельму IV. Его отказ, совпавший по времени с отказом саксонского короля Фридриха Августа II поддержать конституцию, стал толчком к восстанию, активная фаза которого началась 3 мая. Уже 9 мая

В изгнании Вагнера поначалу заинтересовал сюжет «Кузнеца Виланда» (декабрь 1849-го – март 1850 г.), с февраля по июнь 1850-го он вновь размышлял над «Ахиллесом». И лишь в середине лета вернулся к заброшенной было «Смерти Зигфрида», поставив своей целью достичь идеального баланса между эпосом и драмой, преодолеть постоянно возникавшую необходимость в пояснениях и пересказе событий, случившихся до начала действия. Тут пригодился еще один нереализованный проект – опера на сюжет братьев Гримм «Сказка о том, кто ходил страху учиться». Внезапно Вагнера осенило, что главный герой сказки – никто иной как его Зигфрид. Так появилась идея написать «весёленькую драму» о подвигах юного героя. Для ее восприятия, полагал композитор, «нашей публике нужно лишь немного, а то и вовсе не знать миф [о Зигфриде]. Она ознакомится с его наиболее популярным изложением, без малейшей нужды думать и сопоставлять, почти играючи, как дети знакомятся со сказкой»⁵¹⁹. Благодаря такой подготовке и вторая, «серьёзная драма» окажется более понятной и произведет неизгладимое впечатление на публику. К тому же «Юный Зигфрид» позволит певцам «размяться» на относительно традиционном материале перед решением более сложных вокально-технических задач⁵²⁰.

29 июня 1851 г. в письме к Листу Вагнер радостно сообщил о полном завершении либретто «Юного Зигфрида» – лучшего, что он на данный момент создал⁵²¹. Однако вскоре стало ясно, что за рамками сценического действия всё еще осталось очень много событий, необходимых для понимания сюжета. Окончательный план мифа во всей его глубине и значимых подробностях подробно обоснован и изложен в ставшем хрестоматийным письме к Листу от 20 ноября 1851 г.: три полноценные драмы с прологом – то есть, все четыре оперы цикла.

восстание было подавлено при участии прусских войск, подоспевших на помощь саксонским солдатам. От преследования полиции Вагнеру помог скрыться Лист, на время приютивший неудавшегося революционера у себя в Веймаре и раздобывший подложный паспорт для пересечения немецкой границы.

⁵¹⁹ Письмо интенданту веймарского придворного театра барону фон Цигезару от 10 мая 1851 г. Ibid. S. 46–47.

⁵²⁰ Ibid. S. 47.

⁵²¹ Ibid. S. 67.

Прозаические тексты второй и первой частей тетралогии разрабатывались с октября 1851-го по май 1852 г., поэтический вариант «Валькирии» был полностью готов в июле, а «Золота Рейна» – в ноябре⁵²². К концу года композитор переработал и ранее написанные тексты двух последних опер, чтобы привести их в соответствие с новой концепцией. В отличие от либретто, музыка сочинялась в привычном хронологическом порядке: чистовик партитуры «Золота Рейна» был готов 26 сентября 1854 г., а «Валькирии» – 23 марта 1856-го⁵²³.

В сентябре 1856 г. Вагнер принялся за сочинение музыки к «Зигфриду», полагая, что после «ужасного трагизма “Валькирии”»⁵²⁴ «дело пойдет легче и быстрее»⁵²⁵: «Это была для меня совсем новая почва...и я вступил на нее [с ощущением] небывалой прежде бодрости»⁵²⁶. Он искренне верил, что опера быстро завоеует популярность и «вытянет вслед за собой» на театральные сцены и другие части тетралогии, станет «основателем всей династии Нибелунгов»⁵²⁷.

Прошло всего несколько месяцев, и в письме к Отто фон Везендонку композитор признался: «Я больше не могу настроить себя на Зигфрида, мои музыкальные чувства уже блуждают вдали от него, там, где уместно мое [нынешнее] настроение – в царстве меланхолии»⁵²⁸. С перерывами работа продолжалась до конца июня 1857 г., когда, доведя своего героя «до прекрасного

⁵²² Сочинение текста «Кольца» проходило в несколько этапов, зафиксированных в официальном каталоге работ Вагнера (Wagner-Werk-Verzeichnis, сокр. WWV). Сначала создавался прозаический набросок (Prosaskizze), затем – более детально проработанный прозаический черновик (Prosaentwurf), после чего следовали поэтический черновик (Erstschrift des Textbuches), написанный аллитерационным стихом, и окончательная чистовая рукопись (Reinschrift des Textbuches). Однако и в нее могли вноситься изменения, и тогда возникали вторые, третьи и даже четвертые варианты чистовика.

⁵²³ В разных источниках приводятся разные даты создания опер «Кольца», по-видимому отражающие сроки завершения разных этапов работы. Как и в случае с текстом, их было несколько. Принято выделять отдельные наброски (Einzelskizzen), основной черновик (Gesamtentwurf), оркестровый набросок (Orchesterskizze), черновик партитуры (Partiturerstschrift), и чистовик партитуры (Reinschrift der Partitur, или Partiturreinschrift). Для III акта «Зигфрида» и для «Гибели богов» авторский чистовик не создавался, т.к. полная партитура была аккуратно записана чернилами, и ее оставалось только переписать. Над полной партитурой и чистовиком «Валькирии» Вагнер работал параллельно (подробнее см. раздел 3.1).

⁵²⁴ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 8. S. 312.

⁵²⁵ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 7, S. 179.

⁵²⁶ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 8. S. 312.

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Ibid. S. 231.

уединения в лесной глуши», Вагнер «оставил его под липой и попрощался с ним, обливаясь непритворными слезами: ему там [будет] лучше, чем в любом другом месте»⁵²⁹. Тем не менее, он дописал II д. в клавире до конца, а в середине 60-х время от времени возвращался к этой работе.

Восстановив душевное равновесие, укрепив свое социальное и финансовое положение, а главное – обогатив свой музыкальный язык в процессе создания «Тристана» и «Мейстерзингеров», Вагнер в 1869 г. вновь обратился к «Зигфриду». Однако изначальной бодрости, тем более «веселости» не осталось и в помине: «Если б я мог писать арии и дуэты, как легко бы мне это давалось; но сейчас каждый [фрагмент] должен стать миниатюрным музыкальным образом, не прерывая при этом общего потока; да, кто-то должен продолжить [поиски в этом направлении] вслед за мной»⁵³⁰. В феврале 1871 г., завершив «Зигфрида», композитор целиком посвятил себя «Гибели богов», работа над которой велась с конца 1869-го. И в ноябре 1874 г., спустя немногим более 26 лет после создания «Мифа о Нибелунгах», главное творение Вагнера обрело свой окончательный облик.

По настоянию Людвиг II премьеры уже написанных частей тетралогии состоялись в Мюнхене на рубеже 1860-х – 1870-х г., когда автор пребывал в Швейцарии («Золото Рейна» – 22 сентября 1869-го, «Валькирия» – 26 июня 1870 г.). Вагнер, поначалу согласившийся на постановку, вскоре столкнулся с противодействием руководства театра, которое не желало отдавать скандальному композитору полный контроль над спектаклями. Сначала он пытался влиять на постановочную и музыкальную часть через своих приверженцев – баритона Франца Бетца, исполнившего партию Ганса Закса на мюнхенской премьере «Мейстерзингеров», и дирижера Ганса Рихтера, который в Трибшене переписывал партитуру для издательства Шотта по мере сочинения оперы⁵³¹, а затем работал в театре хормейстером под руководством Бюлова. Вполне естественно, что после

⁵²⁹ Ibid. S. 354.

⁵³⁰ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. S. 415.

⁵³¹ См.: Westernhagen Curt von. Wagner: A Biography. P. 392.

разрыва со своим «вторым “я”» Вагнер надеялся найти ему замену в лице Рихтера, однако руководство мюнхенской оперы при тайной поддержке короля отдало всю полноту власти интенданту Карлу фон Перфалю.

В результате Бетц и Рихтер вышли из премьерного состава «Золота Рейна», а Францу Вюльнеру, согласившемуся встать за дирижерский пульт непосредственно перед премьерой, Вагнер отправил письмо, начинавшееся словами: «Руки прочь от моей партитуры! Вот что я Вам советую, иначе черт Вас побери!»⁵³². Весомой каплей яда для композитора стало исполнение главных теноровых партий в обеих операх Генрихом Фоглем. Нужно ли говорить, что Вагнер не посетил ни репетиций, ни спектаклей. Уже в то время он разрабатывал планы проведения оперного фестиваля в небольшом франконском городке Байройт⁵³³.

Весной 1871 г. было получено сдержанное согласие Людвига поддержать новый проект – король, по всей видимости, рассудил, что лучше услышать и увидеть «Кольцо» в Байройте, чем продолжать безнадежные переговоры по Мюнхену (тем более, что наученный опытом композитор намеренно не разрешал печатать партитуру «Зигфрида» – только клавир, по которому поставить оперу было невозможно). Начался сбор средств среди самых широких слоев населения. Приобретателю так называемого патронатного свидетельства номиналом в 300 талеров гарантировалось бесплатное посещение всех спектаклей фестиваля. Не располагавшие этой суммой могли коллективно купить одно свидетельство через вагнеровские общества, которые годом ранее появились по всей Европе и в США, и разделить между собой посещение спектаклей. Сам Людвиг пожертвовал 25 000 талеров, которые позднее, согласно его желанию, пошли на строительство виллы Ванфрид. В феврале 1872 г. были улажены земельные вопросы и учреждено

⁵³² Wagner Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Bd. 4. S. 201–202.

⁵³³ Исторический регион Франкония, на территории которого находится Байройт (ныне столица административного округа Верхняя Франкония в федеральной земле Бавария), отошел в 1806 г. к только что созданному королевству Бавария. Это стало возможным благодаря тесным связям курфюрста Максимилиана I с Бонапартом. После поражения Наполеона Максимилиан I перешел на сторону Австрии, что по Венскому договору 1815 г. дало ему и его наследникам возможность сохранить королевство.

правление будущего театра, в апреле Вагнер окончательно переехал в Байройт, остановившись пока в отеле недалеко от города.

22 мая 1872 г. состоялась церемония закладки первого камня в фундамент фестивального театра. Три года спустя начались репетиции к первому Байройтскому фестивалю, открывшемуся 13 августа 1876 г. Всеми спектаклями дирижировал Рихтер, партию Вотана исполнял Бетц, партию Логе – Фогль, Зигмунда – Ниман, а Зигфрида в двух последних операх цикла – Георг Унгер. Фестиваль потерпел финансовый крах, однако с этого момента вагнеровская тетралогия стала неотъемлемой частью мировой музыкальной культуры.

3.1.2. Новые тенденции в трактовке вокальных партий тетралогии

Непосредственное и значительное влияние на вокальные партии «Кольца» оказала смена привычного для романтических оперных либретто ямба на аллитерационный стих мифологического первоисточника – единственно возможное и притом «чувственно совершенное самовыражение» «по-юношески прекрасного Зигфрида-человека»⁵³⁴. Таким стихом изложена Поэтическая Эдда, он и сегодня используется в некоторых исландских поэмах⁵³⁵. Немецкие романтики изучали этот стих и пытались использовать его в переводах и обработках скандинавских легенд. В частности, немецкий филолог и писатель Людвиг Этмюллер (с которым композитор был знаком) довольно подробно писал о древних поэтических формах во вступлении к одной из своих редакций героических поэм Старшей Эдды. Однако Вагнер не был бы Вагнером, если бы не переосмыслил структуру аллитерационного стиха Эдды на свой лад, чтобы создать на ее основе речевую мелодию, обращенную одновременно к чувству и разуму. Среди прочего, аллитерация помогла охарактеризовать персонажей, связать противоположные понятия, усилила самобытную выразительность текста. Но прежде всего, новая поэтическая форма обеспечила полную ритмическую свободу, позволившую

⁵³⁴ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 328–329.

⁵³⁵ См.: Björnsson Árni. Wagner and the Volsungs: Icelandic sources of Der Ring des Nibelungen. P. 107.

передавать многообразные оттенки смыслов и эмоциональных подтекстов. Параллельно возросла формообразующая роль гармонии, призванной компенсировать утрату регулярного ритма. Как мы помним, этот процесс начался в операх 40-х г., когда композитор, стремясь достичь ощущения бесконечно льющейся мелодии (например, в первом лейтмотиве Лоэнгина), скрадывал ритмогармоническую пульсацию при помощи синкоп, прерванных оборотов, структурных сдвигов и т.п.

В полном соответствии с концепцией музыкальной драмы, формировавшейся параллельно с работой над либретто, в тетралогии мало собственно ансамблевого пения (исключение составляют терцеты Дочерей Рейна и октеты валькирий), а хор появляется только в «Гибели богов». Решительное преобладание сольных высказываний, когда певец находится все время в центре внимания, позволило более гибко и полно раскрыть психологические нюансы, приковало к герою «взгляд, исполненный сострадания». Соответственно, вокальная партия становится от оперы к опере все более сложной и разнообразной. На новый уровень поднимается начавшееся в 40-е г. сближение речитативно-декламационного и ариозного типов мелодики. Окончательное формирование того, что, согласно воспоминаниям Гея, Вагнер называл *Sprachgesang*, отнюдь не исключает широко распевных и даже структурно замкнутых эпизодов (песни плавки иковки меча, сцена прощания Вотана и т.п.). Особое место песенно-строфических форм в партиях *Heldentenor* некоторые исследователи связывают с «народной почвенностью эпического героя»⁵³⁶.

Освобождение поэтического текста от диктата «современного стиха» привело к окончательному разрыву с привычными оперными формами. Выстраивая вокальную линию, совмещающую в себе язык слов с языком звуков, мысль с чувством, Вагнер попеременно выделяет в соответствии с ситуацией то декламационную, то напевную составляющую, подчас играет на их контрастах,

⁵³⁶ Николаева Н.С. Кольцо нибелунга // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга 3. С. 161. Правда, в этом случае не совсем понятно, какую роль играет песенно-строфическая форма в партии Миме.

чтобы как можно точнее передать многочисленные смысловые и интонационные оттенки. «Наконец-то я в совершенстве изучил язык музыки; я действительно овладел им как родным», – с полным основанием заявлял он в «Обращении к друзьям»⁵³⁷.

Надежным партнером и союзником драматического певца в тетралогии выступает оркестр. Его «бесконечная мелодия» в полную силу высказывает все, о чем молчит поэт⁵³⁸, связывает и внутренне мотивирует разрозненные, часто отрывистые реплики персонажей, заполняет долгие, психологически насыщенные паузы, а также – как это наблюдалось уже в «Лоэнгрине» – создаёт своеобразную тембровую «подсветку» вокальной партии.

Отталкиваясь от опыта, накопленного в операх 40-х г. и осмысленного в теоретических работах начала 1850-х, Вагнер выстроил в «Кольце» уникальную систему лейтмотивов – рельефных, семантически емких, способных к бесчисленным трансформациям и при этом остающихся легко узнаваемыми, зачастую на уровне подсознания. Сам он называл их по-разному – «мелодическими моментами», «тематическими мотивами», «мотивами предчувствия», «основными», или «главными темами», а вот термин «лейтмотив» практически не употреблял и за редким исключением не расшифровывал конкретный смысл своих тем. В написанной в 1879 г. статье «О применении музыки к драме» Вагнер критиковал чрезмерное увлечение новейшими композиторскими приемами, равно как и их игнорирование и приводил примеры полностью обоснованного драматической ситуацией использования музыкальных эффектов. Там же выражалось сожаление по поводу того, что современники упускают из виду особое значение системы «так называемых “лейтмотивов”» для музыкальной структуры его собственных произведений⁵³⁹. Действительно, без ее учета невозможен полноценный анализ драматургии, музыкального языка и, разумеется, вокальных

⁵³⁷ Wagner Richard. Mittheilung an meine Freunde. S. 317.

⁵³⁸ Вагнер Рихард. Музыка будущего // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. 1982. С. 201.

⁵³⁹ См.: Wagner Richard. Über die Einwendung der Musik auf das Drama // Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 10. S. 185–186.

партий. Вместе с тем, система настолько сложна и тонко дифференцирована, что ее детальный анализ – предмет специальных исследований⁵⁴⁰.

Первый путеводитель по лейтмотивам «Кольца» (Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel «Der Ring des Nibelungen») выпустил за четыре недели до начала фестиваля 1876 г. редактор «Байройтских листков» Ганс фон Вольцоген. Пять лет спустя был издан четырехручный клавир тетралогии, где предложенные Вольцогеном названия лейтмотивов напечатаны непосредственно в нотном тексте. Получив его 1 августа 1881 г., Вагнер сказал Козиме: «К сожалению, в этом издании содержатся лишь обозначения типа “мотив страсти к путешествиям”, “мотив беды” и т.д. <...> В конце концов люди подумают, что подобные глупости творятся по моей инициативе»⁵⁴¹.

Тем не менее, у Вольцогена нашлось немало последователей. И сегодня практически в каждом уважающем себя клавире любой оперы тетралогии содержится как минимум таблица лейтмотивов, а как максимум – недвусмысленно осужденные Вагнером указания в нотном тексте. Утвердилось еще несколько систем классификации – с различным количеством лейтмотивов и множеством вариантов их названий. Более того: создатели подобных систем распространили их и на оперы 1840-х, начиная от «Риенци», не говоря уже о «Тристане», «Мейстерзингерах и «Парсифале».

Создавая путаницу и зачастую диссонируя с намерениями автора, системная классификация удобна в музыковедческом исследовании, поскольку позволяет избежать дополнительных описаний при каждом упоминании того или иного музыкального образа. Поэтому в настоящей работе мы будем использовать наиболее подходящие на наш взгляд варианты наименования каждой конкретной темы, опираясь на три источника: второй том изданной Лотаром Виндспергером

⁵⁴⁰ См. в частности: Седов В. К. Интонационная драматургия Рихарда Вагнера: На материале тетралогии «Кольцо Нибелунга»: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2000. 220 с. РГБ ОД, 61 01-17/11-X. В своей работе автор пристально исследует интонационные процессы, организующие в стройное целое вагнеровскую лейтмотивную систему, рассматривает проблемы системного, комплексного, процессуального подхода к анализу лейтмотивов, формулирует классификацию типов интонационной драматургии.

⁵⁴¹ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 2. S. 772.

«Книги мотивов из опер и музыкальных драм Рихарда Вагнера»⁵⁴², список лейтмотивов, предложенный Карлом Вааком в клавирах тетралогии, которые издавались фирмой Breitkopf und Härtel в начале прошлого века⁵⁴³, а также на второе издание путеводителя Вольцогена⁵⁴⁴. Параллельно нам придется предлагать собственные рабочие определения отдельных мотивов в случаях, когда ни один из наших источников их не выделяет, либо когда ни одно из предложенных определений нас полностью не удовлетворяет.

3.2. Зигмунд – «антигерой» или сокрушитель основ несправедливого мира?

В литературном наследии Рихарда Вагнера, имевшего привычку подробно разъяснять свои идеи как в печатных изданиях, так и в обширной переписке, образ Зигмунда практически не представлен. Возможно это связано с тем, что отец Зигфрида не был личностью, с увлечения которой началась работа над новой оперой. Правда, он упоминался уже в «Мифе о Нибелунгах», где буквально в нескольких предложениях освещались события будущей «Валькирии», но никогда

⁵⁴² Das Buch der Motive aus Opern und Musikdramen Richard Wagner's: für Klavier mit übergelegtem Text. In 2 Bde / hrsg. von Lothar Windsperger. Mainz: B. Schott & Söhne, [o. J.]. Bd.2.

⁵⁴³ Wagner Richard. Die Walküre / vollständiger Klavierauszug von Otto Singer; Einführung, Inhalts- und Motivangaben von Carl Waack. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [©1910]. S. V–VI; Wagner Richard. Siegfried / vollständiger Klavierauszug von Otto Singer; Einführung, Inhalts- und Motivangaben von Carl Waack. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [©1914]; Wagner Richard. Götterdämmerung / vollständiger Klavierauszug von Otto Singer; Einführung, Inhalts- und Motivangaben von Carl Waack. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [©1914]. Таблицы лейтмотивов выделенных К. Вааком см. в Приложении Б, Рисунки Б.1 – Б. 7.

⁵⁴⁴ Wolzogen Hans von. Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen. Zweite verbesserte Auflage. Leipzig: Verlag von Edwin Schloemp, 1876. Вольцоген – единственный из наших источников, дающий сквозную нумерацию лейтмотивов, которых он насчитывает 90. Виндспергер во втором томе «Книги мотивов» предлагает сквозную нумерацию от первой до последней оперы тетралогии, но начинает с №257 и, присваивая новый номер теме при ее появлении в каждой опере, а подчас и в каждом действии, доходит до №451. Ваак нумерует «Золото Рейна» и «Валькирию» насквозь, а две последние части – по действиям. Таким образом, у обоих авторов один лейтмотив фигурирует под несколькими номерами. Мы обычно ссылаемся на нумерацию, соответствующую разбираемому разделу, отдельные исключения оговариваются в тексте.

не претендовал на роль главного, тем более заглавного героя какой-либо из частей тетралогии. В одном из ранних вариантов названия, упомянутом в письме к дрезденскому скрипачу Теодору Улигу от 11 ноября 1851 г., фигурировали три персонажа: «Зигмунд и Зиглинда: наказание Валькирии», затем осталась одна «Валькирия». Однако и сегодня ряд исследователей полагает, что центральное событие оперы – первый шаг Вотана к духовному очищению, «очеловечиванию»⁵⁴⁵. И именно Вотан, остающийся к финалу в полном одиночестве, завершает «Валькирию» самыми яркими номерами своей партии: прощанием с Брюнгильдой и заклинанием огня. Зигмунд же, в отличие от всех вагнеровских *Heldentenor*'ов, погибает в конце II акта, вроде бы не успев оказать то «гальванизирующее воздействие на общество, которое является главной целью всякого героического деяния»⁵⁴⁶. Поэтому его иногда характеризуют как несостоявшегося героя или даже антигероя, представляющего собой не более чем докучную угрозу для стабильности общества⁵⁴⁷. На наш взгляд, такая характеристика поверхностна и не объясняет, почему партия первого *Heldentenor*, выходящего на сцену в «Кольце нибелунга», считается одной из жемчужин этого репертуара.

3.2.1. Литературные истоки образа и его переосмысление Вагнером

Мифологический прототип Зигмунда – Сигмунд из древнеисландской «Саги о Вёльсунгах», сюжетные мотивы которой стали канвой для формирования оригинального авторского мифа «Валькирии». Чтобы понять степень

⁵⁴⁵ Sternfeld Richard. *Erster Tag: die Walküre // Die Walküre von Richard Wagner. Klavierauszug mit Text von Felix Mottl. S. 1.* В докторской диссертации по философии Соломона Р. Гуль-Миллера «Валькирия» названа «психологической оперой полностью посвященной Вотану». См.: Guhl-Miller Solomon R. *The Path of Wagner's Wotan: German Idealism, Wagner's Prose Writings, and the Idea of Moral Progress. A Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.* New Brunswick, New Jersey, 2012. P. 478.

⁵⁴⁶ Williams Simon. *Wagner and the Romantic Hero.* P. 85.

⁵⁴⁷ Ibid. См. также: Foster Daniel H. *Wagner's Ring Cycle and the Greeks.* P. 161; Tarasti Eero. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us.* Boston: De Gruyter, 2012. P. 198.

переосмысления основного первоисточника, необходимо хотя бы вкратце обрисовать его фабулу.

В исландской саге глава рода Вёльсунг не был сыном Одина⁵⁴⁸. Верховный бог (вместе со своей женой, хранительницей семейного очага Фригг, услышавшей мольбы будущей матери героя) лишь помог ему появиться на свет, передав бездетной паре волшебное яблоко через валькирию, которая обернулась вороном. Вёльсунг выбрал в жены Хльод, которая родила ему близнецов Сигмунда и Сигню и еще девять сыновей. Близнецы благополучно росли в отчем доме вплоть до свадьбы Сигню, которую выдали замуж за Сиггейра, по злобности не уступавшего Хундингу.

На свадебном пиру в доме Вёльсунга появился Один в виде странника и вонзил меч в стоявший в центре жилища ствол дуба, посулив оружие в дар тому, кто сможет его вытащить. Это оказалось под силу лишь Сигмунду, наотрез отказавшемуся продать свою добычу Сиггейру. В отместку коварный Сиггейр хитростью заманил Вёльсунга и его дружину в свои земли, убил тестя, разгромил войско, а сыновей привязал к дереву, и каждую ночь дикая волчица съедала одного из них. Когда дошла очередь до Сигмунда, ему удалось с помощью Сигню убить волчицу и скрыться в лесу⁵⁴⁹.

Мечтая отомстить Сиггейру за убийство отца, Сигню послала своих сыновей в лес к Сигмунду, который должен был подготовить их к исполнению этой миссии. Однако оба сына Сиггейра оказались слабы духом, и Сигмунд по велению сестры убил их. Тогда Сигню поменялась обликом с колдуньей и в таком виде пришла к скрывавшемуся от Сиггейра брату, чтобы произвести на свет богатыря. Когда Синфьотли подрос, Сигню отправила и его на воспитание к Сигмунду, не знавшему, что это его сын. Они провели в лесу несколько лет, полных приключений и испытаний; однажды облачились в волчьи шкуры и долго не могли от них избавиться. Первая попытка убить Сиггейра окончилась неудачей. Наконец,

⁵⁴⁸ Согласно первым строкам саги, дед Вёльсунга Сиги слыл в народе сыном Одина, однако, это родство никак не подтверждается.

⁵⁴⁹ Сестра велела слуге намазать Сигмунду лицо медом и положить остатки в рот. Когда волчица начала слизывать мед с Сигмунда, он вырвал ей язык.

Вельсунгам удалось поджечь дом Сиггейра, причем Сигню добровольно приняла смерть в огне вместе с нелюбимым мужем, чтобы искупить свои грехи. Перед смертью она открыла супругу и пытавшимся спасти ее Сигмунду и Синфьотли тайну рождения последнего.

Сигмунд надолго пережил Сигню, успел отвоевать владения Вельсунга, жениться и воспитать сына от этого брака; тот со временем тоже благополучно женился и жил долго и счастливо. А вот Синфьотли не суждено было свершить подвиги Зигфрида. Его отравила жена Сигмунда за то, что пасынок убил ее брата в споре из-за женщины. Преступница была изгнана и вскоре умерла. На старости лет Сигмунд взял в жёны прекрасную Хьордис. Когда отвергнутый жених вызвал новобрачного на поединок, на поле боя появился Один – одноглазый незнакомец в нахлобученной шляпе – и замахнулся копьем на Сигмунда, раздробив его меч. Умирая, герой успел вручить осколки меча супруге, беременной Сигурдом, который и стал прототипом Зигфрида.

Вагнеру понадобилось несколько лет, чтобы из этого нагромождения персонажей и событий постепенно «отжать» сюжет, известный нам сегодня, и приправить его элементами других саг и сказаний.

В версии, изложенной в «Мифе о Нибелунгах», Вотан преподнес бездетным (и безымянным) представителям рода Вельзунгов животворное яблоко Хольды, в результате родились близнецы Зигмунд и Зиглинда. Каждый из них завел семью, причем мужем Зиглинды стал Хундинг, однако оба брака оказались бесплодными. И тогда «брат и сестра вступили в связь, чтобы произвести на свет истинного Вельзунга»⁵⁵⁰.

В либретто «Смерти Зигфрида» в целом сохранилась первоначальная вагнеровская версия истории Зигмунда (эпизодически упоминаемой в репликах героев), только теперь уже Вотан стал его дедом, а сын Вотана Вельзе – папой⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ Wagner Richard. Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama // Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 2. S. 158

⁵⁵¹ См.: Wagner Richard. Siegfried's Tod // Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 2. S. 174–175

В «Юном Зигфриде» и набросках к нему частично вернулись изначальные мотивы саги: у Зиглинды и Хундинга рождались лишь трусливые сыновья, поэтому зачатие Зигфрида стало способом спасти род Вельзунгов от исчезновения⁵⁵². Параллельно добавились некоторые важные детали. Так из реплик Миме в беседе со Странником и Брюнгильды в дуэте с Зигфридом мы впервые узнали о любви Вотана к клану Вельзунгов⁵⁵³. Выяснилось также, что, запрещая Брюнгильде защищать Зигмунда, Вотан знал о беременности Зиглинды. Во время произнесения запрета его единственный глаз сверкнул (blinkte) (в черновике – подмигнул: zuckte)⁵⁵⁴, и это открыло Брюнгильде истинное желание бога – не наказать, но защитить Вельзунга.

В либретто «Валькирии» Зигмунд с самого начала был сыном Вотана. Однако в исходном варианте – как и в «Мифе о Нибелунгах», «Смерти Зигфрида» и «Юном Зигфриде» – этот персонаж все еще оставался пассивным сюжетным винтиком, главной задачей которого было произвести на свет истинного героя, способного изменить мир. Именно поэтому Вотан в образе странника появлялся в доме Хундинга в начале I д., когда хозяин, опознав в Зигмунде врага, собирался выгнать его на улицу. Странник напоминал Хундингу о причастности его клана к нападению на дом Вельзунгов и настаивал на необходимости компенсировать Зигмунду перенесенные в детстве страдания. В знак благодарности за предоставление ночлега Вотан вонзал меч в ствол ясеня. В одном из эскизов отец Зигмунда, притворяясь спящим в алькове, даже непосредственно присутствовал при зачатии Зигфрида⁵⁵⁵.

Лишь постепенно, в процессе реализации замысла от прозаического наброска к поэтическому тексту 1852 г., Зигмунд из необходимого, но второстепенного звена повествования превратился в ярко индивидуальный, тщательно разработанный персонаж, созданный композитором во многом по собственному образу и подобию.

⁵⁵² См.: Strobel Otto. Richard Wagner: Skizzen und Entwürfe zur Ring Dichtung, mit der Dichtung «Der junge Siegfried». München: Bruckman, 1930. S. 93.

⁵⁵³ См.: Ibid. S. 74, 93, 186.

⁵⁵⁴ См.: Ibid. S. 93, 187.

⁵⁵⁵ См.: Ibid. S. 212.

Подобно Зигмунду, Вагнер вырос без отца. Его отчим Людвиг Гейер – наставник и нравственный идеал детства и отрочества – скончался, когда мальчику было семь лет, немногим меньше, чем Зигмунду, когда его покинул Вотан. Подобно Зигмунду, композитор испытал все тяготы отторжения и непонимания – и в личной жизни, и в творчестве. Создавая «Валькирию», он тоже находился в положении «затравленного зверя», скрываясь в Швейцарии после дрезденского восстания. В «скудной жизни» (определение Вагнера) изгнанника сочинение музыки продвигалось с колоссальным трудом: «Я подобен человеку, который желает развести костер, обладая только огнём, при полном отсутствии дров»⁵⁵⁶, признавался композитор в письме к Каролине Витгенштейн в ноябре 1854 г. В критический момент Вагнер встретил женщину, ставшую музой «Валькирии», а затем и «Тристана», – Матильду фон Везендонк. Исследователи обнаружили не менее семнадцати закодированных посланий к Матильде в набросках к I д. «Валькирии». Например, в самом конце 1 сцены, когда Зигмунд и Зиглинда «долго молча смотрят друг другу в глаза с выражением глубочайшего волнения», Вагнер дополнил ремарку вопросом «L.d.m.M.??» (Liebst du mich, Mathilde?? – Ты меня любишь, Матильда??)⁵⁵⁷.

Как и все вагнеровские тенора, Зигмунд – незаурядная личность, противостоящая «толпе». В какой-то мере его можно назвать антиподом Лоэнгринга: слишком очевидная печать избранности не покоряет сердца окружающих, но вызывает ожесточенное противодействие. Этот образ изначально трагичен. Изгой, от рождения обреченный на страдания во имя подвига, который ему не дано свершить, оказывается первой искупительной жертвой на алтаре мировой несправедливости.

3.2.2. Музыкальное воплощение образа

Характер образа нашел свое выражение в вокальной тесситуре. В воспоминаниях Гея отмечалось, что одной из важнейших предпосылок

⁵⁵⁶ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6. S. 286.

⁵⁵⁷ Newman Ernest. The Life of Richard Wagner. Vol. 2. P. 526.

беспрецедентного успеха в этой партии 45-летнего Нимана на первом байройтском фестивале стало «баритональное звучание» его голоса⁵⁵⁸. Правда, приступая к работе над оперой, композитор представлял в роли Зигмунда Тихачека, а в молодом Нимане видел идеального Зигфрида, однако к середине 1870-х положение кардинально изменилось.

В привычном для вагнеровских теноров диапазоне ($c - a^1$) непривычно часто затрагиваются звуки нижнего регистра ($c - 8$ раз, $cis - 13$, $d - 35$), тогда как a^1 встречается лишь однажды, as^1/gis^1 вообще отсутствует, а g^1 звучит 26 раз. В этом смысле Вельзунг близок таким вагнеровским баритонам, как Фридрих фон Тельрамунд из «Лоэнгрина» или Вольфрам фон Эшенбах из «Тангейзера». Однако Дитрих Фишер-Дискау в свое время недаром отказался от заманчивого предложения Георга Шолти спеть эту партию⁵⁵⁹, предполагающую наличие не только сильных и звучных нижнего и среднего регистров, но и мощного и яркого верхнего, а также умение придать голосу трогательно нежное, тактично приглушенное звучание на всем протяжении диапазона. Самый низкий из вагнеровских теноров остается таковым по энергетическому наполнению.

В отличие от героев опер 1840-х г., образ Зигмунда представлен в становлении. В общей сложности персонаж поет около получаса, хотя находится на сцене едва ли не в два раза дольше. Важнейшую роль в подчеркнута замедленном разворачивании напряженной психологической драмы приобретает оркестр, становящийся путеводной нитью для драматического певца. Особенно показательны в этом смысле две начальные сцены I д. В пространных «комментариях» оркестра между вокальными репликами, расчленёнными длительными паузами, комбинируются сквозные лейтмотивы, которые развиваются и трансформируются на протяжении всей тетралогии, и темы местного значения, вытесняемые новыми комплексами по мере раскрытия граней образа и смены противоречивых чувств.

⁵⁵⁸ См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 172.

⁵⁵⁹ См.: Culshaw John. The Ring Resounding. London: Pimlico, 2012. P. 226.

В крупном плане «сольные высказывания» оркестра можно разделить на элементы композиторской режиссуры, подсказывающие героям конкретное движение или резкую смену настроения, и на протяженные «ариозо», подобные крупным планам в кинематографе (в театре такая детализация мимики недостижима, и вагнеровский оркестр успешно ее заменяет). «Ариозо» словно останавливают время, приоткрывают сложные процессы, происходящие в душах героев и готовят качественные сдвиги в вокальной партии, становящиеся результатом внутреннего развития образа или ситуации.

Две первые реплики Зигмунда предельно лаконичны. Выходная, подготовленная уменьшенным септаккордом, начинающаяся с повторения подчеркнуто неудобного для пения e^1 на закрытом по положению языка гласном e ([e] по обозначению международного фонетического алфавита) и произносимая без сопровождения, создает образ безмерно уставшего «загнанного зверя», привыкшего стоически сносить удары судьбы (Рисунок А.50). А следующий отрывистый, как бы еще из забытья, возглас («Ein Quell! ein Quell!»), хотя и опирается на уменьшенный септаккорд, но устремляется вверх: Зигмунд инстинктивно тянется к Зиглинде – живительному источнику, готовому оросить иссушенную страданием душу.

В сцене зарождающейся любви оркестр впервые начинает петь, и его мелодия как бы раскрепощает вокальную партию Зигмунда, в которой появляются протяженные фразы – воспроизводящие ритмическую непринужденность аллитерационного стиха и вместе с тем распевные (Рисунок А.51).

И в дальнейшем все «ариозо» оркестра в этой сцене связаны с темой любви⁵⁶⁰, весенний расцвет которой осложняют внешние обстоятельства: мысль о

⁵⁶⁰ У Виндспергера в «Валькирии» под одним номером (289) представлены собственно «мотив любви» (нередко секвенируемый мотив из нисходящей кварты, иногда квинты – и восходящей терции, предваряемых вводным звуком) и «мотив любви близнецов» (тот же мотив, начинающийся с задержания к верхнему звуку кварты), ритмически сжатый вариант которого им же ранее именовался «темой страха» (№267). Последняя звучала во 2 сцене «Золота Рейна», когда богиня вечной юности и любви Фрея (Хольда) умоляла защитить ее от великанов. Вольцоген назвал эту тему «мотивом бегства» (№14) и трактовал как «многозначный символ начинающихся здесь и усугубляющихся от оперы к опере бедствий богов (Götternoth)» (см.: Wolzogen Hans von. Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen [далее

Хундинге, сдерживающая душевный порыв Зиглинды, и боязнь навлечь беду на неотразимо привлекательную женщину, побуждающая Зигмунда покинуть дом. «Невозможно принести беду туда, где она давно поселилась», – останавливает гостя Зиглинда. В подтверждение оркестр проводит лейтмотив страдания Вельзунгов⁵⁶¹, вступающий в диалог с темой сострадания Зиглинды⁵⁶². Этот диалог составляет основу «ариозо» оркестра в конце сцены, отесняя на задний план тему любви и омрачая ее нисходящими хроматизмами. Герой привычно склоняется перед неизбежностью: когда он называется Вевальтом (влачащим скорбь) и выражает готовность дожидаться Хундинга, в вокальной партии утверждаются волевые нисходящие интонации (Рисунок А.52).

Ключевой эпизод 2 сцены, рассказ Зигмунда, в отличие от аналогичных номеров в партиях Heldenotenor'ов 1840-х г., – не драматическая кульминация, но отправная точка в развитии образа. Его невозможно вычленивать из контекста, несмотря на относительную замкнутость музыкальной формы, где выделяются три смысловых раздела (условно: детство, отрочество и события, приведшие Зигмунда в дом Хундинга), расчлененные вопросами и комментариями слушателей – все

Wolzogen]. S. 27). В начальной сцене «Валькирии» «тема бегства» возвращается, пронизываясь «горячей, исполненной [жажды] самопожертвования сентиментальностью», чтобы сопроводить «бедствия богов, а теперь и их человеческих отпрысков на мрачных путях их трагедии. Здесь также речь идет о бегстве обоих Вельзунгов: из этой необходимости (Noth) возникает и с нею живет их любовь. Поэтому к [«теме бегства»] непосредственно примыкает меланхолически мечтательная мелодия собственно мотива их любви» (№38. Ibid. S. 46). У Ваака в клавире «Валькирии» оба мотива (в обратном порядке) фигурируют под №5 (а, б) как «темы любви», но позднее появляется еще и ритмически сжатая «тема бегства» – как самостоятельный лейтмотив (№17). В клавире «Золота Рейна» Ваак «тему бегства» не выделяет, а то, что представлено у Вольцогена под №14, определяет как первый вариант темы Фрей (№14-а; у обоих ее лейтмотивов одинаковое начало, но разное продолжение). Чтобы избежать путаницы, мы будем рассматривать все варианты кварто-терцового мотива как тему любви – и в медленном движении, и в ритмическом сжатии; второй вариант связан либо с опасностью, угрожающей самой любви или влюбленным, либо с любовным восторгом.

⁵⁶¹ Так называется она у Виндспергера (№290), у Ваака – «скорбь Вельзунгов» (№6). Вольцоген дает более пространную характеристику: «символ “влачащего скорбь” рода Вельзунгов в его любовном страдании» (Wolzogen. S. 47; краткое определение – «мотив Вельзунгов», № 39).

⁵⁶² У Виндспергера она называется просто темой Зиглинды (№288), у Ваака фигурируют два названия – «мотив сострадания» и «мотив Зиглинды» (№4). Вольцоген связывает «мотив сострадания» (№37) с «первым любовным порывом Зиглинды» и при этом объясняет его двухголосное изложение (преимущественно параллельные терции) «глубочайшей душевной связью этой пары близнецов, рожденных исключительно для страдания» (Wolzogen. S. 46). Мы будем пользоваться определением «мотив сострадания [Зиглинды]».

более враждебно настроенного Хундинга и проникнутой живейшим участием Зиглинды, которая угадывает в пришельце утраченного в детстве брата.

Вокальная партия рассказа основана на различных видах тщательно проработанного *Sprachgesang*, избегающего пафоса и сентиментальности. Лаконичное оркестровое сопровождение выдержано преимущественно в темных красках среднего и низкого регистров и сводится к педальным звукам, унисонным линиям, разрозненным аккордам и фанфарным формулам, ассоциирующимся с охотой, преследованием врагов, а также с сумрачным обликом Хундинга как представителя враждебного клана⁵⁶³. Теплые, доверительные, потенциально кантиленные интонации зарождающейся любви остаются как бы за скобками подчеркнуто сдержанного повествования о преследующих героя невзгодах. В рассказе обрисованы две важнейшие и неразрывно взаимосвязанные черты характера Зигмунда до встречи с Зиглиндой. Они запечатлены в двух именах, которыми нарекается герой: мужественная готовность нести свой крест (комплекс Вевальта) и несломленный дух воина-одиночки (комплекс Вэльфинга). Оба комплекса наметились в 1 сцене.

В образно-интонационном комплексе Вевальта важную роль играет тема страдания Вельзунгов, выполняющая в рассказе роль вступления и образного рефрена и появляющаяся в оркестре в различных вариантах. В вокальной линии преобладают нисходящее поступенное движение и нисходящие скачки на квинту как знаки примирения с неизбежным. В нужные моменты композитор позволяет певцу выявить тщательно скрываемые чувства героя. Средства «подсказки» могут быть разными: форшлаг при упоминании о сестре-близнеце; выписанное *mini-crescendo* перед скачком к полутоновому задержанию – невольному вздоху о злодейски убитой матери; шестнадцатая пауза перед словами «...und Frauen», неожиданно мягко и робко завершающими фразу о попытке героя сблизиться с людьми после исчезновения отца (оркестр «досказывает» ее лейтмотивом любви:

⁵⁶³ Вагнер обыгрывает это «говорящее» имя, противопоставляя «сына пса» Зигмунду, который в рассказе представляется как Вэльфинг, сын волка.

ведь до встречи с Зиглиндой герой тщетно искал свою «страстно ожидаемую, предчувствуемую, бесконечно женственную женщину»).

«Очень спокойному» и «серьезному» развертыванию минорных интонаций Вевальта противопоставлены более активные эпизоды Вёльфинга, основанные на упомянутых фанфарных формулах и других видах триольного и пунктированного ритма, а также на энергичных отрывистых фразах в сравнительно высокой тесситуре. В первой, соль-минорной половине рассказа нередки островки мажора, связанные с образом отца (Рисунок А.53), – вплоть до лейтмотива Валгаллы, которым оркестр комментирует его исчезновение.

В центральном эпизоде, где повествуется о непримиримом конфликте с «другими» («Was rechtes je ich riet, **andern** dünkte es arg»), происходит постепенное сближение интонационных комплексов Вёльфинга и Вевальта – вплоть до появления откровенно ламентозного мотива в пунктированном ритме после слова «Weh»⁵⁶⁴. Для усиления эффекта Вагнер использует в первой эмоциональной кульминации рассказа эффект аллитерации, выстраивая мелодику текста вокруг слов «Weh» и «Wonne»⁵⁶⁵ и выделяя ключевые слова средствами тесситуры, гармонии и ритма: отклонение в F-dur при скачке к f^1 на слове «Wonne», понижение интонации (d^1) и доминантноаккорд к a-moll на слове «Weh» – и подобное долговому вздоху выдержанное f^1 на слове «des **Wehes**», гармонизованном неаполитанским секстаккордом (Рисунок А.54).

По окончании второго раздела рассказа Зигмунд «поднимает глаза и замечает участливый взгляд Зиглинды». Оркестр подтверждает авторскую ремарку проведением над ритмическим остинато Хундинга ламентозного мотива, перерастающего в тему любви.

Наиболее драматичен и контрастен по настроению заключительный раздел рассказа – повествование о трагически неудачной попытке героя защитить незнакомую девушку. По-прежнему активно используя практически весь диапазон

⁵⁶⁴ Он вырос из секвенции задержаний-«вздохов» в оркестровом вступлении к опере, вариант которой звучит в момент приближения Зиглинды к лежащему у очага Зигмунду.

⁵⁶⁵ «gehr't ich **n**ach **W**onne, **w**eck't ich **n**ur **W**eh»: drum muß't ich **W**ehwalt **n**ennen; des **W**ehes **w**altet' ich **n**ur».

($c - f^f$), вокальная линия в наиболее напряженные моменты задерживается в зоне перехода. Раздел открывается ритмически сжатым лейтмотивом страдания Вельзунгов, перерастающим в восходящую секвенцию по разложенному уменьшенному септаккорду, далее важную роль приобретают варианты ламентозного мотива и темы Хундинга, соединяемой с ритмом скачки (ведь преследуют Зигмунда представители его клана); ближе к концу появляются также темы из начала 1 картины, «закольцовывающие» рассказ с непосредственно предшествовавшими ему событиями. Заключительная фраза, обращенная к Зиглинде («Nun weißt du, fragende Frau»), выполняет функцию репризы-коды: оркестр открывает ее рефреном страдания Вельзунгов, а в вокальной партии звучит второе предложение нового лейтмотива, который становится оркестровым «послесловием» и смысловым итогом рассказа.

Один из наиболее длительных (девятитактный период) сквозных лейтмотивов тетралогии Вольцоген определяет как «тему героев» (№40), связывает с «героизмом рода [Вельзунгов] в его страданиях» и разбивает на три раздела, интонационно связанные с темами меча, страдания Вельзунгов и т. наз. «мотивом отречения»⁵⁶⁶. Мы будем называть «мотив героев» темой Зигмунда (Вельзунга), потому что он проводится в тетралогии исключительно в связи с ним, «умирает» в момент его гибели (см. ниже), неоднократно воспроизводится при воспоминаниях Зигфрида об отце (обычно первое предложение), а в полном виде открывает основной раздел Похоронного марша из «Гибели богов» (Feierlich).

Ритмически сжатый вариант лейтмотива Зигмунда Вольцоген (№42) и Ваак (№12) выделяют в отдельную тему – «победный клич [Вельзунга]». Однако в таком качестве она прозвучит позднее, в дуэте Зигмунда и Зиглинды (причем в первый раз – в ее партии). В рассказе же ритмически сжатый вариант возникает эпизодически, как в мажоре (перед заключительной фразой первого раздела «Ein

⁵⁶⁶ См.: Wolzogen. S. 47; о «мотиве отречения» см. ниже. У Ваака (№10) в «мотиве Вельзунгов» также обозначены три раздела (a, b, c). Виндспергер же под единым номером (293) дает разные названия двум предложениям: то, что сначала звучит в вокальной партии (т.е. второе в целостном лейтмотиве), у него «мотив Вевальта», а первое предложение – «мотив Вельзунгов».

Wölfling kündigt dir das», и в середине последнего, после слов «ragten mir Feinde»), так и в миноре (сразу вслед за вторым мажорным, когда Зигмунд говорит об отчаянном сражении), и воспринимается не как самостоятельный мотив, а как продолжение фанфар Вёльфинга. Тем не менее, смысл его появления в рассказе – интонационная подготовка первого полного проведения темы Зигмунда, который только в репризе-коде предстает перед слушателями в мужественном и скорбном величии трагического героя. Тогда же Хундинг окончательно опознает в незваном госте злейшего врага и вызывает безоружного на бой утром следующего дня.

В психологическом поединке Хундинга с молчащей, но оказывающей отчаянное сопротивление Зиглиндой. Зигмунд музыкально не представлен, но его неподвижное присутствие при «рождении» темы меча⁵⁶⁷, на который указывает взгляд Зиглинды, исподволь готовит качественный сдвиг в начале 3 сцены, когда герой остается один.

Лейтмотив меча – характерный для системы Вагнера двуликий феномен, обозначающий как реальный предмет, так и ключевую идею тетралогии (другой яркий пример – тема договоров, или копья Вотана; о ней см. ниже). Несмотря на единодушно принятое название лейтмотива, его первое проведение в конце «Золота Рейна»⁵⁶⁸ с мечом никак не связано. Прежде чем войти в Валгаллу по радужному мосту, возведенному Фро, Вотан приветствует крепость, которая защитит богов от «зависти ночи». Выдержанная доминанта к с-moll (традиционная тональность ночи и смерти) разрешается в тонику одноимённого мажора, над которой солирующая туба и проводит новую тему, знаменующую, согласно авторской ремарке над паузами в партии баса, *«грандиозную идею», «внезапно воодушевлившую»* Вотана. Однако в клави́ре издательства «Peters» с дополнительными ремарками Феликса Мотля добавлена еще одна ремарка: *«Фафнер перед уходом презрительно отбросил в сторону невзрачный меч, относящийся к сокровищу [нибелунга]. Теперь его замечает Вотан и простирает*

⁵⁶⁷ У Вольцогена №35, у Ваака №11, у Виндспергера № 295.

⁵⁶⁸ №283 у Виндспергера, №32 у Ваака, №35 у Вольцогена.

как символ своей “грандиозной идеи” по направлению к крепости. (Прямое указание Мастера певцу Бетцу.)».

Естественно, возникают вопросы: почему Вотан в дальнейшем утверждает, что этот меч создал он сам, и почему нибелунгу Миме не удаётся заново сковать меч, если он (или его сородичи) однажды это уже осуществили?

Вопросы снимают воспоминания сына многократно упоминавшегося Фогля, где рассказывается, при каких обстоятельствах Вагнер отдал это «прямое указание»: «Исполнитель партии Вотана берлинский камерный певец Бетц, выдающий мастер вокала, никак не мог найти для данного мотива тот возвышенный, импозантный жест, который виделся Мастеру и который должен был придать словам Вотана “So grüß ich die Burg” необходимую властность. Эпизод репетировали снова и снова, но Мастер оставался недоволен. Тогда ему предложили облегчить задачу исполнителя актерским приемом: Вотан мог бы поднять меч во время проведения мотива. В крайнем удивлении он воскликнул: “Что, меч? Здесь же вообще нет никакого меча!” – “Меч находит и отбрасывает великан”, – гласило следующее предложение. После длительных споров Вагнер дал согласие на эту вынужденную меру (Ausweg)»⁵⁶⁹.

Далее Генрих Фогль младший рассказывает, что режиссёр Вилли Вирк, готовивший возобновление «Кольца» в Байройте после 20-летнего перерыва (1896), специально опрашивал участников первой постановки, и все в один голос заявили, что Вагнер ни за что не согласился бы на эту мизансцену, если бы Бетцу удалось иным способом адекватно воплотить его замысел. Соответственно в Байройте в 1896-м, как и последующих лондонских постановках Вирка, которыми дирижировал музыкальный руководитель мировой премьеры Ганс Рихтер, меч в «Золоте Рейна» не появлялся. В клавирах, вышедших до публикации версии Мотля (1914), также представлена только авторская ремарка⁵⁷⁰. На нее опирается и Вольцоген, напрямую связывающий лейтмотив меча в прологе тетралогии «с новой

⁵⁶⁹ Hörner Stephan, Werr Sebastian. Wagner-Minimalia aus Tutzing: Heinrich Vogl juniors Erinnerungen an das Sängerpaa Heinrich und Therese Vogl // Musik in Bayern. Band 79/80. Jahrgang 2014/2015. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Allitera, 2016. S. 139.

⁵⁷⁰ См.: Ibid. S. 140.

творческой идеей» – противопоставить золоту Рейна как «запятнанному преступлением символу чувственной власти и роскоши» совершенно «новую силу» – порожденных Вотаном героев и валькирий, символом которых в дальнейшем и станет меч верховного бога»⁵⁷¹.

Зародившись в «Золоте Рейна» в качестве «грандиозной идеи», лейтмотив меча сохраняет свою символическую сущность на всем протяжении тетралогии. По прямому назначению – как орудие убийства – он дважды используется Зигфридом: в сражении с Фафнером и в качестве самозащиты в последнем споре с Миме. А вот идея «новой силы», противостоящей власти тьмы (Альберих и Хаген), проводится красной нитью вплоть до заключительной сцены «Гибели богов», когда рука мертвого Зигфрида поднимается в угрожающем жесте, не позволяя Хагену завладеть кольцом; жест обозначается в оркестре, разумеется, темой меча.

Для самих же героев, не ведающих ни о своём божественном происхождении, ни о жертвенном предназначении, уготованном им «творческой идеей», меч становится символом продолжения рода Вельзунгов, неразрывной связи отца с сыном (Зигмунда – с Вельзе, Зигфрида – с Зигмундом). В обоих случаях обретение заветного меча приравнивается к подвигу, требующему, среди прочего, и грандиозных физических усилий. Зигмунд свершает свой подвиг во имя великой любви, открывшей ему смысл жизни и окончательно сформировавшей личность героя.

Заключительная сцена I действия – самая продолжительная в этой партии и самая высокая по tessiture: здесь тенор исполняет 22 из 26 *g*¹ и единственное *a*¹. В отличие от двух первых сцен, вокальные реплики гораздо реже прерывается длительными паузами, а монолог и весенняя песня Зигмунда представляют собой полноценные сольные номера, нередко исполняемые в концертах.

В оркестровом вступлении к монологу зловещий лейтмотив Хундинга обретает функцию ритмического *ostinato* как неотвязная мысль о недостойном противнике, который вызывает на бой безоружного и владеет прекрасной женщиной по праву силы, а не любви. На этом фоне формируется заново, словно

⁵⁷¹ См.: Wolzogen. S. 43

всплывая из детских воспоминаний, лейтмотив меча, завещанного Вотаном сыну в «крайней нужде» (*höchste Not*). На его ключевых интонациях (квартовый затакт к f^1 и первый в партии Зигмунда нисходящий скачок на октаву) основана и начальная фраза монолога («*Ein Schwert verhiess mir der Vater*»), оказывающаяся вариантом реплики Вотана из финала «Золота Рейна» («*So grüß ich die Burg*») и исполняемая на тех же звуках первой и малой октавы. Изменены лишь два последних звука: вместо уверенного поступенного спуска к подкрепляемой лейтмотивом меча тонике *a-moll* у Вотана Зигмунд завершает реплику разложенным уменьшенным трезвучием на словах «*höchster Not*» (Рисунки А.55а–А.55б). Оркестр подтверждает «крайнюю нужду» проведением *ostinato* Хундинга, словно застревающего на октавном *a* валторн и приковывающего к себе вокальную линию, которая снова и снова возвращается к опорному звуку.

С неотвязной мыслью о Хундинге вступают в спор интонации, связанные с любовью к Зиглинде. Возникает своего рода эмоциональное *crescendo* – от тихой нежности («*Ein Weib sah ich*» – в тональности будущей песни) через страстную тоску (глиссандирующие секстовые взлеты из среднего регистра в верхний на словах «*Sehnsucht*» и «*Zauber*») и мужественную решимость – к знаменитому кличу «Вельзе! Где же твой меч?». Вагнер предписывает исполнять этот клич на пределе физических возможностей, проставляя ферматы не над выдержанными ges^1 и g^1 , а в «пространстве дыхания», отделяющем их от нисходящих октавных скачков⁵⁷².

В ответ на страстный призыв лейтмотив меча наконец-то предстает в изначальном блеске (*C-dur*, лейттемпор солирующей трубы, как и в «Золоте Рейна»), вытесняя тему Хундинга. Однако герой принимает внезапно возникшее сияние на стволе старого ясеня за след от прощального взгляда Зиглинды и погружается в блаженные воспоминания. Вокальная партия вновь соскальзывает в средний регистр и динамику *p*, впервые оказываясь ниже оркестра. Только теперь низкая тесситура символизирует не скорбный сумрак, а тепло весеннего солнца.

⁵⁷² К сожалению, певцы «золотого века» *Heldentenor*'ов нередко использовали предоставленную композитором возможность исключительно для демонстрации исполнительского мастерства («кто дольше протянет») – в ущерб драматической выразительности.

Соединяясь с образно-интонационной сферой любви, упругие пунктированные мотивы обретают лирический оттенок – вплоть до триольных вариантов темы меча в оркестре. Мелодическая линия постепенно сглаживается, фразы удлиняются, а на словах «*Selig schien mir der Sonne Licht*» возникает почти песенная восходящая секвенция в текучем размере $6/4$ ⁵⁷³. К концу монолога сияние постепенно угасает, и вместе с нижним *c* возвращается мрачный мотив Хундинга.

Весенний жар, затаившийся в груди Зигмунда, победно вспыхивает в начале дуэта с Зиглиндой, непосредственно вытекающего из ее рассказа. Заклучая сестру-невесту в объятия («*Dich selige Frau*»), герой, еще не раскрывший своего истинного имени, утверждает суверенные права на ее любовь и отцовский меч. Переломный момент в жизни Зигмунда подчеркивается целым комплексом выразительных средств. В оркестре это усеченный вариант его лейтмотива – восходящая минорная фанфара, которая далее вытесняется мажорной фанфарой «победного клича». В вокальной партии – мощный прорыв кантилены. Мелодическая линия свободно парит в пространстве от *e* до *g*¹, которое на протяжении 32 тактов звучит 9 раз, преимущественно на выдержанных звуках (от половинной до двух залигованных четырехдольных тактов). Широкие скачки не только энергично скандируются, но и расппеваются крупными длительностями на одном слоге текста (Рисунок А.56). Бурный поток сметает все преграды на своем пути, и девятое *g*¹ настезь распахивает тяжелую дверь в доме Хундинга, преобразуя уменьшенный септаккорд из лейтгармонии бедствия в символ весеннего чуда.

После столь мощного выброса чувств центральный раздел первого полноценного любовного дуэта в оперном творчестве Вагнера пронизан блаженным спокойствием, экзальтированный восторг возвращается лишь в конце акта. Образный строй целого определяет весенняя песня Зигмунда, начальная тема которой выполняет в дуэте роль мини-рефрена. В песне две части – девятидольная ($9/8$), основанная на собственной теме, и трехдольная ($3/4$), развивающая лейтмотив любви.

⁵⁷³ Вряд ли случайно этот оборот, причем в той же тональности, вернется в Прощании Вотана (на словах «*wenn kindisch lallend*» и «*nach Weltwonne mein Lust*»).

Начальная тема первой части предвосхищает образный строй песен Вальтера в «Мейстерзингерах». Здесь царит диатоника, а распевная и вместе с тем четко артикулированная мелодическая линия, плавно кружащаяся в диапазоне ундецимы ($f-g^1$) и оттененная аллитерациями, опирается на простейшие ладовые функции⁵⁷⁴.

Срединный раздел первой части (от «Mit zarter Waffen») насыщается движением (восходящая секвенция, дробление мелодических структур, упругий ритм), воплощая победное шествие весны. Движение замедляется лишь в самом конце раздела, как бы в предчувствии великого чуда – воссоединения весны (по-немецки мужского рода – Lenz) со своей сестрой, любовью; здесь возникают словно перехватывающие дыхание паузы на словах «starr – √ – uns – √ – trennte – √ – von ihm».

Прерванный каданс, смена метра и фактуры, проведение в оркестре лейтмотива любви вытесняют подготовленную было динамическую репризу первой части песни. Начало второй части («Zu seiner Schwester») пронизано ощущением весеннего света, до краев заполнившего мир. При сохранении диапазона первой части, плавные мелодические линии широкого дыхания (по четыре такта в умеренном темпе) требуют от исполнителя безупречного legato и идеальной выровненности регистров. Томные проходящие хроматизмы лейтмотива любви постепенно проникают и в вокальную партию. Новые ресурсы обнаруживаются в прерванных гармонических оборотах, особенно при противопоставлении былого, когда весна скрывалась в глубинах душ героев – и настоящего, когда она смеясь вырвалась к солнечному свету.

Во втором разделе второй части, как и в несостоявшейся середине первой, страстный порыв выражается в упругих ритмах и восходящей секвенции («Die bräutliche Schwester befreite der Bruder»), а в момент соединения весны и любви («jauchzend grüßt sich») возвращаются кружащееся триольное движение первой части песни и почти беспредельно выдерживаемые мелодические вершины (f^1) начального раздела дуэта.

⁵⁷⁴ Б. Левик усматривает в этом разделе «некоторую близость к немецкой Lied Шуберта или Шумана». См.: Левик Б.В. Рихард Вагнер. С. 356.

После ответа Зиглинды, «*восторженно обнимающей брата и жадно вглядывающейся в его лицо*», Зигмунд открывает центральный раздел дуэта новой «темой блаженства» («*O süßeste Wonne!*»)⁵⁷⁵; ее томная чувственность и опора на долго не разрешаемые доминантовые гармонии прокладывают путь к «Тристану и Изольде». Сплетаясь с лейтмотивом любви в вокальных партиях и в оркестре, она подводит к выражению высшего, но тихого восторга: Зигмунд распевает первый слог в слове «*wonniç*» на пять звуков, что для Вагнера – из ряда вон выходящий прием⁵⁷⁶ (Рисунок А.57).

По мере того как герои распознают друг в друге насильно разделенные в детстве части целого, в вокальных партиях усиливается декламационное начало, а в оркестровом сопровождении утверждаются героические лейтмотивы (Валгаллы, Зигмунда). В преддверии кульминации Вагнер неожиданно возвращается к аскетическому стилю первых сцен оперы: на «тусклой» педали деревянных духовых (английский рожок и три фагота, затем два кларнета и два фагота) Зиглинда задает вопросы об именах, которыми Зигмунд представился в рассказе. Затаенности ее реплик контрастируют пылкие ответы брата, сохраняющие эмоциональную тональность и лейттемы дуэта.

В момент, когда Зиглинда называет настоящее имя Зигмунда, он окончательно освобождается от клейма отверженного, представая в образе героя, готового бросить вызов целому миру ради любимой женщины. Новую энергию обретают знакомые интонации нисходящей квинты и октавы и варианты фраз, которыми Зигмунд взывал к отцу в начале этой сцены (Рисунки А.58а–А.58б). Героика вокальной партии подкрепляется проведением в оркестре лейтмотивов

⁵⁷⁵ У Виндспергера и Ваака в клавире «Валькирии» – определения-синонимы: в первом случае «*Wonne-Motiv*», № 297, во втором – «*Seligkeits-Motiv*», № 14-а; у Вольцогена – «мотив предчувствия», № 43-а.

⁵⁷⁶ Ваак определяет эту тему как второй «мотив блаженства» (№14-б). Вольцоген считает оба мотива «выражением предчувствия, которое становится всё более осозанным в процессе постоянно возрастающего взаимного расположения (первый мотив) и углублённого взаимопостижения (второй мотив)» (См.: Wolzogen. S. 50).

Зигмунда, меча и так называемой темы договоров⁵⁷⁷, или копья Вотана, на котором зафиксированы все законы и соглашения с обитателями мира; в данном случае лейтмотив напоминает о мече, который Вельзе завещал сыну.

Кульминационный эпизод всей 3 сцены и I д. в целом – обретение меча. После *ff* на уменьшенном септаккорде, подчёркивающим (вместе с аллитерациями) очередной октавный скачок от выдержанной мелодической вершины («*ich faß es nun!*»: *fis*¹ – *fis*), воцаряется тишина, оттененная tremolo струнных. Прежде чем извлечь меч из ствола ясеня, Зигмунд закликает его и дает ему имя «Нотунг» (от «Not» – «нужда, беда»). Начальная тема заклания породила много недоразумений из-за несоответствия ее общепринятого определения, восходящего к Вольцогену, и реальных ситуаций, в которых она появляется⁵⁷⁸. Поэтому на ней нужно остановиться чуть подробнее.

Впервые так называемый «мотив отречения» (№ 262 у Виндспергера, №15-а у Ваака, №9 у Вольцогена) появился в «Золоте Рейна», когда его дочери рассказывали Альбериху, что овладеть кольцом сможет «лишь тот, кто отречется от власти любви (Minne), лишь тот, кто отвергнет радость любви (Liebe)». Однако сам нибелунг отрекался от любви и проклинал ее на другой теме (у Ваака №15-б), со словами «*So verfluch ich die Liebe*» (Вольцоген считает ее вариантом №9 и отдельно не выделяет). Именно этот мотив звучит в разделах оперы, так или иначе связанных с отречением и предательством⁵⁷⁹. А вот так называемая «тема отречения» используется исключительно в эпизодах, утверждающих власть (верность) любви, – и в разбираемом эпизоде, и на словах Брюнгильды в диалоге с Вальтраутой из 3 сцены I д. «Гибели богов»: «*die Liebe ließe ich nie mir nehmen*».

⁵⁷⁷ №11 у Вольцогена, № 272 у Виндспергера, №8 у Ваака. Вольцоген и Ваак обнаруживают ее уже во 2 сцене I д. (после слов «*glänzt auch ihm aus dem Auge*»), когда Хундинг, обеспокоенный сходством незнакомца с его женой, пытается всё же соблюсти обычай гостеприимства.

⁵⁷⁸ «На теме "отречения от любви", страстной антитезой этому отречению звучит любовно-героический призыв Зигмунда» (Николаева Н.С. Кольцо нибелунга // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга 3. С. 148); «Зигмунд поет тему-лейтмотив отречения от любви на фоне взволнованного тремоло струнных» (Левик Б. В. Рихард Вагнер. С. 358).

⁵⁷⁹ Например, в дуэте Вотана и Брюнгильды из II д. «Валькирии» после слов Вотана «*morden, wen je ich minne*» или на его же словах об Альберихе – «*das Wunder gelang dem Liebelosen*».

Чтобы каким-то образом объяснить смысл «мотива отречения» в сцене обретения меча, Вольцогену пришлось выстроить целую философскую концепцию: «Над этой [кровосмесительной] любовью, запятнанной виной, тяготеет проклятие Альбериха, которое сломит и меч – сотворенный против него обманчивый дар бога. Когда Зигмунд извлекает меч из ствола со сверхчеловеческой силой величайшей любовной страсти, вдохновлённой богом, с тем, чтобы бросить вызов судьбе и извечным законам, он тем самым обрекает себя на смерть, а вместе с нею и на трагическую неизбежность отречения от любви. Поэтому мотив отречения сопровождается на словах «*heiligster Minne höchste Noth*» своими потрясающими до глубины души звуками обретение меча, который символически заменил для [созданного] Вотаном героя золото, тогда как само обретение оказывается идеальной параллелью к похищению [золота] Альберихом. Но трагическая истина этих звуков изъясняется только нам, слушателям...»⁵⁸⁰

Необходимость в столь сложных построениях отпадает сама собой, если переименовать «мотив отречения» в «тему могущества любви», что и предлагается в нашей работе.

Лейтмотив могущества любви – еще один образец столь характерной для «Валькирии» «длинной» мелодии широкого дыхания, образующей периодическую структуру. Правда, второе предложение модулирующего периода (a¹) гармонизовано иначе, чем первое, и к тому же удлинено на целый такт благодаря продлению лиги на слове «Not». Разомкнутость периода стимулирует подчеркнута затруднённое постепенное восхождение в зоне перехода к возгласу «Nothung!», отражающее реальные физические усилия героя⁵⁸¹.

Возглас «Nothung!», как и следовало ожидать, является вариантом клича «Вельзе!» из 3 сцены I д.; теперь он записан без ферматы, зато в ритмическом увеличении и с расширением масштабов: вместо повторения однотактного мотива полутонном выше, секвенцируется шеститакт, причем в начале каждого построения

⁵⁸⁰ Wolzogen. S. 51.

⁵⁸¹ Секвентно смещаемый на тон вверх четырехтакт с декламационным повторением каждой следующей ступени и выдержанным последним звуком.

возглас поизносится дважды и при повторении гармонируется увеличенным квартсекстаккордом, предваряя вариант темы Нотунга в «Зигфриде»⁵⁸². Таким образом продвижение от *b* к *f*¹ занимает целых двадцать тактов, а достигнутое в двадцать первом *fis*¹ становится своего рода Рубиконом, который атакуется в общей сложности четыре раза – сначала «наскоком» (после паузы), потом со всё более широким «размахом» (восходящая кварта, секста), чтобы зависнуть на полтора такта над уменьшенным квинтсекстаккордом, который, наконец-то разрешится в блистательный C-dur лейтмотива меча.

Зигмунд преподносит меч Зиглинде как свадебный дар. Только обретя оружие, дающее ему возможность защитить свою любовь, он считает себя вправе увести сестру-невесту из логова врага в «смеющийся дом весны». В динамической репризе дуэта (от «Fern von hier») героические и лирические темы сплетаются в ликующем вихре, вздымая мелодическую линию тенора к единственному за всю оперу *a*¹ на словах «so blühe denn **Wälsungen-Blut!**» («да процветет род Вельзунгов!»).

Между финалом I д. и 3 сценой следующего акта, когда мы снова встречаемся с Зигмундом и Зиглиндой, происходят катастрофические события, уже предрешившие судьбу героев, которые, однако, не подозревают об этом (хотя, возможно, Зиглинда инстинктивно чувствует беду, и этим объясняется ее безумное волнение). Именно на репликах Вотана в диалогах с Фриккой и Брюнгильдой в 1 и 2 сценах акта основаны утверждения, что в финальной версии сюжета «Валькирии» Вагнер представил Зигмунда всего лишь неудавшимся «проектом» верховного бога⁵⁸³. Действительно, до спора с уязвленной супругой верховный властитель

⁵⁸² Таким образом, у меча в тетралогии – два лейтмотива: собственно тема меча, или творческой идеи, о которой речь шла ранее и которая обычно проводится в оркестре, и нисходящая октава «вокального» обращения по имени собственному, которое дается мечу Зигмундом и завещается его сыну. Вольцоген называет вокальную тему «фразой Нотунга» (№63), а Ваак (№16) и Виндспергер (№298) – мотивом Нотунга. Мы будем использовать последнее определение.

⁵⁸³ См., в частности: Newman Ernest. Wagner Nights. London: Putnam, 1949. P. 549; Dahlhaus Carl. Richard Wagner's Music Dramas / transl. by M. Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. P. 89; Kitcher Philip, Schacht Richard. Finding an Ending: Reflections on Wagner's Ring. Oxford; New York: Oxford University Press, 2004. P. 36–37; Köhler Joachim. Richard Wagner: The Last of the Titans / transl. by S. Spencer. New Haven and London: Yale University Press, 2004. P. 35; Borchmeyer Dieter. Theory and Theatre / transl. by S. Spencer. Oxford: Clarendon, 1991. P. 307–308; Tietz John.

видел в Вельзунге того самого героя, обладающего свободной волей, который сможет победить Фафнера и забрать кольцо. И лишь задним числом отец Зигмунда осознал, что его уловки бессмысленны, что все его создания являются лишь отражениями его самого и рабами его воли, что попытки восстановить справедливость, сохранив устои возведенного им несправедливого мира, бесполезны. «Я отказываюсь от своего творения и жажду лишь одного – чтобы всё кончилось», – заявляет Вотан в полном отчаянии.

Нам не имеет смысла вдаваться в дальнейшие спекуляции по поводу того, знал ли Вотан о беременности Зиглинды, обрекая сына на смерть, или о том, насколько он в действительности любил Зигмунда, которого произвел на свет исключительно ради для искупления собственных грехов (неважно, в качестве героя-освободителя или только отца этого героя). Наша задача – проследить дальнейшее развитие характера Зигмунда, который всем своим поведением доказывает полную «свободу воли».

Обратим внимание прежде всего на тематическую арку между вступлениями ко всему II акту и к его 3 сцене, где важнейшую роль играют тема блаженства и пресловутый «мотив бегства», который в данном случае уместнее ассоциировать с любовным восторгом (особенно учитывая его имитационные, как бы дуэтные проведения). На фоне этого мотива разворачивается начало сцены, где Зигмунд пытается остановить неистовый бег Зиглинды, внезапно вырвавшейся из его объятий в предчувствии катастрофы, мучимой стыдом за жизнь без любви с Хундингом и обуреваемой кошмарными видениями.

В этой сцене Зигмунд предстаёт прежде всего заботливым супругом, главная задача которого – успокоить Зиглинду, заставить ее остановиться и хотя бы немного отдохнуть. Когда его попытки увенчиваются временным успехом, в оркестре утверждается основной вариант темы любви, голос героя и сопровождающие его струнные спускаются в согретый мужественной нежностью нижний регистр, а очередное ариозо оркестра комментирует немую лирическую

сцену динамической волной, вырастающей из второго мотива блаженства и темы любви.

Однако Зиглинда снова вскакивает в порыве ужаса: ее терзают мысли о том, что она недостойна чистой и возвышенной любви брата, которому принесёт погибель. В ответ на это Зигмунд выражает готовность немедленно смыть позор кровью насильника, вонзить Нотунг в его сердце; соответственно в вокальную партию возвращаются решительные интонации, подкрепляемые в оркестре темами Зигмунда и меча. В конце сцены совершенно измученная женщина бессильно опускается в объятия брата, и в его голосе впервые появляется растерянность (разделенные паузой тревожные возгласы «Schwester! Geliebte!» со скачками на септиму вниз и вверх). Убедившись, что возлюбленная жива, он пытается обеспечить ей максимально возможный покой: осторожно опускается на скалу и удобно укладывает голову Зиглинды на свои колени. В такой позе исполнитель, согласно ремарке Вагнера, должен оставаться до конца напряженнейшего дуэта с Брюнгильдой, выражая всю бурю чувств исключительно в вокальной партии. Воистину беспрецедентный вызов для драматического певца!

3 и 4 сцену связывает еще одно ариозо оркестра, в котором лейтмотив любви, истаивая, «упирается» в тему судьбы⁵⁸⁴, сопровождаемую похоронными ударами литавр – почти как в начале Траурного марша из «Гибели богов». Новый и ключевой для последующего развития событий лейтмотив смонтирован из двух типологических формул: нисходящего задержания – «вздоха» и восходящего скачка терцию (или уменьшенную кварту) – знака вопроса. В свою очередь, тема судьбы включается в качестве двух сцепленных звеньев восходящей секвенции в следующий за нею лейтмотив, который мы будем называть темой [предсказания] смерти⁵⁸⁵. На этих темах, дополняемых маршеобразным мотивом Валгаллы,

⁵⁸⁴ У Виндспергера №308; у Вольцогена (№50-а) и Ваака (№31) – «Schicksaalskunde», т.е. предсказание судьбы (№31). Этот мотив, впервые появляющийся в этой сцене и продолжающий играть важнейшую роль в дальнейшем ходе тетралогии концептуально связан с роковой, неизбежной и неразрывной связью судеб Брюнгильды и обоих Вельзунгов – Зигмунда и Зигфрида.

⁵⁸⁵ У Виндспергера – «предсмертный плач» (Todesklage), №309, у Ваака – «мотив смерти», №32, у Вольцогена – «похоронное песнопение», №50-б.

Брюнгильда медленно и торжественно выходит к Зигмунду. В первом разделе дуэта, построенном по принципу вопрос – ответ, лейтмотивы распределяются по партиям: у Брюнгильды остаются темы судьбы и Валгаллы, тогда как реплики Зигмунда основаны на теме предсказания смерти, которая постепенно раскрывает свой мелодический потенциал, обогащаясь все новыми красками и эмоциональными нюансами.

К вестнице судьбы герой обращается с сознанием внутренней свободы и силы, хотя его партия вновь спускается в нижний регистр, словно осеняясь смертным мраком («точка отсчета» – *cis*). Первый вопрос (кто ты?) полностью сохраняет очертания оркестрового лейтмотива. Второй, отделенный от первого ариозо оркестра, которое основано на теме судьбы, начинается четырехкратным повторением *cis*, словно подтверждающим, что Зигмунд готов следовать за валькирией. Однако на сей раз вокальное проведение лейтмотива смерти «обходит» тему судьбы, одно звено которой сохраняется лишь в оркестровом проведении (Рисунок А.59).

С каждым следующим вопросом интонация становится все более напористой, а тесситура незаметно, но неуклонно повышается⁵⁸⁶, постепенно увлекая за собой и оркестр. Однако перед главным вопросом, к которому так упорно «подбирался» герой, – последует ли за ним Зиглинда, мелодика возвращается в малую октаву и как бы умиряется, чтобы засвидетельствовать почтение дочери Вотана. Тем настоятельнее и тревожнее звучит сам вопрос, основанный на консеквентном смещении темы смерти, растянутый благодаря этому на восемь тактов и охватывающий бóльшую часть диапазона партии (от *cis* до *fis*¹) (Рисунок А.60).

Отрицательный ответ Брюнгильды герой воспринимает спокойно. Поцеловав Зиглинду (тема любви в оркестре), он мягко, но решительно отвергает блага Валгаллы и завершает свою речь твердым «нет» на лейтмотиве судьбы.

⁵⁸⁶ Первый и второй вопросы – в диапазоне *cis* – *cis*¹, третий – *e* – *c*¹ (в оркестре *e* – *e*¹), четвертый – *fis* – *dis*¹ (в оркестре *fis* – *fis*¹), пятый – *e* – *e*¹.

Поскольку у этого лейтмотива интонация скорее вопросительная, использование его для завершения фразы («zu ihnen **folg ich dir nicht!**») воспринимается как вызов.

С этого момента диалог, не меняя темпа, утрачивает торжественную размеренность, перерастает в ожесточенный спор, подхлестываемый вариантностинатным проведением в оркестре характерного мотива 32-х, предвосхищающего триоли 16-х в Траурном марше. Теме смерти, впервые звучащей в партии валькирии, Зигмунд противопоставляет лейтмотив любви, затем «присваивает» и тему судьбы (его не испугал взгляд валькирии, значит, он волен не следовать за нею). Когда же Брюнгильда пророчит ему смерть от руки Хундинга, почти забытая образная сфера Вёльфинга возвращается в расширенном виде. Дерзко глиссандирующие восходящие сексты в пунктированном ритме на подчеркнутых аллитерациями словах «**Lauerst du hier lüster**n auf Wal» как бы распространяют презрение к недостойному противнику и на вестницу (Рисунок А.61). А в следующей реплике, показывая валькирии Нотунг, герой фактически вызывает ее на бой.

Известие о том, что Вельзе отнял у меча заветную силу, разрушает веру в отца, поддерживавшую Зигмунда в годы лишений, превращает в побрякушку свадебный дар, преподнесенный Зиглинде как залог процветания рода. Утратив почву под ногами, герой бросает вызов небесам. Властным «Молчи!» он перехватывает исполненную отчаяния реплику Брюнгильды ($ges^2 - ges^1$ на фоне уменьшенного септаккорда), как бы заслоняя спящую Зиглинду от враждебного мира. «Позор тому, кто дал мне этот меч!», – восклицает Зигмунд на искаженной интонации, открывавшей 3 сцену I д. и отказывается от вечного блаженства: «пусть меня поглотит Хелла⁵⁸⁷!». Из-под выдержанного ges^1 («**Hella**») в оркестре страстным укором вздымается к небесам уменьшенный септаккорд, а на последнем слове («fest!») тоника b-moll заменяется тритоном между вокальной партией (*b*) и

⁵⁸⁷ Хелла – немецкий вариант понятия скандинавской мифологии Хель. Это имя богини – владычицы царства мертвых, куда уходят души недостойных Валгаллы и героев, погибших не в бою, и одновременно – название этого царства.

оркестром (*e*), от которого отталкивается новый вариант лейтмотива любви – оркестровый рефрен следующего раздела дуэта.

Отчаянная решимость Зигмунда потрясает валькирию, которая доселе полагала своим долгом беспрекословно исполнять волю Вотана. В ее тихом, почти робком вопросе – неужели все святое для тебя заключено в этой несчастной женщине? – впервые проскальзывает сомнение.

Финал 4 сцены – блистательный образец вагнеровского бельканто. Чередуюсь с «рефреном» любви, тема предсказания смерти, получившая новое продолжение, вырастает в воистину беспредельную мелодию оркестра, выходящую за пределы певческого диапазона и раскаляющую вокальную партию до точки кипения, не создавая при этом непреодолимых исполнительских трудностей. В момент, когда недрогнувшая рука Зигмунда заносит меч над теми, кого он обязался, но не смог защитить, к минорному варианту темы меча присоединяется фрагмент лейтмотива еще не рожденного Зигфрида⁵⁸⁸, а угрожающая реплика героя («Zwei Leben lachen dich») опирается на интонацию стога (Рисунок А.62). И теперь уже Брюнгильда подхватывает кульминационное *g* – «в бурном порыве сочувствия», отказываясь повиноваться несправедливым законам. Тема предсказания смерти преобразуется в экстаическую восходящую секвенцию оркестра и постепенно смыкается с темой любви.

Проводив валькирию благодарным взглядом, Зигмунд вновь склоняется над Зиглиндой. Вестница смерти не потревожила ее сладостный сон: в партии Зигмунда и в оркестре даже появляются ласкательные форшлаги и группетто, а после слов «ein lächelnder Traum» напоминает тема весенней песни.

Отправляясь на поединок, герой прощается со спящей Зиглиндой энергичными, но негромкими репликами в среднем регистре, причем заключительный скачок на тритон в вокальной партии разрешается в предыкт к *D-dur*, на котором мягкие волны оркестра выносят во вторую октаву лейтмотив

⁵⁸⁸ Вольцоген считает этот мотивный гибрид первым вариантом темы хранителя меча (51-a), т.е. еще не рожденного Зигфрида (Wolzogen. S. 57). О втором, основном варианте (51-b) см. сноску 673 в 3.3.3.

любви, медленно спускающийся вниз по уступам свободной секвенции. Вместо тоники на уменьшенном септаккорде звучит лейтмотив Хундинга, на этот вызов Зигмунд отвечает интонациями Вёльфинга. Эти же интонации сохраняются в его партии и в начальном разделе поединка, где сближение противников отражается в тесситурном сближении партий тенора ($gis - f^1$) и баса ($g - es^1$). Лишь в момент, когда Зигмунд призывает Хундинга не полагаться на Фрикку, а честно сражаться самому, его мелодическая линия дотягивается до fis^1 . Однако решительный прорыв связан с лейтмотивом меча, который увлекает и вокальную партию в триумфальный C-dur, к последнему g^1 , утверждающему образ истинного героя (Рисунок А.63).

Стремительное развитие событий не оставляет исполнителю возможности гордо выпрямиться и сорвать аплодисменты. Меч разбивается о копьё Вотана, Хундинг поражает безоружного, и оркестр – по традиции, восходящей к бетховенскому «Кориолану», – сообщает о кончине героя затуханием его лейтмотива, а затем скорбно констатирует: такова судьба. Зигмунда некому похоронить или хотя бы оплакать. Брюнгильда стремительно уносится прочь, спасая Зиглинду, Вотан, скорбно взглянув на принесённого в жертву сына и отправив к Фрикке презренного Хундинга, бросается в погоню за ослушницей. Однако воодушевленный могуществом любви бунт героя-одиночки против узаконенной верховной властью несправедливости по сути предопределяет дальнейший ход событий.

Прежде чем Вотан возвестит Брюнгильде об отлучении от сонма бессмертных на той же теме, с которой она вышла к Вельзунгу, валькирию благословит Зиглинда. Ее прощальную реплику («O hehrstes Wunder») обычно называют «мотивом искупления» (Виндспергер, №316) или темой «искупления любовью» (Вольцоген, №90, Ваак, №37). Однако это едва ли не единственный случай, когда смысл лейтмотива расшифровал сам Вагнер. В неопубликованном письме к Эдмунду фон Липману от 6 сентября 1875 г. Козима Вагнер, по поручению супруга сообщила, что «мотив, который Зиглинда поет Брюнгильде,

является прославлением Брюнгильды, [и это прославление] подтверждается [проведением той же темы] в конце произведения, как его совокупный итог»⁵⁸⁹.

Вслед за Зигмундом Брюнгильда добровольно выбирает свой жребий, чтобы испытать безмерное счастье и жесточайшие муки великой любви, недоступной бессмертным богам. В этом она подобна героиням романтических опер 1840-х г. Только теперь на кону не мятущаяся душа заглавного героя, но судьба целого мира, искупаемого жертвенными подвигами Зигмунда и вдохновлённой им валькирии.

3.3. Зигфрид

В отличие от Зигмунда, чей образ создавался практически «с нуля» в процессе работы над полным текстом тетралогии, Зигфрид был ее краеугольным камнем. В этом персонаже, как в призме, преломились философские смыслы, историко-культурные ассоциации и непосредственные впечатления от реальных событий и переживаний композитора в период создания одного из самых масштабных и многогранных произведений в мировой музыкальной культуре. Недаром о Зигфриде написаны тысячи страниц – не только музыковедами, но и представителями других сфер человеческой деятельности⁵⁹⁰

Вместе с тем при поверхностном сопоставлении с характерами других героев Вагнера – раздираемых сомнениями и внутренними противоречиями, испытывающими боль от непримиримого конфликта с обществом – Зигфрид может

⁵⁸⁹ Текст приводится по: Deathridge John. Reviews // 19th-Century Music. – 1981. – vol. 5, no. 1. – P. 84. Note. 6.

⁵⁹⁰ См., в частности: Williams Simon. Siegfried the son of his father // Wagner and the Romantic Hero. P. 94–98; Borchmeyer Dieter. Siegfried as a Heroic Model // Drama and the World of Richard Wagner. P. 222–231; Idem. Siegfried: Der Held als Opfer // «Alles ist nach seiner Art»: Figuren in Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen» / hrsg. von Udo Bermbach. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001. S. 68–80. Kitcher Philip, Schacht Richard. Project Siegfried // Finding an Ending: Reflections on Wagner's Ring. Oxford; New York: Oxford University Press, 2004. P. 112–120; Weisstein Ulrich. Educating Siegfried // Selected Essays on Opera / ed. by Walter Bernhart. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006. P. 91–103; Shaw George Bernard. The perfect Wagnerite: a commentary on the Ring of the Niblungs.

показаться невежественным забиякой, одаренным богатырской силой едва ли не в ущерб умственным способностям. Сам композитор допускал возможность удачного выступления в этой партии «симулякра»⁵⁹¹, которому героический облик, сносный певческий голос и «многолетняя дрессировка» позволят создать образ хотя бы фиктивного героя⁵⁹². Поскольку фиктивные герои в наши дни мало кому интересны, режиссеры ищут – а критики подхватывают – прочтение образа как хулигана-задиры, марионетки Вотана, хвастуна, который постыдно предает морально превосходящую его Брюнгильду, и даже протофашиста-сверхчеловека, бодро марширующего к неизбежному краху Германской империи⁵⁹³.

Осмыслить и обобщить весь спектр мнений и оценок – задача, далеко выходящая за рамки нашего исследования. Мы попытаемся лишь вкратце рассмотреть основные составляющие образа Зигфрида, выявить предпосылки, способствовавшие их объединению в художественное целое, и проследить, как отражён характер персонажа в его вокальной партии.

3.3.1. Мифологические истоки образа и их переосмысление Вагнером

При всей многосоставности и неповторимой индивидуальности, созданный Вагнером образ Зигфрида вписывается в характерный для мифа «архетип героя» («Heldenschema»), описанный нидерландским германистом Яном де Фрисом⁵⁹⁴. Такой герой появляется на свет либо от внебрачной связи бога, либо в результате

⁵⁹¹ Латинское слово *simulacrum* используется в немецком языке, среди прочего, для уничижительного обозначения обманчивой привлекательности, пустышки.

⁵⁹² Wagner Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Bd. 3. S. 159

⁵⁹³ Подобного рода нелестные отзывы процитированы в книге Д. Борхмейера: См.: Borchmeyer Dietrich. *Drama and the World of Richard Wagner*. P. 223; Deathridge John. *Wagner Beyond Good and Evil*. P. 63. См. также: Cohen Steve. *Siegfried: Wagner's All-American boy* // *Broad Street Review* [электронный ресурс]. – May 24 – 2009. URL: http://www.broadstreetreview.com/dance/wagners_ring_cycle_part_5_siegfried# (дата обращения: 05.02.2017); Tommasini Anthony. *In This «Ring» Wagner Gets a Touch of Marx* // *The New York Times* [электронный ресурс]. – May 15 – 2009. URL: http://www.nytimes.com/2009/05/16/arts/music/16sieg.html?_r=0 (дата обращения: 05.02.2017); «A real achievement»: our resident philosopher on Siegfried // *Opera North Blog* [электронный ресурс]. – 31 May – 2016. URL: <https://www.operanorth.co.uk/blogs/a-real-achievement-our-resident-philosopher-on-siegfried> (дата обращения: 05.02.2017).

⁵⁹⁴ См.: Vries Jan de. *Heldenlied en Heldensage*. Utrecht: Aula, 1959.

инцеста, его рождение обязательно окружено тайной, и воспитывает его не мать, но мифическое получеловеческое существо. Типологический герой мифа рано обнаруживает свою необычайную силу, непременно сражается с чудовищем (чаще всего с драконом), победа над которым делает его неуязвимым и приносит несметные сокровища. И, разумеется, он должен преодолеть неодолимые для других препятствия, чтобы освободить деву, которая станет его суженой⁵⁹⁵.

Формируя своего героя, казалось бы, уже привычным способом продвижения от средневековой поэтики в «более глубокие слои мифологии», Вагнер, по мнению М. Гека, действовал «с основательностью, не только превосходящей всё, что он сам до сих пор делал в своих литературных трудах, но вообще не имеющей аналогов в истории оперной либреттистики»⁵⁹⁶. Ведь теперь речь шла не о сюжете для традиционной оперы, но «о темах, соответствующих критериям искусства, [возведенного в ранг] религии. К подобным темам отдельно взятый художник мог обращаться, лишь ощущая себя доверенным лицом народа, в лоне которого эти мифы возникли. Отсюда следовало: чем глубже укоренён миф в народе, тем лучше»⁵⁹⁷.

Уже в «Вибелунгах» дана основополагающая характеристика Зигфрида с позиций изначального мифа: «индивидуализированный бог света или солнца, побеждающий и убивающий чудовище, хаотическую Ночь»⁵⁹⁸. Здесь же он

⁵⁹⁵ См.: Borchmeyer Dietrich. Drama and the World of Richard Wagner. P. 224.

⁵⁹⁶ Geck Martin. Die revolutionären Dramenentwürfe: Achilleus, Jesus von Nazareth, Siegfried's Tod, Wieland der Schmied // Geck Martin. Wagner: Biografie [электронный ресурс]. München: Siedler, 2012. URL: https://play.google.com/store/books/details/Martin_Geck_Richard_Wagner?id=bITg0EWcRDEC_

Общее впечатление об основных изменениях, внесённых Вагнером в сюжеты «Песни о нибелунгах» и скандинавских саг, русскоязычный читатель может составить по статье К. Королева «О кузнецах и кольцах» и его же примечаниям к либретто тетралогии в переводе В. Коломийцева. См.: Вагнер Р. Кольцо нибелунга: Избранные работы. М.: Издательство ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001.

⁵⁹⁷ Geck Martin. Die revolutionären Dramenentwürfe. Согласно Геку, Вагнер понимал «народ» в широком смысле, опираясь не только на немецкую и скандинавскую, но и на древнегреческую, и на иудейско-христианскую традиции. В этой связи уместно напомнить и высказывание Ницше о том, что «при первом соприкосновении с Вагнером» – а оно произошло незадолго до возобновления работы над III актом «Зигфрида» – юный философ «почитал его как *заграницу*... как живой протест против всех “немецких добродетелей”». Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 715.

⁵⁹⁸ Вагнерь Рихардь. Вибелунги. С. 29.

уподобил сражение Зигфрида с драконом, охранявшим сокровище нибелунгов, битве Аполлона с Пифоном. Соответственно, герой «Песни о нибелунгах» оказался человеческой ипостасью античного бога, который, согласно написанной около года спустя статье «Искусство и революция», исполнял волю Зевса на греческой земле, «воплощал собою греческий народ» и был не «изнеженным предводителем муз», но жизнерадостным, прекрасным и сильным, каким изобразил его великий трагик Эсхил⁵⁹⁹.

Завладев сокровищем нибелунгов, Зигфрид становится могущественным повелителем, однако «драконово племя», «темные духи», жаждущие вернуть утраченное, убивают героя «коварно, как ночь убивает день, и влекут его в мрачное царство смерти». «Итак, бог стал человеком, и смерть этого человека наполняет нашу душу новым сильнейшим участием... возбуждая и в нас... желание отмстить за его смерть и тем как бы повторить его подвиг. Извечная борьба таким образом продолжится нами, и ее переменный успех соответствует постоянно повторяющемуся чередованию дня и ночи, лета и зимы, – наконец самого человеческого рода, который переходит от жизни к смерти, от победы к поражению, от радости к страданию... <...> Хотя обладание сокровищем обрекает смерти, тем не менее каждое новое поколение стремится овладеть им... ведь сокровище Нибелунгов – это сама земля во всем ее великолепии, которое мы, ранним утром, при радостном блеске солнца, осознаем как нашу собственность и которым наслаждаемся, после того как наступающий день изгонит ночь, грозным призраком распростиравшую свои мрачные драконовы крылья над богатыми сокровищами мира»⁶⁰⁰.

Представителем «темных духов», убивающим светоносного героя во исполнение изначальной природной цикличности, в тетралогии выступает ровесник Зигфрида Хаген, мрачный сын Альбериха и смертной женщины, которую

⁵⁹⁹ Вагнер Рихард. Искусство и революция // Избранные работы. С. 109.

⁶⁰⁰ Вагнеръ Рихардъ. Вибелунги: всемірная історія на основаніі сказанія. С. 29, 31. Такое сокровище – «саму землю во всем ее великолепии» – завещает Брюнгильде и Зигфриду Вотан в 1 сцене III д. «Зигфрида». Именно тогда в оркестре впервые звучит так называемый лейтмотив мирового наследства.

проклявший любовь нибелунг прельстил властью золота. Это «говорящее» имя, как и имя Хундинга в «Валькирии», Вагнер взял из легенд, чтобы обыграть в соответствии с замыслом тетралогии. Древневерхненемецкое слово Hagan- и его восходящая к прагерманским корням основа hag- трактуются лингвистами как терновник или колючая живая изгородь⁶⁰¹. У германских народов терновый куст символически связан со смертью. Еще в 1858 г. лингвист и германист Макс Ригер, ссылаясь на доклад Я. Гримма «О сожжении плоти», писал о ритуальном обычае сжигать покойного на костре из терновника и высаживать кусты на могилах. Здесь же отмечалось, что, согласно древним легендам, именно с помощью волшебного терна Один погрузил Брюнхильт в состояние сна, «похожего на смерть», и окружил спящую Валькирию колючей изгородью⁶⁰².

Преждевременно состарившийся, не ведающий радости, Хаген побеждает хитростью и коварством, сплетая целую сеть интриг. В этом смысле его конфликт с Зигфридом созвучен противостоянию Ортруды Лоэнгрину: непобедимый герой оказывается безоружным перед завистью и злобой.

Однако, в отличие от Лоэнгрин, Зигфрид не видит в Хундиге противника. Не знает он и о своем божественном происхождении, и о великой миссии, которую ему предстоит исполнить, ибо, согласно вагнеровскому мифу, только полное неведение и отсутствие какой-либо помощи являются непреложными условиями для выполнения этой миссии. В часто цитируемом письме к Рёкелю от 25/26 января 1854 г., характеризуя Зигфрида как «вожделенного, чаемого нами человека будущего», композитор подчеркнул, что этот человек «должен создать себя сам,

⁶⁰¹ См.: Hagan // *Altdeutsches Namenbuch. Erster Band: Personennamen* / Dr. Ernst Förstemann. Nordhausen: Verlag von Ferd. Förstemann, 1856. Sp. 577; *Althochdeutsches Wörterbuch* [электронный ресурс]. URL: http://ahdw.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui_py?sigle=AWB&lemid=AH00171 (дата обращения: 10.08.2017); *Indoeuropean Lexicon* [электронный ресурс]. URL: <https://lrc.la.utexas.edu/lex/master/0808> (дата обращения: 10.08.2017).

⁶⁰² Rieger, Max. *Die Nibelungensage* // *Germania: Vierteljahrsschrift für Deutsche Altertumskunde* / hrsg. von Franz Pfeiffer. Dritter Jahrgang. Stuttgart: Verlag der J.B. Metzler'schen Buchhandlung, 1858. S. 178–179.

уничтожив нас», и противопоставил ему Вотана – олицетворение устранившейся от реальных дел немецкой интеллигенции, к которой причислил себя и Рёкеля⁶⁰³.

А вот широко известные слова о «социалисте-искупителе, явившемся на землю, чтобы уничтожить власть капитала», не только не принадлежат Вагнеру⁶⁰⁴, но, при всей их эффектности, не раскрывают суть образа. На самом деле у Зигфрида нет высшей, сознательно намеченной цели в жизни. Вагнер видел проявление его «высшей сознательности» в том, «что всё сознательное обнаруживается [им] исключительно в настоящем времени – в жизни и поступках. Сколь безмерно возвышаю я эту сознательность, почти никогда не получающую возможность быть [наглядно] проявленной, ты увидишь в сцене Зигфрида с дочерьми Рейна, – разъяснял он Рёкелю. – Здесь мы понимаем, что Зигфрид наделен беспредельным знанием, ибо он знает самое главное: смерть лучше, чем жизнь в страхе. Он знает и о кольце, но не дорожит его силой, ибо у него есть дела поважнее; он хранит его лишь как свидетельство того, что так и не научился страху. Признай, перед этим человеком должно померкнуть все великолепие богов!»⁶⁰⁵.

Активная, подчас предельно обострённая реакция на конкретные жизненные ситуации сближает Зигфрида с Тангейзером. Однако в мощной, взрывоопасной энергетике этого характера полностью исключены как «демоническое» начало, так и внезапные переходы от восторга к подавленности (ср. 2.2.2). В отличие и от Тангейзера, и от своего тезки принца Зигфрида из «Песни о Нибелунгах», герой

⁶⁰³ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 6. S. 69.

⁶⁰⁴ Как утверждается, например, в монографии Левика со ссылкой на книгу Р. Роллана «Музыканты наших дней» (*Musiciens d'aujourd'hui*, 1908). См.: Левик Б.В. Рихард Вагнер. С. 327. В предисловии Б. Левика к изданному в 1972 г. клавиру «Зигфрида» (М., «Музыка», 1972. С. V) вариант этой цитаты дается уже без ссылки на Роллана. В литературном и эпистолярном наследии Вагнера, имеющемся в нашем распоряжении, эти слова отыскать не удалось. Можно предположить, что Роллан на самом деле цитировал работу Анри Лиштанберже (1864 – 1941) «Вагнер как поэт и мыслитель» (*Richard Wagner: Poète et penseur*, 1898). Оригинальный французский текст совпадает полностью, при этом Лиштанберже не оформляет его как цитату. У Роллана же цитата закавычена, но ссылка на первоисточник отсутствует, что, похоже, и привело к ошибке при определении авторства. В этой связи уместно напомнить, что фрагменты работы Лиштанберже были опубликованы в России еще в 1899 г. под названием «Взгляды Вагнера на искусство» (журнал «Мир искусства», № 7–8).

⁶⁰⁵ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 6. S. 70.

«Кольца» – истинное дитя природы, «естественный человек», доставшийся романтикам в наследство от эпохи Просвещения⁶⁰⁶.

Генрих Поргес (1837–1900), дирижер и музыкальный критик, входивший в круг единомышленников композитора и оставивший ценные воспоминания о репетиционном процессе первого фестиваля в Байройте, рекомендовал певцу придерживаться в исполнении этой партии «единственной нормы: максимальной естественности, абсолютно чуждой какой-либо преднамеренности». Вместе с тем он предостерегал от «сознательного антагонизма по отношению к человеку, прошедшему школу культуры. Напротив, даже отдельные грубоватые, типично мальчишеские черты [характера] должны показываться [актером] исключительно как непроизвольные проявления исконной природы героической личности, которая еще не нашла цели, по-настоящему достойной приложения переполняющей ее сверхъестественной силы. Если этот энергически-героический элемент образа Зигфрида будет занимать неизменно господствующее положение – обязательно дополняясь предельно искренней духовной жизнью, мы сможем удержаться в сфере высокого искусства даже в эпизодах, где происходят внешне совершенно обычные события. Тем самым будет утвержден новый стиль – *до мозга костей верный природе идеализм*, на котором основана вся культурно-историческая оригинальность “Кольца нибелунга”»⁶⁰⁷.

Органическая связь Зигфрида с природой, его полное неведение о нормах цивилизации и даже о собственном прошлом для Вагнера были важны еще и как

⁶⁰⁶ Эту особенность образа отмечал (правда, в ином контексте и с иной мотивировкой) тот же Лиштанберже: «...он чувственен, как Тангейзер, но при полной невинности и благодаря полной гармонии между его инстинктами и его волей он совершенно не знает печали, угрызений совести, аскетизма. Он — самое совершенное олицетворение того столь могучего инстинкта жизни, который Вагнер чувствовал кипящим в самом себе, и он наверное — одно из самых великолепных созданий его гения». См.: Лиштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. С. 296. Некоторые исследователи (см., в частности: Millington Barry. *The Sorcerer of Bayreuth: Richard Wagner, his Work and his World* [электронный ресурс]. New York: Oxford University Press, 2012. URL: https://books.google.ru/books?id=z8xJm_Kn0uIC&dq=the sorcerer of Bayreuth&q=Rousseau Feuerbach#v=snippet&q=Rousseau Feuerbach&f=false (дата обращения: 5.02.2017); Hollinrake Roger. *Nietzsche, Wagner and the Philosophy of Pessimism*. London; New York: Routledge, 2010. P. 36.) связывают Зигфрида с «естественным человеком» Руссо через философию Фейербаха (о ее влиянии на трактовку образа Зигфрида см. ниже).

⁶⁰⁷ Porges Heinrich. *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876*. In IV Bde. Bd III. Siegfried. S. 5. Курсив мой – Г.К.

символ свободы в революционно-анархическом понимании. Этими идеями он вдохновлялся в июле 1849 г., когда писал статью «Искусство и революция», еще не остыв от революционного пыла майских событий⁶⁰⁸: «Подлинно человеческое искусство будущего, вырастающее из вечно свежей, зеленеющей почвы природы, поднимется на недостижимую высоту; ибо оно будет расти именно снизу вверх подобно дереву, корнями своими уходящему в землю и вздымающему свой лиственный купол ввысь, из глубин человеческой природы в необъятные просторы “чистой человечности”»⁶⁰⁹.

«Дитя природы» Зигфрид, явившийся в несправедливый мир, который вырос из самой первой несправедливости, и погибший, «дабы преподнести нам урок: как распознать несправедливость, искоренить ее причины и основать на ее месте мир, [где правит] закон»⁶¹⁰, стал олицетворением свободы не только для Вагнера, но и для его современников и потомков. Много лет спустя Ницше, давно и окончательно рассорившийся с композитором, назовет образ Зигфрида «может быть, самым замечательным из того, что создал Рихард Вагнер»: «...очень свободный человек, который, пожалуй, в самом деле слишком свободен, слишком суров, слишком жизнерадостен, слишком здоров, слишком *антикатоличен*, чтобы потакать вкусу старых и дряблых культурных народов»⁶¹¹

По счастливому стечению обстоятельств (нередкому в творческой биографии Вагнера и других крупных художников) как раз в период формирования образа Зигфрида композитор встретил реального человека, наделённого столь же уникальным сочетанием «варварства» с внутренним благородством⁶¹², – Михаила

⁶⁰⁸ У одного из участников дрезденского восстания Фридриха Германа Земига пламенная получасовая речь Вагнера на баррикадах вызвала прямые ассоциации с образами Риенци, Зигфрида или Вотана: «“Война” кричал он, и еще раз “война”, – вот единственное что было у него на устах и в голове». Цит. по: Drünner Ulrich. Wagners Rolle in der Revolte // Richard Wagner: Die Inszenierung eines Lebens: Biografie [электронный ресурс]. München: Blessing, 2016. URL: https://play.google.com/store/books/details/Ulrich_Drünner_Richard_Wagner?id=PyYrCwAAQBAJ.

См. там же реконструкцию событий дрезденского восстания 1849 г. и участия в нем композитора.
⁶⁰⁹ Вагнер Рихард. Искусство и революция / пер. И. Каценэленбогена // Избранные работы. С. 136–137.

⁶¹⁰ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 8. S. 153

⁶¹¹ Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 377.

⁶¹² Определение из зафиксированного в дневниках Козимы Вагнер разговора о Бакунине, состоявшегося 7 июля 1878 г. См.: Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 2. S. 134.

Бакунина (1814 – 1876)⁶¹³. О будущем предводителе дрезденского восстания композитор слышал и читал еще в Париже, но познакомился с ним лишь в начале 1849 г. в доме Рёкеля: «Меня глубоко поразила прежде всего необычная, внушающая всяческое почтение личность этого человека, находившегося тогда в расцвете третьего десятка [своей жизни]. Все в нем было колоссально, отмечено мощью первозданной свежести»⁶¹⁴.

В ближайшие месяцы они общались чуть ли не ежедневно – и у Рёкеля, на триумфальных диспутах Бакунина с местными революционерами и эмигрантами, и дома у Вагнера, где Минна кормила гостя ужином, приходя в ужас от его манеры сгребать в рот тонко нарезанные кусочки мяса и колбасы, вместо того чтобы раскладывать их на бутерброды, и на ставших привычными для композитора «уединенных прогулках», где можно было непринужденно беседовать на самые разные темы. Вагнер не уставал удивляться соединению в Бакунине «полной дикости, враждебной культуре», – «с потребностью в чистейшем идеале человечности. Поэтому мои впечатления от общения с ним колебались между невольным ужасом и неотразимой притягательностью»⁶¹⁵.

Призывая к разрушению всей цивилизации и «мировому пожару», полыхавшему на рубеже 1840-х – 1850-х и в воображении самого Вагнера⁶¹⁶ Бакунин в личном общении проявлял себя как «действительно любезный, тонко чувствующий человек». В время одной из дискуссий оратор заметил, что у композитора болят глаза и, не слушая его протестов, в течение часа прикрывал широкой ладонью слепящую лампу, продолжая развивать «свои ужасные теории» о необходимости разрушить цивилизацию любыми средствами. А в вербное

⁶¹³ Едва ли не первым, кто назвал Бакунина прототипом Зигфрида, был Бернард Шоу. В своем «философском комментарии» к «Кольцу нибелунга» под названием «Совершенный вагнерианец» он слил имя героя тетралогии и фамилию русского анархиста в один персонаж – «Зигфрида Бакунина». См.: Shaw George Bernard. The perfect Wagnerite: a commentary on the Ring of the Niblungs. P. 49.

⁶¹⁴ Wagner Richard. Mein Leben. Bd 1. S. 456.

⁶¹⁵ Ibid. S. 460.

⁶¹⁶ В письме к Улигу от 22 октября 1850 г. он утверждал, что отныне верует «лишь в революцию, которая начнется с сожжения Парижа», после чего пожар перекинется на другие города, и «мы сами в диком восторге подожжём эти не подлежащие очищению авгиевы конюшни, чтобы оздоровить атмосферу» Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 3. 460–461.

воскресенье пришёл на репетицию Девятой симфонии Бетховена и по ее окончании заявил дирижировавшему исполнением Вагнеру: «если всей музыке суждено погибнуть в мировом пожаре, мы должны объединиться для сохранения этой симфонии, пусть даже ценой собственной жизни»⁶¹⁷.

При всей увлеченности личностью Бакунина, Вагнер относился к его идеям с трезвым скептицизмом, а подчас и с долей иронии⁶¹⁸. В свою очередь, русский анархист упорно отказывался знакомиться с создававшимися в то время литературными опытами композитора, в том числе и с набросками о нибелунгах. Зато однажды он приятно поразил Вагнера, сыгравшего и спевшего ему первую сцену «Летучего голландца». Во время паузы Бакунин, слушавший «внимательнее, чем кто-либо другой», воскликнул: «Это невероятно прекрасно» и попросил продолжить⁶¹⁹.

Больше всего на свете, согласно Вагнеру, «доросший до культуры варвар» ненавидел склонность «любезных филистеров» растягивать наслаждение при удовлетворении естественных жизненных потребностей посредством «тщательно рассчитанной умеренности» (именно поэтому он не делал бутербродов, а маленьким бокалам вина предпочитал стакан водки). Единственным истинным наслаждением жизни, достойным человека, Бакунин считал любовь.

Своеобразным фундаментом, позволившим собрать в законченное художественное целое детали замысла тетралогии в целом и образа Зигфрида в частности, стала для Вагнера философия Людвиг Фейербаха (1804 – 1872). Его важнейшие работы выходили в Германии в середине 1840-х г. и обсуждались на регулярных встречах революционно настроенных деятелей искусства, так или иначе связанных с дрезденской оперой⁶²⁰. Однако время для вдумчивого изучения

⁶¹⁷ Wagner Richard. Mein Leben. Bd 1. S. 455.

⁶¹⁸ «Мое знакомство с Бакуниным, – подчеркивал в письме к супруге от 19 мая 1849 г. композитор, едва унесший ноги из Дрездена, – имеет чисто человеческий и художественный интерес». Он, конечно, слышал о бунтарских планах русского анархиста, но не воспринимал их всерьёз: его интересовал только «в высшей степени остроумный, удивительный человек», и сам Бакунин знал об этом. См. Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 2. S. 674.

⁶¹⁹ См.: Wagner Richard. Mein Leben. Bd 1. S. 459.

⁶²⁰ Согласно свидетельствам биографов, в это неформальное объединение входили солисты и сотрудники театра, в том числе Тихачек, Эдуард и Эмиль Девриенты, архитектор Готфрид

«истинного и единственного философа современности»⁶²¹ появилось у Вагнера лишь в первые годы изгнания. Великому соотечественнику посвящена одна из первых теоретических работ цюрихского периода – «Художественное произведение будущего» (1850), название которой перекликается с трудом Фейербаха «Основы философии будущего» (1843). Получив книгу, философ уже в конце сентября ответил Вагнеру выражением «полнейшей симпатии и горячей благодарности» и сообщил, что прочитал ее «с воодушевлением и восторгом»⁶²². Одно время композитор даже пытался пригласить почитаемого мыслителя в Цюрих⁶²³.

Влияние философа на концепцию «Кольца» было столь существенным, что Вагнер не мог не отметить его в мемуарах, несмотря на кардинальное изменение собственных взглядов к моменту надиктовки «Моей жизни»: «...Фейербах стал для меня глашатаем безоглядно радикального освобождения индивидуума от гнета стесняющих [его] представлений, основанных на вере в авторитеты... Мой друг Зульцер⁶²⁴, ученый гегельянец, <...> выразил мнение, что Фейербах возбудил во мне мысли, которыми сам не обладал. Что меня на самом деле побудило приписать Фейербаху столь важное влияние на себя, так это вывод, [сформулировав который, он по сути] отрекся от своего первого учителя Гегеля: что лучшая философия – отсутствие какой бы то ни было философии. Благодаря этому мне стало намного

Земпер, по проекту которого было возведено открытое в 1841 г. новое здание театра, а также автор памятника Бетховену в Бонне Эрнст Хенельи. См.: Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. Sein Leben – sein Werk – sein Jahrhundert. S. 205, 223; Glasenapp Carl Friedrich. Das Leben Richard Wagners. Bd. 2. S. 141. Из охотничьего арсенала Тихачека композитор позаимствовал оружие, отправляясь на баррикады дрезденского восстания. См.: Wagner Richard. Mein Leben. Bd 1. S. 464.

⁶²¹ Приведенные в мемуарах Вагнер слова ярого фейербахианца Метцдорфа (нам не удалось найти достоверных сведений о его имени и роде занятий) – «бывшего теолога, а теперь немецко-католического проповедника и политического агитатора, с калабрийской шляпой на голове». См.: Вагнер Рихард. Моя жизнь. Т. 2. С. 129.

⁶²² Мы узнаем об этом из написанного между 19 сентября и 2 октября 1850 г. письма к Улигу (без даты). Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 3. S. 428.

⁶²³ См. письмо Вагнера к тому же адресату от 3 декабря 1851 г. (см.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 4. S. 208.) и написанное в тот же день второе из двух приводимых в «Полном собрании» письмо самому Фейербаху (см.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 4. S. 205–206).

⁶²⁴ Иоганн Якоб Зульцер (1821–1897) – швейцарский филолог, философ и политический деятель, был мэром города Винтертура, а также занимал различные должности в администрации кантона Цюрих, Национальном совете Швейцарии и Совете кантонов.

легче изучать прежде устранивший меня предмет. Вторая [важнейшая для меня идея Фейербаха] – что истинно лишь воспринимаемое чувствами. Он переместил то, что мы называем духом, в сферу эстетического восприятия, [доступную] нашим чувствам, и именно это, вместе с декларацией о ничтожности философии, *столь плодотворно поддержало меня в период формирования концепции всеобъемлющего художественного произведения, доступного простейшему, чисто человеческому чувственному восприятию, – ... “художественного произведения будущего”*»⁶²⁵

С вагнеровским пониманием образа Зигфрида совпали и рассуждения Фейербаха о сущности человека: в отличие от «представителей абсолютной философии, растворяющей человека в философе», он «точно и осознанно» «прослеживал естественный здоровый ход развития»⁶²⁶. В «Произведении искусства будущего» Вагнер утверждал: «...человек не станет тем, чем он может и должен быть», покуда он «живет по правилам, которые диктуют ему религия, национальные предрассудки или государство». Чтобы действительно стать человеком, нужно превратить свою жизнь в верное зеркало природы, сознательно следовать внутренней, естественной необходимости как единственно истинной, а не подчиняться внешней силе⁶²⁷.

Но особенно привлекло композитора понимание Фейербахом любви как единственной истинной религии, способной преобразить мир. Проблематика «здоровой чувственности» волновала Вагнера со времен увлечения идеями «Молодой Германии», отраженными в опере «Запрет любви» и в первой публицистической работе «Немецкая опера» (подробнее см. 1.2). На рубеже 1840-х – 1850-х г. в наброске драмы об Ахилле «мудрость любви» ставится выше, чем «упоение властью», а герой пятиактной трагедии «Иисус из Назарета» противопоставляет заповедь любви несправедливым законам⁶²⁸.

⁶²⁵ Wagner Richard. Meine Leben. Bd. 1. S. 508–509. Курсив мой. – Г.К.

⁶²⁶ Из письма Вагнера своему приятелю – немецкому драматургу Карлу Риттеру от 21 ноября 1849 г., см.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 3. S. 161.

⁶²⁷ См: Вагнер Рихард. Произведение искусства будущего // Избранные работы. С. 145.

⁶²⁸ См.: Geck Martin. Die revolutionären Dramenentwürfe.

О «новом Евангелии счастья», которое возвещают всему миру массы, пробужденные к жизни революционным штормом, Вагнер писал в программной статье «Революция», опубликованной 8 апреля 1849 г. без имени автора в издававших Рёкелем «Народных листках»⁶²⁹.

Благодаря Фейербаху ключевая для всего творчества Вагнера тема любви получила нравственно-философское обоснование, на которое опирается и характеристика героя тетралогии в многократно цитированном письме к Рёкелю: «Зигфрид сам по себе (один мужчина) еще не является совершенным “человеком”, он лишь половинка. Только вместе с Брюнгильдой он становится спасителем..., истинной же, сознательно действующей спасительницей оказывается в конце концов страдающая женщина, приносящая себя в жертву: ибо по сути сама любовь – это “вечно женственное”»⁶³⁰.

Глубочайший трагизм «Гибели богов» во многом обусловлен насильственным разделением Зигфрида и Брюнгильды, попавших в сети Хагена. Воссоединение двух «половинок» в пламени погребального костра, которое ассоциируется и с жаркими объятиями любви, – мотив, достаточно распространённый в опере XIX в.; вспомним хотя бы «Норму» и «Хованщина». Однако только у Вагнера это образ напрямую связывается с искуплением грехов мира великой любовью, готовой на любые жертвы.

Наконец, в сюжете тетралогии вычитывается восходящее к Фейербаху противопоставление любви и золота (власти капитала). Проклятие кольца ведет к гибели через отречение от любви. Первыми испытывают на себе это Фазольт и Фафнер отказавшиеся от Фрей ради сокровища нибелунга, следующим оказывается Вотан, который обрекает на гибель Зигмунда и Зигфрида и добровольно устремляется к закату богов; благодаря интригам Хагена временно предают свою нераздельную «половинку» сначала Зигфрид, а потом и Брюнгильда.

⁶²⁹ См.: Wagner Richard. Die Revolution // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 12. S. 249.

⁶³⁰ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6. S. 68.

Осенью 1854 г. композитор познакомился с главным трудом Артура Шопенгауэра (1788 – 1860) – книгой «Мир как воля и представление» (1819), которую воспринял как «небесный дар в моем одиночестве»⁶³¹. Позднее он вспоминал: «...меня сразу захватили величайшая ясность и мужская точность, которые я обнаружил в самом начале обсуждения в [этой книге] сложнейших метафизических проблем. <...> Как всякий [человек], страстно взволнованный жизнью, я начал с поиска выводов, [вытекающих из] системы Шопенгауэра. И если меня полностью удовлетворила ее эстетическая сторона, а особенно поразило удивительное понимание музыки, то обращенное в сферу морали заключение всего труда прямо-таки ужаснуло, как ужаснуло бы каждого, кто пребывал в таком же настроении. Потому что здесь показано, что единственный [способ] реального и окончательного освобождения от оков отныне отчетливо ощущаемой ограниченности в понимании мира и столкновении с ним – это умерщвление воли, полнейшее самоотречение.

Тому, кто хотел бы почерпнуть в философии высочайшее оправдание для политической и социальной агитации в пользу так называемого свободного индивида, здесь нечем было разжиться, ибо ради удовлетворения стремлений личности требовалось раз и навсегда свернуть с привычного пути. Поначалу и мне это не понравилось, я не был готов столь быстро отказаться от так называемого радостного мировоззрения древних греков, с позиций которого рассматривал свое “художественное произведение будущего”»⁶³².

Далее композитор рассказывает, как давний друг, поэт Георг Гервег выбрал его за излишнюю чувствительность и напомнил, что подлинный трагизм заключается именно в осознании ничтожности видимого мира и что каждый великий поэт, более того – каждый великий человек должен так или иначе прийти к этому осознанию.

«Я задумался о моей поэме о нибелунгах и, к своему изумлению, понял, что всё, чем так пугала меня эта теория, давно освоил в собственной поэтической

⁶³¹ Из письма Листу от 16 декабря 1854 г. Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 6. S. 298.

⁶³² Wagner Richard. *Mein Leben*. Bd. 2. S. 603–604.

концепции. Так я сам постиг, наконец, моего Вотана и, потрясённый, заново приступил к доскональному изучению книги Шопенгауэра. <...> Отныне и на протяжении многих лет эта книга никогда не “отпускала” меня... ее воздействие было исключительным и решающим, по крайней мере для всей моей жизни. Я извлек из нее примерно столько же [необходимого] для моих суждений обо всем, что прежде усваивал исключительно чувствами, сколько ранее привнесло в [мою] музыку... углубленное изучение контрапункта»⁶³³.

Поскольку, однако, к этому времени были завершены полный вариант либретто тетралогии и партитура «Золота Рейна», кардинально изменить концепцию произведения Вагнер уже не мог, поэтому попытался переделать хотя бы его окончание – после гибели Зигфрида. В целом исследователи насчитывают пять сравнительно разработанных вариантов финала «Гибели богов» и несколько эскизов.

В исходной версии 1848 г. («Миф о Нибелунгах» и «Смерть Зигфрида») кольцо, очищенное пламенем погребального костра, и волшебный шлем возвращались дочерям Рейна, которые увлекали за собой и Хагена. Существенное же отличие от окончательного варианта заключалось в том, что Брюнгильда, прежде чем взойти на погребальный костер Зигфрида, освобождала нибелунгов от власти кольца и провозглашала единовластие Вотана, после чего прямо из пламени вместе с Зигфридом и верным Гране возносилась в Валгаллу, к вечному блаженству.

В так называемой фейербаховской версии 1852 г. Брюнгильда и Зигфрид уже не возносились, Валгалла погибала в «мировом пожаре», а спровоцировавшая его валькирия открывала «непрестанным поколениям цветущей жизни» «сокровище

⁶³³ Ibid. S.604–605. Вагнер послал философу экземпляр либретто «Кольца», сделав на титульном листе лаконичную надпись «с почтением». Он не стал сопровождать посылку письмом, полагая, что Шопенгауэр всё поймет из поэтического текста (а если не поймёт, объяснения бессмысленны), и заранее подавил в себе «тщеславную надежду» на ответ. Правда, позднее общие знакомые донесли до него положительные отзывы философа, о чем Вагнер не преминул сообщить в мемуарах.

святейшего знания»⁶³⁴: «и в радости, и в горе блаженство дарует – одна лишь любовь!»⁶³⁵.

Четыре года спустя появилась так называемая шопенгауэровская версия, где о новом мире речь вообще не шла, акцент делался на «глубочайших страданиях скорбной любви», открывших героине истину о конце мира как блаженной цели земного странствия. Обе версии были включены композитором в качестве сноски в печатное издание полного текста тетралогии. Здесь же Вагнер объяснил отказ от исключенных стихов тем, что в «живом исполнении» их смысл «уже выражен с максимальной определённой в воздействии [на слушателей] драмы, положенной на музыку»⁶³⁶.

Музыку, которой завершается тетралогия, невозможно воспринимать в «шопенгауэровском» ключе – как «глубоко пессимистичный комментарий о состоянии человечества»⁶³⁷. После того как волны Рейна захлестывают пожарище и поглощают Хагена, утверждается *Des-dur* – заключительная тоника тетралогии, и над колыханием вновь обретших золотое сияние волн проводятся лейтмотивы Зигфрида, заката богов и прославления Брюнгильды. Любовь спасает и обновляет мир, а уж как распорядятся этим наследием спасенные и обновлённые – тема совсем другого произведения.

Бесспорным представляется одно: нашего героя дискуссия о соотношении фейербаховского и шопенгауэровского начал в тетралогии практически не касается. Это подметил еще Ницше, утверждавший: «...Ничто не идет так вразрез с духом Шопенгауэра, как собственно вагнеровское в героях Вагнера, – я имею в виду невинность высочайшего себялюбия, веру в великую страсть, как в нечто само по себе хорошее, одним словом, *зигфридовское* в облике его героев»⁶³⁸. Правда, несколько ранее тот же философ говорил о впервые наметившемся именно в «Кольце» «раздвоении» авторского «я» Вагнера: «рядом с Зигфридом-Вальтером-

⁶³⁴ Цит. по: Вагнер Р. Кольцо нибелунга: Избранные работы. С. 396 – 397.

⁶³⁵ Вариант перевода мой. – Г.К.

⁶³⁶ Wagner Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 6. S. 256.

⁶³⁷ Deathridge John. *Wagner Beyond Good and Evil*. P. 66.

⁶³⁸ Ницше Ф. Веселая наука // Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Мысль, 1996. С. 574. Курсив мой. – Г.К.

Тангейзером выступает Закс-Вотан. Он [Вагнер] учится понимать мужчину, слишком поздно. Тангейзер и Лоэнгрин – плоды юнош[еской фантази]и»⁶³⁹.

Если отжать «яд» уязвленного самолюбия, нельзя не согласиться с философом: Зигфрид оказался первым вагнеровским героем, с которым автор себя не отождествлял, а в какой-то мере даже противопоставлял его себе как представителя нового поколения (см. цитированное письмо к Рёкелю), пришельца из иного мира (русский «варвар» Бакунин). Своего единственного сына он назовет Зигфридом, тогда как среди дочерей будут Ева, Изольда, но не Брюнгильда. Впрочем, и Вотан не стал полноценным alter ego автора тетралогии⁶⁴⁰.

О «раздвоении личности» Вагнера в «Кольце» подробно написал Лиштанберже: «...тип Вотана есть выражение идеала, диаметрально противоположного тому, который олицетворяет собой Зигфрид. Один воплощает в себе радость жизни, другой — разочарование, абсолютное отречение; один ищет спасения в самом энергичном *утверждении* существа, в свободном развитии всех сил, всех человеческих инстинктов, другой, напротив, в не менее абсолютном *отрицании* желания жизни, в стремлении к смерти-избавительнице.

Вагнер изложил эти два взгляда на жизнь с полной добросовестностью и совершенным беспристрастием. Ясно, что он очертил оба действующие лица с одинаковой симпатией, одинаково увлеченный и лучезарным героем, и страдающим и покорным судьбе богом. Он не захотел дать больше значения одному, чем другому. Он попробовал оправдать как точку зрения Зигфрида, так и Вотана. И со всем тем он почувствовал, что весьма трудно примирить в основании пессимизм с оптимизмом, аскетизм с эллинизмом <...> Таким образом, его пьеса осталась немного загадочной, как сама жизнь. И эта самая двусмысленность,

⁶³⁹ Nietzsche Friedrich. Nachgelassene Fragmente Anfang 1874 – Frühjahr 1874. NF-1874,32[15] // Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen [электронный ресурс]. URL: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,32\[15\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,32[15]) (дата обращения: 5.02.2017).

⁶⁴⁰ В дневнике Козимы от 5 ноября 1869 г. запечатлено примечательное высказывание Вагнера. Играя с пятимесячным сыном, композитор рассуждал о его будущем: «когда он станет мужчиной, ему придется пойти к людям, познать враждебность, драться, проявлять невоспитанность. В противном случае он станет фантазёром, а может быть даже и кретином... <...> мы же будем следить за ним издали, как наблюдает Вотан за воспитанием Зигфрида». Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. S. 167.

которую мы находим в “Кольце нибелунга”, когда ищем в нем разрешения проблемы жизни, и есть, быть может, одна из привлекательных сторон этого великого и глубокого произведения»⁶⁴¹.

Попытку «примирить» Шопенгауэра с Фейербахом, к которому (как личности и философу) он уже утратил интерес, Вагнер предпримет в «Тристане» – музыкальном памятнике его любви к Матильде фон Везендонк. В дневниковой записи, сделанной 1 декабря 1858 г. в Венеции, куда композитор был вынужден уехать из «приюта» у Везендонков после скандала, спровоцированного его первой женой, он выражал намерение расширить, а в чем-то даже обогатить систему Шопенгауэра: «Речь идет о том, чтобы указать неведомый ни одному философу, в том числе и Ш[опенгауэру], спасительный путь к полному умиротворению воли через любовь, притом не абстрактную любовь к человеку, но подлинную любовь на основе взаимного влечения полов, т.е. коренящуюся в симпатии между мужчиной и женщиной»⁶⁴².

Единственным «шопенгауэровским» произведением Вагнера стал «Парсифаль», заглавного героя которого Ницше недаром назвал «карикатурой на Зигфрида»⁶⁴³. «Чистый простец» – второй после Риенци герой, не знающий любви. У Риенци это было продиктовано фанатичной преданностью идее. Для Парсифаля победа над чувственным влечением благодаря знанию, обретённому через сострадание, оказалась единственным способом спасти мир без искупительной жертвы.

Согласно наблюдениям Кёнигсберг, только в «Парсифале» Вагнер следовал примеру Шопенгауэра, противопоставлявшего «чувственную любовь-страсть, в которой нет ничего, кроме себялюбия (философ именует ее по-гречески эросом) и истинную, чистую любовь, которая всегда является состраданием (Шопенгауэр называет ее по-гречески агапе или по-латыни каритас). <...>

⁶⁴¹ Лиштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. С. 297–298.

⁶⁴² Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebücher und Briefe: 1853–1871. S. 79.

⁶⁴³ Nietzsche Friedrich. Nachgelassene Fragmente Herbst 1884. NF-1884,28[7] // Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen [электронный ресурс]. URL: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1884,28\[7\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1884,28[7]) (дата обращения: 05.02.2017).

Любовь Сенты к Голландцу или Елизаветы к Тангейзеру, Зиглинды к Зигмунду или Лоэнгина к Эльзе, хотя и пронизанная эротической силой, основана на сострадании; да и величайший эротический гимн во всей оперной литературе – любовь Тристана и Изольды – также зародилась из сострадания, когда ирландская принцесса впервые увидела умирающего рыцаря». Наивысшее воплощение вагнеровской философии любви исследователь усматривает «в идее искупления любовью. <...> Во всех его операх любовь – это наивысшее проявление чувств, и везде – за исключением “Парсифаля” – она воспевается в виде чувственной страсти или, по терминологии Шопенгауэра, половой любви. В отличие от философа, у композитора она вовсе не связана с продолжением рода, являясь не безличной, но, наоборот, подчеркнута индивидуальной»⁶⁴⁴.

Таким образом, партии юного Зигфрида и Зигфрида-богатыря стали результатом углубленного осмысления целого комплекса жизненных впечатлений и идей, почерпнутых в широчайшем пласте европейской культуры – от античности и древней языческой мифологии до передовых философских концепций XIX в. Это предопределило их заметное отличие не только от теноровых партий из опер современников Мастера, но и от партий других вагнеровских героев. С концептуальной, драматической, а соответственно и вокальной стороны Зигфрид оказался, пожалуй, самой трудной задачей как для исполнителей, так и для дирижеров и артистических директоров, подбирающих достойных кандидатов на эту роль. С аналогичными трудностями столкнулся и сам Вагнер при подготовке первого фестиваля в Байройте.

3.3.2. Первые вагнеровские Зигфриды: надежды и разочарования

Уже в начале работы композитор понимал, что «вожделенный человек будущего» должен звучать иначе, чем героические тенора в операх 1840-х: «мне было бы недостаточно даже Тихачека в пору его молодости, при всех [выдающихся качествах] его голоса, – писал Вагнер в 1856 г. Девриенту. – Вы ведь знаете, что

⁶⁴⁴ Кёнигсберг А.К. Вагнер и Шопенгауэр // Журнал любителей искусства. – 1997. – № 2–3. – С. 55–60.

мне нужно нечто большее»⁶⁴⁵. Тогда же были намечены первые кандидаты – Шнорр и Ниман (см. 1.3.3, 1.3.4, 1.5). Однако за время, пока Зигфрид отлёживался «в лесной глуши, под липой» и дописывалось «Кольцо», ситуация кардинально изменилась. В преддверии первого Байройтского фестиваля у Вагнера имелись в наличии исполнители всех партий, включая его новейшее «открытие», сделанное в июле 1874-го, – Амалию Матерна (1844–1918) из Вены для роли Брюнгильды. Но петь Зигфрида все еще было некому – хотя ни Ниман, ни Фогль не оставляли надежд сломить сопротивление Мастера вплоть до открытия фестиваля⁶⁴⁶. Композитор решил срочно найти и «воспитать» новый талант, по возрасту и облику соответствовавший образу солнечного героя.

Опробовали несколько молодых теноров, наделенных импозантной внешностью и могучим голосом. Некоторые даже выступили в концертах под патронатом автора⁶⁴⁷, однако в ходе репетиций всякий раз выявлялись очевидные недостатки вокальной техники. По тем же причинам Вагнер мог отказаться и от Георга Унгера (1837–1857), которого ему рекомендовал Рихтер, услышавший 38-летнего тенора в Придворном театре Мангейма⁶⁴⁸. Однако воистину богатырский внешний вид певца, его искренняя увлеченность и желание работать, а также обнадеживающие сдвиги в ходе пробных репетиций с Вагнером и Геом склонили чашу весов в его пользу. Унгер переехал в Мюнхен и под руководством Гея активно готовился к байройтской премьере (Вагнер даже платил певцу жалование, чтобы он на время прекратил профессиональную деятельность и полностью сосредоточился на Зигфриде). В подготовке принимал активное участие и сам

⁶⁴⁵ Wagner Richard. *Sämtliche Briefe*. Bd. 8. S. 79

⁶⁴⁶ Подробнее см. разделы 1.3.4 и 1.3.5.

⁶⁴⁷ На протяжении всей композиторской карьеры Вагнер организовывал концерты и даже серии концертов своей музыки. Исполнявшиеся здесь сцены, отрывки, увертюры и вступления из опер призваны были привлечь внимание публики к его творчеству, подготовить планируемые постановки, а также поправить финансовое положение автора. Поначалу Вагнер сам стоял за пультом, позднее стал доверять управление дирижеру-единомышленнику (Бюлову, затем Рихтеру). Наиболее известны серии концертов в Лондоне (1855), Париже (1860; среди публики были Берлиоз, Сен-Санс, Бодлер), а также концерты в преддверии первого фестиваля в Байройте (1875: Вена, Берлин и Будапешт) и после его финансового краха (1877, лондонский Альберт-холл).

⁶⁴⁸ Унгер родился в Лейпциге, там же дебютировал в 1867 г., до переезда в Мангейм (1874) успел поработать еще в нескольких немецких городах.

композитор, как следует из его письма к издателю и сооснователю первого в Германии вагнеровского общества Эмилю Хеккелю от 25 июня 1875 г.: «Мне, конечно, пришлось с ним очень помучиться, чтобы победить присущую ему саксонскую манеру пения, полностью искажавшую его голос. Но теперь появилась надежда достичь с ним большего, что с любым другим известным мне тенором. И я оставляю его здесь [в Байройте]; он был очевидно безнадежным, но не лишённым энергии существом»⁶⁴⁹.

Как мы уже знаем, на фестивале Унгер выступил не слишком удачно. Тем не менее композитор собирался оплатить ему еще один год занятий с Геом, чтобы повторно выпустить на байройтскую сцену в той же партии. Когда стало ясно, что в 1877-м фестиваль не состоится, Вагнер взял певца с собою на гастроли в Лондон. Майские концерты в недавно открывшемся Альберт-холле демонстрировали эволюцию стиля Вагнера от «Риенци» до «Кольца». Первыми отделениями дирижировал композитор, вторыми – Рихтер. Во время четвертого концерта из шести Унгер охрип и до конца гастролей уже не поправился, из-за чего пришлось вносить изменения в программу. И хотя в целом концерты прошли с аншлагом и вызвали энтузиазм публики, с этого момента отношения начали ухудшаться.

В 1879 г., обсуждая с Людвигом Баварским кандидатуру на роль Парсифаля, Вагнер решительно отказался «производить на свет Божий еще одного “симулякра” как я это сделал в абсолютно безвыходной ситуации для “Зигфрида”, выдрессировав господина Унгера в ущерб собственному здоровью»⁶⁵⁰. Правда, певец в 1882–83 г. выступал с труппой Ноймана, исполняя, среди прочего, и партию Зигфрида, однако популярным вагнеровским тенором так и не стал.

Не исключено, что прервать сотрудничество с не оправдавшим надежд питомцем побудило обретение другого Зигфрида – «одаренного примерно теми же качествами, что и Унгер: могучая наружность, безупречный тенор широкого

⁶⁴⁹ Wagner Richard. Bayreuther Briefe (1871–1883). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912. S. 221.

⁶⁵⁰ Wagner Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Bd. 3. S. 159.

диапазона, достоинство и свобода [актерской] игры, к тому же отлично вышколен»⁶⁵¹.

Фердинанд Егер (1839–1902) оказался единственным певцом, который откликнулся на призыв Вагнера приехать в Байройт, чтобы проштудировать основные теноровые партии в его операх. Как следует из письма к Людвигу Баварскому от 15 июля 1878 г., композитор впервые услышал его в Дрездене (в феврале 1873 г.⁶⁵²). Тогдашнее впечатление было удручающим: «крупная, прекрасная фигура героя, безупречный роскошный голос, но при этом такая беспомощность в ролях, что я не мог на него рассчитывать. Теперь он уже некоторое время находится в Байройте..., и я быстро выяснил, что им никто никогда не руководил и никто из известных капельмейстеров не учил его чему-либо, относящемуся к исполнению. Ну, я взялся за него и заставил его детально и ревностно проштудировать обоих Зигфридов. Он будет самым замечательным Зигфридом, на которого мы можем рассчитывать после Шнорра. Но в это не верит никто из знавших его прежде. – Подобные опыты я произвожу снова и снова, и они меня уже более не утешают, ибо в конечном счете иссякают охота и силы принимать действенные меры ради исключительно единичных результатов»⁶⁵³.

Своего Зигфрида Егер впервые спел не в Байройте, а в Вене, возбудив, по свидетельству Вагнера, «зависть всех венских певцов»⁶⁵⁴. Успех признал даже заклятый антивагнерианец Эдуард Ганслик: «...г-н Егер очень удачно исполнил [эту роль] как с вокальной, так и с актерской точки зрения. Словно созданный для нее благодаря высокой, стройной фигуре, он к тому же умеет вести себя на сцене свободно и естественно. Его голос малопривлекателен и уже слегка утомлен, возможно, из-за того, что он слишком часто поет партию Зигфрида. Тем похвальнее впечатление, производимое энергичным исполнением и отчетливой дикцией»⁶⁵⁵.

⁶⁵¹ Ibid. S. 159–160.

⁶⁵² Месяц и год известны нам благодаря дневниковой записи от 6 февраля 1873 г. См.: Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. S. 637.

⁶⁵³ Wagner Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Bd. 3. S. 130.

⁶⁵⁴ Ibid. S. 160.

⁶⁵⁵ Jäger, Ferdinand // Großes Sängerlexikon. Bd. 3. Bern und München: K. G. Saur, 1999. S. 1696.

Позднее Егер выступал на разных сценах Германии и Австрии, в том числе в Мюнхене, Байройте, с труппой Ноймана (1881, Берлин, Зигфрид), а также в Метрополитен-опера (1888–1889, Вальтер фон Штольцинг и Тангейзер), однако славы Нимана и Фогля не добился. Сам Вагнер полагал, что в партии Зигфрида он достиг своего потолка и лишь скрепя сердце допустил певца в премьерные спектакли «Парсифаля» – поочерёдно с двумя другими тенорами, ни один из которых его полностью не удовлетворил.

3.3.3. Музыкальное воплощение образа: Юный Зигфрид

По возрасту герой третьей оперы тетралогии – ровесник моцартовского Керубино, Адриано из «Риенци» или Октавиана из «Кавалера розы» Р. Штрауса, который появится несколько десятилетий спустя. Однако Вагнер демонстративно противопоставляет своего чудо-богатыря аристократическим подросткам, впервые познающим чувственную сторону жизни. Он не только поручает эту партию тенору, но ставит перед исполнителем едва ли не экстремальные задачи. Юный Зигфрид – наряду с мужественным рыцарем Тристаном – считается наиболее труднодоступной вершиной Heldentenor'ового, пожалуй даже, всего тенорового репертуара. Недаром самой популярной оперой «Кольца» остается не «Зигфрид», а «Валькирия», к которой вплотную приближается «Золото Рейна».

Основные трудности заключаются, во-первых, в продолжительности – более 50 минут чистого пения, примерно как у Риенци, и более 7000 слов (по подсчетам Мельхиора), а во-вторых, в сложном рисунке вокальной линии. Конечно, композитор предусмотрел для исполнителя «зоны отдыха» (2 сцена I д. и первые сцены II и III д.)⁶⁵⁶, зато в шести ключевых сценах Зигфрид неизменно оказывается центральной фигурой. При этом он обязан сохранить свежесть и яркость в голосе для труднейшего дуэта с Брюнгильдой, которая появляется лишь в финале оперы.

⁶⁵⁶ Снизить нагрузку на вокалистов были призваны и продолжительные байройтские антракты. В соответствии с замыслом Вагнера, на первом фестивале спектакли начинались в 16 час., вторые акты – в 18, а третьи – в 20 час. Сегодня как и полтора столетия назад занавес открывается в 16:00 (кроме спектаклей «Летучего Голландца» и «Золота Рейна»), а каждый антракт длится целый час.

Как и в предыдущих сочинениях, Вагнер соизмеряет силы солиста и оркестра. Однако в песнях Зигфрида и кульминационных моментах дуэта с Брюнгильдой массивное оркестровое сопровождение порой словно проверяет солиста на прочность и в случае удачи придает его голосу воистину богатырскую мощь.

Диапазон партии простирается от c до c^2 – вместо уже ставшего привычным a^1 . Правда, крайние звуки затрагиваются достаточно редко (верхние b^1 , h^1 , c^2 и нижнее c – по одному разу, *cis/des* – 6, а d – 30). Зато к a^1 вокальная линия взмывает 50, к gis^1/as^1 36, а к g^1 – 195 раз, что не встречается в других операх Вагнера.

Крайние нижние («баритоновые») звуки появляются преимущественно в тихих лирических эпизодах размышления, общения с природой. Вершины же обычно берутся f или ff , нередко широкими мелодическими скачками. Эта особенность вокальной партии предопределена доминирующей чертой образа Зигфрида, которого Брюнгильда называет «победоносным светом». Согласно воспоминаниям Гея, Вагнер настойчиво рекомендовал первому исполнителю проникнуться «радостным и солнечным» отношением к жизни, неизменно сохранять «зигфридовскую бодрую, исполненную первоизданного здоровья жизнерадостность»⁶⁵⁷.

Центральный раздел диапазона – за пределами тенорового верха и низа – используется для характеристики различных граней образа. В зоне перехода могут выражаться как эмоциональная приподнятость или возбуждение – радостное, пронизанное жадой действия, негодующее (f), так и интимные переживания героя (p). А полнозвучное пение в верхнем тетраорде малой октавы с заходами в нижний регистр воплощает его мужественность.

Образ юного Зигфрида – как и образ его отца – представлен в становлении. Подросток, наделенный неутолимой жадой действия, на наших глазах открывает мир, познает себя и вырастает в истинного героя. В каждом эпизоде он стремится к определенной цели или к решению определённой задачи – давно сформировавшейся в его воображении либо возникшей внезапно и требующей

⁶⁵⁷ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 117.

спонтанной реакции. Соответственно вокальная партия представляет собой цепь диалогов или поединков, каждый из которых увенчивается значительным событием или действием. А в сольных эпизодах между диалогами «естественный человек» осмысливает произошедшее и пытается сделать выводы из полученных «уроков».

Важнейшие цели Зигфрида остаются неизменными на протяжении всей оперы: накопить новые знания и опыт, освободиться от ненавистного Миме, вырваться из леса в большой мир и обрести доброго друга (вопрос о половой принадлежности которого поначалу на повестке не стоит). Однако уже в двух первых диалогах с Миме (1 и 3 сцены I д.) на передний план выдвигаются не менее актуальные задачи: выяснить свое истинное происхождение, научиться страху и заново сковать отцовский меч. Как раз в процессековки меча Зигфрид превращается из пышущего здоровьем и силой отрока в юного богатыря, готового к подвигам.

Без малого половину времени герой находится на сцене наедине с Миме, который принял в своей пещере умирающую Зиглинду и воспитал сироту в надежде заполучить при его помощи кольцо. Поскольку Миме – младший брат Альбериха, над которым верховный злодей издевался в «Золоте Рейна», его партия поручена тенору. При сравнительном анализе двух теноровых партий «Зигфрида» мы не обнаружили последовательного проведения принципа тесситурной «ксенофобской иконографии», о котором писал Вайнер⁶⁵⁸. Два тенора не только поют в одной тесситуре, но нижние звуки Миме затрагивает чаще, чем Зигфрид⁶⁵⁹.

В эскизах к тексту «Юного Зигфрида» Вагнеру охарактеризовал голос нибелунга как «сиплый и резкий», но ни в коей мере не карикатурный – как и сам

⁶⁵⁸ См. С. 29–30.

⁶⁵⁹ Еще до его появления на сцене Миме успевает спеть 14 (!) *c* и одно *B*. Размещение вокальной строки Миме *под* строчкой Зигфрида, на наш взгляд, также свидетельствует не только об образной иерархии, но и о более низкой тесситуре; общий диапазон его партии *B* – *h*¹. Примечательно, что первый исполнитель роли Макс Шлоссер (1835–1916), считавшийся в 70-е г. лирическим тенором, в конце карьеры перешел на баритоновые партии, в частности, пел Бекмессера, тесситурно довольно близкого к Миме.

облик персонажа⁶⁶⁰. А в ходе подготовки к первому байройтскому фестивалю расширил и уточнил свои требования к исполнителю: «Следует придать голосу оттенок двуличности, но в самом звучании не должно быть фальши[вых нот]. Было бы хорошо, если бы он сначала тщательно и точно “впел” эту сложную партию собственным тембром (скажем, лирическим тенором!). И лишь полностью преодолев колоссальные интонационные трудности, можно, наконец, попытаться, по примеру драматического актера, в известном смысле обезобразить природный голос, чтобы он соответствовал неповторимому образу персонажа, – т.е. казался хриплым и резким»⁶⁶¹.

Кроме тесситуры и сложности, две образно контрастные теноровые партии сближает общность музыкального материала, который нередко передается из партии в партию как аргументы в споре – или удары в многораундовом поединке, не прекращающемся вплоть до убийства Миме.

Зигфрид врывается на сцену сгустком смеющейся энергии под звуки фанфарного лейтмотива. Это еще один двуликий тематический феномен тетралогии, обозначающий как реальный предмет, серебряный рог, который Миме сковал для Зигфрида, так и сущностную черту образа. «Двуликостью» объясняется и тот факт, что отечественные исследователи, вслед за Вааком (I, 10)⁶⁶² называют его темой рога Зигфрида, тогда как у Вольцогена (№54-а) есть два тождественных варианта иного определения – «бодрый клич лесного мальчика»⁶⁶³. На наш взгляд, этот лейтмотив уместно рассматривать как тему юного Зигфрида, его аккордовый вариант в «Гибели богов» – как тему возмужавшего Зигфрида, а основной лейтмотив, впервые появляющийся в «Валькирии», – как тему Зигфрида-героя, на

⁶⁶⁰ См.: Strobel Otto. Richard Wagner: Skizzen und Entwürfe zur Ring Dichtung, mit der Dichtung «Der junge Siegfried». S. 99.

⁶⁶¹ Richard Wagner an seine Künstler. S. 157–158. По свидетельству Гея, на одной из репетиций с Унгером 62-летний Вагнер, не обладавший певческим голосом, целиком исполнил партию Миме в I д., полностью затмив неудачливого Зигфрида. См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 111.

⁶⁶² В двух последних операх тетралогии Ваак систематизирует лейтмотивы по актам. Поэтому в ссылках мы римской цифрой обозначаем номер акта, а арабской – лейтмотива.

⁶⁶³ «Der muntere Ruf des Waldknaben» или «Der frische Waldknabenruf». Wolzogen. S. 63, 70.

плечи которого возложена миссия спасения мира со всеми вытекающими последствиями.

Тема юного Зигфрида складывается из заглавной фанфары и восходящей секвенции. Перед первым появлением героя в пещере Миме оркестр излагает ее полный вариант, сопровождаемый «фигурацией медведя» в басах; на этом фоне издали доносится задорный квартовый возглас «хой-хо!», утверждающий опорное g^1 . В момент выхода Зигфрида на сцену в оркестре остается только фанфара, а в вокальной партии к троекратному «хой-хо!» добавляется троекратное повторение нисходящей квинты ($g^1 - c^1$), которой юноша науськивает на Миме медведя. И лишь затем голос и оркестр соединяются в восходящей секвенции, по ступеням которой «ликующий смех»⁶⁶⁴ героя взлетает к c^2 , демонстративно попирая «цивилизованные» оперные традиции: верхние ноты диапазона берутся отрывистыми восьмушками, как бы мимоходом – эка, мол, невидаль для такого богатыря (Рисунок А.64)!

Припугнув незадачливого кузнеца, которому никак не удастся сковать меч, достойный десницы героя, Зигфрид отпускает медведя и присаживается отдышаться от смеха. На упреки гнома он возражает, что медведь всё же лучший товарищ чем тот, кто ждет его в пещере.

Реплика Миме «толчется» в замкнутом пространстве увеличенной октавы, основана на вариантном повторении одного мотива в «долбющем» ритме, который ассоциируется с его суетливыми движениями и ворчанием, а в оркестре сопровождается постепенно затухающими вариантами мотивов юного Зигфрида и медведя. Карлик пытается оправиться от страха и покончить дело миром, соответственно уменьшенный лад сменяется на C-dur.

Зигфрид вступает сразу в C-dur на фоне выдержанных аккордов и органного пункта в оркестре; его «наивно безмятежные»⁶⁶⁵ реплики, отталкивающиеся от

⁶⁶⁴ Определение Гей. Ней Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 111. Фиксируя происходившее на репетициях, Гей подробно пересказывал требования Вагнера либо дословно цитировал наиболее яркие и интересные замечания Мастера. Поэтому при ссылках на данное издание цитатами в кавычках и фразами без пояснения передаются слова композитора, все остальные высказывания специально комментируются.

⁶⁶⁵ Ibid. S. 111.

интонаций Миме, распевны, ритмически раскованы и разрастаются в небольшое ариозо, сочетающее декламацию с вольным дыханием кантилены.

Однако относительно мирная беседа длится недолго: при первом же испытании нового меча (начальный отрезок лейтмотива Зигфрида-героя в оркестре, а вариантное продолжение – в вокальной партии, снова поднимающейся в верхний регистр) изделие Миме дробится на мелкие осколки, и юный герой напускается на гнома с бранью. Тему, на фоне которой он выплескивает свой гнев, Виндспергер называет «мотивом юношеской силы» (№333), а Ваак (I, 12) и Вольцоген (№58-а) – «мотивом жизнерадостности». При этом Вольцоген оговаривается, что в данном случае «жизнерадостность» всегда связана с «гневом и отвращением» к «слабости и лицемерию Миме»⁶⁶⁶. Вот почему нам представляется целесообразным рабочее определение «мотив нетерпимости».

Этот мотив наделен яркой пластической выразительностью, поэтому Вагнер неоднократно использует его для выражения негодующей реакции Зигфрида на слова Миме в тех случаях, когда герой молчит. Здесь же следует подчеркнуть, что неприязнь Зигфрида к Миме – не проявление неблагодарности или вздорного

⁶⁶⁶ Wolzogen. S. 70. Несоответствие названия и характеристики лейтмотива объясняется попыткой Вольцогена связать его с так называемым мотивом восторга любви (Liebesweben, №44), который формируется из секвентного, ритмического сжатого проведения темы любви в дуэте Зигмунда и Зиглинды (на ее словах «in heißem Sehnen sah ich dich schon»), а затем триумфально завершает оркестровое послесловие I д. «Валькирии». Однако нисходящие секвенции сцепленных кварт в этих двух мотивах принципиально различны. В теме любви мотивная ячейка складывается из четырех звуков и при секвенцировании спускается вниз плавно, опевая каждую ступень. А двузвучный мотив «зубчатой» нисходящей секвенции, на которой основана тема нетерпимости, стремительно низвергается по квартам от вершины-источника, и его вариантом оказывается нисходящая гамма, с которой он нередко чередуется или сочетается по вертикали. Разумеется, в различных ситуациях этот мотив (как и подавляющее большинство тем Вагнера) варьируется. При первом проведении, выражая крайнее возмущение, он временно «застревает» на повторении начального звена из двух кварт ($g^1 - d^1 - es^1 - b$), и этот вариант приобретает затем самостоятельное значение, например, становится звеном восходящей секвенции во 2 сцене I д., когда Миме впадает в панику, не находя ответа на вопрос, кто же заново скует Нотунг («Die Stücken! Das Schwert!»). Варьируется и интервальный состав: уже в начальных проведениях эпизодически появляются квинта, терция, тритон; при более существенных изменениях тема может сближаться с другими образами, например, с фигурацией птичьего пения, сопровождающей ариозо Зигфрида о родственных связях (см. сноску 670). В теме нетерпимости очерчивается и увеличенное трезвучие, играющее важную роль в эпизодековки меча. Его интонации проскальзывают в 1 сцене, на словах Зигфрида «Kannst du was rechts», а в 3 сцене сопровождают сетования Миме, от которого герой требует показать готовый меч («Das Schwert? O Not!»).

характера, но инстинктивное отвращение к фальши, наигранной благожелательности, характерное для «чад природы» (маленьких детей и даже домашних животных). К несчастью, возмужав и вырвавшись в «большой мир», герой это качество утратит.

Соответственно ситуации и характеру оркестрового сопровождения изменяется и вокальная линия: на фоне темы нетерпимости Зигфрид изъясняется краткими угловатыми мотивами с широкими скачками (чередование восходящих кварт и нисходящих октав) либо свободно дублирует оркестровый лейтмотив (Рисунки А.65а–А.65б). Крайнее возбуждение отражается также в ускорении темпа (*Sehr schnell*), вытеснении триолей двухдольностью и в завершающем тираду полутоновом восхождении от *ges* к выдержанному *g¹* (если бы Зигфрид, преодолев отвращение, разможил молотом голову «жалкому негодяю», он бы разом избавился от всех неприятностей).

После нескольких тщетных попыток утихомирить разбушевавшегося воспитанника, Миме «жалобным визгливым голосом» (вот где, наконец, уместны наблюдения Вайнера!) сетует на его неблагодарность и затягивает (снова в среднем регистре) фирменную «воспитательную песенку» (Ваак I, 13, Виндспергер №335) о собственных заслугах. В конце песенки на фоне всхлипываний Миме возвращается предварявший ее жалобный нисходящий мотив (чередующий полутоны с тонами), который не выделяется в путеводителях, но приобретает существенное значение в диалогах Зигфрида с нибелунгом; назовем его «темой сетований Миме».

И тут выясняется, что Зигфриду не чуждо сострадание или как минимум чувство признательности. Угловатая тема нетерпимости – смещенная октавой ниже, излагаемая в спокойном темпе, *legato*, *pp* – становится почти неузнаваемой, и на этом фоне плавные, мягкие фразы вокальной партии как бы воздают должное усилиям наставника. Однако в самом конце почти благожелательного мини-ариозо выясняется, что карлик так и не смог преодолеть инстинктивное отвращение Зигфрида. Это чувство сконцентрировано во фразе «wie ich dich **leiden** könnt’»: приостановка лейтмотивной фигурации в оркестре и долгая синкопа на слове

«как», шипящие аллитерации на двух последующих четвертях, наконец, выделенное крупным планом слово «терпеть» – выдержанная септима малого минорного септаккорда на границе среднего и верхнего регистров (f^1) разрешается скачком на нону вниз, в столь же неустойчивый квинтсектаккорд II ступени (Рисунок А.66).

Подхватив секундой выше песенку Миме, Зигфрид последовательно опровергает ее доводы: все заботы Миме (фразы из песенки) неизменно вызывали в нем лишь отвращение и желание противоречить (изломанные вокальные реплики на фоне мотива нетерпимости). Нотный текст предписывает драматическому певцу чередовать порывы неуклонно нарастающего раздражения и попытки сдерживать эти порывы: даже в бешенстве Зигфрид *не может* поднять руку на единственное человеческое (человекообразное) существо, с которым общался в течение долгих лет.

Стоит, например, мотиву нетерпимости в свободной восходящей секвенции вытеснить цитаты из песенки, как вид растерянного Миме⁶⁶⁷ временно обескураживает обличителя. Устремив на гнома испытующий взгляд и «зацепившись» за его лейтмотив⁶⁶⁸, который сопровождал и песенку, и цитаты из нее, Зигфрид дает убийственно меткую, пластически точную характеристику мерзкого облика своего псевдоблагодетеля. Повторения звуков, заимствованные из воспитательной песенки форшлаги, иллюстративные скачки на квинты, кварты и октавы постепенно «раскачивают» и остигнутую формулу сопровождения, готовя превращение лейтмотива Миме в тему нетерпимости, «взрывающую» окончание этой реплики⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ Мотив нетерпимости как бы натывается на разрозненные фрагменты темы нибелунга, побуждая к *rosso a rosso rallentando* после *Sehr schnell*, едва достигнутого на словах «was alles du tust».

⁶⁶⁸ Характеристика незадачливого кузнеца Миме представлена в этой опере в двух ритмических вариантах. Первый – триольный, который Вольцоген называет «кузнечным мотивом нибелунгов» (№22), Ваак – «мотивом кузнецов» (I, 3), Виндспергер – «мотивом нибелунгов» (№328). Второй, двудольный, в отдельную тему Миме выделяет Виндспергер (№334). Мы применяем к обоим вариантам по сути тождественные определения: «тема Миме» и «темаковки».

⁶⁶⁹ *Wieder schnell*, повышение тесситуры вплоть до взятого октавным скачком *as¹* на словах «[вышибить дух] из **гну**сного (**garstger**) зануды».

Вновь успокаиваясь и возвращаясь в средний регистр, юноша задает нибелунгу наболевший вопрос: что же заставляет его неизменно возвращаться в пещеру из родного леса, все обитатели которого ему гораздо дороже, чем Миме? Хитрец пытается объяснить это сердечной привязанностью, ссылаясь на примеры из живой природы, поэтому перед его ответом оркестр впервые проводит в полном виде теплую, певучую тему, лишь намеченную в реплике Зигфрида о поисках «лучшего товарища». Этот лейтмотив Вольцоген и Ваак называют «мелодией любви» (№58-b и I, 12-b), Виндспергер – «тоской по любви» (Liebessehnsucht, №336), а Левик связывает с любовью к природе. Однако ни одно из определений не отражает его отличий от прочих тем любви у Вагнера: при проведениях данной темы речь всегда идет о семейных узах, родном гнезде в широком смысле – как символу связи поколений, продолжения рода и в живой природе, и в человеческом сообществе. Поэтому в настоящей работе мы определяем данный лейтмотив как тему семейных уз.

Объяснение не устраивает Зигфрида, и он снова напоминает Миме, что терпеть его не может. Отскочив подальше, нибелунг предпринимает вторую попытку. Следующие далее ариозо Миме и Зигфрида открываются проведением одного лейтмотива и поются в одном диапазоне (Миме: $e - g^1$ Зигфрид: $e - fis^1$), однако по характеру принципиально различны.

Обратим внимание прежде всего на разницу в проведениях лейтмотива: у Миме он лишь предваряет в оркестре обе строфы ариозо, в собственно же вокальных разделах лицемерный нибелунг сразу сбивается на назидательный тон своей песенки и завершает обе строфы прямым *требованием* любви к себе⁶⁷⁰.

Напротив, в ариозо Зигфрида, где излагаются результаты «по-детски смысленных»⁶⁷¹ наблюдений за духовно близкой ему природой, разливается полнозвучная кантилена *Weich und bewegt*, подкреплённая почти непрерывным

⁶⁷⁰ «So **mußt** du ihn lieben» и «das **muß** er dir sein»; сходны и интонационные обороты, только вторая фраза на секунду выше.

⁶⁷¹ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 112.

развитием лейтмотива в оркестре⁶⁷² (Рисунок А.67). Юноша прочно усвоил, что в природе семья – это пара, соединенная любовью. Поэтому в проведениях лейтмотива, открывающих две вариантные строфы его ариозо (первая – о птицах, вторая – о зверях⁶⁷³) к теме семейных уз присоединяется тема любви, которой нет в оркестровом сопровождении ариозо Миме. В данном фрагменте новый лейтмотивный «гибрид» почти не воспринимается слухом⁶⁷⁴, зато во 2 сцене II д. выдвинется на передний план, сопровождая размышления Зигфрида о матери (после слов «Traurig wäre das traun!» и далее).

Следует специально подчеркнуть, что в этом ариозо чувственная сторона любви еще скрыта от Зигфрида, его волнует и трогает прежде всего образ милой матери, выкармливающей детенышей и неотлучно при них находящейся. С витающим в грезах отрока образом связаны все три выдержанных *fis*¹. Два из них приходятся на слово «**Weibchen**», третье – «**Mutter**», и все должны интонироваться с особой нежностью, несмотря на то, что подъем в верхний регистр осуществляется непосредственно из зоны перехода (скачком или поступенным движением). Вагнер специально предостерегает певца от форсировки звука: при подходе к первому *fis*¹ проставлена ремарка *zart*, над вторым стоит *p*, распространяющееся и на вариантное повторение той же реплики без сопровождения.

Вопросы Зигфрида приводят Миме в крайнее замешательство: он снова пытается затянуть свою песенку, но юноша «вырывает» назойливый мотив из уст лицемера, подводя к очередной тихой кульминации на слове «**Mutter**» (расширенный вариант заключения предыдущей реплики, поднимающийся лишь

⁶⁷² Единственное исключение – сопровождаемая отрывистыми аккордами фраза, связанная с Миме: именно он когда-то объяснил мальчику, что птички в гнезде – это «муженек и женушка».

⁶⁷³ В конце первой строфы в оркестре у деревянных духовых (по очереди вступают флейта, гобой, кларнет, английский рожок, затем фаготы и бас-кларнет) появляется фигурация, недвусмысленно ассоциирующаяся с пением птиц. Ее четырехзвучный мотив складывается из секундового сцепления различных интервалов (терций, кварт, квинт, секст) а в паузе между строфами образует свободную секвенцию, которая внешне сходна с темой нетерпимости и в начале второй строфы (о зверях) уходит в средний и нижний регистр. «Птичью фигурацию» мы вновь услышим во 2 сцене II д., в самом начале эпизода с Лесной птичкой, чей лейтмотив вскоре эту фигурацию вытеснит (недаром Зигфрид сразу замечает, что гóлоса такой птички он еще не слышал).

⁶⁷⁴ Как и проведение в оркестре темы великанов в момент предыдущей перебранки с Миме, на словах Зигфрида «Schwatz mir von **Riesen**». Такие «намекы» важны прежде всего для композитора – как логическое обоснование музыкального развертывания в конкретном эпизоде.

до f^{\prime}). Окончательно растерявшийся Миме начинает суетиться, объявляет себя «сразу и отцом, и матерью» Зигфрида, вызывая взрыв негодования – ведь в природе дети всегда похожи на родителей. Однако вместо того чтобы в ярости наброситься на лжеца, юноша терпеливо и скрупулезно обосновывает свои аргументы.

Решающий аргумент – собственное отражение, случайно увиденное в ручье. Аналогичным образом узнала некогда свой облик и Зиглинда, однако, в отличие от матери, Зигфрид понял, кто смотрит на него из ручья, лишь после того как с восторгом обнаружил на водной глади точную копию окружающего мира.

Рассказывая о чудесном открытии, «дитя природы» как бы заново проживает его. В оркестре мерно колыхается плагальный оборот, вокальная линия опускается к пятикратно повторенному *es*, а затем постепенно раскачивает опорную терцию (от $es - g$ до $d - c^{\prime}$). Так готовится очень тихое, но решительное (*pp*, *aber bestimmt*) проведение в оркестре лейтмотива Зигфрида-героя, сцепленное с мотивом Зигмунда – истинного отца. Соответственно вокальная партия сначала дублирует вторую половину темы Зигфрида, а после лейтмотива Зигмунда пародирует интонации песенки Миме, претендующего на роль обоих родителей разом.

Не слушая возражений карлика, Зигфрид продолжает разматывать логическую цепь своих рассуждений, опираясь на развитие в оркестре темы семейных уз, которая постепенно поднимается из малой октавы во вторую и как бы помогает герою сформулировать ультиматум: прежде чем навсегда покинуть Миме, Зигфрид должен узнать от него правду о своих родителях. Завершающие это ариозо слова «*wer Vater und Mutter mir sei!*» оказываются вариантом предыдущей реплики Миме («*ich bin dir Vater und Mutter zugleich*»), однако требование Зигфрида сформулировано решительно и беспрекословно (Рисунок А.68а), тогда как Миме завершал свое лживое утверждение «вопросительным» скачком на квинту вверх (Рисунок А.68б).

Последняя попытка карлика отвернуться от прямого ответа вызывает взрыв гнева – и, соответственно, динамическую репризу *Schnell* на $\frac{2}{4}$, из которой выясняется, что все свои знания (в том числе умение говорить человеческим

языком) Зигфрид в буквальном смысле вытрясал из нибелунга (в данном случае он «бросается на Миме и хватает его за горло»).

В начальном разделе рассказа Миме важную роль играет расширенный вариант темы страдания Вельзунгов, который в этой части тетралогии воплощает любовь Зигфрида к матери⁶⁷⁵. Мотивы Зиглинды и любви предстают в болезненно искаженном виде, отражая ее нечеловеческие муки. О смерти Зиглинды и появлении на свет будущего героя сообщается отрывистыми репликами, разделенными тихим проведением в оркестре начальной фразы лейтмотива Зигфрида.

Глубокое потрясение юноши выражено минимальными, но впечатляющими средствами. Фраза «So starb meine Mutter an mir?» – первая реплика Зигфрида, помеченная ремаркой «медленно». Очень тихая, почти потусторонняя ре-мажорная терция в малой октаве у альтов с сурдинами набрасывает сумрачный флер на начальное *fis*, а постепенное восхождение от него к *des*¹, неожиданно оказывающемуся септимой уменьшенного квинтсектаккорда, осуществляется как бы через силу, прерываясь паузами (Рисунок А.69).

Не обращая внимания на попытки Миме свернуть в привычное русло воспитательной песенки, Зигфрид задает всё новые вопросы, настойчиво требуя ответа. Возвращение в оркестре лейтмотива семейных уз отсылает к началу разговора о родном гнезде, когда гном пытался обмануть питомца. Именно поэтому Зигфрид отказывается верить словам Миме без наглядных доказательств (слово «Zeichen», дословно переводящееся как «знак», дважды выделяется верхним *g*¹).

Поразмыслив, нибелунг приносит обломки Нотунга, при виде которых скорбь юноши вытесняется порывом воодушевления⁶⁷⁶. Размашистые реплики, побуждающие Миме безотлагательно приняться за работу, излагаются на теме нетерпимости. Здесь она обретает новый смысл, соединяясь с восходящей

⁶⁷⁵ Ее шестидольный вариант, нередко обретающий мажорный оттенок, утверждается в оркестре после слов Миме «ich schenkt' ihn gern dem Kind» и становится основным.

⁶⁷⁶ В *Lebhaft*, предваряющем фразу «Und diese Stücke sollst du mir schmieden», соединяются темы меча и юного Зигфрида. Первая заменяет фанфару, изложена в ее ритме и прямо переходит в секвенцию. Интонационно усеченный вариант нового «гибрида» Вольцоген назвал «мотивом хранителя меча» (51-b), мы будем пользоваться определением «фанфара меча».

секвенцией на теме меча, который юноша жаждет поскорее обрести. Восходящее движение по полутонам от *ges* выносит в верхний регистр сначала слово «Schwert» (*fis^l*), затем «Waffe» (*g^l*, растянутое на два такта и подкрепленное вариантом лейтмотива меча в оркестре), а завершает тираду беспрекословное «noch heut!» (*d^l* – *g^l*).

На испуганный вопрос Миме: «Что ты собираешься прямо сегодня делать с мечом?» – юноша отвечает ликующей песней, которую Ваак связывает со страстью к путешествиям (I, 16), а Вольцоген (№59) и Виндспергер (№340) называют «песнью странника»⁶⁷⁷. В соответствии с текстом («Wie ich froh bin, daß ich **frei** ward, nichts mich bindet und zwingt») нам представляется более точным определение «гимн свободы». Зигфрид впервые освобождается от подспудно сковывавших его моральных обязательств перед Миме. Середина гимна свободы основана на вариантах лейтмотива неприязни: юноша как бы разрывает связи с нибелунгом и в динамической репризе устремляется к выдержанному *as^l* на слове «**dahin**». Оркестр продлевает взлёт до *g³*, расчищая пространство для произносимой почти без сопровождения заключительной фразы: «чтобы никогда больше не видеть тебя, Миме!»

Зигфрид исчезает со сцены так же стремительно, как и появился, оставляя нибелунга ломать голову над неразрешимой задачей: как заново сковать Нотунг, который он похитил у умирающей Зиглинды и потому долго скрывал от Зигфрида.

Звуки гимна свободы сопровождают и возвращение юноши в начале 3 сцены. Воодушевленные кличи раздаются еще из-за кулис: Зигфриду не терпится получить отцовский меч и ринуться в большой мир. Однако за время его отсутствия Миме успел побеседовать со Странником и теперь озабочен лишь сохранностью своей головы, которую незваный гость завещал тому, кто не ведает страха.

В этой сцене противопоставление двух образно контрастных теноровых партий поднимается на качественно новый уровень. Поначалу «мудрый Миме»

⁶⁷⁷ В отдельный «мотив свободы» (№341) он выделяет оборот, возникший в динамической репризе песни (на словах «flieg ich von hier») из начальной темы песенки Миме и развиваемый в оркестровой постлюдии (когда нибелунг возвращается в кузницу).

пытается дать опасному питомцу представление о страхе, не лишив его, однако, возможности сковать меч и победить Фафнера (что под силу только бесстрашному). Зигфрид воспринимает невнятное бормотание нибелунга как очередную попытку его обмануть (краткие отрывистые фразы в упругом ритме, широкие скачки с частыми выходами на g^1 и даже as^1 на фоне очередного варианта темы нетерпимости/нетерпения), но одновременно и потешается над испугом Миме, пародируя в среднем регистре тему сетований. Овладев собой, старый лгун ссылается на предсмертную волю матери (в оркестре возвращается тема любви к ней), и теперь уже Зигфрид гневно требует открыть ему якобы необходимое для жизни знание, которое карлик злонамеренно утаивал.

Красочный рассказ о страхе пробуждает в сердце юноши неведомые прежде чувства, впервые погружает его в глубокую задумчивость и намечает в воображении пока еще смутные цели. Соответственно, в его ариозо хроматически искаженные темы из рассказа Миме – лейтмотивы огня⁶⁷⁸ и спящей Брюнгильды⁶⁷⁹ – обретают свой первоначальный облик. Данный прием обычно объясняют тем, что некое подобие описанного Миме страха Зигфрид испытает при виде погруженной в сон валькирии⁶⁸⁰. Однако для того, чтобы понять, почему именно эти образы соответствуют представлениям самого Миме о смертельном страхе, нужно вернуться к принципиальной разнице между трусливым карликом и его отважным питомцем.

Дитя мрачного Нибельгейма, Миме, хотя и проживший много лет на земле, испытывает отчаянный ужас перед солнечным светом, что становится очевидным из его ариозо в начале 3 сцены («Verfluchtes Licht!»). А свет, в свою очередь, ассоциируется с образом огня – не мирно горящего в очаге и кузнечном горне нибелунга, но стихийного Waberlohe немецкой и скандинавской мифологии,

⁶⁷⁸ Немецкие исследователи выделяют в комплексе Логе несколько лейтмотивов, однако нам подобная дифференциация представляется нецелесообразной, т.к. все они связаны с образом огня – изменчивого, как и сам лейтмотив. Поскольку в разбираемых операх персонаж Логе не представлен, мы будем пользоваться рабочим термином «темы [Логе-]огня».

⁶⁷⁹ Schlummer-Motiv у Вольцогена (№ 56) и Ваака (I, 40). Виндспергер эту тему не выделяет, представляя ее только в сочетании с лейтмотивом Логе как тему Waberlohe – стены огня, охраняющей сон Брюнгильды (№352).

⁶⁸⁰ Первым это сделал Вольцоген. См.: Wolzogen. S. 70.

которое утвердилось в современных лексиконах во многом благодаря тетралогии Вагнера. Воздвигнуть пламенеющую стену вокруг своей скалы умоляла Вотана Брюнгильда, чтобы преградить путь трусу. Цепочка параллельно нисходящих по полутонам разложенных трезвучий, присоединяемая к лейтмотиву огня на ее словах «es lecke ihre Zung», а затем «удлиняемая» в прощании Вотана («mit zehrenden Schrecken scheuch es den Zagen»), в ариозо Миме связывается с темой сетований и опирается на увеличенные трезвучия, выражая панический ужас, в припадке которого карлик принимает продирающегося сквозь лесную чащу Зигфрида за Фафнера.

Напротив, для лучезарного Зигфрида и солнце, и огонь – родная стихия. Поэтому с первого такта его ариозо утверждается мажор, а начальная интонация вокальной партии оказывается смягченным и тесситурно пониженным вариантом подвывающих от страха реплик Миме (Рисунки А.70а–А.70б). Сердце юного героя бьётся совершенно спокойно, что подтверждает проведение его лейтмотива в оркестре. Поскольку, однако, Зигфриду хотелось бы испытать всю гамму неведомых, волнующе-трепетных чувств, описанных нибелунгом, в оркестре вскоре появляются и сползающие по полутонам увеличенные трезвучия, и хроматизированный мотив спящей Брюнгильды. В отличие от Миме, юноша не дублирует дрожащим голосом хроматические линии оркестра, но замороженно вслушивается в новые звучания. Его реплики по-прежнему кратки, свободно используют широкие скачки и нередко группируются в парные звенья восходящих секвенций, которые то и дело выводят вокальную линию к вершинным fis^1 , g^1 и as^1/gis^1 . Вагнер предписывает драматическому певцу исполнять этот раздел с мечтательной нежностью, проставляя *p* в начальных фразах, последовательно замедляя темп к концу ариозо и помечая последнее gis^1 на слове «Lust» ремаркой *zart* (несмотря на мини-crescendo в предыдущем такте). Еще не вполне очнувшись от грез, герой спускается в средний регистр, чтобы задать вполне будничным вопросом: годится ли Миме на роль учителя в столь сложном деле?

Рассказ нибелунга о Фафнере, чье логово расположено на границе леса и большого мира и кто наверняка научит Зигфрида страху, вызывает новый взрыв

энтузиазма (возвращение интонаций гимна свободы), остужаемый известием о том, что Миме неспособен сплавить осколки отцовского меча. В этот момент разрывается еще одна ниточка, связывавшая юного героя с гномом. До сих пор тот оставался для него хотя бы Учителем, Мастером, пусть даже мерзким, лживым, пытавшимся скрыть от ученика важнейшие сведения и навыки. Теперь же с треском лопается и этот мыльный пузырь – второй после образа мнимого отца. Дважды обозвав горе-воспитателя халтурщиком – *Stümper*, с подчеркнуто презрительным *ü* на акцентированном *g^l*, Зигфрид решает взяться за дело сам. Переход героя из ранга «подмастерья» в категорию созидателей отмечен в оркестре фанфарой меча, заранее предрекающей успех (Schnell на слове «*Stümper*»).

Когда герой *«яростно принимается за работу, разбрасывая куда попало инструменты Миме»*, в оркестре формируется новый вариант заглавной фанфары из лейтмотива юного Зигфрида – свободное ритмоинтонационное остинато, вытесняющее мотив нетерпимости⁶⁸¹. Подмастерье, переросший мастера, испытывает к нему лишь презрение и гневным спорам предпочитает пародирование наиболее мерзких интонаций карлика, например, заискивающих восходящих форшлагов, на одном из которых он *«показывает Миме длинный нос»*.

Деятельное остинато опирается на увеличенное трезвучие – своего рода гармонический символ недюжинной природной силы, боевого задора (клич валькирий, припев «сапожной песни» Закса) и, соответственно, приобретает важное значение в сценековки меча. Новый лейтмотив ритмически совпадает с темойковки и легко перетекает в нее в репликах Миме, который, предусмотрительно отойдя в сторонку, пытается руководить нестандартными и уверенными действиями юноши. Возражения Зигфрида деловиты и лаконичны, они расположены преимущественно в зоне перехода и намечают отдельные мотивы будущих песен⁶⁸², а в паузах между репликами в ликующем потоке

⁶⁸¹ Виндспергер называет его «мотивом работы» (№354), Ваак – «темой творческого порыва» («*Schaffenslust*», I, 27). На наш взгляд, в «деятельном остинато» одинаково важны и порыв к активной деятельности, и сами действия: разжигание углей, работа напильником.

⁶⁸² Ср., например, фразу «*was entzwei ist, zwing ich mir so*», сопровождающую истирание обломков, и «*auf dem Herd nun liegt sie gehäuft*» из первой песни.

соединяются фанфара юного Зигфрида и темы огня. Важную роль приобретают нисходящие полутоновые цепочки, связанные с сетованиями Миме (например, после слов Зигфрида «was entzwei ist, zwing ich mich so») и с образом всепожирающего пламени, которое укрощает герой⁶⁸³.

Растерев обломки в порошок и расплавив их на жару срубленного в лесу могучего ясеня⁶⁸⁴, Зигфрид, сам того не подозревая, разрушил связь «наследственного оружия» с Вотаном. Именно поэтому созданный им новый меч сможет преломить дедовское копьё. Созидательный процесс запечатлевается в явственно воспринимаемой слухом музыкальной форме – песенной.

В отличие от Тангейзера, Вальтера и Зигмунда, Зигфрид слагает свои песни в процессе реального физического труда, запечатленного Вагнером со скрупулезностью профессионала. Их принадлежность к жанру трудовых подтверждают размеренность ритма и припевные возгласы типа «Но-ho! Но-hei!», воплощающие как первозданную мощь героя, так и радость творчества. Обе песни написаны в куплетной форме, в обеих куплеты состоят из запева и припева, опирающегося на собственную лейтгармонию. В первой песне это увеличенное трезвучие, во второй – варианты малого уменьшенного септаккорда, который выделился еще в начале оперы, когда Зигфрид привел медведя, чтобы потребовать от Миме новый меч⁶⁸⁵.

Своего рода рефрен сцены плавки иковки образует заклинание, начинающееся мотивом Нотунга (нисходящая октава $f - f^1$ на фоне увеличенного трезвучия). Имя меча – вместе с лейтмотивом – Зигфрид узнает от Миме и сразу же «авторизует» призывную формулу, присоединяя к ней кантиленное продолжение (Рисунок А.71).

⁶⁸³ На ремарке «*Зигфрид раздул жар углей до ярчайшего каления*», а также в моменты, когда он опускает сперва форму, затем меч в воду, вызывая гневное шипение огненной стали.

⁶⁸⁴ Для вагнеровского мифа порода дерева также имеет символическое значение. Ведь именно от «мирового ясеня» Вотан некогда отломил ветвь для своего копьё. В ствол ясеня, служивший опорой для жилища Хундига, он позднее вонзил меч, предназначенный для Зигмунда.

⁶⁸⁵ Ц₃⁴ в оркестре и разложенный основной вид в вокальной партии на словах «dich, Schelm, **nach dem Schwerte zu fragen**».

Рефрен повторяется на одной высоте вплоть до заключительного проведения, перенесенного на большую терцию вверх и представляющего в воистину ослепительном блеске вершинное a^1 , которое в этой сцене звучит 24 раза – из пятидесяти во всей опере. Таким образом, нарастание к заключительной кульминации I д. осуществляется не столько посредством повышения тесситуры и ускорения темпа, сколько благодаря последовательному усилению эмоционального накала.

Пластический и ритмоинтонационный стержень ре-минорной песни плавки – раздувание огня. Отсюда широкое мерное дыхание эпического запева, в котором Зигфрид подробно описывает собственные действия, и задорного припева, когда кузнец налегает на ручки меха, вздымая к полотку пещеры скопы искр. Песню предваряет оркестровый ригурнель, соединяющий вариант темы Нотунга (вместо октавы – нисходящая кварта с трелью на нижнем звуке) с деятельным остинато; его динамизированный тиратами вариант станет связкой между запевом и припевом.

В запеве, основанном (вплоть до последнего такта) на натуральном миноре, тяжеловесная поступь секвентно нисходящих виолончелей и контрабасов ассоциируется с барочным *basso ostinato* и придает дополнительную мощь голосу, который дублирует опорные звуки секвенции в верхнюю сексту.

Нисходящему движению вокальной линии и басов в первом куплете запева противопоставлено пунктированное остинато октавных скачков у скрипок и альтов, также связанное с трудовым ритмом. К концу запева скачки проникают и в вокальную партию, готовя удалой припев с тиратами оркестра и кварто-квинтовыми кличами, приправленными *staccato* и *martellato*. Вершинное a^1 в буквальном смысле пробивает пышущий жаром оркестр и становится своего рода водоразделом, с которого плавно скатываются вниз гаммообразные «выдохи» голоса («Vla-a-a-se-e, Balg!») и оркестра (Рисунок А.72).

В оркестровых отыгрышах между куплетами октавное остинато басов снова выходит на передний план и соединяется с тиратами из припева, создавая ощущение разгорающегося жара. Для того, чтобы топот басов и пламенеющие пассажи не подавили вокальную партию, в начале второго и третьего куплетов

оркестру предписано *p*, а в начале их вторых предложений, где к струнным басам добавляются часть валторн и все фаготы – *fp*. Кроме отыгрышей, *ff* появляется в конце каждого куплета, как бы давая старт «выдохам», и на последнем звуке третьего запева («Spreu»), когда врывается тиратный рефрен с увеличенным секстаккордом.

Уверенные действия Зигфрида окончательно убеждают Миме в том, что «глупому мальчишке» удастся и меч сковать, и Фафнера победить. Тем насущнее становится проблема сохранения собственной мудрой головы. Благодаря этому в сцене плавки иковки меча образуется своеобразный контрапункт двух видов деятельности: созидательной и разрушительной. Последняя выражается в обдумывании коварного плана⁶⁸⁶, подготовке к его воплощению в жизнь и предвкушении грядущего торжества. Соответственно партия Зигфрида (за исключением отдельных энергичных или насмешливых реплик) сохраняет широкое дыхание трудовой песенности, тогда как Миме изъясняется преимущественно посредством речитативного *Sprachgesang*, переходя от уныния и зловещих размышлений через суетливую активность – к ликованию. Сцена обретает черты рондообразности. В «эпизодах» (реплики Миме) мотивы, звучавшие в «рефренах» Зигфрида, переосмысливаются, способствуя ускорению темпа и нарастанию динамики. В «рефренах» возвращается исходный характер движения, но последовательно возрастает полнота звучания⁶⁸⁷. При этом вступления Зигфрида либо отталкиваются от заключительных интонаций Миме, либо совмещаются с последним звуком его реплик⁶⁸⁸.

Когда Зигфрид поднимает над головой форму с огненной сталью, основная тональность песни плавки (*d-moll*) заменяется на *D-Dur*, и в оркестре мощно звучит фанфара меча. Свободно дублируя лейтмотив, голос в очередной раз взлетает к *a¹*,

⁶⁸⁶ Опоить Зигфрида сонным зельем после победы над Фафнером и зарубить спящего Нотунгом.

⁶⁸⁷ По мнению Гея, такое нарастание диктуется всем ходом драматического действия, устремленного к кульминации в конце акта. См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 115.

⁶⁸⁸ Например, четырехтактное «Хо – хо!» Зигфрида, снова раздувающего мех, отталкивается от восходящей кварты *h – e¹* на словах «[und berge heil] **mein Haupt**». А *f¹*, с которого начинается очередной рефрен, как бы пресекает мечты Миме («erlange mir Ring und **Hort!**»).

а оркестр возносится еще на две октавы вверх, чтобы отразить низвергающимися хроматическими цепочками столкновение огня с водой и его бессильный гнев.

Об укрощении пламени и постепенном отвердении клинка свидетельствуют замедление темпа, понижение тесситуры, вытеснение уменьшенного лада мажором и утверждение в оркестре новой горделивой темы в ритме полонеза (отголоски юношеского увлечения Вагнера операми Беллини и Доницетти, которые отождествили этот ритм с героическими деяниями?). Вольцоген называет ее «мотивом свершения» (№64) и связывает с удовлетворением результатами собственной деятельности, которое испытывают оба участника сцены⁶⁸⁹. Нам же представляется, что «рыцарственный» облик нового лейтмотива целиком относится к характеристике Зигфрида, окончательно утверждающегося в ранге Мастера. Миме лишь «примазывается» к славе бывшего ученика, пытаясь пристроить свой горшок с отравой на противоположном конце очага и подхватывая тему Зигфрида-мастера слащавым голосом с «подленькими» придыханиями. Сходным образом пародийно искажается тема конкурсной песни Вальтера в интерпретации Бекмессера.

Зигфрид наблюдает за манипуляциями «халтурщика», неспособного научить его даже страху, с добродушной иронией; иногда передразнивает его речь. При этом он продолжает работу: вновь раздувает жар, чтобы раскалить форму, затем разбивает ее и кладет пламенеющий меч на наковальню, что отмечено периодическим возвращением в оркестре материала из первой песни.

Сменой тональности, размера и темпового обозначения (F-Dur, $\frac{4}{4}$, *Schwer und kräftig, nicht zu schnell*) отмечено начало второй песни. Хотя темп по сути не меняется (в первой песне – *Kräftig, doch nicht zu schnell*), она более подвижна и ритмически упруга, что связано с новым этапом работы: отцовский меч уже сплавлен, остается лишь «усмирить» его ударами молота, чтобы придать идеальную форму и полностью подчинить новому хозяину. Соответственно из текста и музыки исчезает эпическое начало, уступая место подобию ритуального танца-заклинания (Зигфрид напрямую обращается к молоту и мечу). А в вокальной

⁶⁸⁹ См.: Wolzogen. S. 77.

партии как бы отсекается нижний регистр: диапазон первой песни – $d - a^l$, второй – $a - a^l$, причем в первом куплете g^l берется пятнадцать раз, as^l дважды и a^l – пятикратно.

Иначе трактована и куплетная форма: в песнековки всего два куплета, причем второй повторяется почти *da capo* после срединной реплики Миме, упоенно воспроизводящего и октавные скачки Зигфрида, и вершинные звуки его партии. Словно подгоняемый учащением ударов молота и ритмической пульсации (шестнадцатые, затем тридцатьвторые), нибелунг в конце своего «забега» передает Зигфриду, как эстафету, восходящую кварту $c^l - f^l$, с которой начнется реприза.

Масштабное вступление (14 т.) представляет собой расширенный вариант припева, которым завершаются оба периода куплета. На фоне остигатного раскачивания восьмушек от малой терции к акцентированной ударом молота лейтгармонии на сильной доле такта задорно и звонко звучат кличи солиста (Рисунок А.73).

Основная тональность F-dur окончательно определяется в начале песенного раздела. Освобождая пространство для кантилены, молот временно умолкает, а ритмическая пульсация сглаживается, что связано с образом хладного меча, обогренившего кровью. Однако к концу первого периода движение возобновляется, и припевный возглас Зигфрида («Хейя-хо!») уподобляется «радостному юхцеру», часто оглашающему горы Баварии; исполнение этого клича по строгим правилам вокального искусства Вагнер считал неуместным⁶⁹⁰ (Рисунок А.74).

В конце куплета под расширенным юхцером победно звучит тема Зигфрида-мастера в четырехдольном, как бы маршевом варианте; успешное продвижение работы подтверждают троекратный скачок $g - g^l$ в вокальной партии и фанфара меча.

Песняковки завершается погружением Нотунга в воду для закалки; триумфальное «Хейя!» ($a^l - a$) сопровождается очередной цепочкой нисходящих хроматизмов в оркестре. К этому моменту успеваает завершить свое чёрное дело и

⁶⁹⁰ См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 114–115. Juchzer – в буквальном переводе «крик радости», а также разновидность йодля.

Миме. Он носится по сцене семенящими шажками, обуреваемый грезами о грядущей власти над нибелунгами и ненавистным Альберихом; удары маленького молоточка в руках Зигфрида еще больше раззадоривают гнома.

Кульминационный эпизод в противостоянии двух теноров невольно вызывает в памяти сказку о состязании лягушки с волком в дородстве. Теперь уже реплики Зигфрида и Миме не чередуются по принципу рефрен – эпизод: ошалевший от счастья карлик то и дело вторгается в диатоническую кантилену Зигфрида со своими тритонами и неуклюжими скачками, сбивая метрическую стопу (*Dreitaktig* у Зигфрида – *Zweitaktig* у Миме) и спутывая все лейтмотивы в оркестре. Наконец, хранителю меча удается временно оттеснить «конкурента», протянув вершинное *a*¹ на полтакта дольше и тем самым обеспечив себе полноценное проведение заключительного рефрена «Нотунг!», разрастающегося в восторженное ариозо, даже украшенное группетто. Едва Миме, оправившись от шока, присоединяется к кантилене, как сокрушительный удар по наковальне расставляет все по своим местам: нибелунг в испуге сваливается на пол, а *«Зигфрид, ликуя, поднимает меч высоко над головой»*. Так кончается детство.

В начале 2 сцены II д. после долгого ночного перехода пара противоположностей появляется у входа в пещеру Фафнера. Усевшись под липой, герой оглядывает место, где его обещают научить страху. На первых репетициях с Унгером под фортепиано Вагнер особое внимание уделил начальной фразе: «“Hier” вы должны произнести на средней мощности, с удивлением и любопытством, а вот “Fürchten” ни в коем случае не следует акцентировать, ведь это для него нечто совершенно неведомое; он еще не знает, что означает само слово»⁶⁹¹. Видимо поэтому в вокальной партии повторяется в смягченном виде интонация Вотана из 2 сцены I д. («Nur wer das Fürchten nie erfuhr») – без нисходящей октавы, зато с вопросительной секстой, которую оркестр переводит в мотив сна Брюнгильды, сначала искаженный страхами Миме, а затем приближающийся к исходному виду.

Не обнаружив в окружающем ландшафте ничего особенного, Зигфрид предупреждает Миме о намерении навсегда отделаться от него, независимо от

⁶⁹¹ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 119.

успехов в деле познания страха. Поступенно восходящие фразы с угрожающим повторением каждого звука и решительное завершение реплики, упирающейся в увеличенное трезвучие, побуждают горе-учителя взхлеб расписывать коварные приемы змея. Спокойные, но решительные ответы Зигфрида трижды завершаются совершенными кадансами, и после третьего в оркестре возникает начальный мотив Зигмунда. Достойный сын героя задает главный вопрос, упускаемый суетливым карликом: есть ли у чудовища сердце и где оно расположено. На «пронизанном радостным предвкушением битвы возгласе “Нотунг в сердце vsажу гордецу!”» Вагнер рекомендовал «вернуться к победоносному звучанию», характерному для сценыковки меча: «Этот звук должен сиять и подаваться со стихийной энергией»⁶⁹².

В следующем такте блеск гаснет, темп замедляется, и презрительный вопрос («так это и есть страх?») оказывается вариантом первой реплики Зигфрида в этой сцене. Выплескивая накопившееся раздражение, юноша как бы возвращается к давним перепалкам с неотвязным Миме. В оркестре снова бушует тема нетерпимости, а в вокальной партии после неосторожного упоминания о любви карлика к питомцу дважды выделяется как бы глиссандирующий скачок от выдержанного *f* к *e* на словах «**lieben**» и «**Liebe**», выражающий высшую степень отвращения к лицемеру.

С уходом ненавистного спутника мир, наконец-то, предстает для Зигфрида во всем великолепии. Минор вытесняется мажором, а из «журчащих» восьмушек⁶⁹³ постепенно формируется фигурация шелеста леса⁶⁹⁴, восходящая к барочной звукописи – через «Сцену у ручья» из «Пасторальной симфонии» Бетховена. Важную роль в создании образа блаженного покоя играют плагальные обороты и опора на мажорное трезвучие, опетое секстой, на котором основана и тема сна Брюнгильды.

⁶⁹² Ibid. S. 120.

⁶⁹³ Они возникли в оркестре, когда Миме выражал намерение посидеть у расположенного неподалеку ключа.

⁶⁹⁴ У Ваака II, 24, у Виндспергера – 364. Вольцоген эту фигурацию неоднократно упоминает (например, на с. 81), но в отдельную тему не выделяет.

Однако от неприятных воспоминаний не так просто отделаться. Задавшись вопросом, как выглядел его отец, Зигфрид живо представляет себе внешность сына Миме (если бы таковой существовал). Мгновенно сменяются тональность, размер и характер движения вокальной партии, пародирующей интонации гнома, в оркестре развивается тема ковки. Чтобы острее передать ощущение брезгливости, Вагнер рекомендовал исполнителю подчеркивать аллитерационные согласные⁶⁹⁵.

Усилием воли отогнав мерзкий образ, Зигфрид мысленно обращается к матери. Интонационным стержнем для вокальной линии, которая начинается с повторения не затрагивавшегося ранее нижнего *cis*, становится тема любви к ней. Проставив *ausdrucksvoll und zart, sehr zart* и т.п. в оркестровых партиях, поющих над фигурацией шелеста леса, и *sehr zahrt* в вокальной строке (при сравнении Зиглинды с ланью), композитор ожидал от первого исполнителя «сладко трепещущего голоса», однако услышал лишь «отвратительную тремоляцию»⁶⁹⁶.

Сладкие грезы порождают щемящую боль: ведь мать умерла сразу после появления Зигфрида на свет. Из скорбной тишины (ремарка «очень тихо» в вокальной партии при минимальном сопровождении) возникает фраза «Ах, если бы сын мог увидеть свою мать – земную женщину!». Гей причислил ее к «интенсивнейшему выражению чувств, вырывающихся с мучительным блаженством из одинокой детской души... <...> Во всей музыкальной драматургии мы не найдем ничего хотя бы приближающегося к этой скорбной песне тоски, которую можно рассматривать как высшее выражение индивидуального вагнеровского стиля»⁶⁹⁷.

Неповторимую выразительность реплика обретает благодаря соединению детально проработанного *Sprachgesang* с кантиленой оркестра. В теплом нижнем регистре виолончели проводят тему семейных уз, соединенную с темой любви: две строфы по семь тактов, а последняя уже в третьем такте растворяется в фигурации. Вокальная партия вступает в конце первой строфы, с тех же звуков (*e – f*) что и в

⁶⁹⁵ Имеется в виду фраза: «*Gerade so garstig, grießig und grau, klein und krumm, höckrig und hinkend*». См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 120–121.

⁶⁹⁶ Ibid. S. 121.

⁶⁹⁷ См.: Ibid.

предыдущей реплике («Da bang [sie mich geboren]), но на слове «Mutter» взмывает к e^l , которое выдерживается в течение почти трех тактов, с нарастанием к концу. Оркестр дотягивается до e^l в последней половине третьего такта, чтобы увлечь голос вниз, к вздоху сожаления на слове «sehen», отмечающему момент, когда тема семейных уз перетекает в лейтмотив любви. После паузы – возвращение в нижний регистр и еле слышная заключительная реплика («Meine Mutter, <пауза> ein Menschenweib!»), разделенная знаменательной паузой между *cis* и *d* на грани второй и третьей оркестровых строф (Рисунок А.75). Именно в этот момент для Зигфрида, никогда не видевшего земной женщины, мысли о матери пронизываются предчувствием неведомого чуда. И словно подтверждая предчувствие, тема семейных уз растворяется в фигурации, из которой вырисовывается лейтмотив Фрей⁶⁹⁸

В очередном оркестровом эпизоде шелест леса обогащается новым звуковым образом – пением птиц. Зигфрид различает среди прочих чарующий незнакомый напев⁶⁹⁹ и пытается постичь его смысл при помощи звукоподражания. Как истинное дитя природы, он по натуре музыкален, и первое применение Нотунгу находит, срезая тростинку для свирели. Впрочем, примитивный инструмент, несмотря на все попытки его усовершенствовать, воспроизводит мелодию в искаженном виде. Тогда Зигфрид предлагает Птичке коронный номер собственного репертуара – «лесной напев» серебряного рога, которым он не раз пытался призвать доброго друга⁷⁰⁰.

Впервые за время действия лейтмотив юного Зигфрида используется не как косвенная характеристика героя, не расстающегося с серебряным рогом, но как реальный наигрыш. Играя, юноша варьирует лейтмотив, останавливается на выдержанных звуках, с надеждой поглядывая на Птичку. Помимо фанфарной, он

⁶⁹⁸ У Вольцогена № 13, Ваака – II, 28. Виндспергер, выделив этот мотив в «Золоте Рейна» (№ 274), теперь включает его в тему «звуков природы» («Naturweben», № 365).

⁶⁹⁹ У Вольцогена – «напев птички», №67, у Ваака (II, 29) и Виндспергера (№366 и 367) – «мотив лесной птички». Два первых источника выделяют в теме четыре мотива, последний – два, но под разными номерами.

⁷⁰⁰ В этом эпизоде можно усмотреть художественное воплощение давних идей Вагнера о бессмысленности подражания немецких музыкантов (в частности певцов) итальянским. Прямая копия всегда фальшива, груба и некрасива, зато свое, родное неизменно впечатляет.

исполняет и тему Зигфрида-героя. Иными словами, музицирование становится не только способом общения, но и попыткой самопознания.

«Добрый другом» откликнувшись на зов рога, на сей раз оказывается Фафнер. При подготовке байройтской премьеры Вагнер требовал, чтобы уже в начале диалога с ним голос Зигфрида звучал со смелым задором, а по возможности и победоносно – «как Нотунг, сверкающий в ярком солнечном свете»⁷⁰¹. Вместе с тем юный герой поначалу не выказывает враждебности, скорее он хочет узнать что-то новое, важное для себя, как пытался это сделать в сцене с Птичкой («lernen» – «учиться» – одно из ключевых слов в его партии). Поскольку лейтмотив Фафнера основан на тритоне и уменьшенном ладу, в оркестре преобладают неустойчивые созвучия и полутоновые цепочки, однако в речи Зигфрида, несмотря на «изломанность» вокальной линии в диапазоне от *e* до *g*¹, прослеживается стремление к мажорной диатонике, рельефным мотивным формулам.

В сцене поединка темам Фафнера⁷⁰², змея⁷⁰³ и ползучим хроматизмам, которыми сопровождался устрашающий рассказ Миме, противостоят фанфара меча и тема юного Зигфрида. Удар в сердце змея герой наносит, разумеется, на уменьшенном септаккорде, который становится гармонической основой первой после поединка фразы (диатонически «спрямляемой» к концу) и диалога с умирающим.

Примечателен ответ Зигфрида на вопрос Фафнера – кто он и кем послан. Поскольку юноша не знает о своем происхождении, вокальная партия дважды подхватывает проведения его основного лейтмотива в оркестре, но тут же отходит от точной дублировки. А завершающий второе построение вариант секвенции юного Зигфрида, соединённой с пробегом вниз по разложенному малому уменьшенному септаккорду («reizest du selbst meinen Mut»), останавливается на так

⁷⁰¹ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 122.

⁷⁰² Мотив Фафнера (Вольцоген №65, у Ваака – II, 1, у Виндспергера №358) является вариантом мотива великанов (Вольцоген №12, Ваак I,19, Виндспергер №345).

⁷⁰³ У Вольцогена «Drachen-motiv», №28, у Ваака (I,7 и II,2) и Виндспергера (№331) – «Wurm-motiv».

называемых синкопах уничтожения в оркестре⁷⁰⁴ – ведь победив Фафнера, герой становится владельцем несущего гибель кольца.

В третий раз лейтмотив Зигфрида-героя – в новом варианте, с мажорным заключением⁷⁰⁵ – звучит после рассказа Фафнера, когда юноша называет свое имя в надежде узнать о себе, но ответа уже не получает. «Минута молчания»⁷⁰⁶ сменяется характерным для деятельной природы энергичным порывом – устремиться в большой мир с «живым мечом» в качестве проводника. В вокальной партии сцепляются фанфара темы юного Зигфрида и начальный мотив темы Зигфрида-героя, выводя к g^1 («Schwert!»), оркестр поддерживает взлет от смерти к жизни фанфарой меча.

Высвобождая Нотунг из трупа, победитель ненароком слизывает с пальцев кровь павшего и начинает понимать пение птиц. Пораженный новым знанием, он вслушивается в разноголосый щебет оркестра на фоне шелеста леса, причем вокальная партия впервые оказывается нижним голосом фактуры. В сцене с Птичкой (как до, так и после поединка с Фафнером) Вагнер просил Унгера придать своим репликам «по-детски любопытную» окраску: голос должен звучать «как будто в более высоком регистре. Всё светло и дружелюбно, мило болтая»⁷⁰⁷. Да и в советах вещей Птички, излагаемых высоким сопрано на бесполутоновом звукоряде (снова тоника с секстой!), нет пророческой глубокомысленности; они по-детски восторжены, трогательны и сразу внушают доверие. Песни Птички становятся своеобразным рефреном, объединяющим конец второй и последнюю сцену II д.

Последовав первому совету Птички, Зигфрид забирает из пещеры Фафнера кольцо и шлем (3 сцена). Пока он размышляет, зачем ему эти красивые безделушки, в оркестре безмятежно разливается песня дочерей Рейна из пролога тетралогии⁷⁰⁸,

⁷⁰⁴ Подробнее об этом лейтмотиве см. 3.3.4, в частности, примечания 784 и 785.

⁷⁰⁵ Таким он предстанет в репризе похоронного марша из «Гибели богов», только здесь вместо мажорного трезвучия в конце уменьшенный септаккорд, связанный с умирающим Фафнером.

⁷⁰⁶ Зигфрид повторяет тритоновую тему Фафнера как последнюю дань противнику, чья гибель его даже несколько опечалила. Это чувство он подтвердит позднее в разговоре с Миме.

⁷⁰⁷ См.: Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 121.

⁷⁰⁸ По мнению Вольцогена, ее проведение вместе с лейтмотивом золота Рейна как бы приветствует возвращение кольца из мрачной обители великана на солнечный свет (См.: Wolzogen. S. 84). В комплексе лейтмотивов, связанных с золотом Рейна, особое значение

и в *Sprachgesang* Зигфрида тоже господствует волнообразно раскачивающееся движение в среднем регистре – он простодушно любит красота находки. Лишь при упоминании о победе над Фафнером боевой клич оркестра (фанфара меча) наполняет вокальную партию энергией. Однако кульминационное g^1 достигается на слове «**Fürchten**» и сопровождается в оркестре бесконечным канон на варьированном мотиве сна Бюнгильды – *ff sehr ausdrucksvoll*, с постепенным затуханием к вопросительному концу фразы: герой так и не узнал, что же такое страх. Оставляя его в неведении, Вагнер «перетягивает» доминантовый предыкт из B-dur в E-dur, готовя второе проведение рефрена.

По замыслу Вагнера, в следующем эпизоде в характере Зигфрида обнаруживается новая черта: «песня Лесной птички должна внушить ему недоверие к Миме» и обозначить «рубеж между беззаботным мальчишеством и всерьёз осознанным волеизъявлением. Через внезапно пробужденный инстинкт самосохранения [он] приходит сначала к жесткому сопротивлению, а в итоге к уничтожению противника. Ибо давняя инстинктивная неприязнь Зигфрида к Миме последовательно перерастает в брезгливость, ненависть и отвращение, а из этого уже вытекает неизбежная необходимость уничтожить заклятого врага в ситуации самообороны»⁷⁰⁹.

Для того, чтобы слушатели ощутили внутреннее преображение героя, Вагнер рекомендовал петь достаточно сдержанно, с достоинством, но при этом чеканно артикулировать текст. Миме же «со своей отвратительной назойливостью должен производить впечатление полупьяного, в чьей голове крутится одна единственная мысль, стремящаяся, пусть даже зигзагами, к осуществлению»⁷¹⁰.

Последний раунд поединка теноров, разворачивавшегося на протяжении двух действий, можно с полным правом назвать бенефисом Миме: именно здесь

приобретают так называемая фанфара золота (Вольцоген №5; Ваак «Золото Рейна» №6; Виндспергер №260), существующая в двух вариантах: мажорном (до похищения) и минорном (зловещая тень, нависшая над миром после похищения), а также данный аккордовый лейтмотив, звучащий в песне дочерей Рейна на слове «*Rheingold*» (Вольцоген № 6 и 7; Ваак «Золото Рейна», №7; Виндспергер №261). Как ее минорный вариант воспринимается упомянутая в 3.3.1. тема кабалы, или жалобы, о которой подробнее пойдет речь в 3.3.4.

⁷⁰⁹ Ibid. S. 123–124.

⁷¹⁰ Ibid. S. 124.

исполнитель сложнейшей партии должен показать максимум актерского и вокального мастерства. Реплики Зигфрида занимают намного меньше времени, чем приторно слащавые речи нибелунга, текст которых полностью противоречит музыке. Это, однако, не упрощает задачу исполнителя заглавной партии: от того, как он проведет финальный раунд, зависят динамика и логика развития образа в целом.

Пока Миме опасно подкрадывается к Зигфриду, герой неподвижно стоит на пригорке, погруженный в себя, и лишь краем глаза наблюдает за противником. Образуется резкий контраст между «бесконечной мелодией» оркестра, словно расшифровывающего сокровенные думы о матери⁷¹¹, и суетливым бормотанием гнома.

С началом беседы оркестр переключается на изображение вкрадчивых ужимок Миме. Как бы пританцовывающая местная лейттема с глиссандирующим скачком на септиму вниз от выдержанной септимы квинтсектаккорда (то малого минорного, то уменьшенного)⁷¹² перемежается мини-рефреном Птички, который постоянно напоминает Зигфриду о необходимости внимательно вслушиваться в истинный смысл речей нибелунга. В репликах повзрослевшего героя нет и следа былой нетерпимости: «спокойно и с чувством собственного превосходства»⁷¹³ он отвечает на дурацкие вопросы Миме, а затем сам расспрашивает его о деталях постепенно раскрываемого тайного замысла.

Реплики Зигфрида либо подхватывают и пародируют интонации противника, либо развивают темы из предыдущих поединков с Миме. Например, тема Мастера из сцены плавки иковки, сопровождая ответ на вопрос, научился ли Зигфрид страху, напоминает о фиаско учителя-«халтурщика». Во втором ответе (о Фафнере) из этой темы вырастает остигатное колыхание двух трезвучий – мажорного и увеличенного, сопровождающих неожиданный порыв героя: хотя и не называя

⁷¹¹ Лейтмотив любви к ней соединяется с темой, звучавшей в вокальной партии на словах «Der Rehhindin gleich».

⁷¹² Она полностью соответствует цитированной характеристике Вагнера: здесь ощущаются и гротескная пластика полупьяного, и назойливое «вальсирование» неотвязной мысли («sich wälzt» по-немецки означает и «крутится», и «вальсирует»).

⁷¹³ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 124.

имени Миме, Зигфрид признается, что ненавидит его гораздо больше, чем Фафнера. Это его единственное в беседе *poco accelerando*, сопровождаемое последовательностью трех отрывистых аккордов: *f – più f – ff*; все остальные реплики, как и в сцене плавки иковки, «гасят» ускорения в партии карлика.

На словах «*So sinnst du auf meinen Schaden?*» возвращается звучавшая в момент выхода Миме на сцену тема любви к матери, которую оркестру предписано исполнять тихо, но очень выразительно. Во втором проведении («*doch auch mein Leben muß ich Dir lassen?*») она прямо перетекает в лейтмотив судьбы, очертания которого воспроизводятся и в вокальной партии. Из состояния глубокой задумчивости Зигфрид начинает выходить лишь поняв, что Миме претендует на его меч и «военные трофеи» («*So willst du mein Schwert?*»). Поэтому следующий, казалось бы, простой вопрос – «как ты его сварил?» (сонное зелье, которое карлик предлагает питомцу «с лицемерным дружелюбием») Вагнер рекомендовал произносить с «настороженной, выжидательной интонацией»⁷¹⁴, передающей инстинктивное недоверие. Как всегда, композитор расставил «указатели» для исполнителей. В оркестре возвращается остигатное колыхание двух трезвучий, сопровождавшее чуть ранее выражение ненависти к Миме, только теперь звучность затухает (*p – pp*). А в вокальной партии сопоставляются две фразы: первая («*Einen guten Trank hätt ich gern?*») безыскусна и, соответственно, основана на характерных для юного богатыря разложенном трезвучии и квартоквинтовых скачках. Вторая же, недоверчивая («*wie hast du diesen gebraut?*»), – опирается на уменьшенную кварту.

Последний вопрос Зигфрида («*Im Schläfe willst du mich morden?*»), в отличие от предыдущих, задается в самой напряженной tessiture, на границе зоны перехода и высокого регистра, на «длинном» дыхании, с нарастанием к концу, где выдержанное *g¹* разрешается на уменьшенную септиму вниз. Намерение нибелунга не просто усыпить и ограбить героя, но убить его во сне собственным мечом,

⁷¹⁴ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 124.

наконец-то выводит Зигфрида из себя. Эти четыре такта⁷¹⁵ оказались для первого исполнителя слишком сложной задачей, несмотря на подробные разъяснения композитора. «Решающий вопрос, – вспоминает Гей, – следовало начать как бы затенённым голосом, но уже в третьем такте перейти к более свободной подаче звука, чтобы в итоге, продолжив нарастание до самой последней ноты, завершить глубоко взволнованным тоном. Его окраску Вагнер определил как “новый прирост”» и дал шуточные рекомендации относительно способов достичь этого тембра⁷¹⁶ (Рисунок А.75).

Чтобы воодушевить исполнителя, Вагнер сам разыграл «с невероятным правдоподобием» эпизод убийства Миме, где Зигфрид «*замахивается мечом*» еще до окончания торжествующей реплики нибелунга, который заливается гнуснейшим смехом. Соответственно фанфара меча вступает на уменьшенном септаккорде, который «подпирает» хихикающее *gis*¹ нибелунга и искажает облик лейтмотива. Напомним, что уменьшенный септаккорд появлялся и в конце сценыковки меча, когда Зигфрид призывал Нотунг бить лицемера и разить плута. Таким образом, герой переступает «рубеж между беззаботным мальчишеством и всерьёз осознанным волеизъявлением» «*как бы в приступе сильнейшего отвращения*», но с убеждением в собственной правоте.

Последняя фраза, обращенная к Миме («Schmeck du mein Schwert»), отталкивается от заключительной триоли лейтмотива, достигая *a*¹ – высшей точки замаха, и в следующую секунду оркестр разрешает уменьшенный септаккорд в тонику A-dur, которая, видимо, и отмечает момент нанесения удара. Окончание фразы устремлено вниз, иллюстрируя падение тела глоссандирующей септимой «вальсового» лейтмотива. Верхний звук (*d*¹) подхватывает саркастический смех Альбериха, основанный на темековки (Рисунок А.76).

С этого момента, согласно заметкам Гея, Зигфрид должен временно вернуться к тембровой шкале, а отчасти и к манере исполнения, характерной для I

⁷¹⁵ В разъяснениях Вагнера учитывается и начальный такт, где голос вступает на последней восьмой доле.

⁷¹⁶ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 124.

д., чтобы «основательно переварить совершенно новые, глубокие впечатления». Со «спокойной серьёзностью»⁷¹⁷ он снова вешает меч на пояс и совершает символический обряд погребения противников. Зловещий колорит эпизоду придает тема проклятия кольца, вступающая после реплики Зигфрида «Neides Zoll zahlt Notung». Когда он сбрасывает труп Миме в пещеру, к вожделенному кладу, лейтмотив возвращается на фоне диалога фанфары юного Зигфрида и темыковки, подтверждая роковую связь двух персонажей. Миме, взрастивший мальчика в надежде завладеть сокровищем, получил по заслугам, но проклятие кольца перешло на победителя.

Завалив вход в пещеру тушей вечного стража Фафнера, Зигфрид возвращается на авансцену задумчивый и утомленный (тяжеловесное проведение в нижнем регистре оркестра деятельного остинато из сцены плавки иковки). «Юная душа, – поясняет Гей, – не может целиком посвятить себя разгадыванию опутавших ее загадок; от чужеродных впечатлений естество героя возвращается к природной уравновешенности, и ощущая себя полностью осиротевшим, он вновь обращается к другу, [обитающему] в заполненной воздухом и светом вышине, чтобы тот ответил на вопросы, которые волнуют его тоскующее сердце»⁷¹⁸. Краски постепенно просветляются, ритмическая пульсация сглаживается, и в оркестре возвращается тема семейных уз, звучавшая в самом начале сцены шелеста леса. Теперь она не переходит в секвенцию любви, мягко гасившую ее поступенное хроматизированное восхождение. Вместо этого заключительный четырехзвучный нисходящий мотив вычленяется и многократно повторяется – ритмически сжимаясь, удлиняясь, варьируясь, что наполняет мелодию оркестра душевным волнением, несмотря на преобладание *p* с мягкими волнами динамического нарастания и спада. В таком виде тема семейных уз становится основой самого продолжительного и композиционно завершенного ариозо Зигфрида в этом действии⁷¹⁹, которое обращено к Птичке и готовит возвращение ее рефрена.

⁷¹⁷ Ibid. S. 125. Определение Гея.

⁷¹⁸ Ibid.

⁷¹⁹ Трёхчастная, тонально замкнутая (e – E) форма с динамизированной репризой и кодой.

В первой части ариозо ритмически раскованному Sprachgesang на фоне темы семейных уз противопоставлен раздел, где вокальная речитация как бы интонационно сжимается и растерянно никнет по ступеням *lamento*, гармонизованного цепочкой ритмизованных аккордов. Противопоставление обусловлено текстом – ведь Птичка окружена щебечущими братьями и сестрами, тогда как Зигфрид совсем одинок. Размышляя о своем «лишенном любви прошлом», он невольно возвращается к единственному спутнику детства, чей мерзкий образ «прокрадывается» в оркестровую и вокальную партии. И так же, как недавно он одним ударом покончил с карликом, Зигфрид отмахивается от натиска связанных с ним тем решительным взлетом вокальной линии к g^1 , которое «разрешается» на уменьшенную септиму вниз («erschlagen»). Одновременно в оркестре вступает лейтмотив стремления к Брюнгильде⁷²⁰, как бы открывающий новое дыхание в вокальной партии.

Над широкой динамической волной оркестра (*p ausdrucksvoll cresc. – f – dim. – p ausdrucksvoll*), образованной плавно вздымающимися и опадающими пассажами *Sehr bewegt*, Зигфрид обращается к доброму советчику с первой после начала беседы с Миме широко распетой фразой («Freundliches Vöglein»). «Так наступает внезапная трансформация его существа, каждую новую фазу развития которой певец должен выразить в полной мере»⁷²¹. Кантилена царит и в репризе ариозо, где герой нередко дублирует тему семейных уз. К концу ариозо темп замедляется, динамика в оркестре доводится до *pp*, скрипки поднимаются в высокий регистр, воцаряется ми-мажорная тоника с секстой, и на этом фоне – *immer leiser*, с затаенным ожиданием – произносится последняя фраза: «Nun sing! Ich lausche dem Gesang».

Именно Птичка намечает для Зигфрида новую цель в жизни: пройти сквозь огонь и разбудить Брюнгильду⁷²². «Стоит ему услышать эту весть, как его младая

⁷²⁰ Вольцоген (№69-а) и Ваак (II, 39) называют его темой любовной жажды, у Виндспергера (№370) – тема любовного пламени.

⁷²¹ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 125

⁷²² На словах «Weckt er die Braut» в ее партии появляется мотив, который затем подхватит Зигфрид; назовём его мотивом пророчества Птички. Поскольку весть о Брюнгильде – главная в

кровь вскипает огнем. “Новым” становится здесь по-юношески неистовый, наделенный первозданной силой прорыв на поверхность дремавшего, с давних пор подавлявшегося любовного чувства, которое не ведает страха и опасности и увлекает за собой все [иные стремления]. <...> Его охватывает страстный восторг мощно фонтанирующей любви, он сам не понимает, чего хочет»⁷²³. До сих пор о любви – как и о страхе – Зигфрид слышал лишь от Миме, причем стремление принудить его к любви вызывало бурный протест. В пении Птички любовь становится таким же манящим и неизведанным чувством, как страх, а таинственная Брюнгильда – точкой, в которой для Зигфрида эти два чувства сольются воедино.

Наращение в конце ариозо Птички («Brünnhilde wäre dann sein») заставляет героя порывисто вскочить на ноги, чтобы подхватить верхнее *a*, тема стремления к Брюнгильде в оркестре обретает новый, как бы раскаленный страстью вариант, но при этом не подавляет вокальную партию, поскольку всегда вступает синкопой, на одну шестнадцатую долю позже. Интенсивнейшее движение вокальной линии в относительно узком диапазоне от *gis* до *a*¹, которое в этом фрагменте звучит пять раз, чередует скачки, ходы по разложенным трезвучиям и стремящиеся ввысь поступенные хроматизмы, а реплики из трёх-пяти звуков соседствуют с относительно протяжёнными фразами, отражая безудержность стремления к внезапно определившейся цели. Как отмечал Гей, чрезвычайно возбужденную интонацию необходимо временно приглушить лишь в момент, когда Зигфрид задает вопрос, удастся ли ему свершить задуманное. Однако к концу этой фразы, подхватывая собственный лейтмотив, герой вновь устремляется к восторженному *a*¹, выражая уверенность в победе, подтверждаемую темой сна Брюнгильды в оркестре.

Ответ Птички вызывает новый взрыв восторга. Внезапно осознав, что он и есть тот «глупый мальчишка», не ведающий страха, которому суждено осуществить подвиг, Зигфрид «подхватывает мотив Лесной птички звонким,

сцене с Птичкой, этот мотив открывает и самое первое, оркестровое проведение ее тематического комплекса (после слов «ein Menschenweib!»).

⁷²³ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 125–126.

ликующим голосом»⁷²⁴, но даже в этот момент не теряет головы. На минуту остановившись, он спрашивает, как найти дорогу к скале. Когда же Птичка начинает кружиться над ним, призывая следовать за собой, запекает очередную «походную песню» и тут же ее обрывает, чтобы ринуться в неведомую даль.

Двенадцатилетний перерыв между сочинением двух первых и последнего актов «Зигфрида», равно как и опыт написанных за это время «Тристана» и «Мейстерзингеров», не могли не отразиться в музыке. Еще более детальной и утонченной стала проработка мелодической линии, раскрывающей явные и скрытые смыслы текста. Усовершенствовалась лейтмотивная техника, новые краски обрел оркестр. Тем не менее в «Зигфриде» нет стилизованных перепадов, это драматургическое целое, устремлённое к генеральной кульминации, пробуждению Брюнгильды.

Своего рода предыктом к кульминации становится 2 сцена III д., где сталкиваются лицом к лицу два авторских егo – Зигфрид и Вотан в образе Странника. По свидетельству Козимы, работая над инструментовкой этой сцены, Вагнер назвал ее самой прекрасной из всего, что он сочинил, и полусхотливо добавил: Вотан здесь трагичен, потому что слишком долго живёт на свете, а Зигфрид – слишком мало⁷²⁵. Трагизм Вотана обрисован в письме к Рёкелю: «Посмотри, как он противостоит Зигфриду в третьем акте! Перед своим крушением он здесь невольно оказывается человеком – настолько, что, вопреки заявленным [в диалоге с Эрдой] грандиозным планам, в нем снова говорит прежняя гордость, притом (заметь!) подстрекаемая – ревностью к Брюнгильде, ибо именно она стала его самым больным местом. Он словно хочет быть не просто отодвинутым в сторону, но пасть, быть побеждённым. Но и это для него ни в коей мере не сознательно ведущаяся игра – ведь в порыве внезапно воспламенившейся страсти он даже стремится к победе, которая – по собственным словам – сделает его лишь еще более жалким»⁷²⁶.

⁷²⁴ Ibid. S. 126.

⁷²⁵ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. S. 301–302.

⁷²⁶ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6. S. 69.

По окончании этой сцены Вотан в тетралогии уже не появляется – вплоть до финального «мирового пожара».

Столкновение главных героев тетралогии, как и предыдущие поединки Зигфрида, происходит против его собственной воли, по предопределению. От любого, кто встречается на его пути, юный герой поначалу хочет получить новое знание (в данном случае – выяснить путь к скале), поэтому обращается к незнакомцу благожелательно, пусть и с плохо скрываемым нетерпением. И лишь узнав, что копьё Странника некогда рассекло отцовский меч, вступает в поединок. Подспудный трагизм этой сцены для Зигфрида заключается в невозможности не только сблизиться с единственным членом своей семьи, оставшимся в живых, но ощутить хотя бы издали тепло родной души (как это было дано Зиглинде в печальный день ее свадьбы). Впрочем, дитя природы даже не подозревает о родственных связях во втором поколении...

На репетициях с Унгером Вагнер придавал особое значение началу сцены, полагая (по давнему опыту), что в случае удачи далее все пойдет само собой. Выходные реплики героя надлежало исполнять в манере свободно льющегося *Sprachgesang*, *legato*, на едином дыхании: «Слово соединяется с мелодической линией столь же выразительно, сколь и непринужденно»⁷²⁷.

Яркий пример такого соединения – первая вокальная тема («Mit flatterndem Flug») – поступенно восходящая, ритмически раскованная мелодия в среднем регистре, напоминающая песни Вальтера в «Мейстерзингерах» и связанная с радостным стремлением к заветной цели (Рисунок А.77). Поскольку Птичка скрылась, заметив Вотана прежде чем его увидел Зигфрид, напев растворяется в «порхающих» гаммообразных пассажах⁷²⁸. Однако герой уверен, что остаток пути сможет преодолеть самостоятельно. Поэтому на словах «Am besten find ich mir selbst» формируется новый вариант лейтмотива Птички, вобравший в себя

⁷²⁷ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 129–130

⁷²⁸ Впервые они прозвучали в оркестровом вступлении, в соответствии с ремаркой «Птичка Зигфрида, порхая, летит к авансцене». В дальнейшем тиратообразные пассажи возникают и в эпизодах, связанных с желанием убрать (буквально «смести» – «fortfegen») с дороги докучных стариков (Миме и Вотана).

фанфарность темы юного Зигфрида, а пассажи возникают на всем протяжении беседы, как бы подхлестывая неукротимый порыв героя. В порыве восторга отвечает юноша и на вопрос, куда он идет, легко взлетая к a^1 на трезвучном лейтмотиве Птички. Притормозив темп без изменения интонационной основы, Вотан принуждает Зигфрида остановиться и вступить в беседу.

Размеренный тон беседы задают вопросы Странника. Они сопровождаются в оркестре лейтмотивом местного значения, который Вольцоген (№71) и Ваак (Ш, 22) называют «темой отцовской радости». На наш взгляд, это скорее «тема наставника», пронизанная чувством превосходства, которым в третьей части тетралогии отмечены диалоги Вотана со всеми персонажами.

Новый лейтмотив проводится на одной высоте и в неизменном темпе, тогда как в ответах Зигфрида, согласно Гею, надлежит постепенно наращивать речевой акцент, повышать «энергичность подачи звука», особенно во фразах с более дробным ритмом, и четко обрисовывать отдельные мотивы, не упуская из виду общее драматическое развитие. В качестве примера можно привести неожиданный энергичный «выпад» к f^1 на фанfare меча, которая дублируется в вокальной партии, когда Зигфрид говорит об ударе, нанесенном Фафнеру («zum Schwertstreich aber, *<пауза>* der ihn **erstach**»). Разделение вокальной линии паузой отражает структуру фразы и придает «выпаду» бóльшую энергичность. А на следующей доле такта в оркестре вступает тритоновый лейтмотив Фафнера, и вокальная партия, подсвеченная аллитерациями, обрисовывает атаку великана с разинутой пастью.

Несмотря на различие «внутреннего темпа» участников беседы, первая фаза протекает мирно, о чем свидетельствует тождество начальных и конечных звуков в вопросах и ответах; лишь иногда Вотан вступает октавой ниже.

Разногласия намечаются, когда он начинает допытываться о происхождении меча и Зигфрид, не дожидаясь, пока оркестр доиграет тему наставника, возражает «**Что** я могу об этом знать?», выделяя акцентированное g^1 , за которым следуют еще два («**Stük**-ken» и «**Schwert**»).

«Добродушный смех» Вотана не только не успокаивает героя, но пробуждает в его душе подозрения. Чтобы понять, почему ремарка «Он благосклонно смотрит на

Зигфрида» стоит над проведением в оркестре темы любви к матери и почему лейтмотив развивается во второй стадии диалога, нужно вспомнить последнюю сцену Зигфрида и Миме, где та же тема появлялась на словах «Так ты мне желаешь лиха?». Спрашивая, зачем собеседник высмеивает его, Зигфрид возвращается к певучему лейтмотиву стремления к цели: ему некогда празднично болтать. Вокальная линия уснащается фанфарами разложенных трезвучий, дерзкими тритоновыми скачками, а заключительное «So halte **dein Maul!**» «выстреливает» на септиму вверх ($a - g^1$).

Вотан уязвлен: рефрен наставника смещается на квинту вниз и искажается, когда он призывает уважать старшего по возрасту. И тут Зигфрид взрывается, вспомнив другого старика, который с детских лет стоял на его пути; соответственно возвращаются отголоски воспитательной песенки Миме и мотив нетерпимости, а мелодическая линия добирается до a^1 .

Почувствовав себя хозяином положения, Зигфрид «*подходит еще ближе к Страннику*» и берет инициативу в свои руки. Во второй фазе беседы (от «*Wie siehst du denn aus?*») он не только опирается на фанфарный мотив Птички, темы стремления к цели и любви к матери, но «присваивает» лейтмотивы наставника и Валгаллы, издевательски пародируя их. В вокальной партии даже появляется давно, казалось бы, забытое *martellato* на словах «*[Was hast du gar] für ein großes Nut?*»). А разглядев, что под надвинутой шляпой нет глаза⁷²⁹, Зигфрид угрожает выбить докучному болтуну и второй. Изменение тактики Вотана, который вместо темы наставника опирается на лейтмотив Валгаллы, как бы повышая свой статус, смешит и все более раздражает рвущегося вперед юношу, темп его реплик неуклонно ускоряется и, наконец, он выдвигает ультиматум: либо срочно указать ему путь к цели, либо уйти с дороги.

Ключевой реплике («*drum sprich, sonst spreng ich dich fort!*»), занимающей менее полутора тактов и с чисто вокальной точки зрения не столь уж сложной,

⁷²⁹ В образе Странника Вотан обычно появляется в широкополой шляпе, надвинутой на место глаза, которого он некогда лишился, чтобы отломить ветвь мирового ясеня и сделать из нее копьё, утвердившее его верховную власть.

Вагнер уделил на репетиции особое внимание, добиваясь драматургически оправданного Sprachgesang. Он заставил Унгера проговорить ее несколько раз – сначала медленно, затем все быстрее, но с подчеркнуто четкой, энергичной артикуляцией. Одновременно концертмейстер играл вокальную строчку, отчеканивая ритм. И лишь по достижении результата фразу было дозволено спеть.

Наконец-то в речах Вотана «поза» уступает место чисто человеческой боли. Его ариозо («Kenntest du mich»), расположенное примерно в точке золотого сечения сцены, основано на теме, которая впервые возникла во II д. «Валькирии», когда верховный бог осознал крушение своих надежд на Зигмунда. Вольцоген (№71), Ваак (III, 28) и Виндспергер (№362) единодушно называют ее «мотивом недовольства» (Unmut), нам же представляется более уместным говорить о чувстве безысходности. Скованный по рукам и ногам договорами громовержец не в состоянии не только спасти, но даже сколько-нибудь вразумительно предостеречь самых дорогих ему людей. Зигфрид не понимает смысла его речей, зато отчетливо сознает, что старый зануда нарочно преграждает ему путь, указанный Птичкой. Возвращение ее тем в оркестре и вокальной партии полагает конец мучительным раздумьям Вотана. «Разражаясь гневом и принимая повелительную позу», «повелитель воронов» запрещает юноше идти вперед. В удивлении отступив на несколько шагов, «Зигфрид Бакунин» принимает вызов.

Как это было в «Лоэнгрине» и «Валькирии», в ситуации поединка баритон и тенор поют практически в одном диапазоне (Вотан неоднократно берет f^1 и даже fis^1). Ритмически сжимаемая и интенсивно разрабатываемая в оркестре тема безысходности незаметно перетекает в бушевание огня, которым Странник пытается устрашить смельчака, но одновременно указывает ему дорогу – на вершину скалы, где разгорается ослепительный свет. Поэтому нисходящие полутоны⁷³⁰, знакомые Зигфриду по рассказам Миме о страхе, производят противоположное воздействие: юношу охватывает ликование от сознания близости к заветной цели. В четырехтактной реплике, с которой он устремляется к скале («Zurück, du Prahler»), над сплетением лейтмотивов Зигфрида-героя, пророчества

⁷³⁰ На словах «bald frißt und zehrt dich».

Птички и спящей Брюнгильды трижды «с размаху» берется *as¹ / gis¹*. Впервые за все время диалога темы Зигфрида сохраняются и в начале ответа Вотана – вплоть до момента, когда верховный бог простирает свое копьё, угрожая вторично сокрушить Нотунг. Возвращение в оркестре темы страдания Вельзунгов превращает Зигфрида в мстителя, но удар поражает не врага его отца⁷³¹, а копьё, хранящее законы несправедливого мира. Когда юноша замахивается мечом, в оркестре соединяются тема меча и заключительный мотив Зигфрида-героя, вынося голос в момент удара к верхнему *a¹* над взятым *ff* уменьшенным септаккордом.

Исход третьего поединка – как и двух предыдущих – не наполняет сердце Зигфрида ликованием. Он провожает взглядом исчезнувшего во мраке Вотана скорее с недоумением (трус сбежал с поля брани?), снова в среднем регистре, над темой страдания Вельзунгов. Однако буквально в следующем такте с новым жаром устремляется к заветной цели, приветствуя спускающийся со скалы огненный поток ликующими возгласами, основанными на разложенных мажорных трезвучиях⁷³². Как бы указывая путь, в оркестре возвращается фанфара Птички, открывавшая эту сцену, и вокальная партия следует по ее контуру, дважды достигая выдержанных *a¹*, а под конец и единственного за всю оперу *b¹* на словах «**Jetzt** lock' ich ein liebes Gesell!», озвученных вариантом лейтмотива сна Брюнгильды. Бросаясь в огонь, Зигфрид действительно «начинает трубить в свой рог» – в надежде, что наконец-то на его зов откликнется «добрый друг», которого в следующем такте «представляет» лейтмотив сна Брюнгильды.

Знаменитая картина прохода сквозь огонь, увенчивая 2 сцену, связывает ее с началом 3-й, где лучезарный юноша, очистившись в духовно родственном ему пламени, оказывается на тех «блаженно пустынных вершинах»⁷³³, с которых

⁷³¹ «Meines Vaters Feind» – зигзагообразный «росчерк» по звукам уменьшенного септаккорда: от пунктированного *a* к выдержанному *fis¹* а затем от нижнего *fis* на тритон вверх.

⁷³² Появление в оркестре на словах «Wonnige Glut! Leuchtender Glanz!» (а затем и в симфонической картине прохода сквозь огонь) аккордового лейтмотива золота Рейна скорее всего связано с идеей неодолимо влекущего к себе сияния (в Прологе тетралогии он возникает на словах «Leuchtende Lust» и «Glühender Glanz»). Виндспергер выделяет данный вариант лейтмотива в «тему приключений» (№375).

⁷³³ Его первые слова в этой сцене: «Selige Öde auf wonniger Höh!». В либретто и некоторых нотах иногда встречается «Selige Öde auf sonniger Höh!», однако сегодня общепризнан первый вариант,

Лоэнгрин некогда ринулся в «согревающие объятия земли». И именно здесь, в полной изоляции от земного мира, герою тетралогии суждено обрести счастье идеальной любви в фейербахианском понимании. «Неземная, священная, чистая любовь»⁷³⁴ Зигфрида и Брюнгильды не только не связана с продолжением рода⁷³⁵, но пресекает обе его линии, о чем заранее предупреждает открывающий 3 сцену лейтмотив судьбы. Предвестие станет реальностью в «Гибели богов», тогда как «Зигфрид» завершится по канону сказки – соединением влюбленных.

Уникальный синтез возвышенной чистоты и открытой чувственности предопределил особенности музыкального языка в этой сцене. На передний план выдвигаются красота звучания, вокальная и инструментальная кантилена, чистые оркестровые тембры: унисон скрипок, солирующие деревянные духовые и даже арфа. Вплоть до пробуждения Брюнгильды ведущая роль в оркестре отведена струнным (чаще всего без контрабасов, которые в лучшем случае играют *pizzicato*) и деревянным духовым, а валторны, тромбоны и – в единичных случаях! – трубы используются как дополнительные краски или гармоническая педаль. Оркестровые партии обильно оснащены ремарками типа *zart, sehr weich, sehr ruhig*, всплески *f* и мини-*crescendo* гасятся тихой звучностью, ускорение и замедление темпа встречаются подчас в одном такте. Раскрыть многообразные и противоречивые чувства героя драматическому певцу помогает также тщательно прописанная в музыке (и ремарках) линия сценического поведения. Зигфрид не пребывает в неподвижности, подобно Тангейзеру, внезапно оказавшемуся в родной долине, но выполняет простые действия, понятные для публики и исполнителя.

Вечный покой открывшихся герою заоблачных высот воплощает «бесконечная» мелодия первых скрипок, охватывающая практически весь диапазон инструмента. В ее основе – лейтмотив Фрей, различные модификации которого станут своего рода соединительной нитью этой сцены. На гребне

среди прочего использующийся в первом издании партитуры и клавира, а также в воспоминаниях Гея.

⁷³⁴ Wolzogen. S. 92

⁷³⁵ Первым эту особенность союза валькирии и солнечного героя отметил Ницше: «Зигфрид “эмансипирует женщину” (пробуждает Брюнгильду. – Г.К.) – однако без надежды на потомство». Ницше Ф. Казус Вагнер // Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 543.

мелодической волны образ идеальной любви соединяется с темой судьбы у четырех тромбонов *pp*, после чего скрипки откатываются вниз на мотиве сна Брюнгильды, чтобы от нижнего *a* начать вторую волну подъема на теме Фрей – теперь к вступлению голоса. Волны подъема и спада – широкие, как в начале сцены и в эпизоде пробуждения Брюнгильды, или сжатые – еще одна характерная примета первой половины финальной сцены «Зигфрида». Как правило, при подъеме используются варианты темы Фрей, тогда как наиболее эффективным средством спада (тем более низвержения) оказывается мотив стремления к Брюнгильде.

На репетиции Вагнер вполголоса подпевал скрипкам в последних тактах перед вступлением Унгера, но почти сразу прервал его: «Любезный друг, Вы взяли неверный тон: здесь надлежит выразить исполненное предчувствий удивление, восторг и потрясение при виде совершенно нового мира, который внезапно ему открылся. Это потрясение обнаруживается в тихом, затаенном звучании голоса. Он с некоторой робостью наблюдает за сменяющимися друг друга чудесами, которые пленяют его чувства, а вскоре и совершенно сбивают с толку»⁷³⁶.

По свидетельству Гея, Вагнер сам продемонстрировал певцу «затаенное звучание» голоса, который вступает в среднем регистре, ниже тремолирующей «надстройки» скрипок и альтов. Первая реплика Зигфрида завершается вариантом лейтмотива судьбы, который звучит скорее как блаженное предчувствие. Смысловой перекраске способствует вступление на последнем звуке лейтмотива деревянных духовых в полном составе, но *pp*. В союзе с тремоло литавр они наглядно воплощают слово «Nöh», «подслащённое» долгой закрытой гласной, а заодно вводят аккордовый лейтмотив золота Рейна в ритмическом увеличении. При посредничестве лейтмотива пророчества Птички (знак достигнутой цели) и аккордов волшебного сна Брюнгильды, верхний голос оркестровой фактуры по хроматическим полутонам незаметно перетекает в «лейтмотив красоты»⁷³⁷ (Рисунок А.78).

⁷³⁶ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 130–131.

⁷³⁷ Впервые он появился во 2 сцене «Золота Рейна», когда Фрикка говорила о Валгалле как о «преlestном жилище, блаженном доме», который должен привязать к ней непостоянного Вотана. Выделив в либретто в качестве ключевых слова «fesseln» и «binden», Вольцоген назвал

Когда Зигфрид замечает спящего в отдалении Гране, парящая в вышине септима доминантсептаккорда к H-dur «перетягивается» в тонику e-moll, смещаясь на две октавы ниже к земле. Со вступлением голоса скрипки и альты заменяются валторнами, что придаёт вокальному тембру мужественный «бронзовый» оттенок, понижается и тесситура – именно здесь Зигфрид берет свое единственное *c*.

К Брюнгильде герой приближается на теме прощания Вотана, которую над насыщенным *tremolo* низких струнных с трепетной нежностью поет унисон засурдиненных первых скрипок, виолончелей и валторны. Полнозвучная оркестровая кантилена, оттененная тихими кличами тромбонов и басовой трубы, накладывает отпечаток и на восприятие вокальной партии: ритмически достаточно активные, порой отрывистые реплики, неспешно поднимающиеся в средний регистр, с захватом зоны перехода, исполнены спокойствия. Рассматривая спящего воина и постепенно освобождая его от доспехов, Зигфрид словно рассуждает сам с собою, комментируя свои действия и впечатления от очередного «чуда». Даже скачок к *f*¹ на слове «Mann» (на которое откликаются две трубы *f*) не нарушает затаенно-созерцательного настроения: уже в следующей фразе вокальная линия спускается к *des* по ступеням разложенного мажорного трезвучия, подкрашенного гармонией четырех тромбонов *dolce p*, как бы отражая тёплые чувства к неизвестному герою.

Полностью пропев вариант своего ариозо из финала «Валькирии» и заменив заключительный мотив на группетто, оркестр незаметно переводит мелодию Вотана в тему красоты – как раз в тот момент, когда Зигфрид осторожно снимает со спящего шлем, из-под которого вырываются длинные волнистые локоны. «Нежно» воскликнув «Ах! Как красиво!», он любуется новым чудом: темп замедляется, фразы в диапазоне *fis* – *fis*¹ становятся напевными и протяжёнными, а

его темой любовных оков (№12). Сходной трактовки придерживаются Ваак («тема любовных чар – III, 34) и Виндспергер («мотив женщины» №377; в «Золоте Рейна» он данную тему не выделяет). На наш взгляд, лейтмотив связан не конкретно с любовным влечением, но с восхищением красотой вообще, и именно так он трактуется в разбираемой сцене.

к концу мини-ариозо скрипки (уже без сурдин) опять воспаряют в поднебесье на мотиве Фрей – к повторяемой септима доминантсептаккорда⁷³⁸.

Повторное понижение регистра, замена мажора минором и возвращение мотива валькирий, впервые появившегося при виде Гране, готовят переломный момент, когда Зигфрид разрезает доспехи мечом. Замедленный и максимально смягченный вариант лейтмотива Нотунга – в очередной раз используемого не по прямому назначению! – исполняется не воинственной трубой, но валторной, а качестве «второго эха» подхватывается двумя кларнетами. Мечтательная последовательность параллельных терций перетекает в лейтмотив любовного самозабвения (Hingebungs-Motiv)⁷³⁹. Он явно обязан своим происхождением итальянской оперной кантилене, конкретно – каденционным разделам дуэтов согласия, о чем свидетельствуют и нисходящая последовательность параллельных терций, и мучительно-сладостная трель на последнем выдержанном звуке.

Разрешение каденции самозабвения в тонику пресекается вторжением *Sehr lebhaft* на динамизированном мотиве стремления к Брюнгильде, что отражает сильнейшее потрясение Зигфрида, впервые в жизни увидевшего женщину.

От восклицания «*Das ist kein Mann!*» «тихое, затаенное звучание голоса» уступает место пылкому *Sprachgesang*, в котором Вагнер требовал от исполнителя очень четкого произнесения согласных. Здесь всё построено на контрастах в динамическом диапазоне от *f sehr leidenschaftlich* до *p dolce* и частых сменах темпа. Постоянные переходы от «*величайшей взволнованности*» то к «*подавленности*», то к «*нежнейшим чувствам*» отражаются в детально проработанном рисунке вокальной партии, где преобладают возбужденные отрывистые реплики. Они нередко начинаются синкопами, которые смещают выдержанные акцентированные звуки на слабые доли такта. Примечательно, однако, что до пробуждения

⁷³⁸ Один из редких случаев у Вагнера, когда авторская ремарка («*Siegfried erschrickt*») никак не отражается в музыке.

⁷³⁹ № 379 у Виндспергера. Вольцоген (как и Ваак) не выделяет его в самостоятельную тему, но связывает с вариантом (№46-б) мотива отречения (№9), который звучал во 2 сцене II д. «Валькирии», когда Вотан рассказывал о соблазнении Альберихом земной женщины («*[Das Wunder ge]llang dem Liebelosen*»). В «Зигфриде» в качестве самостоятельного мотива он впервые проводится также в партии Вотана (1 сцена III д.), объявляющего Эрде, что Брюнгильда проснется, дабы стать женой смертного.

Брюнгильды ни одно вокальное построение не завершается динамической и тесситурной кульминацией (хотя в изломах мелодической линии нередки широкие скачки к gis^1 и $g^1/fisis^1$) – ведь главная цель пока не достигнута.

Ритмически сжатая тема красоты, открывающая ми-мажорное ариозо Зигфрида («Brennender Zauber»), перед вступлением голоса уступает место низвергающимся пассажам мотива стремления к Брюнгильде, который к концу вокального построения спускается от g^3 почти на три октавы вниз, к выдержанному h , отражая «крайнюю подавленность» героя. Тающие силы Зигфрида поддерживают скрипки *sul G, vibrato* (восходящая секвенция на теме любви к матери, к которой юноша взывает о помощи). Четвертое звено секвенции, едва начавшись, перетекает в новый вариант лейтмотива стремления к Брюнгильде, где смятенная начальная синкопа заменена акцентом на сильной доле. Однако оркестру не удастся удержать вокальную партию в верхнем регистре: герой «опускается на грудь Брюнгильды словно лишившись чувств».

После «долгого молчания», едва очнувшийся Зигфрид вновь приходит в отчаяние: удастся ли разбудить спящую, не ослепнув от ее сияющего взора. Несмотря на крайнее возбуждение, единственный скачок к gis^1 на слове «Blick» помечен ремаркой *zart*. А в очередном динамическом и регистровом «провале» после основанного на теме судьбы вопроса «[Ertrüg] ich das Licht?» у низких скрипок формируется ритмически сжатый вариант темы страдания Вельзунгов (любви к матери), обретающий в этой сцене самостоятельное значение. Вольцоген (69-b), Виндспергер (№378) и Ваак (III, 36) называют его лейтмотивом любовной оторопи (Liebesverwirrung), нам же более уместным представляется определение «лейтмотив любовного страха».

Образ спящей девы впервые предстал перед героем в рассказе Миме о страхе, научить которому Зигфрида якобы завещала его мать. Сильнейшие переживания кажутся юноше сходными с теми, что описывал Миме, недаром реплика, следующая за первым проведением лейтмотива, по тексту перекликается с

рассказом карлика⁷⁴⁰. Неведомое прежде чувство выражается в не свойственных Зигфриду отрывистых, как бы задыхающихся двузвучных мотивах. В середине этого построения («*Sehrendes Sehnen*») ненадолго утверждается кантилена, но на заключительных словах («*zittert <науза> die **Hand!***»), двузвучные мотивы возвращаются, и мелодическая линия взвивается на большую септиму вверх, к кульминационному g^1 , из которого оркестр выводит тему сна Брюнгильды (Рисунок А.79).

Вопреки сложившимся представлениям⁷⁴¹, Зигфрид не взывает к матери о помощи, но взволнованно сообщает, что выполнил ее завет – познал страх. Рваные изломанные фразы, поддержанные интенсивным развитием темы любовного страха у струнных и деревянных духовых, внезапно застывают на d^1 («*dein mutiges **Kind***»), которое берется скачком от e , а когда голос умолкает, «разрешается» полутоновым «вздохом» оркестра. В наступившей тишине фраза «*Im Schiefe liegt eine **Frau***», расположенная в тесном пространстве зоны перехода ($cis^1 - e^1$), произносится «очень нежно», без оглядки на дирижера. Это точка эмоционального перелома, подтверждаемого вступлением оркестра на последнем слове: то, что не удалось сделать Миме, Фафнеру и Вотану, осуществила спящая красавица. Медленно ниспадающая над доминантовым предыктом к E-dur тема сна Брюнгильды как бы восстанавливает стесненное дыхание, и заключительную реплику ми-мажорного ариозо («*die hat ihn das Fürchten gelehrt!*»), несмотря на паузы и хроматизмы, следует произнести спокойно, с сознанием исполненного долга.

Чтобы преодолеть страх и вновь обрести мужество, Зигфриду необходимо разбудить Брюнгильду. Однако для этого не годятся привычные стереотипы мужественного поведения. Решительный порыв оркестра, сцепляющего тему меча, никак не связанную с конкретным сценическим действием, и фрагмент лейтмотива

⁷⁴⁰ У Миме – «*schwellend Schwirren zu Leib **dir schwebt***», у Зигфрида – «***Mir schwebt** und schwankt und *schwirrt* es umher*».

⁷⁴¹ См, например: Wolzogen, S. 90.

Зигфрида-героя⁷⁴², едва достигнув вершины, «усмиряется» динамическим спадом (тема стремления к Брюнгильде соединяется с интонациями любовного страха), что обусловлено новым приливом «нежнейших ощущений». Так готовится очередная смена способа подачи звука.

Начиная от слов «Süß erbebt mir ihr blühender Mund», Вагнер в работе с Унгером уделял главное внимание чисто вокальной стороне исполнения. «Если бы Вам довелось услышать голос молодого Тихачека! Как он умел создавать непрерывную вокальную линию!», – восклицал композитор, ссылаясь на молитву Риенци из V д., где «простая мелодическая линия» звучала «как итальянский вокализ». Со словами «Я никогда этого не забуду», Вагнер сел за рояль, чтобы продемонстрировать «особый вид вокальной фразировки»; он намечал гармоническую основу, а самые выразительные места молитвы «пропел нежным голосом»⁷⁴³.

В вокальной партии и у солирующих инструментов появляются длинные (до четырёх тактов) фразировочные лиги⁷⁴⁴. На словах «Ach! <пауза> Dieses Atems» дыхание учащается, а в оркестре возникает лавинообразное нарастание к первой в этой сцене кульминации. Заключительный мощный аккорд струнных и духовых «выталкивает» произносимый практически без сопровождения призыв-заклинание «Erwache! Erwache! Heiliges Weib!». Несмотря на ремарку «как бы в отчаянии», первые фразы звучат повелительно и основаны на квинтовых скачках от акцентированных вершин (fis^1 , g^1), тогда как третья, уже не предваряемая аккордом, выражает робость перед неразгаданным чудом. Соответственно, слово «Weib» окрашивается выдержанным до-минорным трезвучием дерева и низкой меди, а из него вычленяется лейтмотив судьбы у засурдиненных валторн.

Однако герой не намерен склоняться перед судьбой. Не дождавшись ответа, он бросает вызов повторному проведению ее лейтмотива секвентно восходящей

⁷⁴² Соответственно, и исполняет этот мотивный гибрид не труба, как в 4 сцене II д. «Валькирии» (в «Зигфриде» ей поручен только подголосок), но унисон гобоев и кларнетов.

⁷⁴³ Hey Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 131

⁷⁴⁴ Они проставлены в первом издании клавира (1871), в первой печатной партитуре (1876) и в других использованных нами источниках, но отсутствуют в клавире, выпущенном в издательстве «Музыка» (1972).

фразой («So saug ich mir Leben»), которую авторская ремарка рекомендует произносить несколько медленнее, как бы растягивая слоги, «сдавленным голосом, с выражением настоящей потребности». Тем полновочувственнее и раскованнее должно прозвучать после паузы начальное *ges^l* лейтмотива любовного самозабвения («**sollt** ich auch sterbend vergehn!»), который на сей раз разрешается в тонику – строго в тот момент, когда Зигфрид склоняется к спящей и припадает к ее устам (Рисунок А.80).

Пробуждение Брюнгильды, плавно переходящее в финальный дуэт, – перипетия тетралогии, т.е. «перемена событий к противоположному... по законам вероятности или необходимости»⁷⁴⁵, сопряжённая, в полном соответствии с хрестоматийным определением сплетенной фабулы, с переменной судьбы и узнаванием⁷⁴⁶. Если безмерная радость узнавания дарована обоим участникам сцены, то трагическая перемена судьбы касается лишь Брюнгильды, приносящей великую жертву добровольно, хотя и не без мучительных колебаний.

Оркестровая «пантомима пробуждения» возвращает основные темы вступления к финальной сцене III д., открывая ее расширенную вторую строфу, где будут неоднократно воспроизводиться на новом уровне знакомые ситуации, музыкальный материал и оркестровые краски. Во вступлении лейтмотив Фрей последовательно передается от бас-кларнета к виолончелям – гобоям – первым скрипкам, понимаясь все выше над разрастающейся гармонической вертикалью и вытесняя вариантными подголосками тему судьбы. Как и в начале первой строфы, светоносное *tutti* разрешается в ми-минорное трезвучие деревянных духовых и валторн, только теперь это не связано с потемнением колорита: трезвучие оказывается первым аккордом новой «темы приветствия миру»⁷⁴⁷.

Драматургическая уникальность сцены Зигфрида и Брюнгильды заключается в том, что начинается она не как любовный дуэт, но как ритуальное действие вселенского масштаба. Пробуждающаяся валькирия приветствует солнечный свет,

⁷⁴⁵ Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 73.

⁷⁴⁶ См.: Там же. С. 71.

⁷⁴⁷ Вольцоген, №72, Ваак – III, 37. У Виндспергера – «мотив пробуждения», №380.

прославляет бессмертных богов, безграничный мир и землю. Совместное пение Зигфрида и Брюнгильды, начиная от «Heil der Mutter», сам Вагнер охарактеризовал как религиозный обряд, в котором человек самозабвенно распространяет собственное счастье на вселенную⁷⁴⁸. По духу этот эпизод близок дуэту Адама и Евы из «Сотворения мира» Гайдна: Бог создал Человека, чтобы тот воздал хвалу его творению, и блаженная пара первым делом исполняет свой долг.

Важнейшей частью ритуального действия становится подтверждение предопределенного: Брюнгильду будит именно Зигфрид. Его первая реплика в этой сцене («Durch das Feuer drang ich») основана на варианте героического лейтмотива, который юноше «вручает» валькирия («Wer ist der Held, der mich erweckt?»).

Уже в этой реплике голос Зигфрида обретает новые краски благодаря опоре на проведение лейтмотива в оркестре. На фоне пульсирующих аккордов дерева и труб унисон шести валторн начинает каждую фразу *p*, а завершает *f* или даже *ff*. Голос вступает в конце очередного нарастания и реально «сопоставляется» с оркестром на последней доле каждого первого такта лейтмотива и ударной доле следующего. Однако, едва достигнув максимальной громкости, валторны останавливаются на выдержанном затухающем звуке, а вокальная партия спускается в средний регистр, чтобы решительным, но не требующим чрезмерного напряжения подъёмом продемонстрировать устремленность героя к цели (Рисунок А.81).

После ответа Брюнгильды Зигфрид провозглашает заглавную тему дуэта, которую Вольцоген (№73) и Ваак (III, 38) называют «мотивом любовного приветствия», а Виндспергер – «мотивом восторга» (№381). Однако в «дуэте согласия», где чаще всего звучит слово «Heil», о любви не говорится. Поэтому мы предлагаем рабочее название «мотив славления».

Новый лейтмотив утверждает в партии Зигфрида скачки на сексту, чередующиеся с упоенными поступенными пробегами. Реплики героя дублируются напевным унисоном оркестра⁷⁴⁹ и тем самым выделяются в качестве ведущего голоса. Особенно примечательно заключительное построение, где линия

⁷⁴⁸ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. S. 317.

⁷⁴⁹ Две валторны, два фагота, вторые скрипки и альты.

тенора, в отличие от более кратких реплик сопрано, не прерывается на протяжении восьми тактов, дважды достигая a^1 , причем вторично – в самом конце едва ли не длиннейшего в теноровых партиях Вагнера слогового распева на слове «**Seligem**» (3,5 такта! Рисунок А.82). Начинаясь волнообразным опеванием до-мажорного квартсекстаккорда, фраза, подхватываемая Брюнгильдой, перерастает в заключительный мотив темы приветствия миру. Как и тема любовного самозабвения, это вариант итальянской белькантовой каденции – только расширенный безмерностью счастья. В качестве расширенной каденции он легко присоединяется к другим темам (например, к теме славления), обогащая или варьируя их образный смысл. Поэтому целесообразно ввести автономное определение – «каденция счастья».

В данном случае каденция исполняется с затуханием звучности и замедлением темпа – вплоть до фермат на предпоследних звуках. И лишь при разрешении в тонику C-dur Вагнер дает волю оркестру, который, отталкиваясь от соединенных по вертикали мажорных вариантов тем страдания Вельзунгов и Зигфрида, утверждает «тему блаженства»⁷⁵⁰.

Второй раздел дуэта развивает материал начального, но после обращения Брюнгильды к Зигфриду – всепобеждающему свету, который пробуждает к жизни, пафос религиозного действия уступает место доверительной беседе, где лидирующая роль отведена валькирии. Зигфрид, не поспевающий за полетом ее мысли, предстает наивным лесным мальчиком, когда после каденции счастья на словах «*So lang lieb ich dich, Siegfried*» «*тихо и робко*» спрашивает (на фоне темы любви к матери в оркестре): «*So starb nicht meine Mutter?*».

Осознав свою ошибку, герой уже не пытается вникнуть в глубинный смысл рассуждений валькирии о прошлом и будущем, он просто упивается сиянием ее очей, теплым дыханием, вслушивается в мелодию голоса и пытается ее воспроизвести – почти как в сцене с Птичкой. Например, в начале ариозо «*Wie Wunder tönt*» над лирическим вариантом темы славления в оркестре угадываются

⁷⁵⁰ У Вольцогена (74) и Ваака (III, 39) – «мотив любовного экстаза», у Виндспергера (№ 382) – «тема ликования».

очертания другого, не менее важного лейтмотива⁷⁵¹, который Вольцоген (№70) и Ваак (III, 18) называют темой мирового наследства, а Виндспергер – темой любви Зигфрида. На наш взгляд, это образ идеальной любви, спасающей мир (сокращенно – «мелодия любви»)⁷⁵². Отсюда в партию Зигфрида проникают тянущиеся ввысь линии в диапазоне септимы (или сексты).

Идиллическую атмосферу ариозо, где голосу вторят виолончели и подпевают деревянные духовые, а трепетно пульсирующая или вибрирующая гармония дополняется пассажами арфы, исподволь расшатывают декламационные реплики. Обе начинаются словом «*doch*» и временно приостанавливают ритмическую пульсацию и пение в оркестре (Зигфрид признается, что не понимает смысла «напевов» валькирии). Вторая, более протяжённая реплика завершается темой судьбы, продолжаемой в оркестре темой любовного страха – примерно так же, как в предыдущем разделе сцены⁷⁵³. Однако теперь уже Зигфрид понимает, что «страх» – это неодолимое влечение к Брюнгильде, к которой он страстно стремится, но боится прикоснуться. Поэтому ничто не может сдержать секвентный подъем вокальной линии на варианте темы славления к вершинным *ges^l*, *g^l* и, наконец, *as^l* на слове «**Sinne**», воплощающем ту «потребность в полном чувственном осуществлении, в наслаждении обожаемым объектом»⁷⁵⁴, о которой Вагнер писал в «Обращении к друзьям»: осмысливая «Лоэнгрину», но работая над либретто «Зигфрида».

Полагая, что разрушить оковы страха может лишь тот, кто его внушил, Зигфрид просит Брюнгильду вернуть ему утраченное мужество. Эта реплика поизносится на мотиве любовного самозабвения, на последних звуках которого оркестр умолкает: гордая дева не готова откликнуться на страстный призыв.

⁷⁵¹ Впервые он появился в начальной сцене III д. после слов Вотана «*froh und freudig führe frei ich nun aus!*», а в этой сцене – на словах Брюнгильды «*So lang lieb ich dich*».

⁷⁵² Н. Николаева связывает эту тему с «идеей любви-искупления». Николаева Н.С. Кольцо нибелунга // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга 3. С. 169.

⁷⁵³ Сравним вокальную и оркестровую партии на словах «*versteh ichs nicht*» и в двух следующих тактах с произносимой до пробуждения валькирии фразой «*Ertrüg ich das Licht?*» и тремя следующими тактами в оркестре.

⁷⁵⁴ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 290

Местным лейтмотивом смятения Брюнгильды начинается третий раздел дуэта, суть которого Вольцоген определил словосочетанием «любовная борьба»⁷⁵⁵. По сравнению с состязанием певцов в «Тангейзере», спор о «волшебном источнике» девичьей чистоты осложнен величию жертвы, которую сознательно приносит валькирия, и четким пониманием последствий, в том числе для солнечного героя. Определенную роль играет и изначальная несопоставимость «весовых категорий»: всеведущая дочь Вотана должна покориться несмышлёному юнцу, пусть и избранному на роль спасителя мира.

В диспуте с Брюнгильдой проявляется та «высшая сознательность» Зигфрида, о которой Вагнер писал Рёкелю. Действуя «исключительно в настоящем времени», руководствуясь природной интуицией и «беспредельным знанием» о том, что минута пламенной жизни дороже прозябания в вечности, недавний лесной мальчик к концу дуэта становится достойным партнером «священной девы», дарит ей счастье земной любви, недоступной для бессмертных, и свой лучезарный смех.

В отличие от второго раздела, где Брюнгильда вдохновенно «пела» об идеальной любви, навсегда связавшей ее с Зигфридом, здесь слово «Liebe» (и производные от него) не произносится ни разу. Избегая пламенных взоров «оппонента», валькирия оглядывает доспехи, снятые с нее дерзким пришельцем, и горько сетует на свою незащитность. Возражения Зигфрида отталкиваются от опыта, накопленного в дискуссиях с Миме: он подхватывает словесные и музыкальные тезисы Брюнгильды, и трактует их по-своему, нередко в метафорическом смысле⁷⁵⁶. Сначала («Auf wonnigem Munde») юноша «присваивает» и пронизывает нежной страстью тему блаженства, на которой Брюнгильда чуть ранее признавалась в давней любви к нему. В следующей реплике («Eine selige Maid») пылко живописует «раны», нанесенные ему безоружной девой и имитирует ее жалобные интонации. Наконец в напористом ариозо («Durch

⁷⁵⁵ См.: Wolzogen. S. 92.

⁷⁵⁶ Например, Брюнгильда поет о Гране, который, «бодро *пасется*» на лужайке после долгого сна, а Зигфрид – о своем взгляде, который «*любуется* прелестными устами» (различная трактовка слова «weiden»).

brennendes Feuer») требует унять пламя, ворвавшееся в его грудь, когда он без кольчуги и панциря шел к Брюнгильде сквозь огненную стену.

Начальное *Lebhaft*, помеченное ремаркой «*feurig*», по мелодическому рисунку напоминает самую первую реплику Зигфрида в диалоге с Брюнгильдой («*Durch das Feuer drang ich*»), только без героического лейтмотива, временно утраченного под напором любовного страха. Чередование квинтовых взлетов к g^1 («**F**euер»), а следом и к a^1 («**L**ohe») с поступенно восходящим движением в среднем регистре после «отскока» от вершины на октаву вниз создает впечатление неудержимого напора. С ускорением темпа возвращается лейтмотив любовного страха, переходящий в вариант темы Логе в непривычно низком регистре. На фоне «пожара» в оркестре вокальная партия, повествующая о пламени в груди героя, «топчется» в зоне перехода, с невероятным усилием вырываясь к g^1 («*brennt*»), а следующую вершину (выдержанное as^1 на слове «*Brust*») завоевывает с «разбега» по разложенному нисходящему септаккорду. Это и есть переломный момент преодоления страха, расширенному лейтмотиву которого герой противопоставляет тему любовного самозабвения, страстно обнимая Брюнгильду (Рисунок А.83).

Вокальная каденция оспаривается уменьшенным септаккордом оркестра: валькирия в ужасе отбегает на противоположную сторону сцены и выражает свое негодование в произносимой практически без сопровождения и как бы *rubato* реплике, которая от a^2 спускается по разложенным уменьшенным септаккордам к h . Лишь теперь дочь Вотана осознает унижительность кары, наложенной отцом.

Горьким сетованиям Брюнгильды, все глубже погружающейся в пучину отчаяния, Зигфрид противопоставляет широкую кантилену, исполненную мужественной нежности. Пытаясь пробудить в скованной страхом деве любящую женщину, вернуть ее к сиянию дня, Зигфрид «авторизует» мелодию идеальной любви, все дольше выдерживает верхние звуки и упорно рвется к каденции счастья. Первая попытка («*Erwache, sei mir ein Weib!*») прерывается Брюнгильдой еще на стадии восторженного взлета к упоительной трели. Вторая («*Tauch aus dem Dunkel*») продвигается дальше, но тоже не достигает тоники: превысив вершинное

*g*¹ Зигфрида (на слове «Tag») своим *gis*² и отвергнув мажорную диатонику, валькирия объявляет сияющий день пробуждения днем позора и бесчестия.

Ариозо Брюнгильды «Ewig war ich» – последняя попытка отстоять лишенное чувственного начала понимание идеальной любви; здесь выдвигаются новые темы⁷⁵⁷ и существенно проясняется настроение (*Sehr ruhig und mäßig bewegt*, *e-moll/E-dur*). Находясь в центре грандиозной концентрической формы дуэта, этот сольный номер выделяется в позднем творчестве Вагнера протяженностью и композиционной замкнутостью. Однако в середине трёхчастной формы, где Брюнгильда сравнивает себя с чистым ручьём, отражающим образ возлюбленного, разрабатывается тема любовного страха, предостерегая Зигфрида от прикосновения к водной глади, которое не только взмутит ручей, но и уничтожит отражение. А в конце ми-мажорной динамизированной репризы⁷⁵⁸, при поддержке лейтмотивов сна Брюнгильды и судьбы, формулируется вывод: «*Liebe dich und lasse von mir*».

Зигфрид возражает страстным признанием в любви, полностью растворившей его «я» в образе возлюбленной⁷⁵⁹, и предлагает собственную версию ее ариозо. Лейтмотив любовного страха возвращается в оркестре как образ манящих волн блаженного ручья, которые вздымаются все выше, постепенно подчиняя себе интонационный строй вокальной партии.

Октавный прыжок к *as*¹ на словах «spring in den **Bach**», внешне противоречащий смыслу фразы, как бы возносит героя на высоты чувственной любви, откуда вокальная партия неспешно планирует к динамизированной

⁷⁵⁷ Первую и основную из них Вольцоген (№75) и Ваак (III, 41) называют «мелодией мира», а Виндспергер (№384) – «мотивом чистоты». Вторая определяется как «мотив вселенского сокровища» (так называет Зигфрида Брюнгильда: Вольцоген, № 76; Ваак, III,42) или «мотив любовного счастья» (Виндспергер, №385). По мнению некоторых исследователей, (в частности см.: Grey Thomas S. Wagner's musical prose: texts and contexts. P. 169–170) обе темы были набросаны еще в 1864 г. для квартета, который Вагнер обещал сочинить в честь Козимы. В 1870 г. они стали основой симфонической идиллии «Зигфрид».

⁷⁵⁸ Ее замкнутость разрушают прерванный оборот и страстное возражение Зигфрида.

⁷⁵⁹ Эта идея явно заимствована у Фейербаха, утверждавшего в своей работе «Мысли о смерти и бессмертии» (1830): «Ты существуешь только в любимом объекте; все, что вне его, ты сам без него – для тебя ничто». См.: Feuerbach Ludwig. Gedanken über Tod und Unsterblichkeit // Ludwig Feuerbach's Sämtliche Werke. 3 Bd. Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1876. S. 24.

реминисценции мажорной репризы из ариозо Брюнгильды. «Авторизуя» и эту тему, Зигфрид торжествует победу в очередном раунде «любовной борьбы».

Подтверждая победу героя, оркестр перекрывает последний звук его реплики («Flut!») триумфальным проведением мелодии, которая, затухая, «перетекает» в нежнейший вариант лейтмотива славления, проводимый унисоном гобоев и кларнета над пассажами арфы и гармонической педалью дерева (доминантсептаккорд к F-dur длится шесть тактов). Вступление голоса на выдержанном верхнем *g* духовых, подчеркнуто замедленное движение вокальной линии по сравнению с проведением лейтмотива в оркестре – но по его мелодическому контуру – придают призыву Зигфрида «Проснись, Брюнгильда!» проникновенную и одновременно целомудренную интонацию. С разрешением в тонику движение оживляется, не утрачивая певучести, а тема блаженства на словах «Lache und lebe» обретает новый смысловой оттенок, связываясь с жизнеутверждающим смехом Зигфрида. Но главным событием становится троекратный призыв-заклинание «Sei mein»: три восходящих скачка к выдержанным звукам, с последовательным повышением тесситуры ($a - e^l$, $a - g^l$, $es^l - as^l$) и нарастанием звучности – от затаенной до ликующей, поддержанной четырехоктавным «всплеском» арфы и аккордом деревянных духовых, валторн и тремолирующих струнных (Рисунок А.84).

Спускаясь от вершины-источника *as* над затухающим мажорным квартсекстаккордом, гобои и кларнет как бы возвращают Брюнгильде «откорректированный» Зигфридом лирический вариант темы славления, с которого начиналось ее ариозо во втором разделе дуэта. Валькирия принимает свадебный дар с неведомой прежде простотой и сердечностью. Однако для Зигфрида, пылающего страстью здесь и сейчас, уверения в любви от века и навсегда – пустой звук. Поэтому распевным репликам сопрано, сохраняющим интонации, фактуру и тембровый строй только что отзвучавшего «Erwache», противопоставляются пылкие реплики тенора в ускоренном темпе над бурлящими волнами скрипок. «Тихим апофеозом» становится охватывающее почти весь диапазон партии ($e - a^l$) до-мажорное проведение мелодии любви, украшенной

«нетерпеливыми» колоратурами и потому особенно легко сплетающейся с темой блаженства.

«Твоя ль я теперь?», – с повторения заключительной фразы Зигфрида на лейтмотиве судьбы начинается ариозо Брюнгильды, знаменующее решительный перелом в «любобной борьбе». Обе его строфы отталкиваются от интонаций Зигфрида⁷⁶⁰, а в конце второй, расширенной строфы пробуждённая к новой жизни воительница заново обретает лейтмотив валькирии и от него переходит к теме Зигфрида-героя, словно и впрямь возвращая ему мужество.

«Вручение» лейтмотива в момент, когда Брюнгильда бурно обнимает Зигфрида, оттеняется медным блеском оркестра (к четырем валторнам и виолончелям добавляется третья труба) и возгласом, отражающим «*радостный испуг*» героя. Однако, в отличие от основанного на том же лейтмотиве ариозо Зигфрида в начале дуэта, репризное проведение гораздо прозрачнее по оркестровой фактуре: из медных остается лишь третья валторна, дополняющая аккордовую пульсацию гобоев и кларнетов, в вышине тихо вибрирует трелевидная фигурация первых скрипок, контрабасы в основном молчат, а вторые скрипки и альты ограничиваются *pizzicato* по формуле бас – аккорд. В столь благоприятных условиях голос, поддержанный певучим унисоном виолончелей, обретает особую полетность и раскованность, что, конечно же, отражает самоощущение персонажа. Обнимая Брюнгильду, Зигфрид неожиданно вспоминает, что страху он так и не научился и объясняет это собственной глупостью. Так перекидывается смысловая арка к концу II д., что подтверждается реминисценцией лейтмотивов Птички.

Если во втором разделе дуэта наивность Зигфрида вызывала у вещей девы дружелюбно-снисходительную улыбку, то теперь слова «Oh! Kindischer Held!» она произносит «*смеясь от неистовой радости*», перескакивая по ступеням разложенного увеличенного трезвучия, – совсем как в начале II д. «Валькирии». Хроматически нисходящие цепочки параллельных секст- и квартсекстаккордов,

⁷⁶⁰ Весьма неожиданным дополнением оказывается возвращение в оркестре темы Фафнера, когда Брюнгильда говорит, что ее взор «пожирает», а рука «сжимает» возлюбленного. Тем самым «любобная борьба» связывается с предыдущими поединками героя.

сопровождаящие ее кличи в пору беззаботной юности, вводят развернутый предыкт к динамической репризе начального, до-мажорного раздела дуэта, где наряду с темой «смеющегося блаженства» («Lachend muß ich dich lieben») важную роль играет так называемый лейтмотив «любвонной решимости» (Вольцоген, № 77, Ваак, III, 44), или «любвонного союза» (Виндспергер, 387), открываемый «колокольной» секвенцией поступенно нисходящих кварт у двух валторн, которым предписано играть *«очень мощно, хорошо выдерживая, но не связывая [звуки]»*.

Голоса героев объединяются, вливаясь в репризу «дуэта согласия», которую Зигфрид начинает с тех же звуков, что и в первой части формы. Однако на сей раз сопрано не повторяет текст свободно имитируемых фраз тенора. Если Зигфрид снова прославляет сияние дня и прекрасный мир, в котором живет Брюнгильда, то развенчанная валькирия восторженно пророчит закат богов и «ночь истребления». К единому тексту партии сводит мелодия любви, которую запекает сопрано, взмывая к g^2 , выдерживаемому почти пять тактов. Тенор оплетает выдающееся вокальное достижение партнерши «колокольной» секвенцией, дублируемой двумя валторнами (Рисунок А.85). При перестановке голосов по принципу *Stimmtausch* Зигфрид тянет g^1 в два раза меньше, что, впрочем, ненамного облегчает задачу исполнителя в «соревновании» с высоким драматическим сопрано⁷⁶¹.

«Любовь не была бы совершенной, если бы не существовала смерть», – утверждал Фейербах⁷⁶². В залитом солнцем финале «Зигфрида» последним словом становится «смерть», пусть и «смеющаяся». Эти слова произносятся над сплетением в оркестре лейтмотивов блаженства, Зигфрида-героя и мелодией любви, которой завершается опера.

⁷⁶¹ В заключительном дуэте согласия Зигфрид не опускается ниже g (единственное e – в самом конце), но при этом 6 раз выходит на a^1 и 18 – на g^1 . Верхние звуки либо становятся вершинами-источниками фраз, либо выдерживаются.

⁷⁶² Feuerbach Ludwig. Gedanken über Tod und Unsterblichkeit // Ludwig Feuerbach's Sämtliche Werke. 3. Bd. S. 16.

3.3.4. Музыкальное воплощение образа: Зигфрид-богатырь

По сравнению с третьей оперой тетралогии, в «Гибели богов»⁷⁶³ Зигфрид поет почти в два раза меньше (около 30 минут), хотя участвует в семи сценах из одиннадцати. Более того: он утрачивает стержневую роль в развитии событий. Правда, герой наконец-то воплощает в жизнь единственную мечту, оставшуюся неосуществлённой в «Зигфриде», – вырывается в большой мир. Однако реальность этого мира оказывается обманчивой и враждебной по отношению к «бесстрашному, всегда влюбленному человеку»⁷⁶⁴. Зигфрида обрекают на гибель цельность и неизменность его натуры, его «героическая сущность, которая, легко воспламеняясь, устремляется к каждой следующей [цели] с бесстрашно радостной энергией»⁷⁶⁵.

В столкновении света и тьмы, олицетворением которых выступают Зигфрид и Хаген, последовательно и сознательно действует лишь одна сторона. В искусно расставленные сети Хагена, чьи действия направляет Альберих, попадает не только Зигфрид, но и все, кто так ли иначе вступает в союз с сыном нибелунга, не понимая его истинных целей. Единоутробные брат и сестра Хагена соглашаются опоить Зигфрида волшебным зельем и заставить его сосватать Брюнгильду для Гунтера. А валькирия, пораженная в самое сердце мнимым предательством возлюбленного, подсказывает единственно верный способ убить его. И лишь пройдя через адские муки унижения и ревности, вновь обретает утраченное ради любви знание, чтобы уничтожить власть кольца, а с нею и весь несправедный мир. Таким образом, именно Брюнгильда становится главной героиней «Гибели богов», подводит итог событиям в почти двадцатиминутном заключительном монологе, и прославляется оркестром, когда занавес опускается в последний раз.

Тем не менее, Зигфрид по-прежнему остается центральной фигурой, вокруг которой сплетаются все интриги и бушуют все страсти. Даже находясь под

⁷⁶³ Из трех вариантов перевода на русский язык немецкого названия «Götterdämmerung»: «Гибель богов», «Закат богов» и «Сумерки богов» мы будем использовать первый.

⁷⁶⁴ Слова Вагнера в письме к Рёкелю. Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6. S. 68.

⁷⁶⁵ Wolzogen. S. 96–97.

воздействием зелья забвения, он сохраняет цельность природы – а, соответственно, и основные лейтмотивы, и характерные особенности вокальной партии.

Диапазон Зигфрида-богатыря такой же, как у юного Зигфрида, но тесситура в целом несколько ниже. Из крайних нижних звуков чаще всего появляется *d* (15 раз), тогда как *c* и *cis/des* лишь однажды. Вершины затрагиваются более регулярно: 19 *as¹/gis¹*, 20 *a¹*, 1 *b¹* и 2 *c²*.

В отличие от Зигмунда и юного Зигфрида, в партии героя «Гибели богов» не представлены песенные жанры; она основана на детально разработанном *Sprachgesang*. Из этого, однако, вовсе не следует, что высказывания персонажа «лишены напевности», тем более «крикливы»⁷⁶⁶, или что у него нет ни «ариозных лирических монологов», ни «насыщенных кантиленностью дуэтных сцен»⁷⁶⁷. Например, дуэт Зигфрида и Брюнгильды из второй части пролога отличается торжественно-чувственной распевностью интонаций, широтой диапазона, регулярными выходами в блестящий верхний регистр, а также редкой для позднего Вагнера архитектурной и эмоциональной цельностью.

Ввести сцену прощания посоветовал Девриент, которому Вагнер читал в 1848 г. первый прозаический набросок «Смерти Зигфрида». Опытный практик театра заметил, что публике будет трудно воссоздать предысторию взаимоотношений героев по отдельным намекам и даже из «лирико-эпического диалога» оставшейся в одиночестве валькирии с проносящимися мимо ее скалы сестрами. Поэтому «прежде чем стать свидетелями непримиримого конфликта Зигфрида и Брюнгильды, [зрители] должны увидеть истинные, ничем не омраченные взаимоотношения этой пары»⁷⁶⁸.

Временно расстаться с Брюнгильдой Зигфрида побуждают не только жажда подвигов и желание увидеть мир, но и – как однажды в шутку заметил Вагнер – необходимость содержать семью: «он должен обложить данью несколько королей»⁷⁶⁹. С неизбежностью разлуки вынуждена смириться и Брюнгильда,

⁷⁶⁶ Левик Б.В. Рихард Вагнер. С. 381.

⁷⁶⁷ Николаева Н.С. Кольцо Нибелунга // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга 3. С. 178.

⁷⁶⁸ Wagner Richard. Mein Leben. Bd. 1. S. 451.

⁷⁶⁹ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. S. 759.

которая на всем протяжении совместной жизни готовила героя к новым деяниям, делая неуязвимым его тело и обогащая знаниями дух.

Несмотря на то, что поэма «Смерть Зигфрида» – первооснова цикла – была основательно переработана (в том числе терцет норн, которым открывается Пролог), дуэт, как и другие сцены с участием главного героя, не претерпел существенных изменений, если не считать стилистических правок и некоторых сокращений.

По вокальному языку сцена прощания Брюнгильды и Зигфрида близка финалу предыдущей оперы и тоже завершается слиянием голосов в восторженном славлении. Однако за истекшее время Зигфрид возмужал, а Брюнгильда «утратила всякое знание, кроме любви»⁷⁷⁰. Соответственно, рассматриваемый дуэт компактнее (длится около восьми минут) и лишен резких контрастов. Наряду с уже знакомыми, здесь вводятся новые лейтмотивы. Два из них сопоставляются в оркестровом вступлении, изображающем рассвет и восход солнца.

Мотив Зигфрида-богатыря, как отмечалось в 3.3.3, является вариантом темы юного Зигфрида – словно облаченным в медные доспехи (параллельные аккорды валторн) и наделенным горделивой «поступью» (ритмическое увеличение). Он звучит только в прологе и траурном марше⁷⁷¹, поскольку героем, способным на великие деяния, Зигфрид предстает в союзе с Брюнгильдой, когда две «половинки» «взаимно оправдывают и дополняют друг друга»⁷⁷². Зато тема юного Зигфрида сопровождает персонаж на всем протяжении «Гибели богов» – и как свидетельство внутренней цельности, и как звук его серебряного рога. Чаще всего она проводится солирующей валторной на сцене, т.е. как элемент реального действия, но может развиваться в оркестре и вокальных партиях без привязки к конкретным тембрам.

Трепетно нежный лейтмотив, начинающийся группеттообразным опеванием септимы доминантсептаккорда с последующим скачком на сексту вверх (один из

⁷⁷⁰ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6. S. 70.

⁷⁷¹ Фрагменты мотива в отсутствие героя на сцене возникают в оркестре, когда Хаген рассказывает о Зигфриде сначала Гибихунгам (I д.), а затем их вассалам (II д.).

⁷⁷² Feuerbach Ludwig. Das Wesen des Christentums // Ludwig Feuerbach's Sämtliche Werke. 7. Bd. Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1883. S. 227.

излюбленных мелодических приемов Вагнера, вспомним хотя бы молитву Риенци), Вольцоген (№78), Ваак (V[orspiel]&I, 21)⁷⁷³ и Виндспергер (№401) определяют как тему Брюнгильды; в отечественной литературе встречается название «тема супружеской любви Зигфрида и Брюнгильды»⁷⁷⁴. Нам представляется, что лейтмотив, соединяющий интонации темы страданий Вельзунгов и темы любви, широко развиваемой в «Валькирии»⁷⁷⁵, олицетворяет любовь Брюнгильды к Зигфриду.

Важнейшую роль в дуэте играет третий лейтмотив, впервые звучащий на словах Брюнгильды «[daß dir zu] wenig mein Wert gewann» и подхватываемый оркестром в качестве неразрешенной каденции, которая отделяет первую часть трехчастной формы от середины. Его гармоническая основа – сопоставление кадансового квартсекстаккорда и доминантсептаккорда, который далеко не всегда разрешается в тонику. Подобно каденции счастья, этот лейтмотив часто «сцепляется» с другими, однако он не связан с итальянской вокальной традицией и наделен способностью неоднократно повторяться, варьироваться и расширяться⁷⁷⁶.

Тему, которая пронизывает всю сцену, во многом определяя ее ликующее настроение, Вольцоген (№79) и Ваак (V&I, 23) называют мотивом героической любви. Виндспергер выделяет два ее варианта в отдельные лейтмотивы: лирический вариант (№403) он называет мотивом супружеской любви, героический (№405) – мотивом любви Зигфрида и Брюнгильды. На наш взгляд, данная тема олицетворяет представление Фейербаха о совершенном человеке, развитое Вагнером в письме к Рёкелю: «...в любви человек выражает недовольство

⁷⁷³ В «Гибели богов» Ваак дает сквозную нумерацию лейтмотивов Пролога и I д.

⁷⁷⁴ Левик Б.В. Предисловие // Р. Вагнер. Закат богов. М.: Музыка, 1973. С. VII.

⁷⁷⁵ Вольцоген (См.: Wolzogen. S. 98.) связывает его еще и с темой славления из первого дуэта Зигфрида и Брюнгильды, где в тему славления, как отмечалось, также порой проникали интонации мотива любви, преобразуя нисходящую сексту в кварту.

⁷⁷⁶ Такую способность лейтмотиву, интонационно связанному с темами любви Брюнгильды и ее сна (начальная восходящая секста), придаёт опевание гармонической основы двумя мелодическими волнами. Первая, более крутая и распевная, спадая от абсолютной вершины, плавно переливается во вторую, смягченную и тяготеющую к разрешению, которое может заменяться вариантным повторением, расширением, секвенцией, вторгающимся кадансом и т.п.

отдельно взятой собственной индивидуальностью, постулирует существование Другого как потребность сердца, признает Другого [неотъемлемой частью] собственной сути, объявляет истинно человеческой жизнью, соответствующей понятию Человека, т.е. рода человеческого, лишь свою жизнь в любовной связи с ним»⁷⁷⁷.

Сцена прощания написана в сложной трехчастной форме с динамизированной и сокращенной репризой, первый раздел которой, в свою очередь, представляет собой трехчастную форму с динамизированной и сокращенной репризой. Тональность Es-dur Левик связывает с «Героической симфонией» Бетховена⁷⁷⁸. Однако, на наш взгляд, она прямо перекликается с началом тетралогии, где незыблемое ми-бемоль-мажорное трезвучие воплощало первозданную цельность и красоту мира, который погубят несправедные деяния его обитателей. Точно так же в «Гибели богов» будет разрушена первозданная гармония двух любящих душ, а Es-dur начального дуэта заменит параллельный с-moll открывающего финал Траурного марша.

В первом разделе дуэта ведущая роль принадлежит Брюнгильде, провожающей возлюбленного нежными напутствиями. Два ариозо («Zu neuen Taten» и «Gedenk der Eide»), отталкивающиеся от лейтмотива любви к Зигфриду, обрамляют срединную часть формы. Ее открывает полнозвучное проведение темы Зигфрида-богатыря, которая со вступлением голоса уступает место лейтмотиву совершенного человека. В ответном ариозо героя этот лейтмотив предстает в трех вариантах. Лирический («als ich zu wahren weiß» и «wenn dein Lehren») отзывается в вокальной партии кантиленой и слоговыми распевками в среднем регистре. Торжественно-героический вариант проводится только в оркестре, расширяя каденционные зоны первой и заключительной фраз и образуя связку к реплике Брюнгильды. А порывисто восторженный, продлевая начальный секстовый взлет на октаву вверх, дважды выносит вокальную линию к мелодическим вершинам на

⁷⁷⁷ Feuerbach Ludwig. Das Wesen des Christentums. S. 227.

⁷⁷⁸ См.: Левик Б.В. Предисловие / Р. Вагнер. Закат богов. С. VII.

слове «**Brünnhilde**[s]» (*as^l* и *a^l*), подтверждая неизменность пылких чувств героя (Рисунок А.86).

Заключительная фраза ариозо – «**Brünnhildes zu gedenken!**» обретает символический смысл: выделенное слово означает не только «читать», но и «помнить». Как бы инстинктивно предчувствуя беду, развенчанная валькирия снова и снова повторяет это слово. Однако в музыке нет и следа тревоги: звучат лейтмотивы Зигфрида-богатыря, Зигфрида-героя и валькирии, а интонационное развитие в двух первых репликах устремлено к мелодическим вершинам, которые Зигфрид как бы снимает с уст возлюбленной, распевая ее имя от выдержанных вершин-источников (*g^l* и *ges^l*) над мощными проведениями темы совершенного человека в оркестре. Искренность этих порывов, видимо, успокаивает Брюнгильду: ее «репризное» ариозо завершается умиротворённым спуском в нижний регистр, а оркестр подытоживает первую часть дуэта проведением мелодии любви.

Середина дуэта начинается с обмена памятными дарами любви. В благодарность за «руны [так и не усвоенных] знаний», Зигфрид вручает Брюнгильде кольцо Альбериха – как память о свершенных ради нее подвигах и «священный залог своей верности». В этот момент проклятие падает и на Брюнгильду – как на всякого, кто надевает кольцо, пусть даже не помышляя о власти над миром. «Если ты содрогнешься [от мысли], что эта женщина хранит проклятое кольцо как символ любви, значит, ты полностью проникнешься моими чувствами и осознаешь силу проклятия нибелунга во всем ее ужаснейшем трагическом величии, – писал Вагнер Рёкелю. – Тогда ты поймешь необходимость этой последней драмы, “Смерти Зигфрида”. Мы должны были пережить еще и это, чтобы окончательно осознать роковую [власть] золота»⁷⁷⁹.

В дуэте трагизм ситуации остается в подтексте: Вагнер лишь отмечает слово «Ring» проведением лейтмотива кольца в далеко не полном и отнюдь не самом громком и зловещем оркестровом *tutti* и «зависшим» на один такт уменьшенным септаккордом. Уверенность и спокойствие Зигфрида выражаются возвращением вокальной линии в средний регистр, маршеобразным ритмом, опорой на интонации

⁷⁷⁹ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6. S. 71.

его богатырского и героического лейтмотивов. К концу ариозо вокальная линия снова дотягивается до g^1 на слове «ты», а в вокальной партии и оркестре вырисовываются очертания гимна свободы из предыдущей оперы, который будет играть важную роль в заключительном разделе дуэта.

Приняв кольцо (вместе с лейтмотивом), Брюнгильда вручает Зигфриду последнее, что связывало ее с героическим прошлым, – верного коня Гране⁷⁸⁰. Завершающий ариозо сопрано мотив совершенного человека разрешается в тонику, символизируя окончательное слияние двух «половинок». Отправляясь в путь со щитом Брюнгильды и в сопровождении Гране, Зигфрид говорит о единении душ, вдохновляющем его на новые подвиги. Второй раздел середины сложной трехчастной формы повторяет структуру середины первой части дуэта (ариозо Зигфрида и обмен краткими репликами) и вместе с тем подводит предварительный итог, выполняя функцию предыкта к репризе. Поэтому в оркестровом сопровождении интенсивно сплетаются, то и дело проникая в вокальные партии, варианты лейтмотивов совершенного человека, валькирии⁷⁸¹, Гране, Зигфрида-богатыря и гимна свободы. В ариозо тенора оба g^1 опять-таки связаны с Брюнгильдой⁷⁸², этим же звуком завершается и его реплика, вводящая репризу («Vereint fällt er uns **zwei!**»).

Оркестр торжественно провозглашает «богатырский» мотив в Es-dur, но со вступлением сопрано краски смягчаются, и под всплески арфы, над чередованием гимна свободы и темы любви к Зигфриду (неразлучность в разлуке) воспаряет к небесам певучая мелодия «O heilige Götter!». Брюнгильда, «отказавшаяся от всего божественного во имя любви»⁷⁸³, не прославляет богов, но призывает их насладиться видом счастливой пары. И когда Зигфрид подхватывает эту мелодию, его «Heil» относится только к возлюбленной (Рисунок А.87). К концу «дуэта

⁷⁸⁰ Чей лейтмотив оказывается вариантом темы валькирии.

⁷⁸¹ Согласно тексту, она по-прежнему «выбирает» сражения для героя, и к ней «возвращаются» его победы. Поэтому начальная фанфара лейтмотива то сливается с группетто из темы любви Брюнгильды, то звучит как воинственный клич, прямо не ассоциирующийся с валькирией.

⁷⁸² Это касается и фразы «**nicht** Siegfried acht ich mich mehr», где вокальная линия отталкивается от вершины-источника гимна-свободы, вступающей в оркестре на сильной доле такта.

⁷⁸³ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6. S. 71.

согласия» голоса объединяются в четырехкратном «Heil!», понимаясь все выше, вплоть до выдерживаемой в течение неполных трех тактов децимы $as^l - c^3$, которую оркестр разрешает в тонику Es-dur.

Оркестровый антракт, связывающий Пролог с I д., переносит действие в замок Гибхунгов на Рейне, хозяин которого Гунтер слывет сильнейшим богатырем в своих краях. Зигфрид является сюда не как изгой (Зигмунд) или неотесанный «лесной мальчик» (Парсифаль), но как уверенный в своих силах герой, ищущий достойного друга или соперника и действующий в соответствии с принятым в «большом мире» кодексом рыцарской чести. Подобно Лоэнгрину, он прибывает по водной глади, но его челн пробивается вверх по течению Рейна, направляемый мощными ударами весла, а вместо лебедя гребца сопровождает боевой конь Брюнгильды. Как и в «Лоэнгрине», героя напряженно ждут на берегу, и связанные с ним темы экспонируются задолго до его появления. Однако в данном случае у церемонии ожидания и встречи есть зловецкий режиссер-постановщик, последовательно и настойчиво направляющий своего злейшего врага к верной гибели.

Сумрачный Хаген как оппонент главного героя представлен низким басом, но в общении с Зигфридом нередко поднимается до середины первой октавы. Из всех участников действия он один знает и умело использует скрытые пружины конфликта, поэтому в его партии поводятся все ключевые лейтмотивы, используя которые, сын нибелунга находит индивидуальный подход к каждой жертве. В отличие от Альбериха и Миме, он наделен еще и человеческой сущностью — недаром Гунтер обращается к единоутробному брату как к «герою», а Зигфрид при первой встрече спрашивает, кто из двух мужчин, стоящих перед ним, сын Гибиха. Однако бастард, зачатый без любви, исключительно ради возвращения кольца к Альбериху (о чем постоянно напоминают темы отречения, кольца и ковки), с момента своего появления на свет является рабом, что лишь усиливает его зависть и злобу к «свободным сынам и радостным парням», как он называет Зигфрида и Гунтера.

С образом Хагена прочно связываются и соответствующим образом переосмысливаются три других лейтмотива, впервые появившихся в «Золоте Рейна». Первый – упомянутый в 3.2 мотив кабалы, или жалобы, выражающий бессильное отчаяние очередной жертвы кольца; для краткости будем называть его темой отчаяния. Ее расширенным вариантом оказывается лейтмотив, впервые возникший в 3 сцене «Золота Рейна» на словах Альбериха «zittre und zage, gezähmtes Heer!». Вольцоген называет его «кличем Альбериха-властителя» (№24), выросшим из темы кабалы (№3) и трихордного оборота из мотиваковки (№22)⁷⁸⁴. Ваак и Виндспергер рассматривают две половины темы как самостоятельные лейтмотивы, связывая первый, как уже упоминалось, с жалобой⁷⁸⁵, а второй – с кличем властителя или властью золота⁷⁸⁶. Этот лейтмотив мы будем называть темой роковой власти кольца. В «Гибели богов» он впервые появляется в песне второй норны на словах «ein rächender Fluch nagt meiner Faden» и в конце оркестрового антракта перед I д.

Наконец, третий лейтмотив, неразрывно связанный с Хагеном и его интригами, восходит к эпизоду проклятия кольца из 4 сцены «Золота Рейна» и определяется Вольцогеном как тема «тайно расшатывающей [устой] мироздания разрушительной работы нибелунгов» (№30)⁷⁸⁷, или «синкопы уничтожения»⁷⁸⁸. Для краткости мы будем пользоваться последним определением.

А вот «личная» тема Хагена оказывается столь же изменчивой, способной «подстраиваться» под любую ситуацию, как и ее обладатель. По сути это даже не тема, а ритмоинтонация, которую Вольцоген назвал «внезапным смертельным ударом» и проследил в большинстве лейтмотивов Гибихунгов⁷⁸⁹. Впервые лейтмотив Хагена формируется во 2 сцене II д. «Валькирии», когда Вотан

⁷⁸⁴ С не меньшим основанием вторую половину лейтмотива, проводимую в параллельных терциях и описывающую малый круг, можно связать с темой кольца.

⁷⁸⁵ Ваак, «Золото Рейна» № 4, Виндспергер, №275.

⁷⁸⁶ Ваак, «Золото Рейна» № 23, Виндспергер, №399.

⁷⁸⁷ Wolzogen. S. 39. У Ваака – «мотив разрушительной работы» (№27 в «Золоте Рейна» и №1 во II д. «Гибели богов»), у Виндспергера – «мотив ненависти нибелунга» (№279 и 440).

⁷⁸⁸ Ibid. S. 101, 103.

⁷⁸⁹ См.: Ibid. S. 99 – 100.

цитирует предсказание Валы о его зачатии, и соединяется с синкопами уничтожения, потому что именно Хаген является орудием мести нибелунга.

В «Гибели богов» минорный вариант лейтмотива Хагена выводится прямо из темы роковой власти кольца в конце упомянутого антракта. А мажорный вариант открывает 1 сцену I д. в связке с пунктированным ритмом Гибихунгов, поскольку здесь сын нибелунга предстает как их кровный родственник и советчик; именно этот вариант принято называть его лейтмотивом (№80-а у Вольцогена, V&I, 34 у Ваака, № 414 у Виндспергера).

Интервал синкопированного нисходящего скачка от акцентированной сильной к выдержанной второй четверти трёхдольного такта меняется уже в первом проведении (терция, септима), поэтому в дальнейшем все нисходящие скачки, основанные на этом ритмическом рисунке, так или иначе ассоциируются с коварными планами Хагена. Это относится и к тритону, который постепенно становится основным вариантом лейтинтонации для самого Хагена⁷⁹⁰ – назовем его «тритоном Хагена», и к нисходящей квинте – одному из символов нерушимости дружеского союза Зигфрида и Гунтера⁷⁹¹. Соответственно, нисходящая квинта оказывается заглавной интонацией в лейтмотивах дружбы (№ 80-с у Вольцогена и V&I, 44 у Ваака), или гостеприимства (№424 у Виндспергера), и Гутруны (№427 у Виндспергера)⁷⁹². До этого она постепенно формируется в разговоре Гунтера и Хагена о Зигфриде, выходит на передний план в *Schnell belebt* перед восторженным ответом Гунтера на вопрос, понравился ли ему совет брата, и доминирует в изображении радостной суеты на берегу при приближении Зигфрида.

«Распорядителем» суеты оказывается, естественно, Хаген, он же окликает героя призывным «*Ho!ho!*», направляет его к причалу и приветствует при выходе

⁷⁹⁰ И прочно связывается с его ненавистью к Зигфриду. Впервые этот вариант лейтинтонации (в ритмически смягчённом виде) появляется, когда Хаген упоминает о герое, который сильнее Гунтера («*Einem Stärk'ren noch ist's bestimmt*»).

⁷⁹¹ Иногда, например, в т.4 лейтмотива дружбы, звучащего перед обращением Гунтера к Зигфриду («*Begrüße froh*»), она заменяется тритоном, подчиняясь ладовым закономерностям.

⁷⁹² У Вольцогена (№ 80-d) и Ваака (V&I, 48) – «мотив [привета] Гутруны». Его развивающее продолжение, в которое проникают интонации охарактеризованной ниже темы соблазна, выделяется Вольцогеном (в отличие от Ваака) в самостоятельный лейтмотив любви Гутруны (№80-e).

на сушу. Как раз в этот момент (начало 2 сцены) сияющая доминанта к F-dur неожиданно разрешается в выдержанный малый уменьшенный септаккорд на басу *fis*, на фоне которого три тромбона проводят тему проклятия кольца, свободно дублируемую в партии Хагена. Таким образом, приветствие сына нибелунга звучит смертным приговором. Отныне тень Хагена как бы нависает над Зигфридом, а затем и над Брюнгильдой, последовательно сгущая краски и накаляя атмосферу действия по направлению к трагической развязке. А тема проклятия (также звучавшая в песне норн и оркестровом антракте) становится символом рока в античном смысле и своего рода рефреном дальнейшего действия, тщетно предостерегая Зигфрида перед каждым шагом, эту развязку приближающим.

Разрешение *fis* в тонику h-moll предваряется немой сценой (участники действия с любопытством разглядывают друг друга). Она основана на теме, которую Ваак (V&I, 43) и Виндспергер (№420) называют «мотивом соблазна», а Вольцоген – темой «любовной западни» (80-b), приготовленной сыном нибелунга для своего антипода⁷⁹³. Однако, на наш взгляд, значение данного лейтмотива шире, и он не входит в «круг Хагена».

Впервые тема соблазна звучит в партии Гутруны (в 1 сцене, на словах «Du Spötter, böser Hagen») и отличается особой, «женственной» мягкостью. В ней слышатся и любопытство, и робость, и невинное кокетство. Начальный мотив приобретает автономное значение, воплощая любопытные или испытующие взгляды, которые персонажи устремляют на собеседников. Оркестровка и гармония как бы конкретизируют: кто именно и с какими чувствами смотрит. Так, в описываемом эпизоде проведение мотива у валторны – взгляд Гунтера, у гобоя – Гутруны; чуть далее струнные проводят тот же мотив перед обращением Зигфрида к Хагену.

Первые реплики Зигфрида на сцене («Wer ist Gibich's Sohn?») ⁷⁹⁴ произносятся в мужественном среднем регистре и опираются на проведение его героического лейтмотива. Однако при обращении к Хагену в оркестре возвращаются септаккорд

⁷⁹³ См.: Wolzogen. S. 99

⁷⁹⁴ В конце 1 сцены он откликнулся на зов Хагена из-за кулис, сообщая о цели своего путешествия.

на басу *fis* и тема проклятия – только гораздо тише, как выражение смутного беспокойства. Наделенный чутким слухом Зигфрид невольно повторяет «приветственные» интонации сумрачного незнакомца (на той же высоте), спрашивая, откуда тот знает его имя. Ответ («Ich kannte dich nur an deiner Kraft») основан опять-таки на теме Зигфрида-героя. Таким образом, антиподы как бы обмениваются темами, что предвещает трагические последствия их личной встречи. В дальнейшем проведение темы Зигфрида в партии Хагена подтверждает тайную власть сына нибелунга над ненавистным противником – например, в конце рассматриваемой сцены, на словах «Ihm führt das Steuer ein starker Held». А проведение темы проклятия в партии Зигфрида – например, в поединке с Брюнгильдой в конце I д. («Von dir ihn zu lösen») – символизирует невозможность от него освободиться.

Поручая Гране попечениям Хагена, Зигфрид почти дословно цитирует напутственные слова валькирии⁷⁹⁵. Вокальная партия по-прежнему остается в пределах среднего регистра, однако существенно смягчается и «теплеет». Преобладавшие в начале сцены пунктированные реплики со скачками на кварту и квинту уступают место более распевным фразам с преимущественно поступенным движением и секстовыми взлетами; оркестр поддерживает солиста певучим мотивом любви Брюнгильды и темой совершенного человека. Стоит, однако, сыну нибелунга взяться за уздечку, как последний лейтмотив искажается уменьшенным септаккордом на слове «Roß» и постепенно угасает в зловещей тишине.

С уходом Хагена Гунтер приглашает гостя в зал и по древнегерманским обычаям гостеприимства предлагает ему распорядиться всем своим состоянием и собой в качестве вассала. Эта реплика предваряется темой дружбы.

Ответ Зигфрида, начинаясь сходными интонациями, в эмоциональном плане оказывается гораздо богаче. Сначала он безыскусно признается, что у него нет ни обширных владений, ни отчего дома. При упоминании отца вокальная линия впервые спускается к тонике *d-moll*, где оркестр проводит лейтмотив Зигмунда. Но уже в следующем такте тема блаженства и выдержанное *f*^l на слове «lebend»

⁷⁹⁵ «Du hüt ihn wohl» – «Wohl hüte mir Grane»; «цитата» – только в тексте.

стирают мимолетную тень грусти. Единственное достояние Зигфрида, кроме собственного тела, – собственноручно скованный меч, который он с гордостью предлагает в залог дружеского союза. В вокальной партии это предложение выделяют два g^1 на словах «selbst» и «hilf», в оркестре интонации песни плавки и фанфара меча над ритмом ковки переходят в нисходящие квинты мотива дружбы.

Перенос второй из квинт ($f^1 - b$) на октаву вниз, потемнение оркестровых красок и утверждение остинато ковки у альтов предваряют вмешательство в разговор Хагена, который неожиданно возникает за спиной героя. Его вопрос о сокровище нибелунгов возвращает линию Зигфрида в средний регистр. Герой отвечает спокойно, со знакомым по беседам с Миме презрением к «бесполезному богатству» (пунктированные скачки и форшлаг на слове «[sein müßges] **Gut!**»), лишь при упоминании об охранявшем сокровище Фафнере проведение лейтмотива змея в тяжёлых оркестровых басах придает энергичным репликам оттенок угрозы.

Продолжая расспросы на теме ковки, Хаген открывает Зигфриду – с явным прицелом на ближайшее будущее – магическую силу Тарнхельма⁷⁹⁶ и, наконец, подводит беседу к заветному кольцу. Сопоставление в оркестре темы кольца и совершенного человека (на словах о хранящей кольцо Брюнгильде) словно подтверждает: пока Зигфрид хранит верность своей «половинке», он неуязвим.

Понимая это, Хаген выпускает на сцену («*подходит к двери Гутруны и открывает ее*») сестру Гунтера с волшебным зельем⁷⁹⁷. Зигфрид дружески

⁷⁹⁶ Лейтмотив шлема, скованного Миме еще в «Золоте Рейна», Вольцоген связывает с «волшебной силой Тарнхельма» (№23), а Ваак (V&I, 41; приводится только вторая половина темы) и Виндспергер (№421) называют «темой Тарнхельма». Несмотря на то, что Зигфрид добыл волшебное изделие в третьей части тетралогии, тема Тарнхельма проникает в его партию именно в «Гибели богов» (когда юный герой выходил из пещеры Фафнера, звучала только тема кольца). Вообще же в финальной части тетралогии лейтмотив шлема возникает ранее, казалось бы, вне связи с текстом. Это происходит в 1 сцене I д., когда Хаген напоминает Гутруне о волшебном «напитке в шкафу»: его слова сопровождает сначала тема Тарнхельма, а из нее выводится новая тема забвения (Виндспергер, №429. У Вольцогена (№81) и Ваака (V&I, 42) – «волшебный обман»). Как обычно у Вагнера, мнимое противоречие внутренне мотивировано: сцепление двух «тем волшебства» в своего рода лейтмотивный кластер предвосхищает события последней сцены того же действия, когда при помощи шлема Зигфрид примет облик Гунтера (подробнее см. ниже).

⁷⁹⁷ Примечательно, что лейтмотив Гутруны, основанный на все той же нисходящей квинте, но со «сглаженной» синкопой и параллельных терциях, связывающих его с темой кольца, впервые экспонируется именно здесь. Это свидетельствует, с одной стороны, о ее вовлеченности в организованный Хагеном заговор (приманка в любовной западне, «подаваемая» коварным

приветствует девушку и с благодарностью принимает рог из ее рук, однако все его мысли обращены к Брюнгильде. И лишь под действием волшебного зелья образ Брюнгильды вытесняется пламенной страстью к Гутруне. По свидетельству Поргеса, на репетициях перед байройтской премьерой композитор разъяснял Унгеру принципиальную разницу между фразами Зигфрида, произносимыми *до* и *после* того, как он выпивает напиток забвения. Рассмотрим этот эпизод подробнее.

Тост в честь Брюнгильды основан на темах финального дуэта из «Зигфрида». Тема славления в свободных имитациях тенора и кларнета, как бы заменяющего голос Брюнгильды в первом разделе дуэта, переходит в мелодию любви, возникшую во втором разделе на словах Брюнгильды «So lang lieb ich dich». Как и в дуэте, «запевает» эту тему гобой в оркестре, к которому присоединяются сначала голос, затем кларнет, терцией ниже и, наконец, параллельные терции скрипок. Как и в дуэте, тема любви перетекает в каденцию счастья, на которой Зигфрид поет вместе со скрипками последние слова тоста («Brünnhilde, bring ich dir»), причем в нисходящем опевании разложенного нонаккорда неожиданно сдвигает последний звук на октаву вверх (*des¹*), поднося рог к губам. Дальнейшее передается оркестром при помощи гармонических и тембровых сопоставлений.

«Зависший» у скрипок тритон *des – g* вместо разрешения в тонику «перетягивается» солирующей валторной в лейтмотив забвения у засурдиненных валторн (Зигфрид выпивает напиток), а затем – в лейтмотив Гутруны, которой он возвращает опорожненный рог. И хотя тема Гутруны уже звучала, именно в этом разделе параллельные терции высоких деревянных духовых воспринимаются как искаженный отзвук тоста Зигфрида, а начальный мотив обнаруживает сходство с мелодией любви. И в первых порывистых, «разорванных» паузами фразах Зигфрида («Die so mit dem Blitz») нетрудно уловить отголоски тоста, тем более, что

интриганом), с другой же – об искреннем увлечении Зигфридом, в любви к которому девушка обретает законченный индивидуальный облик (как это будет позднее с Татьяной в «Онегине»). Гутруна отнюдь не роковая женщина, она совсем не похожа на Кундри, и ее лейтмотив недаром излагается высокими деревянными духовыми, которые ассоциируются с девической чистотой и невинностью.

поются они в том же регистре (ср. отмеченные пунктиром мотивы в Рисунке 88а–88б). Но характер вокального интонирования принципиально меняется.

Реплики Зигфрида *do* начала действия волшебного напитка Вагнер, согласно свидетельству Поргеса⁷⁹⁸, трактовал «не как лирическое излияние чувств, но как важный в психологическом и этическом смысле процесс» – подтверждение обета верности. Соответственно исполнять этот «Gedenkspruch»⁷⁹⁹, укладывающийся в диапазон *es – f¹* и основанный на плавном, раскованно-медлительном мелодическом движении, требовалось, избегая «какой-либо сентиментальности» и «многозначительно выделяя триоли восьмушек» на словах «**was du mir** [gabst]» и «**laß ich doch** [nie]»⁸⁰⁰, отмеченных знаками вокального мартеллато (Рисунок А.88а).

Картина резко меняется, когда Зигфрид возвращает опорожненный рог Гутруне: «Он влил в себя яд, который как бы волшебным образом вверг его в лихорадочное состояние, и первые результаты воздействия этого яда необходимо выразить с совершенно чудовищной силой»⁸⁰¹.

В репликах на фоне темы соблазна («Die so mit dem Blitz») дыхание становится прерывистым, *legato* вытесняется дробными изломанными мотивами. Через искажение прежних интонаций «*стремительно разгорающаяся страсть*» прорывается к пламенному *Schnell*, где низвергающиеся от вершин-источников пассажи скрипок отражают не здоровую чувственность, как в соответствующих эпизодах «Зигфрида», но болезненное, лихорадочное состояние, предвосхищающее трактовку любви-соблазна в «Парсифале». Следуя по контуру оркестровых волн, вокальная линия мечется в диапазоне увеличенной октавы (*ges – g¹*), чередуя пробеги по разложенным трезвучиям с ламентозными цепочками полутонов (Рисунок А.89).

⁷⁹⁸ См.: Porges Heinrich. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Bd. IV. Götterdämmerung. S. 7.

⁷⁹⁹ В авторском определении нет связанного со словом «Gedenk» оттенка «мемориальности»: Зигфрид говорит, что из всего, чему учила его валькирия, он *запомнил* лишь верность в любви.

⁸⁰⁰ См.: Porges Heinrich. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Bd. IV. Götterdämmerung. S. 8.

⁸⁰¹ Ibid.

Обессилев от наваждения, Зигфрид *«дрожащим голосом»*, при полном молчании оркестра спрашивает Гунтера как зовут его сестру, разбивая вопрос на три звена, разделённых паузами (два, потом три, потом четыре звука) – ему словно не хватает дыхания. А узнав имя, в почти беззвучном восхищении подхватывает вторую половину лейтмотива Гутруны как благую весть («Gut-rune» = «gute Runen»).

Однако деятельная натура героя не может долго пребывать в замешательстве или нерешительности. Пылко схватив избранницу за руку (авторская ремарка), он предлагает заключить брачный союз. В партию Зигфрида возвращаются ставшие привычными диатоника, решительные интонации, «длинное» дыхание и размеренное движение, чередующее широкие скачки с поступенным заполнением. Одновременно мотивы Гутруны, соблазна и дружбы вытесняют из его интонационного словаря темы, так или иначе связанные с Брюнгильдой⁸⁰². Вплоть до финала оперы герой не воспринимает даже их отголоски, время от времени всплывающие в репликах других персонажей. Об этом свидетельствует сцена, разворачивающаяся после ухода Гутруны, когда Зигфрид, вопреки предостережению рефрена проклятия, вызывается добыть невесту для новоявленного друга.

По наущению Хагена Гунтер мечтает о Брюнгильде, завоевать которую суждено лишь Зигфриду. Соответственно, в рассказе сына Гибиха о своей избраннице мелькают едва доступные слуху фрагменты темы валькирии и пророчества Птички. Однако Вельзунг реагирует лишь на лейтмотив огня, становящийся стержнем рассказа. Как отмечалось в 3.3.3, огонь для Зигфрида – родная стихия, поэтому он с восторгом «присваивал» данный лейтмотив в диалогах с Миме и Вотаном. То же самое происходит и теперь.

Повторяя вслед за Гунтером описание скалы (каждый раз отталкиваясь от последнего звука реплики Гибихунга, но не копируя его интонацию), Зигфрид

⁸⁰² Мотив блаженства, появляющийся на словах «...steh' ich zu dir», в сознании Зигфрида существует отдельно от Брюнгильды, о чем свидетельствует его предыдущее проведение на слове «lebend» в рассказе героя о себе

невольно дублирует проводимый в оркестре фрагмент пророчества Птички, что, в соответствии с авторской ремаркой, свидетельствует о мучительно напряженной попытке удержать тающее воспоминание. Однако в следующем такте, когда Гунтер произносит имя Брюнгильды, а тема пророчества в оркестре постепенно истаивает, *«жест Зигфрида обнаруживает, что... воспоминание бесследно и окончательно исчезло»*. Ремарку подтверждает лейтмотив забвения у засурдиненных валторн.

А вот огонь по-прежнему манит героя, формулирующего теперь собственный вариант этого лейтмотива, соединенный с темами Гутруны⁸⁰³. Восторженный порыв к подвигу ради любимой женщины выражается в повышении тесситуры: в кратком ариозо *«Ich fürchte kein Feuer»* четырежды затрагивается g^1 и один раз – a^1 .

Завоевание и(ли) доставка невесты для друга – распространённый сюжет в мифологии разных народов, причем история нередко осложняется соблазном (вспомним хотя бы «Тристана»). Поэтому Гунтер требует присяги на верность, и Зигфрид в ответ предлагает принести клятву кровного братства. Окончание его реплики совпадает с первым звуком рефрена проклятия в оркестре⁸⁰⁴. А на последнем звуке рефрена вступают четыре тромбона с темой договоров. Разрушив вместе с копьем Вотана прежние несправедливые законы, Зигфрид, охваченный любовной лихорадкой, связывает себя новыми договорами, которые скрепляются Хагеном и ведут героя к гибели.

Собственно клятва братской верности, становящаяся кульминацией 2 сцены I д., отмечена торжественностью старинных обрядов, характерной для соответствующих сцен «Риенци», «романтических опер» 1840-х г. и «Мейстерзингеров». Однако, в отличие от всех названных произведений, здесь нет хора: обряд свершают лишь двое – при молчаливом содействии Хагена, которому введомы истинная цель происходящего. Поэтому приподнятые мажорные разделы постоянно чередуются со зловещими предзнаменованиями.

⁸⁰³ Сравнив тематизм Логе в «Золоте Рейна» с данным эпизодом, легко заметить, что в зигфридовском варианте интервалы огненных «зубцов» шире (у Логе в восходящем движении – кварты, в нисходящем – квинты, у Зигфрида – квинты, сексты и септимы, восходящие к теме Гутруны).

⁸⁰⁴ Очертания лейтмотива можно различить и в реплике Гунтера, требующего присяги.

Клятва – второй после дуэта Зигфрида и Брюнгильды композиционно и тонально (B-dur) замкнутый номер в «Гибели богов». Ее открывает героический, диатонически стройный дуэт согласия, в котором тесситура и «задающего тон» тенора, и вторящего ему баритона находится на границе среднего и верхнего регистров. Этот раздел обрамляется темой договоров, которая (на тех же звуках) проводится и после реплики Гунтера – тогда как после реплики Зигфрида звучит тема Гутруны вместе с «огненным» мотивом. Солнечный герой дает клятву исключительно ради любви; для Гунтера, вступающего в весьма сомнительную сделку, важен обет верности. Когда голоса объединяются в параллельных терциях («Treue trink ich dem Freund»), звучит так называемый мотив кровного братства (Виндспергер, №430), или клятвы кровного братства (Ваак, V&I, 51)⁸⁰⁵.

Проведение темы договоров в конце первого раздела клятвы соединяется с тритоном Хагена у туб и струнных басов. Вторгаясь в ре-бемоль-мажорный каданс, он готовит гармонически неустойчивую середину дуэта, где формируется так называемый мотив кары⁸⁰⁶, основанный на нисходящем движении по звукам септаккорда в диапазоне уменьшенной октавы (или б7) («Bricht ein Bruder den Bund»). Разумеется, эту тему «предлагает» Гунтер, а подхватывает Зигфрид. В дальнейшем тема кары используется как эквивалент (свободное обращение) темы проклятия: ведь именно мнимое нарушение обета станет предлогом для убийства Зигфрида.

После мотива кары временно возвращается диатоника в до-мажорных параллельных терциях с октавным скачком к вершинному g^1 у Зигфрида. Следующая фраза («In Strahlen ström' es dahin») поначалу воспринимается как расширенный вариант предыдущей (скачок $f - as^1$ у Зигфрида), однако на спуске с вершины вокальная линия тенора обрисовывает верхний голос темы кольца. Тем самым исподволь готовится неожиданно мрачное заключение середины («fromme Sühne dem Feind») – ритмически увеличенный вариант второго мотива из темы роковой власти кольца. Голоса героев объединяются в малой октаве в унисон,

⁸⁰⁵ Вольцоген эту тему в число лейтмотивов не включает.

⁸⁰⁶ №82 у Вольцогена, V&I, 52 – у Ваака, №431 у Виндспергера.

омраченный октавой тромбонов и тремолирующим органным пунктом в глубоких басах, а на последнем звуке врывается рефрен проклятия, продолженный темой договоров – на той же высоте и почти в той же инструментровке, что перед началом клятвы (Рисунок А.90).

Реприза-кода закрепляет исходный В-dur по-итальянски эффектной заключительной репликой Зигфрида: блестяще «посаженное» выдержанное g^1 на первом слове («So») и долгая пауза с ферматой перед беспрекословно решительным заключением фразы («trink ich dir Treu!»)⁸⁰⁷. Тонику фиксирует нисходящая октава духовых, которую Ваак выделяет в мотив «клятвы верности» (V&I, 62), а Виндспергер включает в «мотив верности», звучащий в конце I д. (№439)⁸⁰⁸. Однако нисходящую октаву можно рассматривать и как новый вариант лейтинтонации Хагена – тот самый «внезапный смертельный удар», который прозвучит в III д. на слове «Rache», когда сын нибелунга вонзит копье в спину Зигфрида. В этой связи уместно напомнить, что впервые «смертоносные» нисходящие октавы прозвучали в конце 2 сцены II д. «Валькирии» на словах Вотана «Siegmond falle!».

Свой первый удар Хаген наносит буквально в следующем такте: *«разрубает мечом [опорожненный] рог на две половинки»*. Удар отмечается в оркестре акцентированным тритоном Хагена в басах и темой договоров у труб и тромбонов.

Союз скрепляется рукопожатием на светлой хоральной теме, интонационно родственной лейтмотиву дружбы. Из трех наших источников этот лейтмотив выделяет лишь Ваак, и то лишь во II д. «Гибели богов» (№22), называя его темой кровного братства. Поэтому, чтобы не запутаться в определениях тем, играющих важную роль в последующих сценах, мы предлагаем следующие рабочие варианты: вокальный лейтмотив назовем темой кровного братства, нисходящую октаву – темой клятвы [ведущей Зигфрида к гибели и потому связанной с

⁸⁰⁷ В отличие от предыдущей реплики Гунтера, фраза Зигфрида дублируется параллельными терциями валторн: он действительно проникся идеей братского согласия!

⁸⁰⁸ Вольцоген лишь отмечает «мощные октавные удары» в конце I д., когда Зигфрид вынимает меч, чтобы отделить себя от Брюнгильды (См.: Wolzogen. S. 103).

интонацией смертельного удара], а хоральную тему – лейтмотивом верности [клятве].

При первом проведении тема верности не разрешается в тонику *B-dur*, а омрачается тенью сомнения – Зигфрид устремляет взгляд на сына нибелунга, который снова оказывается за его спиной (тревожное повторение октавы *B-b* у валторн и секвенция начальной интонации темы соблазна/испытующего взгляда у виолончелей). Впрочем, как и в начале 2 сцены, тень оказывается мимолетной: мысль о Гутруне переполняет героя счастьем, и вопрос, почему Хаген не принимал участия в клятве, он задает уже на мотиве возлюбленной, почти беспечно. Огненный порыв не оставляет Зигфриду времени осмыслить ответ Хагена, звучащий не менее грозно, чем его приветствие. Объясняя свое отличие от участников «огненного союза»⁸⁰⁹, сын нибелунга практически снимает маску, а оркестр комментирует его истинные намерения лейтмотивом кары и октавой «смертельного удара». Когда же кровные братья спешно отплывают к скале Брюнгильды, оставленный на страже замка Хаген празднует победу в монологе, который Вольцоген назвал «грандиозной триумфальной песнью ада»⁸¹⁰.

Сцену с Брюнгильдой в финале I д. можно рассматривать как зловещий дубликат грандиозного дуэта, завершающего третью часть тетралогии: здесь воспроизводятся в новом ракурсе ключевые ситуации и возвращаются отдельные темы – наряду с темами дуэта из пролога «Гибели богов». Пока Зигфрид идет сквозь огонь, звучат темы сна Брюнгильды, Зигфрида-героя и юного Зигфрида (валторна за сценой, следом две трубы в оркестре), вызывая ликование валькирии. Но как только долгожданный гость выпрыгивает из пламени в облике Гунтера, в оркестре утверждается малый уменьшенный септаккорд, своего рода лейтгармония данной сцены, по его звукам низвергается на четыре с лишним октавы маркированный пассаж, который у поздних романтиков (особенно Чайковского и

⁸⁰⁹ Так называемый мотив юности (Виндспергер № 432), или юношеской силы (Ваак, V&I, 53), или молодильных яблок Фрей, обеспечивающих вечную юность бессмертным (Вольцоген, №18) и жизненную силу их отпрыскам, противопоставляется в этот момент триолям ковки, мотивам кольца и отречения от любви, относящимся к отцу Хагена.

⁸¹⁰ Wolzogen. S.101.

Малера) станет символом катастрофы, а Брюнгильда в ужасе отступает с криком «Verrat!»).

Приняв с помощью волшебного шлема облик Гунтера, Зигфрид пытается говорить *«измененным (более грубым) голосом»*, не выходя за пределы увеличенной октавы $d - dis^1/es^1$. Это, пожалуй, единственный раздел в партии героя, где драматургически оправдана «баритональность» тембра. При этом «баритон» оказывается не героическим, а скорее характерным: открытой, прямодушной, благожелательной ко всей природе и к людям натуры Зигфрида чуждо притворство. Ему немного жаль Брюнгильду, с которой он вынужден обращаться далеко не по-рыцарски. Поэтому, за исключением начальной нисходящей квинты «Brünnhild!», реплики тенора в начале сцены отрывисты, интонационно скудны и монотонны (часто повторяется один звук или оборот) и произносятся как бы через силу, подчас даже с не вполне естественной фразировкой⁸¹¹ (Рисунок А.91).

После крика Брюнгильды выдержанный септаккорд, угасая в напряжённой тишине, трансформируется в исходное минорное трезвучие «кластера волшебства», к которому в начальных проведениях присоединяется тема Гунтера. Многократное проведение этого кластера придает эпизоду черты вариантной строфичности, которую сначала расширяют, а затем разрушают реплики персонажей.

Существенные расширения вникают в четвертом проведении. Его предваряет реплика Брюнгильды («Ein Unhold schwang sich»), в чью партию впервые проникает тема отчаяния. Когда же Зигфрид отвечает на вопрос, кто он и откуда пришел, между второй и третьей темами кластера вводится эпизод, призванный напомнить о зловещем «режиссере-постановщике» всей сцены: валторна дважды проводит лейтинтонацию Хагена, а у виолончелей звучат затактовые тираты в диапазоне тритона; при этом фактура предельно разрежается, отражая замешательство героя. Фразу «Ein Gibichung bin ich» Зигфрид произносит, *«оставаясь неподвижным, начиная слегка дрожащим голосом, но быстро обретая*

⁸¹¹ Например, повелительные фразы завершаются восходящими интонациями.

прежнюю уверенность». Первые четыре звука интонируются еще на гармонии большого мажорного нонаккорда, соответствующего величию рода Гибихунгов. А вот «bin ich» Зигфрид будто выдавливает из себя, о чем свидетельствуют подчеркнутое аллитерациями⁸¹² понижение на полтона повторяемого звука предыдущей фразы (*e – es*), отрывистость реплики (торопливые шестнадцатые) и долгая пауза за нею, когда герой, видимо, собирается с духом и находит относительно приемлемую для себя форму выражения от третьего лица («und Gunter heißt der Held»). Обретение уверенности как раз и символизирует тема Гибихунгов, которая в этой сцене более не появится (Рисунок А.92)

Вспомнив приговор Вотана («folge nun dem, den du lieben mußt»), Брюнгильда переходит от ужаса и оцепенения к гневному протесту⁸¹³. В ее первой развернутой реплике утверждается новый лейтмотив несчастья⁸¹⁴, переходящий в тему отчаяния. Когда же голос поверженной валькирии скатывается от a^2 к c^1 , оркестр констатирует успешное воплощение в жизнь замысла Хагена его тритоном, а затем и синкопами уничтожения, соединяющимися с темой Тарнхельма.

Пятое проведение лейтмотивного кластера образует гармоническую педаль для подчеркнуто бесстрастной реплики Зигфрида. Как и в дуэте из предыдущей части тетралогии, он не понимает смысла речей валькирии. Поэтому, желая скорее покончить с тягостной миссией, подходит к ней и требует безотлагательно заключить брачный союз. Неожиданно повелительное «vermählen!» в конце чисто декламационного построения (повторение сначала *g*, затем *as*, со все теми же вопросительными скачками в конце фраз) приводит Брюнгильду в неистовство и напрочь отсекает от кластера лейтмотив Гунтера. Для защиты от притязаний незнакомца валькирия пускает в ход единственное оставшееся у нее оружие –

⁸¹² «-bichung» – «bin ich».

⁸¹³ Напомним: в дуэте из «Зигфрида», впервые осознав характер кары, наложенной отцом, Брюнгильда его не упрекала.

⁸¹⁴ №46 у Вольцогена, V&I, 61 у Ваака, и № 437 и 438 у Виндспергера, прослеживающего формирование этой темы в первом разделе 3 сцены, на словах Вальтрауты «von seiner [Wotans] Seite durch stumme Reihen»; там она выводилась из мотива безысходности. Вариант темы несчастья во II д. Ваак выделяет в отдельный «мотив союза мстителей» (II, 27).

кольцо, подаренное Зигфридом. То самое кольцо, которое она совсем недавно покрывала поцелуями и категорически отказалась вернуть дочерям Рейна!

Однако завершающая протестную реплику тема роковой власти кольца, перетекающая в оркестре в начало шестого, варьированного проведения кластера, вызывает прямо противоположную ожидаемой реакцию Зигфрида. Наконец-то оправившись от смущения, он требует отдать кольцо в залог супружеского союза. Вокальная декламация, хотя и остается в «диапазоне Гунтера», но становится энергичной, повторения звуков обретают повелительный оттенок, фразы укрупняются.

Далее начинается «любовная борьба», как в третьем разделе дуэта из «Зигфрида». Только она протекает намного драматичнее и интенсивнее, приобретая оттенок трагического гротеска благодаря настойчивому повторению (наряду с темой валькирии) лейтинтоаций Хагена (в различных интервальных вариантах), кольца, его роковой власти, отчаяния, а особенно – темы проклятья, обрекающего самых близких в мире людей ожесточённо сражаться за кольцо, которое несет обоим гибель. Устремляясь в бой («Von dir ihn zu lösen»), Зигфрид «подпевает» теме проклятья в унисоне восьми валторн. Она же отмечает моменты, когда герой повторно бросается на валькирию и когда ему удается завладеть кольцом.

Трагизм ситуации оттеняют темы из совместного прошлого героев. После первого раунда схватки, высвободившись из рук Зигфрида, Брюнгильда «оборачивается, как бы готовясь к обороне», и тема совершенного человека свидетельствует: не узнающие друг друга «половинки» сражаются на равных. Лишившись кольца, поработенная валькирия опускается, «как подкошенная», в объятия Зигфрида и «бессознательно устремляет взгляд» в его глаза, которые, согласно ремарке в начале сцены, не скрыты шлемом. Комментирующие этот эпизод тему вселенского сокровища из финала «Зигфрида» и лейтмотив любви Брюнгильды, звучащий на фоне репризного проведения кластера волшебства,

можно воспринимать и как отголоски былого счастья, и как почти инстинктивное узнавание⁸¹⁵.

В репризном проведении кластера тему Гибихунгов заменяют тритоны Хагена в союзе с синкопами уничтожения. А речь Зигфрида снова становится бесстрастной, интонационно неестественной и достигает нижней отметки «диапазона Гунтера» – *d*. Лишь отправив Брюнгильду дожидаться его на супружеском ложе – совсем как это сделал Хундинг в конце 2 сцены I д. «Валькирии», герой вновь обретает свое музыкальное лицо. Тягостное затишье сметается оркестровым *tutti*, где темы клятвы и договоров соединяются с темой меча, который должен стать свидетелем верности кровному брату. Со вступлением голоса добавляются темы дружбы, кровного братства и Гутруны, ради которой Зигфрид вынес мучительное испытание. Соответственно, в вокальной партии вновь утверждается теноровая тесситура, которую Вагнер в процессе репетиций к премьере еще несколько повысил, дабы усилить контраст с репликами от лица Гунтера. Согласно записям Поргеса, которые отражены в большинстве изданий (клавирах и партитурах), на словах «**trenne mich**» нисходящее движение по до-мажорному квартсекстаккорду от *e*¹ было заменено спуском по трезвучию от единственного в этой сцене *g*¹. А появление *fis*¹ вместо *cis*¹ на словах «von **seine** Braut» расширило предкаденционный скачок до октавного, придав завершению фразы **большую** решимость и даже некую торжественность⁸¹⁶. (Рисунок А.93) Однако в оркестровом послесловии, обрамленном темой Тарнхельма, на передний план выдвигаются ритмически сжатые лейтмотивы забвения и любви Брюнгильды; последний звучит неистово и завершается октавой клятвы/смертельного удара.

События, произошедшие в финале I д., осмысливаются и обсуждаются во 2 и 4 сценах следующего акта, последовательно продвигая фабулу к неминуемой катастрофе. Впрочем, сцена возвращения Зигфрида в замок Гибихунгов пронизана светом и ликованием, особенно ощутимыми по контрасту с ночной беседой

⁸¹⁵ В конце II д. Брюнгильда скажет Хагену, что взгляд Зигфрида сиял ей сквозь лживую оболочку.

⁸¹⁶ См.: Porges Heinrich. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Bd. IV. Götterdämmerung. S. 14.

Альбериха и Хагена в начале действия. Антракт между двумя сценами – уже вторая картина рассвета в «Гибели [Сумерках!] богов» – призван не только озарить неуклонно сгущающийся мрак, но и исподволь подготовить так называемую тему радости Хагена (Вольцоген, №84⁸¹⁷), которая сформируется в начале 3 сцены. Тем самым подчёркиваются иллюзорность и близкий конец счастья Зигфрида и Гутруны, добытого ценой невольного отречения от истинной любви.

Для разграничения солнечного настоящего и рассказа о событиях минувшей ночи используется сопоставление мажора и минора, диатоники и хроматики, а также местных и сквозных лейтмотивов. Оно намечается уже в антракте, когда *crescendo* последовательно вступающих восьми валторн на «рассветной» мажорной диатонике внезапно «оминоривается» (спящий «Хаген делает судорожное движение»), а затем упирается в таинственно приглушенный лейтмотив Тарнхельма (четыре валторны с сурдинами), после чего звучность постепенно истаивает.

Сумрак рассеивает лейтмотив юного Зигфрида, который приветствует Хагена, забыв былые сомнения, – как близкого родственника и друга. Бодрый ответ сына нибелунга сопровождается вариантом «рассветной» темы: Хаген явно ощущает себя хозяином наступающего дня. Ему не терпится скорее узнать подробности, однако Зигфрид, волшебным образом перенёсшийся от скалы Брюнгильды к замку, откладывает подробный рассказ до появления возлюбленной.

Выход Гутруны сопровождается фанфарным вариантом ее лейтмотива, который принято называть темой свадебного зова, или приглашения на свадьбу (Hochzeit[s]ruf: Вольцоген, №85, Ваак, II, 18, Виндспергер, 442); для краткости мы будем называть его просто темой свадьбы. А следующий танцевально-скерцозный мотив, которым Зигфрид с шуточной церемониальностью приветствует «дитя Гибиха», становится стержнем дуэта жениха и невесты (с вкраплением реплик Хагена). Дуэт имеет достаточно четкие очертания трёхчастной формы с миниатюрной кодой, причем крайние разделы – мажорные, диатонические (основная тональность G-dur), а в конце первого из них в партии Зигфрида

⁸¹⁷ У Ваака – «тема адского веселья (Хагена)» (II, 25), Виндспергер эту тему не выделяет.

утверждаются почти колоратурные слоговые распевы на интонациях Гутруны, завершаемые выдержанным g^1 («Zum Weib gewannt ich dich **heut!**»).

В срединном разделе ощущение тревоги создают расспросы дочери Гибиха о подробностях покорения Брюнгильды. Фоном для них становится беспокойное волнообразное движение в среднем регистре оркестра, основанное на теме Логе и гармонии Тарнхельма⁸¹⁸, а также на опевании малого уменьшенного септаккорда⁸¹⁹. Однако ответы Зигфрида скорее беспечны (средний регистр, небрежные скачки, скороговорка, «насмешливый» форшлаг на слове «**Leicht** [war die Frau ihm gefreit]») и постоянно стремятся прорваться к лейтмотиву Гутруны. Разумеется, рассказ не обходится без тем Тарнхельма⁸²⁰, Гунтера, в облике которого Зигфрид покорял Брюнгильду, и забвения. Окончательно рассеять подозрения Гутруны относительно ночи, проведенной на одном ложе с невестой кровного брата, помогают темы клятвы, меча, договоров и верности⁸²¹. В партию Зигфрида возвращаются героические интонации (квартовые и октавные скачки, пунктированный затакт и т.п.), причем вслед за лейтмотивом меча вокальная линия достигает g^1 на словах «so **nah**’». Однако в отчлененном паузой, отрывистом, почти будничном окончании фразы («war Brünnhild’ ihm fern») можно уловить трагический подтекст, а в оркестре мотив валькирии сопрягается с жалобными нисходящими полутонами.

К концу середины Зигфриду явно наскучивает отвечать на расспросы, и, предлагая готовиться к скорому прибытию Гунтера и Брюнгильды, он возвращается в мажорную диатонику (темы юного Зигфрида, Гутруны, рассвета), уже не обращая внимания на робкую реплику Гутруны, основанную на теме

⁸¹⁸ Впервые этот ритмоинтонационный комплекс возник в последней сцене I д. – как сопровождение обращенной к Гунтеру реплики Зигфрида «Eine Nacht am Ufer». Поскольку этот материал неоднократно возвращается в опере в связи с перевоплощением героя для завоевания Брюнгильды, назовем его «комплексом сговора».

⁸¹⁹ Вольцоген считает его вариантом темы любовной жажды, 69-а, формирующейся в беседе с Птичкой (3 сцена II д. «Зигфрида»); в 3.3.3 мы назвали ее темой стремления к Брюнгильде.

⁸²⁰ На ее фоне Зигфрид беспечно благодарит Хагена за добрый совет воспользоваться волшебной силой шлема.

⁸²¹ Зигфрид утверждает, что благодаря мечу он и валькирия были так же близки, как восток и запад, разделенные севером.

забвения («Wie faßt mich Furcht vor dir!»). Тем временем Хаген замечает вдали парус, и предыктовое нарастание к репризе, в которой Гутруна объявляет о предстоящей свадьбе, сметает остатки ночного сумрака.

3 сцена – своего рода апофеоз Хагена, который по просьбе Гутруны сзывает подданных Гибихунгов на свадьбу. «Адский юмор»⁸²² этого призыва заключается в том, что его первыми словами становятся «Горе!», «К оружию» и «Беда!», чередующиеся, а порой и совпадающие с проведением лейтмотива свадьбы в оркестре. Дав воинам вдоволь порадоваться, сохраняющий серьезный вид Хаген советует им проявить особую предупредительность к невесте Гунтера и оградить ее от возможных бед. Как и Зигфрид, зловещий глашатай зловещий глашатай использует рог, только, не серебряный, а бычий, способный издавать лишь один грубый звук, подобно рогу Хундинга. Поэтому музыкальным символом клича, приближающего гибель Зигфрида становится не звук рога, а созвучное лейтмотиву отчаяния секундовое опевание устоя в вокальной партии («Noi-ho!»).

4 сцена II д. – одна из музыкально-драматических вершин разбираемой оперы и всей тетралогии. Тень Хагена окончательно затмевает былое счастье героев, превращая глубоко уязвленную Брюнгильду в орудие его мести. Именно трансформация Брюнгильды, завершаемая терцетом мстителей в финале II д., становится драматургическим вектором сцены; соответственно, партия валькирии здесь доминирует. Зигфрид, как и в диалогах-поединках из предыдущей оперы, сохраняя цельность натуры, каждый раз реагирует на конкретную ситуацию. Непрерывность и единство перенасыщенного контрастами развития обеспечиваются лейтмотивным каркасом сцены, опорами которого являются темы несчастья, отчаяния, совершенного человека и синкопы уничтожения. Следует особо отметить, что тема отчаяния сопровождает партию Зигфрида в репликах, связанных с Брюнгильдой и (однажды) Гутруной; сам он, в отличие от других персонажей, отчаянию неподвластен!

В словесном поединке героя с Брюнгильдой можно выделить несколько стадий. Первая – встреча с невестой Гунтера, благожелательность к которой

⁸²² Wolzogen. S. 105.

обусловлена не только родственными чувствами, но и глубинным сознанием вины за свое поведение минувшей ночью. Вторая – разбирательство по поводу кольца, заметив которое на пальце Зигфрида, Брюнгильда разоблачает мнимого Гунтера. В этом эпизоде герой почти полностью отрешается от внешнего мира, мучительно пытаясь воссоединить разорванные напитком забвения звенья своей памяти. Третья стадия – попытка отвергнуть обвинения в клятвопреступлении и насилии; здесь Зигфрид вновь сражается с реальным противником, но уже не один на один, а в окружении возбужденной толпы. Кульминация сцены – клятва на копье Хагена, которую вслед за Зигфридом повторяет Брюнгильда, внося в свой «вариант» всё неистовство оскорбленной и униженной женщины-мстительницы. Пытаясь склонить чаши весов в собственную пользу, Зигфрид в развернутом заключительном монологе поочередно обращается к присутствующим с примирительными репликами и удаляется, уверенный в победе.

Как всегда, Вагнер расставляет в нотном тексте множество «указателей», помогающих выстроить линию развития образа.

Встреча Брюнгильды и Зигфрида, выходящего ей навстречу вместе с Гутруной, мгновенно разрушает царящую в начале сцены ритуальную торжественность. Услышав знакомое имя, Брюнгильда, впервые после прибытия к замку Гибхунгов, поднимает глаза – и фанфара меча в оркестре упирается в оглушительный уменьшенный септаккорд, подчеркнутый октавой (точнее, дуодецимой) смертельного удара. В предгрозовой тишине из мотива несчастья выводится лейтмотив судьбы, открывающий заключительную главу взаимоотношений валькирии с обреченным на заклятие родом Вельзунгов (вспомним: впервые этот лейтмотив прозвучал, когда она вышла к Зигмунду!).

Зигфрид, ошеломленный реакцией Брюнгильды (которая «начинает дрожать»), спрашивает валькирию, что ее беспокоит, – с необычайной мягкостью, в бархатистом среднем регистре. Скользящие полутоны (восходящий и нисходящий) обрамляют почти баюкающее опевание тритона Хагена ($des^1 - g$), который разрешается на последнем слоге в чистую квинту ($ges - des^1$) темы свадьбы, основанной на лейтмотиве Гутруны. В течение шести тактов в оркестре

тема забвения (Зигфрид подходит к Брюнгильде) перетекает в лейтмотив Хагена, а затем в упомянутый мотив свадьбы. Это свидетельствует, с одной стороны, об успешном воплощении в жизнь планов Хагена, с другой же – о том, что мысли Зигфрида целиком заняты предстоящим сочетанием двух пар. С радостной готовностью разъясняет он покорённой валькирии их новые родственные связи.

Фраза «**Gunther's milde Schwester, mir vermählt**» поется в той же тесситуре (от *ges* до *des*¹, многократно повторяемом в качестве акцента на ключевых слогах), что и предыдущая, но теперь гармония проясняется, а вокальная партия оказывается нижним голосом проводимого в оркестре терцового лейтмотива Гутруны, из которого вычленяется поступенно восходящий мотив, готовя эффектное заключение фразы («wie **Gunther** du»⁸²³) со скачком на восходящую сексту к *ges*¹ и нисходящим тритоновым опеванием тоники, почти как в «laß mich hin!» из «Тангейзера»⁸²⁴. Однако оркестр оспаривает ре-бемоль-мажорный каданс прерванным оборотом, отражая негодование Брюнгильды.

Зигфрид подхватывает лишнюю чувств, она поднимает на него затуманенный взор, и в оркестре вновь, как в аналогичной ситуации первого поединка, возникает тема любви Брюнгильды. На сей раз встревоженный Зигфрид, подзывая Гунтера, невольно воспроизводит мелодические контуры лейтмотива. Но его отрывистые, угловатые реплики свидетельствуют о полном непонимании истинного смысла теплой кантиленой темы: в данной ситуации она связана для него лишь с очередным обмороком странной женщины.

Иное освещение получает и памятное по финалу «Зигфрида» «**Erwache**» в обращении к Брюнгильде («**Проснись**, женщина, вот твой **супруг!**»). В отличие от оркестра, вокальная линия не стремится ввысь, и акцентированное *e*¹ на слове «**Erwache**» просто повторяется в конце фразы на слове «**Gatte**»!

Разрешение выдержанного доминанттерцквартаккорда в мажорную тонику пресекает страшная догадка Брюнгильды, заметившей кольцо на руке, которую

⁸²³ Произнося ударный слог имени кровного брата сначала на местной, а затем абсолютной мелодической вершине, Зигфрид старается сосредоточить внимание Брюнгильды на ее супруге.

⁸²⁴ Соединение в оркестре темы Гутруны с пророчеством Птички на словах «mir vermählt» как бы опровергает законность этого союза, но одновременно еще более просветляет общий колорит.

Зигфрид простирает в сторону Гунтера⁸²⁵. Ее реплика «Er? Siegfried?» сопровождается темой проклятья, которая сцепляется с лейтмотивом отречения от любви и упирается в синкопы уничтожения. Так начинается вторая фаза конфликта.

Обвинения валькирии заставляют Зигфрида задуматься. «*Внимательно разглядывая кольцо на своем пальце*», герой пытается припомнить, как оно попало к нему. Согласно записям Поргеса, фразу «Den Ring empfang ich nicht von ihm» надлежит исполнять «мечтательным голосом», соответствующим состоянию персонажа⁸²⁶. О растерянности Зигфрида свидетельствуют «вопросительная» малая терция на слове «кольцо», повторение ее верхнего звука в продолжении фразы и заключительный нисходящий тритоновый скачок ($d^1 - ges$).

В состоянии глубокой задумчивости отвечает герой и на прямое обвинение в похищении кольца. Но постепенно его голос, оставаясь почти в той же тесситуре ($f - es^1$), обретает уверенность. Речитация на одном звуке и вопросительные восходящие терции сменяются утвердительным («abgewann»), когда Зигфрид вспоминает о победе над Фафнером. В оркестре возникает подсвеченная дополнительными красками цитата из 3 сцены II д. «Зигфрида». Выходя из пещеры Фафнера, герой простодушно любовался красотой своих трофеев. И теперь тема кольца снова перетекает в аккордовый лейтмотив золота Рейна, интонации песни его дочерей и мажорный вариант фанфары золота. Вокальная партия эмоционально объединяется с этим верхним пластом фактуры, игнорируя мрачные нижние регистры (темы змея, Фафнера, синкопы уничтожения). Соответственно, речь героя обретает размеренность, повторения звуков включаются в более напевные, четко очерченные фразы, основанные на разложенном трезвучии или поступенно восходящем движении.

⁸²⁵ Тема кольца, низвергающаяся на четыре октавы вниз по ступеням уменьшенного септаккорда, утрачивает восходящее «закругление», обретая смысл приговора. Этот вариант лейтмотива будет развиваться в сцене Зигфрида с дочерьми Рейна.

⁸²⁶ Porges Heinrich. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Bd. IV. Götterdämmerung. S. 17.

В переломный момент в развитие событий вмешивается Хаген, чтобы направить гнев уязвленной женщины в нужное русло. Для этого он использует приобретающее далее значение лейтгармонии сопоставление увеличенного трезвучия⁸²⁷ с малым уменьшенным или уменьшенным септаккордом, которое возникло в сопровождении реплик Брюнгильды о принадлежности кольца, а также саркастическое опевание темы забвения на словах «den der Treulose büßen sollt!». «Обман!», «Предательство!», – восклицает Брюнгильда и обращается к богам, уготовавшим ей столь жалкую судьбу, с призывом покарать виновника своих страданий. Презрительно отменяя попытки Гунтера успокоить ее неистовство, валькирия называет своим настоящим супругом Зигфрида и обвиняет его в насилии. При этом фраза «Er zwang mir Lust und Liebe ab» оказывается расширенным вариантом темы любовного самозабвения, на которой в дуэте из третьей оперы тетралогии герой будил Брюнгильду, а затем неоднократно призывал довериться ему. Еще более упоительные, чем в финале «Зигфрида», параллельные терции и трели этой темы, с одной стороны, подчеркивают трагизм ситуации «разделенных половинок», с другой – свидетельствуют о безмерной любви валькирии к псевдоизменнику.

Третья стадия начинается словами Зигфрида «Achtest du so der eignen Ehre?». Герою неловко прямо обвинять несчастную женщину во лжи, поэтому свою «оправдательную речь» он начинает как выступление в защиту ее чести. Однако после первой – несколько растерянной и гармонически неустойчивой – фразы (сопоставления двух малых уменьшенных септаккордов) включается в интонационную сферу Брюнгильды, чтобы отвергнуть наветы. Выплеснув сдерживаемое негодование в энергичных отрывистых репликах на фоне сопоставления увеличенных трезвучий и мотива несчастья, Зигфрид обращается ко всем присутствующим с прямодушным призывом выслушать его.

Вокальная партия наконец-то обретает привычный звуковой объем – со смелыми «выбросами» к выдержанным верхним нотам (f^1 , g^1 , as^1) и решительными

⁸²⁷ Напомним, что увеличенное трезвучие – одна из характеристик свободолюбивой валькирии, на нем основан ее клич.

нисходящими скачками, вплоть до *des*. Линию голоса поддерживают и направляют темы кровного братства, клятвы и лейтмотив меча, который в очередной раз соединяется по вертикали с темой договоров на словах «das werte Schwert»⁸²⁸. Однако после выдержанного почти во всю «длину» меча *f*^l и скачка к *as*^l на последнем звуке лейтмотива вокальная линия возвращается в средний регистр, чтобы подтвердить незыблемость клятвы столь же долгим *c*^l («**wahrte**») на фоне лейтмотива верности в оркестре. Неслучайна и подмена на слове «Eid» тоники *S*-*dur* увеличенным трезвучием на *As*, которое далее потактно сопоставляется с до-мажорным, влияя на интервальный состав лейтмотива меча. Ведь здесь уже речь идет о «печальной женщине», от которой меч отделял героя в ту роковую ночь, и в комментариях оркестра как бы противопоставляются две правды – Брюнгильды и Зигфрида. Заключительная реплика фактически обращена к обвинительнице, поэтому в вокальной партии, в отличие от оркестровой, на словах «von diesem traurigem Weib» тема меча вытесняется мотивом несчастья.

Не обращая внимания на примирительный тон оппонента, оскорблённая валькирия язвительно подхватывает мотивы несчастья и меча: она-де помнит и время, когда меч покоился в ножнах на стене супружеской спальни. При упоминании «ножен» (*Scheide*) у струнных возникает тема совершенного человека (былого единства двух «половинок»), которая вплоть до конца эпизода будет активно разрабатываться в оркестре в качестве ритмоинтонационного остинато, временами проникая в вокальные партии.

Теперь уже все, включая Гунтера и Гутруну, требуют от Зигфрида ответа, совсем как в сцене у собора во II д. «Лоэнгрин». Но в данной ситуации светлый герой не может положиться на возлюбленную и вынужден прибегнуть к варианту Божьего суда – клятве на оружии, которое неминуемо поразит отступника. Торжествующий Хаген с готовностью предлагает свое копьё в качестве гаранта,

⁸²⁸ Впервые они столкнулись в «Валькирии», когда Вотан раздробил копьём меч Зигмунда, повторно – при «ответном ударе» Зигфрида по копьё Вотана (III д. «Зигфрида»). Теперь обе темы остаются в целостности и сохранности, но нисходящий скачок на уменьшенную септиму на слове «Schwert» не сулит ничего хорошего и от их третьей, чисто символической «встречи», готовящей клятву на копьё Хагена.

возвращаясь к интонационной сфере начала 3 сцены, обостренной выдержанным тремолирующим септаккордом с чередованием малой и уменьшенной септим. А непосредственно перед клятвой на копье оркестр напоминает темы из второй половины присяги кровного братства (от мотива кары), «модулируя» в лейтмотив несчастья.

Собственно клятва, наравне с песнями плавки иковки, принадлежит к ярчайшим образцам героического пения у Зигфрида: высокая тесситура, выдержанные верхние ноты в громкой динамике, широкие скачки – все это свидетельствует о силе духа героя. Несмотря на крайнюю напряжённость и частые тональные сдвиги, этот сольный эпизод в композиционном плане достаточно целостен. Если бы не вторжение Брюнгильды, он завершился бы в Es-dur, что корреспондирует с предваряющим вступлением голоса тремолирующим *es* струнных (в начале клятвы осуществляется энгармоническая замена *es = dis*). В форме четко выделяются два раздела: обращение к оружию и описание кары за лжеприсягу.

В первом разделе два вариантных предложения, разделенных темой отчаяния; второе консеквентно смещено на полтона вверх. Открывающая клятву «призывная» восходящая квинта («Helle Wehr!») в дальнейшем уступает место нисходящим, которые в первом предложении связываются с семантикой дружбы, а во втором символизируют острый конец копья, на который кладут два пальца приносящие присягу. Ход $g^1 - c^1$ на словах «**Hilf** meinem ewigen Eide!» в первом предложении и вторая из двух квинт, попадающих на слово «Spitze» ($g^1 - c^1$ и $as^1 - des^1$) во втором, подчеркнуты стреттной имитацией трубы, «заостренной» *sf* и дополнительными акцентами. А вот квинту $e^1 - a$ на слове «Waffe» басы оспаривают тритоном Хагена, ведь «священное оружие» предназначено для коварного убийства. Во втором предложении в данной фразе («**sprech** ich **den Eid**») у голоса появляется восходящий, а в оркестре – нисходящий скачок на септиму, одна из ключевых интонаций второго раздела клятвы, изначально также связанная с Хагеном (Рисунок А.94).

Тема насильственной смерти выходит на передний план в гармонически неустойчивом срединном разделе (от «Wo Scharfes mich schneidet»), который также вводится темой несчастья. Как и в первом разделе, здесь секвенцируется одно построение, открывающееся так называемым мотивом убийства, впервые возникшим в беседе Альбериха с Хагеном⁸²⁹. Во втором проведении вершина-источник мотива (*as¹*) попадает на слово «Tod» – смерть не страшит героя, он уверен в своей невиновности. Отделённые паузами вторые фразы каждого предложения, направленные на подозреваемого в клятвопреступлении («schneide du **mich**» и «treffe du **mich**»), основаны на нисходящих септимах и подкрепляются в оркестре искаженным мотивом дружбы (первые звуки – «тритон Хагена»). Третье же построение («klagte das Weib **dort** wahr») саркастически скандирует тему несчастья в ритмическом увеличении, прямо указывая на разъяренную женщину броском к *as¹* на слове «там».

Клятва Брюнгильды произносится на тех же звуках, что и клятва Зигфрида, но с динамизированным и измененным в соответствии с текстом оркестровым сопровождением. К наиболее существенным изменениям в вокальной партии следует отнести нисходящие октавы «смертельного удара» вместо септим во второй части⁸³⁰; именно их имитационно подхватывают маркированные акцентами духовые. Последний, ритмически увеличенный октавный скачок приходится на слово «Meineid» и достигает высотного пика *b²*.

Выплеснув таким образом свой праведный гнев, Брюнгильда отстраняется от происходящего вплоть до финальной сцены II д. «Все как бы умирает для нее», – пояснял Вагнер⁸³¹. Тем самым освобождается драматургическое пространство для монолога Зигфрида – самого продолжительного сольного фрагмента 4 сцены. Здесь в герое неожиданно обнаруживается дипломатический талант: ему удается хотя бы временно погасить конфликт, доведенный до точки кипения.

⁸²⁹ На словах «Ich und du! Wir erben die Welt». См: Ваак II, 8, Виндспергер № 441. У Вольцогена – «мотив подготовки убийства» (№83)

⁸³⁰ На словах «daß sie ihn **werfe!**» и «daß sie ihn **schneide!**».

⁸³¹ Porges Heinrich. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Bd. IV. Götterdämmerung. S. 19.

В первом разделе монолога, как и в предшествующих эпизодах, по-прежнему важную роль играет тема совершенного человека. Зигфрид «перехватывает» ее у хора, призывая Гунтера противостоять бесстыдным наветам собственной жены. Эта реплика произносится на фоне выдержанного уменьшенного септаккорда и зигзагообразно кружится по его ступеням в напряженной для голоса тесситуре *a – fis*¹, которое берется четыре раза за четыре такта.

Несколько обуздав свое возмущение, Зигфрид обращается к взволнованным вассалам, убеждая их, что «дикой женщине со скалы» нужно просто дать время одуматься. Вокальная тессitura понижается, «выбросами» в верхний регистр отмечаются лишь четыре ключевых слова (слога) за 18 тактов, а в оркестре, при сохранении остигатных синкоп уничтожения и ритмоинтонационной формулы совершенного человека, неожиданно мелькает тема любви, как бы опровергающая утверждение о том, что Брюнгильдой движет «дерзкая ярость». При этом в партии Зигфрида тема совершенного человека интонируется исключительно в связи с «женской бранью», недостойной истинных мужчин: для него Брюнгильда – не более чем противник! Под конец он даже позволяет себе иронию по поводу «трусов», охотно уступающих в «битве [длинных] языков». Дублированная в оркестре параллельными терциями нисходящая септима (уменьшенная, затем малая) на словах «*Als Zage weichen wir gern*» уже звучала в изобличительной речи Брюнгильды, когда она указывала на Гунтера – труса, неспособного пройти сквозь огонь и воспользовавшегося услугами друга. Вот почему данный лейтмотив, фигурирующий в наших источниках как «тема раздумья»⁸³² и изначально связанный с клинически трусливым Миме, уместнее было бы называть лейтмотивом трусости.

По окончании «публичной речи» Зигфрид подходит к Гунтеру, чтобы с глазу на глаз высказать ему свое сожаление на материале «комплекса сговора» – он-де небрежно надвинул шлем и поэтому «плохо обманул» Брюнгильду. Ближе к концу доверительной беседы колорит просветляется: Зигфрид уверен, что «женская злоба» быстро уляжется и Брюнгильда еще будет рада, что досталась Гунтеру. В

⁸³² №25 у Вольцогена, у Ваака №22 в «Золоте Рейна», где в его основе не септима, а тритон, и №I,1 в «Зигфриде». Виндспергер выделяет тему раздумья лишь в «Зигфриде» (№327).

этом восьмитакте Вагнер с особой тщательностью прописывает эмоциональные и смысловые нюансы. На словах «Doch Frauengroll friedet sich bald» – широкая кантилена, поддержанная в оркестре уникальным сплавом тем любовного самозабвения и кольца, разоблачившего обман. При взгляде на «дикую женщину со скалы» («daß ich dir es gewann») сопоставление двух увеличенных трезвучий снова сжимает вокальную линию до полутоновой речитации, приобретающей таинственный и вместе с тем несколько назидательный характер. А в заключительных тактах тема совершенного человека неожиданно возносит голос к f^1 («dankt»), и Зигфрид широким нисходящим распевом и «расшаркивающимся» интонационным жестом (скачок на уменьшенную септиму вверх и эффектная пауза перед разрешением в мажорную тонику) свидетельствует почтение супруге кровного брата (Рисунок А.95).

Покончив таким образом с неприятными воспоминаниями, герой приглашает всех на свадебный пир и призывает разделить его безмерное счастье. С утверждением C-dur, основной тональности заключительного раздела монолога, мотив совершенного человека окончательно вытесняется темой свадьбы, многократные повторения которой непосредственно влияют на вокальную партию. Мелодическая линия то взмывает вместе с лейтмотивом к вершинным g^1 , b^1 и c^2 , то временно отходит на роль срединного подголоска, чтобы неожиданно «выпрыгнуть» к a^1 на ключевом слове («**heute**», «**Glückliche**»). Показательно, что единственное в опере b^1 и одно из двух c^2 берутся шестнадцатыми длительностями на слабых долях слоговых распевов, то есть выступают в качестве дополнительных украшений, а не кульминационных пунктов (Рисунок А.96). Как и в дуэте из 2 сцены II д., колоратурные распевы шестнадцатыми, в целом для партии Зигфрида не характерные, связаны с тематизмом Гутруны. И именно ей – как бы в пику «дикуй женщине со скалы» – адресована теперь тема любовного самозабвения на словах «Wen die Minne freut». Покинутой всеми Брюнгильде остается лишь проводить скорбным взором удаляющуюся пару. А в самом конце акта, после рокового терцета, ей еще придётся столкнуться с ликующими участниками свадебного шествия и против воли присоединиться к нему – в паре с Гунтером. Это

будет последняя капля, добавленная мстительным Хагеном в чашу унижения «священной женщины».

Финальное действие, как и в «романтических операх» 40-х г., в драматургическом плане выполняет роль репризы – но теперь это многоуровневая репризность высшего порядка, в рамках тетралогии. 1 сцена оказывается динамизированной репризой соответствующего раздела «Золота Рейна». В оркестровом вступлении – после переключки рогов Зигфрида, Хагена и вассалов на сцене и в оркестре – возвращается исходный лейтмотив произведения, восходящее опевание разложенного мажорного трезвучия⁸³³. Здесь он звучит в F-dur, основной тональности всей сцены, и прямо переходит в темы золота (аккорды и фанфара), перемежаемые песенными фразами дочерей Рейна. С поднятием занавеса песню полностью пропеваает оркестр, а затем подхватывают и развивают русалки.

Основная тема песни, вытекающая из интонаций русалок в «Золоте Рейна» – новая⁸³⁴. По жанру это девятидольная баркарولا, по форме – тонально замкнутый период из двух шеститактных предложений. Диатоническая тема первого предложения отталкивается от аккордов золота, а завершается поступенно нисходящей секвенцией разложенных терций, которая выросла из фигуры юхцера ($f^{\sharp} - a^{\flat} - c^{\flat}$). В сцене Зигфрида с русалками она выполняет роль песенного рефрена.

Тема второго предложения – хроматизированный, как бы колоратурно распетый вариант тех же терцовых цепочек, но уже параллельных. Волнообразный спуск по ступеням мажорного звукоряда на фоне выдержанного доминантноаккорда в принципе может длиться бесконечно, поэтому данная тема широко используется в связующих и развивающих построениях, комбинируясь с другими.

Обе темы связаны с образами родной для Зигфрида природы, на лоне которой он чувствует себя легко и беззаботно. Они насыщают глубоко трагическую сцену

⁸³³ У Вольцогена и Ваака («Золото Рейна») №1 – «мотив первоначального элемента» или «мотив становления», у Виндспергера №257-а – «мотив природы».

⁸³⁴ Вольцоген выделяет ее в самостоятельный «юхцер русалок» (№88), Ваак называет темой игры дочерей Рейна (III, 8), а Виндспергер темой водной игры, причем присваивает каждому из двух мотивов отдельный номер (447 и 448).

теплой «баркаральной» кантиленностью, которая сохраняется в репликах главного героя и в начале следующей сцены.

Песне дочерей Рейна контрастирует так называемая тема насмешки русалок⁸³⁵, связываемая также с образами лесного морока и досады Зигфрида. Она намного короче, но в ней, как и в песне, два взаимодополняющих элемента, способных продлеваться и развиваться. Первый – угловато-загадочный (опевание затактовой триолью шестнадцатых уменьшенного или большого мажорного септаккорда на выдержанном басу), второй – собственно насмешливый (злорадно «изломанное» аккордовое *staccato* триолей восьмушек над постепенно нисходящим басом). В отличие от «Золота Рейна», в вокальных партиях русалок смех не отражен, хотя ремарки неоднократно его предписывают. В этих случаях в оркестре обычно звучит «хохочущая» цепочка хроматически нисходящих разложенных терций (или обращений септаккордов), соединяющая в себе черты вторых элементов из обеих тем. Несмотря на контраст, тема насмешки подчас починается баркаральному ритму песни, смягчая свои очертания. В вокальной партии контрастное единство двух лейтмотивов проявляется в гибком взаимодействии декламации и кантилены.

Лейтмотив насмешки впервые появляется, когда русалки слышат вдали рог Зигфрида. Он же сопровождает и выход героя, который во время охоты заблудился, потерял след медведя (по старой памяти величаемого «приятелем») и приписывает это козням лесного духа. Чтобы скрыть досаду, неудачливый охотник бранит «шалуна» на фоне уменьшенного септаккорда, завершая свою выходную реплику настойчивым повторением не самого благоприятного для тенора *es^l*, которое «разрешается» в *e^l* над издевательскими *staccato* триолей. Скандирование многократно повторенных звуков в зоне перехода или верхнем регистре – характерная примета партии Зигфрида в этой сцене, используемая в различных целях.

При виде «веселых женщин» *Sprachgesang* героя становится гораздо свободнее и разнообразнее. Первая реплика («*Entzückt ihr euch*») – редкий для

⁸³⁵ № 89 у Вольцогена; III, 9 у Ваака. Виндспергер эту тему не выделяет.

позднего Вагнера образец «чистого» речитатива на фоне выдержанного созвучия – выражает заинтересованное удивление и сопровождается ремаркой *«рассматривая их с улыбкой»*. Далее начинается шуточный «торг», в котором Зигфрид, как обычно, подхватывает и по-своему интерпретирует интонации оппонентов. Это относится к мотивам из песни дочерей Рейна (например, поступенно восходящим затактовым восьмушкам), но особенно – к нисходящим скачкам (прежде всего септимами) с акцентом на верхнем звуке. Впервые они возникли в песне русалок, открывавшей III д., как вариант аккордового лейтмотива золота (септима на слове «Rheingold» и секста в конце предыдущей фразы – «glänzte!»). На нисходящей сексте дочери Рейна обращаются к Зигфриду, а септимы появляются в вопросе Воглинды, которым открывается торг (что готов герой дать в обмен на охотничий трофей). Таким образом, лейтинтервалы прямо намекают на вожделенный предмет.

Из тем золота выведен и третий местный лейтмотив – резко акцентированный увеличенный нонаккорд (без септимы) у деревянных духовых и валторн, неожиданно останавливающий движение после слов Зигфрида «so bittet, was ihr begehrt!». На фоне нонаккорда басовая труба проводит до-мажорную фанфару, разрешая необычную доминанту в тонику, а затем сразу возникает лейтмотив кольца, завершаемый темой отречения от любви. Назовем этот интонационно-гармонический комплекс лейтмотивом тайны [кольца]. В первом проведении комплекса тема золота излагается в ритме баркароты: пока еще беседа носит характер невинной игры с легким оттенком эротики, характерной для отношений разных полов в животном мире и в ранних человеческих сообществах.

Дочери Рейна предлагают Зигфриду обменять кольцо на упущенного зверя. Однако герой называет обмен неравноценным, сопоставляя два варианта очередной нисходящей септимы (уменьшенной). В первом варианте ощущается мускульное усилие, потребовавшееся для победы над гигантским Фафнером. Вторая же септима, ритмически сжатая и включённая в развернутую фразу, отражает грошовую стоимость «лапа паршивого медведя» (Рисунок А.97).

Подзадоривая героя, русалки поочерёдно обвиняют его в скупости, неприемлемой во взаимоотношениях с женщинами; все три реплики

сопровождаются песенными темами игры и завершаются нисходящими септимами с акцентом на нижнем звуке. Зигфрид подхватывает игру вместе с темами, возражая, что его расточительность может не понравиться Гутруне. Настойчивое повторение верхнего звука заключительной септимы («**dess' zürnte mir wohl mein Weib**»: семь e^1 перед скачком к fis) свидетельствует о неготовности уступить.

Язвительные предположения русалок, будто, «гневаясь», жена бьет героя, задевают его за живое, и Зигфрид заявляет, что насмешницам кольца не видать. Впрочем, он не столько сердится, сколько дразнит болтушек на фоне «хохочущих» терций, чередуя повторения верхних звуков (пять f^1 перед нисходящей секстой на «Nur lacht mir lustig zu» и почти буквальная цитата реплики, обращенной к лесному духу, на словах «giert ihr nach dem Ring») с более мягкими оборотами, в конце которых затактовые восьмушки «разрешаются» в очередную септиму. Неудивительно, что герой испытывает явное разочарование и даже легкий стыд, когда русалки погружаются в воду, якобы считая беседу оконченной. На фоне тем насмешки он невольно вспоминает свой предыдущий спор со строптивой женщиной (вариант темы несчастья на словах «So leid ich doch das karge Lob?») и решает не давать более поводов для хулы и колкостей.

Обращаясь к русалкам с призывом вернуться и взять кольцо, Зигфрид, кажется, полностью сливается с природой. Он поет в полный голос («*laut rufend*»), в его партию проникают обороты первой песенной темы, а тесситура существенно повышается ($e^1 - a^1$, лишь однажды появляется h) (Рисунок А.98). И тут русалки, как некогда в сцене с Альберихом, допускают роковую ошибку. Вместо того, чтобы с радостным смехом принять дар, который герой уже снял с пальца и призывно поднял вверх, они напускают на себя важность Сивилл, пытаясь запугать Зигфрида проклятием кольца. «Точку невозврата» отмечает второе проведение комплекса тайны, преграждающего восторженный взлет оркестра к так и не реализованной до-мажорной тонике.

Слегка раздосадованный (первый элемент темы насмешки), герой снова водружает кольцо на палец и предлагает русалкам выложить все, что они знают: раз уж веселая игра не сложилась, стоит хотя бы обогатить свои познания.

Подробно откомментированный лейтмотивами мрачный рассказ про проклятие кольца открывается новым, основанным на теме отчаяния вариантом обращения дочерей Рейна к Зигфриду, а завершается проведением темы судьбы у тромбонов в октаву, как бы предваряющим выбор героя: «смерть лучше, чем жизнь в страхе»⁸³⁶.

Полушутливая реакция Зигфрида на повествование русалок⁸³⁷ возвращает атмосферу игры, повергая пророчиц в ужас. В тщетной попытке вразумить упрямца они на протяжении шести тактов повторяют в унисон одно-единственное *ces*^l, доказывая, что проклятие кольца уже вплетено нормами в нить изначальных законов.

Только теперь «Зигфрид Бакунин», не терпящий диктата законов становится серьезным. Монолог, открывающийся словами «Mein Schwert zerschwang einen Speer» – своего рода жизненное кредо солнечного героя. Отталкиваясь от заключительной реплики русалок, партия тенора особенно широко использует здесь декламационные повторения звуков в зоне перехода⁸³⁸, наделяемые множеством эмоциональных оттенков. В начальной фразе пятикратное повторение мелодической вершины завершается непреклонным октавным скачком к выдержанному *f* («Speer»), как бы подтверждающему «распад» темы договоров в оркестре. Однако тема кольца (без восходящего «закругления») остается непобежденной, поскольку герой не желает отступить перед проклятием. В вокальной партии, при полном молчании оркестра, на словах «des Urgesetzes ewiges Seil», тема кольца, благодаря отсутствию терцовой дублировки и скандированию вершины-источника *des*^l, обнаруживает свое родство с темой кары (клятва кровного братства усилила тяжесть изначального проклятия). Настойчивые проведения темы кольца в оркестре влияют и на тему Зигфрида-героя, которую запекает басовая труба в уменьшенном ладу, а подхватывает голос, вступающий на

⁸³⁶ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6. S. 70.

⁸³⁷ Вокальная партия то дублирует вторую песенную тему в оркестре, то воспроизводит зазорные скачки-всплески из предыдущего раздела беседы.

⁸³⁸ От *des*^l до *f*^l, количество повторяемых звуков от пяти до девяти, нередко речитация предваряется затактовой восходящей терцией или секундой.

слове «Nothung» с лейтинтонацией нисходящей октавы ($es^l - es$)⁸³⁹. Зигзагообразные взлеты и падения мелодической линии в диапазоне $b - ges^l$ воспроизводят взмахи меча, которым Зигфрид готов перерубить нить норн вслед за копьём Странника⁸⁴⁰.

Фанфара меча, завершающая начальный раздел монолога, внезапно сменяется темой Фафнера в мрачных глубинах оркестра. На этом фоне речитация на d^l (девять звуков) отражает задумчивость героя, вспомнившего о предсмертных словах дракона и о том, что страху у его пещеры он так и не научился. Фраза о страхе поется на теме отречения от любви, которая неоднократно звучала в «ужасном» рассказе русалок. Зигфрид цитирует ее, не понимая истинного смысла: ведь он ни от чего не отрекался!

Аккорды золота в сочетании с синкопами разрушения (Зигфрид «разглядывает кольцо») вводят кульминационный раздел монолога. Торжественно отступаясь от власти над миром, которую дает кольцо, герой игриво намекает, что охотно променял бы ее на благосклонность в любви. Но перед угрозой смерти он не уступит даже грошовую побрякушку!

Фраза о мировом наследии отталкивается от оркестровой темы, которая возникла во 2 сцене II д. «Валькирии», когда Вотан в отчаянии благословлял еще не рожденного Хагена. В диалоге с оркестром Зигфрид «присваивает» и продлевает ее вторую, восходящую часть⁸⁴¹ подчеркнуто затрудненным движением в диапазоне октавы, как бы взвешивая непомерный груз наследия. Вершинное e^l на слове «Ring» оркестр, словно в раздумье, «удлиняет» трелью уменьшенного

⁸³⁹ В отличие от аналогичной по мелодическому рисунку лейтинтонации Хагена, в этой нисходящей октаве верхний звук всегда долгий: тема Нотунга – не удар, а клич, обращение к мечу.

⁸⁴⁰ Вряд ли случайно сходство этого построения с фразой Зигфрида из беседы с Миме перед сражением с Фафнером («Nothung stoß ich dem Stolzen ins Herz!»). В обоих случаях речь идет о пренебрежении страхом и важную роль играет нисходящее движение по разложенному трезвучию с последующим восходящим скачком (или хотя бы поступенным разрешением вверх) как составная часть энергичного каденционного оборота. В разбираемом эпизоде варианты этой формулы (обычно с затактовым «замахом») приобретают ключевое значение, поэтому выделим ее в лейтмотив бесстрашия.

⁸⁴¹ Производную от лейтмотива Валгаллы.

секстаккорда у скрипок, которая завершается небрежным скачком на октаву вверх— время власти отбрасывается за ненадобностью.

Говоря о благосклонности в любви, Зигфрид, естественно, возвращается к баркарольным темам, оставаясь на достигнутой высоте, но сменяя декламацию на «порхающую» кантилену. Однако при подходе к кульминации («Doch bedroht ihr mir») в вокальной партии вновь должен зазвучать «металл», особенно на словах «Leben und Leib» (формула бесстрашия). От «faßte er nicht eines Fingers wert» голосу оказывает мощную поддержку оркестр, где из малой в третью октаву вздымается цепочка разложенных трезвучий (Des, D, Es), как бы безгранично расширяющих певческий диапазон⁸⁴². Заключительное «nicht» (g^1) оркестр подтверждает полутоновыми стопами темы отчаяния: русалки кольца не получают!

Свое решение Зигфрид мотивирует ничтожностью земной жизни, пренебрежение к которой демонстрирует восходящим к древнейшим обрядам символическим жестом отречения от жизни⁸⁴³: *«поднимает ком земли высоко над головой и на последних словах [с силой] отбрасывает назад»*. Здесь Вагнер предвосхищает приемы будущего кинематографа, как бы растягивая время, укрупняя детали музыкально-сценического действия. Семитактное построение открывают и завершают два варианта формулы бесстрашия. Начальный («Denn Leben und Leib») своей решительностью и демонстративной мажорностью оспаривает стоны оркестра. А беспрекословно кадансовый заключительный («werf ich sie weit von mir!»), сопровождаемый парой отрывистых аккордов, напоминает ораторские реплики Риенци. В середине же голос ограничивается двумя

⁸⁴² Вокальная партия, оставаясь в той же тесситуре, лишь очерчивает гармонические контуры: речитация на des^1 – взлет по разложенному ре-мажорному трезвучию к a^1 («wert») – речитация на es^1 с заключительным терцовыми скачком к g^1 («nicht»).

⁸⁴³ См., в частности, Meinck Ernst. Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners. Berlin: E. Felber, 1892. S. 63. Майнк ссылается на обычай немецких солдат-пехотинцев XVI в. бросать через плечо ком земли, отправляясь в бой, на Заклинания Гроа из «Эдды» (восставшая из гроба мать советует сыну отбрасывать за спину все, что его беспокоит, чтобы сохранить силу и независимость), а также на «Немецкую мифологию» и «Немецкие правовые древности» Якоба Гримма. Позднее высказывались предположения, что изначально этот жест означал просьбу о защите перед лицом опасности (см., в частности: Goldmann Emil. Chrenocruda: Studien zum Titel 58 der Lex Salica. Heidelberg: C. Winter, 1931. S. 81–82). В любом случае обряд отказа «от жизни и плоти» – т.е. от всего, что имел воин, не обрекал его на неминуемую смерть, а скорее укреплял его дух перед лицом смертельной опасности.

одинокими выдержанными звуками, на каждый из которых выплескивается весь запас дыхания («seht» – f^l , «so» – as^l). «Смотрите» произносится на фоне низвергающегося⁸⁴⁴ мотива кольца, а «так» совпадает с вершинным звуком оркестровой «волны», иллюстрирующей действия героя (*поднимает и отбрасывает*).

Ужас (уменьшенный септаккорд вместо до-мажорной тоники в кадансе бесстрашия) и негодование дочерей Рейна, упрекающих самодовольного глупца в пренебрежении «величайшим благом» (тема любви Брюнгильды), совершенно не впечатляют Зигфрида. Как пояснял Вагнер Козиме, герой «не понимает своей вины; будучи исключительно человеком дела, он не признает [ошибок], он должен пасть, чтобы Брюнгильда постигла высшую истину»⁸⁴⁵. Поэтому так безоблачна песенная реприза 1 сцены, где представлен уникальный для тетралогии образец совместного пения тенора с терцетом сопрано, выступающим в качестве фона. Русалки, постепенно удаляясь, исполняют свою песню, а линия Зигфрида после начального такта развивается самостоятельно, в том числе в ритмическом плане.

Двухчастная репризная форма уникального квартета определяется ходом рассуждений Зигфрида о природе женщин, одинаковой на земле и в воде (воспоминание о двух поединках с Брюнгильдой). Когда речь заходит об угрозах, обрушиваемых дамами на тех, кто осмеливается им противоречить, партия тенора всё более расходится с песней, заменяя кантилену, плавно покачивающуюся на волнах септим и секст, более энергичными репликами («wer dem nun kühnlich trotzt»), а затем и вовсе остается в одиночестве над «хохочущими» терциями («dem kommt dann ihr Keifen dran!»). Однако уже к концу середины негодование, ознаменованное двумя g^1 («**Drohen**» и «trotzt»), смиряется, и Зигфрид возвращается в средний регистр («Und doch»), чтобы в репризе признать: если бы он не хранил верность Гутруне, он «быстренько» «приручил» бы одну из русалок.

В благодушной озорной улыбке, озаряющей конец 1 сцены, видится очередное проявление «до мозга костей верного природе идеализма»,

⁸⁴⁴ Как в 4 сцене II д., когда Брюнгильда замечает кольцо на пальце Зигфрида.

⁸⁴⁵ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. S. 435.

определяющего «культурно-историческую оригинальность “Кольца нибелунга”»⁸⁴⁶. В партии Зигфрида «безмятежная радость жизни – вплоть до упоения [всем] миром»⁸⁴⁷ сохраняется и в предваряемой темой проклятья 2 сцене акта, последней для героя. Поэтому здесь у тенора самая высокая во всей опере тесситура – больше половины верхних a^1 и второе c^2 , берущееся «с наскока» в самом начале сцены, когда потерявшие спутника охотники перекликаются с ним из-за кулис. Клич охотников – восходящие квинты, а ответы Зигфрида – нисходящие, причем третья ($c^2 - fis^1$) оказывается тритоном, предваряя выход Хагена.

В сцене сбора охотников, располагающихся на привал на берегу Рейна, доминируют интонации рога Зигфрида и песни русалок, а также пунктированные маршеобразные ритмы, связанные с образной сферой Гибихунгов. Поначалу музыка Гибихунгов в союзе с лейтинтонацией Хагена сопровождает деловитые распоряжения сына нибелунга, который по-прежнему ощущает себя хозяином положения. В его партии находится место и широким жестам, и грубоватым шуткам, тогда как реплики Гунтера окутаны беспросветным мраком, а в общении с «чрезмерно радостным»⁸⁴⁸ кровным братом – плохо скрываемым ужасом.

Оставшийся без охотничьих трофеев, Зигфрид с беспечной улыбкой рассказывает о встрече с тремя «водными пташками», напорочившими ему скорую смерть. В ходе рассказа звуковой объем вокальной партии постепенно сжимается (от $e - g^1$ до $c^1 - des^1$), а широкие скачки уступают место повторениям звуков, вплоть до полутонного клича Хагена. В вокальной партии он обрисовывается уже на словах «die dort auf den Rhein», пока в оркестре еще звучат темы баркаролы, а на передний план выходит на словах «erschlagen würd ich heut», когда оркестровая фактура как бы обнажается. Тритон $fis - c$ между опорным звуком вокальной партии и басами, проводящими тему несчастья Брюнгильды в

⁸⁴⁶ Porges Heinrich. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Bd III. Siegfried. S. 5.

⁸⁴⁷ Porges Heinrich. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Bd. IV. Götterdämmerung. S. 26.

⁸⁴⁸ «Du überfroher Held!», – говорит он Зигфриду «с тяжелым вздохом».

союзе с кличем Хагена, подтверждают пророчество настолько недвусмысленно, что «Гунтер [вздрагивает от] испуга и мрачно смотрит на Хагена», который спешит перевести все в шутку. Зигфрид же, не обращая внимания на мрачные предзнаменования, удобно растягивается на земле между Гунтером и Хагеном.

Своего рода драматургическим Рубиконом в этой сцене становится фраза Зигфрида «*Mich dürstet*» – буквальная цитата из Евангелия от Иоанна (19, 28), одно из Семи слов Спасителя на кресте. Мгновенно меняются темп (*Ruhig*) и динамика (*p*), над органным пунктом контрабасов застывает аккордовая педаль низких струнных, и на этом прозрачном фоне первые скрипки «*мягко и выразительно*» проводят нежнейшую, очень простую тему, сразу врезающуюся в слух⁸⁴⁹. В ее основе – мотив из трех звуков в диапазоне терции, выведенный из мелодии любви в дуэте из «Зигфрида» и, соответственно, из тоста Зигфрида в честь Брюнгильды во 2 сцене I д. Здесь он троекратно повторяется в различных ритмических вариантах, а в четвертый раз переходит в распетый каданс. Обычно эту тему не выделяют в качестве местного лейтмотива. Однако в данной сцене она появляется неоднократно, «разъясняя» глубинный смысл происходящего.

Евангельская цитата, озвученная в вокальной партии тритоном Хагена (*c¹ – d¹ – gis*), свидетельствует о начале акта жертвоприношения, необходимого для спасения мира. Сын нибелунга, наполняющий рог для Зигфрида на трехзвучной теме, преследует свои темные цели, и в этом смысле оказывается последователем Миме, планировавшим убить Зигфрида после победы над Фафнером. Для воплощения замысла в жизнь Хагену необходимо напомнить Зигфриду о событиях, которые уличат его в двойном клятвопреступлении. У пещеры Фафнера Птичка помогла герою распознать умысел Миме. Теперь же сын Альбериха, напротив, напоминает ему о Птичке, чьи темы станут для Зигфрида нитью, восстанавливающей связь времен. Поэтому, стремясь погубить героя, Хаген невольно направляет его на путь искупления, возвращающий к самому себе и к

⁸⁴⁹ Недаром вскоре ее разовьет закоренелый вагнерианец Малер в финале своей Первой симфонии (ц. 42 – 43).

Брюнгильде. Зигфрид умирает просветленным, совершенным человеком – как Риенци и Тангейзер, Хаген же бесславно гибнет в волнах Рейна.

Прослеживая проведения трехзвучной темы, легко понять принципиальное отличие противоядия, которое предложит Хаген Зигфриду, от зелья Миме. Освобождаясь от наваждения, Зигфрид заново обретает истинные ценности – так же, как он обрёл понимание речи зверей и птиц, слизнув с пальцев кровь Фафнера. Поэтому самый развернутый вариант данной темы прозвучит в его рассказе, как оркестровый комментарий к словам «kaum netzt ein wenig die Zunge». Условно назовем ее «лейтмотивом понимания».

В описываемом эпизоде Хаген поначалу наполняет рог для Зигфрида обычным напитком, спрашивая, как бы между делом, – правда ли, что тот когда-то понимал язык птиц. И хотя лейтмотивы Птички уже намечаются в оркестровом сопровождении, Зигфрид небрежно отмахивается: он-де давно не обращает на них внимания, сейчас же его заботит мрачное настроение кровного брата. В оркестре тема Птички вытесняется фрагментом музыки русалок⁸⁵⁰, переходящей в вариант темы свадьбы, на которой герой протягивает наполовину опорожненный рог Гунтеру, призывая новобрачного разделить его радость.

Отказ Гунтера⁸⁵¹ нисколько не смущает Зигфрида: из рога кровного брата он щедро доликает свой, так что напиток выплескивается через край, орошая «Мать-Землю». Все эти действия осуществляются на мажорных темах клятвы кровного братства и Логе, что отражает восторженное состояние героя. Кантиленная кульминация с секстовым скачком к выдержанному *as*¹ приходится как раз на слова «Der Mutter Erde», благодаря чему весь раздел воспринимается как тост во славу вечной природы.

Тяжёлый вздох Гунтера омрачает музыку Логе: спускаясь в средний регистр, она оборачивается комплексом сговора, и на этом фоне Зигфрид тихо спрашивает Хагена, сложились ли у Гунтера отношения с Брюнгильдой. «Если б он понимал ее

⁸⁵⁰ Смысл ее появления расшифрует следующая реплика Зигфрида, «Seit Frauen ich singen hörte».

⁸⁵¹ Оркестр комментирует его мотивом кары и почти точным повторением музыки, сопровождавшей слова Зигфрида «erschlagen würd ich heut».

так же хорошо, как ты – язык птиц!»), – двусмысленно отвечает Хаген над темой понимания в оркестре, возвращая, таким образом героя к разговору о Птичке. «С тех пор как я услышал песни женщин, я совсем забыл о ней», – признается Зигфрид, и в этот момент затактовые баркарольные триоли вытесняются темой понимания в вокальной партии и полным проведением лейтмотива Птички в оркестре. Так готовится ключевой эпизод сцены и очередная реприза в финальном акте тетралогии – рассказ героя о своей юности и о том, как он научился понимать пение птиц⁸⁵². Рассказывая, Зигфрид осмысливает ход событий с позиций зрелого мужа – отбрасывает не относящиеся к основной теме подробности и уже известные слушателям факты, объясняет, почему Миме принял и воспитал его, расшифровывает смысл советов Лесной птички, которым когда-то просто следовал и т.п.

В отличие от аналогичных номеров в партиях Тангейзера, Лоэнгрин и Зигмунда, рассказ Зигфрида трактован как песня, или поющая сага (Mähre), недаром Хаген дает знак начинать «пение» – почти как метчик в «Мейстерзингерах». Песенные разделы чередуются здесь с более декламационными разъяснениями и комментариями рассказчика, а также с вопросами слушателей и «режиссёрскими» указаниями Хагена, направляющего повествование к одному ему ведомой цели.

Первый раздел, повествующий о детстве, воспитательных потугах Миме и победе над Фафнером, написан в трехчастной песенной форме с динамизированной репризой. Его метроритмическим стержнем становится лейтмотив ковки, который открывает первую часть и середину и сообщает всему построению энергическую, размеренную пульсацию и черты песенной периодичности.

Начинается рассказ с имени Миме, который воспитывал героя «под гнетом зависти», исключительно ради победы над драконом и хранил для этой цели осколки меча. Гнет зависти отражают два нисходящих тритона в вокальной партии над темой трусости Миме в оркестре, а в конце периода возникает тема змея (с

⁸⁵² Н. Николаева называет рассказ «сжатым конспектом» предыдущей оперы. См.: Николаева Н.С. Кольцо Нибелунга // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга 3. С. 180.

восходящим тритоном в басу и распетым нисходящим в вокальной партии). Завершается первая часть начального раздела «сказовой» каденцией, где меняется размер ($\frac{4}{4}$ вместо $\frac{6}{8}$), размеренная пульсация уступает место декламации над тремолирующим басом, а вокальная линия спускается к нижней отметке, тонике ре минора (*d*).

В середине (от «*Er lehrte mich*») к ритму ковки присоединяются фрагменты воспитательной песни Миме, которую Зигфрид начинает цитировать квартой выше, однако затем спускается в тесситуру Миме⁸⁵³, чтобы постепенным расширением вокального диапазона (*ges^l* и *g^l*, до которых не «дотягивался» карлик в своей песенке) показать, что ученик действительно превзошел незадачливого учителя, заново сковав Нотунг (тема меча у трубы в до-мажорном кадансе середины).

Реприза («*Des Vaters Wehr*») начинается с темы Нотунга, гармонизованной увеличенным трезвучием на *f*, как в рефрене песни плавки меча. Нисходящие октавы Нотунга полностью вытесняют тритоны, в том числе из темы змея, а четырехдольная каденция в *d-moll* активизируется, утрачивая сказовый характер, поскольку речь идет о расправе с Фафнером.

На грани первого и второго разделов рассказа резко меняются гармония и оркестровая фактура, поскольку Зигфрид переходит к центральной теме своего повествования – чудесному постижению языка птиц. Атмосферу чуда создают выдержанные увеличенные трезвучия с фигурацией 32-х у струнных и восходящими линиями деревянных духовых, из которых вырисовывается тема любви к матери, а следом – упомянутый расширенный вариант темы понимания, вытесняющий увеличенное трезвучие мажорной диатоникой. Солист как бы вслушивается в трепетно вибрирующие звуки оркестра, ограничиваясь приглушенной декламацией. Наконец, воспоминание возвращается во всей полноте, и в оркестре вступает тема шелеста леса, которая, по словам Вагнера,

⁸⁵³ Ср. секвенцию на словах «*doch was der Künstler*» у Зигфрида и «*mit klugem Rate*» у Миме.

должна «доноситься как бы из горних сфер»⁸⁵⁴. На этом фоне Зигфрид воспроизводит наставления Птички одно за другим – в той же тональности и на тех же звуках, как они исполнялись во II д. предыдущей оперы, только октавой ниже⁸⁵⁵.

Этот эпизод представляет для исполнителя особую вокально-техническую сложность, потому что при диапазоне дуодецимы (*fis – a¹*) вершинное *a¹* берется в общей сложности девять раз (у Птички – десять) – из двадцати во всей опере! К тому же, согласно ремаркам Мотля и Поргеса, запечатлевших пожелания Вагнера в своих клавирах, фразы, свободно парящие по звукам разложенного ля-мажорного трезвучия с секстой, надлежит «исполнять очень легким головным звуком» – в отличие от вводящих их узкообъемных вступительных пояснений (первое – в диапазоне терции *h – d¹*, второе – кварты *h – e¹*, третье – квинты *h – fis¹*). Такая «диалогизация» теноровой партии в рамках одного построения подтверждается оркестровкой⁸⁵⁶ и в очередной раз доказывает, что идеальный исполнитель роли Зигфрида должен владеть широчайшим спектром вокальных красок, далеко выходя за рамки «баритональности» и мужественной героики.

Перед третьей цитатой Птички Хаген подносит Зигфриду рог с противоядием от зелья забвения. Действие напитка передается сцеплением плавно перетекающих друг в друга лейтмотивов: комплекс волшебства – тема совершенного человека – тема любви к матери – тема любви Брюнгильды. Тень Хагена, так долго затмевавшая память героя, рассеивается, и Зигфрид с восторгом мысленно вновь устремляется к скале Брюнгильды. С этого момента характер повествования должен существенно измениться. До сих пор оно велось «в строго эпическом стиле и безмятежнейшим тоном»⁸⁵⁷, теперь же рассказчик все более воодушевляется, в его

⁸⁵⁴ Porges Heinrich. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Bd. IV. Götterdämmerung. S. 27.

⁸⁵⁵ В первом (взять из пещеры шлем и кольцо) и третьем (завоевать Брюнгильду) наставлении текст и музыка повторяются практически точно, во втором (не доверять Миме) дословно воспроизводятся лишь две начальные фразы, после чего Зигфрид разъясняет коварные намерения Миме, соответственно варьируя рисунок вокальной партии.

⁸⁵⁶ Все пояснения произносятся на фоне «шелеста» вторых партий разделённых скрипок и альтов над педалью виолончелей, тогда как под цитатами Птички «шелестят» уже все скрипки и альты, а педаль переходит к валторне.

⁸⁵⁷ Porges Heinrich. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Bd. IV. Götterdämmerung. S. 27.

партию проникает маршеобразный, секвентно восходящий вариант темы Логе, Зигфрид вскакивает на ноги, а затем словно замирает в экстазе при виде спящей Брюнгильды. Над тянущимися в заоблачную высь темами Фрей в партии тенора, впервые за долгое время, появляются звуки, выдерживаемые на протяжении почти двух тактов («*schlafend*» – *es^l*, «*Weib*» – *e^l*). С утверждением A-dur и лейтмотива сна Брюнгильды звучание теплеет, замершее было движение возобновляется, а мелодическая волна в оркестре мягко спускается обратно на землю.

О пробуждении Брюнгильды Зигфрид рассказывает предельно сжато, опуская психологические тонкости реальной сцены, чтобы сразу же поведать о главном: как страстно обняла его прекрасная женщина в ответ на «смелый поцелуй». Под выдержанным «*oh*» (*f^l*) в оркестре вступает мелодия любви, переходящая в параллельные терции каденции счастья, и эта фраза широчайшего дыхания подхватывается и полностью дублируется голосом⁸⁵⁸, который словно парит над залом.

Зигфриду удается довести каденцию до до-мажорной тоники, но в этот момент голос окончательно лишается поддержки постепенно затухавшего оркестра. Зато *c^l* подхватывает изумленный Гунтер («*Was hör ich!*»), интонируя тритон Хагена, который наносит смертельный удар в спину Зигфрида.

Как и Тангейзеру, Зигфриду дарована блаженная смерть-просветление, которая «откликнется» финальными репликами в теноровых партиях последних десятилетий XIX в. (Герман в «Пиковой даме», Отелло у Верди). Однако концептуально сцена смерти Зигфрида более многозначна, и за темой очищения любовью скрыт глубинный подтекст. Вновь обретший себя герой должен заново пробудить свою «половинку», чтобы воссоздать совершенного человека, способного разрушить несправедный мир. Не случайно он обращается к Брюнгильде с призывом «*Wach auf!*» – а не «*Erwache!*», как в финальном дуэте из «Зигфрида». Цитата из духовной песни Филиппа Николаи (1599), ставшей лютеранским хоралом и использованной в качестве лейтмотива в оратории Мендельсона «Павел», отсылает к образу небесного жениха, являющегося к

⁸⁵⁸ Лишь перед «*umschlang*» выдержанная нота заменяется в вокальной партии восьмой паузой.

невесте (Иерусалиму), и к встречающим его «разумным девам» со светильниками. Призывом «Wach' auf!» открывается и песня, якобы созданная Гансом Заксом, которой народ приветствует своего любимца в финале «Мейстерзингеров». Смерть Зигфрида – это пробуждение Брюнгильды и заря новой, смеющейся жизни: «он должен пасть, чтобы Брюнгильда обрела высшее знание», – разъяснял Вагнер Козиме⁸⁵⁹ Поэтому в заключительном монологе Зигфрида нет ни капли горечи, а звучащий на последних словах лейтмотив судьбы осмыслен в вокальной партии как прощальный привет Брюнгильды, которой предстоит утвердить и восславить подвиг героя.

В отличие от рассказа, предсмертный монолог Зигфрида обращен исключительно к возлюбленной: герой не обращает никакого внимания на Гунтера и воинов, окруживших его. По музыке это очередная реприза в «Гибели богов», на сей раз почти точная. В оркестре цитируется материал из сцены пробуждения Брюнгильды и дуэта согласия, вокальная партия, заменившая реплики Брюнгильды и Зигфрида, – новая, хотя и сохраняющая композиционные и (частично) регистрово-интонационные контуры исходного варианта.

В обоих вариантах оркестр не просто выступает полноправным партнером солиста, но как бы укрупняет и выплескивает на слушателя душевные порывы и переживания во вздымающихся одна за другой волнах темы приветствия миру и завершающей третью волну упоительной каденции счастья. Начальные же реплики возвращающейся к жизни Брюнгильды в «Зигфриде» и умирающего Зигфрида в «Гибели богов», лаконичны и узкообъемны: нисходящая кварта, а затем восходящая терция в среднем регистре, с повторением одного из звуков. Более широкой и распевной в обоих случаях оказывается третья реплика, поддержанная восходящей фразой из каденции счастья: Зигфрид здесь расширяет диапазон до сексты и впервые достигает e^1 («**A**uge»). Завершающая каденцию счастья тема судьбы возвращает линию тенора в нижнюю часть среднего регистра ($e - h$), к свободной секвенции вопросов («Wer verschloß dich wieder im Schlaf?»). Ситуация

⁸⁵⁹ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. S. 435.

меняется в половинном кадансе первого предложения, где возвещается о приходе пробуждающего («Der Wecker kam»).

Как и в третьей опере тетралогии, на фоне пульсирующих аккордов деревянных духовых валторны (четыре вместо шести) запевают тему Зигфрида-героя, которую голос дублирует лишь частично, причем на сей раз фразы Зигфрида короче и ниже по тесситуре, однако, говоря о разрыве пут сна поцелуем, тенор неожиданно поднимается к абсолютной вершине a^1 на слове «**Bande**». Звуковой состав заключительных фраз этого раздела («da lacht ihm» и «Siegfried bin ich»), одинаков, но в «Гибели богов» в музыку вложена не гордость победителя, а любовное упоение. Зигфриду грезится, что Брюнгильда открывает глаза, и ее взор «смеется» при виде героя; соответственно, реплика существенно смягчена сменой ритмического рисунка⁸⁶⁰, зато мощное нарастание в оркестре достигает, наконец, полнозвучного *tutti ff*, единственного в этой сцене «Гибели богов» (ср. Рисунки 99 и 81).

Ликующее проведение лейтмотива блаженства в оркестре вводит тему славления, которой открывался дуэт согласия. Имитационные переключки тенора и сопрано воспроизводятся голосами оркестра, и на этом певучем фоне краткие (от одного до пяти звуков) реплики солиста (от «Ach! Dieses Auge») воспринимаются как прекраснейшая кантилена.

Блаженный покой, разливающийся в душе героя, «сладостное забытье», в которое он погружается, отражены в постепенном понижении тесситур (именно на словах «süßes Vergehen» затрагивается единственное *His / c* в этой партии), последовательном снятии партий и *diminuendo* в оркестре, где тема славления вытесняется лирическим вариантом лейтмотива блаженства. На последних словах («Brünnhild **bietet mir Gruß**») движение почти останавливается, и заключающая монолог тема судьбы становится интонационным импульсом знаменитого траурного марша.

⁸⁶⁰ Как мы узнаём в 3 сцене со слов Гутруны, именно в этот момент Брюнгильда проснулась со смехом в покоях Гибихунгов и отправилась на берег Рейна.

«Я сочинил греческий хор, но хор, который словно поется оркестром, – говорил Вагнер жене по завершении марша. – После смерти Зигфрида, во время перемены декораций, он озвучит тему Зигмунда – как будто хор говорит: это был его отец, затем мотив меча, и наконец его собственную тему. Поднимается занавес, выходит Гутруна, ей кажется, что она слышала его рог. Разве могли бы слова произвести впечатление, которое создаст новая комбинация этих строгих тем? К тому же музыка всегда выражает только [события, происходящие] непосредственно в настоящем времени»⁸⁶¹.

Кульминацией марша становится тема Зигфрида-богатыря, подводящая победный итог его жизни. Даже после смерти герой устрашает Хагена: рука Зигфрида грозно поднимается, не позволяя сыну Альбериха завладеть желанным кольцом. Сопровождающая этот жест тема меча переходит в лейтмотив заката богов⁸⁶², на котором выходит на сцену Брюнгильда, чтобы распорядиться мировым наследием в соответствии с обретенным знанием. А в самом конце тетралогии волевой жест начального мотива Зигфрида-героя обретет умиротворение в теме прославления «священной женщины».

*

Рассмотренные в настоящей главе Heldenoten-партии тетралогии «Кольцо Нибелунга» наглядно демонстрируют эволюцию вокального письма в зрелый и поздний период творчества Вагнера. Преломляя опыт «романтических опер» 1840-х в свете теоретических трудов начала следующего десятилетия, а также создававшихся параллельно с тетралогией «Тристана» и «Мейстерзингеров», композитор совершенствует методы художественного воплощения индивидуальности своих героев. Новый уровень слияния музыки и слова открывает возможность еще рельефнее охарактеризовать персонажей, высветить их потаенные мысли и чувства, показать их в развитии. Этот язык, который мы называем Sprachgesang, опираясь на традицию, заложенную в мемуарах Гея, способен мгновенно трансформироваться в рамках сквозного развития, принимая

⁸⁶¹ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. S. 444.

⁸⁶² Вольцоген №32, Ваак, III-16, Виндспергер № 374.

различные формы: от скандированной декламации до широчайшей кантилены. Опора на детально разработанную лейтмотивную систему, усложнение гармонического и мелодического языка композитора (особенно в последнем акте «Зигфрида» и в «Гибели Богов») насыщают вокальную интонацию множеством смысловых оттенков. Это позволяет певцу проявить все стороны своего артистического дарования, совмещая красивый певческий тон с четкой артикуляцией и внимательнейшим отношением к слову для достижения максимальной драматической выразительности.

Несмотря на то, что образ солнечного героя Зигфрида был краеугольным камнем тетралогии, а трагическая фигура его отца выдвинулась на передний план непосредственно в процессе работы, они образуют контрастное взаимодополняющее единство. Оба от рождения обречены на гибель, оба растут во враждебном окружении, но их путь озаряется светом великой любви, благодаря которой окончательно формируются и раскрываются сущностные качества незаурядной личности, в одиночку противостоящей толпе. Символом связи отца и сына становится меч, который Зигмунд преподносит в качестве свадебного дара Зиглинде, а Зигфрид заново создает из обломков, чтобы разрушить законы несправедного мира.

Относясь к подтипу собственно Heldentenor (в отличие от jugendlicher Heldentenor), партии Зигмунда и обоих Зигфридов отличаются по тесситуре. У Зигмунда она низкая, с редкими выходами в теноровый верхний регистр, тогда как Зигфрид в обеих частях тетралогии активно использует все регистры. Более разнообразны и типы интонирования, подчас сменяющиеся в одном построении или даже такте. При сохранении единства образа и основных лейтмотивов, партии юного Зигфрида и Зигфрида-богатыря наделены собственной спецификой, поэтому некоторые тенора, успешно исполняя вторую, не рисковали брать за первую.

Партия юного Зигфрида, в силу своей продолжительности, требует чисто физической выносливости, а также предполагает длительное, порой осложненное плотной оркестровой фактурой, нахождение в высокой тесситуре, что может стать проблемой для «баритональных» героических теноров. Партия Зигфрида-богатыря

не столь продолжительна, тесситура здесь в целом более низкая, кроме того, в ней нет резких контрастов, связанных со стремительным «взрослением» героя.

На наш взгляд, при исполнении тетралогии целиком в течение четырех дней подряд целесообразно поручать исполнение партий отца и сына различным певцам, но Зигфрид все же должен быть един в двух лицах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трансформируя жанр оперы в «художественное произведение будущего», Вагнер создал вокальный стиль, неотделимый от его концепции музыкальной драмы. Концентрированным воплощением этого вокального стиля стал феномен *Heldentenor*. Проведенное в настоящей работе изучение его важнейших составляющих позволило прийти к следующим выводам:

1. Являясь истинным человеком театра и тонко чувствуя и ценя красоту певческого голоса, Вагнер с самого начала композиторской карьеры стремился найти способы достоверно отразить драматическую содержательность поэтического текста в своей музыке с учетом особенностей немецкого языка и психологии немецких певцов. В процессе кристаллизации и развития авторского стиля возникла концепция немецкого, или отечественного бельканто, призванного в высокохудожественной форме выразить и донести до слушателя заложенные в музыке и тексте чувства и идеи.

2. Для воплощения этих замыслов понадобился особый тип исполнителя – драматический певец, способный искусно справляться с фонетическими особенностями немецкого языка, понимать структуру стиха, его ритмику, риторические и поэтические особенности, напрямую влияющие на построение музыкальных фраз. При этом четкое произнесение немецких слов, столь необходимое для драматического, певца ни в коей мере не должно наносить ущерб мелодии и вокальной выразительности. «Отвратительно жесткому произношению согласных», разрушающему нерасторжимое единство музыки и слова, композитор противопоставлял правильное обращение с согласными, усиливающее выразительность текста и силу его воздействия.

3. В процессе кристаллизации индивидуального стиля и сотрудничества Вагнера с первыми исполнителями главных партий в его операх сформировался идеал *Heldentenor*: сильный и красивый голос, обладающий широчайшим спектром нюансов, соответствие внешности и возраста певца облику героя, драматическое

чутье, актерское дарование, высокий интеллект, и, наконец, безусловная преданность композитору и его произведениям.

4. К достижению идеала (как показала практика, в полной мере недостижимого) Вагнер стремился всеми доступными способами. В многочисленных письмах, статьях и других публикациях он не устал разъяснять свои представления о совершенном исполнителе и пытался привить их не только тем, с кем непосредственно работал, но и тем, кому предстояло исполнять его произведения в последующие годы, десятилетия и столетия. Заручившись поддержкой баварского короля Людвига II, композитор разработал и пытался внедрить в жизнь собственную концепцию музыкального образования, призванную подготовить идеальных исполнителей (как певцов, так и оркестрантов) новой немецкой музыки, в первую очередь, конечно, музыки Вагнера. И хотя мюнхенский проект обернулся разочарованием, и даже в Байройте возникало немало проблем, прежде всего с исполнителями партий *Heldentenor*, композитор до последних дней жизни не терял надежды открыть так называемую «Школу для освоения стиля» (*Stilbildungsschule*), чтобы воспитывать кадры для своих фестивалей.

5. Неудачи преследовали Вагнера и на пути создания вокальной методики, соответствующей идеалам немецкого бельканто и концепции драматического певца. Как показано в работе, композитор обладал талантом вокального педагога и в индивидуальной работе, в том числе с исполнителями теноровых партий, добивался выдающихся результатов. Однако для «поточного производства» драматических певцов ему была необходима помощь единомышленников-профессионалов. Первым на этот зов откликнулся Фридрих Шмитт, однако результаты обучения певцов по его школе не удовлетворили взыскательного композитора. Более удачливым оказался Юлиус Гей, но и достижения его подопечного Георга Унгера на первом Байройтском фестивале оказались не слишком убедительными. Тем не менее, учебник Гея «Немецкое обучение пению», созданный отчасти как дань памяти Мастеру, оказал важное влияние на развитие

немецкого драматического и вокального искусства и до сих пор остается ценным пособием для исполнителей.

6. За полтора с лишним столетия своего существования феномен героического тенора развивался и изменялся, пережив отличные друг от друга этапы «байройтского лая», вагнеровского бельканто, «золотого века», «нового Байройта» и др. Наиболее выдающиеся представители каждого из этих этапов в определенной степени приближались к идеалу и тем самым давали новый импульс для дальнейших поисков в этом направлении. Подавляющее большинство певцов, упомянутых в нашей работе, утверждались в ранге *Heldentenor*'ов после достаточно продолжительного «подготовительного этапа». Это подтверждает мысль Гея о том, что героический тенор – не столько природный дар, сколько результат длительного развития. Выяснилось также, что на титул вагнеровского тенора могут претендовать исполнители, воспитанные в любой национальной школе, ведь в конечном счете, именно сила и неповторимое своеобразие личности в союзе с высочайшим профессиональным мастерством оказываются залогом творческого успеха – независимо от типа голоса, национальности, полученного образования и даже от столь важных для *Heldentenor*'а внешних данных. Узкая специализация на вагнеровских партиях также не является неременным залогом успеха. Во многом условной представляется и сложившаяся в зарубежном музыкознании дифференциация этих партий по подтипам – юношеский героический тенор (*jugendlicher Heldentenor*: Риенци, Лоэнгрин, Тангейзер, Вальтер фон Штольцинг) и собственно героический тенор (*Heldentenor*: Зигмунд, Зигфрид, Тристан, Парсифаль). В настоящей работе мы пришли к заключению, что *Heldentenor* – не столько тип голоса, сколько сами вагнеровские герои и их вокальные партии во всем своем индивидуальном разнообразии.

7. Объединяющей многоликую галерею образов *Heldentenor* в операх Вагнера становится целостная концепция героя как незаурядной героической личности, в одиночку противостоящей «толпе», наделенной неповторимой индивидуальностью, и, вместе с тем, олицетворяющей весь человеческий род. Образы своих героев, имеющих прототипы в истории, литературе, немецких

сказаниях и легендах, а также в древнегерманской и античной мифологии, Вагнер неизменно создавал сам, исходя из драматического замысла в целом.

8. Сопоставление данных аналитического разбора с теоретическими положениями первой главы исследования наглядно доказывает, что, предъявляя к певцам повышенные требования, Вагнер учитывал возможности их голосов, старался помочь преодолеть трудности, понимая, что для адекватного воплощения его художественных идей необходимо не только доскональное понимание, но и реальная увлеченность исполнителя, любовь к своему герою. Ценнейшие «композиторские подсказки», касающиеся вокальной краски, фразировки, актерского жеста, эмоционального наполнения, можно найти на страницах писем и публикаций композитора, в воспоминаниях современников, но в первую очередь, конечно же, в нотном тексте. В это понятие у Вагнера обязательно включаются литературная составляющая, оркестровая фактура в широком смысле слова, включая гармонию, и система лейтмотивов, особенно в партиях «Кольца Нибелунга». Именно в тетралогии окончательно складывается особый словесно-музыкальный язык (*Wort-Ton Sprache*, или *Sprachgesang*) – гибко соединяющий декламацию и кантилену, способный в мельчайших деталях отражать весь спектр психологических, эмоциональных состояний героя и линию развития образа.

10. При единстве концепции партии *Heldentenor* в операх Вагнера неповторимо индивидуальны. Поэтому ключом для преодоления вокальных и актерских трудностей должно быть понимание особенностей характера каждого героя и его образа в контексте художественного целого.

Перспективы дальнейшего исследования видятся прежде всего в подробном анализе трех не рассмотренных в данной работе вагнеровских *Heldentenor*-партий – Тристана, Вальтера фон Штольцинга и Парсифаля. Несомненный интерес представляет расширение рамок темы, например, сопоставление героических и характерных теноровых партий (*Charaktertenor* – Миме, Логе, Давид в «Мейстерзингерах»). Еще более широкие горизонты открывает рассмотрение с выработанных позиций партий вагнеровского героического сопрано (*Heldensoprano* – Брюнгильда, Изольда), героического баритона (*Heldenbariton* –

Голландец, Вотан, Закс), и так называемых женских *Zwischenfach*-партий (буквально «находящийся между вокальными категориями»), таких как Адриано, Венера, Ортруда, Кундри.

Сложная, но вместе с тем чрезвычайно увлекательная область исследования – сравнение *Heldentenor* с итальянским драматическим тенором, а также влияние вагнеровского идеала героического тенора на следующие поколения как немецких, так и зарубежных композиторов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акимова-Ершова, С. В. Двадцать семь лет на одном дыхании [Электронный ресурс] / С. Акимова-Ершова. – Режим доступа : http://www.belousenko.com/books/art/ershov/ershov_akimova.htm (дата обращения 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.
2. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие / Е. А. Ручьевская и др. – Ленинград : Музыка, 1988 – 349 с.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии / [пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота] ; [ред. пер. и с коммент. Ф. А. Петровского] ; [статья А. С. Ахманова и Ф. А. Петровского]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 183 с.
4. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной педагогики : В 3 т. / В. А. Багадуров. – М. : Музгиз, 1956.
5. Браудо, Е. М. Рихард Вагнер и Россия : (новые материалы к его биографии) / Е. М. Браудо. – Петроград : Культурно-просветительное кооперативное т-во «Начатки знаний», 1923. – 45 с.
6. Браудо, Е. М. Рихард Вагнер. Опыт характеристики / Е. М. Браудо. – Петроград : Светозар, 1922. – 64 с.
7. Вагнеръ, Р. Вибелунги: всемірная исторія на основаніи сказанія / Р. Вагнер; переводъ съ нѣмецкаго С. Шенрока. – М. : Мусагеть, 1913. – 78 с.
8. Вагнер, Р. Virtuoz и художник / Р. Вагнер; пер. И. Татариновой // Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. – М. : Искусство, 1978. – С. 71–84.
9. Вагнер, Р. Кольцо нибелунга : Избранные работы / Р. Вагнер. – М. : Издательство ЭКСМО-Пресс ; СПб. : Terra Fantastica, 2001. – 798 с.
10. Вагнер, Р. Моя жизнь : в 2 т. / Р. Вагнер; пер. с нем. А. Я. Острогорской. – М. : АСТ, Астрель, 2003.

11. Вагнер, Р. Музыка будущего / Р. Вагнер // Музыкальная эстетика Германии XIX века : Сб. переводов : в 2 т. / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – М. : Музыка, 1981–82. – Т. 2 : Антология. – 1982. – С. 198–202.
12. Вагнер, Р. Опера и драма / Р. Вагнер; пер. А. Шепелевского и А. Винтера // Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. – М. : Искусство, 1978. – С. 262–493.
13. Вагнер, Р. Опера и драма / Р. Вагнер // Музыкальная эстетика Германии XIX века : Сб. переводов : в 2 т. / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – М. : Музыка, 1981–82. – Т. 2 : Антология. – 1982. – С. 195–197.
14. Вагнер, Р. О сущности немецкой музыки / Р. Вагнер; пер. Е. Маркович // Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. – М. : Искусство, 1978. – С. 49–64.
15. Вагнер, Р. Художественное произведение будущего // Музыкальная эстетика Германии XIX века : Сб. переводов : в 2 т. / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – М. : Музыка, 1981–82. – Т. 2 : Антология. – 1982. – С. 188–195.
16. Владыкина-Бачинская, Н. М. Собинов Л. В. / Н.М. Владыкина-Бачинская // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1973–1981. – Т. 5 : Симон – Хейлер – 1981. – Стлб. 122.
17. Владыкина-Бачинская, Н. М. Собинов / Н. М. Владыкина-Бачинская. – М. : Молодая Гвардия, 1960. – 285 с.
18. Волощенко, А. Ю. Тетралогия «Кольцо нибелунга» в контексте русской вагнерианы: Диалог интерпретаций начала XX – начала XXI веков: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2006. – 193 с.: ил. РГБ ОД, 61 06-17/113.
19. Гей, Юлиус. Немецкая школа пения : учебное пособие / Юлиус Гей ; пер. А. И. Игнатович ; науч. ред. и вступ. ст. М. Г. Людско. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2014. – 327 с.
20. Героический тенор // Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – 2-е рус. изд., испр. и доп. – М. : Практика, 2007. – С. 234.

21. Гласные // Словарь-справочник лингвистических терминов / Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Изд. 2-е. М.: Просвещение, 1976 [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lingvistic/272/гласные> (дата обращения: 24.12.2016), свободный. – Загл. с экрана.
22. Глинка, М. И. Записки / М. И. Глинка ; подг. А. С. Розанов. – М. : Музыка, 1988. – 217 с.
23. Гозенпуд А. А. Рихард Вагнер и русская культура / А. А. Гозенпуд. – Ленинград : Советский композитор, 1990. – 288 с.
24. Гозенпуд, А. А. Иван Ершов : Жизнь и сценическая деятельность / А. А. Гозенпуд. – Ленинград : Советский композитор, 1986. – 304 с.
25. Грубер, Р. И. Рихард Вагнер : 1883–1933 / Р. И. Грубер. – М. : Музгиз, 1934. – 143 с.
26. Дмитриев, Л. Б. Бельканто / Л.Б. Дмитриев // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973–1981. – Т. 1 : А–Гонг. – 1973. – Стлб. 401.
27. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 675 с.
28. Друскин, М. С. Вагнер Рихард / М.С. Друскин // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973–1981. – Т. 1 : А–Гонг. – 1973. – Стлб. 638.
29. Друскин, М. С. Рихард Вагнер / М. С. Друскин. – М. : Музгиз, 1958. – 159 с.
30. Ершов Иван Васильевич // Отечественные певцы. 1750–1917 : Словарь [электронный ресурс] / А. М. Пружанский. – Изд. 2-е испр. и доп., электронное. – М., 2008. – Режим доступа: [http://slovari.yandex.ru/книги/Отечественные певцы/Ершов Иван Васильевич/](http://slovari.yandex.ru/книги/Отечественные_певцы/Ершов_Иван_Васильевич/) (дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.
31. Житомирский, Д. Романтизм / Д. Житомирский // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973–1981. – Т. 4 : Окунев – Симович. – 1978. – Стлб. 698.

32. Закрытый гласный // Словарь-справочник лингвистических терминов / Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Изд. 2-е. М.: Просвещение, 1976 [электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/lingvistic/428/закрытый_гласный (дата обращения: 24.12.2016), свободный – Загл. с экрана.
33. Залесская, М. К. Рихард Вагнер : запрещенный композитор / М. К. Залесская. – Москва : Вече, печ. 2013. – 235 с.
34. Зарубин, В. Ершов // Музыкальная энциклопедия : В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1973–1981. – Т. 2: Гондольера – Корсов. – 1974. – Стлб. 378.
35. Зеегер, Х. Байрёйтский театр / Х. Зеегер // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973–1981. – Т. 1 : А–Гонг. – 1973. – Стлб. 276.
36. Зенкин, К. В. Дебюсси в диалогах с Бахом и Вагнером: ощущение музыкального времени / К.В. Зенкин // Научный вестник Московской консерватории. – 2013. – №3. – С. 5–13.
37. Зенкин, К. В. От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер – Штокхаузен / К.В. Зенкин // Научный вестник Московской консерватории. – 2010. – №2. – С. 204–211.
38. Иванова, О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01. – Кострома, 2007. – 168 с. РГБ ОД, 61:07-24/148.
39. Кёнигсберг, А. К. Вагнер и Шопенгауэр / А.К. Кёнигсберг // Журнал любителей искусства. – 1997. – № 2–3. – С. 55–60.
40. Кенигсберг, А. К. «Кольцо нибелунга» Вагнера / А. К. Кенигсберг. – М. : Музгиз, 1959. – 84 с.
41. Кенигсберг, А. К. Оперы Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин» / А. К. Кенигсберг. – М. ; Ленинград : Музыка, 1967. – 80 с.
42. Кенигсберг, А. К. Рихард Вагнер. 1813–1883 : Краткий очерк жизни и творчества / А. К. Кенигсберг. – Ленинград : Музгиз, 1963. – 128 с.

43. Костенников, А. М. Хор и ансамбль в оперном театре Вагнера: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Москва, 2005. – 199 с. РГБ ОД, 61 05-17/114.
44. Кочнева, И., Яковлева А., Вокальный словарь / И. Кочнева; А. Яковлева. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1988. – 68 с.
45. Крауклис, Г. В. Рихард Вагнер : Оперы 40-х годов и подготовка оперной реформы / Г. В. Крауклис // Музыка Австрии и Германии XIX века : в 3 кн. / Моск. Гос. Консерватория им. П. И. Чайковского ; Ред. Е. И. Гордина, И. В. Коженова, Г. В. Крауклис, Е. М. Царева, Т. Э. Цытович. – Книга 3. – М. : Композитор, 2003. – С. 43–102.
46. Крауклис, Г. В. «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера / Г.В. Крауклис. – М. : Музгиз, 1963. – 80 с.
47. Крауклис, Г. В. Оперные увертюры Р. Вагнера / Г.В. Крауклис. – М. : Музыка, 1964. – 112 с.
48. Кузнецов, Г. А. Вагнер и его тенора / Г.А. Кузнецов // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2015» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов [Электронный ресурс]. – М.: МАКС Пресс, 2015. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). – Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe Acrobat Reader.
49. Кузнецов, Г. А. Вагнеровский Heldentenor от истоков и до наших дней / Г.А. Кузнецов // Второй всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры, 2015 : сборник работ лауреатов. – М. : Пробел-2000, 2016. – С. 453–483.
50. Кузнецов, Г. А. Вагнеровский Heldentenor от истоков и до наших дней / Г.А. Кузнецов // Искусство музыки : Теория и история [электронный ресурс]. – 2016. – № 14. – С. 30–84. – Режим доступа : http://imti.sias.ru/upload/iblock/490/imti_2016_14_29_84_kuznetsov.pdf (дата обращения : 07.09.2017), свободный. – Загл. с экрана.
51. Кузнецов, Г. А. Зигмунд – «антигерой» или сокрушитель основ несправедливого мира? К проблеме трактовки партии Heldentenor в «Валькирии»

Вагнера / Г.А. Кузнецов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 2 (40). – С. 10–14.

52. Кузнецов, Г. А. Каким Р. Вагнер представлял своего Тангейзера / Г.А. Кузнецов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 1 (22). – С. 31–36.

53. Кузнецов, Г. А., Зейфас, Н. М. Образ Зигфрида как краеугольный камень тетралогии «Кольцо нибелунга» / Г.А. Кузнецов; Н.М. Зейфас // Актуальные проблемы высшего музыкального образования» – 2017 – № 1 (43). – С. 8 – 13.

54. Кузнецов, Г. А. От Риенци до Зигфрида: Вагнер в поисках идеального Heldentenor / Г.А. Кузнецов // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. – 2015. – № 1. – С. 69–76.

55. Кузнецов, Г. А., Зейфас, Н. М. Последний римский трибун и первый Heldentenor в творчестве Вагнера / Г.А. Кузнецов; Н.М. Зейфас // Актуальные проблемы высшего музыкального образования» – 2017 – № 2 (44). – С. 16–21.

56. Кузнецов, Г. А., Зейфас, Н. М. «Стрела, прошедшая мимо цели» : Лоэнгрин в ряду вагнеровских теноров / Г.А. Кузнецов; Н.М. Зейфас // Актуальные проблемы высшего музыкального образования» – 2017 – № 3 (45). – С. 50 – 55.

57. Курт, Эрнст. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. – М. : Музыка, 1975. – 551 с.

58. Кюрегян, Т. С. Тенор / Т.С. Кюрегян // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1973–1981. – Т. 5 : Симон – Хейлер – 1981. – Стлб. 498.

59. Левик, Б. В. Рихард Вагнер / Б. В. Левик. – Изд. 2-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 446 с.

60. Левик, Б. В. Предисловие // Р. Вагнер. Закат богов : Муз. драма в 3-х д. / Либретто Р. Вагнера; Рус. текст В. Коломийцева; Перелож. для пения с ф.-п. К. Клиндворта; Предисл. Б. Левика. – М. : Музыка, 1973.

61. Левик, С. Ю. Музыкальный нерв [Электронный ресурс] / С. Левик. – Режим доступа : http://www.belousenko.com/books/art/ershov/ershov_levik.htm (дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.
62. Леонид Собинов // Большой театр. Золотые голоса [электронный ресурс] / Т. Маршкова, Л. Рыбакова. – Litres, 2013. – Режим доступа : База ЛитРес : <http://www.litres.ru/ludmila-rybakova/bolshoy-teatr-zolotyie-golosa/> – Электронная книга. – Загл. с экрана.
63. Лисса, З. Решке Жан // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973–1981. – Т. 4 : Окунев – Симович. – 1978. – Стлб. 610.
64. Лиштанберже, Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель / А. Лиштанберже. – М. : ТОО Алгоритм, АРТ-Бизнес-Центр, 1997. – 477 с.
65. Лодько, М. Г. Вступительная статья к русскому изданию Немецкой школы пения Ю. Гей / М. Г. Лодько // Немецкая школа пения / Ю. Гей ; науч. ред. М. Г. Лодько. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2014. – С. 4–7.
66. Матросова, Е. В. «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера : лейтмотивная система и формообразование: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Санкт-Петербург, 2005. – 209 с. РГБ ОД, 61 05-17/116.
67. Морозов, В. П. Вокальный слух и голос / В.М. Морозов. – Москва ; Ленинград : «Музыка», 1965. – 65 с.
68. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – М. : ИП РАН, МГК им. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. – 494 с.
69. Музыкальная эстетика Германии XIX века : Сб. переводов. В 2 т. / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – М. : Музыка, 1981–82. – Т. 2 : Антология. – М. : Музыка, 1982. – 432 с.
70. Николаева, Н. С. Кольцо нибелунга / Н.С. Николаева // Музыка Австрии и Германии XIX века : в 3 кн. / Моск. Гос. Консерватория им. П. И. Чайковского ; Ред. Е. И. Гордина, И. В. Коженева, Г. В. Крауклис, Е. М. Царева, Т. Э. Цытович. – Книга 3. – М. : Композитор, 2003. – С. 114–184.

71. Ницше, Ф. Веселая наука / Ф. Ницше; пер. К.А. Свасьяна // Фридрих Ницше : сочинения в 2 т. / Сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьяна. – М. : Мысль, 1996. – Т. 1. – С. 491–719.
72. Ницше, Ф. Казус Вагнер / Ф. Ницше; пер. Н. Полилова // Фридрих Ницше : сочинения в 2 т. / Сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьяна. – М. : Мысль, 1996. – Т. 2. – С. 525–555.
73. Предисловие Рихарда Штрауса / Р. Штраус // Гектор Берлиоз. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке : в 2-х ч. / с доп., предисл. и примеч. Рихарда Штрауса ; пер. ред., вступит. статья и коммент. С.П. Горчакова. – М. : «Музыка», 1972. – Ч. 1. – 307 с.
74. Раку, М. Г. Вагнер. Путеводитель / М. Г Раку. – М. : Классика-XXI, 2007. – 317 с.
75. Римский-Корсаков, Н. А. Вагнер. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма // Полное собрание сочинений : Лит. произведения и переписка. Т.1–86 / Н. А. Римский-Корсаков ; Ред. комис. : Б. В. Асафьев и др. – М.: Музгиз, 1955–1982. Т. 2 / Подгот. Н. В. Шелковым. – 1963. – С. 47–61.
76. Рихард Вагнер. Статьи и материалы : Сб. науч. тр. каф. истории зарубеж. музыки / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Редкол: Крауклис Г. В. (отв. ред.) и др. – М. : МГК, 1988. – 135 с.
77. Рихард Вагнер : Статьи и материалы / Ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис и В. Г. Гамрат-Курек; под общ. ред. Т. Э. Цытович; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра истории зарубеж. музыки. – М. : Музыка, 1974. – 198 с.
78. Седов, В. К. Интонационная драматургия Рихарда Вагнера: На материале тетралогии «Кольцо Нибелунга»: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Москва, 2000. – 220 с. РГБ ОД, 61 01-17/11-Х.
79. Серов, А. Н. Рихард Вагнер и его реформа в области оперы // Избранные статьи : В 2 т. / А. Н. Серов ; под общ. ред., со вступ. статьей и примеч. Г. Н. Хубова. – М. ; Ленинград : Музгиз, 1950–1957. – Т. 2. – 1957. – С. 480–506.

80. Серова, Н. С. Воплощение мироустроительной идеи в творчестве Р. Вагнера и А.Н. Скрябина: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09. – Саратов, 2009. – 208 с. РГБ ОД 61:10-17/6.
81. Сидоров, А. Рихард Вагнер. Серия : «Жизнь замечательных людей» / А. Сидоров. – М. : Журнально-газетное объединение ; Тип. «Искра революции» (и) тип. «Красный воин», 1934. – 270 с.
82. Скородум, Н. Гёте и Шопенгауэр о природе демонического начала / Н. Скородум // Мистико-эзотерические движения в теории и практике. История. Психология. Философия: материалы II Международной науч. конф. – СПб.: РХГА, 2009. – С. 256–266.
83. Собинов Леонид Витальевич // А. М. Пружанский. – Изд. 2-е испр. и доп., электронное. – М., 2008. – Режим доступа : [http://slovari.yandex.ru/книги/Отечественные певцы/Собинов Леонид Витальевич/](http://slovari.yandex.ru/книги/Отечественные_певцы/Собинов_Леонид_Витальевич/) (Дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.
84. Соллертинский, И. И. О «Кольце Нибелунга» Вагнера // Музыкально-исторические этюды / И. И. Соллертинский; Вступ. статья Д. Д. Шостаковича ; Ред.-сост. М. С Друскин. – Л. : Музгиз, 1956. – С. 183–198.
85. Соллертинский, И. И. «Моряк-Скиталец» Вагнера // Музыкально-исторические этюды / И. И. Соллертинский; Вступ. статья Д. Д. Шостаковича ; Ред.-сост. М. С. Друскин. – Л. : Музгиз, 1956. – С. 174–182.
86. Творческая деятельность // Официальный сайт дома-музея Л. Собинова [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sobinov.yar.ru/russian/creative.htm> (Дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.
87. Финдейзен, Н. Ф. Рихард Вагнер. Его жизнь и музыкальное творчество. Ч. 1 и 2 / Н.Ф. Финдейзен. – СПб. : редакция Русской музыкальной газеты, 1911.
88. Фраккароли, А. Россини / А. Фраккароли ; пер. с ит. И. Константиновой. – М. : Мол. гвардия, 1987. – 352 с.

89. Храмов, Д. Ю. Хор в творчестве Рихарда Вагнера : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Москва, 2002. – 292 с.: ил. РГБ ОД, 61 02-17/73-2.
90. Чайковский, П. И. Байрёйтское музыкальное торжество // Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский ; Общ. ред. Б. В. Асафьева. – М. : Музгиз, 1953– . Т. 2 / Подгот. текста и вступ. статья В. В. Яковлева. – 1953. – С. 302–328.
91. Чайковский, П. И. Вагнер и его музыка // Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский ; Общ. ред. Б. В. Асафьева. – М. : Музгиз, 1953– . Т. 2 / Подгот. текста и вступ. статья В. В. Яковлева. – 1953. – С. 329–330.
92. Шюре, Эдуард. Рихард Вагнер и его музыкальная драма / Э. Шюре; пер. с фр. Н.М. Розен. – М. : Энигма, 2007. – 317 с.
93. Ярославцева, Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков / Л. К. Ярославцева. – М. : Золотое Руно, 2004. – 200 с.
94. «A real achievement»: our resident philosopher on Siegfried // Opera North Blog – 31 May – 2016 [электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.operanorth.co.uk/blogs/a-real-achievement-our-resident-philosopher-on-siegfried> (дата обращения: 05.02.2017), свободный. – Загл. с экрана.
95. Abbate, Carolyn. The Parisian «Vénus» and the «Paris» Tannhäuser / С. Abbate // Journal of the American Musicological Society. – Vol. 36, No. 1 –Spring, 1983. – P. 73–123.
96. Abbate, Carolyn. *Unsung Voices : Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* / С. Abbate. – Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1996 [© 1991]. – 288 p.
97. Adorno, Theodor W. *Versuch über Wagner* / Т.В. Adorno. – Berlin : Suhrkamp Verlag, 1952. – 204 S.
98. Angerer-Winterstetter, Barbara. Wer soll all den Wagner singen? / В. Angerer-Winterstetter // Crescendo Magazin, 28. November 2012 [электронный

ресурс]. – Режим доступа : <http://www.crescendo.de/wer-soll-all-den-wagner-singen-8255074/> (дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.

99. Alles ist nach seiner Art : Figuren in Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen» / hrsg. von Udo Bermbach. – Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2001. – 253 S.

100. Bartlett, Rosamund. Wagner and Russia / R. Bartlett. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1995. – 405 p.

101. Baudelaire, Charles. Richard Wagner et Tannhauser à Paris / Ch. Baudlair. – Paris : E. Dentu, 1861. – 70 p.

102. Bechstein, Ludwig. Der Sagenschatz und die Sagenkreise des Thüringenlandes. Erste Theil : Die Sagen von Eisenach und der Wartburg, dem Hörselberg und Reinhardsbrunn / L. Bechstein. – Hildburghausen, 1835. – 204 S.

103. Bernheimer, Martin. Tannhäuser: Metropolitan Opera New York / M. Bernheimer // Financial Times [электронный ресурс]. – 2004. – November, 22. – Режим доступа : <http://on.ft.com/2хмсScJ> (дата обращения: 22.09.2017), свободный. – Загл. с экрана.

104. Bernheimer, Martin. Wanted: Vocal Heroes for Rhine Maidens / M. Bernheimer // Los Angeles Times. – 1966. – March, 10.

105. Björnsson, Árni. Wagner and the Volsungs: Icelandic sources of Der Ring des Nibelungen / Á. Björnsson. – London : Viking Society for Northern Research, 2003. – 294 p.

106. Borchmeyer, Dieter. Drama and the World of Richard Wagner / D. Borchmeyer; transl. by D. Ellis. – Princeton : Princeton University Press, ©2003. – 391 p.

107. Borchmeyer, Dieter. Theory and Theatre / D. Borchmeyer; transl. by S. Spencer. – Oxford : Clarendon, 1991. – 423 p.

108. Breckbill, David. Singing / D. Breckbill // Wagner Compendium: a guide to Wagner's life and music / ed. by Barry Millington. New York: Schirmer Books, 1992. – P. 362–368.

109. Breckbill, David. Wagner on Record: Re-evaluating Singing in the early years / D. Breckbill // Wagner in Performance / ed. by Barry Millington and Stewart Spencer. New Haven: Yale University Press, 1992. – P. 153–167.

110. Brener, Milton E. Richard Wagner and the Jews / M. E. Brener. – Jefferson : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005. – 344 p.

111. Bülow, Hans von. Briefe und Schriften : In 8 Bde / H. von Bülow ; hrsg. von Marie von Bülow. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1896–1908. – Bd.3. – 1898. – 650 S.

112. Bülow, Hans von. Über Richard Wagner's Faust-Ouvertüre: eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes / H. von Bülow. – Leipzig : C.F. Kahnt, 1860. – 31 S.

113. Buschinger, Danielle. Das Mittelalter Richard Wagners / D. Buschinger; übersetzt von R. Ulrich und D. Buschinger. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S.52. – 287 S.

114. Carnegy, Patrick. Wagner and the Art of the Theatre / P. Carnegy. – New Haven : Yale University Press, 2006. – 461 p.

115. Cerf, Steven R. Revelation and Obfuscation: Wagner's Readings in Romanticism for Tannhäuser / S. R. Cerf // Wagner Outside the Ring / Ed. John Louis DiGaetani. – Jefferson, N.C. : McFarland, 2009. – P. 40–54.

116. Chorley, Henry F. Modern German Music : In 2 vols. / H. F. Chorley. – London : Smith, Elder & Co., 1854. – Vol. 1. : Recollections and Criticisms. – 1854. – 371 p.

117. Coffin, Berton. Historical Vocal Pedagogy Classics / B. Coffin. – Lanham, MD : Scarecrow Press, 2002. ©1989. – 303 p.

118. Cohen, Steve. Siegfried: Wagner's All-American boy // Broad Street Review – May 24 – 2009 [электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.broadstreetreview.com/dance/wagners_ring_cycle_part_5_siegfried# (дата обращения 05.02.2017), свободный. – Загл. с экрана.

119. Conell, William J. Cola di Rienzo / W.J. Conell // Medieval Italy : An Encyclopedia / Ed. by Christopher Kleinhenz. – New York ; London : Routledge, 2004. – P. 238–239.

120. Culshaw, John. *The Ring Resounding* / J. Culshaw. – London : Pimlico, 2012. – 290 p.
121. Dahlhaus, Carl. *Richard Wagners Musikdramen* / C. Dahlhaus. – Velber : Friedrich, 1971. – 163 S.
122. Dahlhaus, Carl. *Wagners Ästhetik* / R. Wagner; Ausw. und Einl. Von C. Dahlhaus. – Bayreuth : Edition Musica, 1971. – 75 S.
123. Dahlhaus, Carl. *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* / C. Dahlhaus. – Regensburg: Bosse, 1971. – 124 S.
124. Dahlhaus, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas* / C. Dahlhaus; transl. by M. Whittall. – Cambridge: Cambridge University Press, 1979. – 161 p.
125. Deathridge, John. *Reviews* / J. Deathridge // *19th-Century Music*. – 1981. – vol. 5, no. 1. – P. 81–89.
126. Deathridge, John. *Wagner Beyond Good and Evil* / J. Deathridge. – Berkeley : University of California Press, 2008. – 324 p.
127. Deathridge, John. *Wagner's Rienzi: a reappraisal based on a study of the sketches and drafts* / J. Deathridge. – Oxford ; New York : Clarendon Press, 1977. – 199 p.
128. Deathridge, John, Geck, Martin, Voss, Egon. *Wagner : Werk-Verzeichnis (WWV): Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen: erarbeitet im Rahmen der Richard Wagner-Gesamtausgabe* / J. Deathridge; M. Geck; E. Voss. Redakt. Mitarb. I. Vetter. – Mainz ; New York : Schott, 1986. – 607 S.
129. Drüner, Ulrich. *Richard Wagner: Die Inszenierung eines Lebens : Biografie [электронный ресурс]* / U. Drüner. – München : Blessing, 2016. – Режим доступа : https://play.google.com/store/books/details/Ulrich_Drüner_Richard_Wagner?id=PyYrCwAAQBAJ (25.09.2017). – Загл. с экрана.
130. Duff, Short T. *Aloys Ander* / S. T. Duff // *The Musical World*. Vol. 42. – London, 1864. – No.53. – P. 839.
131. Eisenberg, Ludwig. *Vogl, Heinrich* // *Ludwig Eisenberg's Grosses biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert* / L. Eisenberg. – Leipzig : Verlagsbuchhandlung Paul List, 1903. – S. 1069–1071.

132. Elschenbroich, Adalbert. Bechstein, Ludwig / A. Elschenbroich // Neue Deutsche Biographie / Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. – Berlin : Duncker & Humblot, 1953– . – Bd. 1 : Aachen – Behaim. – 1953. – S. 692–693.

133. Emmons, Shirlee. Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior / S. Emmons ; foreword by Birgit Nilsson. – New York : Schirmer Books, 1990. – 462 p.

134. Ettmüller, Ludwig. Vaulu-Spá : Das älteste Denkmal germanisch-nordischer Sprache / L. Ettmüller. – Leipzig : Weidmann, 1830. – 168 S.

135. Familienbriefe von Richard Wagner 1832–1874 / Hrsg. von C. F. Glasenapp. – Berlin : A. Duncker, 1907. – 304 S.

136. Feuerbach, Ludwig. Das Wesen des Christentums / L. Feuerbach // Ludwig Feuerbach's Sämtliche Werke : in 10 Bde. – Leipzig : Verlag von Otto Wigand. – 7. Bd. – 4. Auflage. – 1883. – 456 S.

137. Feuerbach, Ludwig. Gedanken über Tod und Unsterblichkeit / L. Feuerbach // Ludwig Feuerbach's Sämtliche Werke : in 10 Bde. – Leipzig : Verlag von Otto Wigand. – 3 Bd. – 3. Auflage. – 1876. – 408 S.

138. Finck, Henry Theophilus. Wagner and his works : In 2 vols / H.Th. Finck. New York : Charles Scribner's Sons, 1893.

139. Fischer, Jens Malte. Richard Wagner und seine Wirkung / J. M. Fischer. – Wien : Zsolnay Verlag, 2013. – 318 S.

140. Fischer, Jens Malte. Sprechgesang or Bel Canto: Toward a History of Singing Wagner / J. M. Fischer // Wagner Handbook / Ed. Ulrich Müller and Peter Wapnewski ; Trans. Michael Tanner. – Cambridge : Harvard University Press, 1992. – P. 524–46.

141. Foster, Daniel H. Wagner's Ring Cycle and the Greeks / D.H. Foster. – Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2010. – 377 p.

142. Franz Liszt – Richard Wagner: Briefwechsel / Herausgegeben von Hanjo Kesting. – Frankfurt am Main : Insel, 1988. – 757 S.

143. Förster. Ander, Alois / Förster // Allgemeine Deutsche Biographie [56 Bde] / Historische Kommission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. – Leipzig : Duncker & Humblot, 1875–1912. – Bd. 1. – 1875. – S. 428.
144. Garrigues, Carl Henri Nicolai. Ein Ideales Sängerpaar: Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld / C. H. N. Garrigues. – Berlin : Hermann Wendt, 1937. – 492 S.
145. Gaumenton // Meyers Großes Konversations Lexikon [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.woerterbuchnetz.de/Meyers?lemma=gaumenton> (дата обращения: 24.12.2016), свободный. – Загл. с экрана.
146. Geck, Martin. Wagner : Biografie / M. Geck. – München : Siedler, 2012. – 416 S.
147. Glasenapp, Carl Friedrich. Das Leben Richard Wagners : In 6 Bde / C. F. Glasenapp. – 4. Ausgabe. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1905–1912. – Bd. 1. – 1905. – 527 S.
148. Goldmann, Emil. Chrenecruda : Studien zum Titel 58 der Lex Salica / E. Goldmann. – Heidelberg : C. Winter, 1931. – 187 S.
149. Gregor-Dellin, Martin. Richard Wagner, die Revolution als Oper / M. Gregor-Dellin. – München : Hanser, 1973. – 112 S.
150. Gregor-Dellin, Martin. Richard Wagner. Sein Leben – sein Werk – sein Jahrhundert / M. Gregor-Dellin. – München : Piper, 1980. – 930 S.
151. Grey, Thomas S. Richard Wagner and the legacy of French grand opera / T.S. Grey // The Cambridge Companion to Grand Opera / Ed. by David Charlton. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003. – P. 321–343.
152. Grey, Thomas S. Wagner's musical prose : texts and contexts / T.S. Grey. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1995. – 397 p.
153. Grimm, Jacob. Deutsche Mythologie : in 2 Bde / J. Grimm. – 2. Ausgabe. – Göttingen : Dietrich, 1844.
154. Grimm, Wilhelm. Die deutsche Heldensage / W. Grimm. – Göttingen : Dietrich, 1829. – 426 S.

155. Guenther, Barbara Josephine. *The Silver Age of Wagnerian Singing* / B.J. Guenther // *Wagner outside the Ring: essays on the operas, their performance and their connections with other arts* / Ed. by John Louis DiGaetani. – Jefferson, N.C. : McFarland, 2009. – P. 227–250.
156. Guhl-Miller, Solomon R. *The Path of Wagner's Wotan: German Idealism, Wagner's Prose Writings, and the Idea of Moral Progress. A Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.* – New Brunswick NJ, 2012. – 646 p.
157. Hagan // *Altdeutsches Namenbuch : Erster Band: Personennamen* / Dr. Ernst Förstemann. – Nordhausen : Verlag von Ferd. Förstemann, 1856. – Sp. 577.
158. Henderson, W. J. *Richard Wagner : His Life and his Dramas* / W. J. Henderson. – New York : G. P. Putnam's sons, 1910. – 504 p.
159. Hey, Julius. *Deutscher Gesangs-Unterricht* / J. Hey. – Mainz : B. Schott's Söhne, 1885. – 1. Sprachlicher Teil. – 1885. – 187 S.
160. Hey, Julius. *Deutscher Gesangs-Unterricht* / J. Hey. – Mainz : B. Schott's Söhne, 1885. – 2. Gesanglicher Teil. – 1885. – 244 S.
161. Hey, Julius. *Richard Wagner als Vortragsmeister* / J. Hey; hrsg. von Hans Hey. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1911. – 250 S.
162. Hoch, Matthew. *A Dictionary for the Modern Singer* / M. Hoch. – Lanham : Scarecrow Press, 2014. – 319 p.
163. Hollinrake, Roger. *Nietzsche, Wagner and the Philosophy of Pessimism* / R. Hollinrake. – London ; New York : Routledge, 2010, ©1982. – 308 p.
164. Horowitz, Joseph. *Wagner Nights: An American History* / J. Horowitz. – Berkeley : University of California Press, 1998. – 389 p.
165. Hörner, Stephan, Werr, Sebastian. *Wagner-Minimalia aus Tutzing : Heinrich Vogl juniors Erinnerungen an das Sängerpaar Heinrich und Therese Vogl* / S. Hörner; S. Werr // *Musik in Bayern : Band 79/80 : Jahrgang 2014/2015 : Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.* – Allitera, 2016. – S. 123–156.
166. Hueffer, Francis. *Richard Wagner* / F. Hueffer. – London : Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1881 – 112 p.

167. James, Jamie. American Hero / J. James // Opera News. – 1991 – March, 2. – P. 16–17.

168. Jäger, Ferdinand // Großes Sängerlexikon : in 6 Bde / K. J. Kutsch ; L. Riemens ; unter Mitwirkung von Hansjörg Rost. – 3. erweiterte Auflage. – Bern und München : K. G. Saur, 1999–2000. – Bd. 3 : Franc – Kaidanoff. Anhang. – 1999. – S. 1696.

169. Jellinek, George. My Road to Radio and The Vocal Scene: Memoir of an Opera Commentator / G. Jellinek. – Jefferson, N.C. : McFarland, 2007. – 243 p.

170. Jonas Kaufmann : Nur Wagner singen ist schädlich / dpa // Focus online, 10.08.2010 [электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.focus.de/panorama/boulevard/musik-jonas-kaufmann-nur-wagner-singen-ist-schaedlich_aid_539653.html (дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.

171. Kapp, Julius. Wagner : Eine Biographie / J. Kapp. – 16. bis 19. Auflage. – Berlin : Schuster & Loeffler, [1913]. – 249 S.

172. Kitcher, Philip. Finding an ending : reflections on Wagner's Ring / P. Kitcher ; R. Schacht. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2004. – 241 p.

173. Kloiber, Rudolf. Handbuch der Oper / R. Kloiber ; W. Konold ; R. Maschka. – 13. Auflage. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2011. – 929 S.

174. Köhler, Joachim. Richard Wagner : The Last of the Titans / J. Köhler; transl. by S. Spencer. – New Haven and London : Yale University Press, 2004. – 688 p.

175. Köhler-Zülch, Ines. Hexen und Walpurgisnacht im Harz. Realisierte Imaginationen / I. Köhler-Zülch // Nachts – Wege in andere Welten / Hrsg. Gudrun Schwibbe, Regina Bendix. – Schmerse, Göttingen, 2004. – S. 157–174.

176. Krause, Ernst. Oper von A – Z: Ein Opernführer / E. Krause. – Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976. – 672 S.

177. Krebs, Carl. Lachner, Franz / C. Krebs // Allgemeine Deutsche Biographie [56 Bde] / Historische Kommission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. – Leipzig : Duncker & Humblot, 1875–1912. – Bd. 51. – 1906. – S. 525–530.

178. Kürschner, Joseph. Hell, Theodor / J. Kürschner // Allgemeine Deutsche Biographie [56 Bde] / Historische Kommission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. – Leipzig : Duncker & Humblot, 1875–1912. – Bd. 11. – 1880. – S. 693.
179. Lachmann, Karl. Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth / K. Lachmann. – Berlin : Dümmler, 1816. – 111 S.
180. Lachmann, Karl. Zu den Nibelungen und zur Klage / K. Lachmann. – Berlin : G. Reimer, 1836. – 349 S.
181. Lauritz Melchior's Repertoire [Электронный ресурс] / Victoria Boutilier. – Режим доступа : http://heroictenor.com/concertrecitalrep.html#I_Operaleading_tenor_roles (дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.
182. Lee, M. Owen. Wagner's Ring : Turning the Sky Round / M.O. Lee. – New York : Limelight, 1994. – 122 p.
183. Lehmann, Lilli. Mein Weg / L. Lehmann. – Leipzig : S. Hirzel, 1920. – 484 S.
184. Liszt, Franz. Lohengrin et Tannhaeuser de Richard Wagner / F. Liszt. – Leipzig : F.A. Brockhaus, 1851. – 185 p.
185. Liszt, Franz. Richard Wagner's Rheingold // Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 42 – 1855 – №1 (1. Januar) – S. 1–3.
186. Lorenz, Alfred. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner : In 4 Bde / A. Lorenz. – Berlin : M. Hesse, 1924–1933.
187. Magee, Elizabeth. Richard Wagner and the Nibelungs / E. Magee. – Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1990. – 230 p.
188. Mann, Thomas. Wagner und unsere Zeit : Aufsätze, Betrachtungen, Briefe / T. Mann; [hrsg. von Erika Mann; mit einem Geleitwort von Willi Schuh]. – Frankfurt am Main : Fischer 1963. – 187 S.
189. Mayer, Hans. Richard Wagner in Bayreuth / H. Mayer. – Stuttgart ; Zürich : Belser, 1976. – 248 S.
190. Meinck, Ernst. Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners / E. Meinck. – Berlin : E. Felber, 1892. – 328 S.

191. Michotte, Edmond. Richard Wagner's visit to Rossini (Paris 1860) ; An evening at Rossini's in Beau-Sejour (Passy) 1858 / E. Michotte. Transl. and ed. by H. Weinstock. – Chicago : University of Chicago Press, 1968. – 144 p.
192. Miller, Richard. Solutions for Singers : Tools for Performers and Teachers / R. Miller. – Oxford ; New York: Oxford University Press, 2004. – 286 p.
193. Miller, Richard. The Structure of Singing : System and Art in Vocal Technique / R. Miller. – New York: Schirmer Books, 1986. – 372 p.
194. Miller, Richard. Training Tenor Voices / R. Miller. – New York : Schirmer Books, 1993. – 173 p.
195. Millington, Barry. Rienzi, der Letzte der Tribunen // The New Grove Dictionary of Opera. In 4 vols. Vol. 3. / Ed. by Stanley Sadie. – London: Macmillan, 1992. – P. 46.
196. Millington, Barry. The New Grove Guide to Wagner and His Operas / B. Millington. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2006. – 208 p.
197. Millington, Barry. The Sorcerer of Bayreuth: Richard Wagner, his Work and his World [электронный ресурс] / B. Millington. – New York : Oxford University Press, 2012. – Режим доступа : books.google.ru/books?id=z8xJm_Kn0uIC&vq=Rousseau+Feuerbach&dq=the+sorcerer+of+Bayreuth&source=gbs_navlinks_s (дата обращения: 25.09.2017), свободный. – Загл. с экрана.
198. Millington, Barry. Wagner / B. Millington. – Princeton, NJ : Princeton Univ. Press, 1992. – 342 p.
199. Mone, Franz Joseph. Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage / F.J. Mone. – Quedlinburg ; Leipzig : Basse, 1836. – 292 S.
200. Motte Fouqué, Friedrich de la. Der Held des Nordens : in 3 Th. / F. de la Motte Fouqué. – Berlin : Hitzig, 1810.
201. Music Obituaries: Peter Hofmann // The Daily Telegraph [электронный ресурс]. – 1 December 2010. – Режим доступа : <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music->

obituaries/8174822/Peter-Hofmann.html (дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.

202. Musto, Ronald G. *Apocalypse in Rome: Cola di Rienzo and the Politics of the New Age* / R.G. Musto. – Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2003. – 436 p.

203. Neumann, Angelo. *Erinnerungen an Richard Wagner* / A. Neumann. – Leipzig : L. Staackman, 1907. – 341 S.

204. Newman, Ernest. *The Life of Richard Wagner*. In 4 vols. / E. Newman. – New York : Alfred A. Knopf, 1933–1946.

205. Newman, Ernest. *Wagner as Man and Artist* / E. Newman. – New York : Alfred A. Knopf, ©1924. – 399 p.

206. Newman, Ernest. *Wagner Nights* / E. Newman. – London : Putnam, 1949. – 767 p.

207. Nicholls, Angus. *Goethe's concept of the daemonic : after the ancients* / A. Nicholls. – Rochester : Camden House, 2006. – 313 p.

208. Niekerk, Carl. *Reading Mahler : German Culture and Jewish Identity in Fin-De-Siècle Vienna* / C. Niekerk. – Rochester, NY : Camden House, 2015. – 312 p.

209. Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner* / F. Nietzsche. – Leipzig : C.G. Naumann, 1888. – 57 S.

210. Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* / F. Nietzsche. – Leipzig : E.W. Fritsch, 1872. – 143 S.

211. Nietzsche, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente Anfang 1874 – Frühjahr 1874. NF-1874,32[15]* / F. Nietzsche // *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen* [электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,32\[15\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,32[15]) (дата обращения: 5.02.2017), свободный. – Загл. с экрана.

212. Nietzsche, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente Herbst 1884. NF-1884,28[7]* / F. Nietzsche // *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen* [электронный ресурс]. – Режим доступа :

<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1884,28>[7] (дата обращения: 05.02.2017), свободный. – Загл. с экрана.

213. Nietzsche, Friedrich. Unzeitgemässe Betrachtungen, 4. Stück : Richard Wagner in Bayreuth / F. Nietzsche. – Schloss-Chemnitz : E. Schmeitzner, 1876. – 98 S.

214. Nohl, Ludwig. Neues Skizzenbuch / L. Nohl. – München : Carl Merhoff's Verlag, 1869. – 464 S.

215. Operabase: Composers ranked by the number of performances of their operas over the five seasons 2011/12 to 2015/16. – Режим доступа: <http://operabase.com/top.cgi?lang=ru&splash=t> (дата обращения: 05.09.2017), свободный. – Загл. с экрана.

216. Patocka, Ralph-Günther. Slezak, Leo / R.-G. Patocka // Neue Deutsche Biographie / Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. – Berlin : Duncker & Humblot, 1953– . – Bd. 24 : Schwarz – Stader. – 2010. – S. 502–504.

217. Porges, Heinrich. Die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth : 22. Mai 1872 / H. Porges. – Leipzig : C.F. Kahnt, 1872. – 38 S.

218. Porges, Heinrich. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. In IV Bde / H. Porges. – Leipzig : Verlag von Siegismund & Volkening, 1896.

219. Potter, John. Tenor: History of a Voice [электронный ресурс] / J. Potter. – New Haven ; London : Yale University Press, 2009. – Режим доступа : <http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-ebook/dp/B007XQ2X40/> (Дата обращения: 13.01.2016), Amazon Kindle. – Электронная книга Kindle Edition. – Загл. с экрана.

220. Richard Miller: Vocal Coach [электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.singers.com/vocal-coach/Richard-Miller/> (дата обращения 24.09.2017), свободный. – Загл. с экрана.

221. Richard Wagner an seine Künstler. Zweiter Band der «Bayreuther Briefe» [in 2 Bde] / hrsg. von Erich Kloss. – 3. Auflage. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1910–1912.
222. Richard Wagner Briefe / R. Wagner ; ed. Hanjo Kesting. – München ; Zürich : R. Piper & Co. Verlag, 1983. – 677 S.
223. Richard Wagner über «Tannhäuser» / R. Wagner; aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Edwin Lindner. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1914. – 572 S.
224. Rieger, Max. Die Nibelungensage / M. Rieger // Germania: Vierteljahrsschrift für Deutsche Altertumskunde / hrsg. von Franz Pfeiffer. – Dritter Jahrgang. – Stuttgart : Verlag der J.B. Metzler'schen Buchhandlung, 1858. – S. 163–198.
225. Ring Festival: The Challenges of Singing Wagner [видеозапись : электронный ресурс] – Режим доступа : <https://vimeo.com/92303899> (дата обращения: 14.04.2016), свободный. – Загл. с экрана.
226. Schnorr von Carolsfeld, Franz. Schnorr von Carolsfeld, Ludwig / F. Schnorr von Carolsfeld // Allgemeine Deutsche Biographie [56 Bde] / Historische Kommission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. – Leipzig : Duncker & Humblot, 1875–1912. – Bd. 32. – 1891. – S. 190–191.
227. Schmitt, Friedrich // Großes Sängerlexikon : in 6 Bde / K. J. Kutsch; L. Riemens; unter Mitwirkung von Hansjörg Rost. – 3. erweiterte Auflage. – Bern und München : K. G. Saur, 1999–2000. – Bd. 6 : Ergänzungen. – 2000. – S. 189.
228. Shaw, George Bernard. The perfect Wagnerite: a commentary on the Ring of the Niblungs / G.B. Shaw. – London : G. Richards, 1898. – 140 p.
229. Shawe-Taylor Desmond. Wagner and his singers // Wagner in Performance / ed. by Barry Millington and Stewart Spencer. New Haven: Yale University Press, 1992. – P. 15–28.
230. Stark, James. Bel canto : a History of Vocal Pedagogy / J. Stark. – Toronto : University of Toronto Press, 2003. – 325 p.
231. Steane, J. B. Heldentenor / J. B. Steane // The New Grove Dictionary of Opera : in 4 vols / Ed. by Stanley Sadie. – London : Macmillan, 1992. – Vol. 2. – P. 689.

232. Sternfeld, Richard. Albert Niemann / R. Sternfeld. – Berlin : Schuster & Loeffler, 1904. – 90 S.
233. Stockhausen, Julius. Gesangsmethode / J. Stockhausen. – Leipzig : Peters, 1884. – 155 S.
234. Strobel, Otto. Neue Wagnerforschungen : Veröffentlichungen der Richard-Wagner-Forschungsstätte Bayreuth. – Karlsruhe : Braun, 1943. – 255 S.
235. Strobel, Otto. Richard Wagner, Leben und Schaffen : eine Zeittafel / O. Strobel. – Bayreuth : Verlag der Festspielleitung, 1952. – 143 S.
236. Strobel, Otto. Richard Wagner : Skizzen und Entwürfe zur Ring Dichtung, mit der Dichtung «Der junge Siegfried» / O. Strobel. – München : Bruckmann, 1930. – 263 S.
237. Strohm, Reinhardt. «Rienzi» and Authenticity / R. Strohm // The Musical Times. Vol. 117. – No. 1603 (Sep., 1976). – P. 725–727.
238. Svanholm, Set // Großes Sängerlexikon : in 6 Bde / K. J. Kutsch ; L. Riemens ; unter Mitwirkung von Hansjörg Rost. – 3. erweiterte Auflage. – Bern und München : K. G. Saur, 1999–2000. – Bd. 5 : Seideman-Zysset. Anhang. – 1999. – S. 3397.
239. Tarasti, Eero. Myth and music : a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky / E. Tarasti. – The Hague : Mouton, 1979. – 364 p.
240. Tarasti, Eero. Semiotics of Classical Music : How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us / E. Tarasti. – Boston : De Gruyter, 2012. – 508 p.
241. Thielemann, Christian. Mein Leben mit Wagner / C. Thielemann; Unter Mitw. von Christine Lemke-Matwey. – München : Verlag C. H. Beck, 2012. – 319 S.
242. Tietz, John. Redemption or Annihilation : Love versus Power in Wagner's Ring / J. Tietz. – New York : Peter Lang, 1999. – 249 p.
243. Trippett, David. Individuation as Worship : Wagner and Shakespeare / D. Trippett // Great Shakespeareans : Berlioz, Verdi, Wagner, Britten / ed. Daniel Albright. – London ; New York : Continuum, 2012. P. 135–157.
244. Trippett, David. Wagner's Melodies : aesthetics and materialism in German musical identity / D. Trippett. – New York : Cambridge University Press, 2013. – 448 p.

245. Tommasini, Anthony. In This «Ring» Wagner Gets a Touch of Marx / A. Tommasini // The New York Times – May 15 – 2009 [электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.nytimes.com/2009/05/16/arts/music/16sieg.html?_r=0 (дата обращения: 05.02.2017), свободный. – Загл. с экрана.

246. Verdino-Süllwold, Carla Maria. Remembering the Great Heldenotenors. Part One / C. M. Verdino-Süllwold // Scene 4 Magazine [Электронный ресурс]. – 2013. – October. – Режим доступа : <http://www.scene4.com/archivesqv6/oct-2013/1013/carlasullwold1013.html> (дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.

247. Verdino-Süllwold, Carla Maria. Remembering the Great Heldenotenors. Part Two / C. M. Verdino-Süllwold // Scene 4 Magazine [Электронный ресурс]. – 2013. – November. – Режим доступа : <http://www.archives.scene4.com/nov-2013/1113/carlasullwold1113.html> (дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.

248. Verdino-Süllwold, Carla Maria. We Need a Hero! Heldenotenors from Wagner's Time to the Present: A Critical History / C. M. Verdino-Süllwold. – West New York, NJ : Weiala Press, 1989. – 450 p.

249. Voss, Egon. Richard Wagner und die Instrumentalmusik : Wagners symphonischer Ehrgeiz / E. Voss. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen's Verlag, 1977. – 205 S.

250. Voss, Egon. Studien zur Instrumentation Richard Wagners / E. Voss. – Regensburg : G. Bosse, 1970. – 343 S.

251. Vries, Jan de. Heldenlied en Heldensage / J. de Vries. – Utrecht : Aula, 1959. – 269 S.

252. Wagner, Cosima. Die Tagebücher : In 2 Bde / Cosima Wagner; Editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. – München : Piper, 1976–1977.

253. Wagner outside the Ring: essays on the operas, their performance and their connections with other arts / Ed. by John Louis DiGaetani. – Jefferson, N.C. : McFarland, 2009. – 262 p.

254. Wagner, Richard. Autobiographische Skizze / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 1. – S. 4–19.

255. Wagner, Richard. Bayreuther Briefe (1871–1883) / R. Wagner; hrsg von C. Fr. Glasenapp. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1912. – 339 S.

256. Wagner, Richard. Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 8. – S. 125–176.

257. Wagner, Richard. Bericht über die Aufführung des «Tannhäuser» in Paris / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 7. – S. 138–149.

258. Wagner, Richard. Der Nibelungen-Mythus : Als Entwurf zu einem Drama / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 2. – S. 156–166.

259. Wagner, Richard. Der Virtuos und der Künstler / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 1. – S. 167–180.

260. Wagner, Richard. Die deutsche Oper / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 12 / hrsg. von R. Sternfeld. – S. 1–4.

261. Wagner, Richard. Die Revolution / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 12. – S. 243–249.

262. Wagner, Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 4. – S. 230–344.

263. Wagner, Richard. Erinnerungen an Spontini / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 5. – S. 84–104.

264. Wagner, Richard. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel : in 5 Bde / R. Wagner; Ludwig II, Bayern König; hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds u. v. Winifred Wagner. Bearb. v. Otto Strobel. – Karlsruhe : G. Braun, 1936–1939. – Bd. 2. – 1936. – 351 S.

265. Wagner, Richard. Mein Leben : in 2 Bde. / R. Wagner; – München : F. Bruckmann A. G., 1911.

266. Wagner, Richard. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde / . – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 8. – S. 177–194.

267. Wagner, Richard. Oper und Drama. 1. Theil / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 3. – S. 222–320.

268. Wagner, Richard. Oper und Drama. 2. und 3. Theil // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde / R. Wagner. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 4. – S. 1–229.

269. Wagner, Richard. Pasticcio von Canto Spianato / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 12 / hrsg. von R. Sternfeld. – S. 5–11.

270. Wagner, Richard. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk : Tagebuchblätter und Briefe : 1853–1871 / R. Wagner; hrsg. von W. Golther. – 84.–94. Auflage. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1922. – 424 S.

271. Wagner, Richard. Richard Wagner an Minna Wagner : in 2 Bde / R. Wagner. – Vierte Auflage. – Berlin und Leipzig : Schuster & Loeffler, 1908.

272. Wagner, Richard. Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine / R. Wagner. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1888. – 408 S.

273. Wagner, Richard. *Sämtliche Briefe*. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 1 : Briefe bis März 1842 / hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. – 3. Auflage. – Leipzig : Deutscher Vlg. für Musik, 2000. – 692 S.

274. Wagner, Richard. *Sämtliche Briefe*. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 2 : April 1842 bis Mai 1849 / hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. – 3. Auflage. – Leipzig : Deutscher Vlg. für Musik, 2000. – 782 S.

275. Wagner, Richard. *Sämtliche Briefe*. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 3 : Briefe der Jahre 1849–1851 / hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf. – 2. Auflage. – Leipzig : Deutscher Vlg. für Musik, 1983. – 632 S.

276. Wagner, Richard. *Sämtliche Briefe*. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 4 : Mai 1851 bis September 1852 / hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. – 3. Auflage. – Leipzig : Deutscher Vlg. für Musik, 2000. – 550 S.

277. Wagner, Richard. *Sämtliche Briefe*. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 5: September 1852 – Januar 1854 / hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. – 2. Auflage. – Leipzig : Deutscher Vlg. für Musik, 2000. – 580 S.

278. Wagner, Richard. *Sämtliche Briefe*. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 6 : Januar 1854 bis Februar 1855 / hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik VEB, 1986. – 436 S.

279. Wagner, Richard. *Sämtliche Briefe*. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 7 : Sämtliche Briefe / Bd. 7, März 1855 – März 1856. / hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik VEB, 1988. – 440 S.

280. Wagner, Richard. *Sämtliche Briefe*. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 8 : April 1856 bis Juli 1857 / hrsg.

von Hans-Joachim Bauer, Johannes Forner. – Leipzig : Deutscher Vlg. für Musik, 1991. – 434 S.

281. Wagner, Richard. Sämtliche Briefe. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 9 : August 1857 bis August 1858 / hrsg. von Klaus Burmeister und Johannes Forner – Leipzig : Deutscher Vlg. für Musik, 2000. – 434 S.

282. Wagner, Richard. Sämtliche Briefe. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 10 : 17. August 1858 bis März 1859 / hrsg. von Andreas Mielke. – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 2000. – 655 S.

283. Wagner, Richard. Sämtliche Briefe. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik VEB ; Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1967– . – Bd. 13: Briefe des Jahres 1861 / hrsg. von M.Dürrrer und I.Kraft. – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 2003. – 718 S.

284. Wagner, Richard. Dokumente und Texte zu «Rienzi, der Letzte der Tribunen» / hrsg. von R. Strohm // Sämtliche Werke / hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München. Begründet von Carl Dahlhaus. Editionsleitung: Dr. Egon Voss. – Mainz : Schott music. – Bd. 23. – 1976. – 315 S.

285. Wagner, Richard. Siegfried's Tod / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 2. – S. 167–228.

286. Wagner, Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser» : Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper / R. Wagner // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner : Volks-Ausgabe : in 16 Bde. – 6. Auflage. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. – Bd. 5. – S. 123–160.

287. Watson, Brian James. Wagner's Heldenentors : Uncovering the Myths. Doctor of Musical Arts Treatise / B.J. Watson. – University of Texas at Austin, 2005. – 156 p.

288. Weiner, Marc A. Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination / M. A. Weiner. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. – 447 p.

289. Weisstein, Ulrich. *Educating Siegfried // Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein / U. Weisstein; ed. by Walter Bernhart.* – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 91–103.
290. Welti, Heinrich. Tichatschek, Joseph Aloys / H. Welti // *Allgemeine Deutsche Biographie [56 Bde] / Historische Kommission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften.* – Leipzig : Duncker & Humblot, 1875–1912. – Bd. 38. – 1894. – S. 240–242.
291. Westernhagen, Curt von. *Richard Wagner: sein Werk, sein Wissen, seine Welt / C. von Westernhagen.* – Zürich : Atlantis Verlag, 1956. – 560 S.
292. Westernhagen, Curt von. *Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842–1849: neue Dokumente zur Geschichte seines Schaffens / C. von Westernhagen.* – Wiesbaden : Brockhaus, 1966. – 116 S.
293. Westernhagen, Curt von. *Vom Holländer zum Parsifal; neue Wagner-Studien / C. von Westernhagen.* – Zürich : Atlantis Verlag, 1962. – 168 S.
294. Westernhagen, Curt von. *Wagner: A Biography / C. von Westernhagen; trans. by Mary Whittall.* – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1981. – 654 p.
295. Wildhagen, Christian. «Lohengrin» in Bayreuth: Wahres Wunder, großer Jubel / Ch. Wildhagen // *Frankfurter Allgemeine Zeitung.* 2 August, 2014 [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/festspiele/lohengrin-in-bayreuth-wahres-wunder-grosserjubil-13077009.html> (дата обращения: 13.01.2016), свободный. – Загл. с экрана.
296. Williams, Simon. *Wagner and the Romantic Hero / S. Williams.* – New York : Cambridge University Press, 2004. – 193 p.
297. Wolzogen, Hans von. *Erinnerungen an Richard Wagner / H. von Wolzogen; Hrsg. vom Wiener akademischen Wagner-Verein.* – Wien : C. Konegen, 1883. – 50 S.
298. Wolzogen, Hans von. *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen. Zweite verbesserte Auflage / H. von Wolzogen.* – Leipzig : Verlag von Edwin Schloemp, 1876. – 126 S.

299. Wolzogen, Hans von. Wagneriana : Gesammelte Aufsätze über R. Wagner's Werke, vom Ring bis zum Gral. Eine Gedenkgabe für alte und neue Festspielgäste zum Jahre 1888 / H. von Wolzogen. – Leipzig : F. Freund, 1888. – 263 S.

Нотные издания

1. Das Buch der Motive aus Opern und Musikdramen Richard Wagner's: für Klavier mit übergelegtem Text. In 2 Bde / hrsg. von Lothar Windsperger. Mainz : B. Schott & Söhne, [o. J.]. – Bd.2. – 56 S.

2. Вагнер, Рихард. Зигфрид : Музыкальная драма в трех действиях / Р. Вагнер; Либретто Р. Вагнера, русский текст В. Коломийцева, Переложение для пения с фортепиано К. Клиндворта. – Москва : Музыка, 1972. – 410 с.

3. Wagner, Richard. Die Walküre / R. Wagner; Klavierauszug mit text von Felix Mottl. – Frankfurt ; New York : C.F. Peters, ©1914. – 332 S.

4. Wagner, Richard. Die Walküre / R. Wagner; vollständiger Klavierauszug von Otto Singer; Einführung, Inhalts- und Motivangaben von Carl Waack. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, [©1910]. – 334 S.

5. Wagner, Richard. Die Walküre [Orchester-Partitur] / R. Wagner; hrsg. von F. Mottl. – Leipzig : C.F. Peters, o.J. [1910]. – 642 S.

6. Wagner Richard. Götterdämmerung / R. Wagner; Klavierauszug mit text von Felix Mottl. – Frankfurt ; New York : C.F. Peters, ©1914. – 367 S.

7. Wagner Richard. Götterdämmerung / R. Wagner; vollständiger Klavierauszug von Otto Singer; Einführung, Inhalts- und Motivangaben von Carl Waack. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, [©1914]. – 417 S.

8. Wagner, Richard. Götterdämmerung [Orchester-Partitur] / R. Wagner. – Mainz : B. Schott's Söhne, o.J.[1876]. – 615 S.

9. Wagner, Richard. Lohengrin / R. Wagner; vollständiger Klavier- Auszug von Karl Klindworth. – Mainz : B. Schott's Söhne, 1913. – 389 S.

10. Wagner, Richard. Lohengrin [Orchester-Partitur] / R. Wagner. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1906. – 851 S.

11. Wagner, Richard. Rienzi : Der letzte der Tribunen / R. Wagner; vollständige Klavier-Auszug mit Deutschem Text; neue, nach der Bühnengebrauchlichen (ersten

gestochenen) Partitur bearbeitete Ausgabe, mit Hinzufügung aller Szenischen Bemerkungen und Angabe der Instrumentation von Gustav F. Kogel. – Berlin : Adolph Fürstner, 1910. – 433 S.

12. Wagner, Richard. Rienzi, der Letzte der Tribunen: grosse tragische Oper in 5 Akten [Orchester-Partitur] / R. Wagner; hrsg. von R. Strohm, E. Voss // Sämtliche Werke / hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München. Begründet von Carl Dahlhaus. Editionsleitung: Dr. Egon Voss. – Mainz : Schott music. – Bd. III. [5 Bde] – 1974–1991.

13. Wagner, Richard. Siegfried / R. Wagner; Klavierauszug mit Text von Felix Mottl. – Frankfurt ; New York : C.F. Peters, ©1914. – 354 S.

14. Wagner, Richard. Siegfried / R. Wagner; vollständiger Klavierauszug von Otto Singer; Einführung, Inhalts- und Motivangaben von Carl Waack. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, [©1914]. 365 S.

15. Wagner, Richard. Siegfried [Orchester-Partitur] / R. Wagner. – Mainz : B. Schott's Söhne, o.J.[1876]. – 439 S.

16. Wagner, Richard. Tannhäuser [Dresden Version (1860)] / R. Wagner; piano reduction by Karl Klindworth. – New York : G. Schirmer, 1895. – 343 p.

17. Wagner, Richard. [Paris Version (1875)] / R. Wagner; piano reduction by Karl Klindworth. – Mainz : Schott, 1905. – 354 p.

18. Wagner, Richard. Tannhäuser : Oper in drei Aufzügen. Dresdener und Pariser Fassung. Partitur / R. Wagner. – Leipzig : Edition Peters, o.J. [1972]. – 419 S.

ПРИЛОЖЕНИЯ.

Приложение А. Нотные примеры.

Rienzi.

Hell, Ro-ma, dir! Du hast ge-

siegt. Zerschmettert liegt der Fein-de

(Man trägt die Leichen Colonna's und Orsini's auf die Bühne.)

Heer! Wer sagt nun noch, Rom sei nicht

frei? Co-lon-na und Or-si-ni sind nicht mehr!

Più moto. $\text{♩} = 152.$

(Pos. u. Hörn. gehalt. Akk.)

Рисунок 1. – Риенци. III д., 3 сцена. Финал.

Ri. Freiheit! Doch höret ihr der Trom-
 pete Ruf in lang - - - gehalt'nem Klang er-tö - - - nen,
 Trpt.
 Str. Orch. *pp* *p* *pp*

Рисунок 2. – Rienzi. I д., 1 сцена. Ариозо Rienци
«Doch höret ihr der Trompete Ruf...»

Rienzi.
 Die
 Vcl. u. Fag. *dim. p*
grave
 Frei - heit Rom's sei das Ge - setz, ihm un - ter - tan sei je - der Rö - mer;
 Hörn.

Рисунок 3. – Rienzi. I д., 4 сцена. Финал

Rienzi (freudig erregt, auf die Knie sinkend).

Dir Preis und
Tempo I.

Fl. Viol. I. II. Cb.
p molto cresc.

dei - - - ner ho - - - hen Macht! Durch

Рисунок 6. – Риенци. II д., 1 сцена.

Adagio. $\text{♩} = 46.$

ri. O laßt der Gna-de Himmelslicht noch ein-mal dringen in das Herz! Wer euch, bgnadigt,

pp Str. Orch. Fag. I. Horn I. Horn II. Fag. II. p

ri. Treu' verspricht, fühlt auch der Reu-e bit-tern Schmerz. Doch

poco più moto.

Рисунок 7. – Риенци. II д. Финал. Ариозо Риенци «O laßt der Gnade Himmelslicht»

Ri.

Du stärk-test mich, du gabst mir ho - he Kraft, du lie-hest mir er-hab-ne

p Harfe u. Str. Orch.

Ri.

Ei - gen-schaft, zu hel - len den, der nie - drig denkt, - zu

Horn

Рисунок 8. – Риенци. V д., 1 сцена. Молитва Риенци

Ri.

Eid: - Weh' dem, der mir ver-wandtes Blut ver - gos - sen hat!

Tempo I.

Trpt.

p Horn.

pp Fk.

pp Fk.

Ob. u. Fk.

Рисунок 9. – Риенци. I д., 2 сцена. Мотив вендетты в партии Риенци

Rienzi.

Ja, ich ver-*steh'* euch, tadl' euch nicht. Fort-*an* sei mein

Ob. Cl. u. Fag. Viol. Viol. Viol.

Herz ge-*st*ählt, und ei-*sern* wal-te das Ge-*setz*. Blut flie-*ße*, wenn kein Trop-*fen* selbst

Viol. Ret. 1^a Oct. Horn u. Fag. Pos. Horn, Fag.

Рисунок 10. – Rienzi. III д., 1 сцена.

Rienzi.

Ich lieb-*te* glü-*hend* mei-*ne* ho-*he*

Str. Str. Orch. Viol. Horn

Bräut, seit ich zum Den-*ken*, zum Füh-*len* er-*wacht*,

Рисунок 11. – Rienzi. V д., 2 сцена. Ариозо Rienци
«Ich liebte glühend meine hohe Braut»

Ri. So hö - - ret nun mein letz - - tes Wort:
der letz - te Röm - er flu - - chet euch!

Viol.trem. *fp* Trpt. Pos.

Ri. so lang die sie - ben Hü - gel Ro - ma's
Ver - flucht, ver - tilgt sei die - se

Ri. steh'n, so lang die ew' - ge Stadt nicht wird ver -
Stadt! Ver - mo - - dre und ver - dor - - re,

geh'n, Rom! sollt ihr Ri - en - zi wie - der - keh - ren sehn!
So will es dein ent - ar - - tet Volk!

ad lib. *p* *f* *Bläs.*

Рисунок 12. – Риенци. V д., 3 сцена. Последние слова Риенци

Allegro. (♩ = 69)

Dir tö - ne Lob! die Wun - der sein ge - prie - sen, die dei - ne
 All praise be thine, in song those wonders sound - ing that thro' thy

Macht mir Glücklichen erschuf! Die Won - nen süß, die
 might my blissful heart hath known, those rap - tures rare that,

f sempre arpegg. *p*

Рисунок 13. – Тангейзер. I д., 2 сцена. Гимн Венере, 1 куплет, 1 часть

*Etwas langsamer.
 (un poco più lento.)*

sterblich, ach! bin ich ge - blie - ben, und ü - ber - gross ist mir dein
 mor - tal, ah, still mor - tal prov - ing! - My heart is o'er - filled with thy

p

schneller.

Lie - ben; wenn stets ein Gott ge - nie - ssen
 lov - ing: Those rap - tures gods' might aye en -

p cresc.

Рисунок 14. – Тангейзер. I д., 2 сцена. Гимн Венере, 1 куплет, 2 часть

ure! I must a - way from thee, or die, — Oh Queen_ belov'd!
 zen! Aus dei - nem Rei - che muss ich flieh'n, — o Kö - nigin,
 God - dess, let me fly!
 Göt - tin, lass mich zieh'n!
 Moderato.
 Str. pp

Рисунок 15. – Тангейзер. I д., 2 сцена. Гимн Венере, конец куплета

All - - mächt - - ger, dir sei Preis! Gross
 All - - might - - y, praiseto thee! Great
 sind die Wun - der dei - ner Gna - - de!
 are the mar - vels of thy mer - - cy!
 molto
 ff fp
 dim. p più p (Br. in

Рисунок 16. – Тангейзер. II д., 3 сцена.

Tannhäuser. (*in violent and joyful agitation, stands entranced.*)

E - li - sa - beth! Oh, ruth of heav-en, that name a - dor'd once more I hear?
 E - li - sa - beth! O Macht des Himmels, rufst du den sü - ssen Na - men mir?

Рисунок 18. – Тангейзер. I д., 4 сцена

TANNHÄUSER. (*sich langsam erhebend.*)
(slowly rising.)

Fern von hier, in wei-ten,wei-ten Lan - den; dich-tes Ver-
Far from here in dis-tant,dis-tant lands:— (as trom.) *dark-est ob-*

-ges-sen hat zwischen heut' und gestern sich ge-senkt. All'mein Er-
-liv-ion hath twist to - day and yes-ter-day sunk down. *All re-ool-*

Рисунок 19а. – Тангейзер. II д., 2 сцена

TANNHÄUSER.

Ein Wun- der war's,
A mar - vel' twas—

ELISABETH. (*freudig aufwallend.*) (*with an outburst of joy.*)

Ich prei - -
All prais - -

ein un - be - greif - lich ho - hes Wun - - der!
a ho - ly, high, mysterious won - - der!

f *p* *pp* *mf*

P. + P. +

Рисунок 196. – Тангейзер. II д., 2 сцена

ELISABETH.

Ge - prie - - sen sei _____ die
For this _____ glad hour _____ to

TANNHÄUSER.

Ge - prie - - sen sei _____ die
For this _____ glad hour _____ to

Stun - de, ge - prie - sen sei _____ die Macht, die
heav - en all praise - my heart _____ doth pour, that

Stun - de, ge - prie - sen sei _____ die Macht,
heav - en all praise - my heart _____ doth pour,

dim.

P. + P. + P. +

mir — so hol - - de Kun - - de von
 hath — such rap - - ture giv - - en, and

die mir — so hol - - de
 that hath — such rap - - ture

p *cresc.*

Рисунок 20. – Тангейзер. II д., 2 сцена. Дуэт Тангейзера и Елизаветы

mir so hol - de Kun - de von Eu - rer Näh' ge - bracht!
 hath such rap - ture giv - en and brought thee home once more!

mir so hol - de Kun - de aus dei - nem Mund ge - bracht! Dem
 hath such rap - ture giv - en and brought me home once more! I

fff *p*

R + P + P +

Von Won - - ne -
 The light — of

neu — er - kann - - ten Le - ben darf ich mich mu - tig weih'n,
 feel — as one a - wak - ing to new found life di - vine

Рисунок 21. – Тангейзер. II д., 2 сцена. Дуэт Тангейзера и Елизаветы

(♩ = 66.)
Elisabeth.

Tannhäuser.

Ich ——— pray for
fleh' für

From doom of wrath to save the
Zum Heil den Sün - di - gen zu

bey'dl steh'n! Thou gav'st her death,
Du gabst ihr Tod,

bey'dl steh'n! Thou gav'st her death, she
Du gabst ihr Tod, sie

bey'dl steh'n! Thou gav'st her death,
Du gabst ihr Tod,

bey'dl nicht. Thou gav'st her death, she
Du gabst ihr Tod, sie

bey'dl nicht. Thou gav'st her death,
Du gabst ihr Tod,

bey'dl nicht. Thou gav'st her death, she
Du gabst ihr Tod, sie

Thou gav'st her death, she prays that life be -
Du gabst ihr Tod, sie bit - tet für dein

Thou gav'st her death, she prays that life be -
Du gabst ihr Tod, sie bit - tet für dein

(♩ = 66.)
Fis.

him, oh spare him, I im -
 ihn, ich fle - he für sein
cresc.
 sin - ner, An an - gel from on high was
 füh - ren, die Gott - ge - san - te nah - te
cresc.
 she prays that life be spar'd theel
 sie bit - tet für dein Le - - ben!
cresc. *dim.*
 prays that life be spar'd theel Who would not
 bit - tet für dein Le - - ben! Wer blie - be
cresc.
 she prays that life be spar'd theel
 sie bit - tet für dein Le - - ben! *dim.*
 prays that life be spar'd theel Who would not
 bit - tet für dein Le - - ben! Wer blie - be
cresc.
 she prays that life be spar'd theel
 sie bit - tet für dein Le - - ben! *dim.*
 prays that life be spar'd theel Who would not
 bit - tet für dein Le - - ben! Wer blie - be
cresc.
 spar'd theel Who would not yield to the
 Le - - ben, wer blie - - be rauh bei des
cresc.
 spar'd theel Who would not yield to the
 Le - - ben, wer blie - - be rauh bei des
poco cresdo. *dim.*

plore yet Let not the hope of
 Le - ben; zur Bu - sse lenk' er
 sent, But ahl pro - fane - ly here to
 mir, doch ahl sie fre - velnd zu be -

dim.
 Who would not yield who would not yield,
 Wer blie - be rauh, wer blie - be rauh,

yield, who heard the heav'n - ly maid? Who would not
 rauh, hört' er des En - gels Fleh'n? Wer blie - be

dim.
 Who would not yield, who would not yield,
 Wer blie - be rauh, wer blie - be rauh,

yield, who heard the heav'n - ly maid? Who would not
 rauh, hört' er des En - gels Fleh'n? Wer blie - be

dim.
 Who would not yield, who would not yield,
 Wer blie - be rauh, wer blie - be rauh,

yield, who heard the heav'n - ly maid? Who would not
 rauh, hört' er des En - gels Fleh'n? Wer blie - be

heav'n - ly maid? Who would not
 En - gels Fleh'n? Wer blie - be

heav'n - ly maid? Who would not
 En - gels Fleh'n? Wer blie - be

Рисунок 22. – Тангейзер. II д., 4 сцена. Финал

I pray for him, I
 Ich fleh' für ihn, für

free! Have mercy, Thou I
 kannst! Er - barm' - dich mein! Er -

bey'd! Though as accus'd thou'rt de - clar'd, though as ac -
 steh'n! Darf ich auch nie ihm ver - zeih'n, darf ich auch

bey! Though as accus'd thou'rt de - clar'd, though as ac -
 nicht! Darf ich auch nie ihm ver - zeih'n, darf ich auch

bey! Though as accus'd thou'rt de - clar'd, though as ac -
 nicht! Darf ich auch nie ihm ver - zeih'n, darf ich auch

Though as accus'd and guilt - y I de - clar'd thee, yet the voice of
 Darf ich auch nie dem Schul - di - gen ver - zeih'n, darf ich auch nicht dem

Though as accus'd and guilt - y I de - clar'd thee, yet the voice of
 Darf ich auch nie dem Schul - di - gen ver - zeih'n, darf ich auch nicht dem

Though as accus'd and guilt - y I de - clar'd thee, yet the voice of
 Darf ich auch nie dem Schul - di - gen ver - zeih'n, darf ich auch nicht dem

man - date of Heav - en, 'tis
 nicht wi - der - ste - hen, dem

man - date of Heav - en, 'tis
 nicht wi - der - ste - hen, dem

cresc. *ff* *dim.* *p* *cresc.*

im sein - plore - ye
 Le - ben!

cry barm' to dich Theel mein! Ah, I cry to dich
 Ach, er - barm' dich

curs'd and dem gult - y I de - clard
 Schul - di - gen ver - ge -

curs'd and dem gult - y I de - clard
 Schul - di - gen ver - ge -

curs'd and dem gult - y I de - clard
 Schul - di - gen ver - ge -

Heav'n, the voice of Heav'n shall be o - bey'd
 Schul - di - gen, dem Schul - di - gen ver -

Heav'n, the voice of Heav'n shall be o - bey'd
 Schul - di - gen, dem Schul - di - gen ver -

Heav'n, shall be o - bey'd now!
 Schul - di - gen, ver - ge - ben!

vain re - sist - ing the man - date of
 Him - mels - wort kann ich nicht wi - der -

vain re - sist - ing the man - date of
 Him - mels - wort kann ich nicht wi - der -

dim *p* *ff* *p*

Theel
mein!

Have mer - cy
Er-barm' dich

theel
ben!

theel
ben!

theel
ben!

theel
ben!

boy'dl
zeihn!

Though as ac-curs'd thou'rt de-
Darf ich auch nie ihm ver-

now!
ben!

Though as ac - curs'd I de-clard
Darf ich auch nie ihm ver - ge -

Though as ac - curs'd, as ac - curs'd I de - clard
Darf ich auch nie - mais dem Schuld' - gen ver - ge -

Heav'n!
steh'n!

Heav'n!
steh'n!

f *p* *f* *p* *f* *p* *più p*

*) Voices marked thus, resume their parts here (see p. 206.)

Рисунок 23. Тангейзер. – II д., 4 сцена. Финал

TANNHÄUSER (mit matter Stimme)
(in a faint voice)

Lento. $\text{♩} = 50$

Ich hör-te Har-fenschlag-
Was that a harp I heard?

The musical score for Tannhäuser (mit matter Stimme) is in 4/4 time, marked Lento with a tempo of 50 quarter notes per minute. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The piano part features a prominent bass line with a 'u. c.' (unaccompanied) marking. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). The lyrics are in German and English.

Рисунок 24. – Тангейзер. III д., 3 сцена

acceler.

den Weg zum Ve-nusberg!
The way to Ve-nus Mount!

Allegro. $\text{♩} = 69$

Ent-setz -
Blas-phem -

The musical score for Tannhäuser (acceler.) is in 4/4 time, marked Allegro with a tempo of 69 quarter notes per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The piano part features a prominent bass line with a 'P.' marking. Dynamics include forte (f) and piano (p). The lyrics are in German and English.

Рисунок 25. – Тангейзер. III д., 3 сцена

Tannhäuser (enraged.)

Whence com'st thou? Hast thou not been in Rome? Speak not of
Wo warst du? Zogst du denn nicht nach Rom? Schweig? mir von

The musical score for Tannhäuser (enraged.) is in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line is in the bass clef, and the piano accompaniment is in the treble clef. The piano part features a prominent bass line with a 'P.' marking. Dynamics include forte (f) and piano (p). The lyrics are in English and German.

Wolfram. **Tannhäuser!**

Rome! Hast thou not sued for par - don? Speak
 Rom! Warst nicht beim heil'-gen Fe - ste? Schweig?

not of that! **Wolfram.**
 mir von ihm!

Thou wert not there? Oh, I con -
 So warst du nicht? Sag! ich be -

Рисунок 26. – Тангейзер. III д., 3 сцена

an! Du, Wolfram, du sollst es er - fah - ren! Zu -
 ear! Thou, Wolfram, shalt learn what be - fell me! Go

-rück von mir! Die Stät - te, wo ich ra - ste ist ver - flucht!
 back from me! All pla - ces where I lin - ger are ac - cursed!

Рисунок 27. – Тангейзер. III д., 3 сцена

Andante. $\text{♩} = 60$

an! heed! In - brunst im Herzen, wie kein
 Con - trite in spirit, as no

Bü - sser noch sie je gefühlt, such'ich den Weg nach Rom. Ein
 pen - i - tent hath ev - er been, I sought the way to Rome. An

p *pp* *poco cresc.* *dim.* *p* *pp* *p* *P.*

Рисунок 28. – Тангейзер. III д., 3 сцена. Рассказ Тангейзера

ritard. *p* *più p*

-neint, um ihm die Trä - ne zu ver - sü - ssen, die er mir Sün - dereinst ge - weint!
 prayed, that I those tears might hap - ly sweet - en that she for me, a sin - ner, shed!

P ritard. *dim.* *più p* *pp*

Рисунок 29. – Тангейзер. III д., 3 сцена. Рассказ Тангейзера

Der Tag brach an; da läu-ten die Glocken,
The morning dawned, around me bells were pealing,

d. = d

p

Рисунок 30а. – Тангейзер. III д., 3 сцена. Рассказ Тангейзера

voices, The hope of par-don ev-'ry heart re-joic-es.
 locken, denn Gnad' und Heil ver-hie-ssen sie der Men-ge.

f *dim.* *p*

mf dim. *p* *pp* *pp*

Рисунок 30б. – Тангейзер. III д., 3 сцена. Рассказ Тангейзера

dark-en'd, By sin-ful, earth-ly pleas-ure long en-
 pfan-den, des Seh-nens, das kein Bü-ssen noch ge-

accel.

cresc. *poco a poco*

slav'd; To me it seem'd that he in mer-cy hear-ken'd, A gracious
 kühl't; und um Er-lö-sung aus den hei-ssen Ban-den rief ich ihn

word in dust and tears I crav'd. Then
 an, von wil-dem Schmerz durch - wüht. Und

dim. *p* *più p* *pp*

Trombones, &c., pp

Рисунок 31. – Тангейзер. III д., 3 сцена. Рассказ Тангейзера

Lento maestoso. ♩ = 50.

an: „Hast du so bö - se Lust ge - teilt,
 - gan: Hast thou such sin - ful rapture felt,

dich an der Höl - le Glut ent - flammt, hast du im Ve - nusberg ge -
 warmed thee at hell's un - ho - ly glow? Hast thou on Ve - nus'mountain

- weilt, so bist nun e - wig du ver - dammt!
 dwell? For ev - er, then, ac - curst art thou!

pp *f* *dim.* *p* *f* *ff* *dim.*

Рисунок 32. – Тангейзер. III д., 3 сцена. Рассказ Тангейзера. Проклятие папы

LOHENGRIN.
LOHENGRIN.

As champion to a maid I came, at-tacked by foul sus-pi-cion's blight; now let me
Zum Kampf für ei-ne Magd zu ste-h'n, der schwe-re Kla-ge an-ge-than, bin ich ge-

see if it were shame or glo-ry in her cause to fight!— Then
sandt: nun lasst mich seh'n, ob ich zu-recht sie tref-fe an!— So

dim. *pp* *pp* *Trpt.* *Tromp.*

Рисунок 33. – Лоэнгрин. I д., 3 сцена. Ответ Лоэнгрин королю Генриху

dolcissimo
sehr zart

W.w. *pp* *pp*

no-ble knight I saw. His look sublime and
Rit-ter nah-te da, so tu-gendli-cher

p *pp*

Fl., Ob., Cl., Hr., Trp.
Fl., Ob., Cl., Ff., Tromp.

Рисунок 34. – Лоэнгрин. I д., 2 сцена. Выход Эльзы

Poco animato.
Ein wenig belebter im Zeitmass.

no-ble knight I saw. His look sublime and
Rit-ter nah-te da, so tu-gendli-cher

p

Fl., Ob., Cl., Hr., Trp.
Fl., Ob., Cl., Ff., Tromp.

Рисунок 35. – Лоэнгрин. I д., 2 сцена. Рассказ Эльзы

Langsam. Lohengrin (mit einem Fuß noch im Nachen, neigt sich zum Schwan).

Nun sei bedankt, mein lie-ber Schwan! Zieh durch die wei-te
Flut zu-rück da-hin, wo-her mich trug dein Kahn, kehr wie-der nur zu un-serm Glück!

(Der Schwan wendet langsam den Nachen und schwimmt den Fluß zurück: Lohengrin sieht ihm eine Weile wehmütig nach.)

Drum sei getreu dein Dienst ge-tan! Leb wohl! Leb wohl, mein lieber Schwan!

Рисунок 36. – Лоэнгрин. I д., 3 сцена. Прощание с лебедем

Sehr langsam.

Nie sollst du mich be-fragen, noch Wissens Sor-ge tra-gen,

Рисунок 37а. – Лоэнгрин. I д., 3 сцена.

tra-gen, wo - her ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam und Art!

Рисунок 376. – Лоэнгрин. I д., 3 сцена

Dort will ich Antwort ihr be - rei - ten, daß sie des Gat - ten Art er - schau!

Рисунок 38. – Лоэнгрин. III д., 2 сцена

Lohengrin (Elsa an seine Brust erhebend).

El - - - sa! Ich lie - be dich!

Рисунок 39. – Лоэнгрин. I д., 3 сцена

Lohengrin (den Blick fest und bannend auf Ortrud heftend,
welche vor ihm sich nicht zu regen vermag).

Du fürchter-liches Weib, steh ab von ihr! Hier wird dir

(Er wendet sich freundlich zu Elsa)

nim-mer Sieg! *ausdrucksvoll* Sag, El-sa, mir, vermocht ihr Gift sie in dein Herz zu

Рисунок 40. – Лоэнгрин. II д., 5 сцена

Andante moderato.
Mässig langsam.
(Lohengrin pauses in dismay, when, on turning towards Elsa he perceives that she is gazing before her with heaving bosom in wild inward perturbation.)
(Lohengrin hält betroffen an, als er, sich zu Elsa wendend, diese mit heftig wogender Brust in wildem inneren Kampfe vor sich hinstarren sieht.) *pp*

El - - sa - - El - - sa! - - Nay,
El - - sa - - El - - sa! - - Wie

why so pale and trembling?
seh' ich sie er - be - ben!

Cor. Angl.
Engl. H.

Рисунок 41. – Лоэнгрин. II д., 5 сцена

E. mir Un-dank - ba - ren! ver - riet ich ihn, daß hier es wer - de kund!
 O. sie ge - wah - - - ren!
 L. sie ge - wah - - - ren! O Him - mel!
 F. sie ge - wah - ren!
 K. wahr es treu sein Mund! Wir schir - men
 so wahr es ge - treu sein Mund!
 (pizz.)
 E. Wüßt ich sein Los, wüßt ich sein Los,
 O. Er ist be - siegt, er ist be - siegt,
 L. schirm, O schir - me ihr Herz! O schir - me ihr Herz vor den Ge -
 F. Er ist be - siegt, ja! be - siegt ist die - ser
 K. ihn, den Ed - - - len, vor Ge - fah - - - ren;
 Die Männer.
 Ten. Wir schir - men ihn, den Ed - len, vor Ge - fah - ren; durch sei - ne
 Bas.

Рисунок 42. – Лознгрин. II д., 5 сцена. Квintет

Sehr ruhig.
Lohengrin.

Das sü-ße Lied ver-hallt; wir sind al-lein, zum er-sten Mal al-lein, seit wir uns
alles gebunden

sahn. kl. Nun sol-len wir der Welt ent-ron-nen
pp ob.

sein, kein Lauscher darf des Herzens Grü-ßen nahn. — El-sa, mein Weib! Du
molto cresc. p

Elsa.
Wie wär ich
Wie wär ich
sü-ße, rei-ne Braut! Ob glück-lich du, das sei mir jetzt ver-traut!
p più p Str. pp fp

Рисунок 43. – Лознгрин. III д., 2 сцена

L. Sinn! Ge - heim - nis - voll sie na - hen durch die Lüf - te, - frag - los.

* * * * *

Рисунок 44а. – Лоэнгрин. III д., 2 сцена

L. (zärtlich) Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen, at - me ich Won - nen, die nur Gott verleih;

Ob. VI. Fl. u. Kl. VI.

pp Str. * * * * *

Рисунок 44б. – Лоэнгрин. III д., 2 сцена

E. Langsamer.

L. währt! Lohengrin (streng und ernst, einige Schritte zurücktretend).

Langsamer. Höch - stes Ver - traun hast du mir schon zu dan - ken; da dei - nem

Pos. ff Str. p Br., Vc. u. Pos. p Str.

L. Schwur ich Glau - ben gern ge - währt; wirst nim - mer du vor

> più p Pos. cresc. ff Str. dim. p

* * * * *

L. dies muß die Stra-
 fe, dies die Süh- - ne sein!
 (Elsa sinkt mit einem Schrei zurück.)

Musical score for Figure 47, showing vocal and piano parts. The vocal line (L.) has lyrics: "dies muß die Stra-", "fe, dies die Süh- - ne sein!". The piano accompaniment (K.) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. There are asterisks under the piano part at the end of each measure.

Рисунок 47. – Лоэнгрин. III д., 3 сцена

L. Leb wohl! — Leb wohl! König.
 K. Weh!
 Frauen. Weh! Weh!
 Männer. Weh! Weh!

(Er eilt schnell dem Ufer zu.)

Musical score for Figure 48, showing vocal parts for King (K.), Women (Frauen), and Men (Männer), and piano accompaniment (K.). The King's part has lyrics "Leb wohl! — Leb wohl!". The Women and Men parts have "Weh!". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many notes and rests. There are asterisks under the piano part at the end of each measure.

Рисунок 48. – Лоэнгрин. III д., 3 сцена

Lohengrin.

Seht da den Herzog von Bra-bant, - zum Füh - rer sei er euch er-

Hbl. Hr. *sp*

Schnell. ^w Sehr schnell.

nannt! (Ortrud sinkt bei Gottfrieds Anblick mit einem Schrei zusammen. - Lohengrin springt schnell in den Kahn, den die Taube an der Kette gefaßt hat und

Рисунок 49. – Лоэнгрин. III д., 3 сцена

SIEGMUND.
SIEGMUND.

Er sinkt zurück und bleibt regungslos
(He sinks back, and remains stretched)

Wess' Herd dies auch sei, hier muß ich ra-sten.
Whose hearth this may be, here must I rest me. *a tempo Hr.*

p

Vic. C B.

Рисунок 50 – Валькирия. I д., 1 сцена

SIEGMUND.
SIEGMUND.

Küh-len-de Labung gab mir der Quell, des Mü-den Last mach-te er leicht: er-
Cool and refreshing was the sweet draught, my we-ry load hath it made light: my
Langsam.
Lento.

-frisch ist der Mut, das Aug' er-freut... des Se-hens se-li-ge Lust. Wer
spi-rit re-vives, mine eyes a-gain... re-joice in life and light. Who

Рисунок 51. – Валькирия. I д., 1 сцена

SIEGMUND.
SIEGMUND.

Weh-walt hieß ich mich selbst: Hunding will ich er-
"Woeful" named I my-self: Hunding will I a-

(Er lehnt sich an den Herd; sein Blick haftet mit ruhiger und entschlossener Teilnahme an Sieglinde: diese hebt lang-
(He leans against the hearth: his gaze is fastened on Sieglinde, with calm and steady sympathy. She slowly

-war-ten.
-wait here.

Hr. *p* *molto dolce ed espressivo*

Clar. *p* Vl. *p*

Рисунок 52. – Валькирия. I д., 1 сцена

S.
Zum Ja - gen zog mit dem Jungen der Al - te; von
A hunt - ing went I as boy with my fa - ther; one

Het - ze und Harsteinstkehrten sie heim: da lag das Wolfsnest leer.
day from the hunt we came to our home: there lay the wolf's nest waste.

p Hr. p 3 2 1

cresc. 1 2 3 2 1 3 f p p

Рисунок 53. – Валькирия. I д., 2 сцена

S.
fiel ich, wo ich mich fand, Zorn traf mich, wo - hin ich zog; zögernd
fell where - ev - er I dwelt, wrath - ev - er 'gainst me I roused; rall. gehrt' ich nach
sought I for

Won - ne, weckt' ich nur Weh': drum muß' ich mich
glad - ness, found I but grief; and so must I

sp f p sp Str. più cresc.

s. Weh - walt nen-nen; des We - hes wal - tet' ich
 "Woe - ful" call me; for woe still walks in my

(Er sieht zu Sieglinde auf, und gewahrt ihren teilnehmenden Blick.)
 (He glances at Sieglinde, and perceives her look of sympathy.)

nur. wake. *molto espressivo*

Str. Hb. *p* *cresc.* *f* *dim.*

Pk. C B R. W. S. E. E.

Рисунок 54. – Валькирия. I д., 2 сцена

(Wie von einem großen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen.)

w. So grüß ich die Burg,

Trp. *sehr energisch*

* *ra.* * *ra.* * *p*

*) Pfafner hat vor seinem Abgange ein zum Horte gehörendes unscheinbares Schwert verächtlich vor sich hingeworfen. Jetzt erblickt es Wotan und hebt es als ein Symbol seines „großen Gedankens“ gegen die Burg. (Ausdrückliche Angabe des Meisters an den Sänger Betz.)

w. si - cher vor Bang und Graun!

Str. Trp. *sp* *p* *cresc.*

* *ra.* * *ra.* * *ra.* * *ra.* *

Рисунок 55а. – Золото Рейна. 4 сцена.

SIEGMUND.
SIEGMUND.

Ein Schwert verhiess mir der
A sword my fa-ther did

Va - ter, ich fand' es in hoch-ster Not.
pledge me I'd find in my di - rest need.

p *cresc.* *Str.* *sp*

p *sp* *dim.* *p* *Pos. Hr.*

Рисунок 55б. – Валькирия. I д., 3 сцена.

s. schmerz - te mich Leid; war ich ge - äch - tet, und
I knew sor - row's smart: I was des - pised, and dis -

s. warst du ent - ehrt: freu - - - - di - ge
- hon - oured wert thou: joy - - - - of

p *f* *Bl.* *Red.*

s. Ra - che ruft nun den Fro - hen! Auf lach' ich in
 ven - geance glad - dens our hearts now! So laugh I in

hei - li - ger Lust,
 high - est de - light

più f

sempre f

Рисунок 56. – Валькирия. I д., 3 сцена

s. was mich be - rückt, er -
 what 'twas en - snared me

- rat' ich nun leicht: denn won - nig
 now well I know: in rap - ture

mf *Hlabl.*

dim.

p *Bl.* *più p*

ad. dolce *ad. p.*

Sop.
bin ich! be-zeug es dies Schwert, das
zag-los ich hal-te! Wäl-se ver.

p str. *Btrp.*

Рисунок 586. – Валькирия. I д., 3 сцена

Br.
Brünnhilde.
Zu Wäl-va-ter, der dich ge-

Sgm.
Siegmond.
Der dir nun folgt, wo-hin führst du den Hel-den?

pp Kl. Pos. *immer pp Hr.* *Trp.*

Рисунок 59. – Валькирия. II д., 4 сцена

5. *Ew' - ge!* *Be - glei - tet den Bru - der die bräut - li - che*
- mon - tal! *At - tend - eth the bro - ther his bride and his*

len. *pp* *p* *pp* *pp* *p*

VI.Br. (32)

6. *Schwe - ster? um - fängt* *Sieg - mund Sieg - lin - de dort?*
sis - ter? shall there *Sieg - mund Sieg - lin - de find?*

p *pp* *p* *poco cresc.*

VI.Vio. (32)

Рисунок 60. – Валькирия. II д., 4 сцена

5. *Strei - chen.* *Lau - erst du hier* *lü - stern auf*
val - our. *Lurk - est thou here,* *lust - ing for*

Br. *f* *p* *sf* *p*

BRÜNNHILDE (den Kopf schüttelnd.)
BRÜNNHILDE (shaking her head)

B. *Dir,*
Thou,

5. *Wal -* *je - nen kiese zum Fang: ich denk'ihn zu fällen im Kampf!*
strife, *Hund - ing take for thy prey: for him will I slay in the fight!*

sf *p* *Str.Cl. cresc.* *Hizbl. Hr.* (31)

Рисунок 61. – Валькирия. II д., 4 сцена

S. Zwei Le - ben la - chend hier: nimm sie, Not - ung, nei - discher Stahl!
 Two lives now laugh to thee here: take them, Need - ful, en - vi - ous steel!

BRÜNNHILDE. (im heftigsten Sturme des Mitgefühles.)
 BRÜNNHILDE. (in a passionate outburst of sympathy.)

S. nimm sie mit ei - nem Streich! Halt ein! Wäl - sung!
 take them with one sure stroke! For - bear! Wäl - sung!

molto accel.

Рисунок 62. – Валькирия. II д., 4 сцена

S. sieh: dei - nes Hau - ses hei - mischem Stamm ent - zog ich zag - los das
 see, from thy house - tree's high - spreading stem I drew un - daunt - ed this

(Ein Blitz erhellt für einen Augenblick das Bergjoch, auf welchem jetzt Hunding und Siegmund kämpfend gewahrt werden.)
 (A flash of lightning illumines for a moment the pass, showing Hunding and Siegmund in combat.)

S. Schwert; sei - ne Schnei - de schmek - ke jetzt
 sword; and its sharp - ness soon shalt thou

alle Str.
molto cresc.

7

SIEGLINDE. (mit höchster Kraft.) *
SIEGLINDE. (with her utmost strength.)

S. du! taste! Hal-tet ein, ihr
taste! Stay your hands, ye

Trpg

R. W. S. E. E.

Рисунок 63. – Валькирия. II д., 5 сцена

(auftretend.)
(entering.)

S. Hoi - - ho! Hau' ein! hau' ein!
Hoi - - ho! Come on! Come on!

VI. Br. *più cresc.*

(lachend.)
(laughing.)

S. Friß ihn! friß ihn, den Fra.tzenschmied! Ha ha ha ha ha ha ha ha
Bite him! Bite him, the bastard smith! Ha ha ha ha ha ha ha ha

(Mime'n entsinkt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Herd: Siegfried treibt ihm den Bä-ren überall nach.)
(Mime drops the sword in terror, and flies behind the forge. Siegfried pursues him everywhere, setting the bear on him.)

Bl. daru *più f*

S. hahaha ha ha ha ha!
hahaha ha ha ha ha!

Mime. Fort mit dem Tier! Was taugt mir der Bär?
Out with the beast! Why bringst thou the bear?

8. Hr. VI. *dim.* *p*

Zu A

Рисунок 64. – Зигфрид. I д., 1 сцена

16 **Sehr schnell.**
Allegro molto.

S. Da hast du die Stücken, schändlicher Stümper,
See there, it's in pie-ces, ba-sest of bunglers!

hätt' ich am Schä - del dir sie zer-schlagen! -
O that thy skull the weapon had splintered!

Bl. 120
Str. *molto stacc.*

Bl. *piu. nur Str. ff Br. sp*

Рисунок 65а. – Зигфрид. I д., 1 сцена

S. schaffen; rühmt seine Kunst, als könnt' er was recht's: nehm' ich zur
for-gest, prais-ing thy skill as though it could save: yet when I

Hand nun, was er ge - häm-mert, mit ei-nem Griff zer - greif' ich den
hand - le what thou hast hammered, one grip I give and the frash breaks in

Bl. 120
stacc.

f p cresc. - f p cresc. - f p cresc.

Рисунок 65б. – Зигфрид. I д., 1 сцена

Etwas langsamer und ruhig.
Un poco meno mosso e tranquillamente.
Siegfried.

(12^a)
dol.
 Vie - les lehrtest du, Mi - me, und man - ches lern't ich von
 Tru - ly much hast thou taught me, and much from thee have I

dir; doch was du am lieb - sten mich lehr - test, zu lor - nen ge -
 learned; but what thou wert most fain to teach me, no try - ing a -

- lang mir nie: wie - ich dich lei - den könnt' -
 - vailed to learn - how - to en - dure thy sight.

pp
poco cresc.
R.H. più cresc.
p

Рисунок 66. – Зигфрид. I д., 1 сцена

Dolce con moto

3.
S.

- ми мне!
mi-ant!

(просто)
(einfach)

(нежно)
(zart)

Вс - кой рас - по - ни - ан дас втнч - ни в ло - су - од -
 Es lan - gen die Vög - lein so zart im Lenz, das

p

3.
S.

- на дру-гу-ю на - ки - ла: ни мой воп - роc ты от-но-тиа мно, что
ei - ne lock-te das and' - re: du sag - fest selbst, da ich's wiß-en wollt' - das

più p *pp* *cresc.* *f* *p*

Рисунок 67. – Зигфрид. I д., 1 сцена

SIEGFRIED.

wer Va - ter und Mut - ter mir sei! (♩ = ♩) Schnell.

Рисунок 68а. – Зигфрид. I д., 1 сцена

Etwas bewegter. Das lügst

sa - ge: ich bin dir Va - ter und Mut - ter zu - gleich.

Etwas bewegter.

Рисунок 68б. – Зигфрид. I д., 1 сцена

Siegfried (*langsam*).
(*slowly*).

M. *nas.* So starb mei.ne Mutter an mir?
life. So died, then, my mother of me?

Br. *ppp*

Cl. *pp*

Рисунок 69. – Зигфрид. I д., 1 сцена

Siegfried (*nachsinnend*).
(*reflecting*).

Son - derlich selt - - sam muß das
Strangest of feel - - ings must that

sein!
be!

Hart und fest, fühl' ich, steht mir das Herz -
Hale and whole beats my heart in my breast.

pp weich dolce

pp

mf dim.

pp una corda

legato

Рисунок 70а. – Зигфрид. I д., 3 сцена

Gli - . hen - der Schau - er schüt - tel die Gli - der.

frem.

f

Рисунок 70б. – Зигфрид. I д., 3 сцена

Siegfried.

No - tung! No - tung! Neid - li - ches Schwert!
 Need - ful! Need - ful! Mas - ter - ful sword!

Bl. *f* *p* *dim.* - nur Bl. *p*

Рисунок 71. – Зигфрид. I д., 3 сцена

s. Tie - gel brat' ich die Späh - ne. Ho - ho!
 Flames the fire round thy frag - ments. Ho -

- ho! Ho - ho! Ho - hei! Ho - hei! Ho -
 - ho! Ho - ho! Ho - hei! Ho - hei! Ho -

- ho! Bla - se, Balg! Bla - se die Glut!
 - ho! Bell - ows blow! Bright - en the blaze!

Bl. *f* *p* *dim.* *f* *cresc. ff* *p* *cresc.*

Bl. dazu (27) Hr. A. Vic. CB.

Рисунок 72. – Зигфрид. I д., 3 сцена. Песня плавки меча

Schwer und kräftig, nicht zu schnell. (Während des Schmiedens.)

Pesante e robustamente, non troppo allegro. (During the forging.)

S.  *al.lom!*
all things. Ho. ho! Ho. ho! Ho.
Ho. ho! Ho. ho! Ho.

Hammer (A bezeugt einen sehr starken, V einen schwächeren, v einen leichten Schlag).
(A indicates a very strong blow; V one not so strong; v a light one).

Schwer und kräftig, nicht zu schnell.
Pesante e robustamente, non troppo allegro. (Hr. Fg.)



S.  *-hei!*
-hei!



S.  *Schmie. de, mein Ham. mer, ein har. tes Schwert!*
Shape me, my ham. mer, a har. dy sword! Ho. ho! Ha.
Ho. ho! Ha.



S. *hei! Ho-ho! Ha-hei!* *Einst farb-te*
hei! Ho-ho! Ha-hei! *Once red with*

30

Br. Vlc. *p*

Рисунок 73. – Зигфрид. I д., 3 сцена. Песня ковки меча

SIEGF.
küß! Hei-a-ho! Ha-ha! Ha-hei... a... ha!

f *>*

Рисунок 74. – Зигфрид. I д., 3 сцена. Песня ковки меча

S. *traun! true!* *Ach! möcht ich Sohn mei-ne*
Ah, might these eyes by my

30

Vlc. *pp*

Br. *p*

cresc. *f* *dim.* *più p*

S. *Mut-ter se-hen!* *Mei-ne*
moth-er be gladdened! *My*

Vlc. *f* *dim.*

Br. *p* *cresc.* *f* *dim.* *più p*

(Er seufzt leise
(He sighs gently)

pp

Mut-ter -- ein Men- - - schen - weib!
moth.er - a mor - - tal wifel!

nur Str. u. Hr.

Рисунок 75. – Зигфрид. II д., 2 сцена

SIEGF.

MIME. Im Schla - fe willst du mich mor - den? (Wütend ärgerlich)

hi hi hi hi hi hi!

Was möcht ich?

Рисунок 75. – Зигфрид. II д., 3 сцена

SIEGF. (Siegfried holt mit dem Schwerte aus)

MIME. dich zu todt! Nie thust du mehr men Schluck! hi . hi . hi . hi . hi!

piu. f

SIEGF. (Er fährt, wie in einer Anwendung heftigen Ekels, einen jähen Streich nach Mimes; dieser stürzt sogleich todt zu Boden)

Schmeck' du mein Schwert, ekli . ger Schwä . . tzer!

ALBERICH. (Alberich's Stimme hörschreit aus dem Geklüfte.)

Ha.ha.ha . ha.ha.ha.ha.ha.ha.ha.ha . ha!

Рисунок 76. – Зигфрид. II д., 3 сцена

SIEGFRIED. (leise.)
Se - lige Oede auf

won - . niger Hob!

(Er steigt vollends ganz herauf, und betrachtet, auf einem Felsensteine des hinteren Ab -
hanges stehend, mit Verwunderung die Scene.)
dolce.

pp *piu p* *pp* *immer pp*

Рисунок 78. – Зигфрид. III д., 3 сцена

bewegt con moto

S. *(nur VI.)*
Mir schwebt und schwankt und schwirrt es um.
The world doth sway and stagger and

-her!
schirl!

Seh - . rendes
Fie - ri - est

Seh - . - nen
long - - ing

p *cresc.* *p* *cresc.* *ci.* *pp*

S. zehrt mei-ne Sin-ne; am za-gen-den
 sears all my sens-es; my heart pul-ses
 ausdrucks-voll
 cresc. cresc.

S. Her-zen zit-tert die Hand!-
 wild-ly, trembleth my hand!
 Fl. VI. Hl. zbl.

cresc. cresc.

Рисунок 79. – Зигфрид. III д., 3 сцена

(Gedehnt, mit gepresstem, drängendem Ausdruck.) (nachlassend.)
 So saug' ich mir Leben aus süssesten Lippen, - Sollt' ich auch ster-bend ver-
 Lebhaft. Im Zeitmaass. poco ritard.
 p cresc. f ausdrucks-voll. dim. p
 tr. tr.

(Er sinkt, wie ersterbend, auf die Schlafende, und heftet, mit geschlossenen Augen, seine Lippen auf ihren Mund.)
 gehn! Sehr mässig.
 p piu p pp tr. pp
 ersterbend. ppp sehr zart.

Рисунок 80. – Зигфрид. III д., 3 сцена

SIEGFRIED.
 Durch das Feu - er drang ich, das den Fels um - brann. ich er -
 brach dir den fes - ten Helm: Sieg - fried bin ich, der dich er -

stark markirt. markirt.

brach dir den fes - ten Helm: Sieg - fried bin ich, der dich er -

Рисунок 81. – Зигфрид. III д., 3 сцена

BRÜNNH.
 Heil der Er - de, die dich ge - nährt! Nur dein Blick darf sie mich schau'n,
SIEGFRIED.
 nährt! Dass ich das Aug' erschaut; das jetzt mir
 wa - chen darf ich nur dir! (Beide bleiben voll strahlenden Entzü - ckens in ihrem gegenseitigen Anblick)
 li - gen lacht!

(sehr lang) *rall.* *tr.*

molto cresc. *f* *dim.* *piu p* *molto rall.* *tr.*

Рисунок 82. – Зигфрид. III д., 3 сцена

mei!
mine!

Sei
Be

mei!
mine!

molto cresc.

ff (Hrt.)

ausdrucksvoll
express.

Hb Cl.

dim. (Hrt.)

Рисунок 84. – Зигфрид. III д., 3 сцена

BRÜNNH.

ein! Mir strahlt zur Stunde Sieg . frie . . . des Stern . . .

SIEGF.

lacht mir ent . ge . . gen; pran . gend strahlt mir Brün . hil . des Stern!

p

cresc.

er ist mir

Sie ist mir e . wig, ist mir im . mer Erbund Ei . gen, Ein .

mf *cresc.*

gut gehalten.

Рисунок 85. – Зигфрид. III д., 3 сцена

SIEGF.

Mehr gabst du Wun - der - frau, als ich zu wah - ren
 Won - der of wo - men, more gawst thou than I can

weiss.
 ward. Nicht zür - ne, wenn dein Leh - ren mich
 O chide not, if thy les - son share

un - be - leh - ret liess. Ein Wis - sendoch wahr' ich wohl; dass mir
 left me still un - taught. One rede yet I well have read; that for

(feurig.)
 (with fire)

Brünn - hil - de lebt; ei - ne Leh - re lernt ich leicht; Brünn - hilde's
 me Brünn - hild' lives; one les - son well I learned; Brünn - hilde

S. (Er setzt das Trinkhorn an und trinkt in einem langen Zuge.)
Siegfried *bedenkend und vergessend.*
 Brünnhil-de, bring ich dir! *noch mehr zurückhaltend* **Sehr langsam.**

dim. *pp* *pp* *pp*

pp *pp* *pp*

Рисунок 88а. – Гибель богов. I д., 2 сцена

Die so mit dem Blitz den Blick du mir senk'st, was senk'st du dein Au-ge vor mir?
Othou phodost blind mysight by thy look, why sink'st thou before methine eyes?

immer lebhafter. *rallent.*

fp *cresc.* *poco f* *dim.* *p*

Рисунок 88б. – Гибель богов. I д., 2 сцена

SIEGF. (Gutrunschlügt erröthend das Auge zu ihm auf.) (heftig.)
 (Gutrunschlugs her eyes to his face.) (vehemently.)

a tempo. *Schnell.* Ha schön-stes Weib! Schlies-seden Blick; das
Ha fair-est maid! Veil thy look; the

f *heftig.* *fp* *cresc.*

Herz in der Brust breunt mir sein Strahl, zu feu-ri-gen
heart in my breast burns in its beams, to fi-e-ry

f *p* *cresc.* *dim.* *p*

Рисунок 89. – Гибель богов. I д., 2 сцена

SIEGF.
was in Trop-fen heut' hold — wir tran-ken, in
what in drops of love here we have drunken, in

GUNT.
was in Trop-fen heut' hold — wir tran-ken, in
what in drops of love here we have drunken, in

Strah - len ström' es da - hin, from - me Süh - ne dem Freund!
streams shall free - ly flow, trai - tor thus shall a - tone!

Strahlen ström' es da - hin, from - me Süh - ne dem Freund!
streams shall free - ly flow, trai - tor thus shall a - tone!

dim. p cresc.

Рисунок 90. – Гибель богов. I д., 2 сцена

Siegfried. *(avec une voix déguisée [plus rauque]).*
(mit verstellter tieferer Stimme).

Brünnhild'! *Un hom-me vient,* qui, des flam-mes, n'a pas
Brünnhild'! Ein Frei-er kam, den dein Feu-er nicht ge-

peur. *Toi, sois ma fem-me à moi:* suis, hors d'i - ci, mes pas!
schreckt. Dich werb' ich nun zum Weib: du fol - ge wil - lig mir!

(Pos.) *p Pos u Trp* *pp* *(trem.)*
Str

Рисунок 91. – Гибель богов. I д., 3 сцена

Siegfried. (*comme précédemment: sa voix, un peu tremblante en commençant, s'affermi à mesure qu'il parle.*
(*wie zuvor, mit etwas bebender Stimme beginnend, alsbald aber wieder sicherer fortfahrend.*)

Un Gi-bi-chung, fem-me, et Gun-ther est mon
Ein Gibichung bin ich, und Gunther heißt der

Brünnhilde (*Très animé. Sehr lebhaft.*
ne contenant plus l'expression de son désespoir.
(*in Verzweiflung ausbrechend.*)

nom; viens, toi, et suis mes pas. Wo - - tan!
Held, dem, Frau, du folgen sollst. Wo - - tan!

Рисунок 92. – Гибель богов. I д., 3 сцена

warb. Die Treu - e wah - rend dem Bru - - der,

tren - - ne mich von sei - ner Braut!

Рисунок 93. – Гибель богов. I д., 3 сцена

front, mei - nem fro - hen Mu - the thu' be
blest, gai - ly share my glad - ness,

p cresc. f p cresc. p.

Рисунок 96. – Гибель богов. II д., 4 сцена

SIEGF.
Ei - nen Rie - sen - wurm er - schlag ich um den Reif,
From a dra - gon fierce I gained the ring in fight,

f *p sf p.*

für ei - nes schlech - ten BÄ - ren Tat - zen böß ich ihn nun zum Tausch?
and for a worth - less bear - skin shall I give it you now as price?

dim. p.

Рисунок 97. – Гибель богов. III д., 1 сцена

SIEGF. (laut rufend.)
(calling loudly.)
He He he Ihr nun from
Hey Hey hey Ye mer - ry

f p.

Приложение Б. Таблицы лейтмотивов «Кольца нибелунга»,
выделенных К. Вааком

Walküre.

1. Sturm-M. 2. Gewitterzauber. (Donner-M.) 3. Siegmund-M.

4. Mitleid-M. (Sieglinde-M.) 5. Liebes-M. 6. Walsungenweh-M.

7. Hunding-M. 8. Vertrags-M. 9. Walhall-M.

10. Walsungen-M. 11. Schwert-M.

12. Siegesruf. 13. Wonnegesang (Liebe und Lenz) 14. Seligkeits-M.

15. Entsaugungs-M. 16. Notung-M. (No-tung!) 17. Flucht-M. 18. Frohn-M.

19. Walküren-M. 20. Walkürenruf. 21. Zorn-M. 22. Ring-M.

23. Unmut-M. 24. Fluch-M. 25. Erda-M. 26. Riesen-M.

27. Götternot-M. 28. Verfolgungs-M. 29. Vernichtungsarbeit-M. 30. Rheingoldfanfare.

31. Schicksalskünde. 32. Todes-M. (Schicksalskünde) 33. Freia-M. 34. Walkürenritt-M. 35. Wurm-M.

36. Siegfried-M. 37. Liebeserlösungs-M.

38. Walsungenliebe. 39. Zauberbann (Schlaf-M.)

40. Schlummer-M. 41. Feuerzauber. 42. Loge-M.

43. Scheidegruß.

Рисунок 1. Валькирия

Siegfried.

Akt I.

1. M. des Sinns.
(Grübel-M.)

2. Hort-M.

3. Schmiede-M.

4. Frohn-M.

5. Ring-M.

6. Schwert-M.

7. Warm-M.

8. Walhall-M.
Machtdünkel.

9. Loge-M.

10. Siegfrieds Horn-M.

11. Siegfried-M.

12. Lebensfreudigkeit-M.

Liabesmelodie.

Als zullendes Kind zog ich dich auf.

13. Mimes Erziehungslied.

14. Wälsungenweh-M.

15. Liebes-M.

16. Wanderlust-M.

17. Wanderer-M.

18. Vertrags-M.

19. Riesen-M.

20. Nörnen-(Erda-) M.

21. Göttermacht-M.

22. Schleich-M.

23. Wälsungen-M.

24. Scheidegruß.

25. Feuerzauber.

26. Schlummer-M.

27. M. der Schaffenslust
(siehe Siegfrieds Horn M. (10))

28. Nothung-M.

29. Siegeslust-M.

30. M. der Schmelz und Schmiedelieder.

Рисунок 2. Зигфрид, Iд.

Siegfried.

Akt II.

1. Fafner-M. 2. Wurm-M. 3. Ring-M.

4. Fluch-M. 5. Vernichtungsarbeit-M. 6. Walkürenritt-M.

7. Götternot-M. 8. Walhall-M. (auch verwertet als Nibelungentriumph) 9. Wanderer-M.

10. Unmut-M. 11. Vertrags-M.

12. Loge-M. 13. Frohn-M. 14. M. des Sinns. (Grübel-M.) 15. Freiheit-M.

16. Schwert-M. 17. Werde-M. 18. Scheidegruß.

19. Schlummer-M. (Grundform) 20. Wälsungen-M. (siehe M. 23 Akt I) 21. Nothung-M. 22. Lebensfreudigkeit-M.

23. Schmiede-M. 24. Waldweben. 25. Wälsungenweh-M.

26. Liebesmelodie. 27. Wellen-M. 28. Freia-M. 29. Waldvogel-M.

30. Siegfrieds Horn-M.

31. Siegfried-M. 32. Riesen-M.

33. Tarnhelm-M. 34. Rheintüchtergesang. 35. Rheingold-M.

36. Siegeslust-M. 37. Beute-M. 38. Mimes Erziehungslied (siehe Akt I. M. 13) 39. Liebeslust-M.

Рисунок 3. Зигфрид, II д.

Siegfried.

Akt III.

1. Walkürenritt-M. 2. Götternot-M. 3. Vertrags-M. 4. Nornen- (Orda-) M. 5. Götterdämmerung-M.

6. Zauberbann- (Schlaf-) M. 7. Schicksalskunde. 8. Wanderer-M. 9. Wellen-M. 10. Flucht-M.

11. Ring-M. 12. Entsagungs-M. 13. Walhall-M. 14. Schlummer-M.

15. Walsungenliebe-M. 16. Walküren-M. 17. Scheidegruß. 18. Wetterbeschaft-M.

19. Siegfried-M.

20. Schwert-M.

21. Waldvogel-M.

22. Vaterfreude-M.

23. Fafner-M. 24. M. der Schaffenslust.

25. Schmiede-M.

26. Walsungenwech-M.

27. Lebensfreudigkeit-M.

28. Unmut-M.

29. Loge-M.

30. Feuerzauber.

31. Rbcintöchtorgesang. 32. Siegfrieds Horn-M.

33. Freia-M.

34. Liebesbann-M. 35. Liebeslust-M. 36. Liebesverwirrungs-M.

37. Weltbegrückungsthema. 38. Liebesgruß-M.

39. Liebesentrückungs-M. 40. Fluch-M. 41. Friedensmelodie.

42. Weltenhort-M. 43. Walkürenruf. 44. Liebesentschluß-M. (Fugato)

Рисунок 4. Зигфрид, III д.

Götterdämmerung. Vorspiel u. Akt I.

1. Weltbegrüßungsthema. 2. Nornen-M. (siehe Werde-M.) 3. Schicksalskünde. 4. Schicksalsweben-M 5. Walhall-M. 6. Vertrags-M.

7. Götterdämmerungs-M. 8. Todes-M. 9. Göttermacht-M.

10. Loge-M. 11. Zauberbann-(Schlaf-)M. 12. Ring-M.

13. Entsagungs-M. 14. Rheingold-M. 15. Rhein-töchtergesang. 16. Frohn-M. 17. Schwert-M. 18. Siegfrieds Horn-M. 19. Fluch-M.

20. Siegfrieds Helden-thema. 21. Brünnhilde-M. 22. Walküren-M. 23. Heldenliebe-M. 24. Liebesgruß-M.

25. Siegfried-M. 26. Wollerbchafts-M.

27. Wurm-M. 28. Walkürenritt-M.

29. Liebes-M. 30. Freiheit-M.

31. Liebesentschluß-M.

32: Wollen-M. (siehe Rheingold-M. 2) 32: Werde-M. (siehe Rheingold-M. 2)

33. Wellenspiel.

34. Hagen-M.

35. Gibichungen-M. 36. Freia-M.

37. Feuerzauber-M.

38. Waldvogel-M. 39. Walsungen-M.

40. Paffer-M. 41. Tarnhelm-M.

42. Zaubertrug-M. 43. Verlokungs-M.

44. Freundschaftsbema. 45. Liebesent-zückungs-M.

46. Schmiede-M. 47. Hort-M.

48. Gutruno-(Gruß-)M. 49. Liebesgruß-M. 50. Weltbegrüßungsthema. 51. Blutbrüderschaftsschwur.

52. Sühno-M. (Bricht ein Eru der den Band) 53. Jugendmacht-M. (siehe Rheingold-M. 46) 54. Vernichtungsarbeit-M.

55. Wellenhort-M. 56. Walkürenruf. 57. Walsungenliebe-M. 58. Unmut-M.

59. Götternot-M. 60. Scheidegruß. 61. Unheil-M. 62. Treuo-schwur.

Рисунок 5. Гибель богов, Пролог и I д.

Götterdämmerung.

Akt II.

1. Vernichtungsarbeit-M. 2. Hagen-M. 3. Frohn-M. 4. Ring-M. 5. Entsagungs-M.

6. Schwert-M. 7. Walhall-M. 8. Mord-M.

9. Vertrags-M. 10. Fafner-M. 11. Siegfrieds Horn-M. 12. Walsungenliebe-M.

13. Rheintöchter-M. 14. Fluch-M. 15. Tarnhelm-M.

16. Loge-M. 17. Guttrune-M. 18. Hochzeitsruf.

19. Gibichungen-M. 20. Zaubertrug-M. 21. Treuschwur. 22. Blutbrüderschaft-M. 23. Götterdämmerungs-M.

24. Mannen-M. 25. M. infernalischer Lustigkeit (Hagen). 26. Walküren-M. 27. Rachebund-M.

28. Begrüßungs-M. 29. Schicksalskunde. 30. Brünhilde-M. 31. Rheingold-M. 32. Herrscherruf.

33. Wurm-M. 34. Rheintöchtergesang. 35. Siegfried-M. 36. Heldenliebe-M.

37. Sühne-M. Hel . lo Wehn, hei . li . ge Waf . fel hilf mei . nem e . wigen Ei . del
38. Eidschwur-M.

39. Walkürenruf. 40. Welterbschaft-M. 41. Verlockungs-M. 42. Liebes-M.

Рисунок 6. Гибель богов, II д.

Götterdämmerung.
Akt III.

1. Siegfrieds Horn-M. 2. Frohn-M. 3. Hochzeitsruf. 4. Werde-M. 5. Rheintöchter-M.
 6. Rheintöchtergesang. 7. Rheingold-M. 8. Rheintöchterspiel-M.
 9. Rheintöchterspott-M. 10. Siegfried-M.
 11. Ring-M. 12. Entsagungs-M. 13. Wurm-M. 14. Fluch-M. 15. Schiede-M.
 16. Götterdämmerungs-M. 17. Schicksalskunde. 18. Schicksalsweben-M. 19. Vortrags-M. 20. Schwert-M.
 21. Fafner-M. 22. Walhall-M. 23. Brunnhilde-M. 24. Rachebund-M.
 25. Waldvogel-M. 26. Sühne-M.
 27. Loge-M. 28. Tarnhelm-M. 29. Mimos Erziehungslied. Als zullendes Kind zog ich dich auf
 30. Nothung-M. 31. Grübel-M. 32. Walsungenweb-M. 33. Waldweben. 34. Verlockungs-M.
 (M. des Sinnen)
 35. Zaubertrug-M. 36. Heldenliebe-M. 37. Feuerzauber-M. 38. Freia-M.
 39. Schlummer-M. 40. Weltenhort-M. 41. Todesklage-M. 42. Weltbegrüßungsthema.
 43. Todestrauer-M. (Trauermusik) 44. Liebesgruß-M. 45. Liebesentrückungs-M. 46. Mitleid-M. (Sieglinde)
 47. Walsungen-M. 48. Liebes-M.
 49. Siegfrieds Heldenthema. 50. Herrscherruf. 51. Gutrone-M. 52. Walküren-M. 53. Hagen-M. 54. Mord-M.
 55. Eidschwur-M. 56. Göttermacht-M. 57. Treue schwur. 58. Walsungenliebe-M. 59. Götternot-M.
 60. Walkürenruf. 61. Liebeserlösungsthema. 62. Wellen-M.

Рисунок 7. Гибель богов, III д.

Приложение В. Таблицы верхних и нижних нот вагнеровских Heldenenor-партий

1Акт						
	Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A
1 СЦЕНА						
Zur Ruhe!				9	6	1
Doch höret ihr den Trompeten Ruf		1		7		4
2 СЦЕНА						
O Schwester sprich				8	5	
Nun schlägt in seiner Brust				19	2	1
4 СЦЕНА						
Erstehe, hohe Roma neu!				10		1
Nicht also! Frei wollt' ich euch haben				3		1
Сумма		1	0	56	13	8

2Акт						
	Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A
1 СЦЕНА						
Dir Preis und deiner hohen Macht				1	9	2
Heil euch! (mit Colonna)		1			2	
3 СЦЕНА						
Seid mir begrüßt, ihr Römer all'				4		1
Im Namen Rom's		1		3	6	
Ihr staunt?	1	2	8	13	4	
O laßt der Gnade Himmelslicht		2	3	27		3
Сумма	1	6	11	48	21	6

3Акт						
	Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A
1 СЦЕНА						
Ich kenne euren Ruf!				6	2	1
Ihr Römer, auf! Greift zu den Waffen				30	3	8
3 СЦЕНА						
Der Tag ist da!			2	13	1	2
Heil, Roma, dir! Du hast gesiegt			1	6	5	
Сумма	0	0	3	55	11	11

4Акт						
	Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A
2 СЦЕНА						
Ihr nicht beim Feste				14	1	
Сумма	0	0	0	14	1	0

5Акт						
	Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A
1 СЦЕНА						
Allmächt'ger Vater, blick' herab				6	1	
2 СЦЕНА						
Verläßt die Kirche mich				12		3
In unsrem treuen Bunde				6		3
4 СЦЕНА						
Kennt ihr mich noch?				18	1	2
Сумма	0	0	0	42	2	8
ИТОГО	1	7	14	215	48	33

Рисунок 1. Риенци

1Акт						
Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A	
2 СЦЕНА						
Zu viel, zu viel				2		
Dir töne Lob			25	9		2
<i>Dir töne Lob (Парижская редакция)</i>		1	29	5		1
3 СЦЕНА						
Allmächt'ger dir sei Preis		2		3		
4 СЦЕНА						
Ich wanderte in weiter weiter Fern'				5	4	
Zu ihr!			34	2		12
Сумма		2		69	15	14
Сумма (Парижская редакция)		3		73	11	13

2Акт						
Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A	
2 СЦЕНА						
O Fürstin				5		2
Gepriesen sei die Stunde			19			20
<i>Gepriesen sei die Stunde (Парижская редакция)</i>			19			19
4 СЦЕНА						
Sängerkrieg				8	6	2
<i>Sängerkrieg (Парижская редакция)</i>				13	6	4
Weh, weh mir unglückselger/ Zum heil den Sündigen zu führen			20	13		7
Wie soll ich Gnade finden?			12	9		
Сумма				64	50	9
Сумма (Парижская редакция)				69	49	11

3Акт						
Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A	
3 СЦЕНА						
Ich hörte Harfenschlag		1	2	6	12	4
Ha! Fühltest du nicht milde Lüfte				7		3
Frau Venus, o Erbarmungsreiche				6	3	1
Сумма	0	1	2	19	18	5
ИТОГО	0	3	2	152	83	28
ИТОГО (Парижская редакция)	0	4	2	161	78	29

Рисунок 2. Тангейзер

1Акт		Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A
3 СЦЕНА							
Nun sei bedankt, mein lieber Schwan					3	3	2
Nun hört! Euch Volk und Edlen					5	5	
Durch Gottes Sieg					15	1	4
Сумма		0	0	0	23	9	6
2Акт		Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A
5 СЦЕНА							
Was ist?					6	3	2
In wildem Brüten muß ich sie gewahren!					6	2	1
Euch Helden soll der Glaube nie gereuen					12	2	4
Сумма		0	0	0	24	7	7
3Акт		Cis/Des	D	Es	G	Gis/As	A
2 СЦЕНА							
Das süße Lied verhallt					18	6	4
3 СЦЕНА							
Mein Herr und König		1		1	9	3	1
In fernem Land					4	12	7
Mein lieber Schwan					8	1	4
Сумма		1		1	39	22	16
ИТОГО		1		1	86	38	29

Рисунок 3. Лоэнгрин

1 Акт		C	CIS(DES)	D	G	GIS (AS)	A
1 СЦЕНА							
Wess' Herd dies auch sei...				5			
2 СЦЕНА							
Dach und Trank dank' ich ihr					9		
Friedmund darf ich nicht heißen				1			
3 СЦЕНА							
Ein Schwert verhiß mir der Vater				4	6	2	
Dich selige Frau				1	9		
Winterstürme				2	5	2	
O süßeste Wonne! Seligstes Weib!						4	
Siegmund heiß' ich						5	1
Сумма		7	1	25	22	0	1
2 Акт		C	CIS(DES)	D	G	GIS (AS)	A
3 СЦЕНА							
Raste nur hier, gönne dir Ruh'!				1	1	1	
4 СЦЕНА							
Wer bist du, sag'				10	3		
Schweig' und schrecke die Schlummernde nie				2	2	1	
5 СЦЕНА							
Zauberfest bezähmt ein Schlaf					4	2	
Сумма		1	12	10	4	0	0
ИТОГО		8	13	35	26	0	1

Рисунок 4. Зигмунд

1Акт									
1 СЦЕНА	C	CIS(DES)	D	G	GIS (AS)	A	B	H	C
ВЫХОД			1	10	1	2			1
Nach bessrem Gesellen			1	7	3	1			
vieles lehrtest du Mime			14	2	1				
So muß ich dich fassen				11	1				
Aus dem Wald fort				5	1				
Сумма		0	16	35	7	3	0		1
3 СЦЕНА									
ВЫХОД HEDA! Du Fauler				9	1				
Sonderlich seltsam			1	12	3				
Nothung! Nothung!			4	10		7			
Hoho! Hoheil!				34	5	17			
Сумма	0	0	5	65	9	24			
	0	0	21	100	16	27	0		1
2 Акт									
2 СЦЕНА	C	CIS(DES)	D	G	GIS (AS)	A	B	H	C
Hier soll ich das Fürchten lernen?				3	4	1			
Daß der mein Vater nicht ist			3	3	3				
Haha! Da hätte mein Lied mir etwas Liebes e			2	1	7				
Сумма	0	0	5	7	14	0	1		
3 СЦЕНА									
Was ihr mir nützt, weiß ich nicht					1				
Willkommen, Siegfried!			1		2	1			
Heiß ward mir von der harten Last!					2				
O holder sang! Süßester Hauch				10	4	5			
Сумма	0	0	1	15	4	6			
	0	5	8	29	4	7			
3 Акт									
2 СЦЕНА	C	CIS(DES)	D	G	GIS (AS)	A	B	H	C
Mein Vöglein schwebte mir fort!				10	4	3			
Mit zerfochtner Waffe					4	2		1	
Сумма	0	0	0	14	4	5		1	
3 СЦЕНА									
Selige Öde	1	1		8	4				
Heil dir Sonne			1	9	3	2			
Dort seh' ich den Schild				17	5	3			
Lachend erwachst du wonnige mir				18		6			
Сумма	1	1	1	52	12	11			
	1	1	1	66	16	16		1	
ИТОГО	1	6	30	195	36	50	1	1	1

Рисунок 5. Юный Зигфрид

Пролог и 1Акт		C	CIS(DES)	D	G	GIS (AS)	A	B	C
2 ЧАСТЬ ПРОЛОГА Дуэт с Брюнгильдой					15	6	1		
2 СЦЕНА									
Zu Gibichs starkem Sohne				2	3				
Hast du, Gunther, ein Weib?			1		5		1		
Blühenden Lebens labendes Blut (Eid)			1		3	2			
Сумма		0	0	4	26	8	2		
3 СЦЕНА									
Brünnhild! Ein Freier kam				5	*				
* В конце 3 сцены в соответствии с пожеланием Вагнера героические тенора обычно поют вставной g В нашем подсчете она не учитывается									
Сумма		0	0	5	0	0	0		
Всего за акт		0	0	9	26	8	2		
2 Акт									
2 СЦЕНА									
Hoioh! Hagen!					7				
Сумма		0	0	0	7	0	0		
4 СЦЕНА									
Was müht Brünnhildes Blick?			1		2	1			
Helle Wehr, heilige Waffe! (Eid)					7	3			
Munter, ihr Mannen!					9		2	1	1
Сумма		0	1	0	18	4	2	1	1
Всего за акт		0	1	0	25	4	2	1	1
3 Акт									
1 СЦЕНА									
Ein Albe führte mich irr					8	1	5		
Сумма		0	0	0	8	1	5		
2 СЦЕНА									
Hoioh! Hoioho hoihe!					6	2			1
Mime, hiess ein mürrischer Zwerg				6	7	3	10		
Brünnhilde! Heilige Braut!		1				1	1		
Сумма		1	0	6	13	6	11		1
Всего за акт		1	0	6	21	7	16		1
ИТОГО		1	1	15	72	19	20	1	2

Рисунок 6. Зигфрид-богатырь