



МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
имени П.И.ЧАЙКОВСКОГО  
КАФЕДРА ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

---

МУЗЫКА АВСТРИИ  
И ГЕРМАНИИ  
XIX ВЕКА

Книга третья

Москва  
“КОМПОЗИТОР”  
2003

В составлении книги  
принимали участие следующие авторы:

- Н.С.НИКОЛАЕВА. Проблема Вагнера на современном этапе.  
"Кольцо нибелунга"  
Г.В.КРАУКЛИС. Начало пути. Ранние оперы Вагнера. Оперы  
40-х годов ("Тангейзер", "Лоэнгрин")  
В.Г.ГАМРАТ-КУРЕК. "Летучий голландец"  
И.В.КОЖЕНОВА. "Нюрнбергские мастерзингеры"  
А.А.ФИЛИПPOB. "Тристан и Изольда". "Парсифаль"  
В.П.КОННОВ. Гуго Вольф  
М.Н.ФИЛИМОHOBA. Антон Брукнер  
В.В.ИЛЬЕВА. Список основной литературы

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Министерства культуры РФ*

Редколлегия:

*Е.И.Гордина, И.В.Коженова,  
Г.В.Крауклис, Е.М.Царева, Т.Э.Цытович*

## *От редколлегии*

"Музыка Австрии и Германии XIX века", книга третья, завершает собой данную серию пособий по истории зарубежной музыки для студентов теоретико-композиторских факультетов консерваторий и других музыкальных вузов.

Как и предшествовавшие учебные пособия: "Музыка французской революции XVIII века. Бетховен" (М., 1967), "Музыка Австрии и Германии XIX века", книга первая (М., 1975), "Музыка Австрии и Германии XIX века", книга вторая (М., 1990), настоящее издание является коллективным трудом, у истоков замысла которого стоял профессор Р.И.Груббер, в течение 20 лет (1942—1962) возглавлявший кафедру истории зарубежной музыки Московской консерватории. Среди авторов ведущая роль принадлежит покойной Н.С.Николаевой (1922—1988), определившей своей научной и педагогической деятельностью основную направленность и проблематику данной книги; большинство других авторов являются ее учениками, проводившими первоначальную разработку своих научных тем под ее непосредственным руководством. При завершении работы над учебным пособием редколлегия понесла еще одну потерю — в лице В.Г.Гамрат-Курека (1934—1989), специалиста по вопросам связей Вагнера с немецкой национальной культурой.

В третьей книге пособий "Музыка Австрии и Германии XIX века" затрагиваются проблемы позднего романтизма в связи с творчеством Рихарда Вагнера, Антона Брукнера и Гуго Вольфа.

В ней последовательно раскрывается проблематика трех жанров в музыке стран немецкого языка: оперы (Р.Вагнер), песни (Г.Вольф), симфонии (А.Брукнер). Творчество Вагнера, как наиболее многогранное и широкоохватное, выходит, однако, за пределы сугубо оперных проблем, требуя рассмотрения проблем исторических, философских, вопросов вокального стиля и симфонизма.

В каждом из монографических разделов книги основное внимание сосредоточено на ведущих проблемах и жанрах данного композитора; полное изложение биографий и исчерпывающий обзор всех сочинений не предусмотрены, но даны соответствующие ссылки на другие источники.

---

Рихард ВАГНЕР

---

**Великий** немецкий композитор Рихард Вагнер (1813—1883) вошел в историю прежде всего как один из крупнейших оперных реформаторов и создатель грандиозных оперных произведений, тесно связанных с немецкой национальной почвой, с исторической обстановкой Германии середины и второй половины XIX века; произведений, решающих важные общечеловеческие идейные проблемы, отразивших существенные стороны и достижения европейского искусства своей эпохи да и всей европейской культуры в целом. Вместе с тем Вагнер был деятелем исключительно широкого масштаба: плодовитейший писатель и критик, театральный и политический деятель, знаток истории искусства, философ, один из крупнейших дирижеров своего времени — он в каждой сфере оставил яркий след. Многочисленные монографии о Вагнере (см. библиографию) обычно стремятся в той или иной степени полно охватить все стороны жизни и деятельности немецкого композитора, неизменно выдвигая на первый план все же музыкальное творчество. Последнее находится в центре и настоящего учебного пособия. Для более детального знакомства со многими другими сторонами деятельности Вагнера даются ссылки на соответствующие источники.

Особо следует остановиться на вопросах цитирования литературного наследия Вагнера. По части высказываний о своем творчестве, идеях и устремлениях, его биографической обусловленности, наконец, просто в отношении изобилия подобных материалов Вагнер имеет в истории музыки абсолютное первенство. И хотя характеристика и оценка его музыкального наследия должна в большой мере базироваться на объективном анализе созданного, миновать многочисленные высказывания Вагнера не представляется возможным. При этом выделяются особо важные источники, цитировать которые вынуждены постоянно все авторы разделов данной главы о Вагнере. Во избежание громоздкости текста и для упрощения самого процесса чтения отсылки к этим главным источникам при неоднократном возобновлении даются в краткой форме:

1. *Вагнер Рихард*. Моя жизнь. Мемуары. Т. 1—3. М.: Грядущий день, 1911—1912.

Кратко: Мемуары, т. ..., с. ...

2. *Вагнер Рихард*. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. М.: Грядущий день, 1911. Продолжение указанной выше серии. Важнейшей составной частью является "Обращение к друзьям" — подробный обзор Вагнером своего творческого пути до "Лоэнгринга" включительно. Кратко: Обращение к друзьям. Там же содержатся очень ценные письма Ваг-

нера к Ф.Листу, А.Рекелю, М.Бакунину, Ф.Ницше и др. Ссылки на них даются с указанием адресата и даты, без указания источника если не требуется отсылать читателя к полному собранию писем на немецком языке (см. дальше).

3. *Вагнер Рихард*. Избранные работы /Сост. и комментарий И.А.Барсовой и С.А.Ошерова; Вступ. ст. А.Ф.Лосева. М.: Искусство, 1978. Здесь содержатся такие знаменитые и капитальные работы Вагнера, как "Искусство и революция", "Опера и драма", "Произведение искусства будущего", а также ряд других. Названные три работы при ссылках фигурируют под своими заглавиями с указанием страниц сборника, если же заглавия упомянуты в тексте, то: Избр. работы.

4. *Вагнер Р.* Избранные статьи / Ред., примеч., вступ. и пояснит. ст. Р.И.Грубера, М.: Гос. муз. изд., 1935. Кратко: Избр. статьи.

5. Рихард Вагнер. Статьи и материалы /Ред.-сост. Г.В.Крауклис и В.Г.Гамрат-Курек. Под общ. ред. Т.Э.Цытович. М.: Музыка, 1974. Содержит ряд статей Вагнера (отсутствующих в приведенных выше сборниках) и статьи о его творчестве. Кратко: Рихард Вагнер. Статьи и материалы, 1974.

6. *Рихард Вагнер*. Статьи и материалы: Сб. научных трудов кафедры истории зарубежной музыки / Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория имени П.И.Чайковского. М., 1988. Кратко: *Рихард Вагнер*. Статьи и материалы, 1988.

7. *Рихард Вагнер*: Сб. статей / Ред.-сост. Л.В.Полякова. М.: Музыка, 1987. Кратко: Рихард Вагнер. Сб. статей.

8. Полное собрание литературных сочинений Вагнера на немецком языке цитируется преимущественно по наиболее распространенному 5-му изданию: *Wagner Richard. Sämtliche Schriften und Dichtungen. 5 Aufl.* Lpz.: Breitkopf und Härtel. S. a. Кратко: *Sämtl. Schrift. Bd, ... Wagner Richard. Gesammelte Schriften und Dichtungen. 2 Aufl.* Lpz., 1888. Bd. 1-10. Кратко: *Ges. Schriften. Bd. ...*

9. Ссылки на письма Вагнера, кроме упомянутых выше изданий, даются по современному немецкому изданию: *Wagner Richard. Sämtliche Briefe.* VEB Deutscher Verlag für Musik. Lpz., 1979-198... Кратко: *Briefe, Bd. ...*

## ПРОБЛЕМА ВАГНЕРА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Творчество Вагнера обозначило новую эпоху в истории оперы. Пути развития оперного жанра трудно сейчас себе представить без таких кардинальных завоеваний Вагнера, как симфонизация оперной драматургии, функционально-смысловая многоплановость лейтмотивной системы, богатство интонационной выразительности и "сквозных" оперных форм — короче, всего того, что определило глубину и органичность синтеза драмы и музыки.

Трудно переоценить вклад Вагнера в развитие самого музыкального языка, достаточно напомнить, например, что гармония "Тристана" явилась апогеем романтической гармонии, концентрацией достижений целой эпохи.

В то же время трудно найти художника, вокруг которого велись бы столь ожесточенные споры, как вокруг Вагнера. Его гений родился отнюдь не под мирной звездой: сколь велико было поклонение Вагнеру столь велико и его отрицание. Борьба pro и contra Вагнера принадлежит к числу самых больших полемик, нашедших продолжение далеко за пределами своего времени. От XIX к XX веку ярко прочерчиваются, например, антивагнерианские линии Россини — Дебюсси, Ганслик — Стравинский.

Особую проблему составляет отношение к Вагнеру в России. Новый обобщающий материал по этому вопросу дан в статье Л.В.Поляковой "Вагнер и Россия" (Рихард Вагнер: сб. статей). Более подробно эта тема освещена в обширном труде: *Гозенпуд А.А.* Рихард Вагнер и русская культура: Исследование. Л., 1990.

Критическое отношение к идеям и сюжетам опер Вагнера, принципам его оперной драматургии было у нас очень стойким, дающим о себе знать весьма длительное время. Тем сильнее выступают изменения, произошедшие в понимании Вагнера с течением времени. Сопоставим два высказывания.

"Гений, который пошел по ложному пути", — писал П.И.Чайковский, считая, что Вагнер должен был создавать не оперы, а симфонии. Неприятие вагнеровских сюжетов, сценической драматургии, вокального языка, якобы сплошь речитативного, ущемленного оркестром, характерно для многих музыкантов и критиков прошлого века (Россини, Верди, Брамс, композиторы Могучей кучки, Стасов). Интересно, что как раз вокальная сфера лежит в основе другой, полностью противоположной оценки, высказанной Шостаковичем: он считал, что в основе развития оперного искусства должно быть "обновление вокального мелоса, выявление новых выразительных возможностей человеческого голоса. Этого достигали все величайшие реформаторы — Моцарт, Верди, Мусоргский, Вагнер, Прокофьев. ...во всех наших театрах должны идти сочинения Моцарта и Ваг-

нера с их относительной простотой внешнего действия и беспредельной стихией вокальной мелодики"<sup>1</sup>. Весьма существенно изменилось понимание вагнеровской лейтмотивной системы, в которой в XIX веке многие видели разросшуюся до огромных размеров сумму знаковых обозначений, — музыкальных символов — неподвижных, не развивающихся, сопутствующих оперному действию в неизменном, первоначально заданном виде. В то время как и теория, и практика творчества Вагнера свидетельствуют о противоположном — о функционально-смысловой подвижности, о симфоничности развития созданной им лейтмотивной системы. Диалектика вагнеровской лейтмотивной драматургии получила научное раскрытие спустя многие десятилетия после авторского обоснования идеи лейтмотивного развития<sup>2</sup> — в 20—30-е годы XX века в работах Э.Курта, Б.Асафьева, Р.Грубера. В советской вагнериане первым здесь явился Асафьев, пронизательно заметивший, что лейтмотивы у Вагнера могут переходить в свою противоположность<sup>3</sup>. Процесс перерастания лейтмотивов друг в друга, отражающий причинно-следственные связи явлений, показан в анализе 1-й сцены "Валькирии" Р.Грубером — в его монографии о Вагнере. Апогеем раскрытия динамической процессуальности в музыкальном развитии у Вагнера является монография Курта "Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера". И тем не менее, даже после работ указанных авторов идея вагнеровского оперного симфонизма, проблема диалектики вагнеровской формы длительное время не была в сфере внимания исследователей. Новым значительным поворотом к этим вопросам явилась статья К.Дальхауза<sup>4</sup>, обратившего особое внимание на принцип производного контраста, на связь Вагнера с Бетховеном. Возрастание интереса к этой проблеме, новые результаты ее исследования наблюдаются в работах последних лет, что подтверждается недавно вышедшим сборником "Рихард Вагнер" (М., 1987)<sup>5</sup>.

Проблема же эта существенна не только для "реабилитации" лейтмотивной системы Вагнера, но и для правильного подхода к такой кардинальной проблеме, как музыка и слово. Значение имманентно-музыкальных закономерностей в драме Вагнера значительно большее, чем можно полагать, исходя из провозглашенного им тезиса — поэзия (слово) первична, музыка вторична. Но этот тезис значительно корректируется другим утверждением композитора: "Я был тот поэт, который за

<sup>1</sup> Шостакович Д. Три вопроса — ответ один "" Сов. музыка 1964. № 12. С. 13, 15.

<sup>2</sup> Особенно рельефно эта идея выражена Вагнером в статье "О применении музыки к драме", а также в книге "Опера и драма", в "Обращении к друзьям".

<sup>3</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 78.

<sup>4</sup> Dahlhaus K. Musik drama as symphonic opera // Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1976-1978 / Hrsg. W. Wagner/

<sup>5</sup> См. статьи Г. Орджоникидзе, Н. Николасвой, Г. Крауклиса, Г. Кнеплера.

р а н е е предвидит характер музыкального воплощения". Выбор сюжета и его разработка были у него н а п р а в л е н ы на их воплощение музыкой, таким образом в т о р и ч н о е вовсе не означает в т о р о с т е п е н н о е и п о д ч и н е н н о е. Конечно, *цель* у Вагнера драма, но дело в том, что на практике музыка осуществляет у Вагнера драму, думается, даже в большей мере, чем слово. "Я понял, что при общем характере моих творческих замыслов многое становится вполне ясным для меня только благодаря музыке" (из письма к Авг.Рекелю от 23 авг. 1856 г.). Музыка является не только "чувственным осуществлением мысли" (*Вагнер*), но и несет в себе мысль, не выраженную словом, особенно — в тех случаях, когда лейтмотив выражает смысл, заключенный в подтексте, когда он, опережая сценическое действие, прогнозирует дальнейшее или психологически "объясняет" данную ситуацию обращением к ее причинам, истокам (с помощью соответствующего лейтмотива).

По сравнению с толкованиями вагнеровских сюжетов в XIX веке, подчас наивно-прямолинейных, существенно углубилось понимание целостных концепций его драм. Здесь на первый план выступает вагнеровское требование актуализации мифа. Это особенно сказалось в отношении "Кольца нибелунга". Вряд ли кто в мифологическом мире "Кольца" усмотрит сейчас тот примитивизм и бутафорию, о которых писал Л.Н.Толстой в связи с "Зигфридом".

Большие поиски и дискуссии возникли в отношении сценографии опер Вагнера в противоположность суждениям многих авторов XIX века о том, что музыке Вагнера вообще не требуется сцена<sup>1</sup>.

Мировая, в том числе советская вагнериана за последние годы сильно продвинулась вперед в решении многих проблем, связанных с колоссальной творческой личностью Вагнера. Наиболее сложная, обобщающая из них — эволюция мировоззрения и творчества художника, жизненный путь которого прошел через революцию 1848 года и завершился в условиях перехода Германии в империалистическую фазу развития (в 1871 году — образование Германской империи под эгидой кайзера Вильгельма I и канцлера Бисмарка).

В последние годы заметно преодолевается одностороннее, во многом тенденциозное представление об идейно-философском пути Вагнера. Положительно дает о себе знать отказ от схемы, долгие годы определявшей этот путь в прямолинейном, упрощенном плане: от революции — к

---

<sup>1</sup> Ромен Ролан (по поводу сцены "Шелест леса" из драмы "Загфрид") и П.И.Чайковский (по поводу "Полета валькирий") утверждали, что сценическое оформление только мешает восприятию музыки с ее чрезвычайно рельефной образностью. Подобный взгляд во многом обусловлен был несовершенством сценического оформления. Современные средства сценографии отчасти по-иному ставят этот вопрос. Особые возможности возникли в связи с развитием кинематографии. На Вагнеровском коллоквиуме в Лейпциге (1983) Вальтер Колланд выдвинул идею: "Если бы Вагнер жил в наше время, он стал бы кинорежиссером".

реакции. Новые публикации архивных документальных материалов за рубежом (восполнение пробелов в собрании писем Вагнера, издание дневников Козимы Вагнер), появление крупных монографий, широко опирающихся на документальные источники (например — *Gregor-Dellin M. Richard Wagner* — см. библиографию), издание в русском переводе ряда теоретических трудов и публицистических статей Вагнера, новые грамзаписи и исполнение у нас тетралогии, "Тристана", "Мейстерзингеров" и других произведений оперными театрами Вены, Швеции, ГДР — все это дает нам возможность более основательно и объективно подойти к оценке Вагнера, к освещению вопроса об эволюции его мировоззрения и творчества.

О расхождении между своими философскими рассуждениями и художественной практикой на редкость убедительно и откровенно сказал сам Вагнер: "Редко можно встретить человека, который ... так удивительно разошелся бы с самим собой... как я... Там, где я как художник смотрел на вещи сквозь свет неизбежной достоверности, там и все мои образы неизбежно приобретали определенный характер. Но как философ я тут же старался отыскать принципы для совершенно противоположного понимания мира... Я... постоянно замечал, что они рассыпаются под натиском... чисто объективного художественного созерцания"<sup>1</sup>.

Разумеется, вопрос о расхождении между объективным художественным результатом и субъективностью их авторской интерпретации, а также взятой за основу философской идеи не может решаться с той категоричностью, путем прямого отрыва одного от другого, какая встречалась до недавнего, сравнительно, времени, когда прибегали к "спасительной" формуле — произведение реакционного философа и гениального музыканта (в связи с "Тристаном"). Но абсолютно очевидно, что большой художник в своих творениях неизмеримо ближе к истинной жизни, чем в философских рассуждениях о ней. Добытая им в самом творчестве правда глубже, сильнее того результата, какого он достигает путем теоретического осмысления волнующей его проблемы. Соответственно — значительные сдвиги произошли в нашем понимании идейно-художественных концепций вагнеровских опер. Освобождаясь от власти определенных литературных высказываний Вагнера, мы не услышим в "Кольце нибелунга" того беспросветного пессимизма, о котором он писал под воздействием краха революции 1848 года и философии Шопенгауэра. Точно так же из плена шопенгауэровских идей высвобождается подлинная сущность "Тристана" — одной из бессмертных поэм любви. С "Парсифаля" снимается клеймо ортодоксально-католического произведения (учтем, что Вагнер никогда не был приверженцем католицизма), высвечивается

<sup>1</sup> Письмо Вагнера к Августу Рекелю от 23 авг. 1856 г. С. 202—203. Об этих противоречиях достаточно подробно пишет С.А.Маркус в "Истории музыкальной эстетики" (М., 1968. Т. 2. С. 433—542).

его этическая красота. Всепроникающая художественная сила музыки Вагнера, ее психологическая глубина, общечеловеческая значимость весьма ощутимо высвобождают творения композитора из-под напластований духовно-кризисных явлений эпохи. Следует особо прислушаться к мысли Вагнера о том, что музыка лучше выражает чувства общего, чем частного характера: "То, что в романтической поэзии проявилось как римско-католическое, мистическое ханжество и феодально-рыцарское лакейство, в музыке выразилось в виде сердечной, глубокой и свободной песни"<sup>1</sup>. При всей неточности, даже некоторой парадоксальности выражения, эта мысль несет в себе глубокий и правдивый смысл, отражающий специфику музыкального искусства, способного подняться от частного к общезначимому, перечеркивая суть конкретно, словами выраженного импульса.

В советской вагнериане решительный поворот в вопросе мировоззренческой эволюции Вагнера был совершен профессором А. Лосевым, отринувшим прямолинейную схему "от революции — к реакции" и выдвинувшим в своей вступительной статье к однотомнику "Рихард Вагнер. Избранные работы" идею целостности, точнее, целенаправленности, в духовном развитии великого оперного реформатора<sup>2</sup>. Подобно Блоку, Лосев акцентирует в Вагнере художника-революционера, приверженного идее революционного преобразования общества до конца своей жизни. Действительно, при всех изменениях в социально-философских взглядах Вагнера, обозначившихся с середины 50-х годов (когда он понял, что назревавшая во Франции новая революционная ситуация не оправдала надежд), через весь его путь проходит активное неприятие буржуазного уклада. Эти мысли мы находим у него вплоть до самых поздних работ. Например, раскрытие символики рокового кольца через отождествление его с "биржевым портфелем" в статье "Познай самого себя". Здесь же он пишет об Альберихе как образе "страшного владыки мира — капиталиста".

Художник иного, гораздо более позднего времени, когда уже четко обрисовался кризис того мироустройства, к которому привела революция века Просвещения, перешагнувший через рубежи двух последующих революций, Вагнер в своем стремлении к справедливому, гуманистическому обществу в чем-то воспринял и пламенный идеализм немецких просветителей, и революционный анархизм Бакунина, и критическое отношение к фетишизации буржуазной собственности французскими теоретиками утопического социализма.

В 60—70-е годы оппозиция Вагнера по отношению к современной ему буржуазной цивилизации не теряет своей остроты, хотя во многих отношениях его мировоззрение сильно повернуло вправо. Апеллируя к

<sup>1</sup> "Опера и драма". С. 294.

<sup>2</sup> Лосев А. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избр. работы. М., 1978.

образу сильного монарха, приветствуя объединение Германии под эгидой монархической власти, Вагнер вместе с тем резко критически относится к росту милитаристических сил Прусской империи, высупает против войны, сочувствуя бедственному положению народных масс.

Весьма показательно высказывание Вагнера в одном из писем времен создания "Парсифаля": "Какой человек в состоянии в течение целой жизни погружать свой взгляд с веселым сердцем и спокойной душой в недра этого мира организованного убийства и грабежи, узаконенных ложью, обманом и лицемерием, и не бывает порой вынужден от него отворачиваться с дрожью отвращения?..."<sup>1</sup>. В эпоху "железного" канцлера Вагнер, особенно своим "Парсифалем", вызывает к человечности, откликну на боль других, как вызвал к этому в прошлом И.С.Бах, гений которого вырос на земле, еще не остывшей от огня Тридцатилетней войны.

Как художник, требующий от искусства теснейшей связи с жизнью, с интересами, проблемами всего человечества, расширяя эти проблемы до космических масштабов, Вагнер, естественно, вторгнулся в область философии и политики. Но ни как философ, ни как политик он не был полностью приверженцем какой-либо целостной концепции, взгляды его менялись не только хронологически — под влиянием тех или иных событий вокруг и личных жизненных обстоятельств, — но выявляли свою противоречивость чуть ли не в каждый данный момент. И если, например, осада немцами Парижа в ноябре 1870 года вызвала к жизни набросок фарса под названием "Капитуляция" — произведения шовинистического и издевательского по адресу побежденных французов, то несколько ранее возмущение Вагнера вызвала грубо-шовинистическая песня "Стража на Рейне", причем он в порыве негодования даже воскликнул: "Я желаю победы французам!"<sup>2</sup>. Столь же противоречивым было отношение Вагнера к монархии. В период революционного взрыва 1848—1849 годов, захваченный анархистскими идеями упразднения денег, армии и самого государства, Вагнер в то же время уповает на то, что саксонский король Август II станет "первым республиканцем". Воспев в своей тетралогии Зигфрида как "социалиста-искупителя, пришедшего на землю, чтобы уничтожить власть капитала", композитор в реальной политической действительности 60-х годов надеется на Людвига II как просвещенного монарха, способного возглавить движение за объединение и культурное возрождение Германии. Неоднозначно и отношение Вагнера к религии. Слишком прямолинейным было бы, например, делать далеко идущие выводы на основе сопоставления "программных" литературных работ разных периодов — "Искусство и революция" (1849) и "Религия и искусство" (1881). Но ведь в революционные годы возникает набросок в стихах

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Друксин М. Вагнер. М., 1963. С. 83.

<sup>2</sup> Рихард Вагнер: Сб. статей. С. 60.

"Иисус из Назарета", а в статье "Религия и искусство" Вагнер "подвергает самой резкой критике развитие церкви, все более сливавшейся с государством как носителем власти"<sup>1</sup>.

Таким образом, сколь неправильным было бы выстраивать наше представление о мировоззренческой эволюции Вагнера в виде прямых антитез, столь же мало соответствует объективному положению вещей создание его духовного портрета как некоего монолита. Уже сама романтическая природа вагнеровского мировоззрения противодействует этому. Духовный мир Вагнера отличаются острейшие мировоззренческие коллизии, порожденные как его эпохой, так и самой натурой композитора. Его путь прошел под двойным знаком — "страдания и величия", как писал о нем Томас Манн. В его жизни немалая роль принадлежит внутренним диалогам-спорам с собой. Известно, что в период наибольшей приверженности идее революции Вагнер был увлечен Фейербахом. Он с достаточной определенностью разделял с ним позиции материалистического сенсуализма. Поворот от Фейербаха к Шопенгауэру в середине 50-х годов не был, однако, абсолютным. Несмотря на то, что мировоззренческая эволюция Вагнера шла в сторону усиления идеализма, гений х у д о ж н и к а, сила личных переживаний композитора — то есть вторжение самой жизни — постоянно взрывали его же собственные философские позиции. Искусство, дающее человеку красоту, раскрывающее в человеке прекрасное, — эта мысль Вагнера-романтика постоянно ошутима при углублении в его музыку.

Примечательно, что обращение к философии Шопенгауэра, выдвигающей в противовес жаждущей воле принцип незаинтересованного эстетизма, освобождающего "представления" (жизнь как представление освободившегося от воли!), обернулось в творчестве Вагнера взрывом всепоглощающей стихии чувства, страстного томления. И стремления Тристана и Изольды отнюдь не направлены на подавление "воли"-любви.

Что же касается проблемы духовное—чувственное, эта победа духовности наступит в творчестве Вагнера много позднее — в "Парсифале", но и в него вторгнется любовная магия "Тристана". Однако же в целом Вагнер обращен теперь совсем к другой любви — любви-милосердию, порывающему с "трагедией индивидуализма"; ему дорого стремление к братскому единению людей, где каждый живет нуждами, болью другого. Переводя социальные проблемы в план нравственного идеала, стремясь найти духовную основу нового, гуманного устройства общества, Вагнер обращается к религии, ибо "религия и миф представляют самое полное отражение народных воззрений на природу вещей и человека", о чем он писал еще в 1848 году,<sup>2</sup> отрицая, однако, "благо" официальной религии для человека.

<sup>1</sup> Там же. С. 72.

<sup>2</sup> Вагнер Р. Вибелунги. Всемирная история на основании сказания. М., 1913. С. 15.

Томас Манн, связывая между собой имена Вагнера и Л.Н.Толстого, усматривает их близость в "исполинском" отражении тягот века, в обращении к совести человечества, идее духовного, нравственного очищения как основы создания мира, освобожденного от жестокости и несправедливости. Обоими владела идея раскрепощения человека от имущественного неравенства, власти денег (хотя в отличие от Вагнера Толстой пытался утвердить это примером личной жизни, что привело к драме последних лет его жизни).

В работах 80-х годов Вагнер пишет об искусстве как о "религиозном символе нравственного и совершенного" устройства мира, противопоставляя идеализм немецкого духа бездумному материализму французской цивилизации. Сравнение выдвигающей эти положения статьи "Религия и искусство" с работой "Искусство и революция" дает пример острейшей автополемики Вагнера. В целом же думается, однако, что по отношению к Вагнеру церковь вправе была выдвинуть обвинения в вероотступничестве так же, как это сделала православная церковь в отношении Толстого, — настолько Вагнер в своих религиозных взглядах был далек от ортодоксальности. Его отрицательное отношение к ханжеству церкви, с такой художественной силой прозвучавшее в известном монологе Тангейзера, не изменилось, по существу, и в последние годы жизни. Более того, его система взглядов была еретически открытой по отношению к другим, не христианским верованиям. Он многое черпал из буддизма (отчасти через Шопенгауэра), особенно привлекавшего его законом милосердия ко всему живому на земле. В христианский мир его "Парсифаля" проникают элементы других религий, например, идея метампсихоза (в образе Кундри-Магдалины), заимствованная из индуизма.

Много важных уточнений происходит в нашем понимании эстетик и Вагнера, его теории музыкальной драмы. Здесь прежде всего возникает вопрос о соотношении вагнеровской теории и самого творчества. В решении этого вопроса было два крена. Один из них — прямое выведение вагнеровской драмы из теоретических положений его реформы. Второй — элементарно понимаемое расхождение между ними.

Задача, стоящая перед нами — найти пути объективно выверенной интеграции эстетических посылок Вагнера и их творческого осуществления, найти ту действительную меру вещей, которая сняла бы с личности Вагнера образ "разрушителя оперы", а его музыкальную драму освободила от феномена абсолютной новизны как жанра.

Разрабатывая композиционно-эстетические основы музыкальной драмы, способы взаимодействия слова и музыки, принципы музыкальной формы, полностью соответствующие характеру драматического действия, Вагнер исходит прежде всего из требований единства (вплоть до соединения в одном лице поэта и композитора). Этот же принцип он защищал

на склоне лет: "...основное требование, предъявляемое произведению искусства, заключается в *единстве*"<sup>1</sup>.

Вагнер создает в своей драме новый композиционный принцип: в противовес сочетанию замкнутых музыкальных форм традиционной оперы — сквозное музыкально-драматическое развитие без остановки действия для арий, дуэтов, завершенных больших ансамблей, хоров. Он создает сквозную линию вокального интонирования без разделения на "разговорные" речитативы и "концертные" арии, развивая традиции Глюка и ранних немецких романтиков — Гофмана и Вебера.

В связи со сказанным выше, особо следует отметить, что Вагнер отнюдь не лишил оперу богатства вокального мелоса (наоборот, его умножил!), не отказался от вокальных форм, но преобразовал их, подчинив драме и органично включив в сквозное развитие. Мы находим песню-сцену (например, ковка меча в "Зигфриде"), великолепнейшие дуэты-сцены в самых реформаторских из вагнеровских опер — в "Тристане", "Валькирии", "Зигфриде". Нет надобности доказывать богатство вокальной стихии в "Мейстерзингерах", опере, изобилующей вокальными формами — песнями, монологами, различного рода ансамблями, в числе которых несравненный Ges-dur'ный квинтет, овеянный предчувствием счастья юных героев оперы. Пронизан вокалом "Парсифаль".

С современной точки зрения, вокальный мелос в операх Вагнера отнюдь не утопает в оркестре в негативном смысле слова. Наоборот, он усилен оркестром, так что, например, знаменитый дуэт из "Тристана" можно назвать тройственным монологом — Тристана, Изольды и оркестра. Многократно усиливает экспрессию мелоса вагнеровская полифонизированная гармония, носителем которой является оркестр.

Помимо создания впечатляющей музыкальной звукописи, оркестр Вагнера несет важнейшую драматургическую функцию, внутренне аргументирующую ход драматического действия, раскрывающую психологический подтекст, причинно-следственную связь явлений. В большинстве произведений Вагнера оркестр обобщает концепцию оперы — кратко или более развернуто, в зависимости от того, Vorspiel это или Увертюра, которая, уступив место Vorspiel'ю, вновь показала все вагнеровское оркестровое великолепие в "Мейстерзингерах".

Основа, главный фактор зрелой драматургии Вагнера — лейтмотивная система (сам Вагнер называл их главными мотивами драматического действия), к созданию которой Вагнер приходит опять-таки из соображения целостности драмы.

Вместе с развитием сюжета, нарастанием событий, широко разрастается и лейтмотивное "древо" (особенно в тетралогии), выращенное совместным действием законов драмы и симфонизма.

<sup>1</sup> Избр. статьи. С. 100.

Помимо всего прочего, вагнеровская лейтмотивная система явилась тем средством, которое позволяло, выстраивая драматургию произведения, передать полихронность, многоуровневую связь смыслов, присущих логике и структуре мифа. Постепенное развертывание картины мира, природного процесса — от "прабытия", первостихий природы (вода, воздух, огонь) и олицетворяющих их существ, до человека с его сложными страстями и конфликтами — сопровождается ростом количества лейтмотивов.

Процесс перерастания мотивов друг в друга, образование многоусловных тематических цепочек осуществляется симфоническим методом. Мысль о претворении Вагнером принципа бетховенского произведного контраста высказывают (независимо друг от друга) Б.Асафьев, Р.Груббер, К.Дальхауз. Не излагая сейчас далее вопроса о претворении Вагнером диалектики симфонического метода, еще раз подчеркнем значение этой проблемы для постижения художественных принципов Вагнера.

Интересно обратиться к высказываниям некоторых современников Вагнера — тех, кто понял перспективность вагнеровских завоеваний для судеб оперного искусства:

"Вопрос о реформе оперы не исчерпан, битва будет продолжаться, утихнув, она снова начнется" (*Шарль Бодлер*)<sup>1</sup>.

"Пренебречь Вагнером было бы ребячеством. Все его победы должны быть освоены. Он обновил систему, больше нельзя вернуться вспять и принять другую. Но вместо того чтобы останавливаться на достигнутом, можно пойти дальше, оттолкнувшись от него" (*Эмиль Золя*)<sup>2</sup>. В наше время, когда поиски в области музыкального театра столь сложны и противоречивы, а проблема — традиции и современность — звучит все острее, Вагнер далеко не исчерпал для нас перспективности своих открытий. многое в нем еще не раскрылось для нас до конца, во многом, как мы могли убедиться, он требует для своего познания нового подхода. Действительно, наши битвы за создание музыкальной драмы, отвечающей эстетике оперы на современном этапе, утихнув, вспыхивают вновь и вновь. И на этом трудном пути, соглашаясь с Золя, скажем — "все победы Вагнера должны быть освоены"!

## НАЧАЛО ПУТИ.

### СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ВАГНЕРА

Поистине "бурный гений", Рихард Вагнер прожил большую (без малого 70 лет) жизнь, отмеченную резкими переломами, взлетами и падениями, гонениями и возвеличиванием, поклонениями сторонников и яростными нападками противников, полицейскими преследованиями и по-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974. С. 311.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Франции XIX века. С. 318.

кровительством сильных мира сего, — жизнь, подобную увлекательному роману с благополучным концом. Об этом могут свидетельствовать ярко написанные "Мемуары" композитора и многие реальные факты его жизни, проходившей в тесной связи с крупными, переломными историческими событиями. Они сопутствуют жизненному пути буквально с первых шагов.

Вильгельм Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге — в год знаменитой лейпцигской "Битвы народов", положивший конец владычеству Наполеона. Отец будущего великого композитора — Карл Фридрих Вильгельм Вагнер — был делопроизводителем полицейского управления. Человек культурный, он любил поэзию и литературу, увлекался театром. Но непосредственного влияния отец на Рихарда иметь не мог — он умер осенью того же года. Друг семьи Людвиг Гейер, став вскоре отчимом Рихарда, напротив, оказал на мальчика плодотворное прямое воздействие в художественном направлении. Во многом от Гейера, вероятно, идет широта художественных интересов, позже столь характерная для Вагнера. Будучи по основной профессии актером, Людвиг Гейер был также писателем и живописцем и старался приобщить пасынка к творчеству в этих сферах. В Дрездене, куда вскоре переехала вся семья, наиболее сильные впечатления шли от театра. «Раннее знакомство с театром, — писал в "Мемуарах" Вагнер, — сильнейшим образом влияло на мое воображение. Действовали на меня, конечно, и таинственная театральная ложа, со входом и выходом на сцену, и уборные актеров, с их фантастическими костюмами, с их характерными приспособлениями для грима, и театральные машины, и аппарат декораций. Но этим не исчерпывалась моя столь ранняя связь с театром. Скоро я стал не только зрителем, но и прямым участником театральных представлений в качестве "а к т е р а"...»<sup>1</sup>. Разумеется, здесь уже коренился тот исключительный интерес к театру, который столь характерен для Вагнера — зрелого художника. Но если детские и юношеские годы Вагнера рассматривать в аспекте собственно к о м п о з и т о р с к о й деятельности, то обращает на себя внимание чрезвычайно своеобразное в этом плане начальной его биографии. Среди всех искусств музыка по-настоящему завладела им в последнюю очередь. В отличие от многих своих собратьев, Вагнер не был ни музыкальным вундеркиндом, ни одержимым музыкой ребенком.

Вслед за театром сильнейшие впечатления, относящиеся уже к школьному возрасту, были получены от литературы. Гомер и Шекспир, Гёте и Шиллер волновали его, будили его воображение. Первые творческие опыты юного Вагнера связаны с поэзией. Находясь в атмосфере бурно развивающегося немецкого романтизма, Вагнер, с его чрезвычайной впечатлительностью, был увлечен многими характерными проявле-

<sup>1</sup> Мемуары. Т. 1. С. 5.

ниями этого течения. В Дрездене с 1819 года жил один из крупнейших романтиков Людвиг Тик, с которым в дружеских отношениях находился родной дядя мальчика — Адольф Вагнер. Не исключено воздействие личности писателя на формирование интересов Вагнера, хотя в "Мемуарах" прямых этому свидетельств мы не находим. Зато творчество зрелого периода имеет у Вагнера значительные связи с романтизмом Л.Тика — вплоть до развития идеи губительной власти золота (см. новеллу Тика "Руненберг"). О воздействии фантастического элемента, столь характерного для творчества Э.Т.А.Гофмана, Вагнер пишет вполне определенно (с его новеллами он познакомился во время путешествия в Прагу в 1826 году). Музыка же, которую боготворили и Тик, и Гофман, считая ее самым романтичным из искусств, Вагнера увлекла именно своей романтичностью. Он в восторге от "Фрейшюца" К.М.Вебера, а посещения знаменитым композитором дома Вагнеров в Дрездене были для мальчика событиями чрезвычайной важности. Вагнер вспоминает, какое мистическое впечатление производили на него квинты настраиваемых струнных инструментов, протяжное "ля" гобоя казалось ему "напоминанием из мира духов". Так или иначе, восприятие музыки на первых порах было "слушательским", творческие же попытки были вторичными по отношению к литературе. Так, сочинив в 14 лет кровавую драму в мнимо шекспировском духе "Лейбальд и Аделаида", Вагнер, испытавший сильное впечатление от музыки Бетховена к "Эгмонту", решил, что его драма будет по-настоящему понятна лишь при сопровождении ее музыкой. Задача оказалась непосильной, и это заставило будущего композитора всерьез заняться музыкальным самообразованием. Были и музыкальные уроки, не оставившие заметного следа. Но если вплоть до 17 лет Вагнер не получал настоящей профессиональной музыкальной подготовки, то как художник — в широком смысле слова — он уже сформировался благодаря страстному увлечению искусством, благодаря тем ярким впечатлениям от него, которые оказались определяющими. И достаточно было шестимесячных занятий с кантором церкви св. Фомы в Лейпциге Теодором Вейнлигом (в 1831 году), чтобы начинающий "художник" получил прочную базу для дальнейшей музыкальной деятельности. "Благодаря его влиянию, — вспоминает Вагнер, — Я полюбил спокойную ясность и связную текучесть в музыке"<sup>1</sup>. Пророческим было напутствие учителя при расставании с учеником: "...вероятно, вы никогда не будете писать фуг или канонов: то, что вы действительно усвоили, это — самостоятельность. Вы стоите теперь на собственных ногах и чувствуете, что, если понадобится, справитесь с какими угодно трудностями"<sup>2</sup>. Прошло, однако, десять лет, прежде чем Вагнер сумел сказать

<sup>1</sup> Мемуары. Т. 1. С. 61.

<sup>2</sup> Там же.

свое веское слово в немецком музыкальном искусстве. Его сочинения начала 30-х годов еще жанрово пестры, во многом подражательны, в отдельных случаях экстравагантны (увертюра с ударом литавр, 1830). Среди ранних сочинений мы находим: Сонаты для фортепиано В-dur и А-dur, Симфонию С-dur (1832), "Семь произведений на текст "Фауста Гёте" (1832), фрагмент музыки к опере "Свадьба" (1832—1833).

Итак, будущий гениальный композитор лишь в течение шести месяцев приобрел профессиональные навыки в академическом плане. Остальное — изучение партитур классиков, работа в провинциальных оперных театрах в качестве сперва хормейстера, а затем капельмейстера, постоянное совершенствование в собственном музыкальном творчестве. Только после этого предварительного этапа обнаружились как бы дремавшие до тех пор богатейшие музыкальные задатки, и Вагнер прочно утвердился на музыкальном пути. Он продемонстрировал редкую целеустремленность, сосредоточив в конечном итоге все свои силы на решении задач обновления оперного жанра. Широта художественных интересов, обнаружившаяся еще в юности, закономерно привела к тому, что не жанры чистой музыки, но синтетический жанр оперы, музыкальной драмы завладел Вагнером всецело. Здесь великий музыкант выступал и как писатель-творец, и как театральный драматург, и как философ и политик, что нашло развитие в многообразной деятельности Вагнера творчески зрелого периода.

Впервые же на путь музыканта-профессионала Вагнер встал в 1833 году, получив приглашение на место хормейстера в оперном театре Вюрцбурга.

## РАННИЕ ОПЕРЫ:

### "ФЕИ, "ЗАПРЕТ ЛЮБВИ", "РИЕНЦИ"

Первые оперы Вагнера, созданные в 30-х годах, составляют очень своеобразную триаду. В них трудно проследить становление единого направления, которому было бы подчинено творчество зрелого периода. Напротив, они представляют собой совершенно различные трактовки оперного жанра, связанные с различными по типу сюжетами. И если говорить о будущем оперном творчестве композитора, то в операх 30-х годов заключены как бы три его корня. Такие различия во многом связаны с огромной впечатлительностью молодого Вагнера, горячо воспринимающего каждое крупное событие, каждое новое явление в искусстве и с энтузиазмом отражающего свои впечатления в очередном музыкальном произведении.

С оперой "Ф е и" Вагнер впервые вступил на путь оперного композитора, с которого уже больше не пытался сойти до самого конца своего творчества. Путь этот длился ровно полвека — от 1833 года, когда нача-

лась работа над "Феями", до 1882 года включительно, когда был завершен и поставлен на сцене "Парсифаль". Завершение партитуры "Фей" относится к 1834 году, но при жизни композитора опера так и не была поставлена — первая постановка относится к 1888 году (Мюнхен).

Характерно, однако, что в своей первой опере Вагнер не пытался непосредственно отразить те впечатления, которые в нем вызвали исторические события начала 30-годов — Июльская революция во Франции, Польское восстание. Последнее события, правда, нашло отклик в концертной увертюре "Polonia" (1832). Но от предложенного Генрихом Лаубе сюжета оперы, связанного с восстанием Костюшко, Вагнер отказался. Можно считать, что в "Феях" выразилось, как бы по инерции, то сильнейшее воздействие немецкого романтизма, которое было воспринято с детства и которое явилось основополагающим для творчества композитора вообще. Но реакция на немецкий романтизм, оказавшаяся, правда, временной, подспудно уже зрела в душе Вагнера и очень скоро нашла внешнее выражение в дальнейшем литературном и музыкальном творчестве (см. с.25—26).

Сюжетной основой оперы "Фей" явилась пьеса-сказка и т а л ь я н с к о г о писателя Карла Гоцци "Женщина-змея" ("La Donna-Serpenta"). В этом нет противоречия: причудливая фантастика некоторых произведений Гоцци делала их близкими и немецким романтикам, и Гофман, в частности, рекомендовал его тексты вниманию немецких композиторов. Опера "Ундина" (1813) самого Гофмана по своему сюжету, взятому у Фуке, во многом перекликается с названной сказкой Гоцци. Стремление сказочного существа к людям, к земной жизни и любви — этот мотив, заимствованный из народной фантастики, чрезвычайно типичен для романтизма и проходит красной нитью через множество произведений XIX века — вплоть до "Русалки" Дворжака (1900). Что же касается Вагнера, то он, отбросив тот комедийный элемент (идуший от комедии дель арте), который в пьесах Гоцци подчеркивает внешнюю занимательность фантастики, претворил последнюю с той серьезностью и мистицизмом, которые утвердились в немецких произведениях на фантастический сюжет. Отказался он и от традиционных для итальянских комедий имен — Бригелла, Тарталья, Панталоне, Смеральдина и т. д., предпочитая имена в духе оссиановских и подобных северных поэм. Разумеется, место действия выбрано соответствующее, тогда как у Гоцци "действие происходит частью в неведомой пустыне, частью в городе Тифлисе (!) и его окрестностях"<sup>1</sup>. У Вагнера, вместо Фарускада, "царя Тифлиса", фигурирует принц Ариндаль, фея Карестани превратилась в Аду. Изначальный конфликт — земная природа Ариндаля и волшебное происхождение Ады — усиливается благодаря жестокому условию превращения Ады в земную

<sup>1</sup> См.: Гоцци Карло. Сказки для театра. М., 1956. С. 367.

женщину: принц должен пройти через страшное испытание своей любви, наблюдая самые злодейские поступки возлюбленной (вплоть до умерщвления их общих детей). Ариндаль не выдерживает испытания, сходит с ума и проклинает Аду, которая превращается в камень (у Гоцци — в змею). Силой своей любви Ариндаль расколдовывает Аду. Коренным образом переосмысливается Вагнером финал: "...король фей принимает юношу, вместе с феей, в бессмертно-блаженный мир своих владений, а не отпускает на землю, как у Гоцци"<sup>1</sup>. Правда, композитор все же ввел для оттенения основной лирико-фантастической линии драмы две чисто земные любовные пары — благородную и грубо-комическую "из среды оруженосцев и камеристок"<sup>2</sup>.

Нередко бывает, что раннее, несовершенно произведение композитора уже содержит ряд черт, становящихся в дальнейшем определяющими для его зрелого творчества. Так получилось и с оперой "Фей". Фантастический сюжет, излюбленная романтиками мистическая развязка, прославление могущественной силы любви — все это будет позже чрезвычайно характерно для опер Вагнера зрелого периода. Но и в самой музыке можно найти немало особенностей, которые в зародыше содержат важные элементы вагнеровского стиля. Как сам Вагнер, так и многочисленные исследователи сходятся на том, что на музыку "Фей" непосредственное влияние оказали оперы Вебера и Маршнера. Упоминается и Бетховен как автор "Фиделио"<sup>3</sup>. На музыкальный язык молодого Вагнера не могли не повлиять и оперы Шпора, постановка которых состоялась в период интенсивного формирования Вагнера-музыканта, — "Иессонда" (1823), "Алхимик" (1830).

Преобладание фантастики над реальными событиями, нагромождение фантастических событий (см. упомянутое вагнеровское изложение) сближает все же Вагнера как автора "Фей" не с Вебером, проявлявшим в своих знаменитых трех операх в этом отношении мудрую "экономю", но с Маршнером — автором "Вампира" (1828) и "Ганса Гейлинга" (1833). Но если можно упрекнуть Вагнера в чрезмерном увлечении фантастикой и в некоторых других преувеличениях, порожденных его молодостью и незрелостью, то в аспекте его эволюции все это сыграло положительную роль, так как столкнуло его с большим количеством разнообразных задач музыкально-образного порядка, а это, в свою очередь, вызывало подчас интересные, оригинальные решения, предвосхищающие его характерный стиль зрелого периода. Как и все последующие оперы (кроме "Риенци"),

<sup>1</sup> Обращение к друзьям. С. 338. Довольно полное изложение содержания оперы Вагнер дает в Мемуарах (Т. I. С. 79—80).

<sup>2</sup> Мемуары. Т. I. С. 80.

<sup>3</sup> Вопрос о влиянии "Фиделио" рассмотрен, в частности, Х. Рейманом, перу которого принадлежит специальная работа, посвященная первой опере Вагнера: *Reimann H. "Die Feen". Romantische Oper in 3 Akten, von R. Wagner // Rückblicke. Berlin, 1900. Bd. 2.*

"Фей" имеют большое трехактное строение (вместо пяти коротких актов у Гоцци). Первая опера Вагнера вообще во всех отношениях масштабна: большое количество солистов, широкое участие хора, большой и разнообразный по составу оркестр. Опера не могла быть поставлена на тех провинциальных сценах, которые были отчасти в распоряжении капельмейстера Вагнера. Но в Лейпциге, для которого она была предназначена, возникли непредвиденные затруднения. Однако, будучи поставленной, опера "Фей" могла бы тогда, вероятно, иметь успех.

Следуя за своими великими предшественниками в немецкой опере, Вагнер преуспел в создании развернутых арий-сцен, в которых стремился отразить сложный душевный мир своих героев. Таковы в первую очередь сцена-ария Ады из II действия и сцена безумия Ариндаля в III действии. Характерно, однако, что наиболее примечательные музыкальные элементы в этих эпизодах относятся к оркестровому сопровождению. В упомянутой сцене Ады мы находим и предвосхищение "тристановского оборота", и выразительную тему веры героини в любовь Ариндаля:

Poco andante Ада: (И дол-жен он...)

Вариант темы Ады в увертюре.

Оркестровое послесловие к арии Ады представляет собой широко льющуюся тему, напоминающую некоторые подобные же темы-завершения в "Риенци", "Тангейзере". Главное же в самом принципе оркестрового резюме вокальной сцены, что станет типичным для зрелого творчества Вагнера.

Особый, чисто вагнеровский отпечаток упомянутой теме придает хроматизированный ход в нисходящем движении: IV#-IV<sub>7</sub>. Встречающийся иногда в итальянских оперных кантиленах и у Вебера (побочная тема в увертюре к "Оберону"), он затем постепенно становится наиболее характерным именно для вагнеровского мелодического стиля.

Сцена Ариндаля в начале III действия — сцена сумасшествия героя — ставила перед Вагнером особенно сложные задачи, поскольку нужно было поочередно характеризовать различные душевные состояния: бред, отчаяние, временное просветление и т. д. Хотя это не получило высокого

художественного воплощения, именно здесь возникли наиболее интересные музыкально-стилистические находки. Когда герою мерещится охота, возникает ситуация, чрезвычайно напоминающая соответствующий эпизод из сцены в Волчьей долине /"Волшебный стрелок" Вебера, эпизод "Дикой охоты"/. Но вдруг в убитом звере Ариндаль узнает Аду — музыка сразу же становится глубоко человеческой:

*Adagio ma non troppo*



В этой же сцене возникает характерная "волшебная" последовательность аккордов, являющаяся в опере образом сказочного царства фей (один из немногих настоящих лейтмотивов в ее музыке):



Можно еще упомянуть появление целотонной гаммы в арии Ариндаля из I действия (во сне он увидел прекрасную Аду):



Итак, именно фантастика и сложные душевные состояния вызвали к жизни наиболее интересные музыкальные образы, перспективные для дальнейшего развития вагнеровского стиля. Ничего особо примечательного, однако, нет в сфере жанрово-бытовой, в трактовке более обычных вокальных и хоровых эпизодов. Не отличаются выразительностью и речитативы, что признавал сам Вагнер. И все же "Фей" — очень важный этап в развитии Вагнера: здесь были заложены основы тех устремлений, которые частично в ближайшие годы, но более всего в период зрелости, определяли характер оперного творчества Вагнера — начиная с либретто, которое Вагнер написал сам, без всякой посторонней помощи, что и стало в дальнейшем свойственно в с е м операм композитора. В опере прославляется волшебная сила любви, расколдовывавшая камень; здесь сказывается тяга Вагнера к фантастике, особо важное значение в создании музыкальных образов приобретает оркестр.

Однако увертюра к опере еще не стала одним из наиболее ярких оперных эпизодов: построенная на темах оперы, она не отражает в четкой форме концепцию драмы, что так типично будет для вагнеровских увертюр 40-х годов. Преобладают в увертюре темы, связанные с образом Ады, образ Ариндаля занимает весьма скромное место; об ужасных фантастических событиях, которых так много в опере, увертюра вообще никакого представления не дает. И все же тенденции отразить ход драмы проявляются. Так, реприза начинается минорным вариантом главной темы (выросшей, из фигурационного мотива арии Ады), появляется в репризе и новый образ, отсутствовавший в экспозиции — "волшебные" аккорды, относящиеся к царству фей (см. пример № 3). Таким путем преодолевается противоречащее сюжетному развитию простое повторение тем экспозиции и хотя бы намеком показывается момент горестных переживаний; возникает затем и образ достигнутого блаженства в сказочном царстве. Но Вагнер в этой увертюре был еще только на пути к созданию цельной, программной симфонической концепции.

Следующая опера "З а п р е т л ю б в и , или П о с л у ш н и ц а и з П а л е р м о" не продолжает то направление, которое наметилось в "Феях", но, напротив, означает резкий поворот в оперном творчестве Вагнера. Замысел и первые наброски возникли уже в 1834 году, завершение оперы относится к 1836-му. 29 марта этого года опера была поставлена в Магдебурге, где Вагнер тогда был капельмейстером местного театра.

Создается впечатление, что Вагнер, погрузившись при создании "Фей" в самые глубины немецкого романтизма, временно исчерпал для своего творчества эту сферу. Воздействие идей "Молодой Германии" как бы прорвало романтическую пелену и вдруг превратило композитора в антиромантика, в критика "отсталой" немецкой культуры, в сторонника

отображения реальной жизни и противника фантастических измышлений. По словам Вагнера, он в то время вступил "в тот возраст, когда сознание человека начинает, по возможности, более непосредственно заниматься окружающим миром"<sup>1</sup>. Немалую роль сыграли и постоянные впечатления от новейших французских и итальянских опер, преимущественно комедийного содержания. "Этот жанр, — пишет Вагнер, — совершенно овладел немецким оперным театром и составлял почти исключительный его репертуар. Вот почему влияние его на человека того настроения, в котором тогда находился я, должно было быть совершенно неустрашимым. Эта музыка выражала, по крайней мере для меня лично, то, что я ощущал: светлую жизнерадостность в оболочке неизбежной фривольности"<sup>2</sup>. Заметим, что это относится к композитору, который впоследствии особенно яростно клеймил фривольность в искусстве.

Работа над новой оперой совпала с дебютом Вагнера как музыкального критика. Под впечатлением от лейпцигской постановки оперы Беллини "Капулетти и Монтеки" он пишет статью "Немецкая опера", которая была анонимно опубликована Генрихом Лаубе (представителем группы "Молодая Германия") в его "Газете эlegantного мира" в июне 1834 года. В духе "Молодой Германии" Вагнер, недавний "питомец" немецкого романтизма, обрушивается на "германофильствующих ура-патриотов музыкального искусства". Он соглашается с тем, что немцы завоевали область инструментальной музыки, но безапелляционно заявляет, что "немецкой оперы у нас нет". По его словам, "В е б е р никогда не умел обращаться с пением; Ш п о р в этом отношении тоже недалеко от него ушел". «Мы слишком "возвышенны" и слишком учены, чтобы создавать живые человеческие образы... Ох, уж эта наша проклятая у ч е н о с т ь, — источник всех немецких зол!» — такова, по Вагнеру, причина неудач немцев на оперном поприще. Достоинства же опер Моцарта он всецело связывает с использованием "прекрасной итальянской вокальной мелодики". "...Итальянцы, — пишет Вагнер, — имеют по сравнению с нами огромное преимущество: красивое пение — их вторая натура, и создаваемые ими образы настолько же исполнены живого чувства, насколько они в остальном бедны по своей индивидуальной значимости". Будущий великий симфонист, которого многие критиковали за превращение оперы в драматизированную симфонию, в этой статье пишет, что "уже до отвращения пресытился нашей вечно аллегоризирующей оркестровой возней".

Превозносит он и французов: "Глюк создал драматическую музыку и завещал ее французам в собственность. Они продолжали ее культивировать, и драматическая правдивость оставалась от Г р е т р и до О б е р а основным принципом французской музыки". Развивая на новом этапе

<sup>1</sup> Обращение к друзьям. С. 338.

<sup>2</sup> Там же. С. 339.

известное положение Глюка (об уничтожении нелепых национальных отличий и создании музыки, общей для всех народов), Вагнер так завершает свою статью: "Мы должны схватить нашу эпоху во всей ее непосредственности и уловить те новые формы, которые нам диктует сама жизнь. В конечном счете мастером станет тот, кто будет писать не по-французски, не по-итальянски, но и не по-немецки"<sup>1</sup>. Через четырнадцать лет в программной работе "Опера и драма" Вагнер, стоя на почве немецкой музыкальной драмы, будет буквально изничтожать итальянскую и французскую оперу...

Опера "Запрет любви" по своему стилю почти так же противоположна тому, что создавал Вагнер в эпоху зрелости, как упомянутая статья — будущим основополагающим литературным трудам.

Для сюжета второй оперы отправным толчком послужила пьеса Шекспира "Мера за меру", но исходным материалом Вагнер распорядился так же свободно, как и пьесой Гоцци в "Феях". Эта полная свобода и независимость от конкретного литературного источника проходит красной нитью через все оперное творчество Вагнера. На этот раз Вагнер не стремился к грандиозности, но, напротив, выбросив половину действующих лиц, постарался сжать и сконцентрировать действие, превратив пятиактную пьесу в либретто двухактной оперы. Основной конфликт — борьба свободы чувствований против лицемерного пуританства. Между прочим, и здесь Вагнер не упустил случая задеть немцев: лицемерным носителем ханжеской морали оказывается немецкий наместник Фридрих, противопоставленный жизнелюбивой итальянской толпе и отдельным героям — итальянцам. Если в "Феях" вагнеровский энтузиазм по поводу революционных событий в Европе не нашел решительно никакого отражения, то в "Запрете любви" было совсем по-иному: о развязке конфликта Вагнер писал, что он "разрубил узел без всякого князя, при помощи вспыхнувшего народного восстания"<sup>2</sup>. В центре драмы — переживания и действия Изабеллы, сестры Клавдио, внебрачный ребенок которого стал причиной его сурового осуждения по повелению наместника. Пытаясь спасти брата, Изабелла добивается свидания с Фридрихом. Ее красноречие, ее страстные мольбы повергают в сильнейшее волнение "стража морали": он увлечен незнакомкой и согласен помиловать ее брата ценой ее взаимности. Возмущение Изабеллы ведет к дальнейшей интриге, в

<sup>1</sup> Избр. статьи. С. 14—17. Сходные с данной статьей мысли Вагнер высказывает и в статье 1837 года "Драматическое пение" (там же. С. 18—21), а также в статьях "Пастиччио" (1834), "Беллини. По поводу его времени" (1837).

<sup>2</sup> Обращение к друзьям. С. 340.

результате которой маска с лицемера всенародно срывается. "Буйной маскарадной процессией все идут навстречу возвращающемуся князю..."<sup>1</sup>.

Своеобразие "Запрета любви" заключается в сочетании драмы и комедии. Веселье карнавальной толпы, обманы и переодевания сочетаются с драматической интригой, где идет вопрос о жизни или смерти осужденного. Лицемерие же Фридриха, "запретившего любовь", подано в серьезном, отнюдь не в карикатурном плане. Никаких комедийных черт нет, тем более — в обрисовке образа Изабеллы. Однако авторское обозначение этой оперы — "Большая комическая опера в 2 актах".

С первых же тактов увертюры возникает карнавальная музыка, которую с великим трудом можно представить написанной будущим автором "Тристана" и "Парсифаля":

Molto vivace  
V-ni, Fl. Ob., Cl.

54  
Archi *f*  
Ophicl.  
Castagn.  
Piaatti

[Molto vivace]

55  
*f* Fiatti

Резким контрастом к ней выступает "мотив запрета", многократно проходящий в увертюре:

6 [Molto vivace]

*f*

Увертюре, как и всей опере в целом, присуща драматургическая четкость (при банальности некоторых музыкальных образов). В этом отношении Вагнер сделал несомненный шаг вперед. А роль "Мотива запрета"

<sup>1</sup> Там же. Вагнер дает довольно полное изложение сюжета второй оперы (С. 339—340).

— не робко намеченного, как это было в "Феях", но подлинного лейтмотива — позволяет видеть в нем провозвестника будущей лейтмотивной драматургии Вагнера.

В части создания больших драматических сцен Вагнер также сделал дальнейший шаг вперед. Особо выделяется сцена Изабеллы и Фридриха во II действии. В ее кульминационный момент Изабелла, стараясь тронуть сердце сурового наместника, взывает к его чувствам, горячо убеждает его в том, что и его сердце доступно любви. Именно в этот момент Фридрих, наконец, теряет самообладание и начинает испытывать страстное влечение к Изабелле. Очень естественно одна из фраз мелодии Изабеллы становится затем важной в партии Фридриха:

Allegro con fuoco

V-ni I, II  
Celli

p espress.

V-le  
C-B.

В отношении музыкального стиля "Запрет любви", опера, всецело зависима от французских и итальянских образцов, является шагом в сторону от немецко-романтической музыки, обнаружившей у Вагнера свои истоки в "Феях" и затем утвердившейся как основа всего творческого направления его зрелых лет. Но самый контраст двух опер, пока еще чрезмерно резкий, пророчит сходные контрасты периода творческого расцвета (например, "Тристан" и "Мейстерзингеры"). Многое, найденное во второй опере, получило то или иное развитие в дальнейшем. "Сопоставив эту манеру композиции, — писал Вагнер по поводу "Запрета любви", — с той, в которой написаны "Феи", мы с трудом поймем, каким образом в столь короткое время могла произойти такая внушительная перемена в моем направлении. Примирение обеих манер явилось делом моего позднейшего художественно-артистического развития"<sup>1</sup>.

Есть, однако, один чисто внешний момент, который в "Запрете любви" становится весьма симптоматичным. Это — единственная опера, в заглавии которой фигурирует важнейшее для всего оперного творчества Вагнера понятие л ю б в и. Более того. Идея з а п р е т а л ю б в и — одна из тех, которые лежат в основе коллизий целого ряда великих произведений Вагнера. Это сказывается и в "Валькирии" (Зигмунд и Зиглинда), и в "Тристане", слегка проскальзывает в "Мейстерзингерах" (тайная любовь Закса к Еве), проявляет себя в образе целомудренного Парсифаля.

<sup>1</sup> Обращение к друзьям. С. 341.

Запрет чувственной любви тяготеет над Тангейзером; в "Лоэнгрине", более отвлеченный от самой любви, "запрет" все же имеет к ней отношение, так как стоит у Эльзы на пути к полному постижению облика своего возлюбленного<sup>1</sup>.

Если создание "Запрета любви" после "Фей" означало, так сказать, внутренний перелом в развитии Вагнера, то третья опера — "Риенци, последний римский трибун", — являясь еще одним заметным поворотом в творчестве, отражала, а во многом и предreshила перелом в биографии композитора. Начало работы над оперой совпало с последним этапом его деятельности в качестве оперного капельмейстера небольших провинциальных театров, завершение — с жизнью в Париже.

Упомянутый последний этап связан с пребыванием Вагнера в Риге — то есть уже в пределах Российской империи. Однако сам Вагнер — по вполне объективным причинам — не ощущал переезд в Ригу как погружение в сферу совершенно новой национальной культуры. Рига того времени оставалась, вопреки политическим границам, типично немецким городом, с преобладанием немецкой речи, изданием газет на немецком языке, немецким оперным театром. Латышская национальная культура, в основном сосредоточенная в сельских районах, вряд ли хоть немного была известна Вагнеру. И если про написанный тогда романс "Ель" композитор писал, что в нем выражена характерная лифляндская (латышская) меланхолия, то это было, по-видимому, довольно субъективное представление о местной национальной традиции. Сквозь немецкое засилие с трудом пробивалась русская музыкальная культура, поскольку тогда она находилась еще только на подходе к главным своим достижениям ("Жизнь за царя" Глинки, 1836 год)<sup>2</sup>.

Два существенных факта явились толчком к созданию "Риенци". Первый — увлечение романом английского писателя Э.Булвер-Литтона "Риенци, или последний римский трибун", который он прочел во время короткого пребывания под Дрезденом летом 1837 года. Второй — знакомство во время поездки в Берлин (еще в мае 1836 года) с оперой Спонтини "Фердинанд Кортец". Сильнейшее впечатление от этого спектакля как бы наложило на восприятие романа Булвер-Литтона и вызвало стремление написать грандиозную по масштабам оперу. Как вспоминал

<sup>1</sup> Отмеченный факт — лишь частный случай проявления общей закономерности: определенные идейные мотивы — например, искушение любовью или искушение смертью — пронизывают творчество Вагнера почти на всем протяжении. Но преувеличением выглядит постулат, возникший во время Вагнеровского коллоквиума в Лейпциге (1983), о "запрете любви" как главной идее всего творчества Вагнера.

<sup>2</sup> Данный период жизни и деятельности Вагнера отражен в ряде работ известного исследователя Вагнера, рижанина Карла Фридриха Глазенаппа (1847—1915), в частности, в капитальном труде "Das Leben Richard Wagners". Bd. 1—6. Lpz., 1894—1911.

См. также: Верия С. Рихард Вагнер и Латвия. Заметки и материалы // Рихард Вагнер: Статьи и материалы. М., 1988. С. 126—134.

позже Вагнер, он в Берлине «получил новое понятие о своеобразной грандиозности больших театральных представлений, все части которых, путем резкой ритмики, возвышались до оригинального, несравнимого ни с чем искусства. Это отчетливое впечатление прочно укоренилось во мне и руководило при замысле "Риенци", так что в художественном отношении Берлин оставил следы на всем ходе моего развития»<sup>1</sup>.

Характеризуя разработку замысла в "Обращении к друзьям", Вагнер отмечал, что "большая опера" была той призмой, сквозь которую он "бессознательно видел и самый сюжет произведения". Ему представились обязательные пять актов, «с пятью блестящими "финалами", с гимнами, шествиями, звоном оружия»<sup>2</sup>. Смелость Вагнера доходила до дерзости. «Я видел перед собою "Большую оперу", со всем ее сценическим и музыкальным великолепием, с ее страстностью и эффектами массовых сцен. Мое артистическое честолюбие влекло меня не к тому, чтобы подражать, а к тому, чтобы... перещеголять "Большую Оперу" во всех отношениях»<sup>3</sup>.

Результатом этой дерзости была очень рискованная, со многими приключениями, поездка в Париж, поскольку опера задуманных масштабов могла быть представлена лишь на большой столичной сцене. Еще до этого Вагнер попытался завязать отношения со всемогущим в Париже Э.Скрибом, послав набросанное им либретто оперы "Благородная невеста" по роману Генриха Кенига. Скрибу предлагалось опубликовать эти наброски под своим именем. Но ответа Вагнер не получил. По поводу той же "Благородной невесты" было послано 4 февраля 1837 года письмо еще более могущественному Мейерберу — с самыми восторженными комплиментами по адресу музыканта, возглавившего "новое направление в драматической музыке", универсального гения, сочетающего в своей музыке немецкое начало с чертами французскими и итальянскими. "Повсюду, где люди могут петь, — пишет Вагнер, — слышатся Ваши мелодии; Вы превратились в маленького бога этой земли..."<sup>4</sup>. Вагнер представляет себя, дает отчет о своих музыкальных композициях, сообщает о посылке Скрибу партитуры "Запрета любви", надеясь, что с ней в Париже ознакомятся. На это письмо также не было ответа. Тем не менее, путешествие в Париж в конце концов было решено: его в сильнейшей степени ускорило бедственное материальное положение Вагнера — к долгам, возникшим еще в Магдебурге и Кенигсберге, прибавились долги

<sup>1</sup> Мемуары. Т. I. С. 132.

<sup>2</sup> Обращение к друзьям. С. 344.

<sup>3</sup> Обращение к друзьям. С. 344.

<sup>4</sup> Briefe, Bd. 1, S. 325. Через четырнадцать лет Вагнер будет писать нечто прямо противоположное: "Мейербер хотел иметь непомерно пеструю, историко-романтическую, чертовски-религиозную, набожно-сладострастную, фривольно-святую, таинственно-наглуую, сентиментально-мошенническую драматическую смесь, чтобы из нее раздобыть материал для весьма любопытной музыки, что ему по свойствам его сухой музыкальной природы опять-таки никогда не удавалось" (Опера и драма. С. 326).

рижские<sup>1</sup>. Пришлось тайно бежать через русско-прусскую границу и колесить по Восточной Пруссии, не приближаясь к Кенигсбергу. Морское же путешествие, ярко описанное Вагнером в Мемуарах, дало ему те незабываемые впечатления, которые позже вылились в музыку следующей оперы — "Летучего голландца". 20 августа 1839 года, в Булони, Вагнер впервые вступил на французскую землю. К его великой радости здесь в это время жил Мейербер, с которым вскоре состоялось знакомство и от которого были получены рекомендательные письма в Париж. Опера "Риенци" продолжала создаваться в атмосфере неослабевающего восхищения всеми атрибутами парижской оперы. "Когда я присутствовал на блестящих представлениях "Большой оперы"... , во мне рождалось приятное, ласкающее ощущение теплоты, воля успеха, надежда, даже уверенность, что некогда и я достигну триумфа в этих стенах. Блеск и богатство музыкальных средств, использованных с таким поразительным артистическим умением, казались мне апогеем искусства, и я чувствовал себя отнюдь не бессильным достигнуть его"<sup>2</sup>. Из сказанного выше становится ясно, что опера "Риенци" создавалась по всем правилам "большой французской оперы".

Знакомство с "Вильгельмом Теллем" Россини, разучивание в Риге "Немой из Портичи" Обера, а еще ранее — "Роберта-дьявола" Мейербера, помимо отмечавшегося впечатления от "Фердинанда Кортеца" Спонтини, способствовали овладению столь привлекательным в то время для Вагнера оперным жанром<sup>3</sup>. Общий характер построения сюжета, яростная борьба двух лагерей, любовь героев, принадлежащих к враждующим лагерям — все это напоминает сюжетную схему опер Скриба-Мейербера. В особенности близко это, как уже говорилось, "Гугенотам". Но есть и принципиальное отличие: главный герой, народный трибун Кола ди Риенци, не имеет никакого отношения к любовной интриге — это уже напоминает "Вильгельма Телля".

В романе Булвер-Литтона в несколько романтизированном виде воспроизводятся подлинные события из истории Италии XIV века. Главный герой, Кола ди Риенци — подлинное историческое лицо, народный трибун Римской республики времен так называемого "авиньонского пленения пап", пытавшийся установить в бывшей папской резиденции прав-

<sup>1</sup> В рижских архивах имеется полицейский приказ об аресте Вагнера.

<sup>2</sup> Обращение к друзьям. С. 346.

<sup>3</sup> Указание на "Роберта-дьявола" опровергает мнение Ю.Каппа, будто на "Риенци" "никогого влияния не имеет Мейербер" (*Kann Ю.* Рихард Вагнер. М., 1913. С. 135). К сожалению, нам неизвестно, какие именно оперы слушал Вагнер в Париже. Насчет "Гугенотов" (пост. 1836 г.) встречаются указания в биографиях Вагнера, что он с ними познакомился лишь в 1841 году (то есть после завершения "Риенци"). Но мог ли Вагнер, живя в Париже, ничего не знать об этой опере, хотя бы о ее сюжете (на основе критических статей, бесед с музыкантами и писателями) — в этом следует усомниться. Однако факт реальной близости двух опер для нас важнее факта возможной преемственности.

ление по типу древнеримской республики. Падение Риенци было обусловлено социально-экономическими причинами: вынужденный, ради успешной борьбы с врагами, увеличить налоги, он вызвал недовольство народа, умело разжигавшееся врагами-аристократами; в результате Риенци погиб от рук тех самых людей, за которых шел на борьбу. В романе и в опере значительно усилен, однако, элемент личной драмы, отчего историческая правда отступает на второй план. Любовь Адриано, сына патриция Колонны, к сестре Риенци Ирене, ставит этого молодого героя в противоречивое положение по отношению к враждующим лагерям, вызывает его постоянные колебания. После убийства Колонны сторонниками Риенци Адриано клянется мстить народному трибуну, падение которого довершает проклятие церкви.

В отличие от "Гугенотов", где религиозно-политический конфликт и личная драма (Рауль — Валентина) разработаны одинаково ярко и как бы уравновешивают друг друга, в "Риенци" действия главного героя и его борьба с врагами решительно господствуют. Личная драма Риенци — в крахе его политики, порождающем в итоге трагическое одиночество (многие исследователи вагнеровского творчества подчеркивают мотив одиночества героя как пророческий по отношению к последующим сюжетным концепциям опер Вагнера). Адриано, при всех его драматических переживаниях, становится все же героем второго плана. И уже совсем скромную роль в опере играет Ирена — если сравнить с той активностью, какой наделен ее брат во всех действиях оперы. Таким образом, каково бы ни было влияние Мейербера и Россини с его "Вильгельмом Теллем", новая опера Вагнера стала еще одним интересным, можно сказать, неповторимо оригинальным образцом "большой французской оперы", причем по уровню мастерства стоящим ничуть не ниже упомянутых<sup>1</sup>. Что же касается воздействия Спонтини, то оно более всего проявляется в той преобладающей воинственности звучаний, в обилии массовых сцен, которые были характерны для ведущего композитора времен наполеоновской империи. В этом отношении "Риенци" значительно отличается от "Гугенотов". Показательно, что в с ѐ действие оперы происходит в публичных местах — вплоть до наиболее лично-проникновенного V действия, которое связано с Капитолием, а не какой-либо личной резиденцией трибуна. Интерьер совершенно не характерен для данного произведения.

Задуманная сюжетно-драматургическая концепция, вольно или невольно отразившая взволновавшие Вагнера революционные события начала 30-х годов, определила преобладающий музыкальный стиль оперы. Марши, шествия, воинственные хоры, призывные фанфары состав-

<sup>1</sup> В музыкально-историческом плане эта опера Вагнера, однако, не случайно несколько отодвинута в тень: при высоком профессиональном мастерстве в ней еще не проявилась с достаточной определенностью индивидуальность Вагнера.

ляют сердцевину этого стиля. Лирических откровений здесь сравнительно мало, стилистически же они слишком зависимы от итальянских образцов. Лишь ария (молитва) Риенци в последнем действии может считаться образцом проникновенного вагнеровского мелодизма с явно выраженным немецко-романтическим оттенком:

[Molto sostenuto e maestoso]

V-ni, V-l. *pp molto legato ed espressivo*

Зато в психологически сложной, важной для развития драмы арии-сцене Адриано из III действия непосредственное влияние итальянского стиля не вызывает сомнений, особенно в следующей кантилене:

9 Andante

Adr: In sei-ner blü- te bleicht mein ze-ben, da- hin, da 3 - hin ist all. mein rit-ter-schaft.

Традиционен Вагнер и в выборе женского голоса для партии Адриано, что, впрочем, оказалось благоприятным для общего звучания оперы, в которой иначе полностью преобладали бы мужские соло, ансамбли и хоры.

Наиболее же характерные для оперы марши-шествия, военные кличи и воинственные хоры составляют весьма специфический комплекс музыкальной образности. Сюда относятся в первую очередь гимн "Sancto spirito" ("Святой дух", см. пример 10 а), марш с хором из III действия (см. 10 б), характерный трубный сигнал, построенный по принципу динамической волны (см. 10 в):

Тема "Sancto spirito" в увертюре

[Allegro energico]

10a Trb. *ff*  
Ophicl.

10б [Allegro energico] Ув-ра, закл. тема (из хора III.)

V-ni Ob., Cl.



Подобные образы отражают известную плакатность характеристик, которая обусловлена прямолинейностью в трактовке двух враждебных лагерей. Свободолюбие, честность и человечность характеризуют Риенци. Аристократам, напротив, свойственны подлость, коварство, лицемерие. Связь Риенци с народом неизменно подчеркивается в первых трех действиях: Риенци постоянно обращается к народу, он говорит от имени народа и свободного Рима, народ с энтузиазмом его приветствует. В то же время на аристократов обрушивается народный гнев, достигающий высшей степени в мрачном хоре III действия (после покушения на Риенци): "Смерть предателям!".

Когда же, потрясенный кровавой развязкой борьбы с нобилиями и отлучением Риенци от церкви, народ отворачивается от трибуна, участь последнего решена. Так или иначе, опера "Риенци" среди всех опер Вагнера оказалась наиболее социально заостренной<sup>1</sup>.

Особый характер оперы обусловил значение массовых финалов — ими заканчивается каждое из пяти действий оперы. В первых трех действиях, отражающих с различными вариациями завоевания народа и козни врагов, окончания неизменно победно-торжественны (в финале I действия трижды звучит тема, ставшая затем главной темой увертюры; в финале II действия — тема будущей заключительной партии увертюры; в завершении III действия главная роль принадлежит боевому гимну "Sancto spiritito"). По контрасту с этим ярко драматично окончание IV действия, когда до Риенци доносится из церкви поражающее его проклятие. Звуки органа, мрачный хор монахов, взволнованные возгласы Риенци — всё сливается в одно целое, потрясающее по силе драматизма. Наконец, финал V действия, где, правда, народные массы находятся как бы на заднем плане, представляет собой грандиозную картину катастрофы — пожар Капитолия, в огне которого сгорают Риенци, Ирена и Адриано. Если по-

<sup>1</sup> Вернер Вольф в свое время подчеркивал, что революционная тема в "Риенци" воплощена так ярко, как ни у кого из предшествующих оперных композиторов. И в этом отношении "Риенци" стоит выше опер Спонтини, Обера и Мейербера. См.: *Wolf W. Richard Wagners Quellen // Musik und Gesellschaft. 1963. N 5. S. 265.*

добная гибель трех главных героев заставляет вспомнить финал "Гугенотов" (смерть Рауля, Марселя и Валентины), то общая картина перекликается с оперой Спонтини "Фердинанд Кортес", где пожаром объят весь флот испанцев.

Несмотря на огромное воздействие принципов наиболее популярного в те времена французского оперного жанра, развивающаяся индивидуальность Вагнера пробивается все же отчетливо, предвосхищая будущий зрелый стиль. Так в яркой, блестяще инструментованной увертюре, которая несомненно оставляет позади в данном плане современных Вагнеру авторов "больших" опер, включая и Мейерберга, имеется лишь два момента, перспективных с точки зрения будущего вагнеровского стиля. Это — основная тема вступления, заимствованная из "Молитвы" Риенци и звучащая в оркестре, надо сказать, более убедительно и впечатляюще, чем в вокальном варианте, и виолончельная тема перед побочной партией, контрастирующая своей "вагнеровской" серьезностью и углубленностью с тематизмом всего Аллегро. Вся же увертюра в целом, связанная с оперой тематически, передает лишь внешнюю приподнятость и воинственность, преобладающие в музыке спектакля, но не отражает концепции драмы. В частности заключительная партия экспозиции, как и ликующее завершение всей увертюры, противоречат развернувшемуся в опере драматическим событием и ее трагической развязке. При этом чисто внешнее соблюдение веберовской формы увертюры: вступление, экспозиция сонатного аллегро, разработка, сокращенная реприза (заключительная партия следует сразу за главной, — как в увертюре к "Оберону") — подчеркивает указанное несоответствие. У Вебера в увертюре к "Оберону" (еще заметнее в увертюре к "Фрейшюцу") — в полном соответствии с оперой — заключительное ликование сменяет собой сложные переплетения различных образов, их конфликтное сопоставление; у Вагнера сонатное аллегро в общем однопланово, и счастливая "развязка" не является подлинной развязкой драмы, не говоря уже о несопадении с оперным сюжетом. Увертюра — инструментальная драма, характерная для зрелого творчества Вагнера, здесь еще не родилась. Пройдет совсем немного времени, и композитор в статье "Об увертюре" (1841) сам же заклеит этот тип "увертюры-попурри", где композиторы "вводили тут и там отдельные эффектные моменты оперы, не столько ввиду их важности, сколько ввиду их приятности, и сочленили их в банальной последовательности, словно звенья цепи"<sup>1</sup>. Более того. Опера "Риенци" еще не была окончательно завершена, когда в январе 1840 года возникла увертюра "Фауст", оказавшаяся именно инструментальной драмой.

Возвращаясь к "Риенци", отметим двоякое значение этой оперы в жизни и творческом развитии Вагнера. С одной стороны, невозможность

<sup>1</sup> Рихард Вагнер: Статьи и материалы. С. 9.

поставить ее в Париже, для которого она была написана, привела, наряду с некоторыми другими обстоятельствами, к разочарованию не только в жанре большой французской оперы, но и в буржуазной культуре, породившей этот жанр; для возмужавшего художника она, наконец, стала образцом того, "как не надо писать оперы". Но с другой стороны, согласие театральной дирекции Дрезденской оперы поставить "Риенци" помогло Вагнеру вырваться из ставшего ненавистным Парижа, а шумный успех постановки в 1842 году дал возможность композитору занять прочное положение в дрезденских музыкальных кругах.

## ПАРИЖСКИЙ КРИЗИС И ЗАРОЖДЕНИЕ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА

Жизненные невзгоды, выразившиеся в крушении всех надежд и в постигшей Вагнера в Париже острейшей нужде, тесно переплелись с новыми впечатлениями музыкального порядка, новыми взглядами на искусство у художника, продолжавшего свое стремительное духовное развитие. Это и породило тот кризис, который имел плодотворное воздействие на весь дальнейший творческий путь.

Увлечение французской культурой, каким бы пылким оно ни представлялось, не могло, конечно, заглушить более "глубинную" преданность Вагнера вершинам родной, немецкой культуры, творениям Гёте, Бетховена и немецких романтиков, что восхищали его еще с детских лет. Некоторые более или менее случайные обстоятельства помогли совершать, так сказать, обратный — пока еще чисто духовный путь — из Франции в Германию. Так, личное знакомство с дирижером Ф.Габенеком (в связи с попыткой исполнить увертюру "Колумб") помогло композитору вскоре услышать Девятую симфонию Бетховена, исполненную "с таким совершенством и такой потрясающей силой, что передо мною сразу с необыкновенной яркостью и пластичностью встало все величие этого удивительного произведения, которое мерещилось мне еще в годы юношеского увлечения Бетховеном..."<sup>1</sup>. В тех же "Мемуарах" Вагнер сравнивает это "событие" с тем впечатлением, которое получил шестнадцатилетним юношей от исполнения Фиделио певицей Шредер-Девриент<sup>2</sup>. Обращение к Гёте и создание увертюры "Фауст" (пока еще в набросках) было, по признанию Вагнера, ближайшим результатом полученного художественного впечатления. Таким образом, пока шло еще чисто техническое завершение партитуры "Риенци", уже совершенно иные, более глубокие, впечатления и помыслы овладевали душой Вагнера. Другой случай помог Вагнеру высказаться словесно, в печати, по поводу своих новых взглядов: издатель парижской "Gasette Musicale",

---

<sup>1</sup> Мемуары. Т. 1. С. 188.

<sup>2</sup> Там же.

ранее заказывавший Вагнеру аранжировки популярных мелодий для корнета и других инструментов (какое унижение для полного больших творческих замыслов будущего великого композитора!), предложил ему написать ряд статей. Так, среди прочих, возникла мнимо-автобиографическая новелла "Паломничество к Бетховену" и более непосредственно автобиографическая "Конец в Париже" ("Ein Ende in Paris"). "Все, что я написал, — вспоминал Вагнер, было сплошным криком возмущения против современного искусства, но меня уверяли, что публику это очень позабавило"<sup>1</sup>. Несколько позже "дружеским приветом из Германии" было сообщение о принятии "Риенци" к постановке в Дрездене. "Всеми моими помыслами и мечтами я был дома, — вспоминал далее композитор. Во мне заговорил пылкий, страстный патриотизм, о каком я раньше и понятия не имел. Но патриотизм этот был лишен всякой политической окраски"<sup>2</sup>. Важнейшим творческим итогом испытанного в Париже кризиса было создание оперы "Летучий голландец", обозначавшей начало нового этапа в оперном творчестве Вагнера и открывшей в развитии немецкой романтической оперы новую яркую страницу.

К тому времени молодой Вагнер вырос не только как музыкант-профессионал, но и как мыслитель в сфере своего искусства. Во многом под влиянием величайших образцов немецкой культуры он осознал идеал подлинно глубокого, этически возвышенного, проникнутого величайшей искренностью творения. В ряде литературных работ, предшествовавших созданию "Летучего голландца" и сопутствовавших ему, постепенно происходит это осмысление. Вагнер осознает острые противоречия между художником и публикой, между композитором-гением и модными виртуозами, искажающими его творения. "Какие уловки, какие интриги приходится пускать в ход добрую половину жизни, чтобы исполнить перед публикой то, чего ей никогда не понять!" — восклицает Вагнер в статье "Художник и публика"<sup>3</sup>. "Правило таково: публика хочет, чтобы ее развлекали, — пишет он далее, — поэтому постарайся под видом развлечения преподнести ей твое самое заветное". Вагнер защищает права гения быть самим собой. "Нет, не может долг побуждать гениального художника предстать перед публикой, отрекшись от самого себя... Хлеб насущный, содержание семьи — вот какие им движут силы. Но они не для гения. Они убедительны для поденщика, для ремесленника". В этой статье удивительным образом предвидится та ситуация, в какую вскоре Вагнер попадет в Дрездене, когда за шумным успехом "Риенци" последует холодный прием "Летучего голландца" — оперы, где впервые Вагнер стал "самим собой". Продолжением подобных высказываний стала статья "Виртуоз и художник": в ней самовлюбленным модным виртуозам Вагнер

<sup>1</sup> Обращение к друзьям. С. 348.

<sup>2</sup> Обращение к друзьям. С. 354.

<sup>3</sup> Избр. работы С. 65—70.

противопоставляет идеал исполнителя, для которого высшей заслугой является "абсолютно чистая передача мысли композитора"<sup>1</sup>.

В некоторых парижских статьях проницательные оценки современной музыкальной жизни сочетаются с музыкально-историческими экскурсами, обнаруживающими эрудицию Вагнера. Такова статья "О сущности немецкой музыки". Отчасти перекликаясь с музыкально-критическим дебютом "Немецкая опера", эта статья намного мягче критикует некоторые недостатки немецкого оперного искусства и полна оптимизма в отношении его ближайших перспектив. Отдавая дань достижениям французских композиторов, в частности, "Немой из Портичи" Обера, Вагнер, однако, не противопоставляет французское направление немецкому: "Благодаря дружбе и обмену между обеими нациями, — пишет он в заключение, — подготавливается наступление одной из величайших эпох в истории искусства. Пусть этот прекрасный союз никогда не будет расторгнут..."<sup>2</sup>. К сожалению, Вагнер сам его расторгнет в своей будущей капитальной работе "Опера и драма".

Идя по стопам Гейне, Вагнер язвительно и остроумно критикует музыкальную жизнь буржуазного Парижа в статье-памфлете "Парижские увеселения"<sup>3</sup>, вскрывая банальность вкусов парижской публики, разоблачая царящий культ развлечений. Но он по-прежнему приветствует все ярко талантливое, возникающее из-под пера французских композиторов, и в первую очередь — Берлиоза. Познакомившись с ним лично и услышав некоторые крупные сочинения Берлиоза (в том числе драматическую симфонию "Ромео и Джульетта"), он особенно восхищен был "Траурно-триумфальной симфонией" (к моменту написания статьи "О Берлиозе" — 5 мая 1841 г. — Вагнер уже завязал прочные связи с некоторыми немецкими периодическими изданиями — это тоже была одна из попыток установить контакты со своей родиной). В "Фантастической симфонии" Берлиоза он находит "невероятное внутреннее богатство", в ней его "титаническая фантазия извергает, точно из некоего кратера, огненную лаву страстей". По поводу же "Траурно-триумфальной симфонии" Вагнер пишет, что "она во всей своей глубине должна быть понятна каждому уличному мальчишке в рабочей блузе и красной кепке" и что она "будет жить и вдохновлять людей до тех пор, пока существует французская нация"<sup>4</sup>.

Что касается будущих намерений и достижений Вагнера, то их кое в чем пророчат такие его литературные опусы, как статья "Об увертюре" и новелла "Паломничество к Бетховену". Сжато излагая в статье историю увертюры, Вагнер дает оценку каждому этапу и каждой разновидности

<sup>1</sup> Там же. С. 73.

<sup>2</sup> Там же. С. 64.

<sup>3</sup> Избр. статьи. С. 23—32.

<sup>4</sup> Там же. С. 34, 36, 37.

этого жанра, акцентируя в качестве главных задач два момента: связь увертюры с идейным содержанием оперы и форму выражения этой связи. Таким образом, в центре его внимания оказываются увертюры Глюка, Моцарта и Бетховена. Отдавая день каждому из трех великих композиторов, сыгравших решающую роль в истории оперной увертюры, он приходит к выводу, что "высшая цель композитора... будет состоять... в том, чтобы специфическими средствами, которыми располагает самостоятельная музыка, воспроизвести характерную идею драмы и привести ее к такому завершению, которое предвосхищало бы разрешение задачи сценической игры"<sup>1</sup>. Но, восхищаясь увертюрой Бетховена "Леонора № 3", в которой композитор создал "музыкальную драму, драму как таковую, хотя и написанную всего лишь как вступление для театрального спектакля", Вагнер неожиданно делает вывод, что с точки зрения подлинного назначения увертюры, а не музыкального произведения вообще, "увертюра к "Леоноре" не может быть представлена как образец, ибо она, будучи сверх меры вдохновенным предвосхищением всей драмы, заключает в себе полностью, целиком эту драму"<sup>2</sup>. Увертюра Моцарта к "Дон-Жуану", по Вагнеру, лучше выполняет свою функцию оркестрового введения к опере. Здесь намечен очень важный принцип, который далеко не сразу утвердился в последующей творческой практике Вагнера: оперная увертюра, отражая сущность драмы, ее музыкально-образный строй, должна готовить слушателя к полному ее восприятию, но не пересказывать музыкальными средствами весь ход драмы.

В "Паломничестве к Бетховену", продолжая традиции Гофмана ("Дон-Жуан") и Гейне ("Флорентийские ночи"), Вагнер говорит от первого лица, делая себя современником Бетховена и описывая воображаемую встречу с ним в Вене. Здесь заметны отзвуки предыдущих статей, когда Бетховен говорит: "От меня требуют, чтобы я сочинял соответственно принятым представлениям...". И далее: "...писать не так, как я чувствую, для меня невозможно"<sup>3</sup>. Главное же то, что в уста Бетховена Вагнер вкладывает собственные, еще не вполне откристаллизовавшиеся идеи о реформе оперы, о создании "подлинной музыкальной драмы", в которой новый, глубокий вокальный стиль сочетался бы со всеми богатыми возможностями оркестра. "Вот и надо соединить эти два элемента и слить их воедино! Необузданным, изначальным, беспредельным чувствам, которые передают инструменты, противопоставить ясные, определенные ощущения человеческого сердца, которые передает человеческий голос"<sup>4</sup>.

Первым же музыкально-творческим итогом углубленного понимания задач искусства и выражением волновавших Вагнера переживаний оказа-

<sup>1</sup> Рихард Вагнер: Статьи и материалы. С. 13.

<sup>2</sup> Там же. С. 10—11.

<sup>3</sup> Избр. работы. С. 104.

<sup>4</sup> Там же. С. 103.

лась упоминавшаяся увертюра "Фауст", в более широком замысле предназначавшаяся в качестве I части симфонии на тему драматической поэмы Гёте.

Увертюра "Фауст", по существу, — яркое завершение в творчестве Вагнера линии программно-симфонизма как такового. В дальнейшем программно-симфонические тенденции органически входят в его оперное творчество, порождая — уже как вторичное явление — замечательные оркестровые эпизоды, которые сами по себе или же в концертной аранжировке становятся украшением симфонических концертов<sup>1</sup>. Неся на себе определенный отпечаток бетховенских драматических увертюр, вагнеровская увертюра в то же время порождена романтическим мироощущением и во многом перекликается с позже сочиненной увертюрой Шумана "Манфред".

Вагнеровское произведение создавалось в январе 1840 года. По этому поводу композитор позже писал следующее:

"Окончив "Риенци" и занимаясь целыми днями непрерывной музыкальной работой по заказу, я напал на новое средство — дать волю моему внутреннему Я, подавленному внешними обстоятельствами. Увертюра "Фауст" была чисто музыкальной попыткой в этом направлении"<sup>2</sup>. Музыка увертюры от начала до конца проникнута мятежным духом и рисует вечную неудовлетворенность и сомнения Фауста до его волшебного омоложения. В качестве эпиграфа к увертюре Вагнер избрал отрывок из второго разговора Фауста с Мефистофелем:

Бог, обитающий в груди моей,  
Влияет только на мое сознание.  
На внешний мир, на общий ход вещей  
Не простирается его влияние.  
Мне тяжело от неполноты такой,  
Я жизнь отверг и смерти жду с тоской.

(Перевод Б. Пастернака.)

Завершилась линия самостоятельного программно-симфонизма, однако значительно позже — в 1855 году. Именно тогда, по совету Листа, Вагнер создал окончательную редакцию этого произведения, названного увертюрой "Фауст". В 1840 году задумывалась целая симфония "Фауст", для которой созданное в январе должно было послужить I частью. Реализации полного замысла произведения на тему "Фауста" Гёте тогда мешали замыслы оперные. В 1855 году возникновению симфонии препятствовали, очевидно, новые воззрения Вагнера, признающего музыкальную драму единственным образцом истинного искусства; кроме того, он не мог не учитывать написанную к тому времени симфонию Листа "Фауст".

<sup>1</sup> Созданная значительно позже (1871) "Зигфрид-идиллия" — скорее лирическая фантазия на темы "Зигфрида", чем подлинно программное произведение с четкой концепцией в основе.

<sup>2</sup> Обращение к друзьям. С. 347—348.

Но, сохраняя в новой редакции основные образы ранее созданной музыки, Вагнер в деталях привнес многое от стиля своего зрелого периода, кое в чем даже предвосхитив "тристановские" обороты<sup>1</sup>. Так или иначе, получившая всеобщее распространение увертюра "Фауст" в ее окончательной редакции не может вполне определенно представлять лишь стиль начала 40-х годов: ее мастерство, которым восхищались музыканты, во многом отражает достигнутое в этом плане Вагнером уже в эпоху "Кольца"<sup>2</sup>.

Так или иначе, создание в начале 40-х годов увертюры "Фауст", а затем оперы "Летучий голландец" утверждало новое направление в вагнеровском творчестве. В "Обращении к друзьям" Вагнер оценил это в следующих словах: "Я вступил на новый путь, путь революции, направленный против того самого официального искусства настоящего времени, с которым думал заключить дружеский союз, когда, приехав в Париж, восхищался его блестящими вершинами"<sup>3</sup>.

Итоги парижских лет, однако, нельзя оценивать лишь с точки зрения отрицания всего предшествовавшего. "Блестящие вершины" официального искусства не могли не оставить своего следа. Следует согласиться с тем, что писал в свое время Р.И.Груббер, отмечая "существенный для творческого развития Вагнера факт пребывания в атмосфере... расцвета французского литературного и музыкального романтизма", в атмосфере "передовых на том этапе социалистических идей и учений"<sup>4</sup>. Именно в таком расширенном плане следует оценивать знаменитые слова Вагнера в письме к сестре Цецилии и ее мужу Эдуарду Авенириусу: "Да здравствуют парижские страдания, они принесли нам прекрасные плоды!"<sup>5</sup>

## ОПЕРЫ 40-Х ГОДОВ И ПОДГОТОВКА ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ

Оперы Вагнера, созданные в 40-х годах, — "Летучий голландец", "Тангейзер", "Лоэнгрин" — составляют своего рода триаду, значительно отличающую по направленности и художественному уровню от трех ранних опер (в том числе и от хронологически близкой к "Летучему голландцу"

<sup>1</sup> Подробнее см.: Крауклис Г. Оперные увертюры Р.Вагнера. М., 1964. С.30—32.

<sup>2</sup> Увертюра "Фауст" Вагнера — не частый гость на современной концертной эстраде. Однако заслуживает упоминания факт ее популярности в России во второй половине XIX века, причем в ее высокой оценке сходились крупные русские музыканты разных направлений: "кучкисты" и Чайковский, Серов и А.Рубинштейн. "Я не знаю ни одного лирического произведения искусства, — писал П.И.Чайковский, — где бы с таким неотразимым пафосом были выражены муки человеческой души, усомнившейся в своих целях, надеждах и верованиях" (Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. Л., 1986. С. 82).

<sup>3</sup> С. 348.

<sup>4</sup> Груббер Р. Рихард Вагнер (1883—1933). М., 1934. С.44. В качестве приложения в этой книге полностью приведен нотный текст романса Вагнера "Два гренадера".

<sup>5</sup> Письмо из Дрездена от 11 сентября 1842 г. См.: Briefe В. 2, S. 159.

оперы "Риенци"). В то же время они отличны и от последующего "Кольца нибелунга", начало которого ("Золото Рейна"), как музыкально-художественное целое, отделено от "Лоэнгринга" пятью годами. Но не только этот хронологический разрыв, но главным образом революционные события 1848—1849 годов, с которыми столь тесно была связана деятельность Вагнера, а также охватывающая несколько лет "пора размышлений" и возникшие в результате вагнеровские теоретические работы между операми 40-х и операми 50-х годов. Таким образом, налицо известная обособленность этих трех опер, подчеркнутая вдобавок "единством места": все три связаны с деятельностью Вагнера в Дрездене. Но их объединяет и многое другое. В отличие от "Риенци" — оперы, ориентированной на парижскую сцену, — произведения 40-х годов примыкают к немецкой романтической опере в различных ее разновидностях. Если "Летучий голландец" характером своего сюжета, сочетающего жанрово-бытовые сцены с проявлениями демонической фантастики, сближается с "Волшебным стрелком" Вебера (отчасти с "Вампиром" Маршнера), то "Тангейзер" и "Лоэнгрин" связаны с так называемой "большой" романтической оперой на рыцарский сюжет, впервые представленной "Эвриантой" Вебера (1823) и продолженной в "Храмовнике и еврейке" Маршнера (1829). Самим Вагнером "Летучему голландцу" и "Лоэнгрину" был дан подзаголовок "романтическая опера".

После Гоцци, Шекспира и Булвер-Литтона — преобладание немецких источников сюжета определяет сюжеты опер 40-х годов и всех последующих вагнеровских опер. При этом характерным становится отход Вагнера от более или менее пассивного следования о д н о м у источнику: сюжет "Голландца" обязан по крайней мере двум немецким писателям — Гейне и Гауфу, две средневековые легенды легли в основу "Тангейзера" — о Тангейзере и Генрихе Офтердингене, в результате чего вагнеровский герой соединил в себе черты и судьбы двух легендарных героев. В "Лоэнгрине" вообще трудно специально выделить те или иные источники — Вагнер к тому времени успел основательно изучить средневековые и его легенды и впоследствии даже написал небольшое исследование "Вибелунги" (1848), доказывающее связи между многими, казалось бы различными, средневековыми легендами. В результате оперное либретто, созданное Вагнером, приобретало значительную самостоятельность как литературное произведение, что в сочетании с несомненными художественными достоинствами поэтического стиля (особенно ярко проявившимися в "Лоэнгрине") делало его существенным вкладом в немецкую литературу. Это затем становится характерным и для всего последующего творчества Вагнера: образы, созданные им, приобретают как бы "первичный", самостоятельный облик, отличающийся от "вторичных" образов большинства опер, в которых предстают перед нами музыкально интерпретированные литературные оригиналы. Более того: вагнеровские образы часто заставляют забывать о литературных прообразах. Тангей-

зер, Лознгрин, Вотан, Брунгильда, Зигфрид, Альберих вошли в дальней- шем в немецкую культуру прежде всего как вагнеровские создания; и именно в вагнеровской интерпретации бедный Бекмессер, исторически достоверный скромный мейстерзингер, вырос до общенационального символа посредственности и цехового ремесленничества в искусстве.

Для опер 40-х годов чрезвычайно показательна также связь сюжетов (их выбор и дальнейшая разработка) с ведущими устремлениями и на- строениями самого Вагнера в период создания той или иной оперы. Ха- рактер главного героя и его судьба приобретают а в т о б и о г р а ф и ч - н о с т ь. Так, пафос образа Голландца, этого "вечного скитальца", обу- словлен был в первую очередь страстным стремлением Вагнера на роди- ну, стремлением обрести покой на родной земле — после всех перипетий своего скитальчества на чужбине. Острейшие, непримиримые противоре- чия в образе и судьбе Тангейзера отразили мучительные переживания Вагнера в период выбора дальнейшего пути своей творческой деятельно- сти: любое решение требовало очень серьезных жертв — либо отказа от своего творческого "Я" в пользу жизненного благополучия и прижизнен- ной славы, либо сулило неизбежно тернистый путь во имя утверждения своих художественных идеалов. Наконец, "Лознгрин" отражает (хотя и очень косвенно) судьбу художника, вставшего на этот второй путь: его одиночество, непонимание со стороны окружающих, вынужденную зам- кнутость в своем собственном творческом "мире" — в своем "царстве Грааля". Не скрывая автобиографического характера своих опер и, на- против, всячески подчеркивая его в своих высказываниях<sup>1</sup>, Вагнер одно- временно указывает на связь их идейного содержания с жгучими совре- менными проблемами. Его Тангейзер не только "современный немец с головы до пят", как сам Вагнер определил его, но, условно, — борец про- тив современной буржуазной пошлости и ограниченности, своего рода единомышленник капельмейстера Крейсlera и шумановского Флорести- на. Одиночество Лознгринна отражает не только личное разочарование Вагнера, но показывает, согласно намерению композитора, "положение художника в современной жизни".

Главное же, что объединяет эти три оперы в творческом развитии самого Вагнера и в эволюции европейской оперы в целом, заключается в том, что они постепенно готовили в а г н е р о в с к у ю о п е р н у ю р е - ф о р м у. Недооценка этого невольно ведет к упрощению и по существу неверному представлению о разработке реформы, согласно которому Вагнер сначала основательно продумал ее принципы и дал их теоретиче- скую разработку в литературных работах рубежа 40—50-х годов, а затем уже воплотил их в творчестве — наиболее последовательно в "Кольце

<sup>1</sup> Особенно четко — в "Обращении к друзьям" (см. сс. 337—339, 347, 351., 365—366, 384—385).

нибелунга"<sup>1</sup>. На самом деле теоретическая разработка оперной реформы стоит не у истоков последней, а как бы в центре: ее существенно подготовили оперы 40-х годов, новаторство в которых, по признанию Вагнера, совершалось более или менее инстинктивно<sup>2</sup>; ее более последовательно осуществили затем оперы 50—60-х годов. Комплекс вагнеровских теоретических работ, если их рассматривать как своего рода манифест, теоретически обосновывал уже найденное, закреплял в этом наиболее прогрессивное (с точки зрения Вагнера) и намечал задачи на будущее. Однако в той или иной степени инстинктивное стремление Вагнера вперед в операх 40-х годов не следует абсолютизировать. Их идейная насыщенность, так же как музыкально-драматургическое обновление, неразрывно были связаны с той, вполне сознательной деятельностью Вагнера, которая была в 40-е годы направлена на реформу театра и заставляла "королевского капельмейстера" писать всевозможные докладные записки, проекты и т.д. (такова, в частности, созданная в 1846 году записка "Касательно Королевской капеллы"), соответствующие статьи и заметки в местной прессе, устно высказываться в кругу друзей.

Темперамент Вагнера — музыкально-общественного деятеля и борца за передовое искусство как бы подогревался извне окружающими общественными событиями. Период, когда был поставлен "Летучий голландец", для истории Германии оказался одним из ярчайших в ее развитии, широкое общественное движение стремительно вело к революции 1848—1849 годов (начало было положено восстаниями в марте 1848 г. в Берлине и Вене). Острейшие противоречия отсталой, раздробленной Германии обусловили в революционном движении чрезвычайно пестрый спектр идей и устремлений — от конституционной монархии до анархизма (идеи Прудона и Бакунина). Наиболее общей идеей было объединение Германии, но политическая основа этого объединения рассматривалась очень по-разному. Возобладали в итоге буржуазно-республиканские устремления. Вагнер не только был захвачен революционными настроениями, но, как известно, стал и непосредственным участником революционных событий. К ним его подвела борьба за коренное обновление не только оперного жанра, но и всего театрального дела.

<sup>1</sup> В частности Ромен Роллан писал про Вагнера, "который создал теорию своего творчества, прежде чем осуществить самое творчество; который принялся за него только тогда, когда проникся уверенностью в своих силах и ясно представил себе лежащий перед ним путь". (Роллан Р. Собр. соч. Т. 5. С. 14).

<sup>2</sup> "... Но лишь тогда, когда "Тайгейзер" вылился в окончательную форму и был дописан "Лознгрин", я полностью осознал то направление, к которому шел, влекомый вперед и вперед бессознательным инстинктом", — писал Вагнер Листу 22 мая 1851 г. (Обращение к друзьям. С. 62). В письме-статье "Музыка будущего" Вагнер писал, что по трем операм 40-х годов можно было бы "проследить, как развивалось мое художественное творчество до того момента, когда я почувствовал необходимость теоретически объяснить себе систему своей работы" (Избр. работы. С. 522).

40-е годы, таким образом, явились исключительно важным этапом в развитии Вагнера — периодом обретения творческой зрелости и осознания своих реформаторских устремлений, а наряду с этим — периодом наиболее активной политической деятельности. Вместе с тем, несмотря на бурные события, в житейском смысле для Вагнера это был период относительной устойчивости: жизнь в знакомом с детства городе, достаточно почетная должность королевского капельмейстера, прочное и узаконенное семейное положение. После 1849 года Вагнер снова и надолго становится "скитальцем", вынужденный жить на чужбине как "политический преступник". Таков в общем и целом этот важный, по своему исключительный этап жизни и деятельности Вагнера, резко отделенный от предшествующего и последующего этапов.

Возвращаясь к триаде опер 40-х годов, отметим еще одну очень существенную, объединяющую их особенность: все три оперы, готовя постепенное обновление оперного жанра, в то же время сохраняют достаточно прочные связи с традициями классического — в широком смысле — оперного искусства. В них в той или иной мере сохраняется известное равновесие традиционного и новаторского, равновесие, нарушенное затем в пользу заметного преобладания радикально-новаторского начала. Однако в 40-е годы гений Вагнера раскрылся еще не до конца: этот период явился лишь многообещающей "заявкой" на будущее, преддверием к высшим свершениям, отличающимся особой грандиозностью — при еще более крупных и исторически непреходящих художественных завоеваниях.

## 1. Романтическая опера "Летучий голландец"

С этой оперой Вагнер вступил в пору ранней творческой зрелости. В ней проявились те принципы, заложены были те идеи, которые определили весь дальнейший путь Вагнера как оперного композитора. В то же время в чисто внешнем плане это было возвращение на новом уровне к истокам оперного творчества композитора — к немецкой романтической опере, впервые представленной его "Феями". Но огромная дистанция разделяет эти две оперы: На смену эклектизму и подражательности пришла удивительная цельность общего сурового тона музыки; целенаправленность сюжетного развития, не перегруженного излишними сценами и событиями, внешними эффектами, придает "Голландцу" как произведению театральному почти аскетические черты. Легендарный сюжет, его немецкие национальные истоки, моменты автобиографичности, придающие музыке особую страстность и искренность высказывания, преобладание в обрисовке драмы психологической углубленности и психологической мотивировки действий героев, стремление к сквозному развитию музыки, повышенная роль оркестровой выразительности, значитель-

ная роль лейтмотивной драматургии — все эти особенности будут определять и в дальнейшем трактовку Вагнером оперного жанра.

Специальной оговорки, однако, требуют в этом перечне немецкие черты в сюжете. В первой из серии зрелых опер Вагнера немецкое присутствие внешне лишь фактом заимствования сюжета, из новеллы Генриха Гейне. Уже само название оперы указывает, что герой не немец, к тому же действие разворачивается в Норвегии. Известно, однако, что голландцы и норвежцы являются выходцами из Германии, а потому у них с немцами очень много общего. Связь с родной страной, проявленная в самом существе музыки, в тех национальных традициях, на которые опирался Вагнер, и в том страстном стремлении вновь обрести свою родину, которое определяет пафос произведения, абсолютно естественна.

Знакомство Вагнера с новеллой Гейне "Из записок господина фон-Шнабелевского" относится к периоду его пребывания в Риге (1838 г.). Тогда же возникла идея создания оперы на этот сюжет, отодвинутая на второй план замыслом "Риенци" и рядом бурных жизненных событий. Но во время морского путешествия в Лондон соответствующая обстановка и рассказы матросов вновь оживили в воображении Вагнера этот сюжет, дали ему более личные импульсы. Буря занесла корабль в норвежский фиорд — как бы место действия будущей оперы. «Невыразимо приятное чувство, — вспоминает Вагнер, — охватило меня, когда среди огромных гранитных стен эхо повторяло возгласы экипажа, бросавшего якорь и подымавшего паруса. Короткий ритм этих возгласов звучал в моих ушах, как утешительное, бодрящее предзнаменование, и вдруг вылился в моем воображении в тему матросской песни для "Летучего голландца"». Неотразимое впечатление произвела и суровая северная природа во время его коротких прогулок по окрестностям. "Эти безбрежные, черные болотистые пространства, — продолжает он вспоминать, — лишенные растительности и лишь кое-где поросшие скудным мхом, сливающиеся на горизонте в неопределенных тусклых тонах с сумрачным небом, были полны какой-то мрачной меланхолии"<sup>1</sup>. Для художника такие впечатления значат чрезвычайно много. Вряд ли без них получился бы тот впечатляющий северный морской колорит, который восхищал в будущей музыке многих современников Вагнера, в том числе Листа и Берлиоза. Напрашивается сравнение с Мендельсоном и его шотландскими впечатлениями, так же на редкость убедительно переданными в музыке.

Новый импульс для создания оперы Вагнер получил в Париже, на чужбине, испытывая жгучую тоску по родной земле и приобщаясь вновь, после большого перерыва, к немецкой культуре как бы через посредство великих симфоний Бетховена. Окончательный же толчок к созданию

<sup>1</sup> Мемуары. Т. 1. С. 173—174.

музыки имел отчасти случайный характер. Набросав сценарий будущей оперы, Вагнер предложил его дирекции оперного театра. Сюжет был одобрен, но с заказом на музыку возникли непреодолимые затруднения. Испытывая крайнюю нужду, композитор вынужден был согласиться уступить либретто — за соответствующее вознаграждение — дирекции Большой Оперы для передачи какому-либо другому композитору<sup>1</sup>. Подобный оборот дела как бы подхлестнул творческую энергию Вагнера: он не хотел, чтобы его опередили. Так, всего за семь недель (в августе—сентябре 1841 года) была написана музыка "Летучего голландца".

Легенда о Летучем голландце известна во многих приморских странах, Вагнер же, кроме Гейне, мог почерпнуть кое-какие детали у Гауфа, также из рассказов матросов, с которыми общался на корабле. Позже он узнал, что и во Франции эта легенда достаточно популярна. Но сюжетная канва почти в точности совпадает у Вагнера с тем, что рассказывал Гейне устами своего героя — господина Шнабелевского. Если верить последнему, пьеса такого содержания шла в одном из театров Амстердама. Где познакомился с пьесой сам Гейне — остается загадкой. Не исключено, что он сам ее выдумал. Но если его сюжет был Вагнером взят за основу, то осмысление этого сюжета было очень различным. Свойственная Гейне ирония сквозит и в описании пьесы, Вагнер же отнесся к этой драме с величайшей серьезностью. Себя он отождествлял со своим героем, для композитора обрести вновь свою родину было самым заветным устремлением — как для Голландца найти женщину-спасительницу. Как крик души воспринимается выраженная Вагнером идея оперы: "Сквозь бури жизни — тоска о покое". Это резко контрастирует с резюме, которое дает Гейне после описания того, как самоотверженная девушка бросилась в море и корабль Голландца был поглощен пучиной: "Мораль этой пьесы состоит для женщин в том, что они должны остерегаться выходить замуж за летучих голландцев; а нам, мужчинам, пьеса показывает, что через женщин мы, даже при самых благоприятных обстоятельствах, погибаем"<sup>2</sup>.

Для Вагнера беззаветная любовь Сенты к Голландцу — важнейшая и наиболее глубокая сторона содержания драмы. После чисто политических страстей "Риенци" в его оперное творчество вновь возвращается романтическая идея искупления любовью, которая позже, в "Кольце нибелунга", приобретает космические масштабы. В своих «Замечаниях к исполнению оперы "Летучий голландец"» Вагнер назвал душевное состояние Голландца, "давней неизбывной тоской" по "искуплению через предан-

<sup>1</sup> Такой композитор нашелся в лице Пьера Дитша, который написал и поставил в 1842 году оперу "Корабль-призрак" ("Vaisseau-Fantome"). Это же название, по французской традиции, сохранено и за оперой Вагнера.

<sup>2</sup> Гейне Г. Собр. соч. В. 10-ти т. М., 1958. Т. 5. С. 446.

ность женщины".<sup>1</sup> В свою очередь в характере самой Сенты Вагнер считает главным "столь магически-неодолимое влечение, как порыв к искуплению обреченного и проклятого". Это отнюдь не значит, поясняет Вагнер, что "мечтательную натуру Сенты следует понимать в смысле болезненной сентиментальности нашего времени. Напротив, Сента — вполне здоровая, крепкая северная девушка, чрезвычайно наивная даже в своей мнимой сентиментальности"<sup>2</sup>.

Создатель "Летучего голландца" дал в целом свое, оригинальное художественное воплощение ряда проблем, актуальных для романтического искусства. Такова проблема мнимых и истинных ценностей человеческого бытия: к ее решению главный герой приходит через длительный, трагический жизненный опыт, через разочарования и духовное прозрение (впрочем, в сюжете оперы это отражено косвенно — в монологической сцене-исповеди Голландца в I действии). "Мятежная романтика" морских странствий, бурь, сражений с пиратами; несметное богатство; даже беспредельная продолжительность жизни — всё это оказывается для Голландца ценностями обманчивыми, преходящими, не способными спасти от одиночества и безмерных душевных страданий. В конце концов он осознает, что единственная подлинная ценность — это человечность в ее многообразных проявлениях: тяга к родной земле, к пристанищу; мужская дружба (в лице Даланда), самоотверженная любовь (которую он находит со стороны Сенты).

Соотношение образов — Голландец и Сента — отчасти предвосхищает то, что будет позже в "Лоэнгрине". Сента от природы проще, человечнее, что позволяет Вагнеру создать реалистически убедительный женский образ. С Голландцем дело сложнее, поскольку он — лицо полуфантастическое. Тяготеющее над ним проклятие, его обреченность на вечные скитания по бурным морям придают его облику черты мрачной личности. Характерный мотив "пытки бессмертием" сближает его с байроновским Манфредом. "Ни один поэт после Байрона, — писал Лист, — не показал нам ни одного столь же бледного призрака во мраке столь непроглядной ночи, как Вагнер в своем "Летучем голландце"..."<sup>3</sup>. Грандиозность, исключительность образа мрачного скитальца очеловечивается, однако, Вагнером благодаря внесению элементов автобиографичности. "Он отождествил себя с этим измученным человеком, для которого жизнь превратилась в кару", — замечает Лист<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Wagner R. Bemerkungen zur Aufführung der Oper: "Der fliegende Holländer // Sämtl. Schr. B.5. S. 164.

<sup>2</sup> Там же. С. 167. Наивный герой, дитя природы - это вообще становится характерным для опер Вагнера. Таковы Зигфрид, Парсифаль, отчасти Вальтер Штольцинг, называющий своими учителями природу, птиц.

<sup>3</sup> Лист Ф. Избр. статьи. М., 1959. С. 211.

<sup>4</sup> Там же. С. 210.

В музыкально-драматургической концепции "Летучего голландца" решающую роль играет принцип балладности. Это в полном смысле слова опера-баллада — единственная в оперном творчестве Вагнера, но возникающая после созданных композитором вокальных баллад и в русле типичной для той эпохи романтической балладности.

Романтическая песня-романс (Lied) привлекала внимание Вагнера с его юных лет, когда одним из его любимых композиторов стал Шуберт. Показательно, что вслед за Шубертом и Вагнер положил на музыку "Песнь Маргариты за прялкой" (вошла в число семи произведений на текст "Фауста" Гете, 1832 г.). Но еще более сильное и разнообразное воздействие на Вагнера и на формирование его музыкального театра оказала вокальная баллада. Это было обусловлено природой самого балладного жанра. В вокальной балладе, как правило, находили воплощение сюжеты преимущественно драматичные, где конфликт и развязка четко выражены, наглядно воплощены в романтически-картинных и увлекательных ситуациях, в активных действиях героев. Для композиторов-романтиков, чье дарование от природы тяготело к драматическому, трагедийному, и баллада, и опера были жанрами особенно привлекательными, обнаруживающими общность целого ряда художественных тенденций.

Одной из характерных вокальных форм немецкой романтической оперы — еще до Вагнера — была опера-баллада. Она представлена в "Ундине" Гофмана (1813) и "Вампире" Маршнера (1828). Композиторов немецкой романтической оперы влекла к себе и концертная баллада для голоса с фортепиано (к этому жанру обращался, в частности, тот же Маршнер). Но особое значение в этой сфере имело творчество Франца Шуберта и Карла Лёве.

Баллады Шуберта и Лёве входили в число тех произведений национального музыкального искусства, любовь к которым Вагнер пронес через всю жизнь. Показательно, что разговор о балладах Шуберта и Лёве на текст "Лесного царя" Гёте послужил началом знакомства Вагнера с Листом — это было в Париже, весной 1841 года. Приглашенный на "музыкальное утро" Листа, Вагнер услышал его транскрипцию баллады Шуберта "Лесной царь". Выразив свое восхищение, Вагнер спросил Листа, известна ли ему и замечательная баллада Лёве на этот же текст. Лист ответил отрицательно<sup>1</sup>.

Вагнер ценил в балладах Лёве мастерство вокальной декламации, народно-национальную почвенность музыкального языка, а также картинность фортепианной партии баллад. Она обычно строится на многократном повторении, развитии и трансформации одного мотива, наделенного подчеркнутой характерностью (качеством, столь важным с точки зрения

<sup>1</sup> Мемуары. Т. 2. С. 25.

эстетики романтизма). Такой мотив звукоассоциативными средствами воссоздает повторяющееся движение (действие). К специфике балладного жанра в музыке принадлежит, в частности, то, что события и образы прошлого оживают, становятся осязаемой реальностью. Герои предстают в активном действии; окружающая их природа — в движении. Скачка, бег, мерная поступь, танец (реальных людей или фантастических существ), мерное покачивание (колыбели, волн); порывы ветра, шелест листьев, раскаты грома — вот наиболее частые в балладах образы, воплощающиеся многократно повторяемым в фортепианной партии ассоциативным мотивом или фигурацией, пассажем — то есть определенной "звукоформулой" (термин из работ Б.В. Асафьева и Р.И. Грубера). Исторически восходя к принципу остинатности, фортепианные "звукоформулы" романтических баллад несут в себе новые качества: они отмечены характерно-романтической программностью и психологизмом, концентрируют в себе эмоциональную атмосферу всей баллады, предопределяют ее развязку; они также подвергаются развитию и трансформации, отмечая изменения в состоянии героя баллады. Мимо всех этих особенностей не мог пройти Вагнер, претворяя их как в ранних своих вокальных балладах, так и в оперных эпизодах балладного склада<sup>1</sup>.

В годы, предшествовавшие "Летучему голландцу", молодым Вагнером написаны "балладный романс" "Ель" (1838) и "Два гренадера" (1840). В первом из этих произведений действие разворачивается на лесном озере; безостановочное движение его волн воссоздается фортепианным мотивом-фигурацией на основе тонического трезвучия *es-moll*. Этот мотив затем претерпевает трансформацию, обретая светлую окраску (*Ges-dur*) и стремительность (восьмые сменяются шестнадцатыми). Водная стихия — верный друг юного героя — откликается на охвативший его жизнерадостный порыв. В балладе "Два гренадера" заметна, наряду со сквозным развитием, тенденция к объединяющей повторности. Этому способствует аккордовый мотив-рефрен, воплощающий образ любимого полководца, — своего рода лейтмотив баллады. Написанный на тот же текст, что и одноименная баллада Шумана, вагнеровская баллада тоже воспроизводит в коде мелодию "Марсельезы", но не в вокальной, а в фортепианной партии<sup>2</sup>.

Балладный характер "Летучего голландца" выражается не только в использовании и развитии указанных выше приемов, характерных для романтической баллады, но и в том, что достаточно протяженная опера тяготеет к одночастности (одноактности). Практически невозможно было поставить ее без антрактов, идеальный замысел Вагнера натолкнулся на

<sup>1</sup> По этому поводу см.: *Гамрат-Курек В.* Традиции ранне-романтической вокальной баллады в произведениях Вагнера // Исследования исторического процесса классической и современной зарубежной музыки: Сб. / МГДОЛК им. П.И. Чайковского. М., 1980.

<sup>2</sup> Подробнее об этих балладах см. там же, с. 85—94.

трудности реализации в театральной практике (такая коллизия будет у него встречаться еще не раз). Но отвлеченно-музыкально "Летучий голландец" представляет собой единую композицию, где финал I действия смыкается по музыке с началом II, а финал II — с началом III (нечто подобное будет позже в соотношении двух первых действий "Валькирии").

Зерном всей оперы-баллады является баллада Сенты в начале II действия. Сочетая в себе наиболее типичные черты жанра вокальной баллады, она в то же время в сжатом виде излагает сюжетную основу драмы, повествует о Голландце и его избавительнице. Мало этого. В балладе сконцентрирован основной музыкально-тематический материал оперы. Исключение — запев баллады, звучащий только здесь). Несколько более развернуто основные (не только лейтмотивные) образы представлены в увертюре, имеющей программно-сюжетный характер, — это симфоническое обобщение всей драмы. Тем самым возникает своего рода концентрическая система из трех кругов: малый круг — баллада Сенты, средний круг — увертюра, большой круг — вся опера. Эта концентричность, выросшая из баллады-зерна, подчеркивается, в частности, такой деталью: начало увертюры (то есть, по существу, начало оперы) аналогично началу баллады, конец оперы (до краткого апофеозного заключения) — совпадает с кодой баллады. Эти композиционные особенности "Летучего голландца" бесспорно являются уникальными.

Баллада Сенты использует обычную для оперных баллад куплетно-вариационную форму с "запевно-припевной" структурой куплетов, которую Вагнер мастерски динамизировал, подчинил сквозному развитию, устремленному к большой патетически-приподнятой коде. Это всецело обусловлено специфическим содержанием балладного повествования, которое присущий балладам рассказ о прошлом неожиданно переводит в момент настоящий и будущий: ожидаемая спасительница — сама Сента, это она избавит несчастного скитальца от его проклятия. Простая, мечтательная северная девушка находится в этот момент в состоянии провидческого экстаза.

Тенденция преодолеть изолированность прежних оперных "номеров" сказывается, в частности, в том, как Вагнер подключает к этой балладе хор подруг Сенты. С каждым куплетом возрастает их напряженное внимание и соучастие: хор очень естественно вступает во втором куплете — в его "припевном" аккордово-хоральном разделе (в опере это лейтмотив Сенты, иначе — лейтмотив искупления самоотверженной любовью). В третьем куплете этот "припевный" раздел исполняется женским хором а саррелла, что подчеркивает возвышенность идеи искупления. В коде же баллады музыкальный лейтмотив трансформируется: хоральность уступает место гимнической маршевости, утверждая торжество искупительной самоотверженной любви:

11a *Più lento*

116 *Allegro con fuoco*

Сента: О воз\_ ве\_ сти стра-даль-цу, про\_ ви\_ де\_ нье.

Музыкальный образ Летучего голландца, неотделимый от бурной морской стихии, возникает в оркестровом вступлении к балладе. Это одновременно и условный портрет героя, и символ тяготеющего над ним проклятия. Кварто-квинтовое строение лейтмотива, вполне отвечающее природе образа-символа, происходит, однако, совершенно явно из резких человеческий возгласов, подслушанных Вагнером во время упоминавшегося путешествия на корабле. Доказательством служит самое начало вокальной партии на том же мотиве — прямое подражание матросским выкрикам:

*Allegro non troppo*

12a

126 [*Allegro non troppo*]

o ho hoe! o ho ho hoe!

Здесь мы одновременно сталкиваемся с интересной особенностью трактовки вокальной партии в этой балладе: традиционные акценты сместились, и начало звукоизобразительное стало значительно преобладать над повествовательным. Последнее в разделе запева составляет довольно скромную по масштабам сердцевину:

13 [*Allegro non troppo*]

Сента: Ви\_ да\_ ли\_ ль\_ вы\_ ко\_ рабль\_ в\_ мо\_ ря\_х? Чер\_ на...

Примечательна в балладе Сенты выразительность инструментально-тембрового начала. Почти все проведения мотива-рефрена (пример № 12 а) даны в оркестре, у фаготов и трубы, дублируемых виолончелями и контрабасами (начало оркестрового вступления и интерлюдии между куплетами). Создаваемая этим глуховато-мрачным тембром настроенность удачно соответствует фантастическому, "роковому" аспекту содержания баллады. В тактах 8—9 оркестрового вступления баллады появляется "волнообразная" по рисунку мелодия-фигурация типа "перпетуум мобиле", которая в партитуре оперы также приобретает лейтмотивное значение ("мотив вечных скитаний по морским волнам"):



Связи с балладой Сенты и с более общими принципами балладного жанра в музыке присутствуют также в крупных завершенных эпизодах оперы — таких, как увертюра и ария Голландца из I действия.

А р и я Г о л л а н д ц а непосредственно связана с балладой Сенты прежде всего наличием общих лейтмотивов — самого Голландца и его скитаний. Появляется здесь и целый фрагмент (на слова: "Я в бой с пиратами стремился..."), предвосхищающий соответствующий раздел в запеве баллады ("Ох! Волна ревет..."):



Объединяют эти два важнейших вокальных эпизода и общие лейтмотивы — "проклятия" и "вечных скитаний". Но самое главное — общность балладного характера: в арии Голландца ощутима близость к вокальным балладам драматическо-фантастического плана. В скорбном повествовании героя оживают необычные, захватывающие события: единоборство с океанскими волнами, бой с пиратами, отчаянные попытки найти смерть в пучине или на скалистых рифах, жуткое видение Страшного суда. Все это разворачивается на типично-романтическом, сумрачном пейзажном фоне (оркестровая звукопись морской стихии).

В композиции арии Голландца обнаруживаются принципы, положенные в основу многих вокальных баллад драматического содержания со

сквозным музыкальным изложением, объединяющим речитативные и ариозные построения<sup>1</sup>.

В арии Голландца речитативное начало сосредоточено в тридцатиактовом вступлении (*Sostenuto*), а ариозно-декламационное — в последующих трех, примерно равных, разделах, составляющих собственно арию: *Allegro molto agitato, c-moll*, — рассказ о попытках найти смерть в морских скитаниях; *Maestoso, As-dur*, — горький упрек небу и богу; *Molto passionato, c-moll*, — последняя надежда страдальца, его мольба о скорейшем наступлении Страшного суда. Эти разделы объединяются и звукоассоциативным характером оркестрового сопровождения (бурное море — родная стихия Голландца), и оркестровыми проведениями лейтмотива "проклятия". Можно вывить еще один объединяющий фактор — принцип вокального рефрена, получающий у Вагнера гибкое, ненавязчивое воплощение: этот вокальный рефрен постепенно формируется, кристаллизуется в ходе сквозного музыкального развития. В качестве рефрена выступают варианты восходящего мелодического оборота в вокальной партии, контуры которого намечаются еще в первом разделе арии, в *Allegro molto agitato*:

16а *Maestoso*

О, для че - го ты, ан - гел мой хра - ни - тель,

[*Molto passionato*]

16б

За - чем в гру - ди не дрем - лют си - лы,

Аналогичный тип мелодического движения легко узнается и в заключительном разделе арии. Отмеченный восходящий мелодический оборот близок к функции балладного рефрена не только в силу своих повторений, но и ввиду образно-смыслового значения. Он имеет характер

<sup>1</sup> Такого рода крупномасштабные произведения составляли в истории вокальной баллады особую ветвь. В них композиторы часто использовали средства воплощения, свойственные опере или кантате. Фортепианная партия в таких балладах приближается к картинной изобразительности оперного оркестра и, в частности, дает немало примеров звукописи холодного северного моря (изображение бури в балладе И.Р.Цумштега "Эльвина", бушующего приюта в балладе Ф.Шуберта "Der Taucher" — "Кубок" в русском переводе Жуковского). Опорные ариозные разделы образуют в совокупности строфическую композицию из сходных по величине, более или менее крупных построений с обновляющимся музыкальным материалом, — объединяемых, однако, внутренними интонационными связями, рефреном или его элементами и т. д. Каждое такое строфическое построение соответствовало определенному этапу в развитии действия и образа героя.

балладной "формулы", вобравшей в себя основное настроение повествования и его ведущую мысль. Это настроение можно определить как страстный порыв сильной, беспредельной измученной души, а мысль — как типичный для романтиков трагический вопрос о смысле существования. В итоге можно установить, что название "ария" — не более как дань традиции. По существу же перед нами монолог с привлечением выразительных средств драматической вокальной баллады — одна из новаторских оперных форм Вагнера. И в дальнейшем, не прибегая к прямому введению баллады в оперу, Вагнер будет развивать этот тип мужского оперного монолога, продолжая использовать его для характеристики мятежного романтического героя, над которым тяготеет роковая обреченность (например, рассказ Зигмунда в I действии "Валькирии").

Со стороны чисто формальной ближе к будущим монологам-рассказам появляющийся во II действии (вслед за балладой Сенты) монолог Эрика — рассказ о его вешем сне (сравн. "Сон Эльзы" из "Лоэнгрина"). Немецкие исследователи нередко придают ему очень большое значение (в частности О. Нейтцель в своем путеводителе по операм Вагнера)<sup>1</sup>. Но в опере Эрик — фигура довольно бледная, а его рассказ по выразительности явно уступает рассмотренной выше арии Голландца.

Новаторство Вагнера в "Летучем голландце" во многом опирается на те приемы, которые были уже намечены его предшественниками — Гофманом, Вебером, Маршнером. Но эти приемы приобретают под пером Вагнера иное качество, более существенное значение. Так обстоит дело с лейтмотивной системой. Если предшественники достаточно определенно установили значение лейтмотивного принципа, то система лейтмотивов, отражающая в себе наиболее важные звенья в развитии музыкальной драматургии, еще только-только намечалась. Так, в "Волшебном стрелке" Вебера влиянию адских сил, выраженных соответствующими мотивами и тяготеющих над Максом, не противопоставлен по-настоящему сквозной образ спасительных светлых сил (имеющий символическое значение образ Агаты возникает в музыке лишь дважды — в ее арии из II действия и в заключительном хоре, — не считая увертюры). В "Летучем голландце" звучанию рокового мотива Голландца почти постоянно противопоставляется лейтмотив его будущей спасительницы — начиная с увертюры (главная партия — побочная партия) и кончая финалом, когда вслед за преображенной темой Сенты появляется "итоговое", гармонизованное в D-dur'e проведение мотива Голландца. Характерно при этом, что оба главных лейтмотива имеют двойственный, то есть прямой и символический смысл: Голландец — проклятье, Сента — искупление (предвосхищает более позднее: Лоэнгрин — Грааль,

<sup>1</sup> См.: Neitzel O. Führer durch die Oper. B. I. Deutsche Opern. Abteil. 3. Lpz., 1893. S. 36—37.

Вотан — Валгалла). Два основополагающих лейтмотива составляют в опере пусть еще примитивную, только двухчленную, но уже систему из двух резко противоположных музыкальных сквозных образов. К ней примыкает еще один лейтмотив — "вечных скитаний". Лейтмотивное значение приобретает и кварто-квинтовая гармония, реализованная в струнном тремоло.

В "Летучем голландце" вокруг собственно лейтмотивной системы развивается достаточно разветвленная интонационная драматургия. Можно в связи с этим говорить о многогранной по своим проявлениям системе музыкальных повторов. Здесь особое внимание обращает сцена прибытия корабля Голландца, когда, согласно ремарке, его команда молча убирает паруса. Этот жалобный, настойчиво повторяющийся мотив выражает томление, тревожное ожидание:



Однако он же входит составной частью в лейтмотив (тему) Сенты — точнее, в его концовку. Мало того. Этот же мотив лежит в основе хоровой песни подруг Сенты и проскальзывает в хоре из III действия:

18a [Allegretto] *Хор девушек.*

Ну жи - вей ра - бо - тай, прял - ка,

186 [Animato ma non troppo allegro] *Хор матросов.*

Го, ге, хе! Го! Па - ру - са до - лой! Я - корь брось! Ру - ле - вой, к нам!

Следовательно, секундовый мотив нельзя характеризовать как однозначный по смыслу лейтмотив — роль его более конструктивная, чем смысловая. Но вхождение мотива в состав темы Сенты предвосхищает дальнейшую "работу" Вагнера над лейтмотивной системой, над ее все большей дифференциацией, в результате которой лейтмотивное значение начинают приобретать полные темы, фразы, собственно мотивы, и при этом последние могут входить составной частью в тему (мотив Лебедя в составе лейтмотива Лоэнгина, мотив "рока" в составе лейтмотива Брунгильды — вестницы смерти и т. д.). Как немецкая романтическая опера "Летучий голландец" преемственно связан с "Волшебным стрелком" Ве-

бера, что особенно наглядно в отношении сочетания мрачной, демонической фантастики и реалистично переданных народно-бытовых сцен. И если во второй из этих сфер Вебер наибольшей удачи добился в хоре подруг Агаты и в хоре охотников, то соответственно Вагнеру наиболее удалась песня подруг Сенты и хор матросов. Но Вагнер пошел дальше по линии подчинения подобных жанрово-бытовых "номеров" сквозному драматическому развитию. Особенно это заметно в начале II действия ("хор прях"). Во-первых, хор подруг Сенты не является "номером" концертного типа — его невозможно исполнить отдельно от оперы: требуется участие самой Сенты и ее кормилицы Мари. Во-вторых, куплеты хоровой песни перемежаются речитативными эпизодами, что создает живую, очень правдивую бытовую сцену, в которой пение включается как один из составных элементов (подобную сцену с песней легко представить в обычной разговорной драме — с заменой речитативов диалогами). В-третьих, у хоровой песни имеется задача оттенить образ и действия Сенты, которая не прядет и не поет за работой, но погружена в созерцание портрета таинственного моряка. В итоге развитие драмы не приостанавливается (как при возникновении большинства оперных "номеров"), но, напротив, находит здесь один из существенных этапов. В более крупном плане жанровая сцена противопоставлена в целом последующей балладе о Летучем голландце. С точки зрения формы сцена получает рондообразное строение, в котором хоровые куплеты имеют значение рефрена, а речитативные сцены уподобляются эпизодам, причем реплики солисток (Сента, Мари) дополняются хоровыми речитативами и смехом девушек. Схема же драматического развития следующая: девушки поют — Мари их поощряет — девушки снова поют — Мари обращает внимание на то, что Сента не участвует; разговоры между всеми присутствующими, мечтательность Сенты, недовольство Мари, насмешки девушек — девушки поют третий куплет, стараясь заглушить возражения Сенты. Концовки нет: хор внезапно прерывается взрывом негодования Сенты с последующим предложением выслушать балладу. Последняя, таким образом, возникает с логической необходимостью из предыдущей жанровой сцены. Как было упомянуто выше, хор постепенно становится соучастником балладного повествования, и, следовательно, жанровая сцена и баллада составляют единое целое, в котором принципы сквозного развития выражены ярко и убедительно. Но и баллада музыкально не завершается, а прерывается приходом Эрика и его возгласами. Вся эта часть II действия — пример зарождения сквозных принципов вагнеровской музыкальной драмы, преодолевающих традиционное построение типа: хор—баллада—ария.

Хор матросов также не представляет собой самостоятельного жанрового эпизода декоративно-развлекательного плана — он должен своим весельем оттенить зловещее молчание на стоящем рядом корабле Гол-

ландца (это значение тема хора приобретает и в увертюре к опере). В целом же, оценивая удачу Вагнера в создании сочных бытовых сцен, можно отметить, что подобное проникновение в быт в дальнейшем случилось только один раз — в "Мейстерзингерах".

Так же реалистично, с большой драматической выразительностью решена грандиозная хоровая сцена в начале III действия (матросы норвежского корабля, девушки, позже — матросы корабля Голландца). Знаменитый хор матросов, часто исполняющийся в концертной аранжировке, составляет здесь лишь одно из звеньев. В конце сцены этот хор возобновляется в полной драматизма ситуации, когда начинается сатанинское пение моряков-призраков, а норвежские матросы с наигранной бодростью пытаются его заглушить. Соответственно веселый хор постепенно деформируется и наконец смолкает вовсе.

Стремление к жизненности, реалистической убедительности вносит некоторые специфические штрихи и в I-ю сцену оперы. Песня Рулевого здесь опять же подается не как условный оперный номер, а как живая сценка с напевающим и засыпающим моряком. Психологически правдиво показано, как он борется со сном. Мало этого. Вагнер окружающую морскую стихию рисует со всей правдивостью, а не как условный фон. Так, хроматические пассажи и резкие аккорды в одном из эпизодов сопровождаются ремаркой: "Набежавшая волна сильно потрясает корабль. Рулевой быстро встает..."<sup>1</sup>.

Музыкально вся эта сцена предвосхищает хор матросов из III действия: матросские выкрики — не что иное, как первый мотив хора; звучит здесь и музыка будущего "ритурнеля" хоровой сцены:

19 a [Allegro con brio]



196 [Moderato]



<sup>1</sup> Еще Моцарт, создавая сходную по ситуации сцену Идоменея, замечал про будущую грозу, что "она-то уж не прекратится из-за арии г. Рааффа" (см.: Моцарт В. Избр. переписка. М., 1958. С. 82).

Если яркие жанрово-бытовые образы отражают специфическую черту именно данной оперы, то некоторые другие, связанные с главными героями, находят непосредственное развитие в последующих операх. Помимо хоральной темы Сенты, следует упомянуть некоторые оркестровые фразы, относящиеся к Голландцу и напоминающие будущие лейтмотивы "злых сил" или "отрицательных эмоций". Таковы вступительные унисонные фразы в начале сцены-арии Голландца (с завершающей увеличительной квартой; см. пример 20 а) и сопровождающий героя местный лейтмотив в его сцене с Даландом, непосредственно предвосхищающий лейтмотив "неудовольствия Вотана" (см. 20 б).



В то же время вполне освободиться от традиционных оперных приемов своего времени Вагнер еще не смог. Его яркая индивидуальность не проявилась, например, в довольно шаблонном и явно затянутом дуэте Голландца с Даландом в I действии; нет ее и в очень важном для развития драмы дуэте Голландца и Сенты во II действии, а также в терцете III действия (Сента, Голландец, Эрик). Дуэт двух главных героев в принципе удался Вагнеру и является, согласно Ф.Листу, "одним из наиболее возвышенных мест этого произведения"<sup>1</sup>. Но это — удача, так сказать, в отчетливом музыкально-драматическом плане, но не в смысле выявления оригинального творческого лица автора. Вагнеровская драматургия дуэтной сцены здесь еще только намечается.

В опере, столь тесно связанной с принципами баллады, у в е р т ю - р а, естественно, превратилась в симфоническую балладную компози-

<sup>1</sup> Сцена эта подробно рассмотрена Листом в его обширной статье о "Летучем голландце". Целостное описание всей оперы Листом и ее оценка сохраняют свое исключительное значение не только благодаря величайшему музыкальному авторитету автора статьи, но и потому, что он дирижировал постановкой оперы в 1854 году и, следовательно, знал ее во всех тонкостях, вжил в эту музыку. Обращаем внимание, в частности, на яркое описание грандиозной хоровой сцены III действия (см.: Лист Ф. Избр. статьи. С. 240, 248—254).

цию. Ее начало тождественно оркестровому началу баллады Сенты, но далее объединяет и другие элементы, живописующие морскую стихию в ходе повествования героини. Образ бушующего моря и корабль Летучего голландца (его квартово-квинтовый лейтмотив у валторн) — таков однозначный смысл начала увертюры, которое Берлиоз считал великолепным. "Увертюра... инструментована мощно, — писал он, — ее автор с самого же начала сумел извлечь все, что возможно, из аккорда пустой квинты, звучащего настолько дико и зловеще, что это приводит в трепет"<sup>1</sup>.

Своеобразное, чисто картинное начало увертюры не содержит того звена, которое мы могли бы назвать темой главной партии сонатного аллегро. Тематические элементы как бы растворяются в общей звуковой картине, а короткий лейтмотив не может заместить собой тему. Все же появление темы "вечных скитаний" с ее особо устойчивым d-moll'ем условно можно причислить к главной теме, для которой предыдущее было вступительным разделом. Весь первый раздел экспозиции обособлен от последующего (постепенное снижение динамики до pp, паузы). Отсутствие связующей партии как таковой подчеркивает противопоставление двух основных разделов экспозиции в духе типичного для романтиков "двоемирия": грозной стихии, проклятию, тяготеющему над демоническим героем, противопоставляется светлый, хоральный образ женщины-спасительницы. На месте традиционной заключительной партии находится тихий эпизод, полный томления и неясных ожиданий — воспроизведение сцены, когда матросы Голландца молча убирают паруса. Дальнейшее, однако, сюжетно расходится с тем, что будет в опере: скитания Голландца возобновляются, о чем говорит появление главной темы ("скитаний") в основной тональности. Такая деталь программного замысла находит соответствие в принципе рондо-сонаты. разработочное же развитие также подчинено программе и сочетает с уже знакомыми иллюстративными элементами отрывки тем из арии Голландца. Так осуществляется параллель: рассказ Голландца (в опере) о своих скитаниях — "показ" этих скитаний средствами оркестра. Кульминацией же становятся унисонные звучания духовой группы, тождественные фразе арии: "Где смерть моя?" После этого, с точки зрения формы, наступает очередь жанрового эпизода, который постепенно готовится мотивами-предвестниками. Это — цитирование хора матросов из III действия. Но эпизод проносится, как видение. Картина будущей стихии, постепенное нарастание звучности готовит мощное проведение темы Сенты (в экспозиционной, побочной тональности F-dur). Но впечатление наступившей репризы обманчиво: далее еще несколько раз чередуются образы бурного моря и эта светлая тема — как будто отчаяние и надежда сменяют друг друга. В композиционном отношении это означает, что разработочное развитие продолжает-

<sup>1</sup> Берлиоз Г. Избр. статьи. М., 1956. С. 277.

ся и поглощает собой репризу. Главный перелом наступает перед кодой и носит характер театральный, живо напоминающий подобный перелом в увертюре Вебера к "Волшебному стрелку": после резкого удара всего оркестра и многозначительной паузы стремительные скрипичные пассажи приводят к ликующей коде, отражающей торжество подвига, спасение Голландца от проклятия. Теперь до самого конца господствует тональность d, но в ее мажорном варианте, что соответственно преобразует темы "проклятия" и "скитаний". Но главной темой коды является экстатическая тема Сенты из заключения ее баллады. С большой художественной чуткостью Вагнер, однако, избегает шумного завершения увертюры: звучность постепенно стихает, и проникновенно-мягкое проведение основного варианта темы Сенты-спасительницы становится выразительным послесловием (такая концовка, как и заключительный тонический аккорд в положении квинты, отчасти превосхищают финал "Тристана и Изольды"<sup>1</sup>.

Итак, увертюра, программно отражая сущность оперного сюжета, построена исключительно на темах, мотивах и картинно-изобразительных музыкальных деталях оперы. Противопоставляя прежде всего образы проклятия и искупления, музыка в своем напряженном развитии постепенно подводит к развязке-искуплению. Попутно даются некоторые более конкретные сюжетные эпизоды (сцена уборки парусов, веселый хор матросов), но они второстепенны сравнительно с образами, имеющими ведущее идейное значение. Важным объединяющим моментом становится воплощение морской стихии. Основываясь на конкретности всех образов увертюры, легко сделать вывод, что наиболее полно в ней отражены образ и скитания Голландца, тогда как живой образ Сенты отсутствует, приобретая более символический характер грядущего искупления или же надежды на него (исключение — финал увертюры, непосредственно изображающий жертвенный подвиг героини). Ни баллада Сенты (ее главный запев), ни встреча ее с Голландцем в увертюре не отражены, после экспозиции сюжетное развитие с характерной для баллады направленностью к конечной развязке не может быть раскрыто по аналогии со II и III действиями оперы и допускает различные версии. Одну из них и привел Вагнер в позже написанном программном пояснении к увертюре<sup>2</sup>. В этом пояснении все сосредоточено на образе и судьбе Голландца, тема Сенты ("искупления") трактуется обобщенно — как влекущий идеал. Яркий литературный язык, каким написана программа, превращает ее в своего рода новеллу о бесприютном скитальце, в которой нет места особо точным указаниям на каждый из разделов целого (в отличие от программ

<sup>1</sup> Конец увертюры полностью соответствует окончанию оперы. В русском клавире Юргенсона это окончание искажено сокращениями.

<sup>2</sup> Рихард Вагнер: Статьи и материалы. С. 55—56.

Берлиоза, Листа, Чайковского, Сметаны). Но написанное Вагнером в своей основе вполне соответствует музыке увертюры, хотя точно неизвестно, был ли именно таким программный замысел при создании увертюры. Интересно при этом, как Вагнер объясняет появление матросского хора в середине увертюры (с чисто музыкальной точки зрения — очень важный оттеняющий эпизод): это встречный корабль с веселящимися матросами, а не веселые на берегу. Таким образом, в увертюре разворачивается как бы предыстория, но не сам сюжет.

Достоинства "Летучего голландца", оперы, написанной с большим жаром, были как бы отодвинуты на второй план благодаря более позднему, величайшему художественным завоеваниям Вагнера. Сыграла роль и некоторая неровность стиля — гениальные прозрения соседствуют здесь с непреодоленной зависимостью от традиционных оперных образов, что особенно чувствуется в некоторых ариях и ансамблях (вопреки Листу, дуэт Голландца и Сенты из II действия вряд ли можно считать непосредственным предвосхищением дуэта Эльзы и Лоэнгринна — как раз сравнение подчеркивает относительную незрелость Вагнера в "Голландце"). При всей картинности "морских" образов, однообразие приемов, как заметил еще Берлиоз, способно утомить внимание слушателей" ...одно тремоло сменяется другим; одни хроматические гаммы приводят к другим; ни единый луч солнца не пробивается сквозь темные тучи...<sup>1</sup>. Тем не менее "Летучий голландец" является крупным вкладом в оперное искусство своего времени. И можно согласиться с Листом, что "если бы за "Летучим голландцем" не последовало ни "Тангейзера", ни "Лоэнгринна", то и в этом случае исключительных достоинств первого было бы совершенно достаточно, чтобы обеспечить Вагнеру одно из самых выдающихся мест среди деятелей культуры нашего времени"<sup>2</sup>.

## 2. Опера "Тангейзер, или Состязание певцов в Вартбурге"

С легендой о средневековом рыцаре-певце Тангейзере — в поэтической передаче Людвиг Тика — Вагнер познакомился еще в юные годы, и, по его словам, это подействовало на его воображение, подобно сказкам Гофмана. Как художника Вагнера увлек этот сюжет значительно позже, когда в Париже, объятый тоской по родине, он прочел легенду о Тангейзере в "немецкой народной книге"<sup>3</sup>. Это было первым толчком к будущему оперному замыслу. Второй толчок возник неожиданно — от наблюдения, что образ Тангейзера, который во времена аскетического средневе-

<sup>1</sup> Берлиоз Г. Избр. статьи. С. 277.

<sup>2</sup> Лист Ф. Избр. статьи. С. 192—193.

<sup>3</sup> "Немецкие народные книги" — массовое, лубочное издание, делавшее достоянием грамотного народа многие старинные сказки и легенды.

ковья вкусил наслаждения в волшебном царстве богини Венеры, близок образу героя "Состязания певцов в Вартбурге" (также средневековая легенда) Генриху Офтердингену, который в своей песне осмелился воспевать чувственную любовь — вопреки рыцарской морали. Наконец, немалую побудительную роль сыграло то ярчайшее впечатление, которое испытал Вагнер, впервые пересекши границу Германии после своих мятарств в Париже и увидев возвышающийся на горе величественный Вартбургский замок. Радость обретенной вновь родины тесно слилось с эстетическим впечатлением от старинного замка. Такие моменты душевной жизни художника очень часто становятся решающими для создания того или иного произведения. Сценический план "Тангейзера" был, однако, набросан уже в период подготовки дрезденской премьеры "Риенци". Как художественное целое опера начала создаваться лишь после премьеры другой оперы — "Летучего голландца", причем в тесной связи с теми умонастроениями, которые охватили Вагнера в результате неудачи этой постановки. Это были 1843—1844 годы, а в октябре 1845 года новая опера была представлена на сцене Дрезденского оперного театра.

"Тангейзер" — первая вагнеровская опера периода творческой зрелости, написанная целиком на родной немецкой земле и поставленная тотчас же после ее сочинения. Она впервые непосредственно отразила отдельные черты той общественной атмосферы, которая была характерна для предреволюционной Германии, хотя в своем сюжете и опиралась на средневековые легенды, относившиеся к XIII веку. В личном плане в ней отразились бурные переживания художника, находящегося на перепутье, мучительно размышляющего о том, чем следует пожертвовать ради достижения успеха и как следует понимать этот самый успех. Все это делает оперу единственной в своем роде и чрезвычайно симптоматичной для творческого развития композитора. Поэтому идейное содержание новой оперы представляет серьезный научный интерес.

Несомненно, художника романтического склада, каким с юных лет стал Вагнер, не могла не привлечь яркость сопоставления аскетического средневековья и волшебного царства античной богини любви Венеры<sup>1</sup>. Это и стало той типичной для романтического искусства антитезой, которая способствовала образной впечатляемости и напряженно-страстному тону вагнеровского произведения. Но не менее привлекательной была для

<sup>1</sup> Кажущееся нам парадоксальным сосуществование античной Венеры и католического средневековья разъяснил еще Г.Гейне. "...Христианское духовенство, — писал он, — не отвергло прежних народных богов как пустые призраки, но признало их действительное существование, причем, однако, утверждало, что все эти боги — сплошь дьяволы и дьяволицы, которые вследствие победы Христа потеряли всю власть над людьми и теперь хитростью и обольщениями старались завлечь их на путь греха. Весь Олимп превратился теперь в наземный ад... С наибольшим ожесточением обрушился мрачный бред монахов на бедную Венеру; она главным образом считалась дочерью Вельзевула..." См.: Гейне Г. К истории религии и философии в Германии // Собр. соч. В 10-ти т. Л., 1958. Т. 6. С. 28.

Вагнера обстановка Вартбургского замка и весь ритуал средневекового состязания певцов. Объединив Тангейзера и Офтердингена в одном лице, Вагнер по-разному, однако, опирался на обе легенды: крайние действия (I и III) свободно претворяют различные версии легенды о Тангейзере, действие II непосредственно связано с легендой об Офтердингене.

Одна из идей оперы, особо подчеркнутая "подкреплением" образа Тангейзера другим героем — борцом против аскетической морали, отражает предренессансное "брожение", критику господствующего средневекового духа в преддверии новой эпохи. Переосмысляя это на современный лад, Вагнер исторически достоверный протест делал символом борьбы против буржуазного ханжества и лицемерия, в конечном итоге вставая в ряды немецких борцов с филистерством, каковыми были Гофман, Гейне, Шуман и другие. Использование легендарного "чуда с расцветшим посохом" косвенно поддерживает Тангейзера в его протесте против современного ему догматизма: он был грешником, но его раскаяние не отвергнуто небесами, в то время как жестокосердный папа не направил грешника на путь истинный, но своим проклятием отринул его от мира людей и заставил (как это показано в опере) принять решение вернуться в греховное царство Венеры.

Однако соединение двух легенд, сюжетно-психологическое раскрытие ситуаций, лишь намеченных легендами, создало в образ Тангейзера личность противоречивую, мятущуюся — вполне в характере романтического героя. В то же время увлеченность, с какой Вагнер создавал этот образ и всю оперу, обусловлена была сложными переживаниями самого композитора. В то время как "Риенци", опера, написанная под влиянием и в расчете на парижские буржуазные вкусы, имела в Дрездене огромный успех, "Летучий голландец", ознаменовавший значительный рост Вагнера как глубокого художника, вызвал недоумение публики. Между тем Вагнер справедливо считал, что со следующей оперой встал на новый, серьезный художественный путь. Этот путь оказался чреватым непониманием со стороны публики, что не обещало легкого успеха и в будущем. Но и жертвовать завоеванным успехом было не так-то легко: ярко эффектный оперный стиль "Риенци" обещал славу, блестящее положение в обществе, богатство и многие другие жизненные блага. В своих автобиографических работах композитор подчеркивал, насколько манящими были для него подобные перспективы. Искусство же, как он его понимал теперь, требовало от него жертвы, сурового самоотречения во имя высших идеалов. Все это достаточно убедительно объясняет те, столь удавшиеся ему музыкально-образные антитезы, которые составляют главный драматургический нерв оперы "Тангейзер": манящим волшебным видениям царства Венеры противопоставлены суровость строгих хоралов, величие страдания кающегося героя. "Этот образ (Тангейзер) родился из моей внут-

ренной сущности", — писал Вагнер позже, в "Обращении к друзьям"<sup>1</sup>. Но содержание, которое вольно или невольно вложил в свои образы Вагнер, несомненно осложняет общую направленность оперы, личные мотивы противоречат той предренессансной исторической идее, в свете которой Венера и ее царство становятся как бы знаменем борьбы с мертвящим влиянием средневекового аскетизма. И если Тангейзеру свойственна романтическая неудовлетворенность, если он ни в царстве Венеры, ни в мире сурового самоотречения и религиозного смирения не может "найти" себя, то сюжетный ход развития имеет все же известную целенаправленность, а именно: от завлекающего, сбивающего с правильного пути волшебного царства, столь широко показанного в первой сцене оперы, — к раскаянию героя, к искупляющей смерти кроткой Елизаветы, к прославлению божественного милосердия. В итоге герой прощен, но его пребывание в царстве Венеры этим нисколько не оправдывается. Короче, оперный сюжет не дает слияния противоположных начал, но подчеркивает необходимость господства одного из них. Рассуждения Вагнера об идеалах истинной любви, о гармоничном слиянии возвышенной духовности и "полной чувственной правды" носят характер в известной мере абстрактный, к тому же подобные высказывания возникают уже гораздо позже в "Обращении к друзьям" (1851), программном пояснении к увертюре данной оперы (1853), в "Мемуарах". И в увертюре, относительно независимой от хода сценических событий, все же победы идеальной гармонии противоположных начал не получалось, хотя именно там, если верить программному пояснению Вагнера, эта идея была главной (об этом см. ниже).

По характеру сюжета и по общему музыкальному стилю "Тангейзер" сильно отличается от "Летучего голландца", хотя в целом действительно продолжает тот путь серьезного творчества, на который Вагнер встал со своим "Голландцем". В какой-то мере здесь оживает тот героический пафос, та зрелищность и "импозантность", какие характеризовали "Риенци", только эти качества возвратились уже на ином, более высоком уровне. Сходство вполне закономерно, поскольку Вагнер снова встал перед задачей обрисовать в ярких красках определенную историческую эпоху (к тому же, непосредственно перед созданием "Тангейзера" Вагнер увлекся историческим сюжетом из времен Фридриха Барбароссы). Вакханалия-балет, величественные шествия, состязание рыцарей-певцов — эти характерные атрибуты большой французской оперы сближают Вагнера с Мейербером, которого он позже так яростно критиковал. В целом мастерство Вагнера в этой опере значительно возросло — особенно мастерство симфониста, а по сравнению с удивительно единым по своему суровому, "морскому" колориту "Летучим голландцем", "Тангейзер"

<sup>1</sup> С. 358.

оказывается произведением несравненно более многогранным. Главные достижения Вагнера в этой опере — глубина и яркая впечатляемость многих образов, сила контрастов, разработка новой оперной формы — монолога, блеск и исключительное богатство оркестровой выразительности — все это свидетельствует о заметном шаге вперед в творческом развитии композитора.

В основе драматургического развития оперы лежат три образные сферы: волшебнo-красочные образы царства Венеры, образы религиозно-го смирения и глубоких страданий, объединяющие Тангейзера, пилигримов и Елизавету в час ее трагических переживаний; наконец, картины эпохи, образы рыцарства, сочетающие внешнюю героику ("Шествие рыцарей" во II действии) с благородными и несколько холодными прославлениями возвышенной любви (Вольфрам и другие рыцари). В сюжетно-драматическом плане полярные начала, связанные с первыми двумя сферами, сконцентрированы в образах Венеры и Елизаветы. Тангейзер как личность противоречивая подобно веберовскому Максy олицетворяет в себе борьбу этих начал, но внешне, как рыцарь, он связан и с третьей сферой. Характерно для романтической трактовки образа главного героя, что он всецело находится в центре, тогда как Венера и Елизавета имеют значение не столько сами по себе, сколько как символы противоречивых устремлений героя. Это несколько напоминает концепцию будущей листовской "Фауст-симфонии". Вследствие этого женские образы значительно потеряли в полноте и цельности характеристики сравнительно с Сентой из "Летучего голландца", хотя в предыдущей опере Вагнера герой также находился в центре борьбы "за него" двух противоположных начал. Но роковое проклятие Голландца не было там олицетворено в каком-либо стороннем персонаже, тогда как искупительная сила женской любви всецело сосредоточилась в образе Сенты. Все же образ Венеры в "Тангейзере" весьма примечателен: трудно найти знаменитую оперу, где бы античная богиня в такой степени изображена была женщиной — любящей, ревнующей, проклинаящей<sup>1</sup>. Образ Венеры у Вагнера — не застылый образ-символ дивно прекрасной соблазнительницы, но достаточно многогранный человеческий образ. В I-й сцене она встревожена грустью Тангейзера, она использует всю силу своего обаяния, чтобы заставить рыцаря не вспоминать о людях и родной земле, она, наконец, проклинает его в порыве отчаяния — короче, ведет себя как любящая жен-

<sup>1</sup> В разработке Вагнером этого образа не исключено влияние эстетики Лессинга, который, сравнивая возможности изобразительного искусства и поэзии, писал, в частности, следующее: "Венера для ваятеля есть только любовь... Для поэта Венера есть также любовь, но вместе с тем и богиня любви, имеющая, кроме этого своего основного характера, и свои собственные индивидуальные черты и, следовательно, способная поддаваться как отталкивающему, так и привлекающему страстям. Что же удивительного, если она у поэта пылает гневом и яростью, особенно когда причина этого гнева — оскорбленная любовь?" (Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 147—148).

щина, а не олимпийская богиня. Характерно, что в кульминационной сцене III действия Венера активно борется, стремясь увлечь рыцаря в свое царство, тогда как противостоящая ей Елизавета осуществляет свое участие в этой борьбе лишь косвенно: дьявольские чары разрушает траурное шествие с гробом Елизаветы. Как оперный персонаж Елизавета наиболее полно характеризуется не в действии, но в статике. Важнейшие эпизоды здесь — ее молитва в III действии и та косвенная характеристика, какая дается в кантилене Вольфрама (романс).

Но несравненно полнее и ярче охарактеризован сам Тангейзер, в образ которого, как указано было выше, Вагнер вложил очень много личного, глубоко и горячо прочувствованного: и протест против сковывающего свободу личности догматизма, и стремление преодолеть соблазны, следуя высшему долгу, борясь и страдая вместе с людьми, воплощены с большой лирической страстностью.

Общий характер сюжета и мятущийся облик главного героя вполне естественно привели Вагнера к использованию приемов контрастной драматургии. Соответствующие ситуации и противопоставления резко контрастных музыкальных образов весьма характерны для этой оперы. Так, в I действии предельно контрастной оказывается смена картин, когда внезапно исчезает волшебное царство Венеры и Тангейзер оказывается в родных краях, слышит мирные звуки пастушьей песни, а затем смиренную песню пилигримов. В финале II действия, напротив, чувственная музыка вакханалии внезапно вторгается в мир благородно-возвышенных рыцарских песен, а прославление Венеры Тангейзером, вызвав целую бурю, разрушает чинность рыцарского ритуала. В III действии скорбь Елизаветы противопоставляется ликованию прощенных папой пилигримов, среди которых Тангейзера нет. В кульминационной сцене "борьбы" двух противоположных сил за душу Тангейзера звуки вакханалии внезапно уступают место музыке траурного шествия с гробом Елизаветы. Но этот печальный эпизод и смерть главного героя в свою очередь сменяются финальным ликующим хором, возвещающим о чуде с посохом папы, о посмертном прощении мятежного рыцаря.

Если оперы 40-х годов готовят будущую реформу, в частности, по линии разработки лейтмотивной системы, то "Тангейзер" в этом отношении занимает место особое. Он вовсе не продолжает ту лейтмотивную драматургию, которая уже достаточно четко определилась в "Летучем голландце", готовя будущую разветвленную лейтмотивную систему "Лознгринга". В "Тангейзере" новые принципы как будто отступают на второй план. В этой опере нет ни одного сквозного мотива, который бы настойчиво повторялся на протяжении всего произведения, подобно лейтмотиву проклятия в "Голландце". Кроме того, природа сквозных образов (повторяющихся время от времени, но далеко не так часто, как в других вагнеровских операх) совершенно особая: важнейшие из них —

те, которые попали в увертюру, являющуюся квинтэссенцией музыкально-образного содержания оперы, — представляют собой не краткие оркестровые мотивы, но целые оперные эпизоды. Таков хор пилигримов, таковы ариозо Венеры и гимн Тангейзера в ее честь. Даже музыка вакханалии напоминает о себе не столько отдельными инструментальными мотивами (с такими приемами мы встречаемся в сцене состязания певцов), сколько всей своей атмосферой, общим волшебным колоритом, подчеркнутым звучанием скрипок в высочайших регистрах. Именно такое вторжение всей вакхической атмосферы осуществляется в конце рассказа Тангейзера в III действии, после чего уже в его вокальной партии повторяется довольно полно мелодия ариозо Венеры. Подобная "монументализация" сквозных образов соответствует всему монументальному стилю этой оперы с характерными для нее противопоставлениями крупных сцен, с грандиозными хоровыми финалами (особенно выделяется в этом плане финал II действия), с увертюрой, подобной одночастной симфонии. Позже, в "Лозингрине", сквозными станут именно мотивы (или фразы); зато в "Кольце нибелунга", наряду с ними появятся целые музыкальные "пласты" в качестве особого рода монументальных лейтмотивов (музыка огненной стихии, шелест леса, движение рейнских вод и т. д.), чему начало было положено в "Тангейзере".

Если лейтмотивная драматургия, опирающаяся на постоянно звучащие, легко распознаваемые сквозные музыкальные образы, выражена в "Тангейзере" не столь подчеркнуто, как в "Летучем голландце", то она зато лишена той прямолинейности, какая была свойственна в этом отношении предыдущей опере. Лейтмотивы как таковые, повторение отдельных эпизодов, краткие, но выразительные инструментальные мотивы и фразы, повторно звучащие только в одном действии (лейтмотивы местного значения) или же только в одной сцене, — все это составляет сложную и гибкую систему музыкальных повторов, так или иначе способствующую сквозной музыкальной драматургии оперы. Не противопоставляя резко особо подчеркнутые сквозные образы музыке несквозного характера, Вагнер, очевидно, руководствовался тем принципом, который через несколько лет сформулировал в "Обращении к друзьям": "Я поступил бы совершенно неосмысленно как оперный композитор, если бы придумывал новые мотивы для одного и того же настроения, повторяющегося в различных сценах"<sup>1</sup>. Приемы музыкально-образных характеристик героев и конкретных эмоций и ситуаций, не лежащие в плоскости собственно лейтмотивности, но в то же время с ней тесно связанные, особенно наглядно проявляются в III действии (антракт, рассказ Тангейзера — см. об этом ниже).

<sup>1</sup> С. 413.

Главное место в "Тангейзере" занимает драматургия интонаций, подчиняющая себе, вбирающая в себя элементы лейтмотивной драматургии. Отдельные лейтмотивы, совместно с образами нелейтмотивного характера, составляют тот или иной интонационный комплекс. Так, мир сурового самоотречения, страданий и раскаяния отражен в хорах пилигримов:

21a [Moderato] 3-я сц. I д.

216 [Moderato] Там же.

21b Andante maestoso. 1-я сц. III д.

Тема первого из них в увертюре отсутствует, хор впервые возникает в начале 2-й картины I действия; затем он звучит отдаленно, за сценой, в грандиозном финале II действия, вызывая подхваченную присутствующими фразу Тангейзера: "В Рим!" ("Спешит он в Рим!"). Наконец, тема хора входит в программно-симфонический антракт к III действию. Подобным же образом, отчасти формально, мы можем причислить к лейтмотивам знаменитый хор пилигримов из III действия (Пример № 21 в), который в этом действии звучит дважды и темой которого начинается увертюра<sup>1</sup>. "Кочующий" характер приобретает срединная тема этого

<sup>1</sup> Н.А.Римский-Корсаков впервые указал на принципиальную разницу между однократным повторением в опере какой-либо темы (в связи с воспоминанием, возвращением сходной ситуации) и более настойчивым, многократным повторением, когда тема становится сквозной в точном смысле слова. В первом случае он употребляет понятие "реминисценция", во втором — "лейтмотив" (См.: *Римский-Корсаков Н.А. "Снегурочка"* — весенняя сказка (тематический разбор). М., 1978. С. 11—12.

хора (Пример № 21 б), нередко называемая темой "раскаяния Тангейзера" (в соответствии с ситуацией начала 2-й картины I действия, где герой повторяет сам эту мелодию песни пилигримов); таким образом, эта тема сопутствует двум разным хорам пилигримов — в I и III действиях. Но к этим темам естественно примыкает хоральный лейтмотив Елизаветы, впервые возникший в финале II действия, когда она заступает за Тангейзера, окруженного разъяренными рыцарями. Елизавета выступает как бы от имени милосердных божественных сил, что непосредственно оправдывает введение хорального жанра для ее характеристики. В то же время такой прием имеет и более общее значение — строгостью, молитвенной благочестивостью подчеркнуть благородство и чистоту женского образа, что в XIX веке становится уже традицией<sup>1</sup>.



Проводя в целом достаточно четко грань между двумя интонационными комплексами, используя их контраст для раскрытия психологических сторон образа главного героя, борьбы двух устремлений в его душе, Вагнер, естественно, использует разные средства, действующие совместно: характерный для каждой группы образов интонационно-мелодический облик дополняется соответствующим подбором гармоний, оркестровых тембров, так или иначе связанных с опорой на определенный жанр. Для указанной выше группы образов характерен хорал (своего

Очевидно, что повторяющийся музыкальный образ должен прозвучать на протяжении оперы не менее трех раз, чтобы стать не реминисценцией, но подлинным лейтмотивом (ср. троекратное проведение темы любви в опере Верди "Отелло"). В "Тангейзере" некоторые эпизоды имеют трехкратное проведение лишь с учетом их звучания в увертюре (гимн Тангейзера, хор пилигримов), хотя при этом не принимается во внимание их повторение в рамках сцены или оркестровой формы: так, Тангейзер поет свой гимн в честь Венеры (1-я картина I действия) трижды, каждый раз повышая тональность на полтона, а затем повторяет этот гимн в сцене состязания певцов; в увертюре же эта тема звучит два раза — как побочная тема сонатного аллегро (в экспозиции и в репризе). Но самое главное здесь, повторяем, заключается в том, что лейтмотивную функцию приобретают целиком жанровые эпизоды, а не короткие темы.

<sup>1</sup> У Вагнера хорального типа мотивы характеризуют Сенту и Эльзу (помимо Елизаветы), к этому можно добавить Агату в "Волшебном стрелке", Маргариту в "Фаусте" Гуно (видение Маргариты в кабинете Фауста, в дальнейшем обе хоральные темы приобретают значение тем взаимной любви), Микаэлу в "Кармен" Бизе; не прошли мимо этого приема и русские композиторы (донна Анна в "Каменном госте" Даргомыжского, Ольга в "Псковитянке" Римского-Корсакова).

рода лейтжанр оперы). Ваххические темы царства Венеры отчасти тяготеют к фантастическому скерцо: легкость, воздушность, подчеркнутые фактурно и темброво (высокие скрипки, деревянные духовые инструменты в высоких регистрах), составляют специфику этой музыки. Мелодии обычно имеют прихотливый рисунок, значительна роль хроматизмов; в гармонии — опора на уменьшенные гармонии, увеличенное трезвучие, характерны сопоставления далеких аккордов при хроматическом нисхождении мелодии.

Особо важную роль среди ваххических тем, помимо темы ариозо Венеры, играет прихотливо извивающаяся, как бы змееобразная тема, которую условно можно назвать темой Венеры:

23 [Allegro]

Cl., V-le *p*

Ob. Cl. *pp*

В связи с фантастической образной сферой возникло обращение Вагнера к звучанию скрипок в очень высоких регистрах, создающему поистине волшебный колорит. Это — удачное развитие приема, найденного Вебером в Эврианте (призрак Эммы). Перекликается это также с образом эльфов в увертюре "Сон в летнюю ночь" Мендельсона. Сам Вагнер блестяще разовьет этот тембровый эффект в своем вступлении к "Лознгрину".

Нельзя, однако, пройти мимо одного бросающегося в глаза несоответствия образного решения, противоречащего рассмотренной драматургии интонаций: оркестровая партия в арии Елизаветы, которой начинается II действие, неожиданно совпадает по своему нервно-экспрессивному чувственному характеру с образами вакханалии. В музыке этой можно отметить то достоинство, что она по стилю — уже вполне вагнеровская, чего нельзя сказать о последующем итальянского типа дуэте Тангейзера и Елизаветы. Но для выражения радости чистой и кроткой героини Вагнер не нашел штрихов, отличных от тех, которые выражали ваххическое опьянение, то есть невольно выразил свое понимание полноты любви, ее "чувственной правды":

24 [Allegro]

V-le *p* *cresc.*

P



Историко-бытовой фон, на котором разворачивается драма, отражен в комплексе рыцарственных, внешне-героических тем. Квинтэссенцией этого стиля, развивающего некоторые стороны стиля "Риенци", становится знаменитое шествие рыцарей во II действии. Жанр марша является определяющим для этой образной сферы, характерна также "героическая" пунктирная ритмика — как при выходе ландграфа до начала шествия рыцарей:

25 [Allegro]

Ландграф: На празд-ник ред-кий я гос-  
 -тей со-звал; все, как о-дин, спе-шат сю-(да)

Дополняют этот историко-бытовой фон песни рыцарей с их певучими, но эмоционально холодноватыми мелодиями (наиболее концентрированное выражение этот стиль находит в романсе Вольфрама из III д.).

По своей структуре композиция "Тангейзера" стоит еще на полпути между классической номерной оперой и музыкальной драмой сквозного строения. Здесь немало относительно традиционных по строению оперных "номеров": ария Елизаветы и ее молитва, дуэт Тангейзера и Елизаветы, романс Вольфрама, песни рыцарей на состязании, хоры пилигримов, ансамбли с хором в финалах I и II действий. В то же время встречаются крупные сцены сквозного строения, включающие в себя отдельные (но необособленные наподобие оперного номера) ариозные эпизоды. Такова сцена Тангейзера с Венерой в начале I действия, где декламационного

характера диалоги чередуются с троекратно звучащим гимном Тангейзера и ариозо Венеры, манящей героя в "прохлады полный тихий грот". Но наиболее существенным для будущего реформы оказался гениальный монолог Тангейзера из III действия, представляющий собой его рассказ о паломничестве в Рим. Здесь у Вагнера зародилась та специфическая форма рассказа-монолога, которая в его реформаторских музыкальных драмах вытеснила прежние оперные арии. В отличие от обычных арий (или даже более свободно построенных декламационных монологов — вроде "арии" Голландца) такой монолог не обращен к зрителю-слушателю — сильное высказывание здесь мотивировано чисто сценически: герой рассказывает о себе кому-то, кто находится на сцене (в данном случае друг Тангейзера Вольфрам). Построение монолога не регламентировано никакими формальными схемами из арсенала классических форм, но определяется всецело образом содержанием текста. Иными словами, не текст подгоняется к заранее взятой форме (для чего композиторы часто использовали повторение целой части текста или отдельных фраз, даже слов), а, напротив, форма обрисовывается развитием текста, в котором некоторые сходные моменты и словесные повторы могут вызвать к жизни элементы музыкально-тематической репризности, независимо от того, какая музыкальная форма получается в итоге и подлежит ли она традиционной классификации. При этом Вагнер принципиально меняет соотношение вокальной и оркестровой партий, почти лишая первую тематической насыщенности в связи с ее свободно-декламационной трактовкой и сосредотачивая во второй все наиболее яркие музыкально-образные элементы. Оркестр осуществляет таким образом периодическое музыкальное обобщение, которого не хватает свободно развивающейся вокальной декламации.

Рассказ Тангейзера содержит несколько разделов. В первом доминирует концентрированный, многократно повторяющийся оркестровый образ, передающий то состояние жгучего раскаяния, под влиянием которого герой отправился с паломниками в Рим; вокальная же партия с самого начала опирается на декламацию, не выявляя никакой музыкальной

26a Andante

26б

Тангейзер: С тем же ром в сердце, что в других сердцах ед-валь...

Оркестровая фраза (диалогическая переключка альтов и скрипок) сжато передает страдания героя. Не являясь формально лейтмотивом (о чем мы узнаем лишь из анализа оперы в целом), эта фраза имеет все особенности типичных вагнеровских лейтмотивов и, так же, как последние, многократно повторяется для создания общей музыкальной целостности данного раздела (сравним повторения мотива "сна Брунгильды", на фоне которых звучит кантилена прощания Вотана)<sup>1</sup>.

Раздел, связанный с приходом Тангейзера и пилигримов в Рим, отмечен музыкальным обобщением в виде хорала (тоже многократно повторяется), новый раздел, являющийся кульминационным, воспроизводит в вокальной партии проклятие папы (в виде типично оперных, скандированных на одном звуке проклятий), в то время как в оркестре звучит краткий "мотив проклятия":

[Un poco più mosso]

27a Flauti *p*

[Lento maestoso]

276 Tr., Trb. *ff* *dim.* *ff* *p* Archi

<sup>1</sup> Создавая в раннем периоде творчества яркие и броские мотивы-характеристики, иногда становящиеся как бы местными лейтмотивами (в пределах какой-либо крупной сцены), но не являющиеся для всей оперы лейтмотивами как таковыми, Вагнер готовил таким путем элементы будущей лейтмотивной системы. Но внешнее сходство таких мотивов-характеристик с собственно лейтмотивами (сходство интонационно-тематическое и содержательное — как характеристика определенного состояния героя или массы) не должно мешать проводить между ними четкую грань с точки зрения их драматургической функции на протяжении всей оперы. Некоторые немецкие музыковеды невольно запутывают вопрос, делая "обратный ход" — от зрелой лейтмотивной системы Вагнера к тематизму его более ранних опер, характеризуя каждое яркое тематическое образование в последних как "мотив" и давая при этом словесно-образную характеристику ("мотив гнева", "мотив сомнения", "мотив любовной страсти" и т. д.). Из этого вырастают предпосылаемые клавирам таблицы мотивов, внешне напоминающие лейтмотивные сводные таблицы в клавирах драм "Кольца нибелунга", но на деле мешающие в одну кучу реальные лейтмотивы и сквозные мотивы-характеристики.

Поскольку после этого в рассказе — для контраста — упоминается о том, как счастливые полученным отпущением грехов пилигримы покидали Рим, в оркестре возникает повторение светлого хорального образа. Но это — лишь намек на репризу после драматичной кульминации. На самом деле заключительный раздел монолога связан с совершенно новым музыкальным материалом: проклятому герою остается лишь возвратиться в царство Венеры — это решение подкрепляется в музыке не только появлением вакхических звучаний в оркестре, но и возникновением в партии героя (впервые в этом монологе) ариозной темы, взятой из ариозо Венеры в I действии. Однако формального завершения в монологе нет — он незаметно вливается в бурную сцену-терцет (Тангейзер, Вольфрам, Венера), готовящую главный перелом в ходе драмы.

Симфоническое начало в опере "Тангейзер" получило чрезвычайно яркое развитие, характеризуя решительный шаг, сделанный Вагнером после "Голландца". Не столько увеличившееся значение оркестра, сколько разнообразное и гибкое его использование характеризует новые огромные достижения композитора. Мощь и блеск, угрюмые и суровые звучания, тончайшие, "воздушные" оркестровые образы и многое другое характеризует богатство оркестровых возможностей, выявленных Вагнером в этой опере. Помимо выразительного использования разделенных скрипок в высоких регистрах, еще одному найденному здесь приему суждена была в операх Вагнера блестящая будущность: речь идет о выдвигании медных инструментов на первый план, когда они исполняют тему, тогда как струнные и деревянные духовые образуют для них сложный, трепетный фон (кульминация первой части увертюры, ее финал). Превосходно выявлена выразительность одной лишь духовой группы в начале увертюры (хорал) и в молитве Елизаветы.

Немаловажным достижением было создание Вагнером программно-симфонического антракта к III действию, который получил условное название "Паломничество Тангейзера". События, фигурирующие в рассказе-монологе, здесь передаются не столь повествовательно, но как бы философски-обобщенно, указывая на Елизавету как на спасительницу Тангейзера и совершенно минуя образы вакханалии. Но величайшим достижением Вагнера-симфониста явилась знаменитая увертюра к опере.

Вопреки тем установкам, которые возникли у Вагнера по поводу задач оперной увертюры и были выражены в его статье "Об увертюре", в "Тангейзере" возникла перед оперой самостоятельная инструментальная драма, в сжатом виде передающая не только основные образы и их соотношение, но и следующая сюжетному развитию оперы вплоть до конечной развязки. Иными словами, Вагнер развивал здесь принципы бетховенской "Леоноры № 3". В итоге увертюра к "Тангейзеру" заняла в истории музыки место рядом с "Леонорой № 3" — как одна из самых монументальных увертюр, постоянно исполняющихся в симфонических концертах.

Драматургия увертюры основана на противопоставлении двух ярко контрастных образных сфер: образам серьезным и глубоким, отмеченным суровостью, проникнутым духом средневекового аскетизма, противопоставляется волшебной-чувственной музыка вакханалии в царстве Венеры. Характерно, что образ мятущегося Тангейзера поочередно связывается с обеими этими сферами: в первой части увертюры тема "раскаяния Тангейзера" очень естественно возникает из вступительных хоральных звучаний, во второй части гимн рыцаря в честь Венеры (побочная тема сонатного аллегро) своей страстной приподнятостью соответствует всему вакхическому строю предыдущей музыки. Обобщенное программно-сюжетное содержание увертюры облекается в своеобразную классически четкую форму, в которой трансформированы некоторые традиционные принципы (медленное вступление + быстрая часть, возвращение образов вступления в конце — как в первой части 103 симфонии Гайдна или "Шотландской симфонии" Мендельсона). Но чрезвычайно важное, основополагающее значение начального раздела увертюры превращает его из традиционного вступления к сонатному аллегро в самостоятельную часть *Andante maestoso*, более жато повторяемую в конце. Сонатное же аллегро не содержит заметных образных антитез, в разных вариантах воплощая образы вакхического характера (так сказать, формальная сонатность, лишенная той динамики и драматургической конфликтности, какая составляла сущность бетховенской сонатности "Героического периода"). Таким образом, в итоге возникает монументализированная трехчастная форма с относительно одноплановым сонатным аллегро в качестве средней части (форма, обратная той, какая возникала в скерцо Девятой симфонии Бетховена, где в полной сонатной форме были написаны крайние части). Наряду с легко воспринимаемой крупного плана трехчастностью стройности формы способствует принцип концентричности, отраженный в форме целого, а также в построении первой и второй частей. Для сонатного аллегро и для всей увертюры в целом центром симметрии становится лирический эпизод (типичный центральный эпизод романтических "свободных" форм), воспроизводящий музыку "манящего" аризо Венеры из 1-й картины I действия. В соответствии с концентрическим принципом главная и побочная темы аллегро в репризе меняются местами, а в первой части центром становится мощное провозглашение хоральной темы, "обрамленное" упоминавшейся "темой раскаяния"; по краям — утрюмо и сосредоточенно звучащий аккордовый хорал. Однако тенденции постоянной симметричности проявляют себя лишь приблизительно — иначе невозможно было бы отразить в музыке последовательность сюжетного развития. Гораздо важнее та основная, крупного плана закономерность общего развития, которая подчинена триаде: тезис (I ч.), антитезис (II ч.), синтез (III ч.). Здесь самое существенное — сокращение музыки первой части при ее повторении (схематично:  $ABA_1$  вместо  $ABA_1B_1A$ ), иной,

более "синтетический" характер кульминационного раздела (А<sub>1</sub>), а также выдержанный прием постепенного динамического нарастания к финальной кульминации всей увертюры (< вместо > первой части). Итак, романтическая приподнятость высказывания, подчеркнутая острота контрастов (романтическое "двоемирие"), характерное для романтиков свободное сочетание классических принципов формообразования не противоречат удивительной стройности целого, отмеченной буквально классической логикой и ясностью<sup>1</sup>. Художественные достоинства увертюры обусловлены и великолепной оркестровкой, которая подчеркивает отмеченную стройность конструкции. Здесь проявились общие для данного периода авторские намерения "исходить из возможно более экономного пользования оркестровыми силами, чтобы иметь в своем распоряжении известный запас комбинаций, необходимых для дальнейших музыкальных планов"<sup>2</sup>. Так, в трех первых разделах первой части последовательно выступают кларнеты и фаготы с валторнами (без струнных!); затем на первый план выдвигаются струнные, поддержанные предыдущими инструментами; в третьем разделе впервые вступают трубы с тромбонами. Во второй части особо велика роль скрипок и высоких деревянных духовных, создается звучность волшебная, феерическая; в самом конце увертюры впервые достигается максимальная мощь tutti при господстве унисона медных духовных<sup>3</sup>.

Парижская редакция оперы, относящаяся к 1961 году, помимо расширения вакханалии (в основном в целях введения требуемых дирекцией балетных номеров), по-новому решила и проблему увертюры — уже полностью в духе вагнеровских воззрений: увертюра не обособляется от оперы, но непосредственно в нее переходит. Это достигается отсечением

<sup>1</sup> Нельзя не отметить, однако, известной противоречивости финальной кульминации с точки зрения программного замысла увертюры (если он в основном был таков, каким выглядит в программном пояснении 1852 года — см.: Рихард Вагнер. Статьи и материалы. С. 56—58). Здесь, как и в арии Елизаветы, скорее выразилось то, что переживал Вагнер в пору создания музыки, чем рационально намеченный итог. Иными словами, задуманный гармоничный синтез двух противоположных начал, их слияние "в едином поцелуе любви" все же не получились: торжественно, не без грозного оттенка, звучащая тема хора в унисоне всех медных инструментов решительно господствует над "вакхическими" звучаниями, превратившимся, по существу, в фон. Идеальную мечту художника о полноте проявления любви невольно вытесняет суровая реальность: необходимость отречения, верность высшему художественному закону. Недаром Ф. Лист в своем пояснении к этой увертюре пишет, вопреки Вагнеру, что "спокойный хорал торжественною своею поступью с каждым шагом овладевает симпатичною души, одерживает победу над звуками чувственности" (перевод Серова: *Серов А.Н.* Статьи о музыке. М., 1987. Вып. 3. С. 246; разрядка моя. — Г.К.).

<sup>2</sup> Мемуары. Т. 2. С. 93.

<sup>3</sup> Сжатое рассмотрение увертюры — при ее широкой известности — не требовало иллюстрации ее основных образов. Более детальный анализ см. в статье: *Крауцлис Г.* Увертюра к опере "Тангейзер" и программно-симфонические принципы Вагнера // Рихард Вагнер: Статьи и материалы. С. 136—174.

третьей части и предшествующего ей переломного момента, создававшего в первом варианте впечатление крушения Венериного царства. Теперь финальная кульминация сонатного аллегро смыкается с началом сценической вакханалии. Естественно, первый вариант сохранился как вариант концертный, второй (в большинстве немецких постановок) — как театральный.

### 3. Романтическая опера "Лоэнгрин"

"Лоэнгрин" завершает собой Дрезденский период творчества Вагнера. Законченный накануне начавшейся революции, он обозначил собой ту границу, за которой творчество уступило место непосредственной революционной деятельности. Но не только это определило особое положение "Лоэнгрин" в творческом развитии Вагнера. Музыкально-драматические особенности оперы свидетельствуют о переломном ее значении с точки зрения реализации оперной реформы: это был заметный поворот в сторону музыкальной драмы. Завершая линию романтической оперы (в ее специфическом вагнеровском толковании), "Лоэнгрин" открывает путь радикальной реформе этого жанра.

Превосходно ориентируясь в средневековой литературе, Вагнер еще в большей степени, чем при создании "Тангейзера", опирался здесь на различные источники, так что разработка сюжета "по мотивам рыцарских легенд" была, по существу, всецело его заслугой.

Основу легенды о Лоэнгрине составляет образ благородного рыцаря волшебной силы и красоты. Его появление среди людей всегда неожиданно, он приплывает в ладье, влекомой лебедем, который олицетворяет собой нравственную чистоту. В некоторых сказаниях герой именуется Рыцарем Лебеда, и происхождение его окутано тайной. Другие варианты легенды называют имя Лоэнгрин (от Лоэран Грин — Грин Лотарингский). Наиболее древние источники — кельтского происхождения. Более поздние относят подвиги героя к конкретной исторической эпохе — царствованию германского короля Генриха Птицелова (913—936). Некоторые средневековые поэты, стремясь придать легенде благочестивый христианский характер, связывают Лоэнгрин с мистическим братством святого Грааля и называют главу этого братства, Парсифаля, отцом героя. Так народная легенда о Рыцаре Лебеда переплетается с христианской легендой о Граале<sup>1</sup>.

Однако Вагнер в своей опере нисколько не старался подчеркнуть религиозное начало. Более того. Именно христианская версия сказания, как он признавался, первоначально оттолкнула его от этого сюжета. "Кто в Лоэнгрине открывает категорию христианского романтизма, тот созерцает его случайную внешность, а не самую сущность", — писал он позже в

<sup>1</sup> Более подробно о Граале см. в разделе, посвященном "Парсифалю".

"Обращении к друзьям"<sup>1</sup>. Как романтик Вагнер выявил в сюжете его более общую романтическую сущность — "тоску человеческих желаний"<sup>2</sup>. Конфликт же земного и божественного, лежащий в основе драмы Эльзы и Лознгринга, восходит к гораздо более древним источникам, вырастает "из идеально-современных основ человеческой истории вообще"<sup>3</sup>. "Кто не знает "Зевса и Семелу"? — пишет далее Вагнер. "Бог полюбил земную женщину и ради этой любви является к ней в человеческом образе. Но Семела узнает, что возлюбленный явился не в своем настоящем виде, и увлеченная порывом истинной любви, требует от супруга, чтобы он показался ей во всем чувственном блеске своей божественной личности. Зевс знает, что должен будет уйти от нее, что это будет ее гибелью"<sup>4</sup>.

Но именно романтики в подобных коллизиях сместили акцент — их интерес был перенесен с земного человека, которому строго запрещено проникать в тайны божественного, на неземное существо, стремящееся к людям и прежде всего к земной любви. Вполне в этом духе трактовал Вагнер образ своего Лознгринга, который "жаждал не преклонения и восхищения, а того единственного, что могло спасти его от одиночества, успокоить его тоску: любви, возможности быть любимым, понимания, рожденного любовью"<sup>5</sup>.

Как романтик, а также как сторонник Фейербаха, Вагнер еще более, чем в предыдущих операх, выдвигает в "Лознгрине" на первый план категорию любви. В "Обращении к друзьям" (1851), разъяснения по этому поводу носят уже вполне фейербахианский характер — к тому времени композитор успел познакомиться с работами философа и подобно сочинению последнего "Основы философии будущего" называет свой эстетический труд "Произведение искусства будущего" (издано в 1850 году). Как отмечал в свое время Д.Гачев, "вслед за Фейербахом Вагнер утверждает, что самая жизненная потребность человека — это потребность в любви"<sup>6</sup>. Неслучайно именно раздел упомянутой работы Вагнера 1851 года, посвященный "Лознгрину", содержит наиболее пространственные рассуждения о сущности любви, ее роли в человеческом обществе. Но это сказалось и позже. В написанном в 1853 году программном пояснении к оркестровому форшпилю "Лознгринга" Вагнер весь большой первый абзац посвящает подобным рассуждениям: "Из мира ненависти и распри, казалось, навеки исчезла любовь: ни для какого человеческого сообщества уже не были святы ее законы. Отношения людей друг к другу всецело определялись одним лишь суетным стремлением к выгоде и стяжанию.

<sup>1</sup> С. 386.

<sup>2</sup> Там же. С. 376.

<sup>3</sup> Обращение к друзьям. С. 376.

<sup>4</sup> Там же. С. 377.

<sup>5</sup> Там же. С. 384.

<sup>6</sup> Дмитрий Гачев. Статьи, письма, воспоминания. М., 1975. С. 52.

Среди этих тоскливых забот проснулась в людских сердцах извечная жажда любви..."<sup>1</sup>. Еще позже, в письме к Августу Рекелю (от 25 янв. 1854 г.) Вагнер снова возвращается к идейному содержанию своей оперы: "...Относительно же Лознгрина, как я его понимаю, остаюсь при полном убеждении, что в нем я выразил 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"<sup>2</sup>.

Но полностью идею "Лознгрина", в особенности ее автобиографический оттенок, нельзя понять без рассмотрения судьбы предыдущих опер. Начиная с "Летучего голландца", расхождение между художественными устремлениями Вагнера и ожиданиями публики становилось постепенно все более заметным. В результате, работая над "Лознгрином", в котором новаторские черты должны были проявиться еще заметнее, композитор уже вовсе не верил в успех, не ободрял себя надеждой на понимание публики. А в то же время в истинности избранного художественного пути у Вагнера сомнений не было. Таким образом, коллизия "пророка без отечества", романтическая идея одиночества художника в современном обществе властно завладела Вагнером и окрасила в субъективные тона историю волшебного рыцаря, который сошел на землю, чтобы творить добро, но, не понятый людьми, вынужден был вернуться в свое волшебное царство. Признания самого Вагнера недвусмысленно указывают на то, что это царство, отъединенное от повседневной людской жизни, отождествлялось им с внутренним миром художника, с миром его творчества, обреченного на замкнутость в самом себе. "Не оскорбленное тщеславие, а боль вырванной с корнем мечты поразила меня до самой глубины души. Я понял, что "Тангейзер" проник только в сердца немногих, близких мне друзей, а не в душу публики, которую я невольно имел в виду, отдавая на сцену свою оперу", — писал несколько позже Вагнер в "Обращении к друзьям"<sup>3</sup>. "Как человек искусства, — признавался он далее, — я понял тогда полное свое одиночество — только в этом чувстве одиночества я мог теперь черпать стимул и стремление к творчеству"<sup>4</sup>.

Лирический пафос "Лознгрина", следовательно, вполне понятен, для нас ясны его корни. Однако субъективизм в трактовке легендарного сюжета не мог не привести к противоречиям. Требования к публике со стороны Вагнера были, по существу, чрезмерными. Позже, в эпоху создания своих "Мемуаров" он, видимо, сам в какой-то мере это осознал, отметив, что познакомил публику с тенденциями, "выходящими за пределы обыч-

<sup>1</sup> Рихард Вагнер: Статьи и материалы. С. 58.

<sup>2</sup> Письма. Дневники. Обращение к друзьям. С. 178.

<sup>3</sup> Там же. С. 380.

<sup>4</sup> Там же. С. 382.

ного, и заставил ее, путем размышления и абстракции от реального хода действия на сцене, понять мою основную идею. Воплотить же эти тенденции, выразить их в драматической постановке настолько ясно, чтобы и большая, необразованная публика прониклась ими — мне так и не удалось<sup>1</sup>. Однако такое абстрагирование от конкретного сюжета — ради выражения более общей, но глубоко волнующей автора идеи — мы вообще встречаем у романтиков.

Все же, объективно говоря, "Лоэнгрин" достаточно убедителен как сюжетное произведение, навеянное поэтической легендой и разработанное Вагнером-либреттистом во всех чисто житейских деталях. Навязанная этому произведению идея о трагическом положении художника в современной жизни является неким довеском и органически не вытекает из подлинного содержания оперы. Эта чисто внешняя по отношению к опере идея к тому же давно потеряла свою актуальность, поскольку именно "Лоэнгрин" оказался одной из самых популярных опер Вагнера: и это свидетельствует о широком успехе художника, о всеобщем признании.

Пример Вебера и его "Эврианты" имел чрезвычайное по плодотворности влияние на драматургическую концепцию "Лоэнгрин", в котором паре положительных героев — Лоэнгрин, Эльза — противостоит пара злодеев-завистников — Фридрих, Ортруда (сравн.: Адольф, Эврианта — Лизарт, Эглантина)<sup>2</sup>.

Но если у Вебера все четыре главных персонажа — реальные люди, а фантастика (призрак Эммы) вынесена за рамки действия (о призраке только упоминается), то у Вагнера лицом фантастическим оказывается главный герой. Известная отрешенность от земной жизни, несмотря на чисто романтическое устремление к людям, подчиненность посланца Грааля долгу определяют некоторую холодноватость образа. Если не иметь в виду чисто внешнюю обрисовку героя как могущественного рыцаря, то в эмоциональном плане ему свойственна преобладающая элегичность. Но именно эта элегичность, отражая наиболее глубинные стороны вагнеровского замысла, передавая тоску одиночества, недостижимость идеала, воплощается с особой искренностью и кладет отпечаток на все произведение, отличая его от страстно-напряженного "Тангейзера".

Зато всецело по-земному, во всей психологической сложности раскрывается образ Эльзы. Вряд ли можно считать преувеличенной ту самооценку, какую дает по этому поводу Вагнер: "Я открыл женщину, которая, сознательно влекомая необходимыми особенностями любви, идет к своей гибели: женщину, которая, при всей невоздержанности молитвенного преклонения, готова скорее все потерять, чем отказаться от пол-

<sup>1</sup> Мемуары, т. 2. С. 104. Разрядка моя. — Г.К.

<sup>2</sup> Это в свое время было отмечено А.Н.Серовым, позже И.И.Соллертинский написал на эту тему небольшую газетную статью.

ного обладания любимым человеком... Эльза, женщина, до тех пор не разгаданная, а теперь понятная, необходимейшее воплощение чистейшей произвольности наших чувств, сделала меня истинным революционером<sup>1</sup>. Невольно возникает сопоставление с позже появившейся французской лирической оперой, где также в центре внимания находится взаимная любовь двух героев, где роковые обстоятельства ведут к непрерывной разлуке и где из двух персонажей женщина-героиня обрисована наиболее полно и психологически убедительно ("Фауст" Гуно, "Лакме" Делиба, "Манон" Массне).

Погружение в сферу психологически углубленной лирики имело для Вагнера весьма важное значение: как и в "Тангейзере", многие страницы партитуры написаны с величайшим вдохновением, с предельной искренностью. "Сопереживание" достигло своего высшего проявления, а в этом — залог непосредственного воздействия на публику. И если, например, Чайковский (по поводу смерти Германа) или Пуччини (в связи со смертью Мими) в своих письмах очень сходно рассказывают о своем потрясении в момент создания соответствующей сцены, то и у Вагнера мы находим нечто подобное. "Я страдал настоящим, глубоким страданием, — пишет он, — обливался горячими слезами, когда почувствовал неизбежную, трагическую необходимость разрыва, гибели любящих друг друга существ"<sup>2</sup>.

Представители контрдействия, враги Эльзы и Лознгриня обрисованы в принципе сходно относительно друг друга — более психологически сложно Ортруда, более однопланово Фридрих Тельрамунд. Как главная вдохновительница страшной интриги, злобная и коварная женщина, сходная с леди Макбет по своей зловещей роли в развитии драмы, Ортруда получает богатую и психологически углубленную характеристику. В связи с ее действиями возникает еще один идейный мотив произведения — борьба уходящего язычества с победившим христианством (открытое выражение — в ее кратком, эмоционально приподнятом монологе из II действия: "Валгаллы боги! Помощь мне пошлите!.."). Притворное смирение проявляет Ортруда при первой встрече с Эльзой в том же II действии. Между этими двумя полюсами — самые разные оттенки устремлений и настроений. Что же касается Фридриха, то одноплановость его характеристики вполне соответствует его истинному облику — сурового, честолюбивого, но недалекого воина, фанатически преданного узким понятиям рыцарской чести.

Достаточно внешнюю обрисовку получает фигура короля. А.Н.Серов и здесь нашел сходство с "Эвриантой": "Прибавочное и мало влиятельное лицо — король Генрих Птицелов (и в "Эврианте" есть точно такой же

<sup>1</sup>Обращение к друзьям. С. 390.

<sup>2</sup> Там же. С. 390.

полудекорационный король)"<sup>1</sup>. Но образ короля органически входит в ту серию внешних моментов действия, которые правдиво и довольно импозантно отражают историческую эпоху (здесь — вольно или невольно — Вагнер допускает переключку с мейерберовскими операми на исторические сюжеты). Прибытие короля в начале оперы, появление волшебного рыцаря, поединок, трубачи на башнях, возвещающие наступление утра, свадебное шествие в собор, новое прибытие короля (в начале 2-й картины III действия), обращение Лознгринна к народу и его картинное исчезновение — всему этому немало аналогий можно найти как в операх самого Мейербера, так и в произведениях, отражающих общее воздействие большой французской оперы. Но это не традиционная оперная мишура, а, напротив, важный элемент драматургии и чисто сценического развития. Это вполне соответствует опере на условный исторический сюжет; притом восприятие слушателей — как слуховое, так и зрительное — находит достаточно разнообразия и увлекательности в ходе спектакля.

Многогранно и правдиво отражая характер эпохи, Вагнер, однако, умело прочерчивает основную линию развития и выявляет главенство того героя, именем которого названа опера. Тайна Лознгринна — та пружина, вокруг которой сосредоточены действия всех четырех главных героев. Поэтому рассказ Лознгринна во 2-й картине III действия занимает такое же центральное положение, какое в "Летучем голландце" занимала баллада Сенты. Это и концентрация всех основных музыкальных характеристик героя. И так же, как в "Летучем голландце", оркестровое введение к опере непосредственно связано с центральным эпизодом. Именно два этих эпизода в музыкальном развитии оперы с особой силой выявляют господство того поэтического элегического тона, о котором говорилось выше<sup>2</sup>. И конечно, основная характеристика (лейтмотив) героя при этом особенно важна. В ней отчетливо выделяются ядро строго хорального облика и последующее развитие, полное мелодического обаяния, тонкое по гармонизации и отмеченное в четырехголосном изложении отдельными приемами строго стиля:

<sup>1</sup> Серов А.Н. Избр. статьи. М.; Л., 1950. Т. 1. С. 443.

<sup>2</sup> Характеристика оперы, предназначенная для русских читателей, не может пройти мимо прочных традиций, сложившихся в русском оперном исполнительстве под влиянием прежде всего Л.В.Собинова. Именно в его исполнении особенно подчеркивался лиризм в облике главного героя. По мнению знаменитого русского певца, "едва ли правильно выставлять на первый план чисто германский патриотизм и военный пыл Лознгринна" (см.: Львов М. Л.В.Собинов. М.; Л., 1951. С. 67—68). Полной "единомышленницей" Собинова в этой лиризации оперы была А.В.Нежданова. От этой замечательной пары пошла русская традиция поручать исполнение главных героев певцам с лирическими голосами. "Когда Леонид Витальевич и я, — вспоминает Нежданова, — впервые спели Лознгринна и Эльзу, то ряд известных дирижеров — Моттль, Оскар Фрид, Штидри, Клемперер во главе со знаменитым Артуром Никишем — были поражены убедительностью и новизной трактовки" (см.: Львов М. А.В.Нежданова. М., 1952. С. 102).



Новаторство Вагнера в "Лоэнгрине" в наибольшей степени касается драматургии и некоторых композиционных приемов. "Лоэнгрин" — первая опера Вагнера, в которой полностью отсутствуют традиционные для оперы арии. Сольные высказывания героев возникают либо как небольшие ариозо по ходу развития больших драматических сцен (например, ариозо Лоэнгринга "Как эта ночь мне сладко мысль туманит" в дуэтной сцене с Эльзой из III действия или зловещее обращение Ортруды к языческим богам во II действии — после сцены с Эльзой); либо как монологи-рассказы. В таких монологах, как "Сон Эльзы" (I д.) и "Рассказ Лоэнгринга" (III д.), закрепляется тот тип новой оперной формы, который отчетливо выявился уже в рассказе Тангейзера: при декламационном характере вокальной партии важнейшие музыкально-характеристические образы концентрируются в партии оркестра — в виде лейтмотивов различного типа ("Сон Эльзы") или в виде вариационных изменений, темброво-оркестровых переокрасок одного лейтмотива ("Рассказ Лоэнгринга"). Существенно изменилось формальное строение каждого из действий: вместо серии "номеров" произошло разделение на сцены-явления — как в будущих реформаторских музыкальных драмах. Но как произведение переходное "Лоэнгрин" все же сохранил явные следы традиционной номерной структуры — более всего в ансамблевых и хоровых эпизодах, поскольку смена сольного пения или оркестрового звучания ансамблевым пением всегда очень заметна и составляет четкую грань; другая, конечная грань определяется завершением ансамбля или хора, в результате чего отсутствие традиционного "номерного" обозначения в таких случаях является лишь моментом формальным.

Чрезвычайно важным шагом на пути к реформаторской музыкальной драме является в "Лоэнгрине" развитая лейтмотивная система: не два или три, но свыше десятка разнообразных лейтмотивов пронизывают музыкально-драматическое развитие, отмечая все наиболее существенные моменты в этом развитии. Эта лейтмотивная система вырастает из общих для оперы XIX века принципов интонационной драматургии, выявляя наиболее характерное в каждой из интонационных сфер. Поскольку в основе лежит, как и в большинстве драм, конфликт добра и зла, света и мрака, — интонационные сферы поляризуются, будучи связаны с основными героями и их врагами. Теперь герою может сопутствовать не один мотив (как в "Летучем голландце"), а целая группа,

причем возникают своеобразные, подчас очень тонкие связи между лейтмотивами — конструктивные и смысловые.

Наиболее многосоставна группа лейтмотивов, отражающих сферу светлую, положительную. В свою очередь в ней наиболее полно отражен образ Лознгрена. Помимо уже приведенного выше основного лейтмотива, характеризующего Лознгрена как посланца Грааля (его хоральное ядро нередко сопутствует упоминанию о самом волшебном царстве Грааля), с героем так или иначе связаны еще четыре лейтмотива, два из которых звучат во вступлении к опере:

[Mäßig langsam] 2-я су., I д.

29а

p

[Langsam]

29б

p Archi

piu p

Думается, что традиция, возникшая в немецком музыковедении, обозначать первые три лейтмотива как "мотивы Грааля" — соответственно первый, второй и третий — слишком упрощает положение вещей. Уже основной мотив в ходе развития оказывается более связанным с Лознгрином, чем собственно с Граалем, почему правильнее было бы его называть "первым мотивом Лознгрена". Тем более формальное обозначение противоречит реальному смыслу двух других лейтмотивов (Пример - 29 а, б). Вырастая, как и основной мотив, на хоральной основе, так называемый "второй мотив Грааля" (а), отличается с самого начала большей гибкостью и модуляционной подвижностью, на что специальное внимание обращал сам Вагнер. В том виде, как в примере 29 а, этот лейтмотив впервые появляется в начале I действия — во время прихода Эльзы на королевский суд. Предоставим, однако, слово самому автору, который высказался достаточно определенно по поводу данного музыкального образа в своей статье "О применении музыки к драме" (1879): «...в со-

стоянии нежной грусти, робко склонив голову, появляется Эльза; один взгляд ее мечтательно просветленных глаз повествует нам о том, что трепещет в ее душе (здесь Вагнер приводит пример, помещенный нами выше. — Г.К.). Когда ее об этом спрашивают, она может поведать только сон, вселяющий в нашу душу нежную доверчивость: "Он утешал меня робко и застенчиво" — это мы уже раньше прочли в ее глазах; смело поверя в то, что сон этот станет явью, она продолжает: Рыцаря буду я ждать, он станет моею защитой<sup>1</sup>». Пояснения Вагнера не оставляют сомнения в том, что данный лейтмотив связывает воедино Эльзу и Лоэнгринга, то есть приобретает живое человеческое содержание, никак не соответствующее абстрактному обозначению "второй мотив Грааля". Анализ всех эпизодов, в которых появляется этот лейтмотив<sup>2</sup>, со всей очевидностью доказывает, что он неотделим от образа Эльзы, вернее от ее переживаний, непременно связанных с ее защитником — Лоэнгрином. "Лоэнгрин глазами Эльзы" — так можно было бы определить смысл лейтмотива, который, таким образом, заслуживает названия "второго мотива Лоэнгринга".

Специальной оговорки требует и тот мотив, который в немецком терминологии фигурирует под названием "третий мотив Грааля". Строго говоря, это не лейтмотив обычного типа, ибо в таком полном виде он звучит лишь дважды: в конце вступления к опере и после "Рассказа Лоэнгринга". Но зато его начальные интонации неоднократно возникают в хоровых эпизодах, отражая то впечатление, которое волшебный рыцарь производит на толпу народа:

3-я сц. I д.  
Орк. сопровожд. хора.

30а

*sempre pp*

30б

Тен.

*mf*

Басс.

4-я сц. II д.

<sup>1</sup> Избр. статьи. С. 106—107.

<sup>2</sup> Например, перед появлением Лоэнгринга в I действии (молитва Эльзы), при обращении появившегося Лоэнгринга к ней, во вступлении ко II действию, во время свадебного шествия в собор, при ответе Ортруде — обвинительнице Лоэнгринга (Эльза верит в его чистоту и святость); в III действии — при ответе Эльзы королю (оминорный вариант мотива). Если первый мотив Лоэнгринга носит более внешний характер, то второй воплощает душевный трепет Эльзы — не только в том эпизоде, который привел для примера сам Вагнер.

(после "Рассказа") Отд. партии хора III д.

30 *pp*

Sopr.

Ten. I

*pp*

Detailed description: This is a musical score for two vocal parts, Soprano and Tenor I. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The Soprano part begins with a whole note chord, followed by a melodic line with a fermata. The Tenor I part has a similar melodic line. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).

Такого рода хоровые эпизоды трижды возникают в I действии: при появлении Лоэнгринга (когда его ладья достигает берега), после обращения рыцаря к Лебедю, перед поединком. Во II действии (3-е явление) сходные интонации звучат у хора в ответ на речь глашатая. Именно с этими оговорками данный музыкальный образ — вернее, начальные интонации довольно длинной темы можно считать лейтмотивом. По логике вещей, смысл любого — полного или вычлененного — варианта мотива можно определить как "Лоэнгринг глазами народа".

Еще один, достаточно внешний по характеру, лейтмотив получил устойчивое обозначение лейтмотива "Лоэнгринга-рыцаря" (см. ниже пример 31). Гораздо более энергичный и внешне воинственный по сравнению с "первым лейтмотивом Лоэнгринга", данный лейтмотив, однако, имеет в основе также хоральность, правда завуалированную благодаря сравнительно быстрому темпу, в котором обычно он звучит.

Видимо, не случайно этот лейтмотив, отражающий вторую, рыцарскую ипостась героя, имеет, так же как и главный лейтмотив, ядро и довольно длительное развитие, которое далеко не всегда объединяются в единую линию. Впервые лейтмотив возникает в своем полном виде во время рассказа Эльзы о своем сне:

Ein wenig belebter im Zeitmaß.

31

Fl.

Ob.

Cl.

Tr.

Harp.

Detailed description: This is a musical score for woodwinds and harp. The music is in a key with three flats (Bb, Eb, Ab) and a 6/8 time signature. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Trumpet) play a melodic line with a fermata. The harp plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).



Обращает на себя внимание характерное для Вагнера-реформатора соотношение вокальной партии и оркестра, уже знакомое по рассказу Тангейзера в предыдущей опере: в то время как в оркестре проводится единый, тематически яркий музыкальный период, вокальная партия как бы прилажена к отдельным его звукам и сама по себе не составляет ни музыкального интереса, ни формально-музыкальной цельности. За вокальной партией в данном случае закрепляется функция передачи словесного текста.

Четыре рассмотренные лейтмотива, относящиеся к Лознгрину, дополняются пятым — мотивом Лебедя, который представляет собой, по существу, лейтгармонический образ (чередование аккордов VI — T) и к тому же производный от начального звена главного лейтмотива.

Драматургическая роль этих тихих аккордов особенно ярко проявляется во время полного драматизма объяснения Лознгрин с Эльзой в сцене III действия (Эльзе чудится, что лебедь приплыл, чтоб навеки увезти ладью Лознгрин). Но есть еще один чисто мелодический оборот, имеющий сквозное значение — фраза "О, лебедь мой" из обращения Лознгрин к лебедю в I действии. Фраза эта переходит к восторженному хору народа, а затем снова возникает в прощальном ариозо Лознгрин в финале оперы:

32а [Langsam]



Лознгрин: Те - перь про - щай, о ле - бедь мой! Наш путь да - ле - кий

32б [Langsam]



Хор, фрагмент

Тен I: Как он мо - гуч и как пре - кра - сен! В нем чу - до нам Гос - подь

Так или иначе, с образом главного героя связаны шесть музыкально-тематических сквозных характеристик, из которых четыре являются самыми настоящими лейтмотивами, тогда как "третий мотив Лознгрин" ("Лознгрин глазами народа") и мотив из обращения к лебедю свою сквозную функцию проявляют не столь четко.

Что касается Эльзы, то упомянутый "второй мотив Лознгрин" характеризует связанные с ним ее переживания на протяжении всей оперы и по значению оттесняет на задний план возникающие только во II дейст-

вии "портретные", более обобщенные и внешние лейтмотивные характеристики. При этом, однако, нужно особо выделить еще один музыкальный образ — условно "тему любви", составляющую основу в начальном разделе дуэта III действия. Будучи чрезвычайно важной по смыслу, эта тема формально не входит в группу часто повторяющихся лейтмотивных образов, но все же имеет отношение к сквозному музыкальному развитию, поскольку в сцене Эльзы с Ортрудой из II действия возникает ее предвосхищение, а в конце дуэтной сцены III действия она появляется как символ навсегда разрушенного союза, как трагическое резюме:

33a *Sehr langsam* Осн. тема дуэта III д.

336 *Fest im mäßig langsamen Zeitmaße* 2-я сц. II д.

Ob.

[Langsam] Орк. "послесловие" к дуэту III д.

33a Cl.

Ob.

Обращает на себя внимание "одинокое-печальное" звучание кларнета в заключительном проведении темы, а после ее передачи гобою — внезапный срыв на гармонии уменьшенного септаккорда.

К "теме любви" безусловно интонационно близки два лейтмотива Эльзы, имеющие значение, так сказать, местное<sup>1</sup> — звучат только во II действии:

The image shows two musical staves for the Clarinet (Cl.) part. The first staff is labeled '3 4 a' and '[Langsam]'. It shows a melodic line starting with a 'p' dynamic, followed by 'piu p' and 'pp'. The second staff is labeled '3 4 b' and 'Fiatti'. It shows a more rhythmic, march-like melody starting with a 'p' dynamic. Both staves have a 'Langsam und feierlich' tempo marking below them.

Первый из них, имеющий маршевый ритм, звучит несколько раз во время свадебного шествия в собор, но зарождается еще в первой половине действия — перед лирическим ариозо Эльзы (ее обращение к ветерку). Второй — "хорал Эльзы" — продолжает романтические традиции хоральных характеристик светлых женских образов. Открывая собой свадебной шествие, эта тема (лейтмотив) звучит затем при появлении Эльзы, а после хорового эпизода — еще раз при соответствующей ремарке: "Эльза идет медленно из глубины сцены" и т. д. Еще дважды появляется она в финале II действия.

В итоге мы видим, что сквозные (в той или иной мере) музыкальные характеристики двух главных героев составляют достаточно разветвленную систему, и если подсчитать их все, то получится целый десяток тем и мотивов. Именно на их примере можно судить о гибкости, с какой Вагнер подходит к задаче создания сквозных музыкальных образов, учитывая роль интонационных связей, в ряде случаев постепенно формируя важную музыкальную тему, различно сочетая ядро и развертывание в наиболее протяженных лейтмотивных темах, подчас создавая производные тематические образования.

Преобладающий светлый колорит, мелодическая красота, тонкость гармонического развития, соответствующие светлые оркестровые тембры — все эти качества распространяются и на другие, нелейтмотивные музыкальные характеристики главных героев. Преобладание мелодизма

<sup>1</sup> С этой точки зрения начальная фраза рассказа Эльзы, неоднократно звучащая в I действии, тоже может быть условно названа местным лейтмотивом.

ариозного типа особо заметно (что сближает оперу с более традиционными и любимыми публикой образцами — при всем новаторстве Вагнера). Сошлемся хотя бы на "Сон Эльзы" (I д.), ариозо "Ты, ветерок..." (II д.) и замечательное по мелодизму ариозо Лознгина из дуэтной сцены (III д.).

35а Langsam "Сон Эльзы"

Эльза: Бо - гу я раз мо - ли - лась, пла - ча од - на в ти - ши... В мо -  
 - лит - ве той хо - те - ла из - лить тос - ку ду - ши...

35б Langsam 2-я сц. II д.

Эльза: Ты час - то, ве - тер крот - кий, мой плач слы - хал тай -  
 - ком... И вот те - перь ты дол - жен о сча - тье знать мо - ем!

[Ruhig bewegt] 35в Дуэт III д.

Лознгр: Но - чи ды - ха - нье слад - ко мысль ту - ма - нит... и т.д.

V-ni  
V-le pp

Противоположный лагерь представлен скупю, но выразительно — двумя характерными лейтмотивами. Один из них — символический "мотив мести" (месть — главное, что руководит действиями врагов), другой более непосредственно связан с Ортрудой, своими змеиными извивами подчеркивая ее коварство:



Ладово-интонационные и регистрово-тембровые особенности значительно отличают эти мотивы от всего комплекса светлых образов: минорная окраска, тональная неустойчивость, мелодическая угловатость, определяемая ходами на неустойчивые интервалы, низкий регистр, звучание струнных басов, дополняемых угрюмыми звуками фаготов (при первом появлении второго мотива) — все это подкрепляется и фактурными отличиями. Мелодическая природа этих мотивов противостоит аккордово-хоральной фактуре "светлого комплекса".

Но есть еще одна группа лейтмотивов, отражающая силы, стоящие над враждующими лагерями или же вовлекающие их в конфликт. Наиболее внешнего характера мотив из этой группы — "фанфара короля", трубный сигнал, сопутствующий появлению Генриха-Птицелова или же упоминанию его имени. Особого рода статика этого мотива определяется абсолютной неизменностью тональности C-dur (вторжение фанфары в музыку с другой тональной настройкой создает временный политональный эффект). Мотив этот входит составной частью в более сложный мотив "Божьего суда" (поскольку поединок-суд назначается королем — пример рационалистического конструирования лейтмотива). Самый важный из трех, имеющий основополагающее драматургическое значение, — мотив "Запрета". Он выделяется среди всех других своей протяженностью, представляя собой период из двух предложений, но с точки зрения языковой грамматики уподобляясь скорее сложноподчиненному предложению — в полном соответствии с текстом: "Ты все сомненья бросишь, ты никогда не спросишь, //откуда прибыл я и как зовут меня" (далеко не буквальный, но по смыслу довольно точный перевод поэтической немецкой фразы: "Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam und Art!").

(Ziemlich lebhaft) "Фанфара Короля"

37а

Tr.

ff

Lebhaft und feurig "Божий суд"

37б

Tr. Tuba

ff

37в [Sehr langsam]

Лознгр: Ты все сом\_нень\_я бро\_ сишь, ты ни\_ког\_да не  
спро\_сишь, от\_ку\_ да при\_был я и как зо\_вут ме\_ ня!

Упрощенно, в аналитических целях смысл двухчастного лейтмотива можно представить следующим образом: 1) "Не спрашивай, 2) кто я". При этом первая часть, воплощающая собственно запрет, отличается настойчивостью повторения одной элементарной фразы, тогда как вторая, раскрывающая сущность запрета, более слитна и интонационно богаче. Естественно возникает структура типа аа вс. Такая конструкция лейтмотива позволяет в дальнейшем расчленять его, пользоваться только одним из элементов (чаще всего первым, являющимся, в сущности, ядром), но также и изменять порядок следования частей — в зависимости от ситуации.

Итак, принимая во внимание все оговорки и различную степень значимости перечисленных мотивов, можно в итоге установить, что Вагнер в "Лознгрине" использует 14 лейтмотивов — то есть около полутора десятка. Но этим далеко не исчерпывается система более или менее явственных интонационно-тематических повторов. Так, выступления Фридриха в I и II действиях характеризуется специфическими аккордами (38 а), определенной фразой выражаются сомнения Эльзы во II и III действиях (б), заключительная, полная огромного значения фраза из рассказа Лознгрин предвосхищает в его дуэте с Эльзой из того же III действия (а); можно еще отметить воинственные аккорды, начавшие поединок в I действии, и их повторение во II действии, когда Лознгрин отвечает на обвинения в неправомерности своей победы (г).

38 а

3-я сц. I д.

звб

5-я сц. II д.

Эльза: Мой грех, я не по-слу-ша-лась те-бя . Дуэт III д

Эльза: Кля-нусь те-бе, в тай-ну ско-ю Дуэт III д.

Лоэнгрин: ...бла-жен-ством не-ба по-сла-в-я! "Рассказ Лоэнгринна" III д.

Лоэнгрин: Я Ло-эн-грин, све-ты-ни той по-сол!

Таким образом, в Лоэнгрине Вагнер не только в наиболее важных, но и в отдельных частных моментах действия не упускает случая установить интонационные связи с предшествующими сходными моментами или же создает интонационные предвосхищения будущих.

Своеобразно сочетание лейтмотивности с целым рядом эпизодов и отдельных тем нелейтмотивного характера: монолог Короля, рассказ Фридриха, унисонная тема выхода Эльзы, квинтет — в I действии; дуэт клятвы, обращение Ортруды к языческим богам — во II действии; свадебный хор в III действии и некоторые другие. Таким образом, для лейтмотивов, которые должны отмечать все важные моменты в развитии драмы, создается как бы некий нелейтмотивный фон, на котором сквозные темы и мотивы выделяются очень рельефно. При этом наиболее значительные, переломные моменты действия отмечаются, как правило, появлением сразу нескольких лейтмотивов — создаются время от времени своего рода лейтмотивные узлы с различными типами взаимодействия входящих в них лейтмотивов: могут преобладать или полностью господствовать мотивы одной сферы ("действия" или "контрдействия"), могут, напротив, разные мотивы сталкиваться в противоборстве. Взгляд с "птичьего полета" на музыкально-образное развитие от начала к концу показывает удивительную картину сгущения и разрежения лейтмотивности — с периодически появляющимися эпизодами "нейтральными", то есть не содержащими лейтмотивов вовсе. Так, в I действии начальный раздел (Король и вассалы) содержит целый ряд "нейтральных" эпизодов с

редким звучанием "фанфары Короля". С появлением Эльзы и во время ее рассказа возникает целая группа мотивов светлого характера: "сон Эльзы", первый и второй мотивы Лознгрин, "Лознгрин-рыцарь". В дальнейшем разделе начинает господствовать выросший из "фанфары Короля" мотив "Божьего суда". Но, начиная с молитвы Эльзы, и вплоть до появления Лознгрин и обращения его к лебедю, возникает целая гирлянда светлых лейтмотивов: лейтмотивы Лознгрин первый, второй, третий; "Лознгрин-рыцарь", "Лебедь". В последующей сцене Лознгрин с Эльзой — большая "плотность" звучания двух первых мотивов Лознгрин с короткой цитатой "сна Эльзы", а в конце сцены последний как бы обрамлен темой "Запрета". Полная разрядка наступает в квинтете, а затем поединок дает господство сначала мотиву "Божьего суда" (из него вырастает и собственно изображение битвы средствами оркестра), после чего приходит очередь господствовать мотиву "Лознгрин-рыцарь".

Во II действии впервые появившиеся мотивы врагов отражают развитие интриги против Лознгрин и Эльзы, закономерно переплетаясь с мотивом "Запрета". Уже самое начало II действия создает разительный контраст по отношению к финалу предыдущего. Ночной мрак — вместо солнечного дня, зловещие фигуры одетых в рубище изгнанных врагов вместо народных толп во главе с королем и Лознгрином. Соответственно преобладают два уже названных лейтмотива, звучащие в низких регистрах, тембры тусклые, мрачные. Но это чисто оркестровое начало, наряду с внешней, картинной функцией, выполняет и функцию психологической характеристики. Появляющийся в звучании английского рожка и басового кларнета мотив "Запрета" расчленен вторжением "змеиного" мотива Ортруды и мотива "Мести" — вторая половина (у английского рожка), выделяясь солирующим тембром, как бы акцентирует ранее спетую фразу ("Откуда прибыл я..."). Так средствами лейтмотивного развития выражается напряженное, мучительное раздумье Ортруды, ее попытка разрешить загадку: "Почему не открыл имя? Почему запретил спрашивать? Нельзя ли на этом построить интригу?" Когда начинается сцена Ортруды с Фридрихом, план действий, можно считать, уже начал созревать в ее голове.

Наступившему утру соответствует "скопление" светлых мотивов — "Лознгрин" (все четыре), а затем и Эльзы ("хорал" и "Эльза-невеста"). По мере осложнения в развитии драмы снова повышается роль мотивов контрдействия, но еще добавляются "Запрет" и "Божий суд". Кульминационному окончанию действия, когда Ортруда при входе Эльзы в собор принародно задает ей роковой вопрос о ее женихе, — соответствует концентрации обоих мотивов врагов с особо подчеркнуто звучащим мотивом "Запрета", в то время как "хорал" Эльзы, на органном пункте, выглядит напряженным, как бы одиноким в этой схватке.

Чрезвычайно показательным примером постепенного усиления лейтмотивности — по мере роста драматизма — является дуэтная сцена Эльзы и Лознгринга в III действии. В том же направлении постепенного усложнения развивается сама трактовка дуэтной сцены — от довольно традиционного начального раздела с кантиленой итальянского типа и моментами совместного пения к все более бурному объяснению в форме диалога. Вопрос Эльза задает сперва очень нежно и робко, но по мере роста ее настойчивости начинает настойчивее проявлять себя и мотив "запрета", вторгаются мотивы врагов. Появление лейтмотива Ортруды в партии Эльзы психологически оправдано — Эльза во власти коварных наговоров<sup>1</sup>. В итоге лейтмотивное резюме поручено мотиву "Запрета", причем части его намеренно переставлены: вторая из них подчеркивает вынужденное решение Лознгринга открыть тайну; первая, завершая всю сцену, указывает на "Запрет" как причину развернувшейся драмы (позже такой же резюмирующий смысл получают мотивы "Кольца" и "Проклятия кольца" в конце Траурного марша из "Гибели богов").

Сложность, но в ряде случаев убедительная действенность лейтмотивной драматургии, даже при очень беглой характеристике, показывает ее чрезвычайно важное значение как предверия лейтмотивной драматургии "Кольца нибелунга". Однако оппозиция "лейтмотивность — нелейтмотивность" только в "Лознгрине" выявляется столь четко, намного слабее проявляя себя в "Тристане и Изольде" и "Мейстерзингерах".

Мелодический стиль, господствующий в "Лознгрине", определенно отличает эту оперу от двух предшествующих. При всех новациях мелодика (особенно в вокальных партиях) своей напевностью приближается к более традиционной оперной кантилене — даже в речитативах. Так, рассказ Лознгринга несравненно ближе к оперной арии, чем рассказ Тангейзера. Рассказ Эльзы о своем сне, обращение Эльзы к ветру во II действии, обращение Лознгринга к Эльзе в дуэтной сцене ("Как эта ночь мне сладко мысль туманит...") — образцы напевных ариозо. При этом прямая зависимость от итальянской оперной мелодики, замечавшаяся в некоторых эпизодах прежних опер, сменилась творческим ее усвоением. Особенно характерным для Вагнера стал теперь (уже отмечавшийся в связи с "Риенци") оборот — нисходящее хроматическое движение через IV# и IV $\frac{1}{2}$  (см. примеры 29 б, 30 в, 33 а, б, в; 35 а).

Сосредоточенность на личных переживаниях главных героев приводит в "Лознгрине" к новой, более скромной трактовке хора. Он хотя и составляет нужный фон для многих сцен (в этом все же заключается прямая противоположность будущим драмам "Кольца", в которых полно-

<sup>1</sup> Данный прием находит затем неоднократное применение в более поздних операх (тема Татьяны в партии Онегина, интонации Игоря в партии Ярославны, интонации Яго в партии Отелло).

стью преобладает пение солиста с оркестром), но не играет такой основополагающей роли, как в "Тангейзере". Среди фоновых эпизодов выделяется своей яркостью и законченностью формы только свадебный хор III действия (начало 1-й картины), но его значение — чисто декоративное.

В отношении роли оркестра и его выразительности Вагнер в "Лоэнгрине" сделал еще один шаг вперед, достигнув особой тонкости в использовании тех или иных тембров — в целях характеристики героев, их мыслей и переживаний. Сама разветвленность лейтмотивной системы — при сравнительно редком звучании лейтмотивов в вокальных партиях — требовала особого внимания к фактурно-тембровым возможностям оркестра. В соответствии с драматургией оперы происходит определенная тембровая дифференциация. Так, хоральный облик тем и мотивов, характеризующий Эльзу, подчеркивается звучанием высоких деревянных духовых инструментов. Исходная характеристика Лоэнгринина-посланца Грааля связана прежде всего с *divisi* высоких скрипок. Но этот же основной лейтмотив может резко менять свой тембровый облик в особых ситуациях. Так, в 3-й сцене II действия, когда глашатай возвещает о бракосочетании Лоэнгринина и Эльзы, аккорды мотива звучат у четырех труб; при переходе ко 2-й картине III действия они же звучат у четырех тромбонов. Низкие струнные и особенно низкие деревянные духовые инструменты, как уже отмечалось, сопутствуют образам врагов, а также распространяются на мотив "Запрета", когда требуется выявить роковую роль, какую этот мотив играет в судьбе героев. Одним из характерных тембров при этом становится, наряду с басовым кларнетом, тембр английского рожка. Вагнер был в числе первых композиторов, трактовавших английский рожок не как типичный пасторальный инструмент (вспомним увертюру к "Вильгельму Теллю" Россини, "Фантастическую симфонию" Берлиоза), но как инструмент, способный своим тусклым, напряженным тембром (в низком регистре) подчеркнуть трагичность ситуации. Позже это особенно будет заметно в конце вступления к "Тристану и Изольде".

Квинтэссенцией необыкновенно возросшего мастерства Вагнера в сфере тонкой оркестровой выразительности несомненно является знаменитое вступление, ныне прочно вошедшее в концертный репертуар и считающееся одной из жемчужин мировой симфонической музыки<sup>1</sup>. Тембровая перекраска основного хорального образа (скрипки *divisi* в высочайшем регистре, деревянные духовые, валторны и низкие струнные, трубы с тромбонами и тубой) осуществляется с исключительной последовательностью, образуя в форме четыре раздела. И если текучесть, непре-

<sup>1</sup> Нельзя также пройти мимо более внешнего по музыке антракта к III действию — блестящей музыкальной пьесы, передающей праздничное ликование в буквально феерическом оркестровом звучании. Обращает на себя внимание мощное звучание медной группы на фоне аккордов струнных и деревянных духовых.

рывность музыкального развития сглаживает грани разделов (прием вторгающейся каденции), то четкая смена тембров, напротив, их подчеркивает. При этом фактурно-динамические особенности способствуют особой цельности всей оркестровой пьесы, воплощающей принцип единой динамической волны: постепенному росту динамического уровня соответствует фактурное расширение в каждом новом разделе, что опять-таки проводится с величайшей последовательностью и классической четкостью — звучание хоральной темы в новом тембре всякий раз сопровождается контрапунктом всех звучащих в предыдущем разделе инструментов. Таким образом, налицо принципиальное сходство с экспозицией фуги (тема и противосложения) с той разницей, что и тема, и противосложения не одноголосны, но представляют собой аккордово-полифонические построения. После же мощной динамической кульминации кода демонстрирует постепенный, но довольно быстрый спад динамики, сопровождаемый таким же постепенным разрежением фактуры — до звучания аккорда четырех солирующих скрипок в последних тактах.

Форма целого, не имея аналогов среди классических образов, то есть являясь как бы "романтически-свободной", в то же время отличается классической стройностью: красота музыкальных образов и их тембрового звучания гармонично сочетается с удивительной монолитностью и логичностью общего построения. Непрерывность развития, полное отсутствие каденций до самых последних тактов формально относят эту форму к типу периода сложного строения. Но гораздо более заметны и имеют большее содержательное обоснование другие из отмеченных нами особенностей, что заставляет определить форму как темброво-фактурно-динамические вариации — с чертами полифонической формы.

Композиционная уникальность вступления, как всегда у Вагнера, определяется конкретным поэтическим замыслом. Нетрудно заметить здесь отражение общей идеи произведения: появление и приближение волшебного героя и его уход назад — в царство Грааля. Однако в своем программном пояснении, написанном через пять лет после окончания оперы, Вагнер сообщает слушателям, что содержанием вступления он избрал "чудодейственную силу Грааля (то есть чаши с кровью Христа. — Г.К.), несомого ангелами с небес и вручаемого осчастливленным людям"<sup>1</sup>. В подобной авторской трактовке устанавливается между вступлением и сюжетом оперы примерно такая же субъективная связь, какая первоначально была между идеей оперы и реальным сценическим действием ("положение художника в современной жизни"). Но поскольку музыка в принципе наиболее конкретно передает отношения образов и характер их развития (движение во времени, процесс), а не сами образы в их матери-

<sup>1</sup> Рихард Вагнер. Статьи и материалы. С. 58.

альной и смысловой конкретности, каковая всегда несколько расплывчата, в той или иной степени многозначна, — отвлеченная трактовка Вагнера и принятая у нас более "естественная" трактовка, сближающая содержание вступления с оперным сюжетом и ставящая в центре образ самого Лознгринна и его судьбу, не слишком противоречат друг другу. Волшебное видение, его приближение и удаление являются общим знаменателем, объединяющим обе трактовки и полностью соответствующим основному характеру образов и музыкального развития. И все же Вагнеру хочется возразить. Не говоря уже о том, что новая, более отвлеченная трактовка могла возникнуть в связи с отдельным, концертным исполнением вступления в Цюрихе, авторской программе противоречат некоторые музыкальные детали. Поскольку Вагнер сочинял всегда очень продуманно и логически обосновывал введение каждого приема (как, например, неизменность трезвучной основы Es-dur'a во вступлении к "Золоту Рейна"), должно найти разумное объяснение введению во 2-й и 3-й разделы "второго лейтмотива Грааля", который сам же Вагнер связывал с переживаниями Эльзы. Должно быть объяснено и введение в конце тех же 2-го и 3-го разделов характерного мотива, взятого из сцены Эльзы и Лознгринна перед поединком<sup>1</sup>. Короче, анализ музыки вступления доказывает более конкретную связь вступления с оперой, что, видимо, и имелось в виду в процессе сочинения, но затем было несколько произвольно переосмыслено в 1853 году. Так объективно выявляется особого рода монологический характер вступления, отражающий облик главного героя и некоторые моменты в его судьбе (прежде всего отношение к нему окружающих людей). Эта монологичность, независимо от Вагнера свойственна и некоторым оперным вступлениям второй половины XIX века, заменившим прежние развернутые, образно контрастные увертюры ("Риголетто", "Травиата", "Евгений Онегин").

Окончание оперы совпало с началом революционных событий 1848 года. "С чувством огромного, гордого самоудовлетворения, — писал позже Вагнер в Мемуарах, — я закончил в последние дни бурного марта партитуру "Лознгринна", разработав инструментовку для заключительной сцены исчезновения рыцаря Грааля в таинственных далах мистического мира"<sup>2</sup>. Как и предполагал композитор, услышать оперу на Дрезденской сцене ему не удалось. "Лознгрин" увидел свет благодаря Листу — в Веймаре в 1850 году. Но Вагнер уже находился в эмиграции, и въезд в Германию был невозможен.

<sup>1</sup> Объяснения требует и момент жесткого звучания хора у одних духовых инструментов в 4-м разделе. С испытаниями героя в среде людей это согласуется — с торжеством Грааля (программа) — нет. Подробнее см.: *Краулис Г.В.* Оперные увертюры Р.Вагнера. С. 77—78.

<sup>2</sup> Мемуары. Т. 2. С. 148.

## ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАГНЕРА В ПЕРИОД РЕВОЛЮЦИОННОГО ВЗРЫВА (1848—1849). ЭМИГРАЦИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ 1849—1851 ГОДОВ

Вагнер с чрезвычайной живостью откликался на события окружающей жизни, причем его увлеченность теми или иными событиями и новыми идеями почти всегда доходила до самозабвения. Это и порождало ту противоречивость устремлений, которая при поверхностном взгляде представлялась как метания из стороны в сторону. На самом деле все эти устремления в итоге образовали несколько ведущих линий во взглядах и поступках композитора. Их своеобразное переплетение свидетельствовало скорее о богатстве, многогранности вагнеровской натуры, чем о реальной непоследовательности. Демократизм взглядов, увлеченность революционными идеями составляли одну из таких "линий", наглядно отразившихся и в его творчестве.

Это начало проявляться с самого начала 30-х годов. "После многих уклонений то в одну, то в другую сторону, — вспоминал Вагнер, в год, когда мне исполнилось восемнадцать лет, меня застигли впечатления июльской революции (во Франции. — Г.К.). Они сильно всколыхнули меня в разных направлениях — особенно глубоко меня захватила борьба Польши за свободу и, затем, печаль ее падения<sup>1</sup>. Вагнера, как уже отмечалось, увлекли идеи литературной группировки "Молодая Германия", члены которой противопоставляли косной, отсталой Германии революционную Францию, немцам-филистерам — "пунцово-красных" франков. В этой связи симптоматично проникновение революционно-демократических идей в оперу "Запрет любви" (восстание народа против наместника-деспота) и полное господство освободительных идей в "Риенци".

Разочарования парижских лет, выросшие до ненависти ко всей буржуазной культуре, как бы сконцентрированной в столице Франции, не противоречили прежним воззрениям: Франция революционная по-прежнему вызывала симпатии Вагнера, а позже, в период Французской революции 1848 года, именно с этой страной были связаны его особые надежды на радикальные общественные перемены. Возвращение в Германию в начале 40-х годов, так сказать, с сильным зарядом революционности — способствовало постепенному сближению уже с немецким революционным движением так называемого предмартовского периода. Но стимулы для такого сближения теперь в гораздо большей степени шли от основных, художественных интересов Вагнера, чем собственно политических интересов. Страстное стремление реформировать театр и посто-

<sup>1</sup> Обращение к друзьям. С. 337.

янные этому преграды со стороны придворной бюрократии были тем решающим фактором, который привел Вагнера на баррикады в период майского восстания в Дрездене в 1849 году. Через пару лет, еще по горячим следам бурных событий Вагнер вспоминал: "...Размышляя, со своей артистической точки зрения, о перевороте в области театра, я дошел до признания необходимости надвигающейся революции 48-го года"<sup>1</sup>.

Революционные настроения Вагнера во многом стимулировались постоянным общением с Августом Рекелем, коллегой-дирижером, будущим руководителем Дрезденского восстания. Энтузиаст революции, Рекель в беседах с Вагнером говорил о "полном перевороте социальных отношений". "Новый моральный мировой порядок, — вспоминает Вагнер, — он воздвигал на учении Прудона и других социалистов, на идее уничтожения власти капитала путем организации продуктивных сил рабочего класса. При этом он сумел настолько подкупить меня рисующимися тут перспективами, что и я стал связывать с этим новым строем реализацию того идеального искусства, которое грезилось мне"<sup>2</sup>. Далее Вагнер вспоминает, как в то время он "много думал о будущих формах человеческих отношений, когда исполнятся смелые желания и надежды социалистов и коммунистов"<sup>3</sup>.

Как известно, в 1847 году был опубликован К.Марксом и Ф.Энгельсом "Коммунистический манифест". Его идеи могли бы оказать непосредственное воздействие на Вагнера. Но этого не произошло. Более того, в статье "Как относятся республиканские стремления к королевской власти" (опубликована А.Рекелем в его "Народных листах" в июне 1848 г.) Вагнер решительно отмежевался от коммунистических идей и при этом повторил ошибку деятелей Великой Французской революции, поддерживая принцип: "Король — первый республиканец". Позже, в статье "Революция", написанной в апреле 1849 года в стиле поэмы в прозе, он с большим пафосом, но довольно отвлеченно воспел грядущую революцию (это был канун Дрезденского восстания): "...Идет она на крыльях бури с высоко поднятым челом, озаренным блеском молнии, с мечом в правой и с факелом в левой руке... И там, где прошла ее всеуничтожающая стопа, там расцветают благоухающие цветы, наполняя воздух, еще не утихший от ударов битвы, звучат зовущие к счастью радостные гимны освобожденного человечества"<sup>4</sup>. Далее целый ряд мощных призывов вложен как бы в уста самой Революции: "Я — вечно омолаживающая, вечно созидающая жизнь; где нет *меня* — там смерть. Я — сон, я — мечта, я — надежда страдающих!.. *Своя воля* — господин человека, *свое счастье* — его единственный закон, *своя сила* — единственная собственность, пото-

<sup>1</sup> Обращение к друзьям. С. 399.

<sup>2</sup> Мемуары. Т. 2. С. 160.

<sup>3</sup> Там же. С. 162.

<sup>4</sup> Избр. статьи. С. 41.

му что *единственное святое* — это *свободный человек*". "*Потребляющим принадлежит все производимое, и в избытке для этого даст вся природа и ваша собственная сила*". "Я разрушу такое положение вещей, которое превращает миллионы в рабов немногих, а этих немногих — в рабов своей собственной власти и собственного богатства... Вперед, народы мира, страдающие, угнетенные, несчастные!"<sup>1</sup>.

Противоречивость позиции Вагнера усилилась под влиянием знакомства с Михаилом Бакуниным — также одним из будущих руководителей Дрезденского восстания. Неотразимое впечатление произвели на него личность Бакунина и его убежденно высказываемые анархические идеи<sup>2</sup>. Вагнер, ярый обличитель буржуазных порядков, все же логикой событий оказался вовлеченным в водоворот буржуазной революции. Но, как отмечает Вернер Вольф, "его требования в важнейших вопросах выходили за рамки требований, предъявлявшихся тогдашними левыми силами из буржуазно-демократического лагеря"<sup>3</sup>. Деятельность Вагнера в период революции достаточно хорошо известна, как по его собственным воспоминаниям, так и по свидетельствам современников и ряду опубликованных документов<sup>4</sup>. Отметим лишь наиболее яркие моменты. Накануне восстания Вагнер заменил временно отсутствовавшего Рекеля на посту редактора революционных "Народных листков". В период восстания в саду его дома хранилась часть оружия повстанцев, самого Вагнера видели на баррикадах; известно также, что он, находясь на Крестовой башне, сигнализировал повстанцам о передвижении вражеских войск. Жестокое подавление восстания превратило Вагнера в "государственного преступника" и вынудило его бежать из Дрездена, а затем и за пределы Германии — в Швейцарию. Активное участие Вагнера в революции лишний раз подчеркивается письмом нового короля (1854) Саксонии Иоганна Герцогу Вемарскому, где он предполагает, что "если бы Вагнер не бежал, то он, по всей вероятности, был бы приговорен к смертной казни за государственную измену"<sup>5</sup>.

Эти трагические события, обозначившие крутой перелом в жизни Вагнера, не положили конец его революционным воззрениям и надеждам на переустройство общества. Напротив, в швейцарском изгнании он, ли-

<sup>1</sup> Избр. статьи. С. 43—44, 45.

<sup>2</sup> Одна из встреч состоялась в начале 1849 года, когда Бакунин тайно посетил проводимую Вагнером репетицию Девятой симфонии Бетховена. По словам Вагнера, Бакунин заявил, что "если бы при ожидаемом великом мировом пожаре предстояло погибнуть всей музыке, мы должны были бы с опасностью для жизни соединиться, чтобы отстоять эту симфонию!" (Мемуары. Т. 2. С. 170).

<sup>3</sup> Рихард Вагнер: Сб. статей. М., 1987. С. 43.

<sup>4</sup> Достаточно подробно этот период деятельности Вагнера был освещен в советских монографиях: Р. Грубера (М., 1934) и Б. Левика (М., 1968). В приложении первой из них приведен текст обвинительного акта против Вагнера, найденный в Дрезденских архивах.

<sup>5</sup> Рихард Вагнер: Сб. статей. С. 44.

шенности возможности непосредственной общественной деятельности, продолжает изучать идеи Прудона, Бакунина, философию Фейербаха, с которой, предположительно, начал знакомиться еще до революционного взрыва. Конкретные же надежды на революцию и коренное переустройство общества он теперь связывал с событиями во Франции. Конец иллюзиям положил монархический переворот Луи-Наполеона в декабре 1851 года. Но к тому времени уже были созданы основополагающие литературные труды Вагнера, связывающие с революционными преобразованиями радикальную реформу в области искусства.

Несмотря на активную общественную деятельность, Вагнер после завершения "Лознгринга" продолжал обдумывать и создавать новые литературные работы (помимо публицистических), возникают у него и новые творческие замыслы в музыкальной сфере. Летом 1848 года он пишет небольшое эссе под названием "Вибелунги", где касается вопросов связи истории и мифологии, устанавливает родство понятий: Гибелины — Вибелинги — Вибелунги — Нибелунги). В конце года возникает эскиз в стихах "Иисус из Назарета", в котором выдвигается на первый план Любовь в ее великом эстетическом значении (влияние идей Фейербаха и "истинных социалистов" здесь весьма вероятно). Одиночество человека, его противопоставление жестокому "закону", любовь и самопожертвование — во всем этом заметен автобиографический оттенок, порожденный ситуацией конца 40-х годов. Но главной работой с точки зрения перспективы дальнейшего творчества Вагнера был литературный эскиз трехактной драмы с прологом "Смерть Зигфрида", созданный в ноябре 1848 года. "Смерть Зигфрида" стала отправным пунктом для будущего создания тетралогии на мифологический сюжет и непосредственно предвосхищала будущую заключительную драму этой тетралогии — "Гибель богов". Что же касается отдельных музыкальных набросков, то они единичны и очень отдаленно предвосхищают музыку "Кольца нибелунга".

Период 1849—1851 годов, последовавший за крушением революции и обозначивший первые годы эмиграции, в творческом развитии Вагнера занимает совершенно исключительное место. В это время не только общественная деятельность, но и музыка как таковая отходят на задний план. Уединенно живя в Цюрихе, Вагнер пытается осмыслить все, что произошло только что в охваченной революциями Европе; революционная деятельность ради свободы и прогресса искусства сменяется осмыслением роли революции в развитии искусства, выясняются основные закономерности художественных произведений "будущего", то есть постреволюционного общества. Попутно Вагнер оглядывается на весь пройденный им творческий путь и намечает для себя лично новые творческие задачи. Все эти проблемы с удивительной последовательностью (путем движения от общего к частному) раскрываются в четырех следующих друг за другом литературных работах: "Искусство и революция"

(1849), "Художественное произведение будущего" (1850), "Опера и драма" (1851), "Обращение к моим друзьям" (1851)<sup>1</sup>.

Если в небольшой статье "Искусство и революция" Вагнер в самых общих чертах говорит об искусстве, которое должно возникнуть в результате коренного преобразования общества (лишь ссылки на древнегреческую драму намекают, что это искусство синтетическое и общенародное), то в обширной работе "Художественное произведение будущего" он уже подробно выясняет природу нового искусства, характер синтеза и выдвигает, по существу, идею музыкальной драмы. В капитальном труде "Опера и драма" более конкретно рассматриваются все аспекты создания именно музыкальной драмы — в противопоставлении ее традиционной опере. Наконец, в "Обращении к моим друзьям" Вагнер подытоживает весь пройденный им путь художника и подчеркивает преемственность высказанных теоретических положений по отношению к развивавшимся в прошлые годы творческим устремлениям, четко при этом определяя задачи своего дальнейшего творчества.

Среди названных работ, обосновывающих вагнеровскую оперную реформу, центральное место занимает "Опера и драма", поскольку она содержит целый ряд указаний на условия и методы создания музыкально-театрального спектакля нового типа — как это предоставлялось тогда Вагнеру, причем на этом пути он доходит до многих музыкально-драматургических деталей. При этом резкая критика старой оперы показывает, чего именно он хотел бы избежать в новых, реформаторских произведениях. В то же время оценка и полная характеристика теории вагнеровской оперной реформы должна опираться на весь комплекс указанных литературных работ.

Не должны при этом удивлять противоречия, неточности, чрезмерные пристрастия, многословие и расплывчатость ряда формулировок. Мы не можем подходить к этим работам как к научным трактатам — с современными научными требованиями. Вагнер и не претендовал на строгую научность, а проводить углубленные научные исследования, сверку фактов у него, очевидно, не было ни желания, ни времени. В меру своей тогдашней эрудиции (а она была немалой!), на основе своего опыта оперного композитора и оперного дирижера, он высказал все то, что его волновало, о чем он долго раздумывал, чего добивался от дальнейшего развития музыкального театра. Убежденность в своей правоте невольно заставляла его выбирать из истории музыки и культуры в целом не объективный комплекс фактов, но именно то, что согласовалось с его воззрениями, что могло подтвердить выдвигаемые им положения. Все это дава-

<sup>1</sup> Названные четыре работы выделяются нами именно благодаря их неразрывной логической связи друг с другом. Но в эти же годы возникли статьи "Искусство и климат" (1850), "Иудейство в музыке" (1850), "Театр в Цюрихе" (1851) и др. Был также создан эскиз оперы "Кузнец Виланд" (1849).

ло обильную пищу для критики вагнеровских теорий, и критических высказываний за сто с лишним лет накопилось достаточно. Но и ошибки гения, как говорил Шуман, поучительны. Главное же и наиболее перспективное для развития искусства, для обсуждения его реальных проблем — в тех глубоких положениях, которые носят вневременной характер, которые затрагивают самую суть развития искусства в обществе и являются, так сказать, вечными проблемами. Здесь Вагнер открывается перед нами как великий мыслитель, эстетик и критик.

В работе "Искусство и революция", возникшей почти на гребне Дрезденского восстания, вскоре по приезде в Швейцарию, наиболее радикально выразились социальные взгляды Вагнера. Со всем своим темпераментом он обрушивается на антигуманистическую сущность капитализма, обрекающего рабочих на самое жалкое существование: "...наши современные фабрики являют нам жалкую картину самой глубокой деградации человека: труд непрерывный, убивающий душу и тело, без любви, без радости, часто даже без цели"<sup>1</sup>. Он негодует по поводу отношения к человеку как средству, ратует за создание таких социальных условий, при которых человек становится целью. Бескомпромиссно остро ирония Вагнера: «...в угоду богатым бог стал индустрией, которая позволяет жить бедному христианскому рабочему лишь до того времени, пока расположение светил на "биржевом небосклоне" не вызовет счастливой необходимости отпустить его в лучший мир»<sup>2</sup>. Революция, по мнению Вагнера, должна вывести человечество из состояния цивилизованного варварства. Цель социального движения — "*Человек, прекрасный и сильный*: пусть *Революция* даст ему *Силу*, *Искусство* — *Красоту*"<sup>3</sup>. Подходя к социальным проблемам с точки зрения интересов искусства, Вагнер выражает убеждение: "*Только великая Революция всего человечества*" может возродить истинное искусство<sup>4</sup>.

Особенно примечателен один из набросков к работам 1849—1851 годов, основная мысль которого воспринимается как продолжение заветов Девятой симфонии Бетховена, идей Просвещения: "Никто не может быть счастлив прежде, чем будут счастливы все, так как никто не может быть свободен, прежде чем станут свободны все"<sup>5</sup>.

Пафос утверждения радикальных преобразований в искусстве порожден у Вагнера резко критическим отношением к роли искусства в современном ему обществе: "Его истинная сущность — индустрия, его эстетический предлог — развлечение для скучающих"<sup>6</sup>. Как на идеал совершенного искусства Вагнер указывает на древнегреческую драму, не-

<sup>1</sup> Избр. работы. С. 124.

<sup>2</sup> Там же. С. 125.

<sup>3</sup> Там же. С. 132.

<sup>4</sup> Там же. С. 129.

<sup>5</sup> Изб. статьи. С. 82.

<sup>6</sup> Избр. работы. С. 118.

сколько прямолинейно противопоставляя культуру древних греков последующему многовековому ее упадку вплоть до современности. Греки, по его словам, имели "возвышенную поэтическую цель, ради которой все граждане должны были собраться, как вокруг общего очага, чтобы создать высочайшее произведение искусства, какое только можно себе представить, — драму"<sup>1</sup>.

По мысли Вагнера именно такого рода искусство должно господствовать в обществе, возникшем в результате революции. Таким образом, синтетическое, для всего народа созданное произведение, основные, самые общие черты которого рассматривает Вагнер в своей следующей работе — "Художественное произведение будущего", — является в известной мере возрождением древнегреческой драмы<sup>2</sup>. В своем пространном трактате Вагнер стремится дать историческую панораму развития искусства античности до современности, отдельные разделы посвящая при этом танцу, музыке, поэзии, архитектуре, скульптуре, пейзажной живописи. Упадком искусства Вагнер считает его разделение на различные виды: "Как при вавилонском столпотворении, когда спутались все языки и народы, лишенные возможности понять друг друга, разошлись в разные стороны, так же отдельные виды искусства, когда их национальная общность распалась на тысячу эгоистических устремлений, покинули гордо высящийся храм драмы, где они перестали понимать друг друга"<sup>3</sup>. "Танец, музыка и поэзия, — по мысли Вагнера, — в отдельности ограничены... После того как уничтожены границы, перестают существовать и отдельные виды искусства и остается лишь *искусство* — единое, неограниченное искусство"<sup>4</sup>. Вагнер достаточно прямолинейно и весьма категорично рисует всю историю искусства и столь же категорично абсолютизирует синтетический тип драмы — как единственный вид искусства будущего. "...Но в конце концов самая всеобъемлющая наука, — пишет Вагнер, — не может познать ничего, кроме жизни, а содержание жизни составляют человек и природа; поэтому последнее свое оправдание наука обретает в художественном произведении, в *таком произведении*, которое непосредственно изображает человека и природу в той мере, в какой природа осознает себя в человеке. Наука завершается ее искуплением в поэзии, но лишь в поэзии, объединившейся с другими искусствами в совершенном произведении искусства — в *драме*"<sup>5</sup>. Правоту своих идей Вагнер, в частности, старается подкрепить ссылкой на великого Бетховена и его Девятую симфонию: "В последней симфонии Бетховена музыка

<sup>1</sup> Там же. С. 109.

<sup>2</sup> В сборнике "Избранные работы", на который мы ссылаемся, это сочинение обозначено, как "Произведение искусства будущего". Старый перевод ближе буквально к авторскому: "Das Kunstwerk der Zukunft".

<sup>3</sup> Избр. работы. С. 172.

<sup>4</sup> Там же. С. 167.

<sup>5</sup> Избр. работы. С. 200.

выходит за собственные границы и превращается во *всеобщее искусство*. Эта симфония — человеческое евангелие искусства будущего. После нее невозможно движение вперед, ибо за ней может следовать непосредственно лишь совершенное произведение искусства, *всеобщая драма*, художественный ключ к которой выкован Бетховеном"<sup>1</sup>.

В наше время, время разнообразных попыток создания произведений синтетического плана, многие идеи Вагнера остаются актуальными или же могут стать — при их критическом освоении — отправными пунктами для новых концепций. Безусловно ценным является то, что говорит Вагнер о роли архитектуры, пейзажной живописи, сценической пластики и, конечно, музыки в создании театрального спектакля. Его взгляды на историю различных искусств в целом, на творчество великих драматургов, многие другие высказывания — представляют немалый интерес как с точки зрения выявления специфических вагнеровских идей, так и сами по себе, независимо от их научной достоверности. Более того. Сами заблуждения Вагнера в контексте всей его артистической деятельности являются в какой-то степени положительными: только глубокая убежденность в своей правоте, в отстаивании даже тех принципов, которые объективно являются спорными или неверными, способствовала целенаправленной творческой работе и породила творения единственные в своем роде — вагнеровские музыкальные драмы.

Название "музыкальные драма", позже отвергнутое Вагнером<sup>2</sup>, возникло на страницах капитального труда "Опера и драма". Характеризуя один из видов предшествовавшего синтеза искусств, оперу, Вагнер считает ее "преждевременным расцветом незрелого плода, выросшего на нездоровой, искусственной почве". Новая драма, по Вагнеру, должна прийти, "органически развиваясь по пути, намеченному драмой шекспировской. Тогда только созреет естественный плод этого развития — музыкальная драма"<sup>3</sup>.

Противопоставляя музыкальную драму традиционной опере, Вагнер слишком категорично утверждает примат в опере музыкального начала над драматическим. "Доколе пишутся арии, — заявляет он, — основной характер этой художественной формы будет всегда абсолютно музыкальный"<sup>4</sup>. Как и во многих других критико-эстетических работах, Вагнер осуществляет исторический подход и характеризует все важнейшие этапы развития оперы и ее творцов. Он находит несостоятельными любые новации ("Волшебный стрелок", "Немая из Портичи", "Вильгельм Телль", оперы Мейербера), пока опера остается оперой. "Со времени Россини, —

<sup>1</sup> Там же. С. 190—191.

<sup>2</sup> Статья "О названии "музыкальная драма"" ("Über die Benennung Musik-drama) была написана в 1872 году. См.: Sämt. Schrift. B. 9.

<sup>3</sup> Избр. работы. С. 354.

<sup>4</sup> Там же. С. 285.

утверждает Вагнер, — история оперы становится не чем иным, как историей *оперной мелодии*<sup>1</sup>. Основной критический вывод следующий: в опере цель (драма) и средство (музыка, ее воплощающая) поменялись местами. Невозможно оспаривать основной тезис Вагнера о главной цели музыкально-драматического спектакля. Но в творчестве Вагнера драма стала величайшим художественным открытием прежде всего через ее музыку, которая включается в художественное целое в качестве функционально соподчиненного, но наиболее действенного и эстетически совершенного ее фактора. Что же касается более конкретного вопроса, рассматриваемого подробно Вагнером, — взаимодействия драмы и музыки на уровне соотношения слова и музыкальной интонации, то здесь следование формуле первичности слова и вторичности музыки увело бы нас далеко от истины как в отношении теории, так, тем более, художественной практики Вагнера. По существу, Вагнер хотел не приоритета слова над музыкой, а их с о о т в е т с т в и я, полнейшего слияния. И образцом этого он выдвигает народную песню<sup>2</sup>. В несколько более поздней работе "Музыка будущего" Вагнер выражает требование, чтобы текст в опере был "истинной поэзией", не был таким, о котором сказал как-то Вольтер — "то, что слишком глупо, не говорят, а поют"<sup>3</sup>.

Язык, слово (не поэтическое произведение, а само слово) развивается в сторону условности, абстракции, — считает Вагнер. А потому необходимый путь для его эмоционального восприятия в искусстве — глубоко слиться с музыкой, именно с той музыкой, "бесконечные возможности которой открылись нам в симфонии Бетховена", но и у музыки — потребность слиться с поэзией, чтобы быть понятой до конца<sup>4</sup>. Так обосновывает Вагнер необходимость синтеза. Отсюда мы естественно приходим к вопросу о роли симфонического метода в общем синтезе музыкальной драмы.

Стремление Вагнера сделать театр общенародным связывает его с просветителями, особенно — с Лессингом. Истинное предназначение искусства — нести высокие этические идеалы, быть духовным достоянием народа, а не "воздвигать на пустой и ничтожной музыкальной основе сверкающие золотом музыкальные башни"<sup>5</sup>. Другая важная задача — преодолеть отсутствие цельности, "бессвязность" музыкальной формы, утвердив необходимую связь всех компонентов спектакля. Соответственно в работе "Опера и драма" Вагнер выделяет три аспекта: 1. Опера и сущность музыки; 2. Театральное представление и сущность драматической поэзии; 3. Поэзия и музыка в драме будущего.

<sup>1</sup> Там же. С. 291.

<sup>2</sup> Избр. работы. С. 285.

<sup>3</sup> Там же. С. 507.

<sup>4</sup> Избр. работы. С. 516.

<sup>5</sup> Опера и драма // Там же. С. 283.

В связи с проблемой содержания драмы, поисками значительных сюжетов, несущих непреходящий общечеловеческий смысл, Вагнер обращается к мифу, в котором видит "поэму общего мировоззрения", образы и идеи, актуальные и правдивые во все времена. Для Вагнера миф — единственная и непременная основа сюжета драмы. Этой категоричности он изменил лишь в "Нюрнбергских мейстерзингерах".

Требование единства при воплощении драматического сюжета в музыке приводит его к принципу объединения поэта и композитора в одном лице. Заметим однако, что на практике Вагнер пришел к этому задолго до декларируемой реформы — уже в самой первой опере "Фей". В итоге этому принципу соответствуют в с е 13 опер Вагнера.

Вдаваясь в музыкально-драматургические детали, Вагнер в "Опере и драме" намечает по-существу основные задачи в этом плане, которые сам собирается решать в дальнейшем творчестве, во многом опираясь на уже испробованное в операх 40-х годов. Так, он утверждает принципы лейтмотивной драматургии (самый термин "лейтмотив" тогда еще не вошел в обиход). Подчеркивая огромную роль оркестра, он сравнивает его с хором древнегреческой трагедии. Новое содержание вкладывает он в понятие мелодии — результата возвышения выразительного языка слов "до истинного языка звуков"<sup>1</sup>. Все подобные положения и многие другие в совокупности составляют то, что принято называть теоретическим обоснованием вагнеровской оперной реформы. С наибольшей полнотой, с проникновением в собственно музыкальную специфику всё это выражено именно в "Опере и драме". Но оценка места этой и соседних работ в контексте общего творческого развития Вагнера во многом может отталкиваться от его же более поздней работы "Музыка будущего" (1860) — своего рода "автопортрета" по отношению к работам 1849—1851 годов. Здесь высказывания Вагнера затрагивают одну из важнейших проблем — соотношение теории и творческой практики. Критики десятилетиями упражнялись в нахождении несоответствий высказанных Вагнером постулатов и его творчества "пореформного" периода, рисуя портрет "крайне противоречивого художника". При этом ошибочно понимались указанные работы как нечто застылое, раз навсегда данное — план, который определял творчество Вагнера на все последующие времена. Но именно живое творчество и показывает нам, как э в о л ю ц и о н и р о в а л Вагнер от этапа к этапу, не принимая свои собственные декларации за догму. В "Музыке будущего" он, касаясь работ "Художественное произведение будущего" и "Опера и драма", справедливо замечает: "Это были мои очень личные рассуждения, которые я... изложил отчасти в полемическом духе"<sup>2</sup>. Там же имеется очень существенное замечание о том, что он шел

<sup>1</sup> Избр. работы. С. 475.

<sup>2</sup> Избр. работы. С. 507.

не от системы к творчеству, а от творчества к теоретическому обобщению<sup>1</sup>. Напомним о том, что уже оперы 40-х годов подготовили теоретическое обоснование музыкальной драмы, подтвержденное и развитое в произведениях 1854—1882 годов.

Возвращаясь к периоду, предшествовавшему созданию "Кольца нибелунга", необходимо вкратце коснуться мировоззренческой основы всей литературной деятельности этого периода и идейных предпосылок дальнейших творческих замыслов. Наряду с теми идеями, которые способствовали непосредственному участию Вагнера в революционном движении, особую роль сыграла материалистическая философия Людвига Фейербаха, сильное увлечение которой приходится на первые послереволюционные годы. В своих фрагментах к работе "Искусство и революция" (1849) композитор писал: "...Я могу с уверенностью судить лишь о том, что дано мне в моих ощущениях..."<sup>2</sup>. Эта идея развита им позднее в письме к А.Рекелю: «Действительно только то, что поддается чувственному восприятию, ибо то, что "не чувственно", должно быть названо "недействительными"... Единственным содержанием...правдивости является окружающая нас действительность» (письмо от 25 янв. 1854 г.)<sup>3</sup>. Вагнер пишет о чувственном познании мира в искусстве и определяет музыку как "чувственное овеществление мысли", рассматривает искусство как продукт социальной жизни. Более того. Он видит неперемutable условие существования "чувственно воспринимаемой" субстанции в категории развития, что очень важно для понимания его художественного метода, действующих в нем принципов симфонизма.

"Действительно то, что изменяется. Действительно быть, действительно жить — это значит: родиться на свет, расти, цвести и затем, поблекнув, умереть". Так писал Вагнер в только что цитированном письме к Авг. Рекелю<sup>4</sup>. В своей тетралогии он воплощает развертывание "природного процесса" от простейшего, стихийного "праэлемента" к человеку, сложнейшим коллизиям его бытия. В центре мира для Вагнера — человек во всем богатстве его естественных чувств и стремлений. Именно потому его так привлекла философия Фейербаха с ее антропоцентризмом. Как нельзя более была близка Вагнеру в Фейербахе идея любви как высшего стремления человека, главной движущей силы в создании справедливых общественных отношений.

«Если у представителей абсолютной философии человек без остатка поглощался философией, то Фейербах, напротив, все подчиняет человеческой личности... Я не видел ни у кого такого приближения к охвату

<sup>1</sup> Там же. С. 522.

<sup>2</sup> Избр. статьи. С. 79.

<sup>3</sup> Обращение к друзьям. С. 170.

<sup>4</sup> Там же. С. 172.

здорового, естественного "природного процесса", как у Фейербаха»<sup>1</sup>, — писал Вагнер. В своем творчестве он стремился утвердить образ свободного человека в единении с природой, не боящегося жить и умереть ради любви. Таков его Зигфрид, такова его Брюнгильда — любимые вагнеровские герои, прекрасные и сильные в своей цельности, противопоставленные автором вечной рефлексии Вотана.

Вопрос о влиянии Фейербаха на Вагнера по-разному освещается в литературе. Приходится сталкиваться с точкой зрения, ставящей под сомнение сколько-нибудь серьезное ознакомление композитора с трудами философа<sup>2</sup> и целиком полагающееся на официально декларируемое "отречение" Вагнера в период его "покаяний". Фактически же идеи Фейербаха продолжали жить в сознании Вагнера, об этом свидетельствуют многие моменты в концепции тетралогии.

Философия Фейербаха привлекла Вагнера в силу тесного соприкосновения с его собственными убеждениями. Нечто аналогичное происходит в дальнейшем у Вагнера и в отношении Шопенгауэра. Призыв Шопенгауэра к подавлению воли к жизни — слепой фатальной силы инстинкта — Вагнер понимал как идею освобождения от всевластия эгоцентрического начала, безраздельно подчиняющего себе разум и чувства человека. Следует говорить не о влиянии, не о заимствовании готовой концепции, а о связях, "встрече" идей. А отсюда и антидогматизм Вагнера по отношению к философским системам. О своих коррективах философии Шопенгауэра он не раз писал Авг. Рекелю. Он ищет в философских системах утверждение человека и человечности. Последнее он увидел и в философии Шопенгауэра, с которым его сближает идея сострадания.

В заключение отметим, что идеи Вагнера, относящиеся к задачам искусства, вырастая из предшествовавшей творческой практики, критики положения и роли искусства в современном обществе, а также на определенной мировоззренческой основе, могли получить и непосредственный толчок от уже высказанных положений относительно будущего оперного искусства. В этом плане серьезное внимание обращает на себя "Философия музыки" Дж.Мадзини (Мащини), опубликованная в 1836 году. Ситуация, в которой возникло это эстетическое сочинение одного из вождей итальянской революции, была сходна с той, в которой находился Вагнер в конце 40-х годов: Италия охвачена мощным национально-освободительным движением, состояние современной итальянской опе-

<sup>1</sup> Там же. С. 172.

<sup>2</sup> Более объективное изучение вопроса показывает, однако, что Вагнер знал работы Фейербаха "Мысли о смерти и бессмертии" и "Сущность христианства", он имел основание писать в своем посвящении Фейербаху первого издания "Художественное произведение будущего" о воздействии на него как художника идей этого философа (см. Избр. работы. С. 142—143). По данному вопросу см. работы: *Гачев Д.* Вагнер и Фейербах // Дмитрий Гачев. Статьи. Письма. Воспоминания; *Маркус А.* История музыкальной эстетики. Т. 2; *Вольф В.* К проблеме идейной эволюции Рихарда Вагнера // Рихард Вагнер: Сб. статей. С. 42—75.

ры, по мнению автора, неудовлетворительно, не соответствует потребностям эпохи. Мадзини страстно ожидает прихода подлинного гения оперной музыки, который создаст настоящую... музыкальную драму (так автор пророчит приход Верди, подобно тому, как в свое время Дидро пророчил появление Глюка). Разрабатывая в своем трактате основные принципы "Музыки будущего", Мадзини очень во многом перекликается с Вагнером. Станным образом до сих пор реформу Вагнера не было принято связывать с ее итальянским прототипом, но установленный факт знакомства Вагнера с "Философией музыки" позволяет предположить и прямое влияние на него идей Мадзини<sup>1</sup>.

## "КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА"

### 1. История создания тетралогии и ее общая концепция

Создание "Кольца нибелунга" Вагнер считал главным делом своей жизни. В письме к Теодору Улигу от 31 мая 1852 года он пишет по поводу "Валькирии": "В ней мое мировоззрение нашло наиболее законченное художественное воплощение"<sup>2</sup>.

Эти слова с полным правом можно отнести к тетралогии в целом. "Кольцо нибелунга", работа над которым охватывает более четверти века (1848—1874), явилось тем центром, в котором скрещиваются философские, социальные и эстетические воззрения Вагнера. С наибольшей масштабностью и полнотой воплотились здесь принципы вагнеровской музыкальной драмы. Широко разработаны ее мифологические основы, выступающие у Вагнера в качестве универсального принципа сюжетно-образной системы.

<sup>1</sup> Общее сходство идей Мадзини (при соответствующей "поправке на итальянскую специфику", касающуюся, в частности, роли хора), дополняется полным тождеством выражений (помимо уже упомянутых — "музыкальной драмы" и "музыки будущего"). Опера, служащая "потехой в часы досуга для горстки бездельников", "инстинкт единства, цельности", "связь музыки с братскими искусствами", "союз поэта и музыканта", "музыка — женщина", "божественное искусство древней Греции", "социальная роль искусства" — все подобное и многие другие выражения буквально совпадают с тем, что мы читаем у Вагнера. Совпадают и многие конкретные указания: на роль музыкальной декламации, долженствующей прийти на смену засилию арий и кабалетт; на выразительную роль оркестра, на значение повторяющихся музыкальных мотивов (иными словами, "лэйтмотивов") и т. д. Принципиальная разница в том, что Мадзини, разработав эстетические основы "музыки будущего", вынужден был пассивно ожидать прихода гения-реформатора, Вагнер же намеченное мог осуществить сам. Одно из пророчеств Мадзини, верное в принципе, оказалось несколько ошибочным в хронологии. По его мнению, "первый шаг к новому музыкальному синтезу будет сделан в Италии. Одна Германия могла бы испаривать у нее пальму первенства". См.: *Маццини Дж. Философия музыки // Эстетика и критика: Избр. статьи. М., 1976. С. 239.*

<sup>2</sup> Briefe. В. 4. S. 385.

Интерес к легендам, сказаниям — характерная черта немецкого романтизма в целом (особенно — литературного). Однако именно Вагнеру дано было стать основоположником романтико-мифологической концепции оперного искусства. Осуществляя ее, Вагнер вступил в противоборство со сторонниками историко-романтической оперы, созданной во Франции и оказавшей значительное влияние на другие оперные школы.

Неудовлетворенность Вагнера "историзмом" большой романтической оперы понятна в силу преобладания в ней внешних эффектов. Однако Вагнер отрицает пригодность исторического сюжета для драмы вообще. Само понимание категории исторического у Вагнера более чем дискуссионно. Исторические явления, считает Вагнер, "суть внешние проявления внутреннего движения, зерном которого является социальная натура человека"<sup>1</sup>. Нетрудно заметить здесь антропологизм Вагнера. "Механизм истории", по мнению Вагнера, может быть представлен в романе — жанре описательного порядка (с вагнеровской точки зрения), но не в драме — искусстве "органическом", связанном с жизнью непосредственно и глубоко.

Историческим сюжетам, имеющим интерес преходящий, Вагнер противопоставляет миф, который, "во всякое время остается правдивым, а его содержание — при наибольшей краткости — неисчерпаемым"<sup>2</sup>.

Вагнер подчеркивает общезначимость содержания мифа, его общечеловеческую сущность: "...миф же есть поэма общего мировоззрения"; он дает возможность представить "целую связь явлений в сжатой форме"<sup>3</sup>.

Миф привлекал Вагнера как драматурга-симфониста, стремящегося к концепции и обобщению идейно-философского смысла развертывающегося сюжета: "Пластическое единство мифологического сюжета делало для меня совершенно лишними все те мелкие сценические детали, которые так необходимы современному драматургу для объяснения сложных исторических событий..."<sup>4</sup>. Именно в мифе Вагнер видел наибольшую возможность сосредоточиться на решающих моментах действия. "На этих немногих сценах... я мог останавливаться подольше с хорошо рассчитанным планом исчерпать предмет как можно глубже"<sup>5</sup>.

В своих операх Вагнер обращается к легендарным сюжетам, начиная с "Летучего голландца". Однако в начале работы над "Кольцом" он еще раз сравнил два пути — создания исторической или мифологической драмы — и окончательно склонился к мифологии, оставив работу над текстом драмы из истории Германского государства ("Фридрих Барба-

<sup>1</sup> Опера и драма // Избр. работы. С. 383.

<sup>2</sup> Там же. С. 394.

<sup>3</sup> Там же. С. 369, 367.

<sup>4</sup> Обращение к друзьям. С. 411.

<sup>5</sup> Там же.

росса"). Размышления о взаимодействии истории и мифа содержит статья "Виберунги" (1848), обозначенная автором как "Мировая история на основании сказания". Она во многом разъясняет аллегорический смысл сюжета будущей тетралогии. Рассматривая проблему собственности, Вагнер выступает в этой статье против обладания "сокровищами земли" по принципу родового наследования, подчеркивает несправедливость "такого противочеловеческого (феодалного. — *Н.Н.*) установления, как майорат"<sup>1</sup>.

Из блага для всех "сокровище земли" превращается в предмет обладания немногими, становится "предметом вождения", "талисманом, дарующим всякую власть". В результате получается "все более глубокое обесценивание человека и все более высокая оценка имущества". "В мифе о Нибелунгах, — пишет Вагнер, — могли мы узнать с исключительной остротой воззрение на сущность обладания и собственности всех тех человеческих племен, которые его восприняли, развили и проявили".

В этой же статье заключено положение о "реальном и идеальном" содержании сокровища нибелунгов, ставящее в связь два вагнеровских творения — тетралогию "Кольцо нибелунга" и мистерию "Парсифаль". Если реальное содержание сокровища — "это сама земля во всем ее величии", то идеальное его содержание — это духовные нравственные ценности, столь же необходимые человеку, это высокие этические идеалы добра и справедливости, символизированные в понятии Грааля.

Как и в других случаях, Вагнер в своей тетралогии синтезирует несколько мифологических источников, создавая на их основе собственное эпическое сказание.

Наиболее древний исток — скандинавский цикл героических сказаний "Старшая Эдда" (IX—XI вв.), первая часть которого повествует о богах древних германцев, о возникновении и гибели мира, а вторая — о подвигах героев (здесь особенно выделена история Сигурда-Зигфрида). На основе второй части возникла Сага о Вольсунгах (середина XIII в.) — северный вариант сказания о Сигурде и его братьях, в который вошли также песни о предках этих героев.

"Песнь о Нибелунгах" — немецкий вариант сказания (создан в Австрии, в начале XIII в.). Рисуя типичную картину средневекового рыцарского быта, этот южно-немецкий вариант существенно отличается от первых двух по обстановке действия и характеру героев<sup>2</sup>. Вместо мифологических фигур богов, карликов, великанов здесь действуют обычные персонажи рыцарских романов. Отсутствуют языческое обожествление стихий природы (вообще вся космогоническая сторона сказания), история про-

<sup>1</sup> Здесь и далее см.: *Вагнер Р.* Вибелунги. М., 1913. С. 62, 61, 62, 31.

<sup>2</sup> Сравнение "Старшей Эдды" и "Песни о Нибелунгах" см. в ст.: *Гуревич А.* Средневековый героический эпос германских народов // *Беовульф, Старшая Эдда, Песнь о Нибелунгах.* — Библиотека всемирной литературы. — М., 1975.

клятия кольца. Могучая Брюнгильда выступает в качестве враждебной Зигфриду силы, вместе с Хагеном она мстит ему за победу над ней в поединке<sup>1</sup>. Носительницей же верной любви к Зигфриду явилась нежная Кримгильда. Из Песни о Нибелунгах Вагнер взял лишь некоторые сюжетные мотивы и немецкие варианты имен (Зигфрид, а не Сигурд, Фрирка вместо скандинавского — Фригг и т. д.).

Сюжетные мотивы различных вариантов сказания обобщены Вагнером в его статье "Миф о нибелунгах как источник драмы" (1848 г.)<sup>2</sup>, на основе которой вскоре был написан текст "Смерти Зигфрида" ("большой героической оперы", по определению автора). Из всего обилия персонажей сказания Вагнера прежде всего привлекает образ центрального героя из рода Вельзунгов — "лучезарного" Зигфрида — самый любимый народом образ сказания, вошедший в немецкие "народные книги". Образ Зигфрида — центр, вокруг которого формировался грандиозный мир вагнеровского творения, Зигфрид — главный импульс, из которого исходит Вагнер, создавая свою эпопею.

В XIX веке этот эпический герой получил широкое национальное звучание в Германии. В начале века с ним связывалась героика освободительной борьбы против наполеоновского нашествия. Стихотворение Уланда "Меч Зигфрида" (1812 г.) стало распространенной народной песней<sup>3</sup>. С юным Зигфридом ассоциируется образ родины, побеждающий своих врагов в стихотворении Гейне "Германия" (1840). Могучий, не знающий страха Зигфрид стал символом революционного героя в преддверии событий 1848—1849 годов. Широко известны слова Ф.Энгельса: "Зигфрид — представитель немецкой молодежи (...) Мы все чувствуем ту же жажду подвига, тот же бунт против традиций, который выгнал Зигфрида из замка его отца; нам бесконечно противны вечные колебания, филистерский страх перед новым, мы хотим вырваться на простор свободного мира, мы хотим забыть о благоразумии и бороться за венец жизни — подвиг"<sup>4</sup>.

Для Вагнера Зигфрид — "вожделенный, чаемый нами человек будущего", образ героя, который "готов погибнуть, чтобы собственной гибелью заложить основание для искоренения изначальной, несправедливо-

<sup>1</sup> Этот мотив мести, но в силу других причин нашел отражение в последней части тетралогии Вагнера.

<sup>2</sup> Ges. Schriften. Bd. 2.

<sup>3</sup> См. об этом в кн.: Кенигсберг А. "Кольцо нибелунга" Вагнера. М., 1959. С. 13. Здесь же приводятся другие примеры обращения писателей, поэтов, музыкантов к "Сказанию о нибелунгах". Среди многих примеров укажем на трилогию Ф.Гегбеля "Нибелунги", созданную в 1855—1860 годы. Постановка ее в 1861 году намного опередила премьеру великого творения Вагнера.

<sup>4</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 65.

сти"<sup>1</sup>. Перед таким человеком "должно поблекнуть все великолепие богов"<sup>2</sup>.

Первоначально задуманный в виде одной драмы, замысел Вагнера стал разрастаться. Причины и процесс такого разрастания освещены в письме Вагнера к Листу от 20 ноября 1851 г. «Осенью 1848 года я впервые набросал миф Нибелунгов в тех общих чертах, которые поэтически слились с ним для меня навсегда. Ближайшая по времени попытка моя была — извлечь из целого построения один момент, главную катастрофу всех сплетений мифа, и обработать его для сцены в форме драмы под названием "Смерть Зигфрида". Осенью 1850 годы я был уже, несмотря на долгие колебания, на пути к тому, чтобы заняться музыкальной стороной этой драмы (...) Но "Смерть Зигфрида" стала для меня, по крайней мере в данную минуту, вещью, совершенно невысказанной. Я понял это отчетливо. Я понял, что взяться за эту тему можно только пройдя через другую драму, через новую ступень"<sup>3</sup>. Излагая дальнейший план произведения, Вагнер в качестве этой новой ступени называет "Юного Зигфрида". Но и этого недостаточно! Его замысел простирается на три драмы: 1. "Валькирия", 2. "Юный Зигфрид", 3. "Смерть Зигфрида". "Но чтобы с надлежащей отчетливостью предстала вся картина, необходимо этим трем драмам предпослать еще обширную прелюдию "Похищение Золота Рейна"... При такой ясности сценического действия я имею возможность, отбросив совершенно все растянутое, все повествовательное (...), придать импульсам драматического движения захватывающую силу..."<sup>4</sup>

Таким образом, вместе с развитием самой концепции выступили цели и драматургического порядка — заменить по возможности полное повествовательный элемент действием, то есть усилить функцию драмы в эпосе. Однако рассказ, включенный в действие, сохранил свое важное значение в тетралогии.

Актуализация мифа — принцип, проходящий через все творчество Вагнера — в "Кольце нибелунга" выражена с наибольшей остротой, силой обобщения. Миф обращен Вагнером к социально-философским проблемам его эпохи.

Похищение клада Альберихом — акт изначальной несправедливости, имеющий роковые для судеб мира последствия. Все племя нибелунгов превращенного Альберихом в рабов, выковывающих для него несметные богатства. Само подземное обиталище нибелунгов становится гигантской кузницей, оглашаемой звоном наковален и стонами жалких, подневольных существ. Выкованное нибелунгами кольцо дает Альбериху власть над миром — это символ власти капитала в буржуазном мире. Такая сим-

<sup>1</sup> Из письма Вагнера к Авг. Рекелю от 25 янв. 1854 г. С. 181, 180.

<sup>2</sup> Там же. С. 182.

<sup>3</sup> Письмо к Ф. Листу от 20 ноября 1851 г. Там же. С. 71.

<sup>4</sup> Там же. С. 74.

волика проакцентирована Вагнером: "Если мы представим себе в руках Альбериха вместо рокового кольца биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа призрачного владыки мира"<sup>1</sup>.

Кольцо, которое проклинает Альберих в тот момент, когда его отбрасывает Вotan, становится также носителем смерти, обрекая на гибель его обладателя. Катастрофа, гибель ожидают богов и их обиталище — Валгеллу, так как верховный бог Вotan за свой дворец, построенный великанами, расплатился отнятым у Альбериха золотом и кольцом. Подобно кругам от брошенного в воде камня, распространяется пагубная власть золота, вовлекая в свою сферу сначала нибелунгов, потом богов и великанов и вслед за ними людей. Обречен весь героический род Вельзунгов, порожденный Вotаном от смертной женщины. Вotan не может противостоять гибельной власти золота в силу не только своей вины (он — один из тех, кто воспользовался золотом), но и несвободы своих действий.

Властитель богов, он в то же время связан договорами, закрепленными в священных рунах, которые начертаны на древке его копья. Вопреки подлинной справедливости и своему желанию, он дарует победу врагу Вельзунгов Хундингу и обрекает на гибель своего сына — героя Зигмунда. Страдающий от противоречий и сомнений, трагически осознающий свою несвободу, Вotan, как пишет Вагнер, "до мельчайших деталей похож на нас. Он — свод всей интеллигентности нашего времени, тогда как Зигфрид — это вождь, чаемый нами человек будущего"<sup>2</sup> ...

Так наряду с антитезой Вotan — Альберих возникает противопоставление Вotan — Зигфрид. Зигфрид должен свершить свой подвиг искупления, снять тяготеющее над миром зло не только без помощи Вotана, но и вступая в поединок с ним. Он разрушает священное копье Вotана, преградившее ему путь к Брюнгильде.

Рефлексии Вotана противостоит идущая от природы, насквозь естественная сущность Зигфрида. Его жажда познания мира имеет основой чувство, непосредственное побуждение его натуры. Он радуется красоте природы и узнает ее язык. Он жаждет подвигов, действия, выковывает меч и отправляется в странствия. Победив дракона Фафнера, он овладевает кольцом, но не связывает с ним корыстных целей. Венцом его подвигов становится восхождение на скалу Брюнгильды, пробуждение ее и обретение в любви.

Идея любви и подвига во имя нее — это главная антитеза злу в тетралогии. Любовь вступает в борьбу с подавляющей силой эгоизма. В противоположность насилию, стремлению к мировой власти любовь воплощает стихию "чистой человечности" (Reinmenschlichkeit), высшую красоту и истинности человеческих отношений. В концепции "Кольца" это не только прекрасное, но и могучее чувство, выступающее как дейст-

<sup>1</sup> Ges. Schriften. Bd. 10. S. 268.

<sup>2</sup> Письмо к Авг. Рекелю от 25 янв, 1854 г. С. 181.

вующая сила, влияющая на общий ход событий. Ведь только отторгнув любовь, можно было сковать кольцо, дающее власть над миром. Подавление чувства отцовской любви, сочувствия к любви Зигмунда и Зиглинды сыграло решающую роль в духовном крушении Вотана.

В противоположность отрекающемуся от любви Альбериху Зигмунд защищает любовь, жертвуя своей жизнью. Зиглинда, умирая, дает жизнь прекрасному Зигфриду. И дальше вьется цепочка событий: Зигфрид гибнет, становится жертвой Хагена в результате невольного, неосознанного предательства своей любви к Брюнгильде. Брюнгильда, бросаясь в огонь, идя на смерть вслед за Зигфридом, возвращает расплавленное кольцо водам Рейна... С любовью же связаны моменты высшего расцветания человечности, подъема светлых чувств, стремление к подвигу — освобождению жизни от ига золотого клада.

Таким образом движущей силой драмы, связывающей между собой судьбы героев, является оппозиция: кольцо (орудие власти) — любовь.

В одном из писем Листу Вагнер пишет о любви, которая "сделавшись силою универсально человеческою, когда-нибудь водворит на земле такое состояние вещей, из которого никто уже не будет стремиться в сделавшийся совершенно ненужным мир потусторонний: каждый будет чувствовать счастье от того, что живет и любит"<sup>1</sup>. Не трудно заметить, что у истоков концепции, апеллирующей к природной натуре человека, к любви как движущей силе развития человеческого общества лежит антропологизм Фейербаха. Стремясь воплотить развертывание "природного процесса" (*Вагнер*) во всей его стихийной непосредственности, идя от природы к человеку как высшему ее выражению, Вагнер выводит мир своей тетралогии из природного начала, показывает, что зло рождается в результате нарушения гармонии природы насилия над природой. Здесь он остался верен своей фейербахианской идее, высказанной в статье "Искусство и революция", где он пишет о развитии искусства «из глубин человеческой природы в необъятные просторы "чистой человечности"»<sup>2</sup>.

Именно с ней, идеей любви связан тот "вечный рост жизни", о котором писал Вагнер в связи с "Кольцом нибелунга": "Развитие драмы показывает нам всю необходимость, всю переменчивость, многообразие и разнообразие бытия, вечное обновление деятельности, вечный рост жизни. Оно заставляет нас признать все эти правды и подчиниться им"<sup>3</sup>. Эта мощная антитеза Шопенгауэру, его метафизически замкнутой пессимистической концепции мира, в сущности, жила в Вагнере и в пору его поклонения философу.

<sup>1</sup> Письмо к Ф. Листу от 13 апр. 1853 года (фрагмент). С. 81—82.

<sup>2</sup> Избр. работы. С. 137.

<sup>3</sup> Письмо к Авг. Рекелю от 25 янв. 1854 г. С. 179.

Учению Шопенгауэра, с которым Вагнер ознакомился в 1854 году, при всем его воздействии не дано было погасить в композиторе то "чувство восстания", то убеждение, что несправедливый мир капитализма должен быть ниспровергнут, которые привели его к участию в революции, дали жизнь замыслу тетралогии. Импульсы, идущие от революционных убеждений "дрезденского" Вагнера, продолжали жить в нем и в годы швейцарского изгнания, хотя и проявились в условиях иной, во многом кризисной ситуации. Особенно следует выделить первое пятилетие швейцарского периода (1849—1854), когда Вагнер пишет основные теоретические труды, в том числе и статью "Искусство и революция", завершает работу над текстом тетралогии и приступает к ее музыкальному воплощению (написаны "Золото Рейна", частично — "Валькирия"). Сила духа Вагнера поражала его соотечественников-эмигрантов. Поэт Георг Гервег, с которым Вагнер находился в тесных дружеских отношениях, писал: "С тех пор, как я потерял моего друга *Бакунина*, я не знаю человека более революционного по своей природе, как в эмоциональном, так и в интеллектуальном плане, нежели *Вагнер*"<sup>1</sup>.

Однако в сознании Вагнера нарастала внутренняя мировоззренческая драма. В результате, в 1856 году, через несколько месяцев после завершения "Валькирии", Вагнер пишет Авг. Рекелю об изменениях в концепции тетралогии, об отходе от первоначального оптимистического смысла ее, о "переломе" который совершил в нем, Вагнере, Шопенгауэр<sup>2</sup> Как видно из письма, мысли Вагнера направлены в сторону философии Шопенгауэра, установления близости его идей собственным воззрениям. Однако вряд ли можно говорить о радикальной перестройке идей тетралогии на данном этапе. Текст был написан ранее и почти не подвергся изменениям.

Новые акценты, сделанные средствами самой музыкальной драматургии, были значительны, но вряд ли их можно выводить непосредственно из Шопенгауэра. Вагнер не из тех художников, которые идут по чьему-либо следу. Развитие его собственной концепции было имманентно направлено в сторону разрастания и сгущения трагедийно-роковой сферы — при сохранении светлой героической линии. Так, если "шопенгауэровское" сказалось в "Валькирии" — в образе Вотана, в его отказе от борьбы с Альберихом (монолог II д.), то следующая же опера — "Зигфрид" — продолжила и довела до кульминации героическую линию произведения. Поразителен контраст: после лирической и роковой "Валькирии" — героическая идиллия "Зигфрид", "радость бьет в нем через край" (*Ромен Роллан*). "Это гениальная ясность, могучая отчетливость рисунка, искренность и мужественная сила, необычайное здоровье

<sup>1</sup> Из письма Г.Гервега к Л.Фейербаху от 3 дек. 1851 г. *Грубер Р.* Вагнер. С. 13. Попутно заметим, что Гервег посвятил Вагнеру стихотворение "Рихарду Вагнеру".

<sup>2</sup> Письмо от 23 авг. 1856 г. С. 202—208.

произведения и героя"<sup>1</sup>, — писал Ромен Роллан. — ...и удивительно, что он ("Зигфрид". — *Н.Н.*) был создан как раз в страданиях и болезни"<sup>2</sup>.

"Зигфрид" все же не был завершен в те швейцарские годы. Сочинение было прервано в 1857 году на 3-й сцене II действия, страстным вторжением "Тристана". Но могучий светлый тонус оперы и при завершении ее в 1871 году не был утрачен. Весь тот заряд трагической обреченности, который возник в "Валькирии", нашел сгущенное продолжение в "Тристане" и особенно в последней части тетралогии — "Гибели богов", где сам светоносный герой — Зигфрид — не свободен, велением судеб он становится орудием в осуществлении коварных планов сына Альбериха — Хагена. Идея тщетности усилий, бессмысленности сопротивления злу и жестокости, власти рока над всем и вся в мире, казалось бы, берет верх в этом трагическом эпилоге вагнеровского Сказания. Разителен контраст этой оперы с ее первоначальным замыслом 1848 года — "Смерть Зигфрида" — оптимистической трагедией, где гибель героя несет освобождение миру.

Однако было бы глубокой ошибкой видеть в эпилоге вагнеровской тетралогии лишь отражение пессимистической концепции мира Шопенгауэра. Здесь нет отказа от жизни в шопенгауэровском смысле. Зигфрид и Брюнгильда гибнут в результате безмерного натиска зла, который рушит все прекрасное, истинно-человеческое. Но они не нисходят в nirvanу. Заключительный акт их "воли" противоположен шопенгауэровскому смыслу — перед своей гибелью "прозревший" Зигфрид вновь становится героем (отсюда и бетховенское начало, вспыхивающее в героике траурного марша). Брюнгильда отдает свою жизнь в дар верности Зигфриду. Любовь Зигфрида и Брюнгильды в конце концов принесла в мир искупление, хотя здесь нет славления народом героя, победившего проклятие рабства, власть золота, как было задумано в варианте 1848 года. В заключении "Гибели богов" искупление носит скорее космогонический смысл — золото вновь становится принадлежностью природы. Порабощенный его властью мир рушится, исчезает под действием двух стихий — огня и воды. В этом — смысл катарсиса, который несет с собой мажорное заключение тетралогии. Гибельная сила золота, похищенного нибелунгом, "проклятье, тяготеющее над золотом, [будет длиться] до тех пор, пока оно не будет вновь возвращено природе" — такова общая нить событий в тетралогии по определению автора<sup>3</sup>.

Художественно-философская концепция "Кольца нибелунга" — одна из важнейших проблем вагнерианы, ибо тетралогия вобрала в себя кардинальные моменты вагнеровского мировоззрения, творческого метода, стиля. По сей день в понимании "Кольца", сущности и направленности

<sup>1</sup> Роллан Р. Музыканта наших дней. С. 80.

<sup>2</sup> Там же. С. 82.

<sup>3</sup> Письмо к Авг. Рекелю от 25 янв. 1854 г. С. 180.

его идей, сталкиваются резко противоположные точки зрения. Перечеркнул ли Вагнер в процессе осуществления замысла революционно-оптимистический смысл первоначальной версии, отошел ли он от своих идей, каковы здесь пути и степень вrastания мифа в современность, и как это должно быть воплощено сценически — дискуссии по этим вопросам не только не умолкают, но приобретают новую силу<sup>1</sup>.

Совмещение в тетралогии "психологии и мифа", повлекшее за собой, по мнению И.Соллертинского, "крушение вагнеровского замысла симфонического эпоса", с точки зрения Т.Манна, не только не разрушило эпичность концепции, но явилось важным новаторским принципом в создании "самого мифа музыки".

Космогоническая масштабность социально-философской проблематики "Кольца" подчеркивается в концептуальных статьях А.Лосева<sup>2</sup>, в которых проводится идея последовательного воплощения Вагнером революционного замысла тетралогии. Эта идея, которую А.Лосев высвечивает сквозь противоречивые наслоения вагнеровских взглядов, ярко противостоит традиционной схеме, обрисовывающей идейную авторскую переориентацию замысла "Кольца" в сторону шопенгауэровского понимания мира, отрицания самого смысла и возможности активного действия. Основание для столь длительного споров — сам многоконфликтный мир "Кольца", множество уровней и граней его содержания, сложность длительного развития замысла, охватившего больше четверти века творческой биографии его автора.

## 2. Драматургия тетралогии, ее эпико-драматическая основа. Лейтмотивная система. Симфонические принципы

В своем "симфоническом эпосе" Вагнер синтезировал принципы мифа и симфонизма. Отсюда — масштаб и характер обобщения. Актуализация эпоса, перенесение смысла коллизий древности на

<sup>1</sup> Особенно остро дискуссионной оказалась постановка "Кольца" в юбилейном Байройтском цикле 1976 года (см.: *Opernwelt*. 1976. № 12. S. 48—50). Модернизация философского эпоса Вагнера пошла по линии превращения тетралогии в цикл драм из жизни буржуазного общества конца XIX века — с современными костюмами (фраки, смокинги, вечерние бальные туалеты), архитектурными сооружениями в духе индустриального города (Нибельхейм — гигантская современная фабрика) и т. д.

Для усиления внешне ассоциативного ряда в спектаклях использован принцип сценографического коллажа (включение кинопроекций картин М.Швинда, А.Беклина и других художников). Фестивальная Байройтская постановка 1976-го и последующих годов вызвала много резко отрицательных откликов вплоть до демонстраций протеста с плакатами (см.: *Opernwelt*. 1977. № 9. S. 25—26).

<sup>2</sup> Лосев А. Проблема Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. М., 1968. № 8. Лосев А. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Рихард Вагнер. Избр. работы. М., 1978.

современный Вагнеру мир капиталистических отношений и психологических проблем второй половины XIX века происходит у Вагнера без исторического маскарада, без внешне бытовой достоверности, а на глубоко обобщающей основе самого мифа, который "во всякое время остается правдивым"<sup>1</sup>. "Если мы теперь захотим определить произведение поэта в его высшей и возможной силе, — писал Вагнер, то должны назвать его (...) *отвечающим воззрению современной ему жизни, вновь созданным и понятно представленным в драме мифом!*" (курсив Вагнера)<sup>2</sup>. Своими героями, их судьбами Вагнер выражает общие проблемы бытия, одновременно создавая образы огромной эмоционально-психологической насыщенности. Отсюда и обобщающая сила лейтмотивов. Лейтмотивы персонажей редко бывают только их личной характеристикой. Они входят в понятия более широкого обобщающего значения — любви, сострадания, героизма, обреченности и т. д. Так, например, один из центральных героев "Кольца" — Зигмунд — не имеет индивидуального лейтмотива. Он охарактеризован лейтмотивом героизма и обреченности рода Вельзунгов. Являясь характеристикой Зигмунда в "Валькирии", последний становится выражением смерти Зигфрида (а с ним и гибели всего рода) в траурном марше последней части тетралогии.

Сколь просто внешнее действие, столь сложно и разветвлено его внутреннее течение. Происходит постепенное разматывание повествовательной нити, раскрывающей историю героев. Развитие первоначальной ситуации полифонично, оно идет не только по "горизонтали" непосредственно происходящего, но вскрывает все более г л у б и н н ы е слои психологического подтекста, постепенно вовлекает в свою сферу события прошлого и предчувствия будущего, раскрывая причинно-следственные связи явлений, казалось бы, далеко отстоящих друг от друга по времени. Глубинная нить действия как бы разворачивается параллельно в разных временах. Так влетает в действие и разрастается линия, повествующая о роде Вельзунгов, о Вотане, об оставленном мече, которая приходит к кульминации в заключительном разделе I действия "Валькирии", когда Зигмунд обретает свое героическое имя, данное ему Зиглиндой. Создается эпически многозначная образная система, благодаря которой судьбы героев оказываются в связи с законами общего миропорядка.

В музыкальном отношении симфоничность вагнеровского эпоса конкретно выражается через лейтмотивную систему, которая основывается на двух функциях. Одна из них стабильная. Ее образует устойчивый образно-ассоциативный ряд. Здесь выступают качества вагнеровского музыкального т е м а т и з м а — его обобщающая, концентрированная выразительность и "звукописность". Другая функция — процессуальная,

<sup>1</sup> Опера и драма // Избр. работы. С. 394.

<sup>2</sup> Там же. С. 414.

отражающая взаимовлияние всех элементов драмы, показывающая их преобразующее воздействие друг на друга. Это осуществляется благодаря симфоническому р а з в и т и ю. Пронизывая музыкально-драматическое действие во всех его деталях, оно одновременно создает крупный рельеф формы, в котором из всего множества элементов особенно выделяются, концентрируются главные, выявляя центральную идею, направленность действия.

В лейтмотивной системе Вагнера подвижна как "горизонталь" (переход и перерастание одного лейтмотива в другой), так и "вертикаль" (постоянная смена контрапунктирующих компонентов). В этой полифонии лейтмотивов отражена психологическая и временная многослойность действия. Образуется соотношение основного, непосредственно выраженного рельефа событий (главные голоса музыкальной ткани) и скрытого глубинного смысла их (в контрапунктах). Для такой полифонической структуры, в которой, то рельефно проступая, то прячась, вьется главная нить действия, особенно важна обобщающая все детали симфоническая направленность формы — ее внутренняя музыкальная "режиссура". Рельефность этой "режиссуры" обуславливает не только яркость самих образов, но и вовлечение их в целостное русло развития. Направленное драматургом-симфонистом, это развитие вскрывает внутреннюю логику действия, несет в себе о б о щ а ю щ и й а в т о р с к и й п а ф о с, дающий определенную эмоциональную окраску всему мифологическому миру тетралогии.

Выявляя процесс симфонически целенаправленного развития и те внутренние нити, которые функционально связывают между собой всю множественность лейтмотивов, объединяют их в крупные комплексы, необходимо вести путь от краеугольного камня всей тетралогии — воплощения природы. Стремясь воплотить развертывание "природного процесса" во всей его стихийной непосредственности, идя от природы к человеку как высшему ее выражению, Вагнер выводит весь мир своей тетралогии из природного начала. В соответствии с этим музыкальный процесс создания "Кольца нибелунга" начался с мотивов природы.

"Сначала я должен был найти пластичные мотивы природы (Natur-Motive), — пишет Вагнер, — которые во все более индивидуализированном развитии оформлялись в носителей страстных стремлений (Leidenschafts-Tendenzen) широко разветвленного действия и выраженно-го в нем характера"<sup>1</sup>. Знаменательно также сказанное им о "Золоте Рейна": "...оркестр не дает ни одного такта, который не вытекал бы из предыдущих мотивов"<sup>2</sup>. Столь же органичны образно-музыкальные связи между частями тетралогии. В наращивании новых лейтмотивов огромное

<sup>1</sup> Ges. Schriften. Lpz., 1888. Bd. 6. S. 266.

<sup>2</sup> Письмо к Авг. Рекелю от 25 янв. 1854 г. С. 185.

значение имеет принцип производных образований, процесс перехода в новое качество, столь существенный для симфонического метода. И хотя широкий круг важнейших лейтмотивов определился уже в "Золоте Рейна", в нем "были еще только элементы, из которых драме надлежало развиваться"<sup>1</sup>. Источником такого процесса становятся образы природы, возникающие во вступлениях всех четырех опер (в "Золоте Рейна" развитие образа водной стихии захватывает всю 1-ю сцену). Эти начала оказываются связанными между собой на основе сходства и контраста. Так, картина бури, открывающая "Валькирию", контрастируя светлomu началу "Золота Рейна", служит продолжением развития образа возмущенной стихии, ее первого "взрыва" после похищения клада (конец 1-й сцены "Золота Рейна"). Тема бури вбирает в себя и интонации лейтмотива сияния клада, на фоне которого звучал зов русалок "Rheingold" — в минорном варианте.

Контурь музыки сияющего клада, выражающего идею природы как источника радости, вновь явственно проступают, когда мотив испытывает обратную трансформацию — в 3-й сцене I действия "Валькирии" вихрь бури переходит в легкое дуновение весенней ночи (интересно, что во всех этих вариантах сохраняется пульсация фаз "прилива" и "отлива"):

[Tempo tranquillo e sereno]                      л.-м. сияющего клада

39а      *ff* :

Ра - дость

Рей - на!

<sup>1</sup> Избр. статьи. С. 103.

396

[Vivacissimo]

39а Tempestoso

л.-м. бури из "Валькирии"

Moderato con moto

л.-м. весенней ночи

39

Другая связь, также основанная на первоначально простых мотивах (Natur-Motiven), — фанфара золота, предвосхищающая мотив меча:

[Egualmente tranquillo]

40а

406

*molto energico*

Ведь меч, предназначенный Вотаном герою, в сущности, также от природы, если он служит чисто человеческому стремлению к любви, к подвигу во имя ее. И если отмеченная Вагнером другая связь фанфары золота — с хоралом валторновых труб, мотивом Валгаллы — скрывает в себе философско-драматическую коллизию (поскольку тема Валгаллы в еще большей мере производна от мотива кольца), то фанфара природного золота, принадлежавшего Рейну, и меч героев Вельзунгов — союз гармонический, естественный. От этой линии также пойдет цепочка лирических образов, связанных с миром человеческих чувств, и здесь также есть своя минорная антитеза, как и в преобразовании мотива клада Рейна (пример № 41 а). Фанфара с-moll — погасший свет золота из 1-й картины

"Золота Рейна" — проникает в начало темы обреченности героического рода Вельзунгов, темы траурного марша:



В процессе многоступенчатой дифференциации образов тетралогии осуществляется линия восхождения от первичных стихий к сфере психологических состояний героев и стоящим над ними общим категориям бытия.

Соответственно звуковой мир тетралогии, исходя из простейших элементов (натурально-обертонового ряда), проходит огромный путь музыкально-интонационного обогащения. В "Золоте Рейна" эта цепочка разворачивается от простейшего мотива "первоначального состояния" (квинта), через красочную звукопись природы и воплощение картин Валгаллы и Нибельхейма, через песенность — голос одухотворенной природы (трио русалок), до экспрессивно-обостренного тематизма, связанного с конфликтом двух миров, с проклятием кольца и мрачным предсказанием Эрды.

В "Валькирии" — второй стадии движения "мирового" процесса — связь явлений направлена от природы, несущей бедствия, к сфере страдания и любви, героизма и обреченности (история рода Вельзунгов). Доформировывая и переосмысливая образы, данные в Прологе, и создавая новые, линия развития в героико-трагической сфере имеет своим итогом лейтмотивы Зигфрида и судьбы, в лирической — цветение экспрессивно-кантиленных тем прощальной сцены Брюнгильды и Вотана. Особенно велико в опере значение психологической сферы, имеющей огромную амплитуду. Этому соответствует и диапазон симфонического развития эмоционально-напряженного лирического тематизма, связанного с идеей любви и страданиями рода Вельзунгов. Кардинальной оппозицией эгоистическому отречению от любви (Альберих) выступает самоотверженное стремление к ней у положительных героев "Кольца" (Зигмунд — Зиглинда, Брюнгильда — Зигфрид). Один из самых впечатляющих моментов — радикальное психологическое переосмысление музыкального образа, вращение его в новую, противоположную исходной ситуации — звучание мотива отречения от любви в устах Зигмунда, готового защищать любовь ценой жизни (одна из кульминаций любовной сцены Зигмунда и Зиглинды в I действии "Валькирии").

Тема любви формируется в "Валькинии" (в "Золоте Рейна" был лишь один элемент, ставший ее принадлежностью, — мотив бегства). Как основная антитеза злу, бедствиям, грозной стихии, она завершает собой ряд причин и следствий, цепочку переходящих друг в друга мотивов: "буря — измученный Зигмунд — сострадание Зиглинды — любовь". Процесс этот, образуя производные контрасты, отличается, однако, от бетховенского. Изменения выступают в более плавных переходах, эпически замедленной форме. Это — индукция постоянного накопления нового качества, процесс его "прорастания", свойственный эпически вариантному разворачиванию формы. Выразительный интонационный поворот в теме измученного Зигмунда (мольба, вопрос) подхвачен робкими (первый росток нежности) взлетами фраз Зиглинды, которые, дойдя до мелодической вершины, переходят (складываются) в широкую тему с напряженно-томительными секвенциями. В ней самой также происходит процесс производного образования: ядро (мотив бегства) и его мелодические опевания с секвентным развитием<sup>1</sup>.

42a [Tempestoso]

42b Poco animato

[Più lento]

42a

The image displays four staves of musical notation. The first staff is a single bass clef line with a tempo marking of [Tempestoso] and a dynamic marking of *fp*. The second staff is a single treble clef line with a tempo marking of Poco animato and a dynamic marking of *p*. The third and fourth staves are grand staff notation (treble and bass clefs) with a tempo marking of [Più lento]. The third staff has dynamic markings of *p*, *più p*, and *p*. The fourth staff has dynamic markings of *p* and *più p*.

<sup>1</sup> Два разных оттенка смысла, в дальнейшем выступающие и по отдельности.



Таким образом, прорастание лирической экспрессии доходит до результата, который является антитезой по отношению к исходному звену. На одном полюсе этого симфонического процесса — грубая стихия, неудержимый натиск неотступной "хлещущей" ритмоформулы (буря), на другом — нежность и экспрессия "раскрепощенного" лирического мелоса. Соответственный контраст в тональном рельефе музыки (d-moll — B-dur). Концентрированность антитезы подчеркнута чисто оркестровым воплощением обоих начал.

Выраженную лейтмотивами антитезу страдания и любви по ее значению можно сравнить с сонатно-симфонической бицентричностью, которую образуют главная и побочная партии. Симфонический процесс концентрации темы любви идет параллельно диалогам, особенно рельефно выступая на первый план в длительных паузах, "эпизодах молчания". Он заполняет собой всю 1-ю сцену, выражая внутренний смысл, психологический подтекст происходящего — то, о чем не сказано в словах. Интонационно различные восхождения к теме любви (с различной связью мотивов страдания и сочувствия) приводят к трем оркестровым кульминациям сцены. Гибко изменяющиеся психологические акценты выражены здесь различными интонациями, гармоническими поворотами, тональным и тембровым колоритом (F—B—F; A—Fis—B—d; D). Усиливающийся свет во второй волне (после слов Зигмунда "После мрака тьмы мне солнце снова взошло")<sup>1</sup> сменяется возвращением к горестной экспрессии d-moll (тональность сферы невзгод и страдания); в третью, самую тематически "плотную", где устанавливается D-dur, вводит контрапунктирующий мотив страдания Вельзунгов — предвестник грядущих драматических событий.

Важное проявление симфонизма вагнеровской драматургии — группировка лейтмотивов, образование лейтмотивных комплексов и связок. Это не только перетекание лейтмотивов друг в друга на стадии их формирования (как в начале 1-й сцены "Валькирии"), но и взаимодействие откристилизовавшихся мотивов — в прямом последовании и на расстоянии. Обнаруживаются различные пути таких объединений, выявляющие богатство драматургической организации, ее многорусловность и единство. Остановимся на важнейших.

<sup>1</sup> Здесь нельзя не вспомнить "тристановскую" ситуацию с кубком: Зиглинда подносит Зигмунду рог, наполненный медом, — момент, полный напряженного внутреннего движения.

1. Парные комплексы — антитезы:

кольцо — Валгалла,  
 кольцо — проклятие (из "Золота Рейна"),  
 буря — весенняя ночь,  
 любовь — рок,  
 героизм — обреченность,  
 копье — отречение Вотана,  
 радость русалок — мотивы горя, бедствий.  
 И много других антитез.

Все эти антитезы образуют трансформации мотивов на расстоянии, контрастно-координированные сопоставления. Особенно явно глубокие причинно-следственные связи проступают при непосредственном следовании лейтмотивов друг за другом, например, "кольцо — Валгалла" на грани 1-й и 2-й картин "Золота Рейна":

2. Мотивные последования как выражение внутреннего, психологического процесса, не переданного словами, как поиск решения, пути к действию. Особенно яркий пример — оркестровый монолог-размышление Зиглинды в конце 2-й сцены "Валькри" (эпизод *Lento*, *c-moll*), когда она решает дать усыпляющий напиток Худингу. Крупным планом, как в замедленной съемке, проходят "лицетворенные" мысли Зиглинды — фрагменты тем Вельзунгов, сострадания, бегства, любви, меча. Вся ситуация обрисовывается оркестром (без текстов), последовательностью тематических переходов — сконцентрированный процесс, который мог бы в инструментальном сочинении быть развит в большой раздел.

3. Синтезирующие сочетания, усиливающие, расширяющие тематические построения — фактор симфонического роста образа. Такова, на-

пример, триада: меч (в свою очередь связанный с Валгаллой) — род Вельзунгов — победный клич Вельзунгов — рельефный комплекс героических мотивов, осуществляющий развитие, нарастание к кульминации в 3-й сцене I действия "Валькирии" (в рассказе Зигмунда и на новом динамическом уровне — в дуэте). Создание крупной линии симфонического развития при помощи последования и контрапунктического соединения лейтмотивов чрезвычайно характерно для вагнеровского формообразования. Один из особенно значительных в драматургическом отношении примеров — печальный рассказ Зигмунда "Мирным зваться не смею" из 2-й сцены. В конце рассказа ламентозное начало достигает кульминации в нарастающем сопряжении мотивов страдания и обреченности героического рода Вельзунгов, причем в последней теме сначала появляется лишь ее заключительный элемент, после чего она звучит полностью как итог:



Так предвосхищается итоговая функция этой темы в тетралогии — темы, становящейся основой траурного марша.

4. Диалогические контрапункты в моментах интенсивного мотивно-тематического развития — на разработочных участках формы (например, "весна<sup>1</sup> — любовь", "меч — весна" и т. д. в любовной сцене из I действия "Валькирии").

5. Кульминационные, вершинные синтезы мотивов — "меч — род Вельзунгов" в героической кульминации дуэта, "меч — любовь" в оркестровом заключении I действия "Валькирии".

6. Объединение в образно-смысловой комплекс мотивов, находящихся на расстоянии друг от друга, например, мотивов, характеризующих враждебно-негативное начало во 2-й сцене I действия "Валькирии" —

<sup>1</sup> Т. е. тема Весенней песни Зигмунда (см. пример 45 а).

"роковая" фанфара Худинга, "грозовые" тираты, воинственные сигналы, траурные ритмы литавр, предвосхищающие мотив судьбы, остро-пунктирные ритмы ковки, хотя некоторые из них пока еще не оформляются в лейтмотивы (литавры мотива судьбы), либо утрачивают конкретный лейтмотивный смысл (например, ритм ковки в эпизодах преследования, погони). Явление подобной делейтмотивизации нередко встречается у Вагнера в разработочно-развивающих разделах сцен<sup>1</sup>.

Указанные комплексы осуществляют связь тем внутри себя или же, наоборот, пересекаются друг с другом по принципу производного контраста. Так аккордовая структура мелодии Весенней песни связывает ее с фанфарными темами-кличками. Она формируется из мотива меча и соединяется с ним в кульминации, объединяющей между собой пробуждение природы, любовь и готовность к подвигу.

454 [Moderato con moto]



Формирование темы Весенней песни.

456 [Lento moderato]



Один из приемов тематической концентрации у Вагнера — включение кратких, частных мотивов в крупную тему обобщающего значения. Например — мотив бегства в теме любви. Наиболее крупная обобщающая тема героического рода Вельзунгов (в сущности, тема их героизма и обреченности) включает в себя три элемента — маршевый, собственно героический (производный от темы меча)<sup>2</sup>, ламентозный, связанный с мотивом страдания Вельзунгов, и выделенная гармонией II низкой ступени приподнято-декламационная фраза, звучащая в рассказе Зигмунда как признание в принадлежности к несчастному роду (Erkennungs-phrase, по Вольцогену).

Тематизм Вагнера находится в постоянном движении, бесконечно изменяющем его смысловые оттенки, а иногда, в особенно острые, узловые моменты действия приводящем его к радикальному переосмыслению.

"Я научился придавать большую выпуклость художественной форме при помощи варьирования тематического материала, каждый раз соответственно характеру ситуации", — пишет Вагнер в "Обращении к друзь-

<sup>1</sup> Процесс распространения лейтмотивных элементов на сферу свободного развития музыкальной ткани — важный фактор сквозного интонационного продвижения у Вагнера.

<sup>2</sup> Этот элемент фигурирует отдельно наиболее часто.

ям" с связи с "Лоэнгрином"<sup>1</sup>. В той же мере характерно для него стремление "шире и полнее развить отдельные тематические ростки"<sup>2</sup>, которые заключены в отправных обобщающих эпизодах оперы (например, в Балладе Сенты из "Летучего голландца").

Очень важны с точки зрения симфонического метода дифференция Вагнером различных драматургических этапов в развитии тематизма, различный подход к нему в начальной (экспозиционной), развивающей, итоговой стадиях. Изменение характера чаще осуществляется у него через соединение контрастных мотивов, а не радикальную трансформацию каждого из них (как, например, у Листа). Радикальными же изменениями отмечены решающие, поворотные или итоговые моменты действия. Среди них — оркестровое заключение I действия "Валькирии", монолог Вотана и смерть Зигмунда во II действии. Так, в момент отречения Вотана от власти, осознания краха его стремлений "выправить" судьбы мира происходит разительная трансформация контрапунктически соединенных тем — Валгаллы и фанфары Золота — в направлении, близкому эпизоду проклятья, посылаемого миру Альберихом (проклятье кольца из "Золота Рейна"):

46a [Largo assai] "Валькирия". 2-я сц. II д.

Вотан: При - ми же при - вет з мой,  
 ниб - лун - га сын!

*ff* *dim.* *p* *pp*

<sup>1</sup> С. 414.

<sup>2</sup> Там же. С. 413.

"Золото Рейна". 4-я картина

486 [Lento]

Альберих: Ты прок-лять-ем был рож-ден, будь

про-клят пер-стень мой! Ты да-вал...

К этому решающему моменту ведет большой постепенный путь качественных изменений, который лучше всего помогут обрисовать слова самого Вагнера.

"Это очень важно — уметь начать, — пишет Вагнер. — Если бы я, например, применил в какой-либо увертюре тематическое образование, подобное тому, которое звучит во втором акте "Валькирии" в сцене, когда *Вотан* передает свою власть над миром обладателю сокровища *Нибелунгов* (см. пример 46 а — *Н.Н.*), то я совершил бы этим нечто попросту бессмысленное с точки зрения моего представления о ясности стиля. Если же, напротив, как это имело место в данном случае, в течение драмы сперва появляется простой мотив "природы" при первом взблеске засиявшего золота Рейна (фанфара золота. — *Н.Н.*), затем, при первом появлении жилища богов "Валгаллы" в чуть брезжущем утреннем рассвете прозвучал не менее простой мотив (мотив Валгаллы. — *Н.Н.*), и каждый из этих мотивов, будучи тесно связан с развивающимися в драматургическом действии страстями, претерпел соответствующие их повышающейся интенсивности изменения, — тогда только могу я их соединить, и при помощи сложной, на первый взгляд причудливо звучащей, гармонизации представить это "звуковое явление" (*Tonerscheinung*) в таком виде, что оно нам дает более яркую картину опустошенной души страждущего бога, чем даже слова самого *Вотана*"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Избр. статьи. С. 103—104.

Исключительна по своей выразительности и темброво-интонационная драматургия вагнеровских партитур. Изменения тембровой окраски, как и семантическая устойчивость отдельных тембров, органично входят в лейтмотивную драматургию "Кольца". Сошлемся на уже рассмотренную первую сцену "Валькирии": соло виолончели при зарождении темы любви, переход от "легкого" звучания кларнета к виолончельной группе во второй кульминации — при сгущении экспрессии, включение английского рожка при повороте к образам страдания (d-moll) дают широкий спектр оттенков психологической выразительности темы любви, умножающихся в последующем развитии партитуры. Параллельно с инструментальным фактором действует и гармонический, вносящий свои акценты как в смысловые объединения, так и в антитезы лейтмотивов и их комплексов.

Важным формообразующим фактором является логика тональных связей и контрастов, направленность продвижения тональностей. Тональная структура гибко, мобильно следуя за ходом драматического действия, уточняя его психологическую подоснову, краски и оттенки настроений, одновременно создает крупный рельеф формы, является важным средством музыкально-симфонического развития и обобщения. Более того, смысловая функциональность лейтмотивов и их комплексов в большей мере определяется ходом тонально-гармонического развития, так же как на более высоком уровне им определяется и функция сцены в общей драматургии акта или всей оперы.

Необходимо подчеркнуть, что симфонические качества музыкальной драмы Вагнера вбирают в себя сонатность, но не как изначальную архитектурную идею формы, а как целостный результат музыкально-драматургического процесса, воплощенный через закономерности музыкальной организации в синтезе с драмой. Обобщающее музыкальное начало в драме Вагнера — симфонизм того эпико-драматического типа, импульсы которого Вагнер получил в значительной мере от Девятой симфонии Бетховена. Сила сюжетно-драматического развития помножена на имманентно-музыкальное симфоническое начало. Одно не вытесняет другого. Осуществляется их особый, в своей слиянности, вагнеровский синтез. Существеннейшей частью этого синтеза является вокальное начало — и как непосредственное интонирование текста, и как собственно мелодический и экспрессивно-эмоциональный фактор. Многообразие вокальных форм и типов интонирования в "Кольце", обобщающее вагнеровские искания в этой области, как и многообразие видов взаимодействия партий голоса и оркестра, роль вокально-мелодического типа выразительности в самой партитуре (и в отдельных лейтмотивах и в их комплексах) — все это получает свое конкретное и индивидуальное воплощение в каждой из опер тетралогии.

## 3. "Золото Рейна"

"Золото Рейна" — пролог ("Предвечерие"); отсюда и одноактное строение оперы, состоящей из четырех переходящих друг в друга сцен. Эпически-повествовательный жанр выражен в этой части тетралогии в наиболее чистом виде, определяющем собой строй образов, характер персонажей, показ событий. Основными действующими факторами здесь являются силы природы, боги и другие фантастические существа (русалки, нибелунги, великаны). Насыщенная событийностью, показывающей первопричину конфликта, нарушенную гармонию мира, опера, тем не менее, разворачивается неспешно. Постепенное наслаивание событий, раскрытие их причинно-следственных связей образует эпически разветвленное русло действия, в котором обозначается множество внутренних сюжетных субмотивов, объединенных общей нитью повествования. Само повествование отличается сочетанием яркой картинности, обилия чувственно-предметных деталей с обобщенной символикой, показывающей все происходящее в свете главного события Пролога — похищения Альберихом сокровища Рейна, события, пагубного для всего мироздания.

Сочетание этих двух начал — конкретно-звукописного и обобщенно-символического — дает себя почувствовать с первых же тактов форшпиля. Сама элементарность исходной музыкальной ячейки — последование первых шести тонов обертонового ряда (от *es* контроктавы), рождающегося в тишине из глубин низкого регистра, — ассоциируется с началом жизни<sup>1</sup>. Фундаментом всего форшпиля является гигантский органный пункт на квинте *es* — *b*, — пустотный остов, постепенно заполняющийся живой стихией мелодико-ритмического движения, переливами красок. Образный смысл свершающегося музыкального процесса можно охарактеризовать так: некое безликое начало обретает реальность природной стихии, конкретность жизненной материи. Идея становится чувственно-наглядной картиной, рисующей величественные воды Рейна, скрытый в его глубинах мир. Статика и движение, замкнутость и бесконечность — таков образ, рождающийся в постоянной изменчивости освещения, казалось бы, одной и той же музыкальной темы — валторновой темы природы, разворачивающейся по звукам *Es-dur*'ного трезвучия. Форшпиль к "Золоту Рейна" — выдающийся пример фигуративно-гармонической остинатности (разложенное по тонам трезвучие *Es-dur* выдерживается на протяжении 146 тактов) — отличается исключительно тонкой разработкой музыкальной ткани. Изменения идут и в горизонтальном (ритмическое оживление, усиление мелодической распевности фанфарной темы) и вертикальном аспектах. "Стояче-подвижная" верти-

<sup>1</sup> Не случайно Томас Манн почувствовал в этом образе неразрывное единство музыки и философии (см.: *Манн Т.* Страдание и величие Рихарда Вагнера// Собр. соч. М., 1961. Т. X. С. 112).

каль — уникальное свойство этой музыки, воплощающее движение вверх и в глубь водной стихии. Слоистость музыкальной ткани, прочно фиксированной органным пунктом, поразительна. В этом абсолюте стоячей гармонии все вибрирует, движется, струится (такова сама изображаемая стихия). Первенствующая роль в создании такой ткани принадлежит тембровой палитре оркестра — компактного и, одновременно, тонко дифференцированного.

Тембровые переливы звучания, различной плотности наслоения (ведение мелодии свободными дублировками), комбинации различных функциональных пластов ткани (гармонический фундамент, мелодия, фигурации), богатство регистровых соотношений — такова богатейшая техника варьирования остинато. Нетрудно заметить, что становление музыкальной формы осуществляется звукописными приемами, характерными для картинно-изобразительного программного симфонизма (краткость мелодической формулы, роль фона, фигураций, тембровой переокраски)<sup>1</sup>.

За всей этой роскошью палитры стоит, как уже подчеркивалось, идея — развертывание природного процесса. Оно продолжается и за пределами форшпиля на протяжении всей 1-й сцены, где обрисовка различных планов возникающего подводного мира ведет к узлу конфликта всей тетралогии. Наряду с варьированием выступает принцип активного симфонического развития, трансформации образов.

Начало сцены, зрительно фиксируя картину, созданную оркестром в форшпиле, обновляет ее появлением живых существ — дочерей Рейна. Одухотворение стихии, восхождение к живым творениям природы, отмечено введением вокального мелоса. Пение дочерей Рейна, славящих родную стихию водного царства, их реплики, обращенные друг к другу, продолжающееся развитие образа Рейна в оркестре составляют рефрен всей 1-й сцены, рондообразной по своей структуре.

Характерна постепенность включения новых образов, возникающих на основе, созданной форшпилем, продолжающих линию его развития. Тональность *Es-dur*, столь длительно экспонированная, сохраняется в качестве основной. Однако начало сцены отмечено появлением субдоминантовой сферы, вносящей обновляющий колористический штрих. Пентатоничность мелодии — лейтмотива дочерей Рейна — плавно вырисовывается на фоне все той же струящейся фигурации (но теперь уже фигурировано трезвучие *As-dur*). Лейтмотив водных дев словно бы еще не отпочковался от родной стихии. Но в нем есть существенно новое качество — п е с е н н о с т ь, несущая в себе ч у в с т в о. В нем — беспечная радость, упоение красотой природы.

<sup>1</sup> Подобными звукописными приемами отмечены пейзажные музыкальные полотна не только Вагнера, но, например, Римского-Корсакова, Дебюсси, Равеля.

Трезвучная основа темы Рейна обросла певучими секундовыми интонациями, прилегающими к фанфарному каркасу тонами. Особенно ярко звучит мелодический ход f—es, с которого начинается лейтмотив русалок — задержание, образующее секундаккорд II ступени. Являясь лейтмотивом, эта тема отнюдь не кратка, она обладает широтой и законченностью мелодического дыхания, свойственными песенным жанрам. Из нее вырастает развернутая вокальная форма — из песни и диалогов Дочерей Рейна складывается свободно развивающийся ансамбль — трио. При всем разнообразии типов вокального интонирования (возгласы радости, взрывы смеха, шуточные поддразнивания Альбериха и т. д.) именно *песенность* выступает в качестве обобщающей характеристики музыки русалок, служащей рефреном в сцене. Ярко ощутима связь с песенными истоками немецкой романтической оперы, традициями романтической Lied, проявляется народно-национальная основа сказочно-фантастической сферы "Золота Рейна", ощутимые связи с Вебером, Гофманом. Концентрируясь в трио дочерей Рейна, песенность отчасти проникает и в другие сцены оперы. Во 2-й сцене она ярко вспыхивает в D-du'ной песне Логе, воспевающего красоту Фрейи как высший дар природы.

Простотой песенной структуры отличается и рассказ-жалоба Миме из 3-й сцены (при этом ярко проступает и характеристичность его речи). К своей излюбленной форме развернутому монологу — Вагнер обращается лишь в последней сцене оперы (монолог Вотана перед шествием на Валгаллу).

Мир природы овеян поэзией сказок, преданий. Сказочные мотивы — важная составная часть эпической концепции "Кольца" — в "Золоте Рейна" выступают с наибольшей непосредственностью, играют особенно заметную роль в развертывании сюжета. Шлем-невидимка, фантастические превращения Альбериха (сначала в исполинского змея, а затем в жабу — вариант широко распространенного сказочного мотива, фигурирующего, в частности, в сказке Перро "Кот в сапогах") вносят важный поворотный момент в судьбу клада, переходящего в руки богов.

Чувственно-прекрасный мир природы, отраженный в пении и играх русалок, легких и неуловимых, как сами волны, представлен и в чудесно разгорающемся сиянии золота. Постепенно разрастающаяся цепочка светлых "природных" лейтмотивов создает переливчатую гамму красок. Образы подводного мира вырисовываются в многочисленных лейтмотивах и их вариантах. Особенно разнообразна группа лейтмотивов, воплощающих золотой клад Рейна: валторновая фанфара золота, звучащая мягко и торжественно, словно луч света, пронизывающий глубину вод; постепенно разгорающееся золотое сияние (переливчатая трелеобразная фигурация струнных *divisi*, сопровождающая трубную фанфару); радость русалок (возглас "Rheingold!" — лейтгармония тетралогии). Образуется красочный спектр лейтмотивов, пленяющих своей естественной красотой, пластичностью.

Контрастная этому светлому миру линия ведет свое начало от появления Альбериха — воплощения уродливого, темного начала, что подчеркнуто всеми средствами музыкального языка (резкость, угловатость речитативных интонаций, "хромающие" ритмы, темные по колориту хроматически-скользящие гармонии, тембры низких деревянных духовых).

Кульминация сцены — катастрофа, похищение золота. Ей предшествует появление двух многозначительных лейтмотивов — кольца (символа власти) и отречения от любви (заклятие, принятое и провозглашенное Альберихом). Свершившаяся катастрофа мгновенно меняет весь колорит картины — сияние потухает, воды Рейна струятся в бездонном мраке (Es-dur сменяется с-moll'ем), русалки оплакивают потерянный клад (минорная трансформация лейтгармонии — мотива радости). Слово из мрачной бездны поднимается (вырисовывается) зловеющий символ — кругообразная цепочка терций — лейтмотив кольца, переходящий в лейтмотив Валгаллы вместе с началом 2-й сцены (см. пример 43 а, б).

Контраст сцен "Золота Рейна" подчеркнут их пространственной планировкой. Действие протекает на трех пространственных уровнях, перемещаясь по вертикали — из подводного мира Рейна к вершинам гор — обиталищу богов, затем в глубины земных недр (Нибельхейм) и снова высь (на Валгаллу).

Значение пространственного фактора состоит отнюдь не только в конкретизации места действия. Оно отражает космогонию древних народов, архаические представления о структуре вселенной, о наличии некоей материально выраженной вертикали, связывающей между собой землю и небо (наподобие, например, лестницы Иакова в библейском предании).

Перестановка места действия по вертикали усиливает контрасты, определяет смену колористического освещения при переходе от сцены к сцене. Важнейшую роль при этом играет эффект уплотнения и разрежения оркестровой ткани, богатство регистровой палитры, переходы из одной регистровой зоны в другую. На этом основании, в частности, оркестровые связки от 2-й к 3-й сцене (спуск Вотана и Логе в Нибельхейм) и от 3-й к 4-й (вновь восхождение к горным высям).

При всем контрасте сцен, в логике их событийности есть нечто общее. Эта общность отражает характерную особенность, присущую эпической драматургии, — цикличность развития, повторность или вариантность ситуаций, образующихся на разных уровнях по ходу развертывающихся событий. Повторяющимся сюжетным мотивом в каждой сцене "Золота Рейна" является мотив похищения, утраты. Цепь этих утрат проецируется изначальной катастрофой — похищением сокровища Рейна в 1-й сцене. Во 2-й сцене — временная утрата богами богини молодости и красоты Фрейи, хранительницы золотых яблок, без которых дряхлеют боги и меркнет, как воды Рейна в 1-й сцене, озарявший их свет. В 3-й сцене — захват Вотаном (с помощью Логе) Альбериха, а затем в 4-й сцене

не — и нибелунгова сокровища, чтобы расплатиться с великанами за Валгаллу. Здесь же, в 4-й сцене, — проклятие Альберихом кольца, когда его отнимают, и братоубийственная борьба за кольцо между великанами. Обладателем смертоносного кольца становится Фафнер. За Валгаллу дана, таким образом, "роковая" плата, определившая дальнейшую судьбу богов, их гибель, предсказанную Эрдой (эпизод в *cis-moll*). В 4-й сцене показ событий приобретает остро драматический характер. Конфликт выражен уже не в объективном описании ("так было"), а в непосредственном столкновении главных персонажей (Вотан — Альберих), достигая большого эмоционально-психологического напряжения, трагической мощи. Сгущению трагических красок способствует повторность ситуации с утратой кольца, сначала Альберихом, потом — Вотаном. Психологическая арка (отчаяние Альбериха — отчаяние Вотана) подчеркнута тонально-тематической репризностью, повторностью темы проклятия кольца (здесь же впервые намечен лейтмотив судьбы) в тональностях *b-moll* — *h-moll* (см. пример 46 а, б).

Трагический смысл событий, их неотвратимость выражены в кололистической гамме четырех сцен оперы. В 1-й и 2-й сценах линия развития идет от света к мраку (*Es* — *c* в 1-й сцене, *Des* — *b* — во 2-й). Беспросветная 3-я сцена (основная тональность *b-moll*) разворачивается в мрачных глубинах Нибельхейма, оглашаемых звоном ковки, стонами Миме и других нибелунгов, ставших рабами Альбериха. В 4-й сцене после кульминационного сгущения темных, зловещих красок, передающих атмосферу проклятия, вражды и обреченности, линия развития идет в сторону просветления (*b-moll* — *cis-moll* — *Des-dur*). Преодоление состояния трагической обреченности связано у Вотана с надеждой на подвиг героя, что выражено двукратным проведением темы меча в *C-dur*. Таким образом, путь к заключительной мажорной кульминации, подчеркнутый направленностью тонально-гармонического развития, в которую включен контраст одноименных тональностей *cis-moll* — *Des-dur*, связан с героическим началом.

Радуга, вспыхивающая в заключении Пролога (шествие богов в Валгаллу), и светлые воды Рейна, откуда берет начало мир тетралогии, образуют эпическую арку, столь характерную для опер Вагнера. Внутри аркообразной композиции "Золота Рейна" есть еще одно, более точное соответствие — между началом 2-й сцены и завершением 4-й. Оба момента — вырисовывающийся вдаль замок и шествие богов в него — объединены темой Валгаллы, тональностью *Des-dur*.

В результате опера обретает стройные и величественные очертания трехчастной формы, предваряемой вступлением (1-я сцена) — своего рода прологом к Прологу<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Такой же точки зрения придерживается Б.В. Левик (см.: Левик Б.В. Предисловие к клавиру "Золото Рейна". М., Музыка, 1970. С. XIV).

Высказанная в начале мысль о замкнутости и бесконечности воплощенной в Прологе картины мира, подтверждает себя в общей его структуре — мир замкнут Рейном и Валгаллой, но шествие по гигантскому мосту-радуге словно уходит за обозримые пределы в бесконечность: "Прошлое — это колодец глубины несказанной... Ведь чем глубже тут копнешь, чем дальше проберешься, чем ниже спустишься в преисподнюю, тем больше убеждаешься, что первоосновы рода человеческого, его истории, его цивилизации совершенно недостижимы, что они снова и снова уходят от нашего лота в бездонную даль... Вот так же порой не можешь остановиться, шагая по берегу моря, потому что за каждой песчаной косой, к которой ты держал путь, тебя влекут к себе новые далекие мысы"<sup>1</sup> — так говорит Томас Манн в Прологе своей эпопеи "Иосиф и его братья".

Таково и "развертывание природного процесса" в тетралогии — его замыкающая фаза является начальной для дальнейшего бытия мира.

Процессуальность — важнейшее качество тетралогии. Последовательность музыкально-драматического развития в "Золоте Рейна" выразилось, как отмечал сам композитор, в наращивании музыкальных компонентов, перетекании одного звена в другое. Это касается тематической, оркестровой, тонально-гармонической логики произведения.

Величественна амплитуда роста оркестрового аппарата простирающаяся от одного единственного тона *es* у контрабасов до огромного четверного состава с разросшимися группами духовых и ударных, шестью арфами и обширным *divisi* струнных (особенно — в заключительной сцене). В процесс разрастания оркестровой ткани активно включается фактор тембровой драматургии со множеством специальных находок, предназначенных для партитуры "Кольца". Среди них — квартет вагнеровских туб (тембровая характеристика Валгаллы), необычное использование ударных (введение в партитуру набора маленьких наковален с молоточками для характеристики Нибельхейма), многорусловое *divisi* струнных, создающих вместе с арфами спектральные переливы красок радуги в грандиозном шествии на Валгаллу, и много другое. Не преувеличивая можно сказать, что оркестр "Кольца" обозначил новую эпоху в истории оркестра.

"Золото Рейна" явилось развернутой экспозицией наибольшей и основополагающей части лейтмотивов тетралогии. Здесь заложен фундамент лейтмотивной системы, вырастающей из природного начала, начальной связки — покой-движение (мотив "первичного состояния" — "мотив волн"). В сферу природы включается все более расширяющаяся связка мотивов — Рейна, золотого клада, огня, грома, радуги. В эту орбиту включаются производные от сферы природы — кольцо, Валгалла, ко-

<sup>1</sup> Манн Т. Иосиф и его братья. М., 1968. Кн. 1. Пролог. С. 35—36.

пье Вотана; мотивы живых существ — мифических и полумифических — Дочерей Рейна, нибелунгов, богов, великанов.

Венчают эту цепочку два мотива — сияющей радуги (мост на Валгаллу) и меча Вотана как героического символа тетралогии. Все эти мотивы объединяются опорой на натурально-обертонные фанфарные образования, усложняющиеся по мере своего удаления от природного первоисточника (кольцо, Валгалла). Особо хроматически-прихотливым рисунком выделена стихия огня. Олицетворяющий ее бог Логе двойственен, коварен, несет в себе и благо, и беды.

В мотивах одухотворенной природы, выступающей в образах прекрасных существ (Дочери Рейна, богиня любви Фрейя), интонационная сфера характеризуется песенностью, изящной танцевальностью, скеруозностью, она усложняется и мрачнеет по мере удаления от светлого полюса, переходя в мир Нибельхейма, где царит жестокий уродливый Альберих, повелевающий своими рабами-нибелунгами. Так возникает связка мотивов контрдействия, порожденная темными инстинктами — алчностью, жестокостью, стремлением к власти: Альберих, отречение от любви, стоны Нибельхейма, проклятье кольца. Как следствие столкновения двух сфер — деформации "естественных" мотивов: в плач русалок переходит их возглас радости "Rheingold!", зловещий тритон дракона звучит вместо квартowego мотива великанов, траурный мотив гибели богов возникает из музыки потемневших вод Рейна, заметными становятся признаки мотива судьбы, который полностью оформится в следующей части тетралогии.

В жанрово-интонационном плане песенность уступает место экспрессивной декламационности, ламентозно-трагедийным акцентам. В ладогармоническом плане — усилие сферы минора, прорастания хроматики через диатонику.

Характеризуя свою музыкально-тематическую систему, Вагнер в качестве примера обращается к теме Дочерей Рейна (мотиву "Rheingold"), к развитию этой "необычайно простой темы, постоянно возникающей на всем протяжении драмы в многообразно изменяющихся соединениях и сопоставлениях почти со всеми прочими мотивами, что дает ей возможность при каждом новом появлении приобретать иной характер"<sup>1</sup>. С другой стороны, подчеркивает автор, тема должна сохранить такой облик, чтобы ее всегда было легко узнать (не затемняться ухищрениями фигурационной и контрапунктической техники), иметь возможность проследить путь этого мотива "сквозь всю игру страстей, развертывающихся на протяжении четырехчастной драмы". Путь такого развития большинства тем тетралогии берет свое начало в "Золоте Рейна", подтверждая назначение этой оперы в качестве Пролога.

<sup>1</sup> Избр. статьи. С. 105.

## 4. "Валькирия"

В одном из писем Ф. Листу Вагнер писал «"Валькирия" захватила меня с такою силою, что я уже никак не могу не думать об этой ожидающей меня в будущем радости (окончание и исполнение "Кольца нибелунга". — Н.Н.). Сейчас подхожу к концу второго акта. Все же произведение в целом надеюсь завершить к 1856—58 гг., и если судьбе будет угодно, оно увидит свет рампы на десятом году моего изгнания»<sup>1</sup>. Это исключительно важное признание (намерение довольно быстрого завершения "Кольца") частично проливает свет и на то обстоятельство, почему завершение тетралогии ушло в далекое будущее: "Но хотя мне и не дано было никогда испытать настоящее счастье любви, я все же хочу поставить памятник этой красивейшей утопии, такой памятник, в котором все, от первого до последнего штриха, будет насыщено любовью. В голове у меня бродит мысль о "Тристане и Изольде"<sup>2</sup>.

"Валькирия" — лирико-философский центр тетралогии, самая психологически напряженная из ее драм.

В основе трагического конфликта — любовь, подвиг и смерть героя (Зигмунда) во имя любви, и жертва Вотана любовью вместе с отречением от борьбы со злом. Совершает подвиг восстания против воли богов Брюнгильда, приобщающаяся к идее любви через сочувствие трагической судьбе Зигмунда и Зиглинды и приносящая в жертву свое бессмертие. Через ее встречу с Зигмундом во II действии осуществляется "модуляция" из одной "истории" в другую.

Пронизывая все три акта "Валькирии", идея любви и богатейшая гамма связанных с ней чувств наиболее концентрированно выражены в I (Зиглинда — Зигмунд) и в III (Брюнгильда — Вотан) действиях драмы.

"Сценарий" I действия достаточно прост, что дает возможность "сосредоточиться на немногих решительных моментах действия": Буря. Появление гонимого и преследуемого Зигмунда в хижине его смертельного врага. Встреча с Зиглиндой, вспыхнувшая любовь, необходимость поединка с Хундингом.

Драматургический конфликт I действия "Валькирии" разворачивается в двух временных пластах. Один из них выходит за пределы непосредственно происходящего на сцене и связан с глубинной первопричиной всей драмы "Кольца", ее скрытыми пружинами. Второй — возникает в ходе действия (появление Хундинга). Отсюда и два способа воплощения конфликта. Один — обобщает коренную антитезу двух начал (добра и зла), это противопоставление э к с п о з и ц и о н н о г о типа (1-я сцена). Другой — непосредственное столкновение — конфликт р а з р а б о т ч о г о типа (2-я сцена). 1-я сцена (см. о ней выше, с. 129) связана с концен-

<sup>1</sup> Обращение к друзьям. С. 103. (Письмо без даты).

<sup>2</sup> Там же. Разрядка моя. — Н.Н.

трацией тематизма — прежде всего — т е м ы л ю б в и — важнейшей темы всей тетралогии. Во 2-й сцене — все в движении, в дробном перебивчивом ритме, в котором выделяется центральный эпизод — рассказ Зигмунда, также с быстрой сменой событий.

Овеянная атмосферой трагической опасности, эта сцена вторгается в развитие лирической линии 1-й сцены, образуя крутой тематический и тональный поворот (из D-dur в c-moll), резко ее прерывает "фанфарой рока" (мотив Хундинга). Сразу же концентрируется образ жестокой враждебной силы (подобно "роковому" вторжению в разработке Шестой симфонии Чайковского). Начиная с появления Хундинга, действие идет в напряженно беспокойном тоне, накапливая ощущение близящейся катастрофы. Сцена обрамлена таящими угрозу репликами Хундинга, ее сюжетно-драматической канвой является рассказ Зигмунда, обнаруживающий, что их с Хундингом связывает кровная месть.

Сквозным образом проходят через сцену две линии тематизма — воинственно-наступательного и скорбно-драматического плана. Первая из них исходит из зловещей фанфары на уменьшенном септаккорде (мотив Хундинга), который становится основой обширного тематического комплекса<sup>1</sup>, воплощающего атмосферу битв, непогоды, преследования. Вторая линия исходит из мотива страдания Вельзунгов (начало рассказа Зигмунда — "Мирным зваться не смею"), включает разработку мотива страдания Зиглинды и доходит до кульминации в теме героизма и обреченности рода Вельзунгов. (см. пример 44).

В этой сфере продолжена также линия мотивов 1-й сцены (бури, страдания Вельзунгов, сочувствия и любви), но каждый из них претерпел соответствующие "повышающиеся интенсивности изменения"<sup>2</sup>. Особенно заметно, что мотивы лирические полны тревоги. Они в ином ритме — сжатом, стремительном, в кратком секвентном нагнетании, как, например, мотив сочувствия Вельзунгов.

Мотив любви большей частью появляется здесь в виде кратких фрагментов, на миг вырисовываясь из контекста других мотивов, приобретает минорную окраску, в нем постоянно меняется гармония. Мотив страдания, наоборот, разрастается порой в широкую трагическую фразу (начало рассказа Зигмунда), выливаясь в конце концов в тему обреченности героического рода. Одновременно все более начинает раскрываться и тайна этого рода — появляется мотив Валгаллы (его не было в 1-й сцене). От него идет нить к мотиву меча, пока еще смутному, "предчувствуемому" — на грани 2-й и 3-й сцен.

<sup>1</sup> Оружие Хундинга, сигналы охоты, пульсирующие ритмы скачки, аналогичные ритмамковки меча, и т. д. Показательно, что и в рассказе Зигмунда образы жестокости производны от фанфары Хундинга.

<sup>2</sup> Избр. статьи. С. 104.

Антитезу сцене вражды образует 3-я сцена, составляющая динамическую арку с 1-й. Наиболее развернутая и многоступенчатая, она вносит новые акценты в соотношение действующих сил драмы. Вся она — противостояние тому, что несла с собой предыдущая сцена.

Углубляясь в историю рода Вельзунгов (рассказ Зиглинды), развитие 3-й сцены сосредоточивается на двух главных позитивных началах драмы — любви и героического подвига во имя нее, крепко связывая их между собой. Именно отсюда вырастает идея героического подвига, проходящая через последующие части тетралогии. При всем возрастании количества лейтмотивных компонентов здесь усиливается сконцентрированность тематизма на основных моментах содержания, даже по сравнению с 1-й сценой. Этому способствует не только группировка тематизма вокруг двух центров — "меча" и "любви", но и подспудная подготовка героической сферы в предыдущей сцене, а также усиление лирической сферы новым эпизодом — Весенней песней Зигмунда. Лейтмотив "весны" и вся песня, столь естественно вливаются в динамическое развитие темы любви, перерастая в любовный дуэт, что этот новый тематический компонент воспринимается как внутренняя принадлежность восходящей лирической линии действия. Органична связь между основными контрастными сферами — героической и лирической. К Весенней песне плавно подводят смягчающиеся контуры мотива меча<sup>1</sup> (см. пример 45 а, б).

На новом уровне в рамках 3-й сцены создается вторая концентрация двух сквозных контрастных сфер (одна из них новая — "меч", другая обновленная, усиленная — "весна" и "любовь"), которые по пути к общему итогу — кульминации — проходят стадию своей разработки в дуэте (вторая драматически активная, разработочная стадия действия). В любовном дуэте — сцене Зигмунда и Зиглинды — вместе с беспредельным нарастанием лирического чувства происходит активное развитие линии Вельзунгов, в результате которого раскрывается тайна родства героев, Зигмунд обретает свое имя и овладевает мечом (две кульминационные точки сцены). Итог — любовь и подвиг в нерасторжимом союзе (полифоническое слияние преобразенных мотивов любви и меча в заключительной оркестровой кульминации).

Таким образом, 3-я сцена — третья фаза целостной формы, фаза, которая совмещает продолжение прежних линий развития, идущих от экспозиции (1-й сцены), с формированием и кристаллизацией второго обобщающего соотношения идей-образов.

<sup>1</sup> В начале сцены размышления Зигмунда о мече, завещанном ему отцом, отмечены только предвестниками мотива меча, а также его звучанием в *a-moll*. Он появляется в характерном *C-dur*, когда пламя освещает его рукоятку в стволе ясеня; однако Зигмунд воспринимает этот блеск как загадочный отсвет, сияние глаз Зиглинды (идея меча как бы уходит в подзнание героя). Мысль о Зиглинде, необходимость вступить за нее в смертельный поединок и рождает последующую лиризацию героической темы, появление в ней интонаций, готовящих Весеннюю песню (особенно ярко — при поворотах в *h-moll*).

В 1-й сцене: страдание и любовь;

В 3-й сцене: подвиг и любовь.

С точки зрения общей музыкально-драматургической организации действия, 3-я сцена — это второе соотношение сонатного типа, образующееся после разработочного этапа (2-я сц.) и динамически продвигающее, усиливающее первое соотношение (1-я сц.). Все фазы развития приведены здесь к общему итогу в коде (оркестровое заключение).

На примере I действия можно проследить упомянутую выше (с. 136) функционально-действенную роль логики тонального развития.

В 1-й сцене I действия — экспозиции-становлении образов страдания и любви — тональное развитие устремлено от минора к мажору. В каждой из трех внутренних фаз сцены осуществляется переход из d-moll и минорных тональностей его круга к яркой мажорной антитезе — сначала медиантам (B — F), затем доминанте (A — [Fis]) и одноименной тонике (D-dur). Таким образом, вместе с усилением эмоциональной напряженности усиливается контраст и интенсивность мажорных красок (переход в диэзные тональности) в оркестровых эпизодах с темой любви. В последнем из них яркость мажорного звучания интонационно омрачена мотивом страдания Вельзунгов, подчеркивая внутреннюю конфликтность лирической сферы.

Вторгающаяся в развитие светлой сферы сцена вражды, "роковой" встречи с опасностью начинается тональным сдвигом в c-moll и разворачивается в бемольной минорной сфере, акцентируя темные ладотональные краски (c-moll, f-moll, g-moll as-moll). Мажорные тональности, переведенные во второй план действия, эпизодичны. Наиболее ощутимы они в рассказе Зигмунда, когда он говорит об отце (Вельзе-Вотане). Этот момент, выделенный из тонально-гармонического контекста рассказа (g-moll — c-moll) кратким переключением в E-dur (обрамленный "вспышками" C-dur) — "инотональность" Валгаллы<sup>1</sup>, — характеризует иной временной пласт по отношению к происходящему на сцене. Таким образом, весь этот эпизод "персонификации" Вотана как бы врезан отдельным кадром в линию повествования Зигмунда. Пульс гармонического развития сцены прерывист, беспокоен (сгущение сменяющихся минорных красок доходит до as-moll — кульминационный момент битвы в рассказе Зигмунда) и одновременно замкнут объединяющей тональностью — c-moll, в которой появляется итоговая тема рассказа Зигмунда — тема героизма и обреченности рода Вельзунгов.

Замкнутость сцены "контрдействия" тональностью "роковой" обреченности, тональностью траурного марша (что уже само по себе создает психологическое обобщение) совмещается с тематическим продвижением. На грани 3-й сцены в действие включается проблеск мотива меча (на доминанте c-moll) — поединок неотвратим, Зигмунду необходим меч.

Процесс обретения меча ярко выражен логикой тонального становления мотива, смелой его тональных вариантов. В начале сцены — это приглушенное звучание, движение по тонам a-moll'ного трезвучия, обрамленного уменьшенным септаккордом фанфары Хундинга, а потом и включенного в нее; a-moll — инотональность меча, сокрытого Вотаном в стволе ясеня. Путь к полному утверждению подлинной тональности меча — C-dur — состоит из многих звеньев, проходит через вспышки и угасания мажоро-минорных красок и завершается на пике героической кульминации сцены (после призыва "Нотунг!" — Зигмунд огромным усилием вырывает меч из ясеня).

<sup>1</sup> Лейттональность темы Валгаллы — Des-dur, тональность ее первого появления (2-я картина "Золота Рейна").

Самый яркий тонально-драматургический контраст 3-й сцены наступает после рассказа Зиглинды о Путнике (Вотане) — Весенняя песня, открывающая большую сцену любви, образует переключение из C-dur в сферу B-dur и группирующихся с ним бемольных мажорных тональностей — Des — Ges — Es. Чарующая мгновенность этого переключения подчеркнута единственной во всем акте, благоуханно поданной энгармонической модуляцией (через особенно характерный для таких модуляций аккорд с увеличенной сектой — на VI пониженной ступени B-dur). Вместе со сменой оркестровой фактуры (пассажи арфы) этот гармонический прием как нельзя более способствует преобразению колорита, всей психологической атмосферы действия — в хижину "вошла" весенняя ночь. Возникает тонально-тематическая арка-антитеза с началом оперы. Мотив бури, отголоски которой долго слышатся в первых двух сценах, разительно преобразен, словно наполнился весенним трепетом природы, а тональность B-dur, краска которой прорезалась через грохочущее d-moll'ное остinato вступления, расцвела, выступила в песне весеннего пробуждения природы второй светлой антитезой (первая — B-dur'ная тема любви в 1-й сцене) мрачной стихии бури:

вст.	1-я сц.	3-я сц.
d	<u>B—F</u>	<u>B</u>
	на Vст.	на V ст.

Плагально-медиантовое соотношение придает тональному контрасту особое лирико-романтическое освещение.

Во второй фазе дуэта<sup>1</sup> нарастает чувственная экспрессия и красочность интонационно-гармонического развития. Здесь сплетаются воедино все светлые лирические мотивы (весенней песни, любви, Фрейи — символа юности и красоты), вырастает тристановски-томительная секстовая интонация (в духе раздела Ges-dur из дуэта "Тристана"), которая становится ведущей. Происходит интенсификация бемольной мажорной сферы как продолжение начавшейся в 1-й сцене линии. Оба лирических центра скоординированы общей, исходной для них тональностью B-dur:

<u>B-dur</u>	<u>B—Des—Ges—Es</u>
1-я сцена	3-я сцена

Каждое из отмеченных тональных звеньев имеет при этом доминантовое основание, что создает особую эмоциональную устремленность звучания, динамизм тональности.

Предел этой чувственно-напряженной бемольной зоне кладет C-dur (также "доминантовый") с его минорными медиантами (A, e). Начинается движение к героической кульминации дуэта<sup>2</sup>, его третьей фазе. Начало этой фазы ("Siegmund heiss'ich") выделено тематически рельефным поворотом в минорную сферу (h-moll), с объединением двух тем — меча и героического рода Вельзунгов. Это последний этап героического восхождения действия — обретение Зигмундом сначала его имени, затем — меча. Путь к C-dur, героическому пику кульминации (цель достигнута, Зигмунд вырвал меч из ясеня) проходит через c-moll — момент наивысшего драматического напряжения действия. На тему "отречения от любви", страстной антитезой этому отречению звучит любовно-героический призыв Зигмунда, затем его "заклинание меча" — "Нотунг!", сопровождающееся цепочкой резких гармонических сдвигов.

<sup>1</sup> Сцена-дуэт Зигмунда и Зиглинды имеет три фазы: 1) Песня и переход к дуэту на теме любви, 2) Лирическая кульминация дуэта, 3) Поворот в героическую сферу и общая кульминация сцены.

<sup>2</sup> В этом движении — предчувствие родства, узнавания друг друга, отголоски битв, мотив Валгаллы.

В дальнейшем ходе сцены, приводящем к объединению мотива меча и светлых лирических тем, рядом с C-dur возникает вторая мажорная кульминация в H-dur с акцентом на лирическом комплексе тем, после чего идет нагнетание к заключительной стретте — G-dur. Сдвиг в G-dur создаст доминантовую разомкнутость главной героической тональности сцены (C-dur). Из всего множества тематических образований к итогу приходят ведущие темы — меча и любви, объединившиеся между собой в выражении иступленного восторга.

Анализ показывает, что вся сквозная тональная структура акта в целом и на отдельных его участках, кроме 2-й сцены с ее сгущенным "роковым" минором, "по-бетховенски" динамично устремлена от минора к мажору<sup>1</sup>, что определяется идеей искупительной силы любви.

Устремленность действию в большой мере сообщает активность автентических соотношений, выступающих как фактор развития, создающих внутренние сцепления, переходы звеньев формы, разомкнутость разделов (особенно ярко — в конце 3-й сцены). Доминантовая опора многих тональных пластов, особенно мажорных, создает напряженность движения, характерную для вагнеровской "бесконечной мелодии".

Второй род связей, плагально-медиаптовых, вносит в тональный рельеф формы другое важное качество — красочность и мягкость мажороминорных контрастов (сопоставления одноименных мажора и минора драматически острее), расширяющих спектр эмоционально-психологических красок действия. Именно этот тип соотношения  $\frac{d - B}{I \quad IV}$

Вагнер как истинный романтик избирает в качестве основной экспозиционной антитезы<sup>2</sup>.

Подспудная линия действия (линия путника — Вотана), а также моменты внезапных драматических поворотов выделены хроматическими соотношениями далеких тональностей (например, E-dur в контексте минорных бемольных тональностей 2-й сцены, сдвиг в c-moll при переходе от 1-й ко 2-й сцене, энгармоническая модуляция в B-dur из диезной сферы в 3-й сцене и т. д.). Возникающий в связи с лейтмотивной системой принцип лейттональности (C-dur — меч, Des-dur — Валгалла и т. д.) рождает яркий драматургический прием применения "инотональности" в целях временной дифференциации действия (реальное присутствие персонажа, предмета или реминисценция). Наряду с выдержанной "инотональностью" применяется и более свободная, гибкая тональная вариантность мотивов (тональная перекраска тем любви, меча, Весенней песни и др.).

Все сказанное о тональной структуре I действия "Валькирии" есть проявление собственно музыкальной организации в вагнеровской драме,

<sup>1</sup> В ряде моментов яркие сравнения возникают между структурами I акта "Валькирии" и экспозицией I части Девятой симфонии Бетховена — не только в связи с контурами тонального плана d - B, но и с характером становления тональностей, особенно введением второй тематической сферы — B-dur вводится мотивом на доминанте.

<sup>2</sup> Не безразличен к такого рода соотношениям и общий эпический тонус тетралогии.

организации, вытекающей из симфонических принципов направленности развития к новому результату.

Вагнер предполагал назвать вторую часть тетралогии "Вотан", что как нельзя более подходит ко II действию оперы.

Две важнейшие катастрофы во II действии "Валькирии" — это капитуляция Вотана перед силами зла и, как следствие, гибель Зигмунда и "отлучение" Брюнгильды.

Особенно важными являются 2-я и 4-я сцены действия — кульминационные моменты коллизии — Вотан — Брюнгильда — Зигмунд.

События II действия развертываются от сцены, обнаруживающей фатальную несвободу Вотана (он должен даровать победу злобному Хундингу и погубить своего отважного сына — Зигмунда), к трагической развязке — гибели Зигмунда в поединке с Хундингом. Вынужденное решение Вотана определяет судьбу не только Зигмунда и Зиглинды, но и Брюнгильды, пытавшейся спасти Зигмунда и тем самым нарушившей божественную волю отца. Так одна катастрофа влечет за собой другую — Брюнгильда отринута Вотаном, она теряет право принадлежать к героическому сонму валькирий — дев-воительниц, дочерей Вотана, доставляющих павших в бою героев на Валгаллу.

Монолог Вотана в сцене с Брюнгильдой (2-я сц.) концентрирует идею обреченности, определяющую трагический пафос его образа. В невозможности вырваться из под власти слепой фатальной силы, царящей в мире и обрекающей на страдание все живое, явственно проступает связь с концепцией Шопенгауэра, которой Вагнер был столь привержен в период создания музыки "Валькирии". Начинаясь возгласами отчаяния Вотана ("О страшный позор!"), проклинающего жалкий жребий богов, тщетность усилий, монолог развертывается как рассказ об Альберихе и роковом кольце, ценой которого была приобретена Валгалла. Вотан проклинает свое призрачное могущество, отказывается от борьбы с нибелунгом и жаждет одного — конца, смерти. Музыкально-тематическое развитие воплощает постепенный накал трагической экспрессии, раскрывает сложную подоплеку обстоятельств, сковывающих волю Вотана ("своей же цепью скован я"). Это развитие направлено от преобразования мотива копья (мотив символа власти становится выразителем душевного надлома Вотана) — к мотиву проклятия кольца, перерастающего после краткого взблеска фанфары меча в вотановское проклятие власти:



47в [Rapidamente]

Вотан: Так по - ги -  
- бай, цар - ствен - ный блеск,

В кульминационный момент монолога происходит тот трагический слом темы Валгаллы, пересекающейся с фанфарой золота (в миноре), о котором Вагнер писал как об исчерпывающем выражении "опустошенной души страждущего бога" (см. с. 135). Размах и декламационная экспрессия партии Вотана (см. пример 46 а) достигает высшей силы, подчеркиваясь напряженностью резких хроматических гармоний.

Вторая, но психологически более лиричная кульминация действия — сцена 4, открывающаяся мотивом судьбы (впервые здесь он определяется полностью).

Появлением валькирии как вестницы смерти начинается диалог Брюнгильды и Зигмунда. Сгущенность психологического подтекста усиливается н е з н а н и е м Зигмунда, он верит в свою силу, и роковой знак явления валькирии сначала ему неведом. Скорбная тема Брюнгильды — одна из самых выразительных лирических тем "Кольца".

Суровость вотановского приговора словно смягчается состраданием Брюнгильды. Ее *fis-moll'*ная тема — это как бы очеловеченный смысл жестокой безликой силы. Афористическая интонация "рокового вопроса" (лейтмотив судьбы), из которой вытекает тема вестницы, получает распевное продолжение. Проходя сначала в оркестре, она уже несет в себе кантиленность вокального мелоса — качество, которое усиливается при дальнейшем ее развитии не только в оркестре, но и в партиях обоих героев.

[Molto solenne e ben misurato]

48

Эта тема главенствует в сцене. Характерно, что при первом вопросе Зигмунда "Но кто же ты?" разделение мелодии паузами (в вокальной партии) вуалирует определенность ее смысла (он акцентирован в оркестре). Зигмунд не знает своей судьбы.

Вся дальнейшая дуэтная сцена — постепенное раскрытие судьбы героя. В процессе развития, когда интуитивная тревога Зигмунда при виде валькирии переходит в осознание им рокового смысла ее появления, глубоко элегичная, полная чувства обреченности тема как бы досказывается, приобретает большую протяженность, законченность. Если сначала она завершалась восходящей интонацией вопроса (судьбы), то теперь у нее появляется утверждение, ответное построение.

49

Зигмунд: Так юн и пре-кра-сен свет-лый твой лик- и теп-ла так ма-ло в серд-це тво-ем!

Преимущественно эта тема развивается по принципу вариантных изменений — расширения ее мелодического дыхания, обновления тонального колорита. Однако есть и моменты более глубокой трансформации. Наиболее яркая из них отражает решимость Брюнгильды помочь Зигмунду и даровать ему победу. Это — активный, стремительный взлет, преобразующий мотив судьбы в спрессованную цепочку восходящей секвенции (Molto vivo, Fis-dur).



Психологизация тем-символов — копыя и судьбы, их мелодическое развитие — характерная черта насквозь психологической драматургии действия. Вплоть до 5-й сцены — поединка Зигмунда и Хундинга — здесь нет открытого столкновения с внешними силами (в отличие от I действия, где конфликт с Хундингом обнаруживает себя быстро), а напряжение внутренней конфликтности огромно.

Все II действие — олицетворение романтической концепции конфликта души в столкновении с судьбой. Соответственно здесь ярко выступает принцип монологического симфонизма. Концентрация внимания на психологической ситуации героя выдвигает значение ведущего внутреннее действие музыкального образа, его сквозного развития. В сцене Вотана (2-я сц.) — это преобразенный лейтмотив власти-копыя (он стал мотивом его "несвободы", негодования и скорби), в 4-й сцене — тема вестницы смерти, объединяющая Брюнгильду и Зигмунда (в ее составе — интонации трагической темы Вельзунгов и мотив судьбы). В связи с последней темой и ее развитием возникает определенная аналогия с лейтобразом первой романтической "симфонии судьбы" — "Неоконченной" Шуберта.

Главная роль *fis-moll'*ной темы способствует объединению 4-й сцены в крупную рондообразную композицию сквозного развития, ясно вырисовывающуюся в ее тональной структуре: *fis-moll'* (основная тональность лейттемы) обрамляет собой разделы в *Des-dur* (где речь идет о Валгалле) и в *b-moll'* (горестное обращение Зигмунда к Зиглинде)<sup>1</sup>.

Эмоциональная сила этой психологической сцены не снижается и в показе самого решающего события — поединка (в отличие, скажем, от "Тристана"), однако акцент в 5-й сцене переносится в другой драматургический план. Если в 4-й сцене получила продолжение идея любви, данная в лирико-трагедийном аспекте, то 5-я сцена, в которой обреченный Зигмунд бесстрашно идет на подвиг защиты любви, переводит трагедию в героическое русло.

В отличие от I действия, с которым так тесно связаны ситуации II действия, основными носителями обоих трансформированных начал (лирического и героического) являются Зигмунд и Брюнгильда (образ Зиглинды, теряющий свою активность, несколько отходит на второй план). Конкретно связь с I действием особенно заметна в реминисценциях образов бушующих сил природы, стихии грозы, данных в той же тональ-

<sup>1</sup> Характерно, что вторгающийся тон *fis* в кульминации монолога Вотана из 2-й сцены (2-й сцены (*c-moll'*) предваряет собой господство тональности *fis* в 4-й сцене.

ности, что и во Вступлении к I действию (d-moll). Но здесь образ грозы несет новые ассоциации — неистовость борьбы, разящий Зигмунда гнев Вотана. Рельефно выделен сам момент гибели Зигмунда — Вотан своим копьем разбивает меч (столкновение двух лейтмотивов). Крупным планом дан в оркестре мотив горя, бедствий (аккорды с нисходящей секундой); сверхчеловеческая сила исходит и от этого ламентозного образа, и от врезающихся в оркестровую ткань "тритонов смерти", словно вобравших в себя плач и отчаяние самого Вотана. Обобщает все происшедшее траурная тема гибели Вельзунгов, переходящая в мотив судьбы.

Действие завершается в d-moll, составляя рельефную тонально-смысловую арку с началом драмы. История Зигмунда — героя, сына Вотана окончена. Развитие переключается на отношения Вотана и Брюнгильды, которым посвящено III действие драмы.

Репрезентативный план 5 сцены, царящая в ней атмосфера бури предваряет начало последнего действия — знаменитый полет валькирий, где на первый план выступает героика в ее картинном, эпико-фантастическом воплощении.

В отличие от идиллического трио русалок из "Золота Рейна" здесь фантастические девы воинственны, а их ансамбль — октет, включающийся в грандиозную вокально-симфоническую композицию, — основан не на песенной, а на фанфарной, ритмически острой теме (скачка легендарных конниц). Характерен клич валькирий — краткий мотив по тону увеличенного трезвучия. Столь же контрастны и стихии природы: вместо плавного движения волн Рейна — клубящиеся облака, блеск молний. Общий колорит картины динамичен и суров (h-moll).

Основной лейтмотив валькирий — воплощение стихии борьбы — имеет и персонифицированное значение, выражение героическое начало образа Брюнгильды, является лейтмотивом Брюнгильды-валькирии. Интонационно он близок музыкальной характеристике будущего героя — Зигфрида, лейтмотив которого предсказывающе появляется в I-й сцене действия, когда Брюнгильда открывает Зинглинде тайну ее материнства и дает имя ее сыну.



Другой, лирический аспект образа Брюнгильды, раскрывающий его глубокую человечность, развит в заключительной сцене с Вотаном, которую по праву можно назвать второй, завершающей лирической кульминацией оперы (первая кульминация была в любовном дуэте Зиглинды и Зигмунда из I действия).

Сострадание Брюнгильды, которое определяет ее решение нарушить повеление Вотана (4-я сц.), становится источником лирического развития образа в III действии. Вагнер писал о Брюнгильде, расставшейся во имя сострадания к Зигмунду со своей божественностью (таков был приговор Вотана): "...Брюнгильда знает, что истинно божественное в мире — это любовь"<sup>1</sup>. Таков внутренний пафос образа Брюнгильды, определивший весь дальнейший его путь в тетралогии. В этом образе словно концентрируется вся сила любви, которую несут в себе положительные герои "Кольца". В дальнейшем, с момента ее пробуждения "...у нее нет другого знания, кроме знания любви"<sup>2</sup>. Само к о л ь ц о, принятое от Зигфрида, становится для нее символом любви, а не власти.

В заключительной (3-й) сцене III действия в трагическую коллизию прощания вступает любовь Брюнгильды и Вотана. Экспрессия, эмоциональная сила лирического тематизма "Валькирии" достигает здесь своей вершины, а мелодико-гармоническое богатство музыки — высшего цветения.

Стройна и рельефна архитектура сцены — два больших раздела, каждый из которых включает в себе три фазы драматургического развития.

A	Диалог Брюнгильды и Вотана	c-moll — E-dur (f, c) — D-dur
B	Монолог — 1-е ариозо прощания Вотана	D-dur — E-dur
C	Оркестровая кульминация	E-dur
A	Монолог — 2-е ариозо прощания Вотана	e-moll
B	Заклинание огня	D-dur
C	Оркестровое заключение	E-dur

В обоих разделах линия развития идет от скорби к просветлению, от минора к одноименному мажору через насыщенное модуляционное развитие, особенно в I разделе, наиболее эмоционально напряженном. Диалог Брюнгильды и Вотана (A) конфликтен. Брюнгильда взывает к истинному чувству Вотана. Ее стремление к справедливому решению ее судьбы сталкивается с непреклонностью Вотана. Оркестровым диалогом тем гневного укора Вотана и оправдания Брюнгильды начинается сцена, продолжающая диалог героев в вокально-оркестровом изложении. Лириче-

<sup>1</sup> Письмо Авг. Рекелю от 25 янв. 1854 г. С. 183—184.

<sup>2</sup> Там же. С. 183.

ская насыщенность партий (особенно у Брюнгильды) приводит к довольно частому вкраплению ариозных эпизодов. Вокальная часть сцены собственно и открывается e-moll'ным ариозо оправдания Брюнгильды. Прерываясь суровой репликой Вотана, "ариозо" имеет вторую, более развернутую фразу (Piu lento come primo), в которой идет большое эмоциональное нарастание к E-dur'ному проведению в оркестре окончательно сформировавшейся темы оправдания.

52 *Larghetto*

Брюнгильда: Ты мне лю - бовь  
та - ку - ю в грудь ввох - нул,

Здесь раскрывается и другой высокий смысл — сила дочерней любви Брюнгильды. Все более возрастая в своем драматизме, диалог героев проходит через тонально сменяющиеся эпизоды — f-moll, h-moll (здесь Вотан объявляет свою волю — Брюнгильда погрузится в долгий сон), c-moll (последние мольбы Брюнгильды) — и завершается оркестровой кульминацией в D-dur на темах валькирии-воительницы и пламени (гордая Брюнгильда просила окружить ее неприступным для простого смертного кольцом огня).

На достигнутом кульминационном уровне выдержано все последующее ариозо Вотана — его первое ариозо прощания. Два его ариозо прощания разделены между собой оркестровой интерлюдией E-dur с восторженно вознесенной оркестром темой любви и оправдания Брюнгильды и не менее прекрасной лирической кантиленой — лейтмотивом сна Брюнгильды.

Знаменательно, что к этому кульминационному взлету, вобравшему всю страстную силу нарастающей лирической экспрессии, ведет тема Зигфрида, окончательно определяя значение E-dur'ного варианта темы оправдания Брюнгильды как обобщающего образа любви.

Второй раздел 3-й сцены не имеет такой амплитуды развития, как первый. Более того — совершается своего рода отлив грандиозно всколыхнувшейся эмоциональной волны.

Второе ариозо прощания Вотана входит в его заключительный монолог и составляет яркий контраст с первым, что подчеркивается родственностью текста обоих ариозо. Их эмоции совсем разные. Там — последний страстный порыв любви к еще не ушедшей в мир сна Брюнгильде, стремление удержать и продлить последний миг единения перед "вечностью" разлуки. Здесь же, — в e-moll'ном ариозо — скованное скорбью сердце, погружение в глубокую и сдержанную печаль одиночества, когда уже все основное свершилось. И, быть может, как раз здесь образ Вотана предстает во всей человечности, даже обыкновенности чувств. Тема сна Брюнгильды становится сосредоточенным остигнутым фоном, на котором тихо, уже как бы наедине с собой произносится прощание. Музыка этого ариозо — редкий пример абсолютной вокальности вагнеровского мелоса. Оркестр бережно сопровождает мелодию, словно охраняя ее сокровенность. В этой "простоте" — сила огромного музыкального обобщения, к такому вагнеровскому образу привели пути баховской кантатной лирики, трагических песен-монологов Шуберта; сходной окраской отмечена и лирика позднего Брамса.

Знаменательна глубокая интонационная связь этой мелодии с темой и с к у п л е н и я л ю б о в ь ю из прощального ариозо Зиглинды (2-я сц.).

53а Lento Ариозо Вотана

Вотан: О, звез-ды свет-лых о-чей, что я так час-то лас-кал,  
л.-м. искупления любовью

53б [Assai vivo e rapido]

Зиглинда: О, свет-ло-е чу-до!

Плавно, незаметно тишина прощальных слов Вотана погружается в тишину еще более всепроникающую, молчаливую, когда Брюнгильда засыпает. Звучит застылая хроматическая секвенция аккордов сна. Элегическая оркестровая интерлюдия "досказывает" эту линию печального угасания (полный контраст предыдущей интерлюдии, хотя есть и ниточка связи — тональность E-dur, первый мелодический мотив сна)<sup>1</sup>.

Второй раздел монолога Вотана — закливание огня — возвращает образ к его божественной силе. Удар могущественного копья, призыв властителя Валгаллы — и вот пробегают первые язычки пламени, разгораясь в полыхающее огненное кольцо.

<sup>1</sup> Интерлюдии можно рассматривать как оркестровую тематическую (но не тональную) репризу ариозо Вотана — интересный пример трактовки оперных форм у Вагнера.

Заключительное слово принадлежит оркестру (раздел E-dur). В легкие стаккатоные фигурации включается звонкая Fis-dur'ная фанфара, усиливая впечатление веселой игры огня. В игре этой огненной стихии вырисовываются полные пророческого смысла образы — баюкающее остигнато мотива сна Брюнгильды, героический рельеф темы Зигфрида, мотив судьбы, дающие проекцию дальнейшего течения драмы.

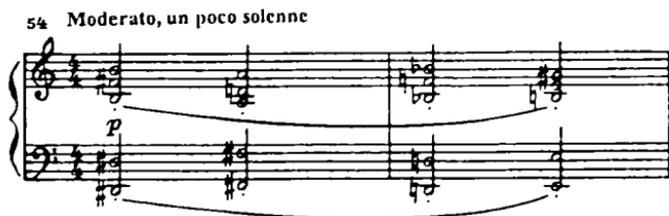
Симфонические принципы музыкальной драматургии способствуют восприятию заключительной сцены "Валькирии" как подлинной вершины и итога второго звена тетралогии.

В музыкальном отношении это проявляется в концентрации тематизма, постепенно выраставшего в драме. Если начальная сцена действия концентрирует героическую сферу тематизма (в новом его качестве, в появлении новых обобщающих героических тем лейтмотивов валькирий, Зигфрида), то заключительная сцена осуществляет великолепный расцвет лирики, несет в себе исключительное богатство новых кантитенных тем, подготовленных всем ходом предыдущего развития (от темы любви в I действии). Эта линия найдет свое продолжение в завершении "Зигфрида" дуэтом Зигфрида и Брюнгильды и всей тетралогии — мотивом искупления любовью, впервые прозвучавшим в "Валькирии".

## 5. "Зигфрид"

Третья часть тетралогии черпает свой могучий жизнеутверждающий тонус в образе ее героя — Зигфрида. "Любви дитя, зависти чуждый, от злого проклятья очистит он мир, ибо страх неведом ему", — говорит о нем Вотан (сцена Вотана с Эрдой, "Зигфрид", III д. сц. 1, с. 309—310). Становлению героя и его подвигам посвящена самая светлая "глава" вагнеровского сказания. Являясь средоточием героического начала, эта опера показывает Зигфрида не только в борьбе с враждебными ему персонажами (Миме, Альберих, Фафнер), но и в противодействии самому Вотану. Ситуация Вотан — Зигфрид по-своему продолжает линию конфликта Вотан — Брюнгильда, снимая, однако, его психологическую остроту. Духовно капитулировавший Вотан, перешагнувший пик своей мучительной раздвоенности, — и "не знающий страха", цельный в своем неведении Зигфрид — по самой своей сущности они не могут вести того напряженнейшего психологического диалога, какой разворачивается в III действии "Валькирии". Вместе с Зигфридом выступает на первый план активная действенная сила, герой, не знающий колебаний и сомнений, чуждый какой-либо рефлексии.

Снявший с себя миссию вершителя судеб, отрекшийся от верховной власти и борьбы со злом Вотан фигурирует теперь в обличье Странника. Его характеризует новый, отрешенно созерцательный хоралоподобный мотив.



А лейтмотив Валгаллы, пройдя всего дважды в I действии, надолго исчезает и возобновляется лишь в последнем действии. Вотан предостерегает своих противников (Миме, Альбериха, Фафнера), задает загадки, но уже не действует активно. Единственный активный его поступок связан с "псевдодействием", внешней попыткой преградить Зигфриду путь к Брюнгильде, что влечет за собой окончательный (и желанный) крах его власти — меч героя разрубает священное копьё. Как персонаж Вотан исчезает с арены дальнейших событий тетралогии. Отчасти повторившаяся в психологическом смысле ситуация Вотана с Валькирией (запрет вопреки желанию) оборачивается совсем иным результатом. Вотан уступает путь Зигфриду, вместе с ним устраняется пессимистическое рефлексирующее начало, главенствующая роль переходит к герою, действующему свободно, непосредственно, согласно чувству, голосу природы. Само знание Зигфриду дает природа (кровь дракона, голос птички). Это знание просто и чувственно непосредственно в отличие от "всезнания" Валы (Эрды), которую тщательно вопрошает Вотан о будущем, пробуждая ото сна (1-я сц. II д.). Но вещее знание Валы ослабло, оно уже не может раскрыть судеб мира, ибо "в дикой мгле кружится мир... Кто права хранит... правит без прав вероломно?" — отвечает она Вотану, погружаясь в вечный сон. Трагическим приговором самому знанию звучат слова Вотана: "Всезнание Валы иссякает, погаснет оно моею волей". В этой сцене, продолжающей монолог отречения Вотана из "Валькирии", заключена философская мотивировка самоустранения Вотана, ход событий во многом уже предопределен: "Мне уже не страшен близкий конец мой, я его хочу".

Если "Валькирия" — лирико-философская часть тетралогии, то "Зигфрид" — эпико-героическая. В эпической драматургии этой оперы особенно рельефно дифференцированы два плана — информативно-повествовательный (рассказы, реминисценции, монологи, поясняющие события, их причинно-следственные связи между собой) и чувственно-эмоциональный, включающий психологическое и картинно-образительное начало. И хотя одна из главных эстетических посылок Вагнера утверждает первичность слова, несущего мысль, понятие, и вторичность музыки, несущей "чувственное осуществление мысли", второе берет верх над первым в качестве главной доминанты художественной образности. Монологи-рассуждения Вотана, дающие философско-понятийный ключ к происходящему, в том числе и его центральная сцена с Эрдой, несут преимущественно информативную функцию и в художе-

ственном плане все же не столь ярко впечатляют как Ковка меча, Шелест леса, Восхождение Зигфрида или Пробуждение Брюнгильды и заключительная сцена, составляющие музыкальные вершины оперы.

Природы как источник "geinmenschliches" составляет основу героического и лирического начал — главных сфер содержания "Зигфрида". Именно в этих двух руслах идет становление главного героя, показывающее слиянность его с природой, жажду свободы, выход на просторы свободы в героических свершениях и, наконец, обретение любви в союзе с Брюнгильдой.

Восходящая линия развития образа Зигфрида, его подвигов (скованный меч, победы над Фафнером, Миме, самим Вотаном, пробуждение Брюнгильды) определяет направленность тональной драматургии оперы — от минора к мажору, от сумрачного *b-moll* во Вступлении к ослепительно яркому *C-dur*, расцветающему в апофеозе любовной сцены. Полной "античного величия" назвал Ромен Роллан музыку последней сцены оперы. Торжественное сияние света слилось в ней с титанической экспрессией любовного чувства. В музыкальном стиле соединились здесь черты "Тристана" и "Мейстерзингеров" (в гораздо большей мере) — произведений, созданных между II и III действиями "Зигфрида".

Общий колорит Вступления к "Зигфриду" резко контрастирует "сияющему" завершению предыдущей части тетралогии, прежде всего в тональном отношении — весьма далекое тритоновое сопоставление (*b-moll* после *E-dur*). Коляшущийся фон (трель низких струнных на доминанте *b-moll*), мерцающие в низком регистре терции фагота и басового кларнета — мотив раздумья Миме — вводят в сумрачную атмосферу лесной чащи, в которой кроется пещера Миме. В отличие от динамической стихии предыдущего форшпиля здесь царит затаенная зловещая тишина, готовая в любой момент взорваться бедой. Сам тремолирующий фон — частица мотива Логе, стихии огня, которая так страшит карлика. Сам Миме замышляет недоброе — он ищет меч для Зигфрида, чтобы добыть кольцо. В оркестровую ткань включаются мотивы ковки и кольца, в конце форшпиля сквозь минорный колорит прорезается *C-dur*'ная фанфара меча (однако в секундовом соотношении с басом — тоникой *b-moll*).

На протяжении I действия ведущую роль играет ритм ковки, достигая своего апогея в 3-й сцене — знаменитой сцене ковки меча, где он подчеркнут специальным тембровым эффектом (удары большого молота). Ритм ковки придает особую энергию и красочность звучанию, создает сквозное развитие формы. На его основе возникает героический мотив рога Зигфрида — символ его подвигов, наряду с темой меча.





ционно и ритмически более контрастен. Ритмическое начало возрастает в своем значении, усиливается роль синкопированности — удары неравномерны, включаются на разные доли такта, в различном ритме, обрушиваясь сплошным градом в конце куплетов. Возглас "Нотунг!" венчает обе песни, связывая их между собой в единое целое. Эта связь усилена общей тональностью концовки — D-dur. Таким образом осуществляется симфоническое развитие героического образа (Зигфрид — меч), направляющего всю сцену к мажорной триумфальной кульминации. В оркестровом заключении героические интонации, характеризующие зигфридовскую сферу, выходя за пределы конкретных лейтмотивов (рог, меч), вливаются в общий поток фанфарности, насыщенной жарким блеском тональности D-dur.

Если в I-м действии Зигфрид обрисован в его первоначальной силе, жаждущим подвигов, то во II под воздействием природы и безотчетного чувства в нем растет желание узнать тайну своего рождения, тайну всего живого. Узнав язык природы, Зигфрид постепенно приходит к познанию высшего чувства — любви. Вместе с подвигами Зигфрида в лесу происходит его духовное прозрение и возмужание. Во II действии, насыщенном красками и голосами леса, образ Зигфрида раскрывается не только в героическом, но и в лирическом плане, его душа жаждет не только подвигов, она исполнена томления, тоски о любви, неизъяснимого чувства красоты мира, природы. Кульминацию действия составляет лесная сцена Зигфрида, известная под названием Шелеста леса. Овеянная атмосферой романтической идиллии, эта сцена заключает в себе контрасты света и мрака (грозившие гибелью Зигфриду поединок с Фафнером, коварные замыслы Миме и Альбериха).

С самого начала действия тени вокруг Зигфрида сгущаются, концентрируются злые силы, притянутые магической властью кольца. В эту атмосферу, продолжающую линию первого форшпиля, вводит вступление ко II действию. Та же зловещая тишина, мрак пещеры, в которой таится, оберегая свое сокровище, дракон Фафнер. Тремолирующий фон, темный тональный колорит (f-moll), тритоновый мотив Фафнера, разработка мотива кольца в острых изломах синкопированных терций, предостерегающий знак мотива проклятия — все окутано жуткой и тревожной тайной. Полна мрачного смысла сцена Альбериха с Вотаном, который "взглянуть лишь пришел, не бороться". Но страшным бедствием грозит возврат кольца к Альбериху (зло спит, пока кольцо у дракона), и вся надежда Вотана на Зигфрида. Живущий по законам природы, свободный от воли богов и роковых обстоятельств, он единственный, кто мог бы разомкнуть цепь зла, добыв кольцо и вернув его Рейну ("Идет свободный герой, чтобы выкупить клад"). И хотя Вотан, казалось, дает советы Альбериху, помогает ему пробудить Фафнера, исчезая, он предрекает: "судьбы ты не изменишь". В этих словах вся двойственность и пессимизм Вотана. Остается загадкой, верит ли он в победу Зигфрида, хочет ли ее, ведь и тот "судьбы не изменит"?

Сцена Зигфрида в лесу, занимающая центральное положение в опере, начинается во 2-й картине и продолжается в 3-й, объединяя их.

Разомкнутые во времени создания и слитые по содержанию, они образуют симфонически масштабную рондообразную форму сквозного развития. Картина природы (шелест леса) и раздумья Зигфрида выступают в качестве рефрена (объединение тональное — E-dur — и тематическое), подвиги Зигфрида — его победа сначала над Фанфером, потом над Миме — образуют эпизоды, ярко контрастирующие с идиллией шелеста леса. Внутри этого крупного плана формы действует также рондообразный принцип, в более узком масштабе в чередовании звукописно-картинного и психологического аспектов (см. схему на с. 240). Последний заслуживает особенно пристального внимания. Продвижение, развитие сцены определяются не только внешней событийностью происходящего, но, быть может, в еще большей мере внутренним, духовным преображением героя, узнавшего язык природы. Постепенно Зигфриду открывается новый, более глубокий смысл жизни. Интересно соотношение двух конкретных планов сцены — Зигфрид совершает свои подвиги легко и весело, словно играючи, а его раздумья над смыслом окружающего мира становятся все более напряженными, желание познать высшую тайну жизни — любовь — все более страстным, и он устремляется за птичкой, указывающей путь к Брунгильде.

*Схема лесной сцены Зигфрида из II действия*

Вступление	Moderato 2/2	d-moll — D E-dur
A (рефрен со структурой aba <sub>1</sub> ca <sub>2</sub> )	Moderato 6/8, 9/8	E-dur (T)
B (1-й эпизод) — вызов и бой с Фанфером	Moderato con moto, Lento moderato 4/4	F-dur — f-moll
Завершение сцены		
A <sub>1</sub> — рассказ птички	9/8	E-dur
C (2-й эпизод) — диалог Миме с Альберихом, появление Зигфрида с кладом	Vivo col affretando 2/4	b-moll
A <sub>2</sub> — продолжение рассказа птички	9/8	E-dur
D (3-й эпизод) — убийство Зигфридом Миме, пытавшегося, отравив Зигфрида, завладеть кладом	Assai moderato 3/4	h-moll
D <sub>1</sub> (продолжение эпизода) — размышление и беспокойство Зигфрида	Lento 3/4, Animato	G-dur
A <sub>3</sub> — продолжение рассказа птички, направляющей Зигфрида к скале Брунгильды. Нарастание волнения Зигфрида	Animato 3/4	E-dur
Оркестровое заключение	Allegro 12/8-4/4	E-dur

Начало сцены отмечено эффектом внезапно наступившей тишины и покоя — Зигфрид погружается в мир природы и в свои думы. После долго длившегося лесного сумрака, господствовавшего на протяжении полтора действий, впервые наступает момент умиротворения и просветленности. Переход в эту зону изумительно оттенен колористически: движением ввысь из глубин низкого регистра, поворотом (выходом) из *d-moll* в *E-dur* (тональность шелеста леса и волшебного сна Брюнгильды). Нечто близкое этому просветлению Вагнер создаст позднее в начале эпизода Чуда страстной пятницы в "Парсифале". Хотя там психологически ситуация будет значительно сложнее. Узнавая мир, Зигфрид не пререрождается, подобно Кундри, он остается верен своему непосредственно чувственному восприятию жизни (не говоря уж о том, что различна сама сущность персонажей).

Сцена шелеста леса — один из ярчайших примеров мастерства Вагнера в области оркестровой звукописи, в разработке богатейшей фигурационной палитры<sup>1</sup>. Мерное колыхание убыстряющихся фигураций струнных, повторы светлого пентатонического напева, рисуя пробуждение леса, обобщают настроение картины. Здесь и трепет листвы, и голоса птиц, и неспешное течение мыслей Зигфрида, погруженного в думы о матери, о тайне своего появления в жилище Миме. Как бы в ответ на эти раздумья звучат лейтмотивы страдания рода Вельзунгов, природы, любви Зигфрида и Зиглинды. Тема, соединившая в неразрывное целое любовь Зигфрида к природе и к матери, становится одной из главных лирических тем сцены.



Певучий разворот этой темы, редкостной по своей красоте, сокровенной тихой торжественности, увенчивается плавным взлетом мелодии Фрейи, завершая гармоничность прекрасного образа.

Дальнейшее расширение лирической сферы связано с пентатоническим напевом птички, символизирующим голос природы. Он становится главным выразителем образа леса, заменяя собой прежний рефрен.



<sup>1</sup> Характерно, что, говоря о новом качестве оркестрового стиля "Парсифаля", Вагнер подчеркивает "ohne diesen Figurationen" ("без этих фигураций"), которым он воздал столь много в своем творчестве (в том числе и в строгом "Парсифале").

Природа одухотворяется, теперь уже не шелест листвы, а рассказ птички (мелодия переходит от флейты к человеческому голосу) и диалог Зигфрида с птичкой определяют собой содержание рефрена. Внутренняя структура рефрена также меняется в соответствии с ходом действия. Сначала происходит его динамическое расширение, вместе с убыстрением ритмической пульсации (нарастающий гомон леса) идет изменение тактового размера (2/2, 6/8, 9/8), увеличивается протяженность структуры путем варьирования. Затем убыстряющийся ход событий, нарастание диалогичности, ведут к темповому ускорению, дробности формы, а потом к новому расширению ее на кульминационном уровне в конце сцены, завершающейся оркестровым tutti (Allegro).

Таким образом, трехчастная форма, сформированная во 2-й сцене, расширена до семичастного рондо в 3-й сцене, вкупе с предыдущей.

В плане общего стилизового облика "Кольца" важно отметить здесь сочетание сказочной условности (особенно в эпизоде с драконом, оформленном автором даже с "бутафорской" наглядностью, что вызвало столь отрицательное отношение русских классиков) и глубокой психологической правды (тонкая нюансировка чувств Зигфрида в поисках истины своего происхождения). Таким образом, как и в других частях тетралогии, действует отмеченный Т.Манном принцип соединения мифа и психологии.

Мощнейший пласт вагнеровского "сказания" — природа — вошла во все части "Кольца" с первозданной свежестью и глубокой поэзией, утонченностью своего воплощения. В "Зигфриде" слиянность эпического героя с природой, думается, имеет особенно ощутимые романтические традиции — в сцене Шелеста леса Зигфрид связан с тем собирательным образом романтического юноши, который свое начало в музыке отчасти ведет от шубертовского странника.

III действие завершает становление Зигфрида. Он совершает здесь третий из предначертанных ему подвигов. В I акте он сковывает меч, во II — освобождается от Миме и добывает кольцо, в III — проходит через огонь и пробуждает Брюнгильду. В основе событий III действия — два пробуждения. Одно свершает Вотан, своей божественной волей вызвав из недр земли пророчицу Валу, но ему уже не удастся восстановить в ней владение вещим знанием. Другое свершает Зигфрид, снимающий с Брюнгильды оковы сна силой вспыхнувшего в нем чувства, чудодейственной властью любви. Противоположность смысла этих двух пробуждений подчеркивают контрастные лейтмотивы — оцепенелая цепочка "вечного сна", в лоно которого возвращается Вала, и — переливающийся светлыми бликами лирический мотив сна Брюнгильды. Пробудившаяся на мгновение Вала вся во власти холодного мрака, Брюнгильда же, раскрывая очи, шлет приветствие солнцу. Безнадежности первого пробуждения противостоит светлая надежда второго.

"Зигфрид" — опера, где трагический рок отступает перед могуществом любви, бескорыстием и бесстрашием героя, в которого вливает свои силы природа. Линия развития III действия стремительно идет от мрака к свету. Кульминационным моментом его является 3-я сцена, в которую вводит симфонический антракт — восхождение Зигфрида на скалу Брюнгильды. Структура пространства выступает в "Кольце", как уже отмечалось, в соответствии с мифологической моделью мироздания. В "Зигфриде", где эпические основы жанра проакцентированы также весьма сильно, симфоническая палитра Вагнера, как и в "Золоте Рейна", ярко выражает гамму пространственно-колористических переходов и контрастов.

Если в первой опере это были картины спуска в Нибельхейм и подъема на Валгаллу, то здесь контраст составляют сцены Вотана с Эрдой, поднимающейся из глубин земли, и восхождение Зигфрида на вершину скалы Брюнгильды — симфоническая интерлюдия между 2-й и 3-й сценами действия.

Восхождение Зигфрида — одно из чудес оркестровой звукописи Вагнера. Подъем через бушующий огонь, освобождение от его стихии передано почти наглядным просветлением и разрежением звучания оркестровой ткани, полифоническими регистровыми и тембровыми средствами. Сквозь толщу фигураций струнных — переливающееся пламя огня — звучат, устремляясь ввысь, мотивы зова птички, Зигфрида и его рога; вверху парит мотив спящей Брюнгильды, как цель, к которой устремлен герой. Самое впечатляющее здесь — внезапная тишина, наступающая в момент достижения Зигфридом вершины, и последующее развертывание бесконечной мелодии, полной покоя и внутреннего напряжения. Отправная точка мелодии — мотив судьбы (см. пример 58 а). Особый эффект в свободном секвентном подъеме мелодии — превышение кульминационного пункта переливом квинтового тона E-dur'a дважды на полтона вверх и последующее плавное ниспадание с вершины (ноны) D<sub>9</sub> на мотиве сна Брюнгильды. Эта свободно "дышащая" мелодия первых скрипок, необыкновенная по своей протяженности, словно вбирает в себя всю даль, открывающуюся с вершины горы, всю прозрачность воздуха, высоту голубого купола, простертого над Зигфридом. Бесконечность этой свободно реющей мелодии можно сравнить лишь с ее антиподом — душной томительностью соло английского рожка из "Тристана".

[Molto moderato]

58 a

[Sempre più lento]

58 b

pp

Обращаясь к 3-й сцене в целом, важно вспомнить, что она написана много лет спустя после "Тристана". Это тем более нужно учесть, что вся эта сцена, посвященная любви Зигфрида и Брюнгильды, обладает такой динамикой психологического развития, таким нарастающим накалом чувства, которые вряд ли могли быть достигнуты, не будь ранее "Тристана". Соприкосновение этих произведений ощутимо в первой фазе сцены — в нарастающем волнении Зигфрида в предчувствии встречи и бурном порыве, охватывающем его душу при взгляде на спящую Брюнгильду. Поразительна концентрация интонационной энергии в стремительно вздымающейся фразе с синкопами в конце и резкой остановкой на D<sub>2</sub> E-dur'a в момент призыва — "Проснись же!". Эта сжатая фраза, вновь расширяется в новой динамической волне, ведущей к пробуждению Брюнгильды, первым ее словам "Здравствуй, солнце!"

59a [Poco a poco più tranquillo]

Зигфрид: Льет - ся дв -

*poco cresc.*

- ха - нье див - ной теп - лой вол.

*poco cresc.*

- ной... Про-снись же!

*molto cresc.* *ff*

596 [Molto moderato]

*più cresc.*

8- *molto rit.*

*f molto cresc.*

Adagio

*f* *pp* *f*

Этот краткий симфонический предыкт, разрешающийся аккордами Пробуждения (трезвучия e-moll — C-dur, начало Adagio), по страстной устремленности и медленности "трудного" мелодического подъема близок томительному нарастанию — подходу к кульминации в эпизоде Смерти Изольды. Но сколь противоположен результат — Брюнгильда пробуждается к жизни, Изольда погружается в "блаженство смерти".

В Adagio Пробуждения Брюнгильды, переходящем в дуэт, e-moll'ная краска тотчас же вытесняется сиянием C-dur, словно лучами солнца пронизывающим музыку. Поразительна интонационная масштабность этого гимнически осиянного Adagio. Воспевающее жизнь, оно покоится на объемных (терцовых и аккордовых) дублировках мелодии, широком дыхании ритма. Мелодические голоса расцветают, словно побеги на древе жизни, кадансы звенят трелями, кажется, что вместе с Брюнгильдой сама природа включается в торжественный гимн радости. Эмоционально-психологическая глубина музыки, особенно сильно выраженная в душевном напряжении Зигфрида, эпизоде пробуждения Брюнгильды, ее e-moll'ном ариозо-воспоминании (грезы о Зигфриде) и многих других моментах, сочетается с возрастанием героического начала к концу сцены. Оно постепенно вытесняет лирические краски, определяя эпический размах столь необычного любовного дуэта. Стихия любви поднята здесь на уровень любви-искупления, активно противостоящей гибельной силе золота, катастрофической идее мирового господства. Идея любви-искупления, определившаяся в "Валькирии", доведена здесь до своей героической вершины. Ее конкретным музыкальным выражением стала рельефная мужественная тема, возникшая в конце сцены Вотана и Эрды (1-я картина III д.). Вотан передает судьбу мира в руки Зигфрида и Валькирии — светлых героев, движимых чувством любви и бесстрашия. Первое появление темы комментируется словами Вотана: "Вельзунг прекрасный примет наследье мое"<sup>1</sup>. Однако при повторении ей соответствует текст: "Вещей Валу мудрая дочь любовью искупит мир".



<sup>1</sup> Этот текст определил распространенную трактовку данной темы как лейтмотива мирового наследия, но дальнейшая ее разработка показывает, что она выступает в качестве символа любви-искупления.

В заключительной сцене оперы эта тема выводится на положение ведущей, утверждается путем активного симфонического развития, овеяного духом бетховенской героики. Показательно сравнить ее с другой темой искупления, которая была в "Валькирии" (из 2-й сц. Ш д.) и носила проникновенно-лирический характер. К ней Вагнер вернется в эпилоге тетралогии, в "Зигфриде" же ему понадобился иной, победоносный образ.

Появлению героической темы искупления в дуэте предшествует еще одна новая тема, использованная в оркестровой пьесе "Зигфрид-идиллия". Она развивается в е-молл'ном ариозо Брюнгильды, проходя путь от нежного лирического до приподнятого гимнического звучания, и воспевает красоту Зигфрида — сокровище ("O Siegfried! Herrlicher! Hort der Welt! ") и надежду мира.

[Molto tranquillo con moto moderato]

61a

*poco f* *p* *sf*

616

Animato, ma vigoroso e non affrettando  
*ben tenuto, ma non legato*

*f*

Дуэтная сцена Зигфрида и Брюнгильды отличается от многих других любовных дуэтов, в том числе и вагнеровских, необыкновенной широтой содержания, масштабностью образов, по-бетховенски целенаправленным симфоническим развитием. Этот дуэт вызывает известные аналогии с героическими финалами бетховенских симфоний. Обращает на себя внимание диатоника, лапидарность ряда музыкальных тем, значение которых особенно возрастает к концу дуэта. В его заключительном разделе, своего рода развернутой коде с огромной энергией звучит секвентно-квартовая тема, полифонически развертывающаяся в обеих вокальных партиях и оркестре. В тональном колорите, классичности лапидарных мелодических контуров, энергии простых четких ритмов ярко чувствуется переключка с увертюрой к "Мейстерзингерам".

Грандиозный жизнеутверждающий гимн, которым завершается опера "Зигфрид", имеет, таким образом, своим итогом героическую кульминацию. Пик этой кульминации падает на слова: "Leuchtende Liebe, lachender Tod!". В чем их смысл? Думается, в том, что даже сама смерть не

сломила бы духа этих сильных, прекрасных героев, вступивших в цветущую пору счастья<sup>1</sup>.

## 6. "Гибель богов"

Глубину контраста между "Зигфридом" и "Гибелью богов" можно сравнить с такими сильнейшими симфоническими антитезами, как скерцо-марш и финальное *Adagio* "Патетической" Чайковского, ликующее *Allegro* и Пассакаля Четвертой симфонии Брамса. В двух последних частях вагнеровской тетралогии апофеоз счастья сменяется трагедией его крушения, сияние света — бездонным мраком. Этот контраст тем более ощутим, что первые такты Пролога оперы интонально повторяют аккорды Пробуждения Брюнгильды, ее возврата к жизни, дарящей ей любовь Зигфрида. Но здесь эти аккорды словно застыли в сумрачной краске *es-moll*, наложившей свой отпечаток на всю картину вступления — суровые выступления скал, медленное движение темных вод Рейна, вещие норны. В то время, как длится потаенно, незримо для слушателя ночь любви самых прекрасных героев сказания, на сцене происходит диалог трех норн, которые прядут нить судьбы. Их трио — словно медленно развертывающийся свиток, на котором запечатлены главные вехи событий — похищение сокровища из глубин Рейна, смертельная борьба за него, история Вотана и рода Вельзунгов... Рвущаяся нить предвещает конец, тонут во мраке судьбы богов и героев.

Колорит последней части тетралогии словно вобрал в себя всю давящую тяжесть роковой развязки. Предчувствием ее овевана вся атмосфера оперы, включая и внешне светлые эпизоды (например, свадебное торжество в замке Гибхунгов), ибо свет их лжив, неверен, таит в себе несчастье. Герои оперы словно опутаны рвущейся нитью судьбы. Обмануты, не свободны в своих действиях Зигфрид и Брюнгильда, чувства их опутаны хитросплетениями враждебных сил. Будучи в сетях лжи, разум спит в этих светлых героях. Любовь предана. Пока не развеялась пелена дурмана, пока действует данный Хагеном напиток забвения, Зигфрид исполняет его волю — отдает Гунтеру в невесты Брюнгильду, доставляет ее в замок Гибхунгов. Оскорбленная Брюнгильда, мстя за "предательство", выступает в союзе с Хагеном. Несвободно и само зло, олицетворенное в Хагене (образ Альбериха выступает лишь в сновидении Хагена, приобретает чисто символический смысл). Неуклонно выполняя стоящую над ним волю, в слепой жажде власти над миром, Хаген, убивший Зигфрида, не может не свершить гибельного для него самого действия — бросается за магиче-

<sup>1</sup> Для понимания душевного состояния самого Вагнера в период создания такой светлой, жизнеутверждающей музыки можно напомнить следующий факты:

1869 г. — рождение у Вагнера и Козимы сына — Зигфрида.

1870 г. — создание симфонической картины "Зигфрид-идиллия". Долгожданное бракосочетание.

1871 г. — Завершение оперы "Зигфрид".

ским перстнем в пучину вод. На фоне мрачных событий выделяются лишь отдельные сцены, исполненные лирического чувства (прощание Брюнгильды и Зигфрида в Прологе), манящей красоты природы (сцены в лесу III д. — Зигфрид и русалки).

Власть темных сил над сознанием положительных героев, подмена их "психологической установки" проявляется в трансформациях лейтмотивов. Видоизменение их настолько свободно, что структуру музыкальной ткани многих эпизодов можно определить скорее как симфоническое развитие на основе лейтмотивов, чем их собственное изложение. настолько они теряют свою стабильность, целостность. Знакомые слушателю элементы лейтмотивов зачастую звучат в свободном, нелейтмотивном контексте, по-новому соотносятся и переплетаются между собой. Таково, например, включение лейтмотива судьбы в тему скорбного раздумья Брюнгильды. Появляясь сначала в конце фразы "Какой коварный дух скрыт здесь в тумане?" (5-я сц. II д.), он лишь потом полностью обнаруживает себя, сопровождая вопросы Брюнгильды, обращенные к неведомым силам.

62 [Molto moderato]

Брюнгильда: Кто тот злой кол-дун,  
слу-тав-ший все?

Нередко лейтмотивы с трудом поддаются узнаванию, когда их роль не явная, а скрытая, подтекстовая. Так же как в самом действии много скрытых внутренних пружин, вводящих в заблуждение обстоятельства, так и мотивы нередко подменяют друг друга. Рационалистическое начало в сознании героев здесь особенно заметно уступает место подсознанию — интуитивному движению души, предчувствию и т. д. Но интуиция, тоже "сдвинутая" в сторону заблуждений, не помогает героям найти путь к истине: они продолжают оставаться во власти хитросплетений, пока длится

наваждение обмана и предательства. Важнейший переломный момент в драме героев — возвращение Зигфриду памяти о прошлом (здесь это тоже происходит при помощи напитка). Рассказ Зигфрида во 2-й сцене III действия, шаг за шагом восстанавливающий подлинное положение вещей, истинные отношения героев, их любовь друг к другу, — истина, стоившая Зигфриду жизни.

Примеров трансформации мотивов, замены одного мотива другим, подмены их смысла можно найти в опере немало.

Вот некоторые, наиболее важные из них:

Мотив копья Вотана часто сопровождает собой действия Хагена и звучит уже не как величественный знак властителя, а как веление рока — например, в момент клятвы верности побратимов Гунтера и Зигфрида после слов "смоет смертью обман". Тема копья продолжает здесь собой тему проклятия кольца, вбирая его зловещий, тритоновый фонизм.



Вся эта сцена "братской" клятвы (2-я сц. I д.), в которой разрабатывается тема копья, пронизана тритонами (*des — g, fis — c, f — ces*), образующими в тетралогии лейтинтонацию смерти (убийство Фазольтом Фафнера в "Золоте Рейна", смерть Зигмунда в "Валькирии", гибель самого Зигфрида в последней опере). Когда же Хаген мечом своим разрубает рог, из которого пили побратимы (с. 104), звучание лейтмотива копья непосредственно напоминает о Вотане — ведь Вотан в порыве отчаяния передал свою власть Альбериху (монолог из II д. "Валькирии"), породившему Хагена и действующему через него.

Драматургически особенно важная трансформация происходит с мотивом Зигфрида. Будучи антитезой мотиву проклятия кольца (один из ярчайших примеров производного контраста у Вагнера), он теперь сближается с ним, порой настолько, что трудно провести их четкую дифференциацию — ведь Зигфрид, сам того не зная, способствует замыслу Хагена и Альбериха, стремящихся получить кольцо и властвовать над миром. В сцене прибытия Зигфрида в замок Гибихунгов (2-я сц. I д.) сплетение двух мотивов, их тесное смыкание друг с другом выражает мрачное предзнаменование первой встречи Зигфрида с Хагеном. Характерно, что в обращении Зигфрида к Хагену — "Кричал ты: Зигфрид! Ты знаешь

меня?" — в оркестре вырисовывается мотив проклятия, а в ответе Хагена — "Тебя выдает мощный твой вид" — звучит фрагмент лейтмотива Зигфрида как продолжение мотива проклятия (можно понять и наоборот, мотив проклятия — как вступление к мотиву Зигфрида?)



Глубоко символичны и проникновения мотива Зигфрида в сторожевую песнь Хагена (конец 2-й сцены I д. — там он переходит в мотив сто-на нибелунгов), и его спаянность с мотивом самого кольца.

Полон трагического смысла момент, когда Брюнгильда называет имя Зигфрида, а в оркестре звучит мотив проклятия кольца, которое он снова носит на своей руке (4-я сц. II д., с. 239).



В оркестровом заключении 2-й сцены I действия разрабатывается целый комплекс мотивов — бедствия, кольца, копья, Зигфрида, — оттеняясь реминисценцией мотива любви Зигфрида и Брюнгильды — ситуация, предвещающая их роковую встречу (3-я сц.). Сложные сплетения мотивов в момент встречи — "предательства" Брюнгильды Зигфридом, укороченность, фрагментарность мотивов, характерные изменения их мелодико-гармонической структуры способствуют созданию нового смыслового контекста.

Но самое драматическое, "роковое" сближение происходит между лейтмотивами Зигфрида и проклятия, когда Хаген вонзает свое копьё в спину Зигфрида (2-я сц. III д.). Они звучат, как две части единого целого.

Их общей основой оказывается звучность малого септаккорда с уменьшенной квинтой, при этом в мотиве проклятья прорезается позигфридовски горделивый триумфальный фанфарный ход, очерчивающий трезвучие C-dur.

[Vivo]

66

67

68

69

70

Знаменательно, что во всей полноте своего героического звучания основной мотив Зигфрида возрождается только в траурном марше — враждебные силы не властны более над светлым героем.

Но если собственно характеристика Зигфрида, его основной лейтмотив вместе с вовлечением героя в сети Хагена словно сжимается, проходит чаще всего в неполном виде, то другой его мотив — мотив рога, на-

оборот, монументализируется, символизируя славу героя, славу его подвигов (см. пример 68 а).

Новых лейтмотивов в последней части тетралогии уже совсем немного. Среди них — суровый, с пунктирным ритмом мотив Гунтера (Гибихунгов) и певучий терцовый мотив Гутруны, на основе которого строится и фанфарный клич вассалов Гунтера. Лейтмотив Гутруны, впервые появляющийся в тот момент, когда она подносит Зигфриду рог с волшебным напитком, выступает и в функции лейтмотива забвения. Вместе с тем есть в опере и собственно мотив забвения — скорее лейтгармонический оборот, характеризующий колдовские чары напитка.

Assai moderato

67a

*p dolce*

*p*

[Assai moderato] ancora più rallentando

67b

*tr*

*ppp*

Продолжается в опере важнейшая для всей тетралогии линия тем любви. Здесь это лейтмотив любви Зигфрида и Брюнгильды (более символический и краткий, чем тема в "Валькирии"). Его переплетение в Прологе с мотивом рога (и с мотивом валькирий) напоминает взаимодействие мотивов меча, любви и весны в I действии "Валькирии". Трансформация этого "лейтмотива томления" с излюбленным вагнеровским группетто в острый крик боли в финале I действия, как и установление в нем h-moll'я, как бы сжимающего в своих тисках все действие, уже не оставляют никаких сомнений в роковом исходе драмы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Пролог начинается в es-moll'e (Ges-dur); оркестровая интерлюдия (рассвет) к сцене прощания Зигфрида и Брюнгильды движется от h-moll'я к Es-dur'у, конец "Путешествия Зигфрида" — от Es-dur'а к h-moll'ю (начало II д.); в финале 3-й сцены (Брюнгильда и Зигфрид—Гунтер) устанавливается h-moll. Тональное замыкание действия — редкий случай у Вагнера (вспомним о d-moll'ной арке начала I и конца II д. "Валькирии").

68a [Poco più animato]

л.-м. рога Зигфрида

л.-м. любви Зигфрида и Брюнгильды

Брюнгильда: Сои - ди на зем - лю, о ге - рой мой!

л.-м. любви Зигфрида и Брюнгильды в конце I д.

68b [Più vivo]

Assai vivo

Prestissimo ed impetuoso

"Гибель богов" — позднее творение Вагнера — имеет и другие особенности, которые касаются драматургии и стиля. Здесь в наибольшей мере выразилась опора на декламационный принцип вокального письма. Ариозных лирических монологов, близких Прощанию Вотана или Пробуждению Брюнгильды, мы здесь не найдем, так же как и развернутых, насыщенных кантиленностью дуэтных сцен, подобных дуэтам в "Валькирии" и "Зигфриде". Это опера преимущественно диалогов; их оттеняют песенное трио русалок в сцене охоты, крупные вокальные формы рассказа-воспоминания Зигфрида и двух монологов Брюнгильды, из которых особенно значителен последний, завершающий оперу. При всей обостренности экспрессии в нем однако нет той открытой эмоциональной стихии, что в лирических вершинах тетралогии. Здесь в монологах больше мысли, чем лирики, они обращены к судьбе, к вечности — категориям весьма обобщенным. Лирическое же начало, столь ярко выраженное во втором разделе пролога — сцене прощания Брюнгильды и Зигфрида — в дальнейшем уступает место трагическому развертыванию событий, напоминая о себе лишь к концу произведения.

В музыкальной ткани оперы еще больше усиливается роль оркестра, в котором господствуют мрачные тембры, грузные плотные звучания (вспоминаются слова "эпический панцирь" в характеристике "Кольца" у Соллертинского). Оркестровая фактура не струится в фигурационных сплетениях, не дышит столь гибко и свободно, захватывая открытой эмоциональной стихией, как в предыдущих операх. (Исключение представляет репризная сцена Зигфрида с русалками в III д., где возникает и их новый лейтмотив, влекущий своей чарующей красотой.) Здесь все строже, в этом эпилоге трагедии.

Есть в этой опере и еще одна важная особенность, отличающая ее от предыдущих частей "Кольца". Идея предопределенности, сгущение трагедийно-символического начала — "судьбы" сочетается здесь с более реалистической обстановкой действия, чем в предшествующих операх тетралогии. По самому ходу сюжета здесь нашли отражение более поздние пласты сказания. Легендарно-сказочный, мифологический мир с его богами оттенен здесь реальным. Замок на Рейне феодального рода Гибихунгов; его властитель Гунтер и вассалы, картины свадебного шествия, сцена рыцарской охоты — все это дало основание Вагнеру ввести в оперу элементы бытовой достоверности, широко использовать жанры марша, охотничьих фанфар, сторожевой песни. Этому соответствует и использование традиционных оперных форм. Так, единственный раз в тетралогии вводится хор, явные черты "оперности" носит финал II действия, где "терцет мести" (Брюнгильда, Хаген и Гунтер) в *c-moll* сменяется кратким хоровым завершением в *C-dur* (вспоминается аналогичный хор в финале I действия "Тристана и Изольды"). Отмеченные черты стиля, связанные с "историческим" колоритом, сближают подобные эпизоды "Гибели богов" с "Нюрнбергскими мейстерзингерами". Характерно, что Вагнер обращается здесь, как и в "Мейстерзингерах", к стиливым элементам музыки

барокко, приметам средневековой архаики (но без стилизации, в отличие от "Мейстерзингеров"). Это оstinатные мотивы с пунктирным ритмом, гармонически терпкие "баховские" секвенции, тираты, отяжеленные трелеобразными росчерками кадансовые обороты и другие риторические формулы подобного типа.

Так, начало I действия в музыкальном отношении словно переносит нас на время из мира романтического эпоса в средневековый вагнеровский Нюрнберг. А сурово-жесткая по звучанию тема клятвы Гунтера и Зигфрида несет отпечаток героической хоральности эпохи Реформации.

[Veloce ed impetuoso]

69

Гунтер: Смесь ю сме лой друж но го

- ря пусть цве тет на ша кровь!

*fp* *p* *f* *p*

*p* *cresc.*

Среди примеров жанровой характеристики — свадебный марш-гимн во славу "новобрачных" — Гунтера и Брюнгильды (4-я сц. II д.). Резко очерченное, подчеркнуто мажорное, это шествие носит внешне репрезентативный оттенок в силу обманчивости самой ситуации. Торжество этой сцены ложно — Брюнгильда, супруга Зигфрида, не может принадлежать Гунтеру. Отсюда, думается, и отличие характера этой музыки от рыцарственной приподнятости духа в праздничных шествиях "Тангейзера" и "Лоэнгрин", веселой торжественности народных шествий в "Мейстерзингерах". Жесткость звучания простой обнаженно-аккордовой фактуры свадебного шествия из "Гибели богов" определяется также двойным его смыслом — вассалы Гунтера сбегают, чтобы отразить нападение врага, не сразу поняв истинный смысл события, происходящего в замке.

"Гибель богов" включает в себе реминисценции из предыдущих частей тетралогии. В ней много реприз — переосмысленных, включенных в общую атмосферу заключительной стадии драматургического развития. Так, в Прологе оперы возвращается образ Рейна: его начало — как бы измененная минорная реприза вступления к "Золоту Рейна", завершается же Пролог оркестровой интерлюдией, красочно "описывающей" путешествие Зигфрида по Рейну, образ жаждущего подвига героя (лейтмотив рога) объединяет вокруг себя героико-эпические и "природные" мотивы "предвечерья".

В I действии, где появляются новые герои, динамизированная репризность выступает в уже упомянутых формах переосмысления сквозных лейтмотивов тетралогии. Напоминанием о "Валькирии" служит рассказ Вальтрауты (3-я сц.), воскрешающий и развивающий видение "гибели богов" в финале тетралогии.

Репризность в "Гибели богов" выходит за рамки отдельных лейтмотивных образований. Это реминисценции целых разделов из предыдущих частей, связанные с повторами ситуаций, с ролью сюжетных мотивов памяти и забвения в канве событий оперы. Среди многочисленных примеров особенно стоит остановиться на повторном восхождении и Зигфрида на скалу Брюнгильды — картине разгорающегося огня, отступающего перед Зигфридом. Мотив рога Зигфрида и его лейттема звучат обнаженно, в увеличении, не пробиваясь с таким трудом через сплетение фигураций (языков пламени), как это было в предыдущей опере. Благодаря своей новой, волшебной силе Зигфрид легко одолевает путь на утес. Но завершается этот путь не сиянием лазурной дали, а криком ужаса Брюнгильды (с. 161), увидевшей фигуру Зигфрида в ином, ложном облике (при помощи волшебного шлема Зигфрид преобразуется в Гунтера, который якобы сам добывает себе невесту).

Еще одна реприза картины огня завершит собой всю тетралогию. Это — Des-dur'ная "симфония очистительного огня" по выражению И.Соллертинского.

Наиболее редкостная по протяженности и драматургическому результату реприза — рассказ Зигфрида о своем прошлом в последней сцене III действия (с. 317—330) — своего рода конспект первых двух действий оперы "Зигфрид", изложенный на 13-ти страницах клавира. Характерно, что в новом, сжатом сцеплении друг с другом основные моменты оперы не потеряли своей органической связи, не превратились в отдельные фрагменты, как и весь рассказ Зигфрида не нарушил внутреннего движения действия — такова сила мастерства Вагнера в создании сквозного развития. Центром рассказа-воспоминания, наиболее развернутой реминисценцией явилась сцена шелеста леса (в той же тональности E-dur, что и в "Зигфриде"), составляющая контрастно-психологическую арку с новой "лесной" ситуацией. Так же как второе восхождение на скалу

Брюнгильды, реминисценция "шелеста леса" внезапно обрывается, но теперь уже трагически необратимо — копьё Хагена насмерть поражает Зигфрида.

Если рассказ-воспоминание Зигфрида — своего рода квинтэссенция одноименной оперы, то траурное шествие — грандиозное, небывалое по экспрессии, — динамизированная реприза и симфоническая кульминация всей тетралогии, гениальный пример вагнеровского лейтмотивного синтеза.

Здесь возникает еще одна важная музыкально-смысловая арка между частями "Кольца нибелунга". Рассказ Зигмунда из I действия "Валькирии" завершился темой гибели рода Вельзунгов. Рассказ Зигфрида завершился траурным маршем (на той же теме), значение которого выходит за рамки смерти Зигфрида и всего рода Вельзунгов, поднимается до идеи общей катастрофы.

Лейттема гибели рода Вельзунгов завершает здесь свое развитие в качестве наиболее обобщающего трагического образа тетралогии. Именно теперь она полностью выявляет диапазон своего смысла и свою жанровую сущность, становясь темой траурного марша — темой развернутой симфонической формы. Важным новым элементом являются вступительные фразы, создающие саму трагическую атмосферу, в которой появляется главная тема. Эти фразы прославляют собой тематизм марша. Удары литавр, прерывистые аккорды медных, тяжелые подъемы мелодии у контрабасов и виолончелей, подобные раскатам траурных тират, — все это своего рода "звукопись" жанра и обобщение его поэтики на большом историческом этапе (Госсек — Бетховен — Вагнер). Сила жанровой концентрации выражена и в форме вагнеровского марша, в основе своей трехчастной с кратким мажорным трио, но глубоко преобразованной сквозным продвижением материала. Являясь симфонической кульминацией тетралогии, траурный марш обобщает основные ее лейтмотивы. Отобранные и обобщенные инструментальной формой, эти лейтмотивы своей группировкой и контрастами, сквозной линией развития отражают главные идеи драмы, ее внутренний ход, логику событий. Линия развития в марше идет от темы гибели героического рода Вельзунгов, разделенной на две части (тема звучит здесь полностью, как в конце упомянутого рассказа Зигмунда).

Ее второй элемент в *Des-dur*'е (сублейтмотив "узнавания" принадлежности Зигмунда к роду Вельзунгов) переходит в сомкнутую цепочку лирических лейтмотивов (сочувствия, страдания рода Вельзунгов, любви), сформировавшихся в "Валькирии" и связанных с образами Зигмунда и Зиглинды, давших жизнь герою. *S-dur*'ное трио марша выделено фанфарой меча Нотунга — лаконичным героическим символом тетралогии. С ним связаны смертельная битва Зигмунда и подвиги Зигфрида, вновь сковавшего меч из обломков. Триумфом славы звучат лапидарные, ораторски-приподнятые обороты-кличи (они сопровождают тему и являются

трансформированными "аккордами смерти" из начала марша), словно перенесенные из революционной музыки бетховенской эпохи.

Вкрапленная в эту апофеозную сферу лейттема Зигфрида в *c-moll* е вносит драматический акцент. Появляясь на стыке разделов трио и репризы, эта лейттема разрастается до структуры периода. Первое построение ее от *T* к *D* — *c-moll* — *C-dur*, второе — от *g-moll* к *Es-dur* ). В репризный раздел переходят и триумфальные кличи из трио, словно увенчивающие славою трагический образ героя. Соответственно второму элементу главной темы марша, начинающемуся в *Des-dur*'е, в репризе есть второй, мажорный образ (*Es-dur*) — монументализированная тема рога Зигфрида. В ней также звучит слава подвигам героя. Лирическая сфера представлена в репризе лейтмотивом любви Зигфрида и Брюнгильды. Этой темой отмечен заключительный раздел репризы, одновременно служащий переходом к следующей, последней сцене действия.

Траурный марш — тематически сконцентрированный сгусток симфонической музыки оперы, центр, который распространяет свое интонационное воздействие на окружающие его разделы. Он предваряется фрагментами, из которых вырастают начальные фразы марша, и продолжает свое интонационное развитие в следующей сцене (тревожное ожидание Гутруны, появление участников охоты с телом убитого Зигфрида)<sup>1</sup>. В этом воздействии марша на "периферические зоны", а также в самой логике сквозного развития внутри него проявляются симфонические принципы, включающие и воздействие сонатной формы на тонально-тематические соотношения внутри его разомкнутой структуры.

Финальный этап оперы — Траурный марш, сцена в замке и заключительный монолог Брюнгильды — возвращение на "круги своя" образов главных, светлых героев, героев-искупителей. Зигфрид принес в жертву свою жизнь бессознательно, Брюнгильда — повинувшись чувству и мудрому знанию, которое к ней вернулось (отнятое у нее ранее в наказание Вотаном). Она знает судьбу богов и шлет к ним вестников смерти — воронов. Во имя любви идет она на костер, которым приказывает окружить тело Зигфрида и который, разгораясь, сжигает Валгаллу, заполняет все видимое пространство. Брюнгильда знает, что золото должно вернуться в глубины Рейна, вновь стать частью природы, тогда мир будет освобожден от его пагубной власти. Она вернула себе перстень Зигфрида, но теперь уже может и должна с ним расстаться. Перстень плавится в огне, в котором гибнет Брюнгильда, и волны, выйдя из берегов, возвращают его Рейну.

Вода и огонь сомкнулись в оркестровом завершении тетралогии — картине всепоглощающей стихии природы, в которой исчезает мир богов и людей. Почти нестерпим по своей интенсивности свет, излучаемый пе-

<sup>1</sup> Уже в рамках 3-й сцены возникает частичное тональное (и смысловое) замыкание марша — траурное преобразование героической темы рога Зигфрида на доминанте *c-moll*'я.

реливами красок заключительного Des-dur'a. Но только ли образ безликой всеочищающей стихии завершает собой тетралогию? Думается, что нет. Почему тогда с такой печалью звучит лирический мотив искупления в последних тактах этой "симфонии", с печалью, которая наполнится новой болью сострадания к человеку в последнем творении Вагнера? Тоска о человечности, идея любви проходит как главный голос в сложнейшей полифонии всего вагнеровского творчества. Жаждой человечности пронизано и самое грандиозное и актуальное его творение — глубоко драматическое сказание о "Кольце нибелунга". Такое творение не может быть воспринято как пессимистическое отрицание ценности жизни, как вотивный отказ от вмешательства в "судьбу" человечества и неверие в будущее, что бы ни утверждали толкователи Вагнера об идейной перестройке концепции "Кольца" в сторону радикального отказа от его дрезденского замысла.

Возвращаясь к проблеме авторских изменений в концепции тетралогии, подчеркнем, что ее решение не может целиком основываться ни на факте вторжения философии Шопенгауэра в духовный мир Вагнера, ни на отрицании возможностей концептуальных изменений в "Кольце" после завершения литературного текста в 1852 году. Речь идет не об изменениях в самом этом тексте, целиком сохраненном Вагнером (единственный новый вариант, предполагавшийся для последнего монолога Брунгильды — об уходе в "блаженный мир, где прекращаются желания и иллюзии", — был отброшен автором при сочинении музыки). Вагнеровская музыкально-драматическая к о н ц е п ц и я осуществляет себя в первую очередь при помощи лейтмотивной системы, которая несет "чувственное осуществление мысли", вскрывает причинно-следственные связи и — в силу этого исполняет не только эмоционально-психологическую, но и п о н я т и й н у ю функции.

Следовательно, Вагнер мог вносить изменения в идейное содержание своей музыкальной драмы посредством одной только музыки, то есть и в той стадии, когда текст был уже завершен. Тем более, что мотивировка появления тех или иных лейтмотивов в действии исходит отнюдь не только из текста, часто определяясь факторами психологически ассоциативного порядка, причинно-следственными связями явлений и т. д. В симфонических же эпизодах лейтмотивы функционируют вообще вне текста.

Сам автор писал, что обретает полную ясность выражения своих мыслей только благодаря музыке. И действительно, для восприятия "совокупного" произведения Вагнера музыка имеет решающее значение, неизмеримо большее, чем текст. Это обстоятельство особенно важно учесть при осмыслении идейного содержания тетралогии, в особенности ее заключительного этапа. Эмоциональные и смысловые акценты происходящего расставлены музыкой — значением лейтмотивов и их соотношением между собой.

В "Гибели богов" вся музыка концентрируется на выражении трагического. Сгущение мрака достигает во многих сценах потрясающей силы воздействия. Однако в траурном марше лейттема Зигфрида освобождается от мотива проклятия, во власти которого она так долго находилась. Сам рок словно отступает перед светлой памятью героя. Мотив рока не входит в комплекс лейтмотивов марша (хотя и звучит незадолго перед ним) и редко появляется в дальнейшем. Здесь же, в музыке, посвященной трагической гибели Зигфрида, соединились образы всего самого ценного и дорогого, образы, обобщающие идеи героического подвига и любви — двух великих сил, действующих во имя искупления мира от зла.

Монолог Брюнгильды направлен на идею искупления мира любовью, что выражено в его заключительной части, где все музыкальное развитие основано на проникновенной теме искупления из "Валькирии". Она одухотворяет своей лиричностью стихию природы, вносит в ее всепоглощающее сияние элемент "чистой человечности". Прекрасен был путь героев, не знающих страха, не отступивших перед злом, разрушающим мир. Они были активны в своем противлении темной власти Кольца, прекрасны в своей любви. Самоотверженна в своем последнем героическом акте Брюнгильда. Это ли шопенгауэровский вывод?

Итак, Вагнер мог самой музыкой существенно изменить идейное содержание тетралогии. Но именно музыка раскрыла ее главный смысл — защиту человечности от античеловеческого.

Каждое время находит в великом произведении искусства свои проблемы и акценты. Очистительный огонь, сжигающий старый мир, — давно утвердившееся понимание концовки тетралогии. Теперь конечный вывод вагнеровского сказания поворачивается нам другой своей стороной. Вернуть природе то, что ей принадлежит — к этому решению приходит сам Вотан, понявший обреченность своей борьбы за мировое могущество и отказавшийся от нее.

Это возвращение природе Золота Рейна свершает Брюнгильда — во имя продолжения жизни.

И музыка, и высказывания Вагнера говорят, что самым любимым его образом в тетралогии вместе с Зигфридом была и осталась Брюнгильда, красотой и великую силу которой он видел в самоотверженной любви.

Вагнер снял соответствующий лейттеме искупление текст в монологе Брюнгильды: "...Ни богатство, ни золото, ни величие богов, ни дом, ни двор, ни блеск верховного сана, ни лживые узы жалких договоров, ни строгий закон лицемерной морали — ничто не сделает нас счастливыми; и в скорби, и в радости делает это только одна любовь"<sup>1</sup> — об этом со всей вагнеровской глубиной и экспрессией сказала сама музыка.

<sup>1</sup> Ges. Schriften. Bd. 6. S. 224. Русский перевод по: А. Лиштанберже, цит. изд., с. 194.

## "ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА"

"Тристан и Изольда" — самое личное и выстраданное произведение среди всех, созданных Вагнером. Середина 1850-х годов, когда его музыкальный гений достиг наивысшего расцвета, явилась временем едва ли не наибольшей жизненной неустроенности и неопределенности. Вынужденная эмиграция, отсутствие подлинного интереса к его операм, постепенное осознание невозможности сценического исполнения тетралогии "Кольцо нибелунга", наконец, материально-бытовые трудности — все это доставляло Вагнеру подлинное мучение. Трагическое мировоззрение художника, с особой силой предвидевшего сгущение кризисных явлений в обществе, на время погружается в атмосферу безысходности. И в это же время жизнь композитора озарена любовью к Матильде Везендонк — самым чистым, светлым и трагическим в своей обреченности чувством, которое ему суждено было испытать.

Матильда, преданнейшая поклонница искусства Вагнера, обладавшая к тому же высоко ценимым им литературным даром, была женой богатого банкира Отто Везендонка, разделявшего с ней чувство преклонения перед композитором. Везендонк в течение нескольких лет был покровителем Вагнера (познакомились они в 1852-м), а весной 1857 года купил для него домик в непосредственной близости со своим загородным домом. Поселившись там с женой Минной, композитор получил возможность спокойно работать и, что для него было особенно важным, ежедневно видеть Матильду — именно в это время преклонение перед ее красотой и одухотворенностью окончательно переросло в чувство глубокой и страстной любви. Матильде первой суждено было услышать многие страницы "Зигфрида", а затем и "Тристана". Отношения с Отто Везендонком естественно все более осложнялись, дружба сменялась скрытой неприязнью<sup>1</sup>, и это окрашивало чувства Вагнера в "вертеровские" тона (Гёте перед написанием "Вертера", доведенный любовью до отчаяния, стоял на грани самоубийства, но затем работа над романом исцелила его)<sup>2</sup>. Вагнер, по-видимому, в "Тристане" тоже прошел через своеобразное "исцеление" — вспомним его слова из письма к Ф. Листу: "Черным флагом, который веет в последнем акте, прикрою самого себя и — умру"<sup>3</sup>.

Вторым важнейшим событием жизни Вагнера тех лет было знакомство с книгой А. Шопенгауэра "Мир как воля и представление". Она явилась подлинной духовной опорой Вагнера, пессимистические настроения которого нашли в ней виртуозно логически выстроенное обоснование, а возникшее уже при первом чтении желание дополнить, а в чем-то и

<sup>1</sup> Все закончилось (после вмешательства Минны Вагнер) скандальным разрывом. В результате композитор расстался и с Везендонками, и с женой. Более полугода прожив в Венеции, он закончил оперу в Люцерне (лето 1895 г.).

<sup>2</sup> Манн Т. "Вертер" Гёте // Собр. соч. Т. 10. С. 235—236.

<sup>3</sup> Письмо б/д. С. 103.

"исправить" систему Шопенгауэра стало первой ступенью трезвой оценки и преодоления этих настроений. Выбор темы и сюжета "Тристана" был сделан независимо от Шопенгауэра (его влияние и роль любви к Матильде Везендонк здесь несопоставимы), в выборе же отдельных идей и красок оперы, венчающейся образом блаженства смерти, Шопенгауэр, бесспорно, "помог" композитору. Но и в "Тристане", как во всех своих сочинениях, начиная с "Кольца", Вагнер претворяет идеи философа в русле собственных художественно-философских убеждений — вплоть до отрицания важнейших выводов Шопенгауэра.

Столкнувшись в жизни с трагически-безысходной любовью, Вагнер не мог не написать "Тристана". Ведь эта прекрасная легенда о любви непобедимого рыцаря из Корнуолла и ирландской принцессы — едва ли не самый роскошный цветок, расцветший на той почве средневековых сказаний и мифов, на которую опирался Вагнер в своих зрелых драмах. Было бы странно, если бы композитор, в произведениях которого образ любви всегда играл важнейшую роль, прошел мимо этой легенды. Взаимоотношения с Матильдой Везендонк явились субъективным импульсом, сделавшим обращение к вечному сюжету неизбежным<sup>1</sup>. В "Тристане и Изольде" Вагнера этот сюжет получает поразительную глубину и необычность трактовки. Вагнеровская концепция явилась квинтэссенцией романтизма (в первую очередь его субъективно-психологического начала), а многие принципы драматургии и выразительные средства ставят ее на совершенно особое место в истории мировой культуры, делают ее уникальной.

Первое, что бросается в глаза при сравнении с другими художественными решениями легенды — это предельное сужение числа действующих лиц и сюжетных линий, многие из которых могли бы послужить основой для чрезвычайно выразительных и напряженных драматических ситуаций. Конечно, добрую половину сюжетных эпизодов легенды, в первую очередь тех, что составляют авантюрную линию романов, не сумел бы вместить в драму ни один автор. Но бесспорно и то, что даже Вагнер, — избегавший внешних сценических эффектов, стремившийся к тому, что-

<sup>1</sup> Легенда о Тристане, получившая классические воплощения в жанре рыцарского романа в конце XII — начале XIII века (французы Беруль и Тома, немецкий поэт Готфрид Страсбургский и др.), в отличие от большинства сюжетов того времени (в том числе и от легенды о святом Граале) перешагнула границы средневековой культуры, продолжая волновать читателей последующих эпох. Увлечение легендой за пять столетий (XIII—XVII) охватило практически всю Европу — от Британии, Скандинавии, Испании до славянских народов (сохранилась повесть о Тристане — "Трыщане" — на белорусском языке). Интерес к сюжету "Тристана и Изольды" возродился в эпоху романтизма. Среди непосредственных предшественников Вагнера — А.В.Шлегель (1800), Ф.Рюккерт (1839), М.Арнольд (1852). Произведения о Тристане появились и после Вагнера — назовем поэму А.Суинберна "Тристрам из Лионесса" (1882) и драму Э.Хардта "Шут Тантрис" (1906, была поставлена во многих странах, в том числе в России В.Мейерхольдом); обращался к легенде о Тристане и А.Блок (его замысел остался нереализованным).

бы каждый из немногочисленных сюжетных эпизодов нес возможно большую смысловую нагрузку, здесь превзошел самого себя. Подобной скупости сценического действия не знала до Вагнера ни одна драма. В вопросе Р.Роллана: "Существует ли драма более сдержанная, более пренебрегающая внешними средствами, чем "Тристан"?!"<sup>1</sup> — содержится уже и ответ. Объективный мир, все, что находится за пределами внутреннего "я" героев, сведены в опере к минимуму. Особенно поразительно то, что Вагнер исключил из действия стихию моря, ведь "Тристан и Изольда" — "морская легенда", море в ней не только постоянный фон, но и участник событий, временами "совершающий" важнейшие, определяющие развитие сюжета действия (таково плавание раненого Тристана в лодке без паруса и весел, заканчивающееся первой встречей с Изольдой). Большую роль в легенде играет и другая стихия природы — лес; центральным эпизодом средневековых романов о Тристане является рассказ о жизни влюбленных в лесу Мооруа, где они обретают наконец счастье, но где и обостряются противоречия между любовью и рыцарской моралью, этикетом, приводящие к решению героев отказаться от любви. Вагнер не воспользовался этим благодатным материалом. Автор "Летучего Голландца" и "Золота Рейна" с их великолепными воплощениями водной стихии, автор "Шелеста леса" из "Зигфрида" не дал в "Тристане" буквально ни такта непосредственного изображения природы.

В "Тристане и Изольде" сохранены только основные вехи сюжета, не позволяющие спутать его ни с каким другим. Всё остальное противоречило бы самой сути замысла, выраженной Вагнером в следующих словах: "С безграничной самонадеянностью я погрузился здесь в глубины душевной жизни и бесстрашно создал внешнюю оболочку мира на основании этой сокровенной его сущности"<sup>2</sup>. Все поставленные в этой концепции проблемы "пропущены" через могучую чувственную стихию, целиком заполнившую существо Тристана и Изольды и венчающуюся пьянящей философией спасения в смерти; об объективно действующих силах, о законах внешнего мира композитор позволяет лишь догадываться по тому отражению, которое оно получает в душах героев. Сами образы внешнего мира становятся неотъемлемой частью мира внутреннего, проникая в него и подчиняясь его законам, как это происходит с песней матроса (I д.), репликами-предостережениями Брангены (II д.), наигрышами пастуха (III д.).

Самозабвенно-отрешенное погружение в мир сокровенных чувств и желаний находит свое продолжение в том, что и психологическое наполнение этого мира необычайно намеренным отказом от присущих драме принципов. Субъективное "я" героев Вагнер сделал необычайно цельным и однородным, сняв практически все из заложенных в легенде психоло-

<sup>1</sup> Роллан Р. Тристан // Музыканты наших дней. М., 1938. С. 104.

<sup>2</sup> Цит. по Капп Ю. Рихард Вагнер. М., 1913. С. 180.

гических антитез. В отличие от таких шедевров оперного психологизма, как "Отелло" Верди, "Пиковая дама" Чайковского или другие музыкальные драмы самого Вагнера, огромное напряжение внутреннего мира в "Тристане" выражено не в конфликтных столкновениях, а в неослабной накаленности чувств. После принятия любовного напитка Тристан и Изольда не ведают — в отличие от своих прототипов в легенде — сомнений, не испытывают угрызений совести, связанных с долгом перед королем Марком. Они забывают о реальных препятствиях, вставших на пути их чувства, воспринимая действительность только под знаком злого разлучающего дня; отрешаются от мира, ибо любовь для них — мир<sup>1</sup>. Отсюда — удивительное единство образно-эмоционального развития. Все изменения, которые происходят в душах героев, не выходят за пределы одной сферы, одного всепоглощающего чувства. Противопоставления не дано — любовь заполняет собой в "Тристане" практически всё.

Диапазон эмоциональных градаций любви поистине неисчерпаем — от чувств самых мрачных до восторженно-ослепительных. Кажется, всю поэзию и красоту мира, все человеческое страдание вобрала в себя эмоциональная стихия, созданная Вагнером. При этом каждое изменение переживается с необычайной силой, изложение каждого оттенка масштабно и значительно. "Сокровенную сущность" человека Вагнер возвысил до звучания проникновеннейшего и поистине космического. Любовь размывает все границы. Герои утрачивают, забывают свое "я" и живут только ею (примечательно, что в опере, начиная с эпизода любовного напитка, отсутствуют лейтмотивы, характеризующие только Изольду; различаются и развиваются оттенки чувства, но не индивидуальные черты персонажей). Как у великих восточных поэтов любви далекого средневековья (Фирдоуси, Низами и других) любовь в "Тристане" — это соприкосновение с вечностью, некое идеальное бытие "вне времени и пространства". Биографические материалы о Вагнере подтверждают, что древнеперсидская поэзия действительно входила в круг "тристановских" интересов композитора<sup>2</sup>. Но, в отличие от восточной поэзии, Вагнер не трактует всепоглощающую человеческую любовь как ступень постижения любви высшей, божественной: любовь Тристана и Изольды лишена религиозной окраски, их чувство исключительно ч е л о в е ч е с к о е.

<sup>1</sup> Одним из источников трагического конфликта в средневековых романах о Тристане было противоречие между бескорыстием, опередившими свое время этическими принципами главного героя и любовью, преступность которой он осознает как никто другой, но и отказаться от которой выше его сил. Кульминацией "антилюбовных" мыслей Тристана явилась женитьба на Изольде второй, белорукой (жена Марка в романах названа Изольдой белокурой).

<sup>2</sup> Ганс Галь приводит следующий отрывок из письма П. Корнелиуса: "...мы сидим с госпожой Бюлов. Вагнер берет в руки Фирдоуси в переводе Шака и читает подряд несколько песнопений о Рустаме и Зохраб. Между тем Бюлов кончает свой урок — и не проходит и двадцати минут, мы уже погружены в "Тристана" и поем первое действие от начала до конца" (*Галь Г. Три мастера — три мира. М., 1986. С. 226.*)

Уникально и соотношение образов любви и смерти в "Тристане и Изольде". В ряду произведений, воспевающих роковую сопричастность любви и смерти, творение Вагнера выделяется тем, что в нем эти два начала не составляют трагической антитезы, они о д н о н а п р а в л е н ы. В финале Тристан и Изольда достигают того "вечного союза" в смерти, к которому стремятся; смерть выступает с противоположным, положительным знаком: она не убивает, а сберегает любовь. Негативным же началом для героев становится жизнь (день, свет, действительность). В дуэте II акта совершается процесс "восхождения" к освобождающей смерти. Ее трагическая необходимость для Тристана и Изольды — уже не страдание, а блаженство. Л ю б о в ь в б и р а е т с м е р т ь в с в о ю с ф е р у. Поэтому неотразимое воздействие "Тристана и Изольды" определяется утверждением великой красоты любви, ее всепобеждающей силы, а не воспеванием ухода в небытие. Вагнеровская утопия гармонии любви и смерти — это трагический гимн любви, высшему проявлению человечности. Любви, покидающей вместе с влюбленными мир реальности и гибнущей, но скрывающей свою гибель в рожденной ею философии слияния со смертью, философии дурманяще-пряной, словно кубок ароматного, но несущего яд напитка. Любви, обретшей бессмертие в соприкосновении с вечностью<sup>1</sup>.

Абсолютная сосредоточенность на внутреннем мире — явление, вытекающее из самой сути романтического мировосприятия. "Тристан" обозначил кульминацию развития таких важнейших тенденций романтизма, как усиление субъективного начала, доведение его до полного, почти безраздельного господства, и, что особенно важно, предельное обострение д в о е м и р я — качества, без которого вообще немислим романтизм XIX века. Мир чувств, надежд, идеалов и мир действительности всегда трудносочетаемы у романтиков, в "Тристане" же между этими двумя мирами границы поистине непроходимые. Вспомним начальную сцену II действия. В отдалении звучат охотничьи рога, мы слышим их, но доносятся они из иного, "нетристановского" мира. И в дальнейшем бездонный космос любви и смерти, в который погрузились Тристан и Изольда, делается все более непроницаемым. Отрицание объективной действительности, обретение способности невосприятия всего, что за пределами

<sup>1</sup> Одной из ярчайших антитез вагнеровской концепции является опера Чайковского "Пиковая дама". Любовь и смерть здесь так же неразрывны. Именно любовь предопределяет неизбежность встречи Германа с графиней, персонифицирующей рок и смерть. Но герои Чайковского всеми силами души стремятся жить, а не умереть. Опера великого русского композитора, воплощая идею гибели любви, пронизана чувством сострадания, на первом плане в ней — жестокость и бесчеловечность совмещения любви и смерти, сведенных водино навязчивой идеей трех карт. Отсюда — различие катарсиса. У Чайковского он музыкально выражен в реминисценции темы любви, дополненной траурным песнопением хора, что является послесловием, сменяющим итоговую трагическую кульминацию; у Вагнера же развязка несет в себе просветленную восторженность, к нагнетанию которой устремлено все интонационно-драматургическое развитие.

своего "я" — один из главных итогов развития образов главных героев. День, свет, солнце, природа, человечество — существует ли все это для Тристана и Изольды, охваченных властно-томительной стихией любви? Нет, герои не приемлют их, ибо "день и действительность — только обман, великое отрицание, которое посылает свои острые и разрушающие лучи в царство обреченных на смерть"<sup>1</sup>.

В "Тристане" конфликт между субъективным и объективным миром вечен и необратим; бесконечное погружение в субъективное "я" не способно отменить его и служит не ослаблению, а напротив, доведению конфликта до наивысшего напряжения, высшей точки кипения. В этом магия драматургии "Тристана". Противоположности предельно поляризованы, тем острее, почти не взаимодействуя в музыкально-драматургическом процессе, они сталкиваются в сознании слушателя. Сохранившиеся моменты сценического действия — это проникновения объективного мира. Крайне редко они совпадают с основными вехами развития безраздельно господствующей сферы любовного томления. Таким совпадением является сцена принятия любовного напитка. Но гораздо чаще главные сюжетные вехи не совпадают с кульминациями музыкально-симфонического процесса и оказываются на периферии образного развития, не только не определяя итогового торжества смерти в любви, а скорее сдерживая — если исходить из сюжета и текста "Тристана" — ход событий. Ведь не прерви Марк с Мелотом ночной дуэт, Тристан и Изольда погрузились бы в царство Liebestod (смерть в любви) еще во II действии. Воспринять эти сценические события — значит осознать всю их второстепенность. Но и тогда (только тогда!) внезапные переходы от бесконечного в своем разворачивании внутреннего напряжения к стремительному, предельно спрессованному действию производят неизгладимое впечатление, сравнимое со столкновением взрывоопасно полярных зарядов. "Тристан" — при всей сосредоточенности на внутреннем мире и благодаря ей — это и драма томительной статики, и драма обжигающе обостренных, хотя и единичных контрастов. Таковы и уже упоминавшееся появление Марка с Мелотом и придворными, обрывающее дуэт II действия; и торжественный вход короля на корабль (I д.), с удивительным чутьем драматурга оставленный Вагнером "за кадром", что не мешает в полной мере ощутить всю ошеломляющую несовместимость любовной страсти, охватившей героев, и официальной церемонии встречи невесты; таков и краткий бой в III действии, заканчивающийся смертью Мелота и Курвенала.

Главные же изменения и достижения сосредоточены в той всеобъемлющей сфере любовного томления, под знаком которой целиком решен внутренний мир Тристана и Изольды. Обретение жажды смерти ради то-

<sup>1</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. М., 1975. С. 52.

го, чтобы скрыть любовь, не сознаться в ней не только перед окружающими, но и друг перед другом — такова направленность развития I действия, подводящая к кульминации в сцене с напитком, который и должен был принести смерть, выбранную героями. Обретение жажды смерти ради того, чтобы уберечь любовь, дать ей возможность дойти до наивысшего расцвета — такова направленность последующего развития, определяющая итоговую кульминацию Liebestod. Центром субъективно-психологической концепции "Тристана", в которой единственным итогом восхождения к любви может явиться смерть, становится грандиозный дуэт II действия — наиболее статичный, "выключенный" из сценического действия эпизод оперы. Вагнеровская сценическая поэма о любви и смерти, в которой внешняя событийность спрессована до предела, а внутреннее состояние расширено до невиданных масштабов, — это образец новаторского психологического театра, где опрокинуты, казалось бы, все каноны драматического искусства, но найдены новые, неотразимые формы и пути воздействия на слушателя и зрителя.

Важнейшим компонентом драматургии оперы, в котором новаторство Вагнера особенно значительно, является симфонизм "Тристана". Интонации, воплощающие стихию любовного томления, всецело господствуют в музыке произведения. Вагнеровская опера о любви и смерти — образец предельной индивидуализации стиля. Почти полностью отвергнуты жанрово-бытовые истоки тематизма (в том числе столь близкая композитору хоральность). За исключением единичных эпизодов отстранения (возгласы матросов, маршевые интонации Курвенала, наигрыш пастуха), все мотивы образуют безостановочно текущий поток родственных интонаций. Что особенно важно, при всей силе эмоциональных контрастов и разнообразии красок, ни одна тема не может быть понята как антитеза основному образу. Сколь-нибудь равноценного музыкально-драматургического противопоставления сфера любовного томления в опере не находит.

Такова моноцентрическая симфоническая концепция "Тристана", представляющего собой почти не прерывающееся развертывание единой, но чрезвычайно насыщенной эмоциональными оттенками интонационной сферы.

В "Тристане и Изольде" особенно важны процессуальное единство всего музыкального целого, взаимосвязанность и подвижность его частей. Композитор создает именно среду однородных, но вместе с тем и контрастных в своем бесконечном развитии интонаций, а не четко оформленные темы, хотя в истории музыки найдется не много опер такого мелодического богатства, как "Тристан и Изольда". Форма как процесс здесь целиком господствует над формой-кристаллом. Вся вагнеровская опера — это как бы гигантская разработка тематического материала, экспонирование которого предельно сжато, сведено к минимуму. В резуль-

тате возникает такая лейтмотивная система, где разработочность и образно-эмоциональная трансформация неизмеримо важнее экспозиционности и репризности, где совсем малая роль отводится использованию лейтмотива как устойчивого образования с закрепленным за ним образным смыслом. Лейтмотивная система, наиболее полно выразившая исконно присущую Вагнеру потребность музыкального развития, обретает новое качество и приближается к своей противоположности — м о н о т е м а т и з м у.

"Тристан" предстает как наиболее полное воплощение принципа "бесконечной мелодии", выявляющего саму суть вагнеровской оперной реформы, ее симфоническую природу. В этом смысле опера разительно отличается от другого вершинного творения композитора — "Кольца нибелунга" с его впечатляющей рельефностью противопоставления контрастных тематических сфер, с несравненно большей ролью э к с п о з и ц и о н н о с т и. Музыкальная ткань тетралогии сравнительно легко поддается лейтмотивному анализу, тогда как в "Тристане" это почти невозможно<sup>1</sup>.

Музыку "Тристана" необычайно точно охарактеризовал Э.Курт: "Любой художественный стиль подобен мирозданию, в котором каждая часть и отдельный элемент, вплоть до звука, в качестве микрокосма включает черты целого". Квинтэссенцией стиля оперы, его универсальным музыкальным атомом является основная тема, лейтмотив томления, изложенный в трех первых тактах оркестрового Вступления. Это не тема в привычном понимании, не устойчивое, оформленное образование, а само движение, само развитие, мощный импульс гармонической напряженности, охватывающей всю оперу. Протяженность темы достигается секвенцированием (три звена) первого неустойчивого мотива. Исходная музыкальная мысль "Тристана" с ее незавершенностью не только концентрирует ключевую интонацию, но и определяет характер последующего музыкально-драматургического развития — его непрерывную текучесть, неослабную напряженность и томительность. В соединении двух первых аккордов второй поставлен на место аккорда разрешения, однако вместо разрешения переход в это диссонирующее созвучие дает лишь некоторое ослабление альтерационного напряжения, обнажая и усиливая доминантовость, скрытую в функциональной двойственности первого аккорда. В сочетании с четырехзвучным хроматическим мотивом (в дальнейшем мы будем называть его интонацией томления), пронизанным током высшего интонационного напряжения и замирающим на неустойчивом звуке, это

<sup>1</sup> Интенсивность образной трансформации лейтмотивов в процессе непрерывного разработочного развития заставила нас в большинстве случаев отказаться в данной главе от привычных, но в высшей степени условных названий лейтмотивов — "чары любви", "восторг любви" и т. д.

делает лейтмотив томления главным средством воплощения идеи безграничного стремления, не имеющего достижения и переходящего во все новые грани одного и того же состояния. Эта идея, ставшая одной из основ романтического мировосприятия, получила в "Тристане" исчерпывающее выражение.

Несравненна сила образно-эмоционального обобщения, свойственная лейтмотиву томления. Эта тема в ее основном виде — одно из таких высших откровений музыкального искусства, образный смысл которых бесконечно многогранен и неуловим для словесного выражения. Чего больше в этой музыке — трагической обреченности или зарождающегося экстатического порыва? Что это — росток чувства или его исход? Когда соприкасаешься с подобными темами Вагнера, становится ясным главное соответствие стиля композитора и эпических основ его концепций: эпосу, как никакому другому роду искусства, свойственна невиданная сила обобщений, рождающая понятия и образы вневременные, соприкасающиеся с вечностью. Неисчислимо количество раз появляясь в опере, лейтмотив томления выражает различные, в том числе полярно контрастные эмоциональные оттенки, изначально заложенные в основном образе.

Особенности симфонизма оперы сконцентрированы во вступлении — гениальном кристалле вагнеровской симфонической мысли<sup>1</sup>. Интонационное течение вступления представляет собой процесс непрерывного развертывания мотивов, продолжающих мелодико-гармонический импульс первой темы. Весь спектр эмоций — от безысходного томительного желания до восторженно-экстатического порыва, отмеченного трагической красотой недостижимости, — выражен комплексом взаимосвязанных тем, выросших из исходного мотива. Зародившись и набрав силу в незамкнутом по тональной структуре вступлении (движение от a-moll'я к D c-moll'я), интонационный поток выливается за его пределы и исчерпывается лишь в сцене смерти Изольды.

Вторая и третья темы вступления, свободно варьируя и разворачивая в широкую кантиленту начальную фразу оперы с ходом на сексту, акцентируют светлые, вдохновенно-лирические краски основного образа. Тесно взаимосвязанные, темы эти дают два варианта, две комбинации одних и тех же мотивов. И если вторая тема содержит некоторый тематический контраст, то третья включает четырехзвучную хроматическую интонацию томления в почти неизменном виде. Это первый пример проникновения основного лейтмотива в новую, самостоятельную по эмоциональному облику тему.

<sup>1</sup> Вступление к "Тристану" (Vorspiel) продолжает линию, идущую от вступления к "Лоэнгрину" — она будет завершена в "Парсифале".

70а Langsam und schmachtend TA

[Langsam und schmachtend]

2-я тема вступления к опере

70б

3-я тема вступления к опере

70в

4-я тема вступления к опере

70г

Таким же проникновением отмечено развитие и четвертой темы, вносящей наибольший эмоциональный контраст во вступлении. Вдохновенно-взмывающие гаммообразные "побеги" струнных как бы размывают атмосферу безысходности. Но и в этой теме каждый из секвентных мотивов, заканчивающихся секундовым задержанием, прообразом имеет интонацию томления; наконец, в качестве четвертого мотива выступает сама интонация томления в первоначальном полном виде — все три звена секвенции с остановками на доминанта тональностей а, С, е. Развитие вернулось к первоисточку, выявившему новую образную грань.

В кульминационной зоне с мотивом томления неразрывно переплетаются интонации второй темы. Это центральный узел сплетения мотивов, где интонации двух тем, ставшие полностью взаимозаменяемыми, и пассажи, оттолкнувшиеся от четвертой темы, демонстрируют нерасторжимое тематическое единство вступления. Наконец, после спада кульминации вновь воцаряется первоначальная тема, в томительной напряженности которой на первый план выходит ощущение безысходности, тщательности усилий. Звучанием основной темы отмечены и первый интонационный импульс, и нагнетание динамики, и итог развития!

В кульминации Вступления впервые приоткрываются глубина и многообразие смыслового значения первого а к о р д а, важнейшей составной части лейтмотива томления. Степень обобщения, сила выразительной концентрации этого созвучия таковы, что оно дало наименование самому

гармоническому явлению, вошло в историю под именем "тристанова аккорда"<sup>1</sup>. Нагнетание динамики мотивных сплетений в кульминационной зоне Вступления охвачено расширенной сферой полифонизированного лейтаккорда. Пик кульминации, обрывающий развитие, — тот же аккорд в его новом варианте, названном Э.Куртом "диатоническим" (II7 в es-moll). Не прерывая звучания, аккорд энгармонически переключается, связывая тональности es-moll (Es-dur) и a-moll и открывая репризу темы томления. Созвучие возвращается к своему первоначальному, насыщенному альтерационными тяготениями строению, когда звуки как бы стремятся вырваться за пределы его ограничивающих рамок.

Альтерированный и диатонический варианты — два основных типа энгармонических прочтений тристанова аккорда, богатство контекстных значений которого поистине бесконечно. В различных ситуациях он воплощает в опере решительно всё, что включает в себя сфера любви в "Тристане", от крайней степени возбуждения до успокоения, от мрачно-экспрессионистских сгущений эмоций до катарсисного просветления. Аккорд способен не только рождать напряжение, как в лейтмотиве томления (пример 70 а, аккорд отмечен знаком ТА), но и смягчать его, внося оттенок скорбной сосредоточенности (пример 71 а); кульминация-крушение во вступлении, эмоциональная просветленность и ночное безмолвие во втором разделе центрального дуэта, возглас отчаяния (пример 71 б), слова утешения (пример 71 в), экстатически-ликующий призыв к вечности-ночи (пример 71 г) — все это воплощено средствами тристанова аккорда. Возможно соединение нескольких различных по функциональной окраске лейтаккордов в одной теме (пример 71 д).

III д., Изольда оплакивает смерть Тристана

<sup>1</sup> Тристанов аккорд как и образуемый им лейткомплекс, имеет обширную исследовательскую литературу, в которой пальма первенства по праву принадлежит Э.Курту.

71в Брангена 3-я сц. I д.

Без та люб-ви?

*p dolce*

II д., видоизмененный лейтмотив смерти в 3-м разделе дуэта  
Schr lebhaft und scherell

71г

*ff*

мотив судьбы

*dim.*

*p dolce*

III д., видоизмененный лейтмотив смерти в 1-й сц.

71а

*espress*

*poco f*

*dim. p*

*cresc.*

*f*

Широчайший диапазон значений и "обликов" ставит тристанов аккорд в совершенно особое положение по сравнению со всеми другими лейтгармониями, встречающимися в творчестве различных композиторов. Соотношение устойчивости и изменчивости, в той или иной пропорции свойственное всякому лейтобразованию, здесь отчетливо смещено — и даже нарушено — в пользу развития. Тристанов аккорд — это не только лейтгармония, но и монотематическое зерно, предполагающее множество трансформаций, образных переключений. Неповторимая роль центрального аккорда в опере "Тристан и Изольда" складывается из сочетания принципов лейтмотивизма и монотематизма.

Отличительные качества интонационного процесса, отмеченные во вступлении, характерны для симфонического развития "Тристана" в целом. В опере постоянно происходят возвращения к лейтмотивному первоисточнику, выявляющему все новые и новые свои качества. Подавляющее большинство тем вырастает из элементов, либо прямо содержащихся в основной теме, либо получивших в ней толчок к своему зарождению и развитию. Любой мотив сферы любовного томления стремится к слиянию с основной темой, вбирая в себя ее интонации, контрапунктически переплетаясь с ними. Такова всепроникаемость лейтмотива томления в "Тристане".

Возвращение значительно переинтонированной музыки Вступления в сцене принятия любовного напитка создает обрамление I действия. В свою очередь, репризу имеет и эпизод с напитком. Это реприза-антитеза, возникающая в III действии, когда Тристан посылает проклятие напитку. Последнее отчетливое возвращение к началу вступления — момент смерти Тристана. Так возникает внутренняя аркада, скрепляющая неповторимую, виртуозно-дифференцированную форму общей композиции "Тристана", основанную на взаимодействии и перекрещивании нескольких связующих линий. Очень важно в форме оперы соотношение Вступления к опере и вступления к III действию, диатонически восходящие мотивы (выросшие из хроматической интонации томления) и плагальные гармонии которого наиболее полно выявляют трагический аспект основного образа. Все эти эпизоды закрепляют и развивают круг идей и эмоций, воплощенных во вступлении к опере — безграничное стремление, в котором нагнетания сменяются спадами, а титанические усилия не могут разорвать цепей томительной безысходности. Прекрасны слова Вагнера об этих волнах движущегося как бы по замкнутому кругу развития: "Бессильно никнет сердце, чтобы снова изнывать в томительной тоске, в мучительном стремлении без конечного достижения, ибо любое достижение есть лишь начало нового желания"<sup>1</sup>. Но поверх этих соотношений рождается вторая фаза драматургии и формы, фаза прорыва, достижения,

<sup>1</sup> Рихард Вагнер. Статьи и материалы. С. 65.

экстатического расцвета чувства, устремившегося в запредельные пространства, где обретена свобода в забвении всех преград и роковых обстоятельств. Так возникает важнейшая формообразующая арка "Тристана", арка между вершинами симфонического развития — от последнего раздела дуэта II действия к итоговому апофеозу смерти и любви.

"Тристан" заметно выделяется в творчестве композитора особенностями организации формы. В отличие от остальных опер Вагнера с конфликтным образным развитием, в этой моноцентрической концепции не действуют принципы трехчастности, контраста с обрамлением. Здесь отсутствует магистральная арка, протягивающаяся от начала к концу и скрепляющая всю форму, подобная тем, что имеют место в "Тангейзере" (первый раздел увертюры и финальный хор пилигримов), в "Лознгрине" (вступление и рассказ Лознгриня), в "Мейстерзингерах" (увертюра и сцена состязания) и в тетралогии (арка между "Золотом Рейна" и "Гибелью богов"). Особенно значительно "Тристан" разнится с "Парсифалем" с его монументальной трехчастностью (III действие выступает как реприза по отношению к первому), с итоговым обретением начального образа в усиленном звучании. Обобщающее вступление не находит в "Тристане" репризного отражения в финале произведения. Лишь последняя каденция оперы, где звучат в основном виде тристанов аккорд, и интонация томления, является отголоском первоначальной каденции и создает мягкое обрамление общей композиции. Соединение двух созвучий смягчено плагальностью и доведено до устойчивого, умиротворенного третьего аккорда — трезвучия H-dur:



Тональное развитие оперы разомкнуто. Возникает цепочка прогрессивно возрастающих структур: неустойчивое, "ходообразное" начальное музыкальное зерно — тонально открытое Вступление — развитие оперы в целом, в ходе которого происходит резкая смена устоев. Тональные центры I действия — a-moll (Вступление и начало эпизода с любовным напитком) и C-dur (окончание действия) — во II и III действиях сменяются новыми опорами (B-dur в начале второго, f-moll — третьего), а итогом становятся далекие от первоначальной тональности As-dur и H-dur. В свою очередь открыта по форме и финальная сцена смерти Изольды, основанная на ярком всплеске тональностей (H-dur'ная кульминация

после As-dur'a). Тональная открытость формы обусловлена всем ходом образного развития "Тристана". Напряженнейшее развертывание единой образной сферы увенчивается долго вынашиваемым обретением устойчивости и просветленности. Происходит ослепительное решение и затомления, симфонически воплощенного во вступлении. Итог является полярным переосмыслением основного интонационного комплекса и по колориту ярко контрастирует началу, хотя и подготовлен всем ходом развития. Первый из подступов к финальному достижению, выделяющихся в безостановочном музыкальном потоке, намечен еще во вступлении, а наиболее значительный дан в конце дуэта из II действия.

Формообразующие средства, как и все в "Тристане", нарушают привычные каноны и вряд ли имеют аналоги во всей оперной литературе, но в результате их действия рождается неотразимо гармоничная и цельная гигантская композиция, не менее совершенная, чем в других творениях Вагнера. При всем господстве, даже гипертрофии факторов неустойчивости движения над архитектурной стройностью, форма "Тристана" завершена и нерасчленима — благодаря высочайшему единству образно-интонационного развития, аркадообразному соотношению сцен, действующему внутри, а не в обрамлении произведения.

I действие, форма которого покоится на соотношении Вступления и эпизода с любовным напитком, — это завязка драмы, гениальный психологический этюд о любви, стремящейся навсегда скрыться в глубинах собственного "я" и вырывающейся наружу лишь благодаря роковой случайности. О любви фатальной, волею обстоятельств обреченной, приводящей героев к неотвратимой мысли о смерти. Сознание недостижимости счастья, непреодолимости преград приводит к тому, что любовь оборачивается невыразимым страданием.

В начальных сценах оперы истинные чувства Тристана и Изольды скрыты в подтексте и обнаруживают себя лишь в отдельных кратких репликах и в немногочисленных, но очень интенсивных вторжениях мотивов любви из Вступления. Насыщенный музыкально-разработочный процесс не прерывается ни на мгновение. Возвышенно-пластичная вторая тема Вступления превращена в краткую интонацию, звучащую неустойчиво и гневно уже на первом возгласе Изольды после песни матроса. Интонации песни также вовлекаются в развитие — проникнув в душу героини, они выражают боль и негодование ирландской принцессы, которая вынуждена была покориться воле обстоятельств и согласиться на брак и на мучительное для нее путешествие с Тристаном-сватом.

Вагнер создает многомерную психологическую ткань, где за внешним спокойствием Тристана, за экспрессивными метаниями Изольды незримо присутствует движущая героями любовная стихия. Ярчайший пример — диалог Брангены и Тристана (2-я сц.), выдержанный в целом в характере учтвого разговора. Но после нескольких начальных тактов,

где вслед за неожиданным вскриком Тристана, потрясенного звучанием слова "Изольда", медленно и мягко нарастая, прошла тема томления с характерным разрешением в трезвучие VI ступени с пронзительным задержанием к терции, — после этих нескольких тактов диалог с Брангеной воспринимается как бы в двух ракурсах — за вежливо-спокойными словами и галантными кадансами (основная тональность эпизода — C-dur) скрывается мучительное внутреннее волнение Тристана.

В начале 2-й сцены впервые появляется тема, роль которой исключительно важна — лейтмотив смерти (пример 73 а). Начальные такты этого лейтмотива уже по своему тембровому облику — сопоставление деревянной и медной групп — выделяются из общего интонационного контекста "Тристана". Оркестровый колорит оперы, определившийся с первых тактов темы томления, основан на сочетании струнных и деревянных духовых, в состав которых включены валторны, записанные между английским рожком и фаготами. Сочетание это выдержано в идеальном равновесии с постоянным колебанием красок при некотором естественном господстве струнных в целом. Поразительно разнообразна и экспрессивна дифференциация тембров внутри каждой из этих групп, находящихся в непрерывном сочетании — при общей тенденции к единству колорита партитура "Тристана" отличается невиданной полифонической разветленностью оркестровой ткани, количество голосов которой часто достигает десяти, пятнадцати и более. Вагнер почти во всех зрелых операх изменял привычную запись инструментов в партитуре (деревянные и медные переставлены как внутри, так и между группами), но нигде этот прием не приводит к таким изменениям в реальном звучании, как в "Тристане". Медные инструменты (и это у Вагнера!) встречаются довольно редко. Они мягко поддерживают кульминации, усиливая и углубляя басы и подчеркивая рельефность мелодических линий, и почти никогда не дают тембрового сопоставления. Тема смерти — едва ли не единственная, являющаяся в этом плане исключением. Звучание меди рр (аккорд трех труб и трех тромбонов) на фоне тремоло литавр, совпадающее с яркой вспышкой сопоставления мажорных тональностей (As — A) и повелительными интонациями в мелодии, сообщает теме характер величаво-таинственной торжественности. Завершается лейтмотив смерти скорбным кадансом с тристановым аккордом, разрешающимся, как и в начале вступления, в D7.

Mäßig langsam  
Изольда

73а

Смерть в о-чах тво-их!

201

Смерть и в сердце гор-дом

*p* *pp*

736

*pp* *p*

Окончание темы смерти, бесспорно, вытекает из лейтмотива томления. Кроме тристанова аккорда здесь присутствует хроматическая интонация в мелодии, состоящая из четырех звуков. По сравнению с интонацией томления изменен лишь третий звук, в результате чего вторая из секунд стала нисходящей. Это небольшое изменение играет важнейшую смысловую роль: возникла интонация, типичная для излюбленной вагнеровской сферы мотивов рока, судьбы. Э.Курт посвящает этой интонации целый параграф своего исследования (раздел VII, глава 3). В контексте "Тристана" мотив судьбы произведен от темы томления, знаменует наиболее полное проявление заложенного в ней рокового начала. Медлительно-неуклонное восхождение сменилось более быстрым достижением вершинного тона, на котором мелодия бессильно замирает, чтобы потом обреченно отступить вниз (пример 73 б).

По тонкому замечанию Э.Курта, в "Тристане" мотив судьбы практически не выступает как самостоятельная тема; обычно он дополняет или завершает какой-либо иной лейтмотив (см. пример 71 а). Идея рока, судьбы, как и все в "Тристане", подчинена идее любви и не выступает в самостоятельном значении.

Первый элемент лейтмотива смерти воспринимается как достаточно отчетливое интонационное противопоставление сфере томления. Однако в процессе своего развития и этот элемент приходит к полному слиянию с

мотивами любви — становится частью важнейших тем дуэта во II действии, проникает в итоговую кульминацию Liebestod.

Центральным эпизодом следующей, 3-й сцены является рассказ Изольды с его прекрасной красочно гармонизованной темой.



Развитие этой темы богато эмоциональными контрастами — от гневных патетических восклицаний, скорбно-никнувших задержаний в каденциях до пленительного плетения хроматических мотивов, выведенных из темы томления<sup>1</sup>. Возникают новые варианты гармонизации и каденций, тема обрастает секвенциями, временами растворяется в свободном мотивном развитии. Богатство оттенков, "образная подвижность" темы, которая, едва успев появиться, поворачивается различными эмоциональными гранями, позволяет Вагнеру полно раскрыть сложное психологическое состояние Изольды. Решившись поведать Брангене о скрытой ото всех сути ее взаимоотношений с Тристаном, ирландская принцесса вновь переживает и горечь обиды, и сладостный миг зарождения любви.

Обилие развивающихся мелодических продолжений, которые, в свою очередь, дают бесчисленное количество новых комбинаций — типично "тристановский" принцип развития, служащий слиянности и родственности частей интонационной структуры оперы. Как и тема рассказа Изольды, многие лейтмотивы сразу после своего появления обрастают разветвленной кроной видоизменяющихся вариантов. Неутолима "жажда" развития, заложенная буквально в каждом интонационном образовании "Тристана и Изольды"; а в тех случаях, когда изменения особенно значительны и складываются в протяженную линию, смысловая емкость темы

<sup>1</sup> Обращение интонации томления, появляющееся в сцене рассказа, настолько близко его основной теме, что последняя может быть рассмотрена как перегармонизация основной хроматической интонации в обращении.

возрастает. Таким образом, смысл каждой лейтмотивной единицы определяется не самостоятельным ее значением, а вкупе с развитием. Это обстоятельство, говорящее о господстве симфонического принципа, особенно важно иметь в виду.

Одна из гениальных находок Вагнера, концентрирующая весь сложный комплекс психологических состояний в I действии, — момент появления Тристана перед Изольдой (начало 5-й сц.). В этой музыке с ее чеканной горделиво-скорбной темой — и мужественный облик рыцаря, готового пожертвовать любовью и жизнью во имя чести, и колоссальное напряжение сил, и чувство величайшего любовного страдания, пронзившее Тристана при виде Изольды. Заканчивается эта сцена поразительным по своей трагической экспрессивности эпизодом принятия любовного напитка. На мгновение противопоставление любви и смерти — единственный раз в опере — предельно обостряется, чтобы затем эти два начала слились в нерасторжимом единстве. По тонкому замечанию Т.Манна, у Вагнера лишь вера героев "в то, что они вкусили с м е р т ь, духовно раскрепощает их от нравственного закона эпохи"<sup>1</sup>. Введя напиток смерти, композитор применил новые, невиданные краски для воплощения найденной еще средневековыми поэтами трактовки любовного напитка как "средства высвобождения уже существующей страсти"<sup>2</sup>. Молчание-пауза ожидания конца сменяется бурным пробуждением чувства, предшествующим пробуждению героев от погружения в небытие. Очнувшись от мнимой смерти, Тристан и Изольда с ужасом обнаруживают, что обречены жить, что восторг искупления любви смертью был обманом. Их потрясенные голоса сливаются с приветственными кличками матросов, славящих поднимающегося на корабль Марка; Брангена спешит облечь Изольду в торжественные одежды. Темп действия взвинчен до предела...

Музыкальная реприза вступления начинается с того момента, когда герои осушают кубок. Ожидание смерти (перед этим звучал тристанов аккорд в том же виде, что и в кульминации вступления) выражено в музыке, представляющей собой расширенное изложение начальной и основной темы оперы, лейтмотива томления. Как и в первых тактах оперы, он проходит трижды, заканчиваясь на доминантах к тональностям a-moll, C-dur и e-moll, но между проведениями мотива помещены два эпизода, которых не было во вступлении. Особенно важен первый, включающий часть лейтмотива смерти (с мотивом судьбы). Роковое переплетение любви и смерти, внесенное Вагнером уже в эпизод завязки сюжета, находит здесь интонационно-музыкальное воплощение. Далее в сцене любовного напитка проходят и все остальные темы вступления (несколько изменен порядок — третья тема звучит после четвертой), сохраняя (за исключением третьей темы) тональности первоначальных проведений и

<sup>1</sup> Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера // Собр. соч. Т. 10. С. 109.

<sup>2</sup> Там же. С. 108.

чередуюсь с краткими свободно развивающимися разделами. Вдохновенно звучание третьей темы, в пластике очертаний которой заключено удивительное благородство. Широкое проведение этой темы — миг высшей, затаенной гармонии в эпизоде восторженной накаленности чувств.

В самом конце действия, когда Тристан и Изольда после принятия любовного напитка с ужасом обнаруживают, что обречены жить, намечено основное интонационное (и смысловое) противопоставление II действию. В сознании Тристана впервые вспыхивает ощущение реальной действительности как разрушительного, губительного начала для любви. Интонационно это выражено вторжением резкого аккорда с большой септимой, верхний голос которого, не разрешаясь, делает скачок на квинту вниз. Так в музыке "Тристана" вырисовываются очертания мотива дня, чье пронзительное звучание в самом начале II действия составляет яркий контраст господствующему образному строю, на первый взгляд сравнимый даже со вторжением "извне". Это предвосхищение мотива дня в конце I действия учесть тем более важно, что его интонации сливаются здесь с интонацией томления в ее основном виде. Взаимосвязь тем закрепляется в дуэте II действия, где они неоднократно интонационно объединяются. Мотив дня, таким образом, также зарождается внутри основной сферы и преломляется через нее.

Wieder etwas bewegter

75a Тристан

О, миг ко - вар - ный сча - стья

мотив дня

Итогом психологически насыщенного I действия стало утверждение любовного чувства в "тристановской" трактовке — как стихии, вытеснившей из сознания героев все иные представления и чувства, обманувшей и подчинившей себе смерть. Неуклонно нагнетаемое томление на протяжении большей части действия скрывалось в подтексте; симфонически воплощенное во вступлении, оно выплеснулось из глубин внутреннего мира героев лишь в конце I действия и с этого момента всецело определило развитие драмы.

Определяющая линия развития во II и III действиях — это восхождение к финальному апофеозу, концентрация и доведение основной лирико-психологической сферы до восторженно-кульминационного звучания. Восхождение это неравномерно и ступенчато, хотя и неуклонно. Два наиболее мощных нарастания даны в дуэте II действия и в финальной сцене, а между ними находится спад-кульминация безусловно трагических эмоций (начало III д.).

II действие "Тристана и Изольды" — наиболее полное выражение в н у т р е н н е - п с и х о л о г и ч е с к о г о характера драматургии. Смысловый акцент отчетливо смещается с самых важных сюжетных моментов, переносясь в глубины дуэта, где ничего сценически-событийного не происходит. Завершающий действие поединок с Мелотом, во время которого Тристан получает смертельную рану, — вот, казалось бы, вершина драматургического процесса. Но и этот краткий эпизод, поражающий своей динамикой на фоне замедленного, но неослабно напряженного развития оперы, и другие сценические события покрываются эмоционально-психологическим развертыванием дуэта, где достигнута истинная вершина музыкально-драматургического нагнетания. Важнейшие качественные изменения произошли во внутреннем мире героев, а не при столкновении с миром внешним. Обретение Тристаном и Изольдой жажды смерти в самих себе — вот главный смысловой итог II действия.

Драматургическая роль поединка полностью переосмыслена — в нем нет противоборства персонажей, как в драматических произведениях с персонифицированным воплощением конфликта. Тристан не бьется с Мелотом (ремарка Вагнера: "При первом же выпаде Мелота Тристан бросает свой меч"), а делает его орудием смерти, подставляя грудь под удар. Меч Мелота способен лишь приблизить желанную развязку. Но смерть-блаженство не может осуществиться как акт внешнего насилия, и это приводит к новым страданиям. Удар Мелота волею обстоятельств (вмешивается Курвенал, который, как и все окружающие, не понимает Тристана и Изольду и спасает раненого) оттягивает избавление. Итоговое обретение просветления в смерти происходит без какого-либо вмешательства внешних сил.

Дуэт Тристана и Изольды занимает центральное место в форме II действия и оперы в целом. Обрамленный ансамблевыми эпизодами, он охватывает большую часть действия. Именно здесь совершается решающий эмоциональный сдвиг — любовь, отмечая мрачные и скорбные оттенки чувства, преодолевая сковывавшую ее безысходность, насыщается новыми красками и приобретает характер восторженно-экстатического нарастания, приводящего к апофеозу. Именно здесь происходит осмысление смерти как блаженства.

Начало и конец дуэта — это наиболее контрастные эмоциональные воплощения стихии смерти. Предшествует дуэту вершинное патетиче-

ское проведение трагического лейтмотива смерти (в этот момент Изольда тушит факел). Исполненная грозного величия, расцвеченная ослепительными хроматическими подголосками, тема вводит в раздел, являющийся вступлением к дуэту и основанный на музыке симфонического вступления ко II действию<sup>1</sup>. Мощное проведение лейтмотива смерти на миг обнажает трагическую сущность оперы, раскрывая иллюзорность смерти-блаженства, к которому стремятся герои.

[Bewegt]

76

*ff* *marcato*

*f* *dim.*

*p*

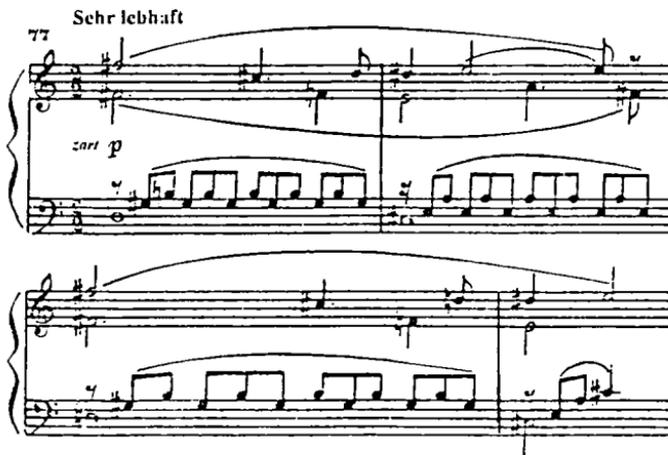
*piu p* *trem* *piu p*

*pp*

<sup>1</sup> В клавире издательства "Музыка", где использовано переложение Р.Клейнмихеля, начало лейтмотива смерти в этом месте опущено — остались лишь арпеджио аккомпанемента и хроматический подголосок, основанный на второй теме вступления ко II действию. Нотный пример взят из книги Э.Курта (*Курт Э. Романтическая гармония. С. 352—353*).

Дуэт Тристана и Изольды организован в виде трех больших разделов с итоговой кульминацией в гимне смерти. Первый раздел наименее устойчив и по тональному плану, и по тематизму. Изменчиво и порывисто его психологическое наполнение — чувства героев находятся в постоянном движении, мысль их то обращается к воспоминаниям (проходят почти все сюжетные эпизоды рассказа Изольды из I д.), то вновь возвращается к ночной обстановке свидания, постепенно подводя к отрицанию дня и света как начал, губительных для любви и счастья.

Интонационное многообразие музыки скреплено мотивом дня, кратким мотивом-импульсом, который превосходит все темы "Тристана" по количеству и глубине образных контрастов между различными своими значениями, часто сталкивающимися друг с другом. Это едва ли не самый яркий пример того, что в результате интенсивности трансформаций лейтмотивный смысл многих тем "Тристана" не может быть выражен в одном названии и до конца неуловим. Сливаясь с интонацией томления, мотив дня становится неотличим от интонаций любви, олицетворяющих светлое эмоциональное начало:



А за несколько тактов до этого он звучал в виде жесткого канона с неприготовленными резкими диссонансами, выступая как сила, препятствующая любви. Особенно воинственно-угрожающие черты приобретает мотив дня, когда он образует подвижную секвенцию с неустойчиво-сползающими гармониями:



Это образ могучей, ненавистой для влюбленных стихии, эмоциональный отклик на концентрацию которой дан на том же мотиве дня, звучащем (в контрапункте с одной из светлых тем любви из 1-й сц. II д.) с оттенком печали и сострадания.

Во втором и третьем разделах дуэта течение музыки приходит к большей устойчивости. На первый план выходят эпизоды с изложением развернутых тем. Второй раздел — гимн ночи — выполняет в дуэте функцию адажио, разделенного на две фазы (As-dur — Ges-dur) соло-предостережением Брангены с редкостной по красоте длительной модуляцией As — Fis. Бездонный космос ночного безмолвия рожден широчайшей оркестровой вертикалью, сотканной из мерной пульсации струнных *divisi* и многоголосных аккордов деревянных духовых. Наступает долгожданное успокоение, забвение всех страданий. Большую роль здесь играет тристанов аккорд. Появляясь ненадолго, как бы скользя в струящихся освежающих звуковых потоках, он участвует в большинстве модуляционных отклонений, превратившись в задержание к D (такая трактовка аккорда наметилась уже в I д., см. пример 71 в), либо образуя часть нонаккорда, под которую подложен доминантовый бас. Об этой удивительной трансформации тристанова аккорда Э.Курт пишет: "Если на протяжении всего произведения этот аккорд, вобравший в себя высшее напряжение альтерационных тяготений, звучит как выражение неразрешимости и безысходности, то здесь он олицетворяет мягкое, хотя и не полное и не окончательное, успокоение... И эту мягкость и большое спокойствие лейтмотивный аккорд в музыке ночного дуэта обретает не посредством разрешения в другое созвучие, но путем преобразования своей внутренней динамики"<sup>1</sup>.

В дуэте со всей определенностью проявляется чрезвычайно характерный для "Тристана" процесс "выведения" из общего интонационного потока развернутых тем, постепенно обретающих образную рельефность. Сотканные из родственных интонаций, важнейшие темы оперы, как бы закончены они ни были, при первом своем полном проведении производят впечатление не изложения новой музыкальной мысли, а варианта чего-то уже звучавшего в предшествующих разделах, смутно или достаточно отчетливо угадывавшегося в процессе мелодического развертывания.

Начальная фраза As-dur'ного гимна ночи с его экстатически тихим погружением в блаженство любви (мелодия медленно восходит по звукам тристанова аккорда) рождается из глубин предыдущего драматически накаленного раздела:

<sup>1</sup> Курт Э. Романтическая гармония. С. 92—93.

79 *Sehr lebhaft* Изольда *Предвосхищение гимна ночи*

Тот час в су-мер-ках неж-ных власт-(ным)

Ges=dur'ная тема дуэта проходит несколько фаз своего формирования. Первый раз ее начальная интонация неоднократно звучит как продолжение второго мотива гимна ночи, затем очертания темы отчетливо вырисовываются в оркестре в момент предостережения Брангены ("Ночь бежит"), соло которой непосредственно подводит к эпизоду в Ges=dur'e. В результате появление этой новой, столь яркой темы естественно включается в непрерывный поток интонационного развертывания. Мелодически плавное, словно парящее звучание музыки в As=dur'e — оазисе покоя — сменяется зарождением чувственной напряженности, наполнением мелодии широкими экспрессивными изгибами.

Ges=dur'ная тема дуэта

80 *Immer sehr ruhig* *Ges=dur'ная тема дуэта*

Лейтмотив Смерти

Уже в гимне ночи зарождаются ростки третьего, итогового раздела дуэта с его активной устремленностью к апофеозу. Одна из главных линий развития — интонационное переосмысление темы смерти, "снятие" с нее трагически-роковой семантики. Видоизмененный, сведенный к одной интонации лейтмотив смерти раз за разом венчает волны эмоциональных подъемов в изложении Ges=dur'ной темы, воплощающей полное взаимопроникновение любви и смерти (впервые этот вариант темы смерти обозначил вершину развития перед соло Брангены). Септима, открывающая здесь интонацию смерти, очерчена уже первым изгибом этой чарующе

прекрасной темы, одной из самых протяженных в опере. Мотив смерти полностью изменил свою сущность и выступает как проявление любви. Требуется лишь последнее усилие, чтобы перевести достигнутую гармонию в иную эмоциональную плоскость, где господствует активная энергия.

Пройдя через состояние слиянности с ночным покоем, Тристан и Изольда обретают силы для последнего, необратимого в своей устремленности порыва навстречу любви и счастью (в "тристановском" понимании). В третьем разделе дуэта (Liebestod) итоговое экстатическое кипение чувства, перекликающееся с началом дуэта, дополнено отрезвляющей ясностью лирико-философского осмысления мира под знаком смерти.

Взаимопроникновение мотивов любви и смерти в теме Liebestod особенно неразрывно, впечатляюще и прекрасно. Образ смерти обнаруживает себя в величавых тональных сопоставлениях (особенно впечатляет появление  $S=Ces=dur'a$  после  $K64$  в  $As=dur'e$ , пример 816), в широких мелодических ходах (отметим, что ход на октаву, точнее всего воспроизводящий начало лейтмотива смерти, звучит на слове "Liebe"—"Любовь"). Всепроникающие же импульсы интонации томления придают и этой теме, торжественно-отрешенной в ее начальных оборотах, устремленность интенсивно-эмоционального нарастания. Хроматические мотивы, появляясь в конце второго такта этой поистине "бесконечной мелодии", постепенно охватывают всю музыкальную ткань, участвуют в создании предкульминационного подъема, а в конце первого (24-тактового!) предложения, перед нисходящим октавным скачком, выходят на первый план, вытесняя другие интонационные элементы и перетекая в интонацию смерти:

Langsam

814 Тристан начало

(Так) при - мем Смерть мы. Смерть од - ну...

*pp*

816 конец первого предложения

Бу - дем жить мы счастье - ем люб -

*p* *morendo poco cresc.*

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные ноты имеют лирические подголоски. Подпись: *mf dim.*, *p*, *pp*. Слова: ви е - ди - ной веч (ной.)

Оркестровое решение темы Liebestod также символизирует единство идей любви и смерти: на изысканно-благоуханный, типичный для образов сферы томления фон (многоголосное тремоло струнных, в которое свободно влетают голоса деревянных духовых), несущий мелодию, устремленную в необозримые высоты верхних регистров, накладываются тихие торжественные аккорды тромбонов, проникшие сюда из начальных тактов лейтмотива смерти.

Процесс смыкания любви и смерти зримо выражен в графике мелодического течения в заключительной фазе развития темы, перед достижением главной кульминации. Мотивы судьбы и томления образуют единую линию нагнетания; поразительно, но мотив судьбы, интервально почти не изменившись, преодолел роковую обреченность, свойственную ему, наполнившись настойчивым стремлением к достижению (пример 82 б). Итоговая роль темы Liebestod подтверждается тем, что в ее течение наряду с интонациями любви и смерти включается одно из видоизменений мотива дня. Так утверждается нерасторжимое единство основных интонационно-драматургических линий оперы.

развитие темы Liebestod  
Тристан

82а Изольда

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные ноты имеют лирические подголоски. Подпись: *mf*, *p*. Слова: Без меч - та - ний, ...

МОТИВ ДНЯ

в том - ной не - ге.

*p dolce*

Изоolda

Без тре - во - ги

*p*

Тристан

МОТИВ ДНЯ

в неж - ной стра - сти

*p dolce*

Подход к кульминации

мотив судьбы      инт. томления      мотив

826

*pp*      *acc*



Рассредоточенное развитие темы Liebestod на время прерывается ре-минисценцией темы из второго раздела дуета, транспонированной из Ges-dur'a в G-dur (грань формы вновь отмечена появлением соло Брангены). Возникает трехчастная развивающаяся структура, третья часть которой — не реприза, а развитие, движение к кульминации. Средняя часть, кроме лирической темы, содержит эпизод страстно-призывного, ликующего характера, основанный на интонации смерти. Тема смерти выявляет еще одну грань своего полярного переосмысления, окончательно преодолевая трагическую образность (см. пример 71 г).

Отталкиваясь от сдержанного торжественно-полнозвучного As-dur'a — тональность гимна ночи — тема Liebestod восходит к переливающемуся невиданными ослепительными красками H-dur'y, где со вступлением новой восторженно-парящей интонации достигается высшая кульминационная фаза оперы. Эта интонация прошла самый большой путь обретения своего подлинного гимнически-катарсисного звучания. Впервые она появилась еще во вступлении ко II действию, где имела оттенок смятенности и неустойчивости. Проникновение отголосков мотива судьбы с диссонантными, тонально неустойчивыми гармониями препятствовало свободному парению темы (пример 83 а). Раз за разом возникая в опере, кульминационная интонация гимна смерти звучит все более просветленно, чтобы в конце дуета обрести характер восторженной кульминационности.

вступление ко II д.



Langsamer

Первый раздел дуэта

83б

*p* *dolce*

Etwas bewegter

Кульминация

83в

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*p*

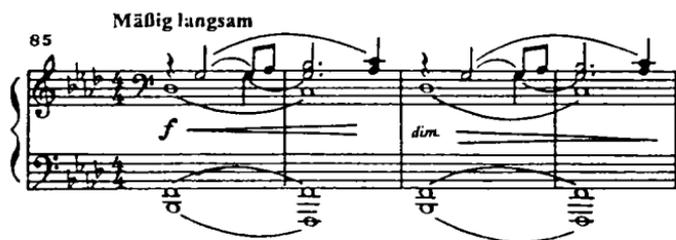
Дойдя до вершины в момент разрешения в H-dur, развитие музыки не останавливается и образует еще одно, уже "с в е р х н а р а с т а н и е". Но последняя кульминация, будучи эмоционально подготовленной и, казалось бы, достигнутой, не наступает — следует срыв, знаменующий появления Марка, Мелота и других рыцарей. Сведя к минимуму момент внешнего столкновения, Вагнер останавливается на противопоставлении внутреннего мира героев, почти достигших блаженства смерти в любви, и Марка, чья благородная душа наполнилась искренней скорбью, словно застыв в недоумении перед непостижимой для короля загадкой измены Тристана. Подчеркивая непроницаемость субъективного "я" Тристана и Изольды, композитор бесконечно длит это противопоставление, и в результате образ Марка также начинает развиваться по "тристановским" законам. Вдохновенный лейтмотив его жалобы, неповторимый в своей трогательности и благородной сдержанности, обрастает многочисленными продолжениями, выражая широкий спектр разнообразно-взаимосвязанных эмоций. На этом же лейтмотиве основана и музыка поединка, краткая динамичная концовка действия.

Wieder mäßig Langsam Жалоба Марка

Lebhaft Музыка поединка

Своеобразие "развязки" ночного свидания в трактовке Вагнера прощупает особенно отчетливо в сравнении с аналогичными ситуациями из истории любви Франчески и Паоло, воспетой Данте, и из "Пеллеаса и Мелизанды" Метерлинка. В "Тристане и Изольде" появление супруга, убедившегося в измене, по-существу развязкой не становится, ибо на судьбу влюбленных оно почти не влияет. Обманутый благородный король, в отличие и от Ланчотто Малатесты, и от Голо из драмы Метерлинка, не несет смерть, а, напротив, лишь приостанавливает ее. Музыкальной вершиной II действия остается "сверхкульминационное" нарастание в конце дуэта.

Начало III действия — это крайняя степень сгущения трагического начала в сфере томления. Диатонически переинтонированный основной мотив переводит образ стремления в новое, "статическое" измерение (вступление к III д.). Редкая в "Тристане" тональная устойчивость (*f-moll*) связана с полным господством одной эмоции (в противоположность образной многогранности начала вступления) — безысходной обреченности. Скорбно-застывшие гармонии, основанные на неоднократно повторенном соединении S (это опять обращение тристанова аккорда — его диатонический вариант в виде II 5/6) и T, длительные остановки в мелодии на неустойчивых, но потерявших характер острого тяготения вверх звуках, разрешение которых словно требует огромных усилий и оттягивается до последней доли такта, — всё это рождает образ безмерного страдания, отмеченного чертами траурности:



Давящая, томительная атмосфера вступления определяет колорит почти всей I-й сцены III действия. В начале диалога с Курвеналом диатонически переинтонированный мотив томления из вступления тяжелым мрачным унисоном ложится в басу, выражая решение Тристана, которое он не способен объяснить своему преданному другу. Колоссальна концентрация трагизма и безысходности в теме, где соединение трех лейтаккордов усилено патетикой рельефной мелодии с интонацией смерти (см. пример 71 д). В своем первоначальном облике возвращается лейтмотив смерти — в разлуке с Изольдой Тристан на миг вновь ощутил весь ее ужас. Особую роль играет первый наигрыш пастуха. Подобно песне матроса из I действия (ставшей одной из характеристик внутреннего мира Изольды) тоскливо-печальный наигрыш английского рожка, проникший в сознание Тристана, является важнейшей темой, воплощающей его душевные страдания. В ходе симфонического развития этот мотив обретает энергию, звучание обостряется, становится напряженным и взрывчатым. Развитие мелодии английского рожка — великолепный пример полифонии "Тристана". Мотив соединяется со многими темами оперы. Сопровождаемые им, печально ниспадают секундовые интонации темы рассказа Изольды из I действия. Дополненная трагической экспрессией интонации наигрыша, неузнаваемо меняется тема томления (она проходит на той же высоте, что и в начале вступления к опере), которая звучит гневно и протестующе, с краткими патетическими репликами тромбонов в басу:

86 [Etwas belebend] г. наигрыша

г. наигрыша

Наиболее часто в соединении с мотивом наигрыша пастуха вступает мотив дня, образуя перелетение щемящих диссонансов, обостренно выражающих страдания Тристана. Физические мучения раненого героя ничто в сравнении с муками ожидания. С удвоенной силой посылая проклятия дню и солнцу, Тристан приходит к тому, что проклинает и любовный напиток, и саму любовь, истомившую, обессилившую его.

Эпизод проклятия любовного напитка — кульминация 1-й сцены. Тема эпизода, начинающаяся с мощно звучащего лейтаккорда в трагически-экспрессивном прочтении, исполнена пафоса отчаяния (см. пример 71 б). Экстатическая пульсация музыки усилена контрапунктическими соединениями темы проклятия сначала с лейтмотивом томления, а затем с темой наигрыша пастуха. Лейтмотив томления звучит полностью, тремя восходяще-секвентными проведениями, как в начале вступления, и в момент принятия любовного напитка. Эпизод проклятия выступает, таким образом, в качестве эмоциональной антитезы эпизода с любовным напитком. Наигрыш пастуха в высшем регистре деревянных духовых превращается в пронзительный, леденящий душу свист...

При всем господстве мрачных эмоций 1-я сцена III действия богата оттенками, в ней много просветлений. Колорит музыки неузнаваемо меняется в конце сцены, перед появлением корабля, о котором возвещает веселый наигрыш пастуха. Этот эпизод безудержной радости (захватывающий и начало 2-й сц.) отмечен появлением интонаций двух едва ли не самых самоуглубленных тем ночного дуэта. Поистине все в "Тристане" находится в движении, любая тема готова к переплетению и слиянию с другими частями интонационного целого, к полной образной трансформации, как это произошло со вторым мотивом As-dur'ного гимна ночи (он звучит в басу, когда Тристан, еще не видя корабля, почувст-

вовал приближение Изольды) и с Ges-dur'ной темой дуэта (в начале 2-й сц., тема также звучит в басу).

Появление Изольды кладет предел мукам Тристана, мечущегося между смертью, жаждой покоя, и жизнью, стремлением быть с Изольдой. Избавление приносит смерть. В последний раз полное, состоящее из трех секвентных звеньев проведение лейтмотива томления подводит к прекраснейшей теме любви из вступления, которая обрывается в самом начале. Круг замкнулся. Вместе с Тристаном гибнет и любовь. Но ее апофеоз, ее катарсис еще впереди.

Печальная, удивительно проникновенная тема с мотивом судьбы, рисующая Изольду, склонившуюся над мертвым телом Тристана (см. пример 70 а), в конце 2-й сцены перетекает в тихие отзвуки темы Liebestod: Изольда покидает окончательно переставший существовать для нее мир реальности.

Финальный эпизод смерти Изольды с его грандиозным экстатическим просветлением усилен и подготовлен не только контрастным сопоставлением с трагическим звучанием начала действия. Очень важен эпизод, непосредственно предшествующий финалу. Казалось бы, это момент отстранения. Чувства Изольды всецело устремлены к воссоединению с умершим Тристаном и обнаруживают себя лишь в кратких, замедленно-отрешенных проведениях начальной интонации темы Liebestod. Изольда не слышит ничего, что происходит вокруг, не слышит слов Марка и Брангены, обращенных к ней. Чувство сострадания, практически отсутствовавшее в опере, мягко проступает здесь в речи Марка, исполненной трогательной нежности и искреннего сожаления; оно различимо и в теме его жалобы, перенесенной из II действия, и особенно в убаюкивающей-ласковой музыке<sup>1</sup>, непосредственно вводящей в As-dur, с которого начинается сцена смерти Изольды. Героиня умирает, так и не узнав о сострадании Марка. Думается, в этом и заключается значение двух больших эпизодов II и III действий, связанных с образом короля. Трагизм вагнеровской оперы о любви, вынужденной покориться смерти, дополнен глубоко человеческой мыслью о том, что Тристан и Изольда, поглощенные роковой страстью, не нашли, просто не сумели расслышать и воспринять слов сочувствия, обращенных к ним.

Смерть Изольды — это миг озарения, когда приоткрывается истинная красота гармонии мироздания, миг томительного блаженства, ради которого, собственно, и был написан "Тристан". К этой вершине устремлены все интонационные импульсы оперы. Сцена смерти Изольды — одно из откровений вагнеровского вокального письма. Стремление естественно включить вокальный элемент в оркестровую ткань, сделать голос певца голосом оркестра получает в "Тристане" (как и принцип

<sup>1</sup> Эта тема звучала в I действии в эпизоде обращения Брангены со словами утешения к Изольде.

"бесконечной мелодии") наиболее полную реализацию. Слияние вокального и оркестрового начал в финале оперы дает результат поистине невиданный. Голос составляет самую сердцевину звучащей материи, а парящая мелодия оркестра, то сливаясь с ним, то взмывая в высший (не доступный певцу) регистр, расцветивает тембр голоса доселе неслыханными обертонами. И сколько бы ни говорили о том, что Вагнер умалил роль певца, вершинные страницы его опер со всей определенностью убеждают, что в результате вагнеровской трактовки вокальных партий звучание человеческого голоса обретает новые краски.

Мощное развитие темы *Liebestod*, бывшее в финале ночного дуэта рассредоточенным, в конце оперы собрано в единую, ничем не прерываемую линию, приводящую наконец к той "сверхкумуляции", которая была прервана во II действии. Кажется, любовь охватила все мироздание, подчинила себе и рок, и смерть. Но после мягкой и ласковой музыки эпизода с Марком и Брангеней чувство сострадания проникает и сюда, окрашивая подтекст сцены в просветленно-трагические тона. Данное в словах Марка "нетристановское" восприятие любви Тристана и Изольды, восприятие не из глубин внутреннего мира героев, а с общечеловеческих позиций, нагнетает трагизм утопичности гимна смерти и любви. Сочетание восторженно-гимнической музыки и трагического подтекста рождает невиданный по своим масштабам и мощи катарсис, который возникает еще до смерти героини и нарастает на протяжении всей финальной сцены.

Поразительно проникновение человечности и сострадания в концовку "Тристана" с "шопенгауэровским" погружением в небытие. Опера о любви и смерти на первый взгляд ближе книге "Мир как воля и представление", чем любое другое творение Вагнера. Герои отказываются от активного сопротивления "судьбе", действительного вмешательства в жизнь, отрешаются от мира — все это напоминает осуществление шопенгауэровского призыва к самоуничтожению воли. Как считает Т.Манн, Вагнера сближает с Шопенгауэром и эротическое начало<sup>1</sup>. Но при всем бесспорном воздействии на композитора системы Шопенгауэра, в "Тристане" он ее не только претворяет, но и — в большей степени — отрицает. Самоуничтожение воли заменено "самоуничтожением любви". Об эту подмену разбиваются все шопенгауэровские силы в "Тристане". Здесь нет важнейшей для Шопенгауэра идеи самоотречения, подавления индивидуалистических стремлений. Не через жалость и сострадание, чувство, которое выйдет на первый план в "Парсифале", не через отрицание "низменного" и "эгоистического" чувства любви, как о том сказано в книге "Мир как воля и представление" а в стремлении любить побеждают герои "волю к жизни".

<sup>1</sup> "Система Шопенгауэра — философия воли, эротическая в своей основе, и, поскольку она такова, "Тристан" весь насыщен, весь пропитан ею". (Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера. С. 145).

Любовь, получающая у Шопенгауэра подчеркнута негативную оценку как средство злой воли, служащая лишь принуждению человека к продолжению рода и в конечном итоге продлению страданий, — и гимн любви у Вагнера. Что может быть более несовместимого?! Идея любви в ее всеобъемлющем смысле почти всегда была в центре внимания композитора. Достигнув в "Тристане" высочайшей концентрации своей чувственной силы, эта стихия получила абсолютизированное значение и обрела особое, как бы самоотрицающее качество — высшую одухотворенность, поглощающую все эротически-"греховное", что было в "Тангейзере" (Венера) и будет в "Парсифале" (Кундри).

Хотя Вагнер предельно искренен в "Тристане", хотя он и излил здесь все то блаженство и страдание, быть может даже мысли о смерти, которые принесла ему почти вертеровская любовь к Матильде, он, конечно, не стоит полностью на позиции своих героев. В необходимости ухода из жизни, погружения в смерть убеждены Тристан и Изольда, но не художник, воспевший их. В сцене смерти Изольды Вагнер нагнетает в слушателях мощное чувство сострадания, но не шопенгауэровского сострадания к людям, не могущим преодолеть жажду жизни, а общечеловеческого сострадания к уходящим из жизни. Вот где в корне преодолен Шопенгауэр! Вот где ростки преодоления гипертрофии психологизма, чувственности, "сверхиндивидуализма" "Тристана"!

Впрочем, даже во время написания "Тристана" в Вагнере живы были "нетристановские" взгляды на мир. Антитеза между чувственной любовью, отрицанием жизни — и любовью-состраданием, самоотречением во имя жизни была им ощутима и в те годы. Первоначально в число действующих лиц "Тристана" был включен Парсифаль, уже посвятивший себя поискам Грааля, самоотверженному служению людям (в III д. он посещал раненого Тристана). Более того, замысел "Парсифаля" — диалектической противоположности "Тристана" — сложился в творческом сознании Вагнера буквально за несколько месяцев до того, как композитор приступил к воплощению замысла оперы о любви и смерти.

Обозначив в "Тристане" одну из границ романтической концепции, Вагнер в своем творческом развитии начал неуклонно двигаться в противоположном направлении. Перед художником с особой актуальностью встали другие темы, выражающие иные, объективные стороны его мировосприятия — те, что на время вынуждены были уйти в тень этой субъективно-психологической концепции. Следующим закономерным этапом творчества Вагнера стали лучезарные "Мейстерзингеры".

## "НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ"

"Наряду с глубокой строгостью моего истинного существа выступает дерзкая склонность к чувственности без границ, к веселью во что бы то ни стало, психологический рефлекс окружающей жизни, как-будто про-

тиворечащий общему складу моего характера"<sup>1</sup>. Вагнер написал эти слова в связи с созданием "Запрета любви". Но подлинной художественной высоты и величественности выражения эта "склонность к веселью" достигла в "Нюрнбергских мастерзингерах", соединивших глубокую философскую мысль, сатирическую остроту и истинно вагнеровскую наполненность лирического чувства. Оригинальный комедийный сюжет и остроумный текст, обнаруживающие виртуозное владение автора поэтическим словом... Яркая многоцветная палитра музыкальных красок с преобладанием ослепительно сияющего гимничного C-dur'a... Молодые любящие герои, полные жизненных сил, добивающиеся осуществления своих надежд... Оживленные толпы городских ремесленников, появляющиеся в предпраздничных приготовлениях и заключительном торжестве... Вот некоторые из сторон самобытного и многомерного мира этой оперы — одного из самых светлых и жизнеутверждающих произведений мирового искусства.

Эти качества оперы, во многом выделяющие ее из оперного наследия композитора, привлекали и тех, кто нередко высказывал критическое к нему отношение. Так, В.В. Стасов ставил "Нюрнбергских мастеров пения" "на одно из высших мест в ряду всех европейских опер" как произведение, дышащее "правдой, естественностью и красотой"<sup>2</sup>. Н.А. Римский-Корсаков называл музыку оперы превосходной (а сцену драки "ни с чем не сравнимой"), отмечая в ее диатонике отступление от "изысканного стиля"<sup>3</sup>. В "Мейстерзингерах" можно найти точки соприкосновения Вагнера с одним из его постоянных "оппонентов" в немецкой культуре — Брамсом. Напомним, что именно ко времени создания "Мейстерзингеров" относится их знакомство и некоторое сближение. Почти совпадают даты премьер "Мейстерзингеров" и "Немецкого реквиема", объединенных особой глубиной выражения национальной традиции.

Конечно, яркость жизненно-бытовых, исторических реалий в "Мейстерзингерах", где Вагнер обратился к нюрнбергским хроникам эпохи Реформации<sup>4</sup>, отличает их от мифологических драм Вагнера, хотя отдельные подобные элементы встречались в его дрезденских операх.

Так же, как некогда действующие лица "Тангейзера" на состязании в Вартбурге были реальными личностями — миннезингерами XIII века, так персонажами "Нюрнбергских мастерзингеров" являются двенадцать крупнейших мастеров XVI века, действительно принадлежащих Нюрн-

<sup>1</sup> Обращение к друзьям. С. 340.

<sup>2</sup> Стасов В. По поводу двух музыкальных реформаторов // Избр. соч. В 3 т. М., 1952. Т. I. С. 258—259.

<sup>3</sup> Римский-Корсаков Н. Вагнер и Даргомыжский // Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1963. Т. 2. С. 51.

<sup>4</sup> Известно, что Вагнер очень подробно изучил средневековые хроники Вагензейля и просил своих друзей присылать ему разнообразные материалы эпохи Реформации.

бергской школе. Исключение составляют две молодые пары: лирическая — Ева и Вальтер, и бытовая — Давид и Магдалена, герои, хоть и типические, но не существовавшие реально. А Котнер и Сикст Бекмессер, Нахтигаль и Эйслингер, не говоря уже о таком популярном поэте XVI века, как Ганс Сакс, были авторами напевов, которые сохранились в хрониках до наших дней.

Символично, что Вальтер выступает наследником традиций миннезанга (он называет себя учеником Вальтера фон дер Фогельвейде), соединяющихся с мейстерзангом. Обращение Вагнера к истокам национального музыкально-поэтического искусства и, шире, к национальному прошлому, находилось в русле немецкого романтизма. Так, в новелле Э.Т.А. Гофмана "Мастер Мартин-бочар и его подмастерья" (ее сюжетные мотивы близки "Мейстерзингерам") возникает характерная для немецких романтиков идеализация средневекового Нюрнберга. Общественный уклад нюрнбергской жизни представлялся им образцом содружества людей, для которых "труд является художественным актом, а сам трудящийся — художником"<sup>1</sup>. В XIX веке внимание писателей и музыкантов привлекала и фигура Ганса Сакса, приобретшая значение символа национальной традиции. Вагнер использовал некоторые сюжетные положения драмы Дейнгардштейна "Ганс Сакс" (1827), на основе которой в 1840 году А.Лортцингом и Ф.Регером была написана комическая опера "Ганс Сакс и мейстерзингеры". Если вспомнить, что возрождением — после двухвекового забвения — интереса к личности и творчеству Ганса Сакса немецкая культура была обязана Гёте, подражавшему его стихотворной манере в ряде ранних произведений и посвятившему его памяти стихотворение "Поэтическое призвание Ганса Сакса", то станет ясным, какой объем национальной традиции встает за вагнеровской оперой.

При всей уникальности оперы в системе вагнеровского творчества, "Нюрнбергские мейстерзингеры" не шаг в сторону от магистрального пути, а его необходимый этап. После предельного погружения в психологические бездны "Тристана" Вагнер словно открывает глаза на окружающий мир. Только воплотив в "Мейстерзингерах" свою "тему радости", идеал гармоничного жизненного устройства, Вагнер смог вернуться к завершению полного построения модели мироздания в "Кольце нибелунга".

Создание оперы (завершена и поставлена в 1868 году) знаменует новый этап жизни и творчества композитора. Ее сочинил "новый, Вагнер, не только прошедший "сквозь бурю странствий", но и достигший долгожданного покоя, своей счастливой гавани.

Позади годы изгнания. Вагнер получает разрешение вернуться в Германию (1861 г.), в необходимую для его творческого существования родную национальную среду. Именно в это время он приступает к созда-

<sup>1</sup> Берковский Н. Э.Т.А. Гофман. Вступ. статья // Гофман Э.Т.А. Новеллы и повести. Л., 1936. С. 13.

нию литературного текста "Мейстерзингеров". На "долгом и сером пути" из Венеции в Вену, где Вагнер тщетно пытался осуществить постановку "Тристана", перед ним "носились музыкальные концепции "Мейстерзингеров"... Тут же с величайшей ясностью зародилась в моем мозгу большая часть увертюры в C-dur<sup>1</sup>". Уже к концу января 1862 года в Париже Вагнер завершил литературную работу, вскоре была написана увертюра, "где с величайшей определенностью проведены все главные мотивы драмы"<sup>2</sup>. Однако отсутствие твердой почвы, постоянные скитания<sup>3</sup> и лишения мешали продолжению работы. Вступление на престол страстного поклонника Вагнера Людвига II Баварского резко изменило положение композитора (1864 г.). К нему приходят благополучие и возможность осуществления своих чаяний. Он обретает также настоящий семейный очаг в союзе с беззаветно преданной спутницей — дочерью Листа Козимой.

Завершая "Мейстерзингеров" в этой атмосфере, Вагнер ощущает себя, подобно герою оперы рыцарю Вальтеру фон Штольцингу, молодым поэтом, заслужившим свой приз — признание творчества и свою Еву. Но он и не перестает быть умудренным жизнью немолодым философом, знающим истинную цену суетного и брэнного бытия, полностью повелевающим искусством, подобно Гансу Саксу (необходимый гармоничный союз Вальтера и Сакса подобен шумановскому единству Флорестана, Эвсебиа и маэстро Паро). Однако путь к завершению "Мейстерзингеров" не исчерпывался восемью годами. Мысль о создании комической оперы появилась у Вагнера после окончания "Тангызера" в 1845 году в Мариенбаде. "В истории немецкой литературы Гервинуса я наткнулся на несколько мелких заметок о Нюрнбергских мейстерзингерах и о Гансе Саксе, которые вдохнули новую жизнь в мои прежние представления об этом предмете. Особенный восторг вызвали во мне название "метчика" и его функция при пении мейстерзингеров. Как ни мало я был знаком с Саксом и современными ему поэтами, я однажды, во время прогулки, скомпоновал целую комическую сцену, в которой сапожник Сакс с молотком в руках, в качестве признанного поэта, дает самому "метчику" урок надлежащей версификации, в отместку за его педантические придирки к другим. Две фигуры вдруг выросли передо мной, как живые: "метчик, с его доской, исчерченной меловыми знаками, и Ганс Сакс, держащий высоко в воздухе башмак, приготовленный отметинами сапожного молотка. Оба доказывают одним и тем же способом, что песня пропета плохо. Тут же моментально представилась мне узкая, извилистая нюрнбергская улица, с соседями, со сбегаящимся в тревоге народом, с уличной дракой, как заключением второго действия. Вся моя комедия мейстерзингеров вырисо-

<sup>1</sup> Мемуары. Т.3. С. 228.

<sup>2</sup> Там же. С. 241.

<sup>3</sup> В 1863 году Вагнер посетил с симфоническими концертами Петербург и Москву.

вывалась передо мной с такой отчетливостью, что я счел возможным, в виду веселости сюжета, заняться им немедленно и нанести его на бумагу", — рассказывает Вагнер в Мемуарах<sup>1</sup>.

Новая опера предполагалась "как комическая жизнерадостная противоположность "Тангейзеру", и вместе с тем она должна была продолжить и дополнить "Состязание певцов в Вартбурге". Вагнер хотел противопоставить Ганса Сакса, как "последнего представителя народного художественного духа" мещанству мейстерзингеров, "комический табулатурно-поэтический педантизм" которых наиболее ярко изобразил в лице "метчика".

Фигура метчика не только символизировала примитивный консерватизм мейстерзингеров, но и высмеивала ограниченность врагов творчества Вагнера. Не случайно Вагнер хотел назвать его именем своего противника Ганслика, хотя в дальнейшем по настоянию друзей отказался от такой прямолинейной аналогии.

Но, безусловно, Вагнер, озабоченный в эти предреволюционные годы судьбами и путями развития искусства, стремится вложить в тему "Мейстерзингеров" актуальный смысл, отождествляя педантичный формализм мейстерзингеров с современным буржуазным искусством. Поэтому сатирическая направленность и господствовала в первоначальном замысле.

В окончательном же варианте Вагнер подходит к проблеме с более широких исторических позиций. Критикуя и осмеивая косность и цеховую ограниченность, заостряя в образе Бекмессера сатирическую направленность произведения, Вагнер, вместе с тем, видит в мейстерзанге отражение художественных традиций немецкого народа. В первоначальном замысле вдохновенное творчество "свободного певца" Вальтера фон Штольцинга не подчиняется сухим табулатурным схемам; теперь же Вагнер по-иному решает важнейшую эстетическую проблему: в подлинно высоких произведениях должны соединиться творческое вдохновение и искренность чувств с мастерством и разумным использованием традиций. С расширением идейно-художественного замысла в окончательном варианте связано и решение в опере проблемы народности искусства: только народное признание и любовь могут дать художнику истинное удовлетворение от творчества.

Углубление концепции оперы отразилось прежде всего на многогранности центрального образа — Ганса Сакса. В его монологах (III д.) вкладываются важнейшие философско-эстетические идеи оперы. В раздумьях Сакса о тщетности людской суеты и порывов ощущаются и отголоски волновавших Вагнера мыслей Шопенгауэра. Но элементы скептицизма, вызванные крушением некоторых иллюзий, далеки от отрицания

<sup>1</sup> Мемуары. Т. 2. С. 91.

воли к жизни. В образе Сакса гармонично сочетаются тонкая поэтическая психика и душевное здоровье. Желание помочь всему молодому и вдохновенному, осознание высокой исторической роли искусства и народное признание способствуют преодолению шопенгауэровских мотивов.

Через образ Сакса проходит и одна из центральных тем вагнеровского творчества — тема любви. "Отречение от любви" Сакса во имя счастья Евы и Вальтера — прямая антитеза образу Альбериха в "Кольце", так же, как и светлая "весенность" образов любви, их наполненность дыханием природы (ср. с 3-й сц. I д. "Валькирии") — антитеза мучительной экзатичности "Тристана". Характерно, что при этом в опере присутствует Тристанов аккорд (IV сц. III д.) а в квинтете III действия воскресают и обороты темы любви из "Валькирии".

Интегрирующей, объединяющей все линии сюжета и его воплощения темой становится тема и с к у с т в а (вспомним название оперы), а жанром, определяющим лицо произведения — согласно первоначальному замыслу, — жанр к о м и ч е с к о й оперы. "Мейстерзингерам" присущи такие характерные черты этого жанра, как наличие занимательной интриги, типичных ситуаций (различные недоразумения, переодевания, подмены, потасовка и др.), двух влюбленных пар (лирической и комедийной), более стремительное (в сравнении с другими произведениями) развитие действия и его направленность к финалу. Традиции комической оперы проявляются и в характере финалов I и II действий, предельно концентрирующих динамику действия, отличающихся комедийной живостью (прежде всего — финал II д.). Они видны в характере персонажей и в интонационном строе оперы (скороговорки, комические пародийные колоратуры в хорах ремесленников, серенаде Бекмессера, речи Котнера).

Бытовая характеристичность, которая в меньшей степени свойственна другим операм, ярко выявляется в языке "Мейстерзингеров". Юмористическую и даже сатирическую заостренность приобретают речевые интонации — главным образом злобы, издевки — в отрывистых, суетливых, с большими интервальными скачками фразах Бекмессера. Использование бытовых интонаций относится не только к собственно комическим и бытовым персонажам, но и к лирическим — например, злобная отрывистая тема звучит в репликах возмущенных Вальтера и Евы (II д.).

Традициям комической (и прежде всего — моцартовской) оперы отнюдь не противоречат включение и интенсивное развитие лирико-психологического пласта, широкое значение народных сцен, выходящих за комедийно-бытовые рамки (финал), как и сами масштабы оперы, которые привносят оттенок эпической монументальности. Наконец, философско-эстетические идеи произведения доводят его до некоего универсума — в общей картине мира, создаваемой в творчестве Вагнера, "Мейстерзингеры" выполняют функции такой части, которая сама в себе содержит ц е л о е — его законченность и гармоничность несут черты классического, передавая это всей системе.

Особенности жанра, разветвленность художественных мотивов вызвали к жизни принципы сценической и музыкальной драматургии, отличающиеся от других вагнеровских опер. Живость и яркость развертывания событий обусловлены во многом контрастностью в чередовании действий и сцен. Так, в 1-картине III действия бытовая сцена Сакса с Давидом сменяется философски-сосредоточенным монологом Сакса; искренний порыв и страстность лирического дуэта Сакса и Вальтера — сатирической заостренностью сцены Бекмессера и т. д.

Ярко проявляется в драматургии и музыкальном языке оперы богатство ее жанрово-бытовых истоков. Они включают не только разнообразные варианты песни, но и марш, гимн (темы мейстерзингеров) и хорал (в сцене в церкви Св. Екатерины в I д. и в приветственном гимне Саксу в III д.), а также и наименее характерный для творчества Вагнера — танец (лендлер в последней сцене, вальсовые ритмы в I д.).

Особенно выделяет "Мейстерзингеров" разнообразное использование различных оперных форм — результат обращения к классической традиции и одно из проявлений универсальной объемности, многомерности произведения. Вводя ансамбли и хоры, Вагнер как будто противоречит собственным теоретическим положениям — на самом же деле он "уступает" только особенностям сюжета, искусно соединяя формы более классического и вообще "оперного" типа со сложившимися в собственной практике. Очень показательно для композиции оперы, что все ее акты (и 1-я картина III д.) завершаются ансамблями и хорами, подводщими итог развитию действия. Отсюда вытекает и большая — по сравнению с другими вагнеровскими драмами — законченность, относительная завершенность разделов (не редкость здесь — тоническое трезвучие в кадансе), соответствующих различным оперным формам (песни, монологи, квинтет, хоры и др.), хотя это не нарушает текучести ткани (см., например, переход от увертюры к I д., от квинтета к сцене состязания и т. д.). Вагнер широко применяет различные исторически сложившиеся формы — сонатную в увертюре и квинтете, трехчастную в монологе Погнера и 1-й сцене II действия, всевозможные варианты *Barform*<sup>1</sup> в песнях Вальтера и Бекмессера, рондо в финальной сцене.

Своеобразие оперы выражается и в том, что в ней Вагнер отступает от непрерывности действия лейтмотивной системы и некоторые разделы строятся на музыке "нелейтмотивного" характера. Таковы песня Давида "Крестил народы Иоанн" из 1-й сцены III действия, хорал "Проснись" (5-я сц. III д.), хоры ремесленников из заключительной сцены и т. д. Кроме того, жанровая природа обусловила протяженность большинства лейтмотивов и их структурную четкость. Достаточно сравнить главную тему

<sup>1</sup> Подробнее о музыкальных формах оперы, а также о некоторых особенностях музыкальной драматургии см. в кн.: Виеру Н. Опера Р. Вагнера "Нюрнбергские мейстерзингеры". М., 1972.

увертюры — марш мейстерзингеров или основную лирическую тему любви с короткими мотивами -формулами (преобладающими, но далеко не единственными) "Тристана" или "Кольца нибелунга". Очень интенсивная трансформация некоторых лейтмотивов — это особенно заметно на примере той же темы мейстерзингеров, которая звучит то как торжественное шествие, то "легкомысленно" в бытовом плане (например, в связи с характеристикой Давида), то резко сатирически (характеризуя Бекмесера). Контрастность, полицентричность драматургии особенно отличают "Мейстерзингеров" от предшествовавшего им моноцентричного "Тристана". Эти качества находят свое отражение и в многогранном стиле оперы.

Вагнер широко претворяет национальную традицию через стилистические особенности искусства различных исторических эпох (от мейстерзанга до классики и позднего романтизма). "В творчестве Вагнера "Мейстерзингеры", — пишет Б.В.Асафьев, — своего рода критическое усвоение классического наследия с переключением этого наследия в современность (вагнеровскую) с соответствующим отбором и акцентами. Вагнер идет, конечно, не в XVI век, а в XVIII-й, но баховскую технику он усваивает как синтез длительного развития германской полифонии, а не как технику только Баха. Но мало говорить о Бахе. В отношении "Мейстерзингеров" сплошь и рядом соседствуют и моцартовская "хватка быта", и моцартовская психологическая утонченность, и, что всего важнее, — моцартовская ирония, наряду с нежным моцартовским мастерством"<sup>1</sup>.

Точкой отсчета исторической дистанции является все же использование в "фанfare мейстерзингеров" первых семи звуков подлинного напева мейстерзанга XVI века — "длинного тона" Г.Мюглинга.

87a

Ge - ne - sis am neun und zwan - zig - sten und be - richt's,  
wie ja - cob floh vor sei - hem bru - der E - sau ent - wicht,

87b [Moderato molto, sempre largamente]

*f*

<sup>1</sup> Асафьев (Игорь Глебов). "Мейстерзингеры" в оперном творчестве Вагнера". Сб. Малый оперный театр. "Рих.Вагнер". (К постановке "Мейстерзингеров"). 1933. С. 12.

Подобное отстранение от собственного языка — интереснейший феномен в вагнеровском творчестве, свидетельство проявления "сверхпоздних" тенденций в романтизме. Сюда же относится пародийное использование фразы из популярнейшей мелодии Россини ("Di tanti palpiti" — арии Танкреда). Заметим, что она взята из оперы *seria*, а не *buffa* и звучит в хоре. Противоположным полюсом, обнаруживающим масштаб историко-стилистического диапазона, выступает автоцитата — главный лейтмотив "Тристана и Изольды" (в тексте — упоминание об истории Тристана и Изольды — 4-я сц. III д.).

Стремление к исторической достоверности продиктовало широкое и комплексное претворение "образа прошлого", создаваемого и всем литературным текстом драмы (включая описание декораций) и собственно музыкальными средствами. Здесь проявилось стремление передать исторический колорит эпохи, создать типическую обстановку действия. Особенно показательны сцена собрания мастеров в I действии, песня Сакса и серенада Бекмессера во II, шествие цехов и сцена состязания — в III действии. Эти сцены воссоздают яркие картины цехового уклада мастерзингеров, достоверно передают различные стороны их жизни в значительном, серьезном, поэтичном и комедийном аспектах. Вагнер обращается к наиболее яркому образцу поэзии мастерзингеров — стихотворению Г.Сакса "Виттенбергский соловей" (в тексте приветственного гимна народа "Проснись!" из III д.)<sup>1</sup>. Песня Сакса о ремесле ("Как Еву, мать всех матерей, Господь изгнал из рая...") во II действии оперы напоминает в образном отношении ("приземление" библейских сюжетов) и в конкретных выражениях стихи и шванки<sup>2</sup> самого Сакса, такие, как "Неравные дети Евы", "Святой Петр и коза" или "Собачий хвост". Такой грубоватый "непочтительный" тон по отношению к библейским персонажам и перенесение их в земную простую обстановку свойственны эпохе Реформации и выявляют ее ренессансные черты. И мелодию для этой песни Вагнер создает архаичную, нарочито грубоватую, с квадратным "рубленным" строением в духе немецкой бюргерской песни-марша:

88 [Robusto mosso]

Как Е - ву, мать всех ма - те - рей, Гос -

подь из - гнал из ра - я

<sup>1</sup> В гимне использованы две начальные строфы аллегорического стихотворения Г.Сакса "Виттенбергский соловей", в котором поэт горячо приветствовал Лютера. Это стихотворение, опубликованное в 1529 г., было первым печатным произведением молодого тогда поэта и принесло ему большую известность (за один год оно переиздавалось 6 раз).

<sup>2</sup> Шванки — фарсы в народном духе.



образца самой непоколебимой рутины"<sup>1</sup>, важные и серьезные, но такие нелепые распевы слогов издевательски повторены в оркестре и производят юмористический эффект.



Это же относится к звукоподражательному воссозданию характерных особенностей и основных "образов" тонов в рассказе Давида (I д.). Много комических приемов и в хорах ремесленников (грузное звучание юбилейных, неожиданные смены ритма и т. д.). Типичные средства романтической гармонии, например, увеличенное трезвучие в хоре сапожников или тоника с секстой перед серенадой Бекмессера производят такое же впечатление. В целях сатирического заострения Вагнер совершенно изменил исторический облик Бекмессера, мастера XVI века, подлинные напевы которого совсем не плохи. Приведем любопытный пример — "новый" тон С. Бекмессера, взятый из книги К. Мея<sup>2</sup>.



Вагнер же наделил его невероятно нелепой серенадой с неуклюжими колоратурами по квартам (хотя, как известно, распевы у мейстерзингеров строятся по соседним звукам). Такой подход композитора делает характеристики более рельефными и впечатляющими. Объективное использование арсенала средств изображаемой эпохи сочетается с их своеобразным претворением с помощью современных приемов.

Связи с немецким искусством XVI века выражаются и в обращении к протестантскому хоралу, который с эпохи Реформации связывался с величием народного характера<sup>3</sup>. Так, например, хоровой гимн, которым народ приветствует Сакса в последней сцене ("Проснись! Уж утро настает!"), — это прекрасная величавая песнь с простой и плавной мелодией. Хоральное изложение подчеркивает ее торжественный и серьезный характер. Постепенное расширение диапазона звучания между крайними

<sup>1</sup> Шюре Эд. Вагнер и его музыкальная драма. Спб., 1909. С. 175.

<sup>2</sup> С. Мей. Der Meistersang in Geschichte und Kunst. Leipzig, 1901. S. 197.

<sup>3</sup> О роли протестантского хорала в творчестве Вагнера см. в ст.: Гамрат-Курек В. Г. Вагнер и протестантский хорал // Р. Вагнер. Статьи и материалы. С. 94—135.

голосами создает ощущение большого простора, массовости и грандиозности. Хорал начинается гармоническим последованием I—VI, которое является у Вагнера одним из типичных средств в создании возвышенно-эпических образов (ср. вступление к "Тангейзеру", "Лознгрину", шествие рыцарей в "Парсифале"). Оно входит также в одну из основных тем оперы — тему мастерзингеров (первые аккорды увертюры) и вырастающую из нее тему богослужения в начале оперы.

Значение хораля в опере выходит за пределы прямого использования жанра. Можно говорить о претворении хоральности в других темах как одной из черт стиля оперы. Сочетание хоральности и маршевости в темах мастерзингеров и создает возвышенное представление о силе и глубине народного духа. В этом заключена и одна из точек соприкосновения со стилем Баха в опере. Обращение к элементам стиля Баха проявляется в особенностях гармонического языка — диатонические секвенции из побочных септаккордов в темах мастерзингеров, — и широком применении имитационной полифонии. В отличие от других произведений, где Вагнер крайне редко обращается к классической полифонии, в "Мейстерзингерах" использованы различные полифонические средства. Образцами применения имитационной полифонии являются разработка увертюры и своеобразная "двойная" fuga в сцене драки в финале II действия. Интонационный строй немецкой полифонической музыки XVIII века отразился в темах философского характера, особенно в оркестровом вступлении и монологе Сакса из III действия, напоминающем фугу g-moll (I том WTK) Баха. Применение полифонии далеко выходит за рамки классического искусства. Нельзя не вспомнить типично вагнеровскую контрастную полифонию лирических тем с мелодической яркостью, даже экспрессивностью развития отдельных голосов; нужно упомянуть и о таком ярком образце полифонии, как реприза увертюры с ее виртуозным соединением трех тем.

В музыкальном языке оперы ощутимы связи с венской классикой. Легкость и прозрачность оркестровки (в разработке увертюры, в сопровождении речи Котнера и мн. др.), ритмическая подвижность тем напоминают о стилевых особенностях музыки Моцарта, проявившихся именно в комических операх (например, интересно сравнить разработку увертюры с увертюрой к "Волшебной флейте"). В торжественной лапидарности тем мастерзингеров, в их фанфарности слышны отголоски триумфально-героических образов Бетховена.

Гораздо большая "классичность" оперы в сравнении с другими произведениями Вагнера ощущается в гармонической ясности и четкой тональной структуре не только народно-жанровых (шествия, марши, танец), но и лирических тем (песни Вальтера, квинтет). Наряду со свободным мелодическим разворачиванием и гибкой полифоничностью фактуры мы встретим здесь квадратность строения, аккордовость в изложении многих тем, что связано с их жанровой природой. Развитие традиций немецкой

классики выразилось в значительной роли классических форм (сонатной, фуги, рондо). Здесь Вагнер вновь обратился к развернутой увертюре сонатного строения. Правда, сонатные формы преломлены в опере сквозь призму романтического стиля, тем не менее они указывают на классические истоки.

Увертюра концентрированно отражает стиль и контрастно-многоплановую драматургию оперы в целом, типы ее музыкальных характеристик. Этим и объясняется возврат к "большой" сонатной форме — после форшпилей в "Лоэнгрине" и "Тристане". Ее крупные разделы — главная, побочная партии и разработка — соответствуют торжественно-эпическому, лирическому и комедийно-сатирическому планам оперы. Хоральность, гимничность, маршевость (с преобладанием диатоники); интонационно-гармонический строй романтической Lied (несколько полифонизированной); заостренно-диссонантное, "колючее" скерцо — их основные жанрово-стилевые характеристики.

Как во всей увертюре, так и в отдельных ее разделах постоянно ощущается характерное для оперы в целом сочетание классических и романтических принципов тематизма и развития. В разработке Вагнер оригинально применяет принцип трансформации темы. Главная партия, изложенная "окарикатуренно", используется как средство сатирической характеристики Бекмессера. Она предстает как будто своей оборотной стороной, в искажении основного значения (идея народности искусства и мастерства в руках ремесленника-педанта оборачивается мертвой схемой). Такие тематические трансформации в связи с программой типичны для романтического искусства ("Фантастическая симфония" Берлиоза, "Фауст-симфония" Листа) и найдут свое продолжение в музыке XX века.

Образно-стилистические различия разделов оказались в увертюре настолько яркими, что контрастность вылилась в своеобразную цикличность. Вагнер и в другие оперные увертюры вносит черты внутренней цикличности и романтической поэмности ("Летучий голландец", "Тангейзер"). В "Мейстерзингерах" они проявляются в сжатии репризы и объединении всех тем в едином звучании апофеоза. И размеры разделов, и различие в их изложении, и тональные соотношения (C-dur — G-dur — Es-dur — C-dur) позволяют говорить также о чертах четырехчастного цикла. Главная партия, наиболее значительная в увертюре, заключающая в своих четырех темах контрасты сонатного типа, соответствуют I части симфонического цикла. Побочная партия носит функцию медленной лирической части. Разработка соответствует скерцо, а реприза — синтезирующему (и полифонизированному — ср. с моцартовским "Юпитером") финалу.

А	В	С	А <sub>1</sub>
г. п.	связ. + п. п.	разработка	реприза
88 тактов	33 такта	36 тактов	66 тактов

Сходство с частями сонатно-симфонического цикла (или разделами поэмы) можно заметить и в соотношении крупных разделов самой оперы.

Так, три сцены I действия (в церкви Св.Екатерины) экспонируют почти все образно-стилевые сферы оперы, давая их в ярких контрастах и взаимодействиях. Выделим сразу вводящий в обстановку выразительнейший "диалог" хора в сопровождении органа (хорал интонационно связан с главной темой увертюры) с темой любви (мелодия у виолончелей), сопровождающей немое объяснение Вальтера и Евы. Разнообразно представлены комедийно-бытовые характеристики (хоры и реплики учеников, образы Давида и Магдалены, Бекмессера, обилие вальсовых ритмов — особенно во 2-й сц.); а образцы пения мейстерзингеров, трактованные как в серьезном (Сакс, Погнер), так и в насмешливо-пародийном плане, противопоставлены вдохновенным лирическим песням Вальтера. Действие развивается довольно медленно из-за известной перенасыщенности эстетической "полемикой" на собрании мастеров (3-я сц.), но к концу активизируется, стремительно двигаясь к синтезирующему контрастными пласты финалу (сцена перебранки и изгнание Вальтера). Здесь образуется динамичный ансамбль; на тему песни Вальтера наслаиваются реплики мейстерзингеров и танцевальный хор учеников.

В целом II действие можно уподобить скерцо: оно насыщено комическими ситуациями, гораздо более подробно, чем первое, его семь сцен быстро сменяют друг друга, часто появляются новые персонажи. Преобладающая комедийность, достигающая кульминации в серенаде Бекмессера и вырастающей на ее теме сцена драки, оттеняется развитием лирической линии, поэзии природы, сближающей образы Вальтера и Сакса. Именно характеристика Сакса во II действии особенно концентрирует контраст возвышенно-поэтического и грубовато-бытового. Он гениально обобщается в финале действия: кульминация ансамбля с хором, подчеркнутая грандиозным tutti и вторжением сигнала сторожевого рожка (fis у валторны на фоне нонаккорда в H-dur'e после B-dur'a) сменяется тихой и прекрасной темой "летней ночи", а краткий заключительный "удар" E-dur'ного трезвучия вновь напоминает о "буффонности" финала действия.

III действие фактически делится на 2 картины. Первые 4 сцены (в них участвуют 6 персонажей) разворачиваются в камерной обстановке дома Сакса. Последняя сцена — грандиозный массовый праздничный финал — на главной площади Нюрнберга.

1-я картина — лирико-философский центр оперы (ср. с медленной частью симфонического цикла), 2-я — ее эпическая кульминация, динамизированный синтез всех образно-стилистических сфер. Здесь разрешаются эстетические проблемы, поднятые в "Мейстерзингерах": о роли таланта и мастерства в творчестве, вопрос о народности искусства, его патристическом, объединяющем значении.

Но есть и сквозная линия, связывающая обе картины. Она протягивается от мрачных раздумий в "шопенгауэровском" монологе Сакса через лирическое "возвышение" и просветление в его сценах с Вальтером и Евой и в квинтете — к финальной "речи" на площади. С этой линией взаимодействует и самый главный музыкально-поэтический стержень оперы — создание (с помощью Сакса) песни Вальтера, с которой он одерживает победу на состязании (Preislied). Отражение в финале оперы всех ее основных планов (включая комедийно-сатирический — выступление Бекмессера) и основных разделов увертюры создает монументальную эпическую арку и подтверждает значение финала как с и м ф о н и ч е с к о г о о б о б щ е н и я всей оперы. Отражается здесь и общая для "Мейстерзингеров" тенденция укрупнения масштабов, действующая в каждом акте и достигающая кульминации в общем финале, который целиком состоит из рельефно вылепленных контрастных разделов (шествие цехов, приветствие Саксу и его первая "речь", выступление Бекмессера, песня Вальтера, заключительный монолог Сакса).

В целом III действие характеризуется особым разнообразием оперных форм. На итоговом этапе развития как бы фиксируется их кристаллическая завершенность. Исключительного внимания в этом плане, бесспорно, заслуживает квинтет (Ева, Вальтер, Магдалена, Давид, Сакс), кульминация лирико-психологической линии оперы.

Квинтет заменяет отсутствующий в опере любовный дуэт лирических героев и имеет значение ансамбля "согласия" (именно в партиях Евы и Вальтера проходят основные темы, определяющие общее настроение). В операх обычно такой традиционный дуэт дается в финале, после счастливой развязки. В квинтете эта развязка предвосхищается, герои находятся в предчувствии счастья. Если по характеру квинтет представляет собой ансамбль "согласия", то по драматургическому значению (это внутренний монолог всех участников) он является ансамблем "состояния". Драматургией, психологической глубиной и даже некоторыми приемами музыкального развития (в частности, полифоничностью) квинтет приближается к ансамблям Чайковского, составляя своеобразную аналогию — антитезу с квинтетом из "Пиковой дамы" ("Мне страшно"), где тоже предчувствуется развязка, но трагическая<sup>1</sup>.

Роль квинтета столь велика еще и потому, что в нем, как в фокусе, сконцентрировались некоторые черты стиля всей оперы, в особенности ее лирики. Полифоническая фактура, сочетающая несколько самостоятельно развитых мелодических линий — типичная черта лирических тем Вагнера. Наибольшим мелодическим богатством, подвижностью и песенной широтой отличаются партии Евы и Вальтера; тема Сакса более сдержанна, ее ритмическое движение спокойней, а у Давида и Магдалены корот-

<sup>1</sup> Еще одна аналогия, на этот раз явно выросшая из развития вагнеровской традиции, — с терцетом из финала "Кавалера роз" Р.Штрауса.

кие речитативные фразы, связанные с бытовым характером этих персонажей. Однако на первый план выступает их подчиненность общему настроению. Можно говорить только о контрастности мелодико-гармонического строения: "одновременная диалогичность" превращается в прозрачную полифоническую ткань.

Немаловажный для лирической музыки штрих — удивительно насыщенная, "наполненно" звучащая тональность — Ges-dur (ср. с одним из разделов любовного дуэта в "Тристане и Изольде"). В квинтете, где нет контрастов, на первый план выступает песенная природа, широта мелодического дыхания. Исходя из лирического характера образов, Вагнер применяет здесь сонатную форму в ее лирическом, песенном варианте, столь характерном для романтиков.

В первой теме квинтета, которая проходит сначала в партии одной Евы ("Яркий луч светила будит сна покой"), ярко выразились особенности вагнеровского музыкального языка. Однако здесь не создается такой вязкости, как, например, в "Тристане", так как нет непрерывной цепи диссонантности, вызывающей ощущение постоянной эмоциональной напряженности. Напротив, возникает впечатление большой гармонической прозрачности и ясное ощущение тоники, благодаря ее частному возвращению и употреблению на сильной доле без задержаний.

В теме не только звучат многие типичные интонации вагнеровской лирики, но целая фраза почти буквально совпадает с темой любви Зиглинды и Зигмунда:

[Lento, ma leggiermente calando]

92 *poco rall.*

Как по-нять зна-че-нье сна ду-ши

*cresc. espessivo*

Важнейшим моментом квинтета, его "сердцевиной" является вторая тема ("Лишь напева нежный звук..."), которая строится на теме песни Вальтера.

[Lento, ma leggiermente calando]

93 *a tempo*

Лишь на-пе-ва неж-ный



Включение ее в ткань ансамбля имеет важное смысловое значение — через признание искусства Вальтера и победу его песни на состязании проходит путь героев к счастью. Вокруг этой темы, как вокруг ядра, собирается песенный, свободно-текущий тематизм квинтета. Ее значительная роль говорит о драматургическом и психологическом родстве этих двух лирических кульминаций оперы (квинтета и песни Вальтера) и показательна для стиля произведения в целом. Тема песни, которая проходит первый раз в доминантовой тональности (Des-dur), а в конце — в основной (Ges-dur), играет роль побочной партии<sup>1</sup>. В квинтете интересно наметен драматургический рост темы песни. В экспозиции, в побочной партии проходит начальный вариант песни (Stollen), а в момент кульминации, в репризе, появляется, кроме того, ее наиболее восторженный, подъемный раздел, который и развивается в опере как лейтмотив любви (Abgesang).

Многое в "Мейстерзингерах" доказывает, насколько Вагнеру — при склонности к абсолютизации некоторых положений его теории музыкальной драмы — был все же не свойственен догматизм ни в теории, ни, тем более, в творческой практике. Он всегда стремился к средствам и формам, продиктованным цельным художественным замыслом и данной сценической ситуацией. Как будто именно к квинтету относятся слова из "Оперы и драмы": "Только в кульминационном пункте лирического излияния при строго обусловленном участии всех действующих лиц и их среды в общем выражении чувства композитор найдет ту полифоническую совокупность, которая в состоянии сделать гармонию понятной. Но и здесь необходимой задачей композитора будет забота о том, чтобы участие драматических индивидуальностей в излиянии чувств не являлось одной лишь гармонической поддержкой мелодии, но — именно в гармоническом созвучии — характеризовало индивидуальность действующих лиц определенным мелодическим их проявлением"<sup>2</sup>.

То же можно сказать и о хоре. Отрицая обязательность применения хора, Вагнер признает его целесообразность там, где это продиктовано сюжетом и сценической ситуацией: композитор стремится к его действительному и более психологизированному претворению. "Масса никогда не может заинтересовать, а только смущает: лишь ясно выраженные инди-

<sup>1</sup> Схема квинтета такова:

Экспозиция		Модуляционный переход	Реприза-кода	
1-я тема	2-я тема		г. п.	п. п.
г. п.	п. п.		г. п.	п. п.
Ges	Des		Ges	Ges

<sup>2</sup> Опера и драма. С. 451.

видуальности вызывают наше участие. Придать и многочисленной свите (там, где она нужна) характер индивидуального участия в мотивах и действиях драмы будет естественной заботой поэта" — читаем мы там же в "Опере и драме". И далее: "Среда должна представляться нашему чувству такою, чтобы мы каждому ее члену в отдельности при известных обстоятельствах могли приписывать способность к действиям и мотивам, которые привлекали бы наше сочувствие в той же мере, как и то действие, которым в данный момент занято наше внимание"<sup>1</sup>.

В стремлении Вагнера к индивидуализации участников хоровой массы проявляется реалистическая направленность его поисков. Эта тенденция соприкасается с подходом Мусоргского к массе как собранию самобытных человеческих характеров. Не только оркестр (как это формулирует Вагнер), но и хор нередко выполняет роль, подобную хору в греческой трагедии — комментирует события, является их участником, выступает их высшим арбитром. Возникает также и расслоение толпы, восходящее к традициям хоров *tirbae* (как в I д. "Лознгина") и вызывающее аналогии с баховскими "Страстями", которые Вагнер хорошо знал и высоко ценил. (Именно подобный прием находит продолжение в хоровых репликах в сцене состязания и в финале II действия).

В "Мейстерзингерах", как впоследствии и в "Парсифале", значение хоровых сцен вносит в оперы и черты ораториальности. Здесь сказалась и глубина претворения национальной традиции, и интерес романтиков к ораториальности как к средству выражения эпического начала (замысел оратории "Лютер" у Шумана, "Немецкий реквием" Брамса). "Мейстерзингеры" обобщают поиски композитора в области хоровых форм. Здесь и хоралы, и хоры-шествия, и народно-бытовые хоры ремесленников, и жанрово-комедийные "хорики" учеников.

Особенно многолика и живописна картина народного веселья в финальной сцене оперы — шествии цехов и состязании певцов. Появление колонн ремесленников (каждый цех со своим гимном, воспевающим профессию на свой лад) содержит много комических эффектов — резкие смены динамики, темпа, метра, хоровые юбилеи, звукоподражания, пародирование популярных мелодий и т. д. Вагнер рисует толпу, в которой постепенно все смешивается, фрагменты тем "сдвигаются", как кадры в кино, что, в сущности, напоминает будущие приемы монтажа — наплывы, наложения. Здесь Вагнер перекликается и с Верди ("Сила судьбы", "Трубадур"), и с Пуччини (сцена в Латинском квартале "Богемы"), и с Мусоргским (I д. "Хованщины"). Речь идет не о влияниях, а об общем правдивом, достоверном видении жизни.

Финал оперы выделяет, как уже говорилось, и значение песни, не только в хоровом, но и особенно в сольном варианте. Значение песни вы-

<sup>1</sup> Опера и драма. С. 449, 450.

текает уже из самого сюжета оперы (опера о песне). От успеха песни зависит судьба героев, через песни выявляется их эстетическое credo, песни вызывают самые напряженные столкновения, порождают динамичные сцены. Песни играют в опере важную драматургическую роль — они являются кульминациями всех актов, возникая как результат развития действия. Эта особенность определяет гораздо большее, чем в других произведениях, значение вокального начала в "Мейстерзингерах".

Траговка песенного жанра в опере чрезвычайно широка. Она многообразными нитями связана с жанрами, лежащими в разных руслах немецкой песенности: а) важнейшее место отводится лирической любовной песне во всех трех выступлениях Вальтера; б) как народная песня гимнического характера используется хорал, о чем говорилось выше; в) разнообразно применена бытовая песня, связанная с работой ("сапожная" песня Сакса во II д. и хоры ремесленников) или танцем (хоры учеников); г) совершенно особый сатирически-комедийный эффект производит пародирование напевов мейстерзанга в серенаде Бекмессера.

Песни Вальтера, которые объединяют действие, пронизывая всю оперу, являются ее своеобразным "поэтическим лейтмотивом", с ними связаны все наиболее характерные лирические моменты. Как отклик на песни Вальтера возникает первый монолог Сакса, под воздействием "Preislied" и в предчувствии победы Вальтера рождается квинтет. В этих песнях выражается большая эстетическая мысль о вдохновляющем значении поэзии природы и окружающей жизни ("...дары поэзии вечно живой и тихий шум дубравы; шаги коня, оружия звон, веселый пир и хоро-вод..."), воспринятой искренним чувством настоящего таланта.

Некоторые исследователи (например, К.Мей) утверждают, что содержание песен Вальтера восходит к культуре миннезанга. Поэзия миннезингеров находит проявление скорее в текстах песен — с их лирическими и романтическими образами, которые выступают в противовес национально-бытовым образам мейстерзингеров. Но никаких черт исторической достоверности в подходе к миннезангу или отражения столь свойственных для миннезанга мистицизма и "культы дамы" здесь нет. В песнях Вальтера нашла широкое развитие традиция немецкой романтической песни — Lied, связанной с темами природы и любовной лирикой. Высокий эмоциональный накал, страстный порыв, красивая простота мелодий делают их музыкальными вершинами всего действия. Именно песни Вальтера концентрируют своеобразные черты лирики этой оперы. В песнях ярко проявляются диатоничность музыкального языка, опора на бытовые жанры, сочетание большой лирической тонкости с объективностью высказывания. В них претворены характерные особенности бытовой немецкой и венской лирики. Своеобразной "лейттинтонацией" песен из I действия является мелодически развернутая гармония тоники с секстой. В роли секстовости и в несколько завуалированной особенностями вагне-

ровского музыкального языка вальсовости выявляется родство лирики Вагнера музыке И.Штрауса — с одной стороны, и лирическим интермеццо И.Брамса — с другой.

В E-dur'ной и D-dur'ной песнях Вальтера заметны и отголоски бытовавших немецких "весенних песен" с характерным плавным ритмом на 6/8 или 9/8<sup>1</sup>. В некоторых их оборотах — "дары поэзии вечно живой" — очевидно сходство с песней Моцарта "Тоска по весне".



Диатоничность в песнях, так же, как во всей лирике оперы, выступает в сочетании с изысканностью поздне-романтического музыкального языка Вагнера. Особенно экспрессивны восходящие секвенции, насыщенные хроматическими задержаниями, напоминающие обороты "томления":

95 [Moderato] rit. a tempo

Я яспо-ми-нал вес-ны улыб-ки о ней чи-та-я

Восторженная "Preislied" Вальтера в III действии впитывает наиболее характерные особенности лирики оперы, является наивысшей точкой, апофеозом в ее развитии. В ней особенно ярко проявилась свойственная опере песенность, распевная широта и протяженность мелодии. Структурная ясность и четкость деления на фразы сочетается с непрерывным порывисто-увлеченным мелодическим движением.

Тема песни, как большинство тем оперы, имеет диатоническую основу и отличается большой гармонической ясностью и прозрачностью. Это

<sup>1</sup> На претворение "весенних песен" в песне Зигмунда ("Валькирия") указывает А.Кенигсберг в статье "Вокальный стиль Р.Вагнера" (Сов. музыка. 1958. № 10).

особенно ярко проявляется благодаря тональности преднамеренно "простой", наиболее "диатоничной" — C-dur. Вместе с тем песенность и диатоничность выступают в единстве с характерными особенностями вагнеровской лирики. В развитии мелодии появляются хроматизированные обороты (в конце первого запева — Stollen).

Во втором построении привлекают внимание неожиданные, и особенно светло звучащие модуляции в далекие тональности (H-dur), постепенно усложняется движение сопровождающих оркестровых голосов.

В смысловом и драматургическом отношении очень важно, что песня на состязании заметно отличается от варианта, созданного в мастерской Сакса. (Вальтер, вдохновляемый новыми настроениями, постоянно творит новое, с помощью Сакса он создает наиболее совершенный вариант.) Неизменное повторение песни ослабило бы эффект ее воздействия на слушателя.

Так же как во всех песнях оперы, Вагнер в "Preislied" придерживается трюизма строения — вся песня образует *Bar*, песенно-развернутый и одновременно очень собранный (вместо менее развитых трех *Bar*'ов в первом варианте).

Песни Вальтера — не единственный пример претворения Вагнером лирического песенного жанра. К нему он обратился в романсе Вольфрама "О, ты, вечерняя звезда" из оперы "Тангейзер". Связана с ним и "Весенняя песня" Зигмунда ("Валькирия"). Но ни в одном произведении Вагнера лирическая песня не занимает такого ведущего положения, как в "Мейстерзингерах". Ее антиподом выступает комическая серенада Бекмессера. В ней Вагнер подчеркнуто скрупулезно пародирует многие правила и особенности пения мейстерзингеров.

Каждый куплет в песне Бекмессера строится в *Barform*. Так же, как иные песни, "серенада" органично включена в развитие действия. Ее сопровождают удары молотка Сакса, между ее куплетами продолжаются перебранки Сакса и Бекмессера, а во время исполнения третьего куплета постепенно появляются Давид и соседи-ремесленники, возникает большой ансамбль (нонет), который динамикой нарастания готовит финальную "сцену драки". Такое "разомкнутое" строение песни, приводящей к комическому финалу, является характерным драматургическим приемом (ср. с I д.). Подчеркнем и факт использования песни в качестве материала для итогового обобщения действия (и всей оперы), что находит свою мотивировку в сюжете: поскольку виной всех волнений жителей явилась "серенада" Бекмессера, то финал и строится на темах, взятых из нее. Первая тема, определяющая характер ансамбля, взята из лютневых переборов и квартетных распева серенады.

96 [Poco più mosso]



В соответствии с шутивным и динамичным характером она звучит подвижно и отрывисто. Так как все участники ансамбля играют одинаковую роль в этой малопонятной им ситуации (ни Сакс, ни Ева и Вальтер в ансамбле не участвуют, если не считать одной реплики Вальтера в конце), то в этом, хотя и многоплановом "скерцо", дается обобщенная характеристика, показаны черты, присущие всем в этой суматохе — суетливость, общее шумное оживление.

Первая тема начинает развиваться полифонически, ее вступления напоминают экспозицию фуги (1-е — Т, 2-е — S, 3-е — S<sub>11</sub> и 4-е — Т), с своеобразными субдоминантовыми проведением тем. На фоне продолжающегося полифонического развития первой темы появляется основная тема серенады, которая затем тоже излагается имитационно.



Тема проходит в далеких тональностях (As, E), а в конце ансамбля есть раздел, возвращающий в основную тональность (G), причем проведение первой темы здесь напоминает стреттное. Таким образом, при множестве контрапунктов последовательно развиваются две темы, что приближает форму финала к двойной фуге. Скерцозным характером и полифоническим развитием тем он вызывает аналогии как с классическими (увертюра к "Волшебной флейте" Моцарта), так и с будущими (финал III д. "Фальстафа" Верди) приемами комической оперы.

Таким образом, жанр песни объединяет разные сферы оперы, в то же время усиливая их противостояние. Пародийность пения Бекмессера на состязании (характерно, что это уже нельзя назвать песней) во многом связана с тем, как он перевирает слова песни Вальтера. Сама же песня Вальтера (вкуче с темой любви) является как бы жанрово-стилевой "равнодействующей" оперы. От нее тянется нить к тому полюсу стиля, который концентрирует собственно романтические черты оперы. В лирической сфере "Мейстерзингеров" обобщены свойства шубертовской и шумановской песни, а также стиливые черты позднего романтизма. Сочетание в лирике оперы психологической тонкости, порыва и уравновешенной объективной мысли заставляет вспомнить сферу образов Брамса. Полнее всего "брамсовские" черты ощущаются в образе Сакса. Это родство приводит даже к почти буквальному совпадению мелодии, фактуры и гармонии последнего раздела монолога Сакса (3-я сц. III д.) с кодой Andante сонаты f-moll Брамса.

98a Moderato.

Да, крыль - я птич-ки той рас-тут цу -

98b Andante molto *espressivo* Брамс. Соната оп. 5

*ppp una corda*

Поэзная трактовка классической сонатности в увертюре, трансформация темы в разработке говорят о соприкосновении Вагнера с Листом. Характерны для позднего музыкального романтизма мотивы философских раздумий Сакса и сам образный строй музыки его монолога. Так, первая тема вступления к III действию — лейтмотив, взятый из монолога Сакса — типичный для романтиков "философский вопрос":

99 Poco largamente *espressivo*

*f* *p*

Ее одноголосное изложение в низком регистре, декламационный характер нисходящего движения роднят ее с темами h-moll'ной сонаты и "Фауст-симфонии" Листа, связанными с вечной загадкой бытия, теми неразгаданными вопросами, на которые наталкивается ищущая мысль героя.

Широта жанрового и стилистического обобщения в опере доказывает глубокие национальные корни и исторические связи вагнеровского творчества. В его эволюции "Нюрнбергские мастерзингеры" составили важнейшее звено.

Несмотря на большое своеобразие оперы, она не была случайным или изолированным явлением в вагнеровской системе. К ней протянулись нити от народных сцен "Летучего голландца", рыцарских песен и хоров "Тангейзера", от философских монологов Вотана, психологической лирики "Валькирии" и "Тристана и Изольды".

Для дальнейшего движения вагнеровской мысли исключительное значение имел тот поворот ко всеобщему и объективному, который осуществился в "Мейстерзингерах". Он наполнил новым светом заключительные страницы эпического "Зигфрида" и нашел — теперь уже на характерной для Вагнера мифологической основе — воплощение в его последнем творении — "Парсифале".

## "ПАРСИФАЛЬ"

Опера "Парсифаль", отразившая сложную картину мировоззрения позднего Вагнера, явилась закономерным завершением творческого пути композитора. Последнее творение подводит итог долгим раздумьям художника о судьбах человечества, обобщает достижения Вагнера в области оперной драматургии и воплощает их в новом качестве.

Мифологический сюжет, использованный в "Парсифале", прошел большой путь, прежде чем получить воплощение в творчестве Вагнера. Сказания о Граале были распространены в эпоху Средневековья и среди кельтских народов, и в романских странах, и на территории, населенной германскими народностями. В период расцвета рыцарского романа в конце XII—начале XIII веков мотив Грааля встречался во многих произведениях. Наибольшую известность получила стихотворная эпопея германского поэта Вольфрама фон Эшенбаха "Парцифаль" (ок. 1210). Основываясь на незавершенном романе француза Кретьена де Труа "Персеваль, или Повесть о Граале", он создал свою версию мифа<sup>1</sup>.

В рыцарских романах королевство Грааля существует рядом с другим условным миром — государством короля Артура, в котором воплотились представления средневекового человека об идеальном рыцарском содружестве. Соратники Артура, в стране которого правят принципы рыцарского "вежества", проводят жизнь в поединках, турнирах и праздничных пирах. Культивируется поклонение прекрасной даме. Крулый стол короля Артура — символ равноправия доблестных героев. У Кретьена де Труа и Вольфрама фон Эшенбаха царство Грааля, в отличие от государства Артура, становится сокровищницей непреходящих духовных ценностей человечества. "Поиски Грааля — труд нравственный, путь к нему есть путь познания окружающего мира и самого себя", — отмечает Л. Гинзбург, блистательно переведший на русский язык "Парцифалья"

---

<sup>1</sup> Кроме "Парцифалья", до нас дошли два незавершенных произведения Вольфрама: роман "Титурель" и поэма "Виллехальм". Оба они также связаны с темой Грааля.

Вольфрама<sup>1</sup>. Королевство Артура в сравнении с Граалем не кажется уже совершенным.

"Парцифаль" Вольфрама фон Эшенбаха по форме — традиционный приключенческий эпос. Повествование ведется "просто, по-житейски, не без некоторого балагурства даже"<sup>2</sup> Но постепенно основой романа становится мысль о несправедливости, часто торжествующей в рыцарском мире, о страданиях, наполняющих жизнь, о необходимости изменения ее устоев, обретения истины сострадания, проповеданной поэтом в эпоху жесточайших пыток и казней еретиков, когда сожжением на костре каралось даже чтение Библии! Кульминационным моментом в раскрытии этой мысли является эпизод в священном замке Мунсальвеш. В разгар рыцарского пира перед выносом Грааля в зал вступает оруженосец с копьем, с которого струится кровь.

И это вот что означало:  
Все человечество кричало  
И в иступлении звало  
Избыть содеянное зло...<sup>3</sup>

"Избыть содеянное зло" — ради этого непобедимый Парцифаль отказывается и от воинской славы, и от куртуазных приключений.

Каждый из авторов разных версий мифа ищет свой Грааль, свою высшую духовность и веру. В творчестве выдающихся поэтов-романистов высокого средневековья королевство Грааля выступает как одна из поэтичнейших утопий о незатухающем источнике человечности и доброты, свет которого люди должны заботливо оберегать путем неустанной борьбы со злом, стремления к этическому совершенству.

Тема Грааля привлекала Вагнера на протяжении без малого четырех десятилетий, начиная со времени работы над "Лознгрином" (1845—1848), сюжет которого композитор почерпнул на последних страницах средневекового "Парцифалья".

В статье "Вибелунги" (1848), намечающей замыслы и "Кольца нибелунга", и "Парсифалья"<sup>4</sup>, уже формируется мысль о Граале как духовном сокровище, спасительном для человечества. Его противопоставление золоту, которое Вагнер делает символом мирового зла, получает грандиозное воплощение в двух концепциях — в "Кольце нибелунга" и "Парсифале" — произведениях, создание которых заняло более тридцати лет.

В том же 1848 году Вагнер работал над оперным эскизом в стихах "Иисус из Назарета", оставшемся незаконченным. В этом произведении он впервые обратился к евангельской тематике, которая затем вошла в

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Разбилось лишь сердце мое. М., 1983. С. 36.

<sup>2</sup> Там же. С. 21.

<sup>3</sup> Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль // Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 373.

<sup>4</sup> См. об этом в разделе, посвященном "Кольцу".

символическую систему "Парсифаля". Вагнеровский Христос — проповедник истинной красоты человеческих чувств, главное из которых — любовь (еще впереди вагнеровские гимны любви в "Валькирии" и в "Тристане"), его учение — это "бунт против безжалостного общего уклада жизни"<sup>1</sup>. Образ Марии Магдалины в опере о назаретянине особенно отчетливо предвосхищает "Парсифаля", становясь там одним из ликов сложнейшего образа Кундри.

Написанная в следующем 1849 году статья "Искусство и революция" по-своему также предвосхищает "Парсифаля", что может показаться парадоксальным, ведь эта статья, где Вагнер с гневом обрушивается на христианство, принципы которого "не могут быть проведены в жизнь"<sup>2</sup>, — одна из самых атеистических его работ, тогда как "Парсифаль" пронизан христианской символикой. Но не следует забывать, что отношение Вагнера к христианству даже в этот самый "атеистический" период его жизни не было однозначным. Да, итоговый призыв поставить жертвенник Христу в контексте статьи звучит несколько неожиданно (это противоречие отметил еще А.Блок<sup>3</sup>), — но именно "Искусство и революция" показывает: идея братства, получившая грандиозное воплощение в "Парсифале", — вот что всегда привлекало Вагнера в христианстве. "Итак, Христос нам показал, что мы, люди, все равны и братья"<sup>4</sup>, — эти слова, сказанные в революционном 1849 году, многое проясняют в жизни и творчестве Вагнера.

Первый этап работы над "Парсифалем" приходится на период создания "Тристана". "...я вспомнил вдруг, что сегодня страстная пятница, вспомнил, как сильно меня растрогали стихи Вольфрама в Парсифале, посвященные этому дню (...) быстро набросал план целой драмы, разбитой на три акта", — эта запись в автобиографии, относящаяся к 10 апреля 1857 года, позволяет с точностью до одного дня установить дату начала работы над "Парсифалем"<sup>5</sup>. С самого начала Вагнер выделяет из повествования Вольфрама фон Эшенбаха идею сострадания. Человек, обретший чувство подлинного сострадания, «становится искупителем мира — в свое время идея эта станет для тебя ясною из третьего акта "Парсифаля": "Утро Страстной пятницы"» — обращается Вагнер к М.Везендонк (запись в дневнике от 1 октября 1858 г.)<sup>6</sup>. Как видим, решение кульминационного эпизода "Чудо Страстной пятницы" (крещение грешницы, расцветание весенней природы и расцветание человечности в душах героев) было найдено за два десятилетия до того, как он приступил к окончательной реализации замысла "Парсифаля" (1877—1882 годы).

<sup>1</sup> Обращение к друзьям. С. 422.

<sup>2</sup> Избр. работы. С. 135.

<sup>3</sup> Блок А. Искусство и революция // Собр. соч. М., 1962. Т. 6. С. 25.

<sup>4</sup> Избр. работы. С. 141.

<sup>5</sup> Мемуары. Т. 3. С. 105—106.

<sup>6</sup> Дневники. С. 248.

В письме к Матильде Везендонк от 30 мая 1859 года<sup>1</sup> Вагнер пишет о своем понимании Грааля. У Вольфрама "вожделеннейший камень Грааль" обладал как духовной, так и материальной силой; среди многих его чудесных свойств — способность насыщать и утолять жажду многочисленных рыцарей:

О, сколько в чашах золоченых:  
Вареных, жареных, печеных  
Яств у Грааля! Он готов  
К раздаче мяса всех сортов<sup>2</sup>

Вагнер решительно отсекает все материальное, приземляющее образ Грааля. Он акцентирует одно его свойство: Грааль — источник непреходящей этической силы и духовной красоты человека. В благах, которыми Грааль одаривает людей, уже нет места яствам; это исключительно лишь сияние, свет истины, которую должны воспринять рыцари. Поэтому Грааль для Вагнера — не "вожделеннейший камень", а чаша, та самая чаша, что, согласно евангелию, была на тайной вечере и в которую, по преданию, потом собрана кровь Христа. Чаша Грааля, бесспорно, наделена символическим звучанием в "Парсифале". На тайной вечере ученикам была завещана истинная вера, и в опере Вагнера чаша Грааля является символом **з а в е щ а н н о г о**.

Важнейшую роль в опере о Граале играет и другой священный предмет — копье. Окровавленное копье неизменно присутствует во всех вариантах мифа. Истоки этого — и в евангельском рассказе о стражнике, пронзившем ребра распятого Христа, и в легендах о магическом копье кельтской мифологии. У Вольфрама окровавленное копье — символ горя и страданий, которых "в мире накопилось столько, что уже выдержать невозможно — кровь хлынула"<sup>3</sup>. Вагнер сохраняет эту символику, но вводит мотив утраты копья, отсутствующий в романе. Чаша Грааля и копье Голгофы образуют единую символическую систему. Они вместе олицетворяют завещанное. Но и у т р а ч е н н о е.

Таким образом, налицо стремление Вагнера по-новому развить и сконцентрировать содержание легенды. За основу своего сказания композитор берет мотив утраты завещанных идеалов человечности, оставляя за пределами оперы и многочисленный двор короля Артура, и великолепные, сочные описания Эшенбахом быта, и яркие, слегка сдобренные юмором рассказы о рыцарских похождениях. Возвращение утраченного копья — вот узел, стягивающий все остальные сюжетные линии. Более глубинные пласты содержания призваны раскрыть этот обобщающий символ, выявить высший гуманный принцип, который человечеству необходимо высвободить из забвения.

<sup>1</sup> Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Berlin, 1906. S. 142—149.

<sup>2</sup> Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль. С. 376.

<sup>3</sup> Гинзбург Л. Разбилось лишь сердце мое. С. 36.

Итоговой и у Эшенбаха, и у Вагнера становится идея братства. К утверждению этой идеи направлено в "Парсифале" разрешение всех этических проблем. Но если средневековой поэт воплощает мысль о братстве, описывая в конце эпопеи дружеский союз множества героев (здесь и христиане, и иноверцы, и союзники, и непримиримые доселе враги), скрепленный родственными узами, то Вагнер акцентирует духовное родство людей, прибегая к символу-обобщению, которым становится воспроизведенный в конце I действия обряд тайной вечери (у Эшенбаха пир в замке Грааля не имеет подобной ассоциации). Само словосочетание "тайная вечеря" — укоренившийся русский вариант — не точно передает значение, вложенное Вагнером в это понятие. В тексте оперы (хор рыцарей, вступающих в зал Грааля, I д.) обряд Грааля выступает в значении "братской трапезы"<sup>1</sup>. Звучание хора в сцене обряда является воплощением объединения людей, избравших путь служения добру и справедливости.

Но торжество идеала братства невозможно в мире, переполненном злом, несправедливостью, страданиями. Как и поздние статьи Вагнера, его последняя опера направлена против жестокости и бездуховности, царящих в мире. Трагическую ситуацию современности художник символически выражает в образе затухающего Грааля, хранители которого утрачивают способность воспринимать излучаемый им свет. Страдания заслонили источник добра и нравственной красоты. Вина Амфортаса, утратившего копье, не дает ему созерцать и нести людям свет истины. Вид Грааля неизменно усиливает его муки. В растерянности и все рыцари. Лишь возвращение копья и искупление вины Амфортаса может восстановить гармонию в Граале. Однако рыцарская община не в силах более противостоять миру Клингзора. Стражи Грааля не рискуют, вступив в борьбу с inferнальным волшебником, разделить участь Амфортаса и предпочитают держаться под защитой Грааля, предаваясь бесплодным сетованиям. Кажется, скоро настанет момент, когда исполнится замысел Клингзора овладеть Граалем.

Страдания, переполняющие мир, воплотились в образах Амфортаса и Кундри, их испытывает и сам Парсифаль. Ярко символически образ Амфортаса, отважно ринувшегося в бой с Клингзором, но павшего жертвой любовной страсти и утратившего копье. В упоминавшемся письме к Матильде Везендонк от 30 мая 1859 года Вагнер называет Амфортаса образом "страдающего и заблуждающегося человечества". Это обобщенный образ страждущего, однажды ошибшегося и испытывающего неутрачиваемые муки совести. Между раскаянием, отчаянием и надеждой мечется

<sup>1</sup> Сцену обряда в "Парсифале" предвосхищает произведение 1843 г. "Братская трапеза апостолов" (библейская сцена для мужского хора с оркестром). В нем также хор поделен на три части, использован тот же пространственный эффект — звучание голосов с высоты.

раненая душа Амфортаса. Исцеление Амфортаса — это символ исцеления совести человечества.

Образ Кундри уникален в мировой оперной литературе. Ее трагическая раздвоенность, метания души между светом и тьмой показаны с невиданной психологической достоверностью и напряженностью. В единственном женском персонаже "Парсифаля" Вагнер совместил несколько женских фигур из романа Вольфрама. В романе Кундри — грозная пророчица, наделенная отталкивающей внешностью (кабаныи клыки, обезьянья кожа, львиные когти, уши, как у медведицы) и мудрой душой. В уста своей Кундри Вагнер вложил ее рассказ о смерти Герцелойды, матери Парсифаля. Коварная и неотразимая, но близкая к раскаянию соблазнительница носит у Эшенбаха другое имя — Оргелуза. В романе именно она была виновницей беды, происшедшей с королем Амфортасом (так назван этот герой в "Парцифале"). А эпизод называния имени Парсифаля заставляет вспомнить еще одну героиню романа — Сигуну. В вагнеровской Кундри просматриваются и другие, заимствованные не у Эшенбаха мифологические прообразы. Во II действии Клингзор называет героиню Иродиадой. Действительно, мотив глумления над праведником (Иродиада добивается смерти Иоанна Крестителя, Кундри осмеивает жертву Христа), введенный Вагнером, роднит Кундри с этим евангельским персонажем. Наконец, эпизод омоения ног Парсифаля бесспорно вносит ассоциацию с образом Марии Магдалины, который уже был разработан Вагнером в "Иисусе из Назарета".

Создавая символический образ затухающего Грааля, с колоссальной экспрессивной силой изобразив муки и страдания Амфортаса и Кундри, не находящих участия к своим бедам, Вагнер выразил мысли о трагедии своего времени — времени крушения человеческого духа, ослабления идеалов гуманизма. Поразительно пророческое предвидение Вагнера, острое переживание приближающейся возможности падения этих идеалов, что в достаточно полной мере реализовалось в ближайшем историческом будущем, в первой половине XX века.

Утверждению нравственного идеала братского объединения людей предшествует в "Парсифале" длительный и мучительный процесс возвращения человеку человечности. Восстановить гармонию в царстве Грааля, вернуть людям способность "простого чувственного понимания" страданий другого человека суждено Парсифалю<sup>1</sup>.

Знаменательно изменение, сделанное в образе и в самом имени героя: Парцифаль (Parzifal) у Эшенбаха — Парсифаль (Parsifal) у Вагнера.

<sup>1</sup> Слова Вагнера об образе Лознгринна: "В нем я выразил глубочайшую трагедию нашего времени, а именно": "...страстную потребность быть предметом простого чувственного понимания..." (Обращение к друзьям. С. 178). Осознание необходимости "простого чувственного понимания", тоска по которому пронизывает "Лознгринна", стало одной из основ монументальной концепции последней оперы Вагнера.

Вагнеровский Парсифаль — не странствующий непобедимый рыцарь, а "святой простец"<sup>1</sup>. В опере опущены почти все бесчисленные подвиги и ратные победы героя, рассказанные Эшенбахом, а те, что остались в тексте оперы (как, например, сражение с рыцарями Клингзора, испытания и битвы во время поисков Грааля), Вагнер не включает в сценическое действие, оставляет "за кадром". Все внимание сосредоточено на процессе этического прозрения, осознания своего долга перед людьми.

Парсифаль совершает колоссальный нравственный труд внутреннего перерождения — от наивного юноши, случайно попавшего в область Грааля и узнавшего там о несправедливости и страданиях, до человека, обретшего силу духовно преобразовать мир и тем самым избыть страдание и зло; от убийства лебедя, выразившего нравственную слепоту героя, до постижения тех этических проблем, в разрешении которых так нуждается Грааль. Толчком к окончательному постижению истинного отношения к миру стал для Парсифаля поцелуй Кундри. В нем он познал всю бездну эротических наслаждений, погрузившись в которую он навсегда сошел бы с пути служения людям, любви к ним и участия к их бедам. Поцелую предшествует большой рассказ Кундри о смерти Герцелойды — матери Парсифаля. Охватившее все существо героя чувство вины перед матерью, которую он покинул, и воспоминание об обряде Грааля, об Амфортасе, чьи страдания он видел, но не разделил их, рождает в Парсифале способность к состраданию, способность относиться к мукам другого как к своему собственному горю. Подобно Амфортасу и Кундри он попадает во власть мук раскаяния. Всю свою прежнюю жизнь Парсифаль воспринимает как нарушение нравственного завета доброты и человечности, служению которому он теперь себя посвящает.

В образе главного героя Вагнер проповедует **н р а в с т в е н н у ю а к т и в н о с т ь**, противопоставляя Парсифаля общине Амфортаса с ее созерцательным сочувствием мукам главы ордена Грааля. Нравственное совершенствование не терпит догм и самоуспокоенности, остановиться в этом процессе — значит утратить сами этические основы. Предсказание о том, что искупить страдания способен только пришедший со стороны "святой простец", а не один из рыцарей Грааля, является обвинением хранителям источника света и добра.

Главное, что удалось обрести Парсифалю — это "мудрая жалость", понимание чужого горя. Категория сострадания занимает центральное место и в философии Шопенгауэра, где она также является основной духовно-преобразующей силой. Утверждение этой категории в художественном сознании Вагнера происходило "при помощи" Шопенгауэра — это подтверждается многими письмами композитора. Но, как и в

<sup>1</sup> Вагнер воспользовался причудливой этимологией И.Герреса, высказавшего в начале XIX в. предположение об арабском происхождении имени "Парсифаль", которое должно в таком случае переводиться как "чистый, непорочный глупец".

"Тристане", идеи Шопенгауэра в опере о Граале скорее отрицаются, чем утверждаются. Внешне логика рассуждений вполне соответствует взглядам великого философа-пессимиста: от чужих бед и страданий, к которым нужно суметь отнестись как к своим собственным (у Шопенгауэра индивидуум, осознавший безжалостную власть воли, видит себя таким же ее проявлением, как и все остальное в мире, поэтому-то на скорби всего живущего он смотрит как на свои скорби), — к состраданию. Момент отречения от эгоистических стремлений, преодоления жажды чувственных наслаждений и обретения истинного сострадания, равно обращенного и к королю Грааля, и к отверженной всеми грешнице, является переломным моментом оперы. Но как же далек итог рассуждений Вагнера в "Парсифале" от шопенгауэровского учения! Сострадание, проповедуемое композитором, включает в себе противление злу, оно способно преобразовать людей, сделать осуществимым идеал человеческого братства. Шопенгауэр же заканчивает "Мир как волю и представление" словами: "Для тех, в ком воля привела к отрицанию самой себя, этот наш реальный мир со всеми его солнцами и млечными путями представляет собой — ничто"<sup>1</sup>. Парсифаль ради людей, ради мира забывает о своем Я, стремится к воссоединению с человечеством, с природой; герой Шопенгауэра, обретая сострадание, уходит в свое Я, прорывает всяческие связи с жизнью.

В своей концепции композитор ближе Вольфраму фон Эшенбаху, чем Шопенгауэру. Смысл, вкладываемый в понятие сострадания Вагнером и Эшенбахом, в существе своем общий, наделен возвышенным этическим звучанием. Вера в сострадание — это вера в гуманическую сущность человека; она лежит в основе гимнов человечности обоих художников.

Спешите, спешите на помощь к нам,  
К тем, кто обижен и гоним,  
Навек спознавшись с состраданием  
Как с первым рыцарским даянием<sup>2</sup>.

Вагнер указывает в "Парсифале" путь духовного возрождения человека. Сконцентрировавшись на проблемах нравственного долга, размышляя о сострадании, призывая к доброте и служению справедливости, он вступил в область, составляющую неотъемлемую собственность немецкого искусства и долгое время определявшую важнейшее качество духовной жизни немецкой нации в целом. На протяжении столетий мировоззрение народов Германии, этика, мораль, — вплоть до повседневных обычаев и привычек — устойчиво сохраняя следы Реформации, были неразрывно связаны с религиозными представлениями. Вспоминаются слова Маркса: "Лютер освободил человека от внешней религиозности,

<sup>1</sup> История немецкой литературы. М., 1968. Т. 4. С. 41.

<sup>2</sup> Вольфрам фон Эшенбах. Парсифаль. С. 344.

сделав религиозность внутренним миром человека"<sup>1</sup>. В искусстве и философии Германии противоречие между поисками реальной истины и морально-этическими установлениями христианства было, в сравнении с другими нациями, незначительно<sup>2</sup>.

В "Парсифале" явственно зазвучала мысль о духовном противлении злу, столь важная в немецком искусстве предклассической эпохи, в первую очередь в творчестве Баха. Напоминая человеку о величии его души, бичуя предательство, равнодушие, самоуспокоенность, призывая беречь красоту истинных человеческих отношений и красоту мира, автор "Парсифаля" неизбежно соприкасается с Бахом, в творчестве которого эти образы получили наивысшее раскрытие. Вагнера, обладающего, как ни один художник XIX века, острым чувством мирового катастрофизма, сближает с Бахом невиданная сила обобщений в сфере трагического. Полтора столетия спустя после "Страстей по Матфею" у Вагнера во всем ее величии возродилась тема крестных мук как воплощение страдающего человечества. В "Парсифале" в числе действующих лиц нет евангельских персонажей. Все упоминания о Христе, все сюжетные мотивы и ассоциации, связанные с ним, спрятаны в глубокий подтекст. Но всякое страдание имеет в "Парсифале" прообразом и мерилom Голгофу. Великая заслуга Вагнера в том, что крестные муки не заслонили у него простых человеческих страданий, каждое из которых соизмеримо с жертвой Христа. Для Баха сами евангельские страсти человечны. Вагнер же как бы "очеловечивает" их, помещая между ними и слушателями героев своей оперы — Амфортаса, Кундри и Парсифаля с их напряженнейшим внутренним миром.

Вечные евангельские образы получили в "Парсифале" гуманистическую трактовку, окрашены проникновенным лиризмом. В сочетании с вагнеровскими принципами драмы-мифа, с углубленным психологизмом они придают неповторимое своеобразие жанровому облику музыкального сказания о Граале. Сам Вагнер обозначил жанр "Парсифаля" как *Bühnenweihfestspiel* — торжественное религиозное сценическое представление. Благодаря специфике содержания композитор имел возможность

<sup>1</sup> Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 1. С. 422—423.

<sup>2</sup> Эта особенность духовного развития Германии дает о себе знать даже в XIX в. Если французские материалисты во второй половине XVIII в. призывали к полному искоренению религии, разумея ее как одно из роковых заблуждений человечества ("религия родилась в результате встречи дурака с мошенником"), то современник Вагнера и Маркса Л.Фейербах, автор классического атеистического труда "Сущность христианства", проникший в тайники возникновения религиозных представлений глубже, чем его предшественники во Франции, отнюдь не призывал к уничтожению религии вообще. Гуманистическую этику он считает необходимым освятить религиозным ореолом: "Быть без религии — значит думать только о себе; иметь религию — значит думать о других" (Фейербах Л. Избр. философские произведения. М., 1955. Т. 2. С. 414). Нанеся едва ли не самый сокрушительный удар по христианству, Фейербах проповедует новую "религию любви".

опереться здесь на прочный фундамент обширного и всесторонне разработанного пласта немецкой музыкальной культуры. Связи с традициями шли, минуя оперу XVIII—XIX веков (отношение к ней оставалось в целом односторонне критическим) к духовным жанрам предклассической эпохи. То, что немецкая опера должна сохранять преемственную связь с немецкой вокально-полифонической музыкой, всегда было одним из принципов эстетики Вагнера, отмечавшего, что именно в духовных жанрах — от хора и духовной песни до "Страстей" Баха — сформировалась собственно национальная музыка<sup>1</sup>. Но никогда Вагнер не проявлял столь сильного тяготения к протестантской музыке, как в годы создания "Парсифаля". Он тщательно изучал произведения Баха, в первую очередь "Страсти", продолжал исследования истории протестантского хора, начатые им еще в Дрездене (хоральность "Тангейзера" — лучшее тому подтверждение)<sup>2</sup>. В результате возникла важнейшая краска неповторимого жанрового сплава в "Парсифале" — черты духовной оратории.

Оттапливаясь от великолепной формулировки Б.Асафьева ("Руслан" — "славянская литургия эросу") "Парсифаля" можно назвать "германской литургией этосу". Религиозно-обрядовое начало в полной мере выражено в одной, но вершинной по звучанию сцене братской трапезы (2-я сц. I д.). Эта монументальная вокально-симфоническая фреска с хором, основанная на широких проведеньях хоральных мелодий, часто звучащих у мощных хоровых унисонов, занимает особое место в творчестве композитора, заставляя вспомнить и кантаты, и Страсти, и в особенности Рождественскую ораторию Баха, любимейшее произведение Вагнера. Унаследованные от Баха хоральные фантазии с развитым самостоятельным сопровождением дополнены напряженностью позднеромантической гармонии, расцвечены и усилены мощью и разнообразием звучания современного оркестра, организованы в единую композицию логикой оперно-симфонического развития.

Как и в баховских ораториях, хор представлен в "Парсифале" в различных качествах. В эпизоде убийства лебедя (I д.) значение хора, активно участвующего в действии, негодующего, ведущего плененного Парсифаля, — совершенно отлично от хорального пения в сцене обряда. В первом случае он напоминает хоровые реплики (*turbae*), озвучивающие у Баха прямую речь евангельского текста (вспомним поразительные "Распи его" из "Страстей по Матфею"), а возвышенные, структурно оформленные хоровые эпизоды из сцены обряда, как и финальный хоровой апофеоз, подобно хоралам в Пассионах, являются нравственным осмыслением происходящего. Обобщая и подытоживая события I и III дей-

<sup>1</sup> См. *Гамрат-Курек В.* Вагнер и протестантский хорал // Рихард Вагнер. Статьи и материалы. С. 96—97.

<sup>2</sup> Об отношении Вагнера к Баху в период создания "Парсифаля" см.: *Gregor-Dellin M.* Richard Wagner. München; Zürich, 1980. S. 784—785.

ствий, хоры создают возвышенную этическую атмосферу звучания, придают ему масштабность и значительность, несут основную идею братской общности. Хоры становятся итогом драматургического развития; так хорал в кантатах и ораториях Баха обобщает идею произведения, завершая его объединенным пением всей общины.

Необычна для оперы сквозная роль повествовательного элемента в "Парсифале". Основное повествование ведется от лица рассказчика и толкователя событий Гурнеманца, своего рода летописца Грааля<sup>1</sup>. Присутствие рассказчика также сближает "Парсифаля" с баховскими пассионами, хотя роль Гурнеманца несколько отлична от Евангелиста, не участвующего непосредственно в событиях. Гурнеманц порой включается в действие: изгоняет Парсифаля, помазывает его голову на царство и т. п., но он в первую очередь все же рассказчик, а не действующее лицо. Именно поэтому Гурнеманц, чья партия одна из самых объемных в опере, не наделен ни одним характеризующим его лейтмотивом. Факт уникальный в оперном творчестве Вагнера!

Ораториальность, пассионность "Парсифаля", так же как и обращение к религиозной тематике, — всё это служит созданию исторической арки, протягивающейся от позднего романтизма к искусству предклассической эпохи. Остановливаясь на духовных сюжетах, поздние романтики обращались к истокам современного им общества, выросшего из недр многовековой христианской цивилизации. Композиторы выделяли из религиозной оболочки в первую очередь этические категории, идеал душевной чистоты и нравственного подвига. К этим идеалам обращены многие, преимущественно ораториальные произведения эпохи позднего романтизма: "Детство Христа" Берлиоза, Немецкий реквием Брамса, "Заповеди блаженства" Франка, "Святая Людмила" и "Stabat Mater" Дворжака. Особо следует отметить близость концепций "Парсифаля" и ораториальных произведений Листа. Ораторию "Христос" и своеобразное камерно-ораториальное произведение "Via crucis" (для хора и органа) связывает с "Парсифалем" возрождение тематики пассионов. "Легенда о Святой Елизавете", как и опера о Граале, утверждает нетленные этические принципы, образующие высшее понятие "человечности": доброту, сострадание (как и у Вагнера, основа концепции), милосердие, неприятие зла, самопожертвование ради служения людям.

Но "Парсифаль" — не только опера-оратория, окутанная неизбывным сиянием Грааля, но и напряженнейшая, детализированная психологическая драма. В этом смысле "Парсифаль" в творчестве Вагнера более всего родствен "Тристану", приближаясь к нему, а временами и превосходя (особенно в центральном дуэте Кундри и Парсифаля) его по глубине и интенсивности внутренне-эмоциональных процессов. Знаменитое со-

<sup>1</sup> В повествовательное русло включаются также рассказы Кундри и Парсифаля.

поставление Вагнера с Достоевским, сделанное Т. Манном, относится именно к "Парсифалу"<sup>1</sup>. Опера о Граале — вершина, один из главных итогов развития музыкально-романтической концепции в целом; в ней слились в невиданно грандиозном синтезе объективно-эпическая и субъективно-психологическая линии романтизма, устойчиво развивавшиеся на протяжении почти всего XIX века, начиная с творчества Шуберта.

Острота психологизма, сквозное вагнеровское развитие в сочетании с эпико-ораториальным началом в "Парсифале" определяют необычность расстановки конфликтных сил. Различимы два основных уровня воплощения конфликта. С одной стороны — противоборство обобщенных, неперсонифицированных идей-принципов, которое образует контрасты крупного плана и определяет основные контуры драматургии (Грааль—Клингзор—Грааль). С другой, минуя привычное для драмы противоборство персонажей, — столкновения противоположных сторон внутреннего мира каждого из трех главных героев (Амфортас, Кундри, Парсифаль). В опере, где все направлено на преодоление трагедии индивидуализма, идеи Грааля являются "заданным критерием" поступков, к ним устремлено развитие образов героев (разумеется, из их числа исключается Клингзор). Динамика внутреннего эмоционально-психологического процесса — от страданий, от мучительной драмы души к ее разрешению — составляет внутреннее заполнение основного драматургического "каркаса" произведения. Без второго, внутреннего уровня драматургии нравственная проблематика "Парсифаля" не получила бы должной психологической аргументации, лишилась бы той глубокой экспрессии, без которой Вагнер не мыслит музыкальной драмы.

Сконцентрированность замысла "Парсифаля" на центральной идее с ее философско-символическим смыслом (перед нами своего рода сказание-притча о недопустимости забвения высших нравственных заветов — любви и сострадания) определяет характер интонационно-драматургического процесса. Музыкальный мир оперы населен огромным количеством тем, но по сравнению, например, с "Кольцом нибелунга" ничтожно малая их часть закреплена за определенными персонажами и предметами. Темы последней вагнеровской оперы особенно многозначны, наделены огромной обобщающей силой, а их конкретно-семантический смысл словно бы намеренно притушен. Усиливается значение нескольких выделяющихся на общем фоне главных, интонационно сконцентрированных и протяженных тем. Это особое качество тематизма "Парсифаля", проявившееся в широте и законченности музыкальных построений, их образной емкости и удивительной мелодической пластичности. Многие темы оперы нельзя назвать лейтмотивами в привычном понимании. Это не краткие, мобильно включающиеся в действие мотивы, а

<sup>1</sup> Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера. С. 111—112.

крупные, структурно оформленные образования, которые могли бы стать темами сонатно-симфонического цикла.

Последовательно проведен в "Парсифале" симфонический метод мотивного развития. Из основных обобщающих тем, наделенных большими потенциальными возможностями развития, вычленяются отдельные рельефные в интонационном отношении элементы, многие из которых в свою очередь становятся устойчивыми тематическими единицами (с устойчивым лейтмотивным значением), развиваясь в дальнейшем самостоятельно. Некоторые протяженные темы-обобщения, напротив, являются итогом процесса вызревания и собирания отдельных интонаций. В результате возникает сложная разветвленная система интонационных связей и соподчинений, наделенная непрерывным развитием, важнейшие этапы которого отмечены появлением образно емких тематических образований, обладающих широтой и законченностью построения, — как бы сгустков образно-интонационных процессов.

Главная, ведущая тема "Парсифаля" — начальный лейтмотив братской трапезы (или "тайной вечери" — в русской версии текста оперы). Это высшее тематическое обобщение оперы, основа художественной концепции произведения в идейном и музыкально-интонационном отношении. Образ, олицетворяющий идею человечности, высшего нравственного начала, выступает в качестве истока и вывода всего музыкально-драматургического развития.

Светлой возвышенной теме братской трапезы присущи необыкновенная пластичность и стройность интонационного развертывания. Она так же законченна и совершенна, как заключенная в ней мысль. А.Лоренц определяет структуру этой темы характерным для него понятием совершенной дуги (*vollkommende Bogen*)<sup>1</sup>. Тема возникает тихо, торжественно и просто, начинаясь плавно восходящей интонацией по тонам *As-dur*'ного трезвучия с секстой. Мелодическая направленность второго, минорного элемента темы противоположна началу: восхождение сменяется спадом на квинту с ее частичным заполнением. Наконец, третий элемент является обобщением первых двух (восхождение и противодвижение) и плавно замыкает "дугу" на терцовом тоне тонического трезвучия.



<sup>1</sup> Lorenz A. Der musikalische Aufbau von Richard Wagner "Parsifal". Berlin, 1933, S. 13.

Неповторим складывающийся из многих синкоп ритм темы братской трапезы, текущей естественно и свободно, преодолевающей тактовое деление и опору на сильные доли. Отметим и торжественные гармонии, в первую очередь медиантовое соотношение трезвучий. Но при первом проведении — тема звучит без сопровождения — мелодия вобрала в себя все выразительные средства, именно логика мелодического развертывания придает теме красоту и завершенность.

Главная музыкальная мысль "Парсифаля" обобщает громадный интонационный пласт. В ней возрождены интонации, шагнувшие из эпохи средневековья и Возрождения, во все времена выражавшие торжественно-гимнические образы духовного искусства. Эти интонации воплощены Вагнером в невиданно грандиозном для романтической эпохи звучании. Открывающий тему ход по звукам трезвучия с секстой, рождающий медиантовые мажоро-минорные светотени (лирическое воплощение этого медиантового оборота было дано в "Лознгрине"), обладает неповторимым сочетанием строгой возвышенности и сдержанно-проникновенной лирики. Французский исследователь Ж.Тьерсо, отмечавший претворение этой интонации у Госсека ("Te Deum"), писал, что ее «общие контуры говорят о как бы неизменно установленной форме для выражения религиозного вдохновения. По крайней мере, мы встречаем ее во все эпохи: в католической псалмодии, в песнопениях реформаторской церкви (германские хоралы, французские псалмы) — даже в "Парсифале"»<sup>1</sup>. Итоговая в своей образно-интонационной сфере роль главной темы оперы о Граале сравнима с ролью темы финала Девятой симфонии Бетховена, ставшей вершинным завершением другого музыкального пласта, связанного с типичными для эпохи классицизма идеями торжества разума и гармонии, воспеванием человеческих возможностей и радости бытия.

Трепетно пульсирующие аккорды флейт и кларнетов, мягко струящиеся фигурации струнных *divisi*, словно окутывающие мелодию сиянием (именно такой эффект постепенно разгорающегося сияния создает эта музыка в конце I действия в момент снятия покровов с Грааля), сначала отделены от темы, возникая во втором ее проведении во Вступлении. Тот же фактурный контраст повторен при перенесении ее в *c-moll* (третье и четвертое проведение). Сочетание строгости и необыкновенного колористического богатства — характерная черта стиля "Парсифаля".

<sup>1</sup> Тьерсо Ж. Песни и празднества французской революции. М., 1933. С. 35. О чрезвычайной распространенности этой интонации в определенной сфере духовных образов свидетельствует неоднократное обращение к ней другого великого композитора позднего романтизма, Ф.Листа, тяготевшего к духовной тематике (и, в отличие от Вагнера, часто прибегавшего к ораториальным жанрам). Тема из его небольшой кантаты "Колокола Страсбургского собора" приведена в статье Н.Виеру (*Виеру Н.* "Парсифаль" — итог творческого пути Вагнера // Рихард Вагнер: Сб. М., 1987. С. 202. О близости этой темы "Парсифаля" высказывался сам Вагнер). Основной лейтмотив одного из крупнейших произведений Листа, "Легенды о Святой Елизавете", также включает в себя трезвучие с секстой.

Интонационную сферу, характеризующую идею добра, вместе с главной темой составляют во Вступлении лейтмотивы Грааля и веры. Они образуют среднюю часть трехчастной формы, которая отличается необычайной для вагнеровских Вступлений обнаженностью и четкостью цезур, контрастным темброво-фактурным сопоставлением законченных разделов. Впечатляюща смена тембров между начальным и средним разделами: воздушную, плавно колеблющуюся звуковую массу, несущую тему братской трапезы, таинственная торжественность которой усилена включением трубы (*sehr zart*), сменяет компактное строгое четырехголосие тромбонов и труб (тема Грааля)<sup>1</sup>.

Соответственно изменился и сам характер этих диатонических тем с их хоральным складом, натурально-ладовыми оборотами (канонические секвенции на теме веры). Лирической плавности первой темы (вобравшей в себя хоральность) противопоставлены сурово размеренный ритм, строгость интонаций. Тема Грааля, в которой Вагнер свободно применил цитату из протестантской музыки ("дрезденское Атеп"), органично завершает линию торжественно-героической хоральности в творчестве композитора, особенно ярко представленную в "Тангейзере" и "Мейстерзингерах"<sup>2</sup>.



В динамической репризе Вступления с ее двойственным ладовым освещением (As/Г)<sup>3</sup> мотивно-секвентное развитие приобретает разработочный характер. Второй и третий элементы темы братской трапезы, выделившись из темы и рождая трагическую напряженность, разрывают "совершенную дугу". Развитие увенчивается экспрессивной "тристановской" интонацией с группетто, из которой в дальнейшем вырастает трагический лейтмотив плача. Этот всплеск мучительно-

<sup>1</sup> Приемы темброво-регистровых контрастов вносят в оркестровый колорит Вступления черты органного звучания.

<sup>2</sup> "Дрезденское Атеп" было использовано Ф. Мендельсоном в "Реформационной" симфонии (1830). По сравнению с ним Вагнер монументализировал тему: добавил два начальных аккорда, образовавших типично вагнеровский медиантовый оборот, избрал иное звуковысотное положение и оркестровку (у Мендельсона тема звучит пианиссимо в высоком регистре струнных).

<sup>3</sup> As-dur'ная тема возникает на нижне-медиантовой основе, реализуя ладовый штрих, заложный в мелодических контурах темы.

скорбных эмоций, ярко выделяющийся на фоне торжественной музыки Вступления, характеризующий царство Грааля, дает в полной мере почувствовать мощный заряд трагизма, переполняющий последнее вагнеровское творение.

Molto lento

102

*espr*

*f*

*dim.*

*p*

Итоговым во Вступлении является мажорное звучание темы братской трапезы на доминантовом органном пункте основной тональности *As-dur*. Здесь намечается торжественно-восходящий, "распряженный" вариант темы, который будет господствовать в финальном хоровом апофеозе. Симфоническое развитие основной темы обобщает, таким образом, важнейшие слагаемые философско-этической концепции "Парсифаля", основные этапы ее сюжетного воплощения — от заветов любви и нравственности (включающих память о страданиях и несправедливости) через трагедию их забвения и утраты до духовного возрождения и торжества обновленных идеалов. Интонационное содержание темы концентрирует не только неиссякаемый свет, разлитый в партитуре оперы, но и трагические образы. Отделившиеся от нее второй и третий элементы (см. пример 100) развиваются в опере самостоятельно, становясь мотивами "раны" и "копья". Выведение противоположных начал из одной, совершенной в своей пластике темы сообщает высшее единство внутреннему содержанию оперы, подчеркивает глубину основного кон-

фликта. В этом — проявление принципа с и м ф о н и з м а, в высшей степени присущего мышлению Вагнера.

Завязка сюжетного развития, постепенное раскручивание плотно сплетенных причин и следствий, приведших к сложившимся обстоятельствам, концентрация этих множественных мотивов вокруг двух центров — страдания и надежды на исцеление — таково основное содержание I действия.

Укрупняя драматургию, композитор снимает внешнее деление действий даже на сцены. Однако внутренняя организация действия позволяет все же расчленить его на определенные, достаточно завершенные этапы, выделяющиеся сменой обстановки и сценической ситуации, появлением новых действующих лиц, что сопровождается изменениями в тональном и тематическом развитии. Так, в I действии различимы две контрастные сцены, связанные симфоническим шествием в Грааль. Первая из них имеет экспозиционное значение. На общем диалогическом фоне здесь выделяются скорбное шествие с Амфортасом и большой рассказ Гурнеманца, а также появление Парсифаля. 2-я сцена — в замке Грааля — включает монолог Амфортаса и обряд братской трапезы. Сцены различны по форме. Информативно весьма насыщенная 1-я сцена, достаточно дробная по структуре, подводит к обобщающей, крупно построенной сцене в замке Грааля. Разомкнутые формы, в которых лишь изредка намечались признаки периодических структур, сменяются четкой строфичностью хоро-вых песнопений. Общинное, коллективное начало приходит на смену индивидуальным судьбам.

Начало 1-й сцены (As-dur) — это тонально-тематическое завершение Вступления, воплотившего образ Грааля. Светлый, манящий образ оставляет в памяти слушателя след эмоций, длительное время окрашивающих собой чередование сценических эпизодов, в которых на первый план выходят иные образы — в первую очередь страдания и скорби. Центральное место занимает трагическая фигура Амфортаса. Бедственное положение, в которое попало общество Грааля, наиболее полно выражено в образе виновного и страждущего короля. В 1-й сцене в партии Амфортаса нет крупных сольных эпизодов, но своеобразным кратким оркестровым монологом становится каждое развернутое проведение лейтмотива его страданий — выразительного *lamento* виолончелей на фоне прерывисто пульсирующих аккордов. Щемяще-скорбную краску вносит увеличенное трезвучие:

Andante sostenuto

Тема страданий Амфортаса

103



Эпизод появления Амфортаса, в котором тема его страданий доведена до полного развернутого звучания, содержит и первые ростки будущего душевного просветления, от него тянутся нити к эпизоду крещения Кундри в III действии. Таков мотив утреннего "пробуждения леса". В интонациях этого мотива — рождение благодарственного чувства, обращение к природе, эмоциональный облик и теплота тембра (дуэт гобоя и кларнета) прямо превосходящую тему расцветающей природы, главенствующую в эпизоде "Чудо Страстной пятницы".

Мотив пробуждения леса (I д.)



1046 *Tranquillo* Парсифаль Мотив пробуждения леса (III д.)

Как в э-тот лес шу-мя- щий я во-шел, меч-та-я

A musical score for vocal line and piano accompaniment. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat. The tempo is marked *Tranquillo*. The dynamic is marked *p dolce* (piano dolce). The music features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. There are slurs and phrasing marks throughout.

Тема расцветающей природы: ("Чудо Страстной пятницы")

1048 *Adagio*

A musical score for piano accompaniment. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat. The tempo is marked *Adagio*. The dynamic is marked *pp* (pianissimo). The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with 'x' above them. There are slurs and phrasing marks throughout.

Об.



В сюжетном отношении в 1-й сцене особенно важен рассказ Гурнеманца. В рассказах заключена завязка (вернее, завязки) сюжета "Парсифаля", поэтому раз за разом в опере наступают моменты, когда для того, чтобы двинуться в изложении событий вперед, необходимо вернуться глубоко назад, в прошлое. В неторопливо катящемся клубке сюжета раскручиваются всё новые нити, связанные с предыдущим. Сценические события, сами по себе занимающие значительный временной отрезок, имеют под собой в "Парсифале" как минимум четыре самостоятельных временных пласта: ранение Амфортаса, утрата копья и предсказание о "святом простеце"; детство Парсифаля и смерть его матери Герцелойды; появление реликвий — чаши Грааля и копья, воздвижение Титурелем замка и история Клингзора; евангельские события и проклятие Кундри.

Воплощая миф, художник неизбежно сталкивается с тем, что разгадка событий уходит в далекое прошлое, отодвигается точка отсчета<sup>1</sup>. В "Кольце нибелунга", начав с первоистока, Вагнер стремился придерживаться естественной хронологии. Иначе построен сюжет "Парсифаля". Это одно из первых произведений, во многом отказывающееся от традиционного последовательного хронологического изложения событий. "Парсифаль" в этом смысле ближе искусству XX века, чем другие творе-

<sup>1</sup> С этой проблемой столкнулся Т.Мани при создании одного из крупнейших эпических произведений литературы XX в., тетралогии "Иосиф и его братья": "Я решил, что одним жизнеописанием Иосифа здесь не обойдешься, и что тема требует от меня, чтобы я включил в книгу, хотя бы в общих чертах, всю предысторию легенды, историю отцов и праотцов Иосифа вплоть до Авраама и далее в глубь веков вплоть до сотворения мира" (Мани Т. Иосиф и его братья: Доклад // Иосиф и его братья. М., 1968. Т. 2. С. 904). Подобное отодвижение точки отсчета в глубь времен имело место и во время работы Вагнера над тетралогией.

ния Вагнера, и перекликается с творчеством таких писателей, как М.Пруст, Дж.Джойс, Г.Гессе, У.Фолкнер, З.Ленц и многие другие, с явлениями современного театра и кино. Наиболее полно особенности построения сюжета отразились именно в рассказе Гурнеманца, который построен как "концентрическая во времени" форма: в центре рассказа помещено наиболее далекое событие (упоминание о крестных муках), а вокруг него концентрическими кругами расходятся временные пласты, приближающие повествование к настоящему.

Смысловая кульминация, итог рассказа Гурнеманца — предсказание, где впервые в виде развернутой темы появляется лейтмотив "святого простеца" (его интонации неоднократно звучали ранее).

Più lento

105 Гурнеманц
Предсказание

„Чрез жа - лость мудр он, свя - той про -

- стец. Жди е - го: он мой го - нец!“

В предсказании — предначертанность развития событий, высшее, величное начало. Мелодия складывается из нисходящих квинт, начальная из которых — уменьшенная; гармония основана на неожиданном разрешении неустойчивых септаккордовых сочетаний в просветленные мажорные секстаккорды. Повелительно звучит завершающая фраза с торжественным плагальным оборотом. Начиная со II действия тема святого простеца активно включится в напряженнейшее внутренне-психологическое развитие; насыщаясь индивидуальной выразительностью, она станет главным лейтмотивом Парсифала. В I же действии ее проведения в неперсонифицированном виде образуют сквозную линию, связанную с образом надежды, — вплоть до завершающего действие небесного парения альта соло.

Рассказ Гурнеманца прерывается эпизодом убийства лебедя. Яркий сценический и музыкальный контраст выделяет момент первого появле-

ния главного героя оперы. Парсифаль охарактеризован фанфарной темой, которую по аналогии с "Лоэнгрином" хочется назвать лейтмотивом Парсифалья-рыцаря, подчеркнув отличие ее от темы святого простеца. Глубинное раскрытие образа главного героя начнется со II действия, при первом же появлении он предстает наивным юношей, нравственная слепота которого проявилась в убийстве лебедя. Таким образом, 1-я сцена образует своеобразную "двойную экспозицию" сюжета: факты, рассказанные Гурнеманцем, сменяются первыми сценическими событиями и появлением Парсифалья.

Во 2-й сцене основополагающей является антитеза, которую интенсивно развивающаяся интонационная сфера страдания образует с торжественными темами шествий и хоровых эпизодов, обобщающих свет Грааля. Эта антитеза ярко выражена уже в симфоническом переходе между сценами. Главная тема перехода-шествия — тема колоколов, исполняемая и оркестром, и колоколами на сцене. Образ, рожденный этой темой, величествен и живописен, он вводит в священный замок Грааля с его арочными сводами и величественным куполом. Торжественные перезвоны темы почти полностью совпадают с мерной поступью басов в последних тактах "Фауст-симфонии" Листа, что еще раз (как и главная тема "Парсифалья") свидетельствует о единстве интонационных поисков двух великих художников позднего романтизма<sup>1</sup>. Гармоническая основа темы колоколов совпадает с началом темы братской трапезы — тоны мажорного трезвучия с секстой, но разъятые на две кварты (с — g — а — е). Это архаизирует колорит, высвобождает медианту, подчеркивает пентатонику.

106 Lento e solenne



В среднем разделе шествия появляется вдохновенная тема плача, один из вершинных трагических образов "Парсифалья". Это первая кульминация сферы страдания. Пафос темы, возникающей у медных инструментов подобно вскрику отчаяния и боли, терпкие наслоения задержаний в нисходящих хроматических ходах, дублируемых терциями, мерная остинатная поступь — все это заставляет вспомнить вершинные страницы трагической музыки, Пассионы Баха, Реквием Моцарта. Особой проникновенностью обладает второе изложение темы (d-moll), когда ниспадающие хроматические терции продолжены томительно напряженным скорбным группетто:

<sup>1</sup> Интонационная параллель Лист—Вагнер отчетливо заявляет о себе и в порывисто-бурной теме Кундри, развивающей многие излюбленные образы Листа (главные партии "Прометея", I части "Фауст-симфонии" и другие).

Lento e solenne Тема плача

107

*dim.*

*p* *piu p*

*p espr*

Лейтмотив плача (у Вольцогена он назван "плач Спасителя") чаще других появляется при упоминаниях о муках Христа. Он же воплощает муки совести Амфортаса, страдания Кундри, ищущей избавления от проклятия, появляется при известии о смерти Герцелойды. В таких случаях тема плача звучит как вопрос: ради чего была принесена жертва, если мир несет в себе все новые и новые страдания? По Вагнеру, смерть на Голгофе нуждается в постоянном оправдании, и оправдать ее может лишь неустанная готовность "избыть содеянное зло" во всех его проявлениях.

Эпизодом, в котором интонации страдания находят наивысшее в I действии воплощение, становится монолог Амфортаса во 2-й сцене, где главенствует многократно проходящая тема плача. В трагическую сферу включается тема Грааля и тема братской трапезы. В конце — торжественно-скорбное проведение темы копыя, устанавливающее связь между страданиями короля Грааля и судьбами нравственных заветов. В таком виде, в полифоническом звучании, намеченном в репризе Вступления, мотив копыя становится темой скорби об утрате и забвении. Из краткой интонации заключительного характера он превращается в широкую патетическую тему кульминационного значения.

Росо ritenuto e sostenuto

108 Амфортас Монолог Амфортаса

Ты,  
*molto cresc.*  
 Ми - ла - серд - ный! Ах! По -  
*f* *dim* *p*  
 - ми - луй! Что мне до  
*p* *f* *dim*  
 са - на: вожь я был сла - бый  
*p*

Общие контуры 2-й сцены трехчастны: хор (рыцари, юноши, мальчи- ки) — соло (Титурель, монолог Амфортаса) — хор (сцена обряда). В первой хоровой композиции выделяется *S-dur'*ный хор рыцарей, где на фоне строгой хоральной мелодии мужских голосов и темы колокола в оркестре разворачивается захватывающее своей ритмической энергией, яркостью

красок шествие — сочный, могучий земной образ, перекликающийся с народным шествием из финала "Мейстерзингеров". А плавные триольные обороты с задержаниями напоминают песенные темы "Мейстерзингеров", внося лирическую краску в это строгое звучание.

Обряд — это самостоятельная, развернутая композиция внутри общей композиции сцены. Большая часть братской трапезы является расширенным вариантом Вступления. Отметим два основных отличия: первое — в сцене обряда усилены образы страдания — тема плача проходит полностью и развивается; второе — во второй части обряда звучат новые протяженные мелодии хорального склада, образуя четыре строфы хороших песнопений (три хора сменяют друг друга в порядке, обратном началу 2-й сцены: мальчики, юноши, рыцари). Сияние нравственных идеалов Грааля и страдание, омрачающее торжество, слились воедино в этой грандиозной симфонической фреске с хором. В последнем хоре рыцарей (он построен так же, как и начальный хор 2-й сцены — унисон мужских голосов и развитое оркестровое шествие) содержится призыв к осуществлению идеала братства людей, избравших своим делом служение добру и справедливости.

... Закончен обряд Грааля. Смолкло пение. Секвенции на теме веры и мотив колоколов, переходящий в тему Грааля, сопровождают шествие. Но каждая из этих тем в вершине своего развития омрачается минором пронзительной темы плача. Призыв рыцарей пока не осуществим. Не искуплены страдания, утрачено копьё, символ завещанного. Скорбь воцарилась в царстве Грааля. В то же время Vorspiel, захватывающий первый As-dur'ный эпизод действия, диатонические шествия и хоры воплощают величественно-прекрасный образ. Внутренне I действие озарено светом Грааля, но этот немеркнувший луч пробивается сквозь призму страдания, отчаяния и боли.

I и II действия образуют кардинальную антитезу в драматургии "Парсифаля". Противопоставляются два исконно непримиримых мира, две основные конфликтные силы. Для создания контраста использованы все выразительные средства, включая сценические декорации, костюмы и освещение, подробно намеченные ремарками Вагнера. П д е й с т в и е, начинаясь и заканчиваясь в h-moll, основной тональности Клингзора, воспринимается как мощный зловеще-мрачный мазок в образной палитре произведения.

Продолжается и внутреннее раскрытие конфликта, воплощающее мир психологических переживаний героев. Как и в I действии, большое место занимают образы боли и мук раскаяния. Продолжает развиваться и усиливается мысль о том, что страдание порождает страдание, боль, нанесенная другому человеку, в усиленном виде возвращается к тому, кто был ее причиной. Сами силы, несущие зло, не свободны от страданий. Свои муки присущи и темной душе Клингзора (тема Клингзора во вступ-

лении звучит в контрапункте с "терциями боли" из темы плача). Средоточием же их является Кундри — потрясающий своей трагической раздвоенностью образ.

Экспрессивно-взвинченный мрачный колорит II действия подчеркнут сразу — оркестровым вступлением (*Furioso*), сжатым монологом-заклинанием Клингзора и его диалога с Кундри. После возвышенных колокольных звучаний и торжественных хоров I действия — сгущенная фантастическая атмосфера царства зла, посылающего проклятье всему живому (аналог в русской музыке — Кашеево царство Римского-Корсакова). Хроматические мотивы, которые были экспонированы в рассказе Гурнеманца, получают здесь усиленно-концентрированное звучание. Тема Клингзора — воплощение демонизма — предстает во всей своей зловещей силе. Непрерывно развивающаяся тема колдовских чар смягчает интонации темы Клингзора, придает им томительную страстность, вкрадчивость и властность.

лейтмотив

109 [*Furioso*]

Клингзора

мотив чар

С появлением Парсифаля начинается главный этап идейно-драматургического развития. В начале возникает волшебная феерия — сцена-скерцо цветочных дев, в которой неузнаваемо преобразился язык и стиль оперы (с позиции современного творчества такой стилистической сдвиг, вероятно, классифицировался бы как полистилистика). В строгий дух нравственно-философской проблематики "Парсифаля" влилась стихия изящной вальсовости, рафинированная венская "штраусиана" (ближе к Рихарду, чем к Иоганну). Легкие орнаментальные гирлянды сплетаются в филигранную ансамблево-хоровую партитуру; наонакордовая лейтгармония и ориентальная мелизматика придают музыке особую изысканную томность (невольно возникают аналогии с волшебным замком Наины).

Важнейшим, переломным эпизодом развития эмоционально-психологической сферы оперы является сцена Кундри и Парсифаля, которую по психологической глубине и внутреннему накалу можно поставить рядом лишь с дуэтом из "Тристана и Изольды". Но и последний эта сцена превышает сложностью психологических ситуаций, ибо она проникнута драматизмом столкновения двух противоположных направлений стремлений героев, разностью их сознания, сложностью внутреннего мира и Кундри с ее трагическим прошлым, и Парсифаля с его пробуждающимся нравственным самосознанием. Даже для Вагнера этот дуэт уникален — по обилию контрастных эпизодов, по размаху рассказываемых событий, объясняющих и углубляющих смысл происходящего, по глубочайшим изменениям психологии героев.

В I действии Кундри представлена как добровольная служительница Грааля, неустанно ищущая целебный бальзам, способный облегчить муки Амфортаса. Лишь приглушенные проведения в оркестре темы Клингзора указывали на связь ее с царством зла. Однако во II действии в облике Кундри нет и тени того смятенного существа, каким видел ее Парсифаль в Граале. Неотразимая волшебница властно завладевает вниманием героя, стремясь добиться его сочувствия и любви. В сцене с Парсифалем раскрывается и причина двойственности внутреннего мира героини, мучимой между светом и тьмой. Кундри поверяет Парсифалю самый мучительный эпизод своей истории, уходящей в далекое, мифологическое прошлое (осмеяние Спасителя во время шествия его на Голгофу). Как и у Амфортаса, причиной неизбывных мук и метаний Кундри является трагедия больной совести. Проклятие Кундри — это ее мучительная память о прошлом. Она обречена на вечные поиски искупительной любви-сострадания. Не только магическая сила Клингзора принуждает ее вновь и вновь искушать рыцарей Грааля, она ищет среди них того, кто мог бы противостоять ее греховным чарам и положить конец ее мукам. Каждый соблазненный увеличивает в Кундри необратимое сознание вины, становится новой преградой на пути ее освобождения от власти Клингзора.

Главное в развитии образа Парсифаля — процесс нравственного прозрения героя. Для музыкального воплощения этого процесса поначалу главную роль играет мотив копья. Проведения мотива, "озвучивая" внутреннее интуитивно-чувственное постижение, намечают ступени приближения к истине. Вариант мотива копья звучал в сцене убийства лебедя, после вопросительного-осуждающих реплик Гурнеманца, и в конце I действия, став молчаливым ответом юноши на вопрос Гурнеманца о смысле увиденного во время обряда.



Ассоциативная связь между убийством лебедя и темой копья сложна, но достаточно отчетлива и глубинна — убийство стало нормой в мире, лишенном нравственной основы, утрата которой символически выражена в образе завещанного копья. Эта связь продолжена и в начале дуэта II действия. Парсифаль не отвечает на вопрос Кундри о том, что привело его в волшебный сад, но робкое проведение восходящей интонации темы копья (это лишь намек на тему) показывает, что в подсознании рыцаря, долго скитавшегося после посещения Грааля, неустанно жили воспоминания о страданиях Амфортаса, и именно они привели его в царство Клингзора, завладевшего копьем.

Важнейшей музыкальной характеристикой Парсифаля становится лейтмотив святого простеца. В начале дуэта (эпизод называния имени Парсифаля) он выходит на первый план. Поразительно звучание изменившихся интонаций темы (в них — и трепетность, и напряженное ожидание), озвучивающих гипнотический призыв Кундри — молниеносное погружение после скерцо цветочных дев в эмоционально-психологические глубины дуэта, по которым поведет слушателя Вагнер.

111 *Molto ritenuto* Начало дуэта Парсифаля и Кундри

Кундри  
Пар - си - фаль!

Парсифаль  
О - стань - ся! " Пар - си - фаль! "

В процессе дуэта Парсифаль окончательно утрачивает черты беззаботно-непобедимого рыцаря-простака (Парсифаль, как и Зигфрид — дитя лесов, выросший вдали от людей), становясь "рыцарем сострадания". Дуэт не столько поединок "противников", сколько совместное мучительное приближение к истине. Вольно или невольно Кундри ввергает Парсифаля во власть мук раскаяния, терзавших и ее. Здесь неизбежны аналогии с русской литературой<sup>1</sup>: трагедия больной совести звучит в "Парсифале" с огромной силой. Точки наибольшего соприкосновения идей добра и зла находятся в глубинах совести Амфортаса, Кундри и Парсифаля. И только в этих глубинах возможно зарождение истины сострадания, делающей Парсифаля искупителем мира, пред которым вся злоедающая магия Клингзора — ничто. Отсюда та мимолетность (типичная для Вагнера — вновь возникает сравнение с дуэтом из "Тристана"), которая свойственна важнейшему сценическому событию после дуэта — поединку с Клингзором, сохранившему лишь условное сюжетное значение.

Дуэт состоит из двух разделов, грань между которыми — поцелуй Кундри. Начало первой части выдержано в светлых тонах, здесь господствует умиротворенно-завораживающая лирика — Кундри рассказывает о детстве Парсифаля. Удивительно, сколько оттенков вложил Вагнер в эту музыку! В ней скрыто присутствует экспрессивно-чувственное триста-

<sup>1</sup> Кроме Т. Манна укажем на статью Н. Виеру, в которой автор предлагает сравнение Кундри с Настасьей Филипповной из "Идиота" (Виеру Н. "Парсифаль" — итог творческого пути Вагнера // Рихард Вагнер. М., 1987. С. 217.

новское начало. Первые такты арии-рассказа Кундри, по существу, являются глубоким переинтонированием Ges-dur'ной темы дуэта Тристана и Изольды. Очень важно тональное изменение (Ges—G) и различие ритмического дыхания музыки, приобретшего в "Парсифале" протяженность и песенность (черты колыбельной). В музыке арии-рассказа есть искренняя теплота и задушевность, ее подтекст напоминает о самом сокровенном, что хранится в глубинах памяти Парсифаля, — о матери.

Наметившаяся периодическая структура "арии" ломается, волны мелодического развития все более настойчиво рвутся к кульминационной точке. Кажется, вот-вот зазвучит восторженно-экстатическая тема любви, подобная той, которая завершает дуэт Тристана и Изольды. Но психологическая ситуация сцены Кундри и Парсифаля иная. Это не дуэт любви, единого накала чувств, а сцена психологической борьбы, столкновения различных стремлений. Тристановское начало — лишь одна из красок в сложном диапазоне чувств, выраженных в этой сцене. Сердце Парсифаля, уступая чарам неотразимой красоты Кундри, содержит и противоположное стремление осмыслить причину зла. Известие о смерти матери Парсифаля Герцелойды — важнейшая ступень приближения к истине. Полностью, в каноническом развитии проходит тема копия, подчеркивая растущее чувство раскаяния Парсифаля.

После трагического проведения темы копия раздел A-dur (призывы Кундри становятся все более страстными) подводит к поцелую. Бесконечно длится тристанов аккорд (полностью совпадающий с аккордом кульминации во Вступлении к "Тристану") у квартета валторн, на фоне которого застывает тема чар, завершаясь полутоновым восходящим мотивом томления из "Тристана". Эта звучащая тишина на мгновение переносит в чувственный мир оперы о любви и смерти. Но растревоженная рассказом Кундри память вырывает Парсифаля из мира любовных томлений.

Поцелуй — кульминация-водораздел сцены — завершает первую часть и начинает вторую, которая взрывает тишину этого эпизода возгласом Парсифаля. Миг мучительного озарения героя воплощен хроматическими терциями, которые, как и мотив с группетто, выделились из темы плача.

112 *Molto animato* Парсифаль *Vivace*

*più f* *un poco accel* *ff* Ам. фор - тас!

В монологе Парсифаля после поцелуя интонации страдания получают невиданное, усиленное даже по сравнению с монологом Амфортаса (Ид.) воплощение. В сквозном тонально-тематическом развитии вновь главенствует тема плача, терзаний совести. Экспрессивный монолог Парсифаля выразил и обретенное понимание страданий, жгучую жалость к мукам Амфортаса, и всю властную силу любовного призыва Кундри. Вагнер с редкой психологической точностью показывает напряженнейшее усилие, которым герой переводит весь этот поток страстных эмоций в русло служения идеям добра и сострадания — звучит тема Грааля. Ее гармонии искажены, динамика и ритмическое дыхание прерывисты и учащены; тема долго не может обрести тональной устойчивости, лишь заключительные восходящие сексты утверждают тональность *Ges-dur*. Воспоминания об обряде кладут предел чародейной власти Кундри, любовному томлению, охватившему душу Парсифаля.

Переломный момент в развитии образа Кундри — ее исповедь о смене и проклятии. На основе группетто темы плача формируется проникновеннейшее ариозо, не имеющее аналогов во всем творчестве Вагнера.

113      *Sop. moto*      Кундри      Ариозо Кундри

С тех пор вез -

- де блуж - да - ю я,

В задушевной скорби этой музыки — полярная точка переинтонирования лирики "Тристана" ("тристановское группетто"). Это исповедь-элегия "со слезами на глазах", эмоциональная открытость и откровенность романсово-бытовых интонаций которой рождает ассоциации, почти

немыслимые применительно к Вагнеру: русский романс, Дворжак (популярнейший e-moll'ный славянский танец), камерно-бытовая лирика Брамса. Обретение человечности в "Парсифале" немислимо без исповеди Кундри, где лирика Вагнера становится неотразимо волнующей, понятной, драгоценно-близкой всякому человеческому сердцу.

Окончание дуэтной сцены — одно из чудес вагнеровского психологизма. Сцена не перерастает в дуэт-согласие. Кундри не может мгновенно измениться в существе своем — слишком велика в ней власть зла. Осознание того, что ожидание всей ее жизни свершилось, и Парсифаль — тот, кто несет ей спасение, придет позже. Она продолжает искать забвения в любви с ним. Парсифаль также не может сразу найти те слова утешения, которые успокоят Кундри, хотя в душе его, после того как он оттолкнул соблазнительницу, родилось сострадание и к этой отверженной всеми грешнице. В результате сложнейшего психологического комплекса (сравнимого разве что с началом "Тристана" с его образом любви-вражды) из уст Кундри вырывается проклятие. "Яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина даже "семи культурных пядей во лбу"<sup>1</sup>, — эти слова А.Блока о Вагнере точнее всего характеризуют образ Кундри в конце дуэта.

III действие является одновременно и репризой, и новым кульминационным этапом драмы по отношению к I действию. Вновь в начале на первый план выступает Гурнеманц — рассказчик и толкователь событий. Возвращается из своих странствий Парсифаль. Казалось бы, круг замкнулся, но как глубоко все изменилось по сравнению с I действием! Вступление (b-moll) исполнено скорби — потух свет Граалева царства; другим, познавшим горести людей и истину сострадания, вернулся в него Парсифаль. Линия развития к финалу (итог, как и в I действии — хоровая сцена в замке Грааля) проходит через сильнейшую антитезу света и мрака — озарение "Чуда Страстной пятницы" и трагическую кульминацию траурного шествия.

Итогом развития скорбного тематизма оперы является основная тема вступления к III действию (она звучит и в главной трагической кульминации, сцене похорон Титуреля). Ниспадающие интонации темы напоминают и терции из темы плача, и мотив копья. Но в отличие от предыдущих тем, исполненных возвышенного пафоса, сгущенный трагизм новой темы включает оттенок безысходности печали. Имитационное изложение (начало темы — неточный канон в обращении) и обостренная выразительность каждой с усилением "произносимой" интонации придают музыке характер предельной концентрированности, продолжая линию "баховского" тематизма "Парсифаля".

<sup>1</sup> Блок А. Искусство и революция // Собр. соч. М., 1962. Т. 6. С. 25.

114 *Molto lento*

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 114-117) begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a section marked *espr.* (espressivo). The second system (measures 118-119) features a *dimr.* (diminuendo) marking and ends with a *p* (piano) dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, creating a dense and expressive polyphonic texture.

Велика тематическая сконцентрированность вступления, своего рода полифонической прелюдии, содержание которой обобщает и мучительный путь Парсифаля в Грааль, и лишения, постигшие хранителей затухающего источника истины. В этом сравнительно небольшом симфоническом эпизоде использованы восемь лейтмотивов. Неузнаваемо трансформирована тема святого простеца, обретшая героические черты и завершающаяся скорбным восклицанием. Дважды оркестровую ткань пререзают первые три ноты темы копья (тромбоны), почти зримо рисуящие непреклонного путника, его усталые шаги. Все лейтмотивы отталкиваются от трагического образа первой темы вступления и сливаются в единую картину тяжких поисков Грааля, оставшегося без защиты.

Скорбные интонации продолжают развиваться на протяжении всего III действия, подводя к эпизоду похорон Титуреля. Но уже с первых эпизодов действия начинается процесс развития ("расцветания") лирического мелодизма, кульминацией которого становится "Чудо Страстной пятницы". Появляющаяся тема пробуждения леса напоминает, что интонационная сфера "Чуда" зародилась еще в начале I действия (пример 104).

С точки зрения внешней сюжетной схемы (ранение Амфортаса и утрата копья — победа над Клингзором — возвращение копья и исцеление Амфортаса) эпизод "Чудо Страстной пятницы" не является решающим. Но музыка смещает акценты. Концентрируя гуманистическую сущность "Парсифаля", этот эпизод становится кульминацией внутреннего содержания оперы, решающим моментом в раскрытии идеи добра и сострадания. Душа Кундри (а вместе с ней — и Парсифаля, и Гурнеменца) обретает долгожданный покой и свет (что сюжетно выразилось в крещении грешницы), и происходит "Чудо" — к людям возвращается человечность, способность "простого чувственного понимания" горестей и радостей

друг друга. После этого момент исцеления Амфортаса становится чисто внешним сюжетным выражением восстановления утраченной гармонии.

Всепроникающа в "Чуде Страстной пятницы" сокровенность и глубина воплощения великой благодатной силы воздействия природы на человека (пожалуй, единственный аналог в мировой оперной литературе — "Похвала пустыне" из "Сказания о граде Китеже" Римского-Корсакова). По сравнению с другими картинами природы в операх Вагнера музыка "Страстной пятницы" присуще особое качество: образительность, которая сильна и в "Валькирии" (благоуханная весенняя ночь в конце I д.), и в "Зигфриде" ("шелест леса" из II д.), здесь целиком поглощена настроением, подчинена раскрытию психологического состояния. Ощущение расцветающей весенней красоты стало основой гимна человечности. Вечно новое весеннее обновление мира символизирует и обновление человека, осознающего себя частью природы, мироздания. В этом сокровенно-лирическом эпизоде есть и своя космогоническая всеохватность.

Гений Вагнера обрел в "Чуде Страстной пятницы" особый дар лирического постижения мира и человека. Эта картина настроения залита светом и душевным теплом, но свет включил в себя и преодоленные страдания, и мучительные сомнения, и память о минувших печалях и бедах, о Голгофе. Законы высшей Гармонии, запечатленной в трех гениальных словах поэта "печаль моя светла", властвуют здесь.

Обретенная Вагнером художественная гармония позволяет поставить его шедевр рядом с такими вершинными достижениями человеческого гения, связанными с духовной тематикой, как "Троица" Рублева или "Сикстинская мадонна" Рафаэля. Лишь вспомнив эпоху, в которую создавался "Парсифаль", эпоху философского пессимизма, время войн и социальной жестокости; вспомнив негодующе-критическое отношение Вагнера к буржуазной действительности, его трагические мысли о судьбах мира; вспомнив увлечение композитора теорией Шопенгауэра и его дружбу с молодым Ницше; вспомнив, наконец, что Вагнер, как никакой другой художник, выразил всю противоречивость своей эпохи, — лишь вспомнив все это, можно в полной мере оценить величие вагнеровского гимна человечности. Автор тетралогии, изобразивший грандиозную мировую катастрофу, где гибнут и герои, и боги, до конца своей жизни сохранил веру в человека, в его духовную красоту.

Начало "Чуда Страстной пятницы" — один из самых впечатляющих психологических контрастов оперы. Из затаенно звучащего группетто темы плача, словно из мрачных глубин, постепенно возникает тема расцветающей природы. Восходит солнце, отодвигаются в прошлое муки и сомнения, обретена долгожданная гармония (пример 104в).

"Чудо Страстной пятницы" — один из совершеннейших образцов кантлены. Все богатства и чудеса вагнеровской музыкальной ткани,

гармонии, оркестровой фактуры как бы растворились в мелодическом потоке. Пышность палитры уступила место великой простоте, выразившейся в преодолении и отсутствии экспрессивно-романтического "нажима". Вагнеровская музыка еще не знала такой проникновенно-насыщенной теплоты верхнего регистра струнных, как в вершинных проведениях темы расцветающей природы.

Тема расцветающей природы, как и многие другие в "Парсифале", прочными нитями связана с главным лейтмотивом оперы. Ее мелодика опирается на мажорное трезвучие с секстой, образуя "лознгриновский" медиантовый оборот, который, гибко варьируясь и разворачиваясь в протяженную кантилену, создает тончайшую палитру гармонических красок с постоянным колебанием светотени, минорной подсветкой мажорных тональностей. Тема "Страстной пятницы" — это как бы "вочеловечение" основной идеи; она воплощает ту же высшую истину, что и тема братской трапезы, но истину, ставшую потребностью сердца, чувственно познannую, принятую в глубины человеческого существа. Только после этого утверждения человечности в человеке возможен заключительный апофеоз, утверждающий идеи Грааля с новой силой.

Глубочайшим контрастом вступает эпизод похорон Титуреля. Скорбные образы "Парсифаля" возносятся здесь до трагедии грандиозного обобщения — крушения человечества, утратившего свой Грааль. Таким образом, интонации страдания развиваются по восходящей линии от первой до последней сцены, а трагическая кульминация непосредственно предшествует заключительному апофеозу. Переход от мрака к свету встречается в финалах и других опер Вагнера. Вспомним "Тангейзера" (смерть Елизаветы и хор пилигримов) и "Кольцо нибелунга" (Траурный марш и оркестровое заключение, где царит тема искупления любовью). Но даже в творчестве Вагнера нет произведения, в котором уровень контраста был бы доведен до такого напряжения, как в "Парсифале".

Огромную обобщающую силу эпизоду похорон Титуреля придает экспрессивно-трагическое претворение жанра шествия. Набатным стало остинато колоколов из I действия. В тяжеловесной поступи этой музыки, в жестком сплетении контрапунктирующих линий — колорит средневеково-архаической суровости. Ритм шествия сурово-аскетичен, а усложненное гармоническое развитие вносит экспрессионистскую краску. Необычен основанный на резком тритоновом противопоставлении общий тональный план: большая часть хора выдержана в тональности b-moll, а в инструментальном набатном вступлении и в последних тактах господствует e-moll. Строгие унисоны мужских голосов (эпизод основан на антифонном противопоставлении двух хоров) исполняют мелодию, в которой плавное движение хора сочетается с обостренной хроматикой. На мгновения общий сгущенно-мрачный фон прорезают яркие мажорные краски (восходящие интонации темы Грааля в тональностях E-dur, C-dur),

в следующий момент меркнушие, искажающиеся терпкими задержаниями. Кажется, в этой апокалиптической картине Вагнер дошел до пределов изображения трагического, встав на грань экспрессионизма. Следующий шаг лежит уже за этой гранью.

После монолога Амфортаса (этот сольный эпизод, в который вторгаются хоровые реплики похоронного шествия, не столь развернут, как монолог Амфортаса в I д.) наступает заключительный апофеоз возрожденного Грааля. В гимническом звучании сливаются все торжественно-светлые темы оперы. Начальная тональность оперы находит здесь полное и окончательное утверждение. В то же время ряд ярких отклонений (A-dur, E-dur, H-dur) вносит ослепительно-солнечную краску в торжественный заключительный As-dur. К трем темам Вступления, характеризующим царство Грааля, присоединяется тема святого простеца. В ней произошло знаменательное изменение: начальная уменьшенная квинта превращена в чистую. В таком виде, войдя в круг диатонических тем, лейтмотив святого простеца соединяется у хора с темой братской трапезы.

115 т. святого простеца

Дискант 1  
Дискант 2  
Альт 1, 2  
1 Хор  
2 Хор

Чу-до бла-го-да-ти:  
Бла-го-да-ти:  
Ис-куп-лен ис-ку-пи-те-ля  
Ис-куп-лен

т. братской трапезы

Так главная тема оперы в конце концов как бы вбирает в себя тему главного героя, символизируя приобщение Парсифаля к делу Грааля. Теперь, когда он осуществил свое предназначение, его темой — высшего порядка — становится тема братской общности людей. Завершается

"Парсифаль" торжественно-восходящим, "распрямым" (мотивы раны и копья опущены) проведением заглавной темы, гармонизованной величественным плагальным кадансом. Интонационное развитие оперы, пройдя широчайший круг видоизменений, трансформаций и столкновений, вернулось к первоисточку.

Мощная тонально-тематическая арка между Вступлением, сценой обряда и финальным апофеозом скрепляет всю композицию "Парсифаля". Свойственное оперной драматургии Вагнера стремление к общей репризности, тонально-тематическому обрамлению (некоторым исключением в этом отношении является лишь "Тристан") находит наиболее полную реализацию в последней опере композитора. В этом смысле "Парсифаль" (если воспользоваться определением А.Лоренца) — самая "совершенная дуга" из всех, созданных Вагнером. Обобщенное воплощение идей добра и зла выразилось в расположении действий, подчеркивающим полярность двух миров. Более того, III действие во многом повторяет структуру и путь развития первого. Как и начальный, он делится на две сцены, связанные оркестровым переходом-шестьем. В центре событий обеих первых сцен — появление Парсифаля; итогом вновь становится хоровая сцена в замке Грааля. Симметрично и контрастно соотношение основных тональностей актов: As-dur — h-moll — As-dur. Причем, если II действие замкнуто рамками h-moll 'я, то I и III действия имеют разомкнутую тональную структуру. I действие, начинаясь в As-dur'e, кончается в тональности C-dur. В заключительном действии основная тональность оперы устанавливается только в конце, а до этого господствует b-moll. Тональность III высокой ступени (C-dur) — медианта с отчетливыми чертами доминанты; b-moll — ярко выраженная субдоминанта. Общий тональный план оперы скреплен как бы гигантским кадансом T — D — S — T (что типично для тонального развития крупных форм, в особенности сонатной), в который резким диссонансом вклинивается "черная" тональность h-moll.

В опере о Граале все устремлено к финальному апофеозу. Но поражающий чудесами своих красок апофеоз этот краток, как бы вынесен за пределы оперы, дан в перспективе. Полной симметрии нет. Конец не уравнивает начала. Заключительное торжество не покрывает ни трагической кульминации похоронного шествия, ни лирического озарения "Чуда Страстной пятницы". Напряженное внутреннее развитие, мощный заряд трагизма, заложенный в "Парсифале", изнутри взламывают мону-ментальную замкнутость конструкции.

В драматургии и в интонационном контексте оперы чрезвычайно важно тристановское начало. Без него рухнуло бы, лишившись важнейшей опоры, все грандиозное здание этической концепции "Парсифаля"; достижение вершины концепции — "вочеловечение", чувственное постижение идеала — стало бы невозможным. Эмоциональный всплеск,

рожденный Кундри в душе Парсифаля и достигший кульминации в поцелуе, не погашен последующим нравственным прозрением героя, не отброшен вспять, а переведен в иное русло, обрел самоотрицающее качество.

Чрезвычайно широк интонационный спектр "Парсифаля". Не только чувственная экспрессия "Тристана", но и хоральность "Тангейзера", и светлая лирика "Лоэнгрина", и трагическая героиня "Кольца", и могучая полифония "Мейстерзингеров" влились в последнее творение композитора и преобразились, обретя стиливое единство. Более того, глубинный эпико-мифологический охват проблем, включение в произведение колоссальной легендарно-исторической ретроспективы повлекло за собой превращение в "Парсифале" огромного диапазона музыкально-исторических пластов — от раннего средневековья (григорианское пение) до позднего романтизма.

Полного смыкания начала с концом в "совершенной дуге" драматургии "Парсифаля" нет, что оправдано всем строем философско-этического содержания. Сюжетное развитие оперы основано на мысли о заветах, позволившей композитору свести воедино множество линий и мотивов; но повествует Вагнер в первую очередь о мучительном обретении вечно новой истины, а не о возвращении к достигнутому когда-то. Композитор оставил человечеству не нравоучительную проповедь, а лирико-трагическое сказание о людских печалях, страданиях и надеждах. Последнее творение Вагнера предстает перед нами как призыв к доброте и состраданию, как гимн человеческому в человеке.

Значение Рихарда Вагнера выходит далеко за рамки собственно музыкального искусства, будучи выдающимся явлением культуры XIX века в целом. Масштабность творческой личности Вагнера, его служение идее художественного синтеза не могут быть измерены только музыкальной сферой, с наибольшей силой выразившей его гений. Созданная им концепция искусства, весь его путь художника отразили духовные и социальные процессы века в их сложных сплетениях и конфликтах. Творчество Вагнера явилось результатом охвата целого комплекса проблем, которые ставила перед художником действительность.

И тем не менее, определяющим, высшим критерием ценности вагнеровской художественной концепции является именно музыка в ее неразрывной связи с другими компонентами музыкальной драмы. Сам композитор признавал, что как философ он подчас резко расходился сам с собой, что только как художник он смотрел на вещи сквозь свет незыблемой достоверности, достигал правды. "Музыка и есть настоящее, художественно-идеальное подобие мира", — писал Вагнер<sup>1</sup>.

Великий новатор, оказавший огромное влияние на мировое развитие музыки, радикально повернувший мировые судьбы оперного жанра в

<sup>1</sup> Из письма Вагнера к Ф. Листу от 7 июня 1855 г. С. 117.

сторону утверждения новых принципов музыкально-драматического единства, Вагнер своими корнями уходит в глубины немецкой культуры — ее мифологию, историю, литературу, музыку. Импульсы, идущие от разных эпох и разных сфер духовной жизни Германии, сконцентрированы Вагнером, умевшем заставить звучать с "удесятеренной силой" всё, к чему обращалось его вдохновение. Так, немецкий романтизм обрел в лице Вагнера свое второе дыхание, достиг кульминационного накала в его музыке. Композитор вдохнул новые силы в жизнь романтизма в период, когда пути романтизма, например, в такой важнейшей области, как литература, казалось, были уже исчерпаны. В отличие от литературного путь музыкального романтизма, однако, продолжался в своем восхождении. Романтическая обостренность контрастов света и мрака, взлеты человеческого духа и погружения в темные "бездны" бытия обрели в творчестве Вагнера небывалую силу и масштабность, интенсивность эмоционального напряжения.

Многое из того, что было "запрограммировано" эстетиками романтизма, в полной мере осуществлено лишь только Вагнером. Таково, например, осуществление им принципа мифологизации искусства. Никто из романтиков не создал такой масштабной философской концепции на основе мифа, как Вагнер в своем "Кольце нибелунга", не насытил обращение к мифу столь острыми проблемами своего времени, не соединил столь новаторски "миф и психологию" (Т.Мани), открыв путь к мифологизму в искусстве XX века.

Развивая важнейшие аспекты романтической концепции искусства, Вагнер внес в нее глубокие изменения, так или иначе коснувшиеся всей художественной системы романтизма. Завершение тетралогии, путь от "Тристана" к "Парсифалю" отразили судьбы немецкого романтизма — в его кульминационной, кризисно-переломной фазе — и художественной культуры Германии в целом. Объективизация романтического художественного метода после "Тристана", усиление объективного рационалистического начала, расширение историко-стилистического диапазона в сторону охвата явлений эпохи Реформации и барокко — эти классицистские тенденции будущего ярко выразились в "Мейстерзингерах" и в "Парсифале". Эти два произведения — два пути объективизации романтического метода — обозначили характерные черты стилового перелома в западноевропейской музыке последней четверти XIX века в сторону большей простоты и рационалистической ясности.

Однако одновременно с этим шел другой путь — от "Тристана" к сгущению и абсолютизации субъективно-психологической сферы на позднем этапе романтизма, подводя его к экспрессионизму (нить, идущая через Малера, Рихарда Штрауса, раннего Шёнберга).

Иными словами, в одном случае перед нами воскрешение доклассических и классических истоков, движение в сторону ораториальности,

классической ясности, уравновешенности элементов целого — всё, что весьма типично для "классицистской" тенденции, обозначившейся в романтизме (позднее творчество Берлиоза и Листа, Брамс, Франк и другие явления). В другом — концентрация экспрессивно-красочного начала романтизма, субъективно-психологический моноцентризм, являющий собой новый вид драмы и открывающий путь к психологическому театру XX века.

Таков перекрещивающийся в творчестве Вагнера узел дорог, резкое расхождение которых стало уделом искусства уже конца XIX—начала XX века.

Другой путь — объединение указанных тенденций в XX веке под знаком эстетики реализма. Как крупнейшее явление в немецком искусстве выступает фигура Томаса Манна, наследовавшего существенные черты мифологического метода Вагнера и по-новому претворившего принципы мифа для создания актуальных философско-реалистических концепций, обращенных к проблемам XX века.

Расширение диапазона романтизма у Вагнера и широта реалистического метода крупнейших художников XIX—первой половины XX веков создало предпосылки их связей. Не случайно в литературе можно встретить параллели — Вагнер—Бальзак, Вагнер—Лев Толстой, Вагнер—Достоевский, Вагнер—Томас Манн. Параллели с последним наиболее убедительны.

Возникают известные аналогии между эпико-философской музыкальной драмой Вагнера ("Кольцо нибелунга", "Парсифаль") и философским романом-эпопеей XX века (прежде всего — Томаса Манна), обращенным к большим, мировоззренческим проблемам и процессам человеческого бытия в целом.

"Образы Вагнера общи, это образы-мифы... Ему важны не... данный герой сам по себе. Сквозь образы лиц и их взаимоотношения хочет он показать внутреннюю сущность жизни", — писал о Вагнере А.В.Луначарский, подчеркивая, что композитор хочет вырвать сознание человека "из обыденности и взметнуть на высоту, с которой перед ним откроется смысл бытия"<sup>1</sup>.

## СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ<sup>2</sup>

**Общие вопросы европейской культуры, проблемы романтизма и др.**

*Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1973.

*Белинский В.* Русская литература в 1841 году // *Белинский В.* Собр. соч. М. 1979. Т. 4.

Беофульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. М., 1975. (Библиотека всемирной литературы).

<sup>1</sup> *Луначарский А.В.* Путь Рихарда Вагнера // В мире музыки. Статьи, речи. М., 1958. С. 420.

<sup>2</sup> Сост. В.В.Ильева.

- Берковский Н.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Блок А.* Собр. соч. М., 1962. Т. 6. — Из содерж.: Искусство и революция; О романтизме.
- Бэлла И.* Исторические судьбы романтизма и музыка. М., 1985.
- Ванслов В.В.* Эстетика романтизма. М., 1966.
- Вольфрам фон Эшенбах.* Парцифаль // Средневековой роман и повесть. М., 1974.
- Гейне Г.* Собр. соч. М., 1958. Т. 6. Из содерж.: К истории религии и философии в Германии; Романтическая школа.
- Гофман Э.Т.А.* Мастер Мартин-бочар и его подмастерья // *Гофман Э.Т.А.* Новеллы. М., 1983.
- Гоцци К.* Женщина-змея // *Гоцци К.* Сказки для театра. М., 1956.
- Друскин М.* История зарубежной музыки второй половины XIX века. М., 1980. Вып. 4.
- Друскин М.* Пассионы и мессы И.С.Баха. Л., 1976.
- Европейский романтизм / Отв. ред. И. Неупокоева и И. Шетер. М., 1973.
- Кремлев Ю.* Прошлое и будущее романтизма. М., 1968.
- Лессинг Г.Э.* Лаокоон или о границах живописи и поэзии. М., 1957.
- Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Лосев А.* Диалектика мифа. М., 1980.
- Маццини Дж.* Философия музыки // *Маццини Дж.* Эстетика и критика: Избр. статьи. М., 1976.
- Мелетинский Е.* Поэтика мифа. М., 1976.
- Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1981—1982. Т. 1—2.
- Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974.
- Розеншильд К.* Музыкальное искусство и религия: исторический очерк. М., 1964.
- Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., 1972.
- Фейербах Л.* Сущность христианства // *Фейербах Л.* Избр. произведения. М., 1955. Т. 2.
- Ферман В.* История новой западноевропейской музыки. М.-Л., 1940. Т. 1.
- Швейцер А.* Иоганн Себастиан Бах. М., 1964.
- Энгельс Ф.* Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., 2-е изд. Т. 21.
- Энгельс Ф.* Немецкие народные книги // *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. Госполитиздат, 1956.

## Рихард Вагнер

### Справочно-библиографические издания

"Вагнериана": Материалы к библиографическому указателю литературы на русском языке о Рихарде Вагнере / Сост. Вл. Хвостенко / Сов. музыка. 1934. № 11.

*Barth H.* Internationale Wagner-Bibliographie. Bayreuth, 1961.

### Письма, документы, воспоминания, литературные труды

- Вагнер Р.* Моя жизнь: Мемуары. М., 1911—1912. Т. 1—3.
- Вагнер Р.* Письма. Дневники. Обращение к друзьям. М., 1911. Т. 4.
- Вагнер Р.* Бетховен (1870). М.; Спб. 1912.
- Вагнер Р.* Вибелунги: Всемирная история на основании сказания. М., 1913.
- Вагнер Р.* Избр. статьи / Ред., примеч. и вступ. статья Р.И.Грубера. М., 1935.
- Вагнер Р.* Избр. работы / Сост. и коммент. И.А.Барсовой и С.А.Ошерова; вступ. статья А.Ф.Лосева. М., 1978.
- Рихард Вагнер: Статьи и материалы. / Моск. консерватория, кафедра истории зарубежной музыки. М., 1974.
- Wagner R.* Gesammelte Schriften und Dichtungen. 2 Aufl. Lpz., 1888. Bd. 2, 6, 10.
- Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen. Lpz., 1912—1914. Bd. 1—16.
- Wagner R.* Sämtliche Briefe. Lpz., 1979—1986. Bd. 1—4, 6.

*Книги и статьи на русском языке*

- Альиванг А.* Избр. соч. М., 1964—1965. Т. 1—2. Из содерж.: Рихард Вагнер (1813—1883); Рождение и гибель Зигфрида.
- Барсова И.А.* Сто лет спустя // Сов. музыка. 1983. № 11.
- Барсова И.А.* Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Рихарда Вагнера // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987.
- Берлиоз Г.* Концерты Рихарда Вагнера. Музыка будущего // *Берлиоз Г.* Избр. статьи. М., 1956.
- Вальтер В.Г.* Общедоступное пособие для слушателей музыкальной драмы Рих. Вагнера "Кольцо нибелунга". М.; Лейпциг, б. г.
- Веприк А.* Римский-Корсаков и Вагнер // *Веприк А.* Трактовка инструментов оркестра. М., 1961.
- Виеру Н.* Опера Р.Вагнера "Нюрнбергские мейстерзингеры": Музыкальные формы и драматургия. М., 1972.
- Витачек Ф.Е.* Очерки по искусству оркестровки XIX века: историко-стилистический анализ партитуры Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова. М., 1979.
- Галь Г.* Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера — три мира. М., 1986.
- Гамрат-Курек В.Г.* Традиции раннеромантической вокальной баллады в произведениях Вагнера // Исследование исторического процесса классической и современной музыки: Сб. трудов / Моск. консерватория. М., 1980.
- Гамрат-Курек В.Г.* О значении вокально-песенных жанров в музыкальных драмах Вагнера // Из истории форм и жанров вокальной музыки: Сб. науч. тр. / Моск. консерватория. М., 1982.
- Гачев Д.* Вагнер и Фейербах // *Гачев Д.* Статьи, письма, воспоминания. М., 1975.
- Гозенпуд А.* Рихард Вагнер и русская культура: Исследование. Л., 1990.
- Грубер Р.* Рихард Вагнер (1883—1933). М., 1934.
- Друскин М.* Вагнер. М., 1963.
- Зенкин К.В.* Рихард Вагнер в интерпретации А.Ф.Лосева // *Жабинский К.А., Зенкин К.В.* Музыка в пространстве культуры. Ростов-на-Дону, 2001.
- Иванов Вяч.* Вагнер и Дионисово действо. Предчувствия и предвестия // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994.
- Капп Ю.* Рихард Вагнер. М., 1913.
- Кенигсберг А.* "Кольцо нибелунга" Вагнера. М., 1959.
- Кенигсберг А.* История создания и основные образы тетралогии Р.Вагнера "Кольцо нибелунга" // Очерки по истории и теории музыки: Сб. статей. Л., 1959.
- Кенигсберг А.* Оперы Вагнера: "Летучий голландец", "Тангейзер", "Лоэнгрин". М.; Л., 1967.
- Кенигсберг А.* "Парсифаль" Вагнера и традиции немецкого романтизма XIX века // Проблемы музыкальной науки. М., 1983. Вып. 5.
- Крауклис Г.В.* Оперные увертюры Р.Вагнера. М., 1964.
- Крауклис Г.В.* "Лоэнгрин" Р.Вагнера. М., 1988.
- Крауклис Г.В.* Романтический программный симфонизм. М., 1999. Из содерж.: Роль оперного симфонизма Вагнера.
- Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. М., 1975.
- Лабарт А.* Musica ficta (Фигуры Вагнера). Спб, 1999.
- Левик Б.* Рихард Вагнер. М., 1978.
- Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976.
- Лист Ф.* "Летучий голландец" Рихарда Вагнера // *Лист Ф.* Избр. статьи. М., 1959.
- Лиштанберже А. Р.* Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1905.
- Лосев А.* Проблема Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. М., 1968. Вып. 8.
- Лосев А.Ф.* Философский комментарий к драме Рихарда Вагнера // *Лосев А.Ф.* Форма — Стиль — Выражение. М., 1995.

- Луначарский А.В.* Путь Рихарда Вагнера // *Луначарский А.В.* В мире музыки: Статьи и речи. М., 1958.
- Манн Т.* Страдание и величие Рихарда Вагнера // *Манн Т.* Собр. соч. М., 1961. Т. 10.
- Маркус С.* История музыкальной эстетики. М., 1968. Т. 2. — Из содерж.: Музыкально-эстетические воззрения Вагнера и этапы их становления; Философия музыки Шопенгауэра.
- Михайлов Ал.В.* Обратный перевод. М., 2000. Из содерж.: Раздел V. Из лекций. 23 ноября 1993.
- Ницше Ф.* Вагнер в Байрейте // *Ницше Ф.* Соч. М., 1909. Т. 2.  
(*Ницше Ф.*) Ницше о Вагнере. СПб., 1907.
- Ницше Ф.* Казус Вагнер: проблема музыканта // *Ницше Ф.* Соч. в 2-х тт., Т.2., М., 1990.
- Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956. — Из содерж.: Вагнер в Москве; Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта; Рихард Вагнер и его музыка.
- Орджоникидзе Г.* Живая музыка Вагнера // Сов. музыка. 1976. № 4.
- Порфирьева А.* Драматургия Вячеслава Иванова (Русская символистская трагедия и мифологический театр Рихарда Вагнера) // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987.
- Рахманова М.* К былой полемике вокруг "Китежа": "Китеж" и "Парсифаль" // Сов. музыка. 1984. № 10.
- Римский-Корсаков Н.А.* Вагнер: Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма // *Римский-Корсаков Н.А.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1963. Т. 2.
- Римский-Корсаков Н.А.* "Снегурочка" — весенняя сказка (тематический разбор). М., 1978.
- Рихард Вагнер: Сб. статей / ВНИИ искусствознания; Ред.-сост. Л.В.Полякова. М., 1987.
- Рихард Вагнер: Статьи и материалы: Сб. науч. тр. / Моск. консерватория. М., 1988.
- Роллан Р.* Музыканты наших дней. / Собр соч. Т. 5. М., 1938. — Из содерж.: Вагнер. По поводу Зигфрида; Тристан.
- Свириденко С.* "Парсифаль" Рихарда Вагнера. СПб; М., 1914.
- Серов А.Н.* Избр. статьи. М., Л., 1950. Т. 1. Из содерж.: "Лознгрин" Рихарда Вагнера на петербургской сцене; Рихард Вагнер в Петербурге; Концерты Филармонического общества под управлением Вагнера.
- Серов А.Н.* Избр. статьи. М., 1957. Т. 2. — Из содерж.: Рихард Вагнер и его реформа в области оперы; Из музыкальной хроники 1869—1870 гг.: Зарубежные впечатления.
- Серов А.Н.* "Нибелунгов перстень" // *Серов А.Н.* Критические статьи. СПб., 1895. Т. 3.
- Серов А.Н.* Оперы Рихарда Вагнера, рассказанные Францем Листом // *Серов А.Н.* Статьи о музыке. М., 1987. Вып. 3.
- Соллертинский И.* Исторические этюды. Л., 1963. Т. 1. — Из содерж.: "Моряк-скиталец" Вагнера; О "Кольце Нибелунга" Вагнера.
- Стасов В.* По поводу двух музыкальных реформаторов // *Стасов В.* Статьи о музыке. М., 1974. Вып. 2.
- Филиппов А.А.* "Парсифаль" Вагнера в свете духовных устремлений позднего романтизма // Памяти Н.С.Николаевой // Научн. труды Моск. гос. консерватории. С. 14. М., 1996.
- Финдейзен Н.* Нюрнбергские мейстерзингеры. М., 1914.
- Чайковский П.И.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1953. Т. 2 — Из содерж.: Байрейтское музыкальное торжество; Вагнер и его музыка.
- Шпиллер Н.* "Валькирия" // Сов. музыка. 1979. № 9

*Литература на иностранных языках в оригинале*

- Adorno T.W.* Versuch über Wagner. B.; Frankfurt/M., 1952.
- Bauer H.-I.* Wagners "Parsifal": Kriterien der Kompositionstechnik. München; Salzburg, 1977.
- Bauer H.-J.* Richard Wagner. Berlin, 1995.
- Bockl S.* Was erzählt Richard Wagner über die Entstehung seines Nibelungengedichtes und wie deutet es. Lpz., 1903.

- Challey J.* Parsifal de Richard Wagner. Paris, 1979.
- Chamberlain H.* Das Drama Richard Wagners: Eine Anregung. Lpz., 1910.
- Chop M.* Erläuterung zu Richard Wagners Tondrama. Lpz., 1906. Bd. 1—2.
- Coeroy A.* Wagner et l'esprit romantique. Wagner et la France. Le Wagnerisme litteraire. Paris, 1965.
- Dahlhaus C.* Music drama as symphonic opera // Programmhefte der Bayreuther Festspiel 1976—1978 / Hrsg. W. Wagner.
- Deathridge J., Geck M., Voss E.* Wagner Werk Verzeichnis (WWV)/ Mainz, 1986.
- Dinger H.* Richard Wagners geistige Entwicklung. Lpz., 1892.
- Dinger H.* Die Meistersinger von Nürnberg. Lpz., s3A.
- Ergo E.* Über R. Wagner's Harmonik und Melodik. Lpz., 1914.
- Eries O.* Richard Wagner und deutsche Romantik. Zürich, 1952.
- Glaserapp C.F.* Das Leben Richard Wagners. Lpz., 1894—1911. Bd. 1—6.
- Golther W.* R. Wagner als Dichter. B., 1904.
- Gregor-Dellin M.* Richard Wagner: Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert. München; Zürich, 1980.
- Harding B.L.* The Story of Wagner's life and music. London, 1954.
- D'Indy Y.* Richard Wagner et son influence sur l'art musical francais. Paris, 1930.
- Krehbiel H.E.* Studies in the Wagnerian dramas. N.-Y., 1891.
- Kunze S Mythos und Modernität in Wagners Musikdrama // Romantik: Aufbruch zur Moderne. München, 1991.
- Lindner E.* Richard Wagner über "Tristan und Isolde". Lpz., 1912.
- Liszt F.* "Tannhäuser", "Lohengrin", "Der Fliegende Holländer", "Das Rheingold" // *Liszt F.* Gesammelte Schriften. Lpz., 1892. Bd. 1—3.
- Lorenz A.* Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. B., 1924—1933. Bd. 1—4.
- Müller H.R.* Wagner in der Mai-Revolution 1849. Dresden, 1919.
- Neutzel O.* Führer durch die Oper. Bd. 1: Deutsche Opern. — Abt. 3: Richard Wagner. Lpz., 1893.
- Newmann E.* The Life of Richard Wagner. N.-Y., 1933—1946. Vol. 1—4.
- Overhoff K.* Die Musikdrama Wagner. Lpz., 1967.
- Purtalés G. de.* Wagner: Histoire d'un artiste. Paris, 1932.
- Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. 1853—1871. B., 1906.
- Stearns M.R.* Wagner. Titan of Music. N.-Y., 1969.
- Taylor R.* Richard Wagner: his life, art and thought. London, 1979.
- Wagner C.* Die Tagebücher. 1878—1880. München; Zürich, 1982. Bd. 3.
- Westernhagen K. von.* Richard Wagner, sein Werk, sein Wesen, sein Welt. Zürich, 1956.
- Wolzogen H. von.* Führer durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel "Der Ring des Nibelungen". Lpz., s/A.
- Wolzogen H. von.* Thematischer Leitfäden durch die Musik des Parsifal, Lpz., s/A.

---

Гуго ВОЛЬФ

---

Творчество Гуго Вольфа составляет неотъемлемую часть австро-немецкой и всей европейской музыкальной культуры последней трети XIX века. Вольф завоевал право на бессмертие в острой и бескомпромиссной борьбе за свои творческие идеалы, вопреки вынужденной временной ограниченности своей творческой деятельности, в рамках которой он успел достичь зрелых результатов лишь в области вокальной лирики<sup>1</sup>. Вольфу не суждено было добиться такого же разнообразия и совершенства в крупных жанрах, особенно в опере, к которой он стремился всю жизнь, хотя подступы к ярким творческим решениям ему удалось наметить и здесь. Однако именно песня стала для Вольфа истинным призванием. Наряду с Шубертом, он вошел в историю музыки как крупнейший классик и реформатор песенного жанра. Здесь и сфокусировались его зрелые творческие принципы, воздействие которых стало поистине всеобъемлющим для дальнейшего развития вокальных жанров в музыке Австрии и Германии.

В общей панораме стилевых тенденций музыки конца XIX века значение творчества Вольфа определяется прежде всего синтезом романтического и реалистического начал. Вольф подытоживает развитие реалистических тенденций внутри романтического направления, господствовавшего в музыке Австрии и Германии XIX века. Поиски Вольфом приемов обрисовки реалистических индивидуальных характеров обнаруживают несомненные параллели с творческими достижениями и традициями А.С.Даргомыжского и М.П.Мусоргского, с их поисками "музыкальной правды". Творческие принципы русских композиторов-классиков и Вольфа пересекаются прежде всего на особом типе песни — драматической сценке, где каждый персонаж получает музыкальную характеристику в единстве внешних и внутренних качеств<sup>2</sup>. Напомним также, что критерием правдивости русского "интонационного реализма" (*М.С.Пекелис*) признавалось чуткое претворение речевого начала, преобладающего над обобщенным мелодическим мышлением, что мы можем наблюдать и у Вольфа. Однако эстетическая природа реализма у русских композиторов XIX века иная: у Даргомыжского и Мусоргского на переднем плане — воплощение социально-критических и социально-утверждающих тенден-

<sup>1</sup> Продуктивная творческая деятельность Вольфа обнимает в итоге немногим более десятилетия, внутри которого основная часть его наследия — большие песенные циклы — была создана на протяжении немногим более трех лет интенсивного творческого труда.

<sup>2</sup> У русских композиторов в это же русло были направлены поиски новаторского типа камерной речитативной оперы, оказавшей воздействие на становление стиля оперной музыки XX века, особенно у Прокофьева.

ций, ведущая роль принадлежит собирательному образу народа. Помимо совершенно очевидных различий в интонационном и гармоническом языке, необходимо учитывать, что реалистические принципы у Вольфа получают форму выражения, опосредованную культурными традициями австро-немецкого музыкального романтизма. Реалистическое начало возникло у Вольфа постепенно, путем трансформации романтического метода, оно постоянно переплеталось с традиционно романтическими темами и образами, давая о себе знать в их новой, необычной трактовке.

В музыке Австрии и Германии XIX века реалистические тенденции выявлялись в результате расширения романтических перспектив видения мира. Процесс этот шел по двум направлениям. Во-первых, реалистическое начало рождалось в скромных рамках жанрово-бытовой тематики, в бытовой фортепианной музыке, но особенно в песнях Шуберта, Шумана, Брамса, а также плеяды композиторов-песенников классицистской ориентации — Ф. Мендельсона, К. Лёве, Р. Франца, П. Корнелиуса (см. о них очерк "Пути развития немецкой романтической песни" во 2-й кн. "Музыки Австрии и Германии"). Воплощение внеличной образности в бытовой песне-романсе стимулировалось и уточнялось словом, конкретизирующим и дополняющим образно-музыкальные представления. Были здесь и свои потери, связанные с естественной в сфере бытового музицирования недооценкой углубленно-философского начала, концепционности, масштабности развития. Однако эта ветвь романтического искусства всегда была отмечена популярностью, а также неповторимой теплотой, задушевностью, общительностью интонационного строя — качествами, в значительной степени утраченными высокохудожественными жанрами в конце XIX века.

Во-вторых, завоевание присущих реалистическому видению мира объективно-внеличных образных представлений было связано с философскими углублением тематики, идущим, конечно, прежде всего от крупных жанров, но затронувших уже у Шуберта и вокальную лирику. Преодоление романтического двоемрия, приобщение героя к цельности и гармонии природы осуществлялось в процессе освоения жанрами музыкального творчества пантеистических образных представлений, по своей сущности и генезису не являвшихся исключительной принадлежностью романтического искусства. Среди композиторов — современников Вольфа на этом пути искали углубления своих идейно-образных концепций А. Брукнер и Г. Малер.

Оставаясь в границах жанра романтической песни, Вольф углубил обе эти тенденции и при этом сформулировал стремление к реалистической направленности творчества как следствие критики романтических позиций своего кумира в искусстве — Р. Вагнера. Это тем более показательно, что на историческом перепутье брамсовского и вагнеровского направлений в австро-немецком музыкальном творчестве второй полови-

ны века Вольф сразу же и безоговорочно стал убежденным вагнерианцем. Следы страстного почитания любимого маэстро, которому Вольф оставался верен до конца своей жизни, мы находим не только в письмах и критических статьях Вольфа, но и в его песнях. Тем более показательно, что по мере творческого возмужания Вольф все более критически оценивал перспективы следования романтическим принципам вагнеровского творчества. Он сумел разглядеть ведущее противоречие вагнеровского искусства: оставаясь горячим почитателем музыки Вагнера, обнаруживал активное неприятие вагнеровской философии пессимизма, утверждая приятие жизни, стремился прорваться к воплощению своего "высшего принципа в искусстве: правды, доходящей до жестокости"<sup>1</sup>. Однако на этом пути Вольф столкнулся с идейно-художественными противоречиями, вызванными тем, что его песенное творчество, в отличие от песен Шумана и других его предшественников, в целом принадлежит сфере высокопрофессионального концертного музицирования. Реалистические искания у Вольфа часто шли рука об руку с частичной утратой демократичности высказывания, и в этом Вольф был близок многим современникам, особенно Малеру (вспомним об аналогичных противоречиях замысла и воплощения Восьмой симфонии) и Скрябину (с его стремлением к поляризации эмоционального высказывания между "высшей утонченностью" и "высшей грандиозностью", сочетанием хрупкости форм художественного воплощения и бетховенской героики помыслов).

Эти противоречия отражали достигший критической точки драматизм творческого сознания Вольфа как художника конца XIX века. Однако жизненный и творческий путь мастера немецкой песни был прежде всего пронизан борьбой за обретение действенной гармонии мироощущения. Вольф избрал своими союзниками в этой борьбе поэзию Гёте и Микеланджело, романтических поэтов, и создал убедительный музыкальный эквивалент вдохновивших его стихов, обнаружив тем самым интенсивный духовный рост, каким была наполнена вся его жизнь и которого его музыка настоятельно требует от слушателя.

Гуго Вольф родился 13 марта 1869 года в Виндишграце — маленьком городке Южной Штирии<sup>2</sup>. Его отец Филипп Вольф был кожевным мастером, унаследовавшим эту профессию по давней семейной традиции, но лишь нехотя, в силу материальной необходимости, вопреки страстному влечению к музыке, которой он посвящал все свободное время. Гуго был четвертым среди восьмерых детей. Именно от отца он воспринял всепоглощающую любовь к музыке и душевный склад художника, с не-

<sup>1</sup> Hugo Wolfs Briefe an E. Kauffmann. Leipzig, 1903. S. 13.

<sup>2</sup> Виндишграц находился на пограничной полосе между областями, в которых говорили по-немецки и по-словенски, в школах города велось преподавание на обоих языках. После 1919 года Виндишграц отошел к территории Югославии и был переименован в Словениенградце.

которой склонностью к меланхолии, в то время как от матери Катарины Вольф он заимствовал твердые, целеустремленные черты характера, умение стойко противостоять жизненным невзгодам, южную страстность и вспыльчивость натуры (в жилах его матери текла значительная доля итальянской крови, что, вероятно, не осталось без влияния на творчество будущего автора "Итальянской книги песен").

Обостренная впечатлительность, невозможность терпеть никакого насилия над своим духовным развитием имели следствием отсутствие видимых успехов в учебе в гимназиях Граца, Кернтена и Марбурга. Лишь музыка занимала воображение маленького Вольфа: он поражал соучеников прекрасным владением фортепиано, а в тринадцатилетнем возрасте предпринял первые попытки сочинять.

Музыкальным воспитанием Вольфа начал заниматься его отец, затем школьный учитель Себастьян Вейкслер. Отец Вольфа разделял бюргерское предубеждение против профессии музыканта, однако, скрепя сердце, вынужден был капитулировать перед настоятельным стремлением сына посвятить себя музыке. В 1875 году Гуго переезжает в Вену и поступает в Венскую консерваторию.

Однако, к величайшему огорчению отца, спустя два года Гуго покинул консерваторию: он был исключен за недисциплинированность. Вероятно, истинной причиной этого первого острого конфликта Вольфа с окружающей его косной средой было все то же нежелание формировать свои вкусы и поведение с оглядкой на признанные авторитеты, полная неспособность идти на компромиссы в своих жизненных и художественных убеждениях. Преждевременный уход из консерватории в дальнейшем никак не сказался на духовном и художественном развитии композитора. Юный Вольф упорно занимался самообразованием и впоследствии с полным правом мог сказать: "Тому, что я стал самим собой, я обязан только себе и никому другому..."<sup>1</sup>. Залогом успеха в этой упорной борьбе стала выработанная в те годы огромная требовательность к себе. "Я все-таки недоволен собой, — писал восемнадцатилетний Гуго отцу. — У меня возникает неутолимая потребность развивать мой слабый талант, расширять мой кругозор, придавать моим мыслям, действиям и чувствам возможно более зрелый характер. Здесь и там я вижу это свое стремление отчасти вознагражденным некоторым успехом. Но он меня не удовлетворяет, он лишь привлекает меня возможностью ставить перед собой еще более высокие требования..."<sup>2</sup>.

Наиболее сильным впечатлением тех лет было не обучение в консерватории, а знакомство с музыкой Р.Вагнера. Приезд Вагнера в Вену в 1875 году всколыхнул музыкальную жизнь города. Вольф присутствовал

<sup>1</sup> Цит. по: Hugo Wolf. Persönlichkeit und Werk. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag. Wien, 1960. S. 6.

<sup>2</sup> Wolf Hugo. Familienbriefe. Leipzig, 1912. S. 34.

на репетициях и венской премьере "Тангейзера", сделал робкую попытку познакомиться с Вагнером. И хотя находившийся в те годы в зените славы Вагнер прошел мимо одного из сотен молодых восторженных почитателей, не обратив на него ни малейшего внимания, его явление стало для судьбы Вольфа решающим: Вольф бесповоротно решает стать композитором.

Последующие годы (1877—1883) были временем поисков оригинального, самобытного стиля. Раз и навсегда усмотрев свое жизненное предназначение в сочинении музыки, Вольф стремится избегать служебной зависимости, живет частными уроками, нередко вынужден обращаться за помощью к отцу. Осенью 1881 года Вольф ненадолго занимает сулившее ему положение в обществе место второго капельмейстера оперного театра в Зальцбурге, однако уже в январе следующего года оставляет его и возвращается в Вену. Впоследствии Вольф, подобно Шуберту, будет считать "проклятым долгом и обязанностью государства содержать своих композиторов и поэтов"<sup>1</sup>, а теперь же он предпочитает до предела ограничить свои потребности, чтобы иметь досуг для творчества<sup>2</sup>. Вольф обращается к своим будущим идейным противникам И.Брамсу и Э.Ганслику в надежде заручиться их поддержкой в поисках издательства, однако встречает с их стороны лишь вежливое равнодушие. Сочувствие, признание и действенную помощь Вольф находит в кругу друзей, собиравшихся в доме состоятельного композитора-дилетанта А.Гольдшмидта. Душою кружка были Вольф и будущий замечательный мастер дирижерского искусства юный Феликс Моттль. При посредничестве Гольдшмидта в кругу преданных друзей Вольфа входят семейства Кёхерт, Вернер и Ланг, которым Вольф в значительной мере был обязан духовной и материальной поддержкой в трудные и счастливые времена своей одинокой жизни.

В центре творческих интересов Вольфа в те годы — крупная инструментальная форма, главные работы — симфония B-dur (осталась незавершенной) и струнный квартет d-moll. Неудовлетворенный результатами опытов в "абсолютных" инструментальных жанрах, Вольф по примеру Ф.Листа (с которым познакомился в доме Гольдшмидта в 1883 г) обращается к жанру программной симфонической поэмы и вплоть до 1885 года упорно работает над своим самым крупным произведением для оркестра — симфонической поэмой "Пентесилея" (по Г.Клейсту).

Вольф тогда еще не имел представления о своем истинном призвании мастера песенного жанра. Он надеялся, что именно большое симфоническое произведение даст ему возможность добиться признания. "Пентесилея" демонстрирует зрелые плоды упорной работы Вольфа над

<sup>1</sup> Цит. по: *Decsey E. Hugo Wolf. Leipzig, Berlin, 1906. Bd. 4. S. 3.*

<sup>2</sup> На протяжении ряда лет Вольф мог себе позволить питаться лишь один раз в день. Он не имел собственного угла — лишь в 36 лет, стараниями друзей, ему удалось снять квартиру.

овладением техникой композиции. Здесь, пожалуй, впервые сказывается и характерное для Вольфа стремление подчинить музыкальную драматургию литературному первоисточнику. Вольф предварял сочинение музыки глубоким, поистине самозабвенным погружением в мир образов Г.Клейста — современника Гёте, с необычайной силой воспевшего трагедию рокового, неразрешимого душевного разлада романтического героя. Партитура свидетельствует о свободном владении возможностями большого симфонического оркестра, даже более того — об известной новизне и смелости в использовании оркестровых средств, что позволяет с полным основанием назвать "Пентесилею" в ряду выдающихся образцов романтического программного симфонизма. Однако, пожалуй, еще более существенно, что Вольф следует здесь примеру Г.Берлиоза и демонстрирует ярко театральную, живописно-наглядную трактовку сюжета, предвосхищая в рамках программного симфонического жанра то самое стремление к "интонационной наглядности" (*П.А.Вульфийус*), которое будет определять его зрелые песенные циклы.

Первые песенные опыты<sup>1</sup> овеяны ярко романтическим духом. Они написаны на стихи Г.Гейне, Н.Ленау, Й.Эйхендорфа, Гофмана фон Фаллерслебена и других поэтов. В музыке песен порой сильно сказывалась зависимость от шумановской традиции, и тогда они вызывали беспощадную самокритичную реакцию автора: "Слишком по-шумановски, поэтому не завершено" — значит, к примеру, на рукописи неоконченной песни "Что должен я сказать?" на стихи А.Шамиссо<sup>2</sup>.

Начавшиеся в те годы поиски путей высвобождения от связанности романтическими субъективными настроениями стимулировались как внутренними закономерностями его художественного развития, так и внешними событиями его жизни. Вольф переживает первое и необычайно сильное юношеское увлечение со всей романтической глубиной и бурной страстью, что, несомненно, наложило отпечаток на строй образов песен на стихи Гейне. Разрыв с Валли Франк — своей "роковой возлюбленной" — Вольф переносит мучительно, однако в творчестве откликом является знаменательное стремление преодолеть субъективные настроения трагического разлада и одиночества, растворить их в возвышенных пантеистических созерцаниях, впервые у Вольфа ясно обнаруживающихся в цикле из шести хоров на стихи Й.Эйхендорфа (1881). Второй источник усилившегося душевного разлада, неуверенности в своих силах — неуклонно возрастающее преклонение перед творчеством Вагнера. Воспоминания друзей свидетельствуют о том, что самозабвенное погружение в звуковой мир вагнеровских творений сковывало творческую инициативу Вольфа: у него возникало мучительное ощущение несвоевременности, ненужности собственного творчества перед лицом титана в искусстве,

<sup>1</sup> Особенно плодотворным в этом отношении был 1878 г., принесший 36 песен.

<sup>2</sup> Hugo Wolf. Persönlichkeit und Werk. S. 42.

каким был в его глазах Вагнер. Результатом временного упадка духа стало решение Вольфа в 1884 году испытать свои силы на другом поприще и занять место музыкального критика "Венского салонного листка".

Рекомендуя Вольфа на это место, друзья рассчитывали помочь ему добиться известности и признания в среде музыкальной общественности Вены; однако результат его деятельности имел скорее губительные последствия для его композиторской карьеры. Вольф обладал не только прекрасным литературным слогом, но и даром блестящего полемиста, который он использовал как оружие в фантастически страстной борьбе за дело "бурных" романтиков Вагнера, Листа, Берлиоза, Брукнера. Объектом острых нападок Вольфа стали не только косность и рутинность музыкальной жизни Вены, но и музыка Й.Брамса, ставшая в глазах Вольфа оплотом сил консерватизма. Сдержанность, строгость, самоуглубленность брамсовской музыки воспринимались Вольфом как отход от идеалов жизненной правды, которую олицетворяла для него музыка Вагнера. Подписчики газеты — в большинстве своем представители аристократической элиты — были неспособны разобраться в истинных причинах яростных словесных выпадов "дикого волка из Салонного листка", как иронически окрестили Вольфа, они находили в его статьях лишь пищу для светской беседы; однако в среде преимущественно брамсианской венской музыкальной общественности критическая деятельность Вольфа получила оценку, чреватую тяжелыми последствиями для его судьбы. Сам Брамс хранил молчание по поводу дерзких выступлений Вольфа, но глашатаи брамсианства Э.Ганслик и М.Кальбек сделали все от них зависящее, чтобы "воздать по заслугам" строптивому критику. Особую злопамятность проявили музыканты венского филармонического оркестра, когда Вольф пытался добиться исполнения своих произведений. Участники оркестра, входившие в состав известного в Вене квартета Розе, в 1885 году вернули Вольфу партитуру его струнного квартета, который они намеревались исполнить, с сопроводительным письмом, написанным в оскорбительной для Вольфа форме. Стоявший во главе оркестра известный дирижер Ганс Рихтер согласился в 1886 году проиграть "Пентесилею" на репетиции, где происходил отбор новинок для исполнения в концертах предстоящего сезона. Вольф возлагал большие надежды на это исполнение, однако Рихтер не счел необходимым дать отпор враждебному отношению оркестрантов к автору. При сознательном попустительстве дирижера оркестр сыграл "Пентесилею" нарочито грязно, исказив до неузнаваемости, в конце репетиции дирижер позволил себе бестактный выпад против автора. Это были минуты горького унижения для Вольфа, но они не смогли заставить его отречься от своих идеалов в искусстве. Тяжелые жизненные испытания лишь закалили его волю. Вольф, подобно Шуберту, с полным основанием мог утверждать, что "горе превращает человека в героя"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Hugo Wolfs Briefe an O.Grohe. Berlin, 1905. S. 106.

Чем далее, тем менее он склонен был отождествлять свою судьбу с направленностью своего творчества, все более настойчиво нащупывал новые, реалистические приемы раскрытия содержания. Многие из того, что характеризует шедевры Вольфа — его большие песенные циклы, — эпизодически появлялось в ранних песнях. Однако именно перелом, наступивший на рубеже 1887—1888 годов, ознаменовал твердое обретение композитором пути, на котором он создал неисчерпаемо богатую галерею полнокровных, разнохарактерных образов, живущих вне мира авторского "я".

Будучи непоколебимо убежденным в правильности обретенного пути, Вольф в феврале 1888 года переезжает в предместье Вены Перхтольдсдорф в уединенный летний дом, предоставленный в его распоряжение семейством Вернер. Здесь с февраля по март в состоянии доходящего до экстаза творческого подъема он пишет одну за другой 43 песни на стихи Э.Мёрике. Далее с непостижимой для самого композитора стремительностью появляются 13 новых песен на стихи Эйхендорфа (Вена, Унтерах, с конца августа по конец сентября), а с октября по ноябрь еще 10 песен на стихи Мёрике. В течение последующих четырех месяцев был написан цикл на стихи Гёте. Таким образом, в конце 1888-го Вольф с полным удовлетворением мог написать матери: "Это был плодотворнейший и поэтому счастливейший год в моей жизни...".

Осенью Вольф вновь переселяется в Перхтольдсдорф, где с октября 1889 по апрель 1890-го был создан цикл "Испанская книга песен". Последняя работа этого уникального периода творческого изобилия — первый том (15 песен) "Итальянской книги", вслед за чем источник вдохновения внезапно иссякает и наступает тягостная полоса полнейшего творческого молчания композитора (1892—1894), которая привела его на грань полного отчаяния.

Невозможно дать исчерпывающий ответ на вопрос о причинах спорадичности творческих излияний Вольфа. Одной из них, несомненно, была импульсивная природа его творческого процесса — характерная черта личности Вольфа, требующая от него предельной концентрации душевных сил в периоды сочинения музыки и в качестве реакции влекущая за собой длительные паузы в творчестве. "Да, искусство страшно, — писал Вольф О.Гроз, — оно не терпит ничего фальшивого, ничего половинчатого. ... Искусство — вампир, высасывающий наши лучшие душевные силы, когда мы ему служим; в состоянии воодушевления оно может нас утешить и осчастливить, однако последующее отрезвление бывает убийственным..."<sup>1</sup>.

Возможно также, что причиной этого и последующего творческих кризисов явилась тяжелая болезнь, незаметно подкрадывавшаяся к Вольфу, катализатором которой стали нужда, лишения, неустроенность, непризнание, тяготившие композитора.

<sup>1</sup> Hugo Wolfs Briefe an O.Grohe. S. 39.

Однако как раз в это несчастливое для Вольфа время его имя постепенно выходит из безвестности, в чем велика заслуга замечательного певца Фердинанда Йегера, энтузиаста пропаганды песен Вольфа. Роль Йегера в творческой биографии Вольфа можно сопоставить со значением М.Фогля в жизни Шуберта. Постепенно публикуются крупные песенные циклы, авторитетнейшее издательство Шотт выпускает "Испанскую" и первый том "Итальянской" книги песен. Концертные поездки по Германии принесли Вольфу множество восторженных почитателей и верных, самоотверженных друзей: О.Гроз, Э.Кайффманна, Г.Шура, Г.Потпешигга, Г.Файста и др. Имя Вольфа приобретает известность в Германии, с этим вынуждены считаться в Вене, где также проходит ряд авторских вечеров, сопровождавшихся неизменным успехом.

Однако Вольф в эти годы уже был сильно удручен своей славой "песенного композитора". "Что же другое может это означать, как не упрек в том, что я всегда пишу одни только песни, что я владею лишь малым жанром, и даже им несовершенно, поскольку в нем содержатся намеки на драматическое творчество" (из письма к Э.Кауффманну)<sup>1</sup>. Но успешный опыт работы над музыкой к пьесе Г.Ибсена "Пир в Сольхауге" вновь вселяет уверенность в свои силы: "Я верю теперь более чем когда бы то ни было, что я призван быть оперным композитором"<sup>2</sup>.

Трудные поиски подходящего либретто проливают свет на процесс дальнейшего творческого возмужания Вольфа. Показательно неуклонное высвобождение от сковывавшего его творческую инициативу в этом направлении преклонение перед оперной концепцией Вагнера. Вольф обнаруживает решительность и бескомпромиссность, с которой он отвергает предложенный ему О.Гроз сюжет из жизни Будды, овеянный пессимистическим духом шопенгауэровской философии. Называя этот сюжет "вторым изданием "Парсифаля", Вольф писал: "Вагнер уже свершил своим искусством грандиозное дело искупления, благодаря чему мы, наконец, можем возрадоваться, что нет более необходимости брать приступом небо, которое он для нас уже завоевал, и что самое разумное — найти на этом небе по-настоящему приятное местечко. И это местечко я хотел бы найти не в пустыне с акридами, водой и диким медом, а в веселой и своеобразной компании, среди звона гитар, любовных вздохов, лунного света, пирушки с шампанским и т. д., короче — в комической опере, в самой обыкновенной комической опере, без мрачного, искупляющего мир призрака шопенгауэрствующего философа на заднем плане"<sup>3</sup>.

Разумеется, эти слова не следует понимать буквально, как проповедь чисто развлекательного искусства. Об этом свидетельствует интерес композитора к Шекспиру — Вольф намеревался написать оперу по мотивам

<sup>1</sup> Hugo Wolfs Briefe an E.Kauffmann. S. 43, 44.

<sup>2</sup> Hugo Wolfs Briefe an O. Grohe. S. 47.

<sup>3</sup> Hugo Wolfs Briefe an O. Grohe. S. 193.

"Сна в летнюю ночь", затем "Бури". Однако в итоге наиболее подходящим материалом для приложения усилий Вольфа максимально приблизиться к жизненной правде, продемонстрировать оптимистическое приятие жизни в рамках яркого, характеристического бытописательства оказалась новелла испанского писателя XIX века П.Аларкона "Треугольная шляпа". Она возбудила интерес Вольфа еще в 1888 году, композитор даже намеревался первоначально сам составить текст оперы; однако, будучи захвачен сочинением "Испанской" и "Итальянской" книг песен, он занялся поисками либреттиста.

В начале 1890 года друзья решили невинной шуткой подогреть интерес композитора к этому сюжету. Поэтесса-дилетант Р.Майредер, принадлежащая к кругу близких друзей и почитателей таланта Вольфа, составила набросок либретто, но не решилась предложить его композитору, зная его вспыльчивый характер и нетерпимость к посредственности в поэзии. Текст был подброшен Вольфу анонимно в начале 1890-го и вызвал у него тогда взрыв негодования. В годы творческого кризиса 1892—1894 годов Вольф не переставал искать подходящее либретто, способное пробудить его дремавшую фантазию, дать новый импульс к сочинению музыки. В 1895-м Вольф вновь вспоминает об отвергнутом ранее наброске, перечитывает его и неожиданно ощущает прилив творческих сил. Переполненный чувствами благодарности и счастья, Вольф в течение девяти месяцев заканчивает партитуру своей оперы "Коррехидор".

История создания единственной законченной оперы Вольфа отчасти дает объяснение, казалось бы, невероятному факту, почему композитор, вдохновлявшийся в своем песенном творчестве исключительно текстами высочайшего художественного достоинства, использовал либретто, грешащее значительными изъянами. Помимо серии очевидных просчетов в сквозной драматической логике, в соотношении действенных и отстраняющих эпизодов, а также основных и второстепенных действующих лиц, бросаются в глаза и поэтические несовершенства либретто. Поэтому главные музыкальные красоты "Коррехидора" сконцентрированы там, где композитор был свободен от связанности текстом, то есть в песенно-аризонных "обобщениях". Назовем дуэт Фраскиты и Лукаса из II действия, а также заимствованные композитором из "Испанской книги песен" песню Фраскиты "В тени моих локонов" (I д.) и ариозо Коррехидора "Падать духом не должны" (6-я сц. II д.). Здесь очевидно проявление творческого намерения Вольфа ориентировать музыку "Коррехидора" на пример вагнеровских "Мейстерзингеров", где постепенное становление песенных кульминаций также является сквозной идеей музыки оперы. Не менее важным следствием опоры на опыт вагнеровской музыкальной драмы стала сквозная симфонизация оркестровой партии средствами лейтмотивного развития. Наиболее ярким примером может послужить сценатрилогия Лукаса (4-я сц. III д.), где Вольф стягивает в один тугий узел ос-

новые лейтмотивы оперы, одновременно подвергая их бурной и эффективной разработке, обнаруживающей скрытую "интонационную цепляемость" лейтмотивов.

Однако претворение опыта "Мейстерзингеров" обусловило не только сильные, но и уязвимые черты музыки "Коррехидора". Сам Вольф сетовал на то, что музыкальная ткань оперы перенасыщена полифонией, что ей несвойственна легкость и прозрачность фактуры "Кармен"<sup>1</sup>. Можно обобщить и шире: в сущности, музыка "Коррехидора" далеко выходит за намеченные композитором жанровые рамки комической оперы, налицо известное несоответствие комедийного характера сюжета и сценических ситуаций с психологически-углубленной "серьезной" музыкальной обрисовкой героев, преисполненных то возвышенных, то низменных, но всегда пламенеющих страстей. В этом кроется причина трудностей сценической интерпретации "Коррехидора": используя свой богатый опыт драматурга песенного жанра, Вольф не всегда добивался соответствия драматизма "внутреннего действия" со "внешним" сценическим воплощением. Следующая опера Вольфа "Мануэль Венегас" (также по П.Аларкону) обнаруживает заметно возросшее владение композитором синтетической природой оперного спектакля (чему способствовало либретто, составленное поэтом-профессионалом М.Хёрнесом); однако опера осталась незавершенной.

Следующий 1896 год прошел под знаком работы над изданием "Коррехидора" и в поисках оперного театра, который осуществил бы возможно более скорую премьеру. Переговоры с оперными театрами Вены и Праги не дали желаемого результата, и премьера состоялась в Мангейме 7 июня 1896 года. Репетиционная работа над произведением продвигалась медленно ввиду непривычности языка и трудностей сценической интерпретации. Осложняли репетиционную работу и резкие выпады Вольфа в адрес исполнителей. Вольф проявлял нетерпимость к малейшим погрешностям, его поведение граничило с необузданностью, неистовством эмоций — как стало ясно позднее, это были симптомы надвигавшегося кризиса тяжелой болезни. В короткий срок Вольф сумел восстановить против себя всех артистов. Несмотря на это, "Коррехидор" был тепло принят публикой; однако опера выдержала лишь два представления и была снята с репертуара.

События этой второй (после провала "Пентесилей") трагической страницы в жизни композитора и на этот раз не сломили творческую волю Вольфа. С вынужденными перерывами, вызванными репетициями и корректурами "Коррехидора", композитор продолжал работу над "Итальянской книгой песен". С марта по май 1896 года были созданы в общей сложности 24 песни, составившие второй том сборника и завер-

<sup>1</sup> Walker F. Hugo Wolf. Graz, 1953. S. 451.

шившие достойным образом самый совершенный, согласно мнению композитора, его песенный цикл. Второй крупной работой этого периода стал цикл из трех песен на стихи Микеланджело Буонарроти в немецком переводе В.Роберт-Торнова. Вольф первоначально намеревался положить на музыку шесть стихотворений, однако создал всего четыре, для окончательного же варианта цикла отобрал лишь три песни: четвертая ("Любовь земная и небесная") была уничтожена композитором.

Несмотря на большие успехи в песенном жанре, в центре внимания композитора продолжала оставаться опера. В марте 1898-го Вольф заканчивает новую редакцию "Коррехидора" в надежде на скорую венскую постановку, в июле того же года начинает работу над оперой "Мануэль Венегас". Вольф работал с лихорадочной поспешностью, едва успевал принимать пищу; музыка, выходявшая из-под его пера, свидетельствовала о том, что композитор находился на гребне нового творческого подъема. Как раз в этот самый момент страшный недуг сразил его с неумолимой силой.

Еще в августе 1896-го врачи обнаружили у Вольфа несомненные симптомы надвигающегося прогрессивного паралича. Признаки общего нарушения деятельности нервной системы композитора стали особенно явными в апреле 1897-го во время контактов с прибывшим в Вену композитором и экспертом издательства Шотт в Майнце Э.Гумпердинком. Однако поводом для разразившейся катастрофы послужила трагическая история постановки "Коррехидора" в Вене. Вольф никогда не мог расстаться с мечтой, которую он пронес через всю свою жизнь — получить признание в Вене в качестве оперного композитора. Однако дирекция венской оперы под влиянием враждебно настроенной к Вольфу "брамсианской" партии отвергла произведение. Обстоятельства изменились к лучшему, когда в октябре 1897 года венскую оперу возглавил Г.Малер. По собственной инициативе он посетил бывшего соученика по консерватории и осведомился о его произведении. В итоге венская премьера "Коррехидора" была намечена Малером на начало будущего года, но уже в сентябре, горя нетерпением, Вольф явился к Малеру в его рабочий кабинет. На дирижерском пульте лежала партитура "Демона" А.Рубинштейна... В ходе внезапно вспыхнувшей ссоры Малер поставил под сомнение скорую премьеру оперы Вольфа<sup>1</sup>. И тогда внезапно начался приступ болезни, раз и навсегда подорвавшей творческие силы Вольфа. Вольф оказался полностью в плену безумной идеи о том, что он назначен директором Венской оперы взамен смещенного Малера и что, таким образом, ликвидировано последнее препятствие для постановки его оперы. Усилия друзей доказать Вольфу ложность этого убеждения ни к чему не

<sup>1</sup> Премьера "Коррехидора" в Вене состоялась 18 февраля 1904 г., уже после смерти композитора. Опера была поставлена под управлением Малера, сделавшего для этой постановки новую трехтактную редакцию.

привели. С 21 сентября Вольф находился на излечении в больнице доктора Светлина в Вене. В связи с некоторым улучшением его состояния, ему было разрешено покинуть больницу в январе следующего года, и он отправился в путешествие по Италии и Германии в сопровождении сестры и преданных друзей. Однако способность творчества покинула Вольфа навсегда. 4 октября 1898 года, после попытки самоубийства, он был помещен в государственную лечебницу для умалишенных, где окончил жизнь 22 февраля 1903 года в полном помрачении рассудка. Вольф был похоронен в Вене на центральном кладбище, рядом с могилами Бетховена и Шуберта.

## ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Гуго Вольф — завершитель истории австро-немецкой романтической песни XIX века. Стиль песен Вольфа с исторической точки зрения представляет собой органическое единство разнообразных традиций жанра, в том числе полярно обособленных в своем генезисе. Специфика вольфовского стилевого синтеза весьма своеобразна. Он создатель ярко индивидуального, сразу "узнаваемого" творческого почерка, в который входят, в качестве составных частей, стилевые черты высших достижений его предшественников, причем без преодоления присущего этому материалу внутренних смысловых качеств. Это свидетельствует о необычайно высокой интеллектуальной культуре музыкального мышления композитора. Его стилевой синтез, сохраняя за традициями известную долю самостоятельности, характеризуется огромной, неукротимой волей к единству. Трудно выделить какой-либо один тип песни у Вольфа, который был бы показателем для его творчества в качестве единичного приема. Стилистика песен Вольфа варьируется в самых широких пределах в зависимости от индивидуального художественного задания, — и тем не менее она всегда вызывает однозначную стилевую атрибуцию как чисто вольфовская.

Решающими для формирования стиля зрелых песен Вольфа явились традиции Шуберта, Шумана, Вагнера и Лёве.

Шуберт стоял у истоков немецкой романтической песни, Вольф был завершителем эволюции жанра. Песенное творчество Вольфа универсально по охвату тенденций австро-немецкого музыкального романтизма, однако генезис сущностных черт стиля Вольфа восходит именно к Шуберту. В то же время творчество Шуберта — историческая антитеза вольфовскому творчеству, что обусловлено и специфичностью дарования каждого композитора, и историческим положением их творчества. Безусловной является общность таких особенностей песенного творчества Шуберта и Вольфа, как национальная самобытность языка, опирающегося на фольклор, драматизация песни, индивидуализация музыкального воплощения ее поэтического прообраза (преимущественно из-за внедрения

сквозного развития в обобщенные строфические формы). Следствием стали специфичные для художественной песни явления в стилистике: внедрение декламационно-речевой интонации в обобщенное песенное мелодическое мышление, обнаружение образных контрастов и, соответственно, дифференция контрастирующих интонационных сфер, раскрепощение сквозного внутримызыкального развития тематизма, самостоятельное выразительное значение фортепианной партии в ансамбле. Все эти стилевые черты существуют у Шуберта в рамках романтической концепционности, от которой отходит Вольф. Однако можно говорить об исторической преемственности песенного наследия Шуберта и Вольфа на основе общности таких черт стиля, как единство классического и романтического начал, становление реалистических тенденций в истолковании характерно романтических тем и сюжетов.

Ведущая роль шубертовских традиций для Вольфа объясняется тем, что творчество Шуберта было глубинным истоком всего жанра романтической песни, историю которого завершает Гуго Вольф. Однако наиболее непосредственные истоки песенного искусства Вольфа восходят к творчеству Р.Шумана (несмотря на то, что становление зрелого стиля песен Вольфа было связано с преодолением шумановской традиции).

Воздействие творчества Шумана на творчество Вольфа следует рассматривать двояко. В широком смысле слова, Вольф, как представитель песенного искусства второй половины XIX века, наряду с Брамсом, опираясь на традиции песенного искусства первой половины столетия — эпохи Шуберта и Шумана. Поэтому многие из названных шубертовских традиций у Вольфа в равной мере могут быть названы и шумановскими. Однако целый ряд самобытных особенностей стиля песен Вольфа своим истоком имеют шумановское, а не шубертовское творчество. Особенно это касается форм песенного мышления. Отход от строгого следования архетипу жанра — строфической песне — вплоть до противоположного полюса — песни декламационной, вокализация поэтического текста как ритмизированной прозы путем "растягивания" и распевания акцентированных слогов в важнейших по смыслу слова, декламационные паузы, внедряющиеся в кантилену, речевое по происхождению звуковысотное повышение и понижение интонации в связи со смысловым развитием текста, огромная формообразующая роль фортепианных прелюдий, интерлюдий и постлюдий — все эти черты стиля песен Вольфа были предварены Шуманом. В творчестве Шумана мы находим характерные в дальнейшем для Вольфа принципы взаимоотношения музыки и поэтического текста: индивидуализацию формообразования в опоре на литературный первоисточник, репрезентацию поэтического мира авторов текста, а также различные типы циклизации песен, в дальнейшем развитые Вольфом. Особое место в истории жанра принадлежит симфонизации песни Шуманом, часто приводящей к становлению незнакомого Шуберту, но неред-

кого у Вольфа типа песни, основанного на преобладании фортепианной партии. Очевидно также претворение Вольфом традиций фортепианного творчества Шумана, откуда идут проникновенный лиризм, раскованность фантазии, приемы драматургии полярных антитез, искусства афористически-сконцентрированной характерной миниатюры, стремление к волево-му, героически-действенному началу (типа финала "Симфонических этюдов" или некоторых эпизодов Фантазии C-dur).

Но самое главное, самое важное, чем Вольф обязан Шуману — это искусство небывалой психологической индивидуализации музыкального образа. Именно от Шумана идет характерное для Вольфа искусство раскрытия глубокой "диалектики души" романтического героя, которая в дальнейшем стала одним из истоков психологического реализма Вольфа. Не забудем при этом, что Шуман в своем песенном творчестве демонстрировал великие открытия психологической правды, устремясь не только в глубины "жизни человеческого сердца", но и "в даль и ширь большого мира полей, лесов и гор, разных стран, разных людей. ... Поиски цельных характеров, простых и сильных страстей, национальной самобытности"<sup>1</sup> — все эти неотъемлемые черты шумановских песен на тексты Бёрнса и Байрона, Эйхендорфа и Шамиссо, Мёрике и Гейбеля нашли свое продолжение в искусстве Вольфа. В "Талисманах" на стихи Гёте Шуман вновь, после Шуберта, поднимает песенный жанр на уровень подлинно философской лирики, устремляясь к разрешению в позитивном плане общечеловеческих проблем, а его "Два гренадёра" на стихи Гейне звучны "Старому капралу" Даргомыжского, они намечают в высшей степени характерный для Вольфа тип песни — драматической сценки. И здесь Шуман — несомненный предшественник Вольфа, наметивший пути колоссального расширения возможностей жанра, по которым шел далее Вольф.

Следующая проблема исторических истоков стиля песен Вольфа — традиции музыки Р.Вагнера. Воздействие вагнеровского звукового мира воспламеняло творческую фантазию Вольфа и одновременно подавляло его величием вагнеровского дела. Без сомнения, "тристановское" пламенение чувства отражается во многих песнях Вольфа ("Перегрине", "Вздохе", песнях на стихи Микеланджело и мн. др.), что придает стилистике его песен известную изысканность, дает ему возможность касаться зыбкой сферы смутных, теряющих четкие контуры душевных движений, родственных поэзии символизма или музыкальному импрессионизму (последнее особенно заметно в песнях "Ко сну", "Весной", "Горицвет I" из цикла на стихи Мёрике). "Вотановский" пафос самоанализа, философская устремленность решать коренные вопросы бытия человека в мире, проекция этических законов человеческого духа на все мироздание опре-

<sup>1</sup> *Житомирский Д.* Роберт Шуман. М., 1964. С. 595, 599.

делили замыслы многих песен на тексты Гёте. "Прометей" или "Границы человечества", песни Миньоны и Арфиста в равной мере немислимы как без "еретического пантеизма" самого Гёте, так и без традиций "Кольца нибелунга". Стремление к монументальной героике, претворение в музыкальном языке интонационно-жанровых элементов фольклорного происхождения и их вовлечение в орбиту интенсивного симфонического развития, острая характеристичность декламации в сочетании со строгостью тематического процесса, лейтмотивная техника — все эти черты стиля Вольфа входили в вагнеровскую стилевую систему. Не забудем и о реалистических тенденциях оперной драматургии величайшего рыцаря романтического направления в музыке, особенно проявивших себя в комической опере "Нюрнбергские мейстерзингеры", вдохновлявшие Вольфа в его работе над "Коррехидором".

Тем не менее стремление Вольфа к индивидуализации характеров, к единству психологической и интонационно-наглядной характеристики, показ героев вовлеченными в стремительную игру жизненных сил были полярно противоположны вагнеровскому пути ко все более полному и глубокому выявлению романтических образов и коллизий "изнутри", в аспекте неразрешимого романтического томления.

Важным истоком зрелого песенного творчества Вольфа было творчество мастера песенной баллады Карла Лёве, чье воздействие можно проследить не только в вольфовских балладах, но и почти во всех других жанровых разновидностях его песенного творчества. Песенная баллада, многообразно развитая Лёве, как раз представляла собой то сочетание драматического, повествовательно-эпического и лирического аспектов раскрытия сюжета, которое в иных исторических условиях и с иной, обостренной психологической интенсивностью выражения определило наиболее масштабные песни Вольфа. Лёве наметил новые принципы детализованного воплощения текста, развитые Вольфом: разнообразное сочетание сквозного развития со строфическими принципами, характеристическое обособление драматически контрастных эпизодов, картинность драматургии, формирование поэзных принципов композиции, часто опирающихся на монотематизм и лейтмотивизм. Принципиально важно воздействие на Вольфа музыкального языка Лёве, свободно мыслившего народно-песенной интонацией и создавшего оригинальные мелодические темы, почти дословно соответствовавшие фольклорным мелодиям, но не терявшие при этом чуткости к верной декламации текста.

Таковы основные эстетические принципы и традиции, связующие песни Вольфа с историей жанра. Вольф не является первооткрывателем принципиально новой стилевой системы, специфика его творческого метода как завершителя — в многообразии подходов к индивидуализации доставшихся ему в наследство традиций. Источник этого многообразия — поэтический текст песни.

Взаимоотношение поэзии и музыки является ключевой проблемой для вхождения в мир образов музыки Вольфа. "Предоставь слово прежде всего поэзии как подлинному источнику моего музыкального языка"<sup>1</sup>, — писал Вольф Э.Гумпердинку, собиравшемуся выступить в печати с работой о его песнях. В зрелых песенных циклах Вольф ставил перед собой задачу адекватного и целостного музыкального претворения образного мира поэта, вдохновившего его. Поэзия исторгала из его гения волшебный поток чудесных песен, только в союзе с поэтическим словом получили свое совершенное воплощение и развитие основные образные сферы и музыкальный язык композитора.

Вольф "высвечивал" в тексте не только его психологический "подтекст", но и потенциально существующие возможности обогащения чисто лирической характеристики героя обрисовкой его действия, поведения, а также характеристикой иных действующих лиц, на присутствие которых содержатся намеки в тексте. Иначе говоря, Вольф подходит к музыкальному воплощению лирических стихотворений прежде всего как драматург. И при этом Вольф раскрывает содержание текста не только с точки зрения обострения неразрешимых драматических коллизий (что соответствует нормам романтической эстетики), но и в плане их преодоления в позитивном, волевом, героическом духе (в чем несомненно влияние классицистских, особенно бетховенских традиций на Вольфа). Обе эти тенденции (стремление преодолевать раскрытие сюжета лишь как монолог-исповедь собственного "я" и неразрешимую "раздвоенность сознания" романтического героя) являются у Вольфа принципиально антиромантическими чертами его творческого метода, хотя они и возникают на романтической основе и связаны с романтической стилистикой.

Объединяющие принципы вольфовских песенных циклов иные, нежели в циклах Шуберта. В циклах Вольфа отсутствует последовательно претворенная сюжетная драматургия. Их единство обуславливается передачей многообразия ярких впечатлений, обобщенного мировосприятия поэта. Циклам Вольфа не свойственная и строгая централизация — предписанный порядок исполнения может в известных пределах варьироваться в отношении строгого соблюдения количества исполняемых песен и их последовательности. Однако для цельного восприятия нужна известная полнота контрастирующих образов и сохранение общей тенденции их чередования.

Еще одна важная особенность драматургии песенных циклов Вольфа заключается в последовательной индивидуализации основных образных сфер его творчества, что приводит к образованию групп песен внутри цикла, родственных по содержанию и стилистике, а иногда и основанных на тождественном музыкальном материале (к примеру, две песни

<sup>1</sup> Цит. по: *Decsey E. Hugo Wolf. Bd. 2. S. 56.*

"Перегринна" из цикла на стихи Мёрике, к которым примыкают "на расстоянии" песни "Прощай", "К возлюбленной", "Новая любовь"). Такие "микроциклы" могут "прославиться" песнями, принадлежащими к иным сферам образности. Принципом объединения становится контраст в его самых тонких и разнообразных градациях, а сопутствующий принцип тождества действует в многочисленных перекрестных интонационных связях, не сводимых в жестко организованную систему ввиду своей подчеркнутой индивидуальности. Прослеживая эти связи, необходимо выделять ключевые для каждого цикла сферы образности и стилистики, внутри каждой из сфер — свой центр и свою периферию, состоящую из индивидуальных вариантов центрального звукообраза. Особенно плодотворны для целостного охвата песенного творчества Вольфа перекрестные связи между песнями, принадлежащими циклам на стихи разных поэтов — они наиболее красноречиво свидетельствуют о единстве стиля Вольфа.

Появление первого "монографического" цикла у Вольфа относится к 1888 году, когда в едином порыве вдохновения он создал 53 песни на стихи Э. Мёрике (1804—1875), назвав свой цикл "Стихотворениями Э. Мёрике для голоса соло и фортепиано, положенными на музыку Гуго Вольфом". Вольф намеренно отнес свое имя на второе место после имени поэта и поместил на титульном листе портрет Мёрике в знак своего преклонения перед его поэзией.

Опираясь на поэзию Мёрике, Вольф наметил все основные принципы своей песенной эстетики, круга образов, стилистики. Многие из них получают иную, порой более углубленную разработку в новых песенных циклах. Однако ни один из позднейших циклов не превзошел цикл на стихи Мёрике по волнующей силе непосредственности, первозданности высказывания.

Уступая поэзии Гёте по глубине и последовательности выражения внутренней активности мироощущения, поэзия Мёрике приближается к гётевской неисчерпаемой многокрасочностью и гармонией восприятия окружающего мира. В этом плане она заметно выделяется на фоне романтической поэзии, сосредоточенной на субъективном лирическом переживании, окрашенном в тона индивидуальности романтического поэта. Собрание стихов Мёрике — замечательные "поэтические дневники", на "пестрых страницах" которых запечатлены самые разнообразные жизненные факты: прощание с возлюбленной и образы народной фантастики, наивное и радостное восхищение красотой весеннего ландшафта и сложнейшие психологические коллизии "любви поэта". Границы поэтического мира Мёрике очень емкие, он не склонен давать сотни вариаций традиционно романтической темы отвергнутой любви. Его наблюдательный, зоркий взгляд не проходит мимо ни больших душевных потрясений, ни поэтических мгновений, даже если они не входят в русло поэзии высокого стиля. Подобные поиски жизненного многообразия вызвали активный положительный отклик Вольфа.

Основу цикла Вольфа составляют песни, представляющие "ядро" каждой сферы образов поэтического текста. В первую очередь отметим песни, отражающие наивно-реалистическое восприятие природы и быта. Эти стихотворения Мёрике зазвучали в резонанс с "народным элементом" стиля песен Вольфа, в котором сам композитор видел важнейшую составную часть своей эстетики. У Вольфа песни этого круга ("Мальчик и пчелка", "Покинутая девушка", "Агнеса") тяготеют к народнопесенной интонации, к завершенным строфическим структурам. С наибольшей полнотой этот тип песни олицетворяет "Песня путника" ("Fussreise"), в которой ощущается романтический мотив необремененного жизненными тяготами странствования, восходящий своими истоками к начальной песне из "Прекрасной мельничихи" Шуберта.

1 *Ziemlich bewegt*

*mf*

*Am*

*p*

frisch ge - schnitt - nen Wan - der - stab,

wenn ich in der Frü - he

so durch Wäl-der zie- he,  
 Hü- gel auf und ab:

Будучи отягощен мотивами глубоких душевных конфликтов, этот поэтический образ дает в песне на стихи Мёрике "Тоска по родине" полярно противоположное преломление, близкое безнадежному жизненному странствованию героя "Зимнего пути". Здесь же, в "Песне путника", ощущается доверчивый, наблюдательный взгляд поэта, устремленный в окружающий мир, бесконечное многообразие которого вызывает у героя песни чувство восторга, переходящее в настоящий гимн-апофеоз великолепию природы. Им и завершается эта, пожалуй, наиболее "шубертовская" среди других песен Вольфа.

"Песня путника" представляет собой как бы один полюс стиля песни Вольфа. Здесь показательно прежде всего "нецитатное" претворение фольклора и умение говорить на языке народной песни совершенно органично, свободно индивидуализируя народно-песенную интонацию. Однако отметим, что Вольф в целом не стремился к претворению народно-песенного элемента в строгих рамках исконно фольклорной традиции, как это делал Брамс. Его охват этого материала, как правило, опосредован опытом бытового, а еще чаще — профессионального музицирования. Вольф сохраняет связь с песенным фольклором, но словно выдерживает при этом определенную "дистанцию", опираясь на высокохудожественные образцы романтической вокальной лирики, которые, в свою очередь, генетически связаны с народной песней. Лишь в отдельных случаях, в связи с особенностями индивидуального художественного задания, Вольф демонстрирует свое ничем не уступающее Шуберту или Шуману мастерство в непосредственном воссоздании образного строя и языка народного творчества, как это происходит, например, в "Садовнике" на текст Мёрике или "Затаенной любви" на текст Эйхендорфа, где образ простодушного, наивного юноши воплощен композитором средствами

стилистики народной песни — выразительницы цельного, единого чувства. Именно поэтому Вольф оставляет здесь в стороне свое неподражаемое искусство детализации музыкального прочтения текста, отдавая предпочтение цельной, обобщенной мелодике в народном духе.

Другой полюс стилистики цикла на тексты Мёрике — пласт "изысканного стиля" звуковых средств позднего романтизма, представленный в первую очередь песенной диалогией "Перегрин", центральной в любовной лирике Мёрике.

Любовная лирика Мёрике, отобранная Вольфом, весьма разнообразна в жанровом отношении. Ее первенство оспаривают лирические стихотворения поэта нелюбовного сюжета (прежде всего — открывающая цикл Вольфа "бетховенская" по волевой собранности и устремленности к позитивному итогу песня "Исцелившийся — к надежде"). Отстранение романтической любовной темы знаменует собой и наиболее популярная среди лирических песен Вольфа "Замкнутость" ("Одиночество" в пер. С.Заяицкого).

И все же любовная тема является в цикле Вольфа господствующей. Воплощая ее, Вольф отбирал и интерпретировал лирику Мёрике таким образом, что воплотил целостное понимание поэтом этой характерно романтической образной сферы, как она выражена не только в лирических стихотворениях, но и в прозе Мёрике. Следуя примеру Гёте в его "Вильгельме Мейстере", Мёрике включал лирические стихотворения в текст своих наиболее значительных прозаических произведений — романа "Художник Нольтен" и новеллы "Моцарт на пути в Прагу". Наиболее романтический среди лирических образов Мёрике — загадочная Пегрина, роковая возлюбленная, которой поэт посвятил целый цикл стихотворений, позднее обособившихся от романа "Художник Нольтен". В них с необычайной проникновенностью и остротой запечатлено чисто романтическое понимание любви под знаком глубоких душевных коллизий в обрисовке героев и трагической развязки, фатально разрушающей жизнь героев романа волею иррациональных, демонических сил. Исследователи творчества Мёрике указывают, что подобные сюжетные мотивы были навеяны Мёрике его страстным юношеским чувством к Марии Мейер, разрыв с которой оставил болезненный след в душе поэта. Однако нельзя чрезмерно увлекаться этой аналогией: немецкий литературовед Х.Эммель убедительно доказывает, что Пегрина — прежде всего создание поэтической фантазии Мёрике, в ее образе соединились характерно романтические представления о красоте возлюбленной с размышлениями о смертельной опасности этой красоты<sup>1</sup>. Воплощая эти представления, Вольф естественным образом обращался к идейно-образным и стилевым ассоциациям с вагнеровским "Тристаном".

<sup>1</sup> Emmel H. Mörikes Peregrinadichtung und ihre Beziehung zum Noltensroman. Weimar, 1952. S. 13.

"Тристановское" начало образует второй важнейший полюс стиля песен Вольфа. Однако характерные признаки "тристановского" мира чувств Вольф претворял очень индивидуально. Вольфовский образ не растворяется, подобно вагнеровскому, в бесконечности романтического томления, не находящего себе разрешения. Воплощая романтически-трагедийное восприятие любви, роковым образом заставляющее героя страдать от красоты, Вольф трансформировал этот круг образных представлений под углом зрения характерной для него мужественной активности. Новое в интерпретации Вольфа — скрытно-диалогический характер его обеих песен. Их герой вовсе не растворяется в "зеркале верных, темных глаз возлюбленной", грозящих ему смертью (как у Мёрике). Инициативно подхватывая намек поэта, Вольф в середине второй строфы "Пereгриньы I" переходит от тристановского томления (косвенной характеристики возлюбленной) к обрисовке самого героя песни, и его дерзко воспламененное воображение заявляет о себе в раскидистых импульсивных оборотах вокальной партии.

Весьма существенны здесь некоторые детали гармонического языка. Всеобъемлющее чувство романтического томления было воплощено Вагнером, как в фокусе, в знаменитой каденции, открывающей оркестровую прелюдию к "Тристану". Ладофункциональная сущность этой каденции сводится к последованию двух доминантовых аккордов, насыщенному интенсивными альтерациями и неаккордовыми диссонансами. Сохраняя вагнеровскую накаленность высказывания и соответствующие ей звуковые средства (прежде всего линейную активность голосоведения, обостренного хроматической вводнотоновостью тяготений), Вольф "подводит" под гармонию песни прочный тонический, а не доминантовый "фундамент", и подчеркивает это выдержанным тоническим звуком в басу. На его фоне и звучит замечательная "каденция Перегриньы", ставшая своеобразным звуковым символом песенного творчества Вольфа:

[Sehr getragen]

2

*mf* *p* *mf* *p*

*mf* *pp*

ritard.

3

310

Примечательно и другое. На протяжении всей диалогии Вольф последовательно насыщает музыкальную ткань вводнотоновыми хроматизмами; но при этом он отмечает конец каждой строки текста классически-ясными в ладофункциональном отношении кадансами. Таким образом он не теряет ясности перспектив развития в условиях максимального обострения интенсивности психологической выразительности, не уступает соблазну поддаться субъективным капризам воображения. Расширяя и углубляя песенное высказывание вагнеровскими звуковыми средствами, Вольф надежно предохраняет себя от крайностей и издержек романтического метода. Подобно Мёрике, в творчестве которого литературовед усматривает постепенное продвижение к жанрово-бытовому реализму, Вольф создавал в сфере своей лирики предпосылки для постепенного продвижения от романтической образности к выявлению реалистических тенденций в музыкальной характеристике образов. Особенно решительно эти тенденции обнаруживаются в новом вокальном цикле Вольфа на стихи Й.Эйхендорфа.

Песенный цикл Вольфа на стихи Эйхендорфа, завершенный в 1888 году, содержит 17 песен (в него входят песни разных лет, но ядро цикла создавалось в 1888-м). По общему образному строю и концепционному решению он заметно отличается от предыдущего: лирический герой песен Вольфа здесь предстает иным, более цельным и мужественным, четко сказывается тенденция его обрисовки композитором в единстве внешних и внутренних черт. И взаимоотношение музыки Вольфа с поэзией Эйхендорфа в этом цикле несколько иное, нежели на стихи Мёрике: там речь шла о целостном музыкальном воплощении всего поэтического мира автора текста, здесь же Вольф является первооткрывателем лишь одной, хотя и мало известной (особенно русскому читателю) сферы поэзии Эйхендорфа. Поэтому необходимо начать с краткой характеристики словесной основы цикла, учитывая, разумеется, возросшую активность Вольфа в претворении (и пересоздании) образов, заимствованных у поэта.

Йозеф Эйхендорф (1788—1857) — крупнейший немецкий поэт, ценившийся мастерами романтической песни как один из самых проникновенных и музыкальных. Один лишь Шуберт обошел его своим вниманием — вероятнее всего потому, что первый завоевавший всеобщее признание сборник стихов "последнего рыцаря романтизма" (как величали Эйхендорфа в Германии) вышел в 1837 году, через 9 лет после смерти Шуберта. Особенно разнообразно была представлена поэзия Эйхендорфа в песнях предшественников Вольфа Р.Шумана и Р.Франца.

В истории немецкой поэзии Эйхендорфа принято противопоставлять Г.Гейне: будучи двумя крупнейшими представителями тонкой культуры романтического психологизма, оба поэта существенно разнятся в зависимости от типа их лирического героя. Искренность, цельность, безыскус-

ственность и глубина строя чувств героя Эйхендорфа неразрывно связаны со стремлением поэта слиться с образно-стилевой системой народного творчества — недаром Эйхендорфа считали одним из наиболее близких фольклору немецких национальных поэтов, в то время как для Гейне народная песня часто становилась лишь исходным пунктом для обостренно-субъективного высказывания, проникнутого бичующим сарказмом "романтической иронии".

Излюбленным мотивом Эйхендорфа было противопоставление первозданной поэзии раскрепощенных от обыденных забот человеческих чувств бездушию и лицемерию буржуазного образа жизни (что с необычайной увлекательностью раскрыто в его известной новелле "Из жизни одного бездельника"). Но особенно вдохновляла музыкантов-романтиков пасторальная тема в творчестве поэта. "Зеленое одиночество леса", прекрасная лунная ночь, в сиянии которой восторженно растворяется душевный мир романтического героя, тоска по родине, бегство в прошлое, тяга к дальним странствиям — все эти характерные для немецкого романтизма мотивы нашли бесконечно разнообразное претворение в музыке Шумана, Франца и Вольфа благодаря стихам Эйхендорфа.

Вольф на этот раз не ставил цели всесторонне претворить все темы и образы поэзии Эйхендорфа, поскольку не допускал возможности вторичного музыкального воплощения лирических стихотворений поэта, вошедших в "Круг песен" Шумана оп. 39. Вольф лишь считал необходимым дать шумановскому циклу дополнение, представляющее в музыке темы и образы Эйхендорфа, отсутствующие у Шумана. Ядро песенного цикла Вольфа образуют тщательно отобранные стихотворения поэта, представляющие реалистически-жанровую струю, пробивающуюся внутри его романтической лирики.

Основное отличие от Шумана было определено Вольфом следующим образом: "...в соответствии с более реалистической художественной направленностью, романтический элемент в песнях на тексты Эйхендорфа совершенно отступает на задний план. Наоборот, композитор с любовью обращается к почти неизвестному остроумористическому, грубовато-чувственному элементу в творчестве Эйхендорфа, перенимая у поэта некоторые удачные черты"<sup>1</sup>.

В цикле на стихи Мёрике композитор уделял значительное внимание лирико-психологической сфере образов романтического томления, духовный мир героев характеризовался известной сложностью. В цикле на стихи Эйхендорфа Вольф "акцент с несбыточности, неосуществимости томления переносит на его зыбкость, неопределенность. Этот, на первый взгляд, как будто бы и не очень существенный нюанс позволяет ввести открытые романтиками богатства психологических оттенков в перспек-

<sup>1</sup> Цит. по: Вульфийус П. Гуго Вольф и его "Стихотворения Эйхендорфа". М., 1970. С. 10.

тиву жизнерадостного, оптимистического мировосприятия"<sup>1</sup>. Традиционно романтическая сфера направлена здесь в сторону большей цельности мировосприятия, преодоления "романтического двоемирия".

В цикле Эйхендорфа композитор сосредоточивается на сочном бытописательстве, заостряя внимание в наиболее характерных песнях на внутренне цельных персонажах, заимствованных из вызывающе низкого социального слоя босяков, бродяг и попрошаек: дерзкая, импульсивная цыганка, оборванец, прогуливающийся с самоуверенным видом под руку со своенравной своей подругой после в немалом количестве выпитого крепкого пива, отважный моряк сорви-голова, воспевающий влекущую его грозную океанскую стихию, солдат, ведущий повседневную жизнь, полную смертельной опасности, странствующий студент, преданный науке до полного самоотречения. Важно, что композитор не остается в узких рамках юмористически-жанрового подхода. Вольф существенно корректирует поэзию Эйхендорфа, характеры поэта поднимаются композитором на уровень подлинно монументального искусства. Они то поражают кипучей энергией жизненных сил ("Капитан Бесстрашный"), то привлекают мудрой этической чистотой помыслов ("Друг", "Музыкант", "Тоска по родине"), их музыкальная обрисовка часто устремляется к гимничности.

По-новому здесь решена и тема природы. Она здесь истолкована как зеркало цельных, этически чистых характеров героев. Типично эйхендорфовский ночной пейзаж ("Затаенная любовь", "Ночные чары") у Вольфа не выступает немым свидетелем душевных невзгод романтического героя, а вызывает восхищение красотой и гармонией природы.

Особняком стоят две песни. "Солдат II" — предельно сконцентрированная миниатюра, передающая полноту жизневосприятия особенно обостренно ввиду катастрофического ощущения близости грани жизни и смерти (характер образа здесь напоминает "Песни и пляски смерти" Мусоргского). Эта миниатюра представляет собой крайне лаконичную и возбужденную "пляску смерти" — зловещее скерцо, с демоническими "выкриками" в вокальной партии, с символической фактурой, насыщенной имитациями, словно передающими погоню смерти за своей добычей. Как внезапный вскрик, обрывает песню удар тонического аккорда фортепиано, это срыв — ему отвечает отзвук мрачным эхо в глухом низком регистре.

Вторая песня, выделяющаяся в цикле — "Школяр". Согласно penetrating характеристике П.А.Вульфуса, в этой песне Вольф блестяще решил совершенно специфическую художественную задачу — "воспеть посредственность". "Композитор, подобно поэту, не ставит себе целью создать сатирический образ, — пишет исследователь. — Он далек от

<sup>1</sup> Там же. Характеристика у П.Вульфуса относится к песне "Ночные чары".

мысли специально подчеркивать недостатки своего персонажа. Более того, в какой-то степени, он даже ему сочувствует, как сочувствуют человеку, которого природа обошла в чем-то главном и существенном"<sup>1</sup>. По меткому суждению автора приведенных строк, позитивная заинтересованность композитора в своем герое "не несет в себе никаких признаков его идеализации. Наоборот, она способствует объективности авторского суждения, поскольку придает ему необходимую долю беспристрастности". В этой песне совершенство художественного воплощения достигнуто особо точным отбором средств, нацеленных на то, чтобы миновать углубленный психологический настрой, что соответствует духовному миру героя песни, не ведающему ни порывов, ни сомнений.

Следующий вокальный цикл Вольфа на стихи И. В. Гёте, включающий 51 песню, по идейно-образной направленности полярно противоположен циклу на стихи Эйхендорфа: в эйхендорфовском цикле преобладал жанрово-бытовой реализм, — сердцевиной цикла на стихи Гёте являются песни углубленно-философского образного строя. Вольф, как и Малер, искал в поэзии Гёте основу для преодоления свойственной позднему романтизму дисгармонии восприятия мира, стремился на новом историческом этапе (а для Вольфа это был, без сомнения, вагнеровский этап) завоевать цельный, позитивный взгляд на действительность. У Гёте это не исключало, а, наоборот, предполагало передачу глубочайших психологических коллизий. Для творчества Гёте характерно и пламенение чувства, проявляющее себя порой даже более интенсивно, чем в романтической поэзии, и острейшие душевные конфликты. Проницательность, правдивость высказывания, неисчерпаемость внутреннего мира лирических героев Гёте всегда вызывали и вызывают ощущение уникального единства поэзии и правды, гармонической полноты мироощущения.

Песни на тексты Гёте занимают в наследии Вольфа столь же важное место, что и гётевские песни в творчестве его гениального предшественника — Шуберта. И у того, и у другого композитора стремление обращаться к поэзии Гёте не эпизодическое, оба стремились возможно более полно охватить грандиозный духовный мир лирики Гёте и создать ее музыкальный эквивалент. Оба композитора, обращаясь к Гёте, вступали с ним в крайне трудное творческое соревнование, ибо стихи Гёте могут оставить в тени забвения даже первоклассную музыку, которая приобрела бы популярность, будь она написана на другой текст (достаточно указать на творческую судьбу некоторых песен Бетховена или Шумана на тексты Гёте). В истории немецкой романтической песни равновеликими Гёте стали лишь Шуберт и Вольф, но причины их успеха в этом различны.

<sup>1</sup> Вульфийус П. Гуго Вольф и его "Стихотворения Эйхендорфа". С. 48.

Характер творческой индивидуальности Шуберта был таков, что ему дано было воплотить лирику Гёте с адекватной силой и волнующей непосредственностью высказывания. Шуберт обладал лирическим дарованием, конгениальным Гёте; кроме того, Шуберту еще были незнакомы те глубокие сдвиги композиторского мышления, к которым привело последовательное претворение принципа романтического двоемирия композиторов наследовавших Шуберту поколений: ни опасности субъективного произвола фантазии в истолковании действительности, ни романтическая ирония, "разорванность сознания" или развенчание позитивного идеала. Развитие австро-немецкого музыкального романтизма от 40-х годов привело к углублению расхождения позиций романтического и классического искусства, чего не было в творчестве Шуберта. Он заявил о себе как последователь Бетховена в области лирико-драматического начала — только у Бетховена эти образы и концепции получили совершенное претворение в сонатно-симфонических жанрах, а Шуберт поднялся до этого совершенства в жанре романтической песни. Разумеется, не все универсальное многообразие гётовской лирики исчерпывающим образом претворено в песнях Шуберта: интерес композитора к темам и образам поэзии Гёте все же концентрировался вокруг осваиваемых им лирико-психологических образов, а они, в свою очередь, составляли важный элемент поэтического мира Гёте. Но другие измерения этого мира либо несвойственны лирическому дарованию Шуберта (фаустовская мятежность, огромный эмоциональный перепад между созидательным порывом и мифистофельским духом отрицания), либо они завоевывались Шубертом в результате расширения перспектив романтического высказывания, обогащения его героикой и философскими мотивами (как это происходит с "Возницей Кроносом" и "Границами человечества").

Творчество Гуго Вольфа выросло из другой эпохи австро-немецкой культуры, нежели творчество Шуберта и Гёте. Ему уже были знакомы новые формы проявления романтического двоемирия, патетики и монументализма решений, представленные в искусстве Берлиоза, Листа и Вагнера — образный мир творений Гуго Вольфа содержит эти черты порой в усугубленной форме. Но именно в опоре на поэзию Гёте Вольф ищет коренного переосмысления листо-вагнеровских традиций, преодоления кричащего дисгармонизма позднеромантического мировосприятия.

Вольф не допускал мысли об обращении к ряду песен Гёте ("Вознице Кроносу", "Тайному"), считая, что Шуберт дал этим стихотворениям совершенную музыкальную форму выражения навечно. Однако некоторые интерпретации Шуберта вызывали резко критическую реакцию Вольфа — в первую очередь те, где у Гёте присутствует "фаустовское" начало (песни из "Вильгельма Мейстера", "Границы человечества" и др.). Именно эти стихотворения составили сердцевину гётевского цикла Вольфа.

Вольф ставит себе задачу глубоко и полно войти в мир образов гётовского творчества, не оставляя без внимания и тех его граней, которые не нашли исчерпывающего воплощения в песенной лирике поэта, однако стали важной составной частью круга образов Гёте в целом. Об этом свидетельствует, в частности, песня-баллада Вольфа "Крысолов". Баллада Гёте создана по мотивам народной легенды о крысолове из Гамельна, волшебнике-музыканте, обманутом городскими властями, не заплатившими ему за его труды. Чарами игры на свирели он завлек всех детей обманувшего его города в пучину реки. В песне Вольфа угадывается намерение композитора возможно глубже проникнуть в замысел поэта: Вольф подчеркивает своей музыкой демонические черты облика героя. Крысолов Вольфа сближается с гётевским "вечным духом отрицания" — Мефистофелем, чему композитор мог найти оправдание в гётевской трагедии, где Мефистофель, называя себя "царем крыс, лягушек и мышей", велит крысе выгрызть место в половице, где начертана пентаграмма — магический знак, препятствующий Мефистофелю бежать из кабинета Фауста. Этим определяется своеобразие музыкального решения песни. Она написана в куплетно-вариационной форме, в ее основу положена мелодика народно-песенного склада. Однако претворение фольклорных элементов Вольф здесь осуществляет совершенно иначе, чем в упоминавшихся нами песнях на стихи Мёрике: в стилистику "Крысолова" постоянно вторгаются чуждые фольклорному высказыванию элементы, выдающие злого оборотня, скрывающегося под маской наивного подмастерья: в прелюдии и инструментальных ритурнелях вместо пасторальных свирельных наигрышей звучит настоящий разбойничий посвист, имитирующий тираты флейты, пикколо, далее в партии фортепиано слышится саркастический хохот героя. Его вокальная партия насыщена резкими, угловатыми тональными сдвигами — "прыжками", особенно в кадансах. Упомянем и небольшие вокализы в конце каждой строфы, напоминающие злую пародию на колоратуру — всеми этими средствами и создается образ духа отрицания. Характеристична и фортепианная постлюдия, основанная на пространственном эффекте удаления столь ярко заявившего о себе персонажа; одновременно она может быть истолкована и как напоминание о том, что волшебник-крысолов увел на дно реки всех детей города.

Музыкальное воплощение Вольфом философских представлений Гёте, запечатленных великим поэтом в форме совершенных художественных образов, более всего сосредоточено в так называемых песнях-гимнах: "Прометее", "Ганимеде" и "Границах человечества". Для воплощения философской лирики Гёте Вольф пользуется сформировавшимися у него ранее в цикле на стихи Мёрике особым типом романтической песни, удачно обозначенным английским исследователем творчества Вольфа Ф. Уолкером как "симфоническая поэма в миниатюре для голоса соло в

сопровождении фортепиано". Это — развернутая сквозная поэзная композиция, состоящая из ряда контрастных эпизодов — звуковых картин. Монодийно-декламационный или монодийно-ариозный характер вокальной партии<sup>1</sup> здесь сочетается со строгим лейтмотивно-тематическим развитием в партии фортепиано. Этот тип песни представляет собой значительное удаление в область периферии песенного жанра, центром которого является строфическая песня в народном духе, также многообразно представленная в творчестве Вольфа.

Стихотворение Гёте "Границы человечества" посвящено характерной для поэзии Гёте проблеме сближения человеческого и божественного под знаком идеи воспевания человека. В "Прометее" Гёте проводит это сближение под знаком тираноборческих устремлений, в "Ганимеди" — этического совершенствования личности, стремящейся к красоте и добру. В "Границах человечества" божественное понимается поэтом как символ беспредельности мироздания. "Здесь судьба человека измеряется вечностью и понимается всего лишь как скромное звено в бесконечной цепи следующих друг за другом поколений"<sup>2</sup>.

В своей песне на этот текст Шуберт стремился утвердить суверенную ценность человеческой жизни перед лицом бесконечного мироздания. Несмотря на то, что Шуберт правдиво выражает трагедийные аспекты существования человека во вселенной, для его песни характерны гармоничные, взаимодополняющие отношения музыкального материала, характеризующего образы величия мироздания, грандиозности вселенной и лирическое чувство героя песни, смиренно склоняющегося перед божеством — природой.

Вольф пишет на стихи Гёте своеобразную миниатюрную "музыкальную драму" существования человека во вселенной, и в его трактовке утрачена мудрая предустановленная гармония человеческого и божественного. Вольф в первую очередь стремится картинно обрисовать философские представления Гёте, они у него трансформируются в образ бесконечно чередующихся, набегающих "волн бытия", на мгновение приподымающих человека, вслед за чем он тонет в этом потоке, опускаясь в небытие. Образ этого величаво волнующего океана появляется в песне Вольфа дважды: в обрисовке облаков и ветров, играющих человеком, неосмотрительно решившим возвыситься до божественного, утратив земную точку опоры, и еще раз, когда поэт повествует о бесконечном потоке, исходящем от божества-природы, в которой в конечном итоге неизбежно суждено погрузиться каждому человеку, ибо он смертен.

<sup>1</sup> В отличие от закругленного песенного высказывания, это — сквозной поток вокальной интонации, необычайно чутко реагирующей на смысловое развитие ритмизованной прозы текста.

<sup>2</sup> Вульфийус П. Франц Шуберт. М., 1984. С. 132.

Особенно примечательно завершение песни. Стремясь воплотить почти буквально мысли Гёте, Вольф живописует бесконечную цепь бытия причудливой гармонической последовательностью, представляющей собой "нанызывание" хроматически опускающихся гроздьев увеличенных трезвучий. Возникает интонационно-гармоническая параллель со вступительной темой "Фауст-симфонии" Листа, проникнутой мефистофельским нигилистическим ядом отрицания и ассоциирующейся с образом холодного, неодошевленного космоса. Вокальная партия насыщается "шагами" на децимы, лишенными естественного человеческого тепла песенной интонации. Бесконечно длящиеся аккорды пространной фортепианной постлюдии вызывают ощущение бескрайних просторов вселенной, родственные звуковому миру поздних бетховенских творений; постепенно гаснет мажорная ледовая окраска, и конечный суровый вывод, не оставляющий места романтическим иллюзиям о пантеистическом очеловечивании природы, слышится в постепенно затухающем заключительном аккорде фортепиано — песня кончается в тональности субдоминанты по отношению к начальной, что также символизирует отход от романтического одушевления природы, воспетого Вольфом в начальном эпизоде его песни.

Тексты "Испанской" и "Итальянской" книг песен представляют собой авторизованные переводы на немецкий язык бытовавших в Испании и Италии народных песен, осуществленные романтическими поэтами Э.Гейбелем и П.Хейзе. Среди стихотворений "Испанской" книги есть произведения, принадлежащие Сервантесу, Камознсу, Лопе де Вега, большинство же текстов анонимные. Следовательно, речь идет как о собственно фольклоре, так и об авторских текстах, "возвратившихся" в народ. Но и в том, и в другом случае стихотворения достоверно отображают в зеркале немецкой поэзии характер психологии романских народов.

Специфика вольфовских циклов проявляется в опосредованности прочтения народно-песенных текстов с позиций профессионального музыкального искусства XIX века. В "Испанской" и "Итальянской" книгах песен Вольф воплощал народно-песенные тексты исключительно заново (подобно Даргомыжскому). В этом его трактовка принципиально отличается от брамсовских песен на народные тексты, непосредственно опирающихся и на словесный, и на музыкальный язык, и на эстетику фольклора.

"Испанская книга песен" метко названа Роменом Ролланом (вслед за П.Мюллером) "тристановским" песенным циклом Вольфа<sup>1</sup>. В наибольшей мере это справедливо в отношении первой части цикла — 10 песен на духовные сюжеты. Образ "любви божественной", неоднократно встречавшийся в циклах на стихи Мёрике ("Новая любовь"), Гёте ("Ганимед"), а далее и в цикле на слова Микеланджело, здесь достигает

<sup>1</sup> Роллан Р. Гуго Вольф // Собр. муз.-исторических соч. В 9-ти тт. М., 1938. Т. 5. С. 203.

своей экстатической кульминации. Однако нельзя понимать параллель с "Тристаном" буквально: романтическое томление, вырвавшее героев Вагнера из привычной цепи событий внешнего мира, не свойственно вольфовскому циклу в его последовательно романтическом варианте. Вольф и здесь не теряет позитивных реалистических элементов своего мировосприятия, раздвигая рамки монологического высказывания вплоть до драматического диалога двух действующих лиц. Ошибочно видеть в духовных песнях "Испанской книги" и прямое влияние мистических умонастроений, которым композитор всегда оставался чуждым. Речь должна идти о внутреннем напряжении противоречий, сообщаемом героям цикла ренессансные черты. Испанскому национальному характеру свойственно проявлять отношение к реальному миру в форме религиозных представлений, в чем сказалось наследие многовекового господства католицизма. Однако ему же свойственны южная страстность, непосредственность порыва к свободе личности, раскрепощение чувства от оков религиозности — ведь именно в испанском народном творчестве возникла легенда о Дон-Жуане, и впоследствии писатели и драматурги Европы, начиная с Вольтера, переносили действие своих пьес в Испанию, когда хотели воплотить — в форме сатиры или всерьез — свободолобивые искания. Подобным напряжением полярных умонастроений духовная лирика "Испанской книги" песен выходит в особый мир интенсивно испытываемых драматических чувствований.

Как кульминационная в духовной части "Испанской книги" выделяется 9-я песня. Сюжет песни представляет собой диалог "Любящей души"<sup>1</sup> и Иисуса Христа. Трижды вопрошает Любящая душа Иисуса: "Господь, что взрастит эта земля?" — речь идет о Голгофе. В ответ доносятся умиротворенные реплики Христа: "Тернии — мне, розы — тебе".

Музыкальное воплощение этой песни, как и многих других у Вольфа, опирается на звуковые идеи Шуберта, в частности, на песню Шуберта "Она здесь была!" на стихи Ф.Рюккерта ор. 59 № 2. Основная мысль шубертовской песни — ощущение недавнего присутствия утраченной возлюбленной, которое выдает и окружающая природа, и слезы героя песни. Замысел композитора воплощается прежде всего серией интонаций вздоха, обостренных остродиссонирующими задержаниями в гармонии. Среди последних особенно выделяется секвенцируемый заглавный аккорд песни — задержание к терции уменьшенного вводного септаккорда *d-moll*'я, данного в двухслойном фактурном изложении<sup>2</sup>. Перемещение этой лейтгармонии песни вызывает в слуховом восприятии ощущение временной утраты тональной опоры. Однако столь остро выраженное чувство

<sup>1</sup> Это — символический образ, близкий лирическим образам арий баховских пассионов.

<sup>2</sup> Гармония эта знакома читателю по начальным тактам второй картины "Евгения Онегина" П. Чайковского.

скорби не остается неразрешенным. Шуберт восстанавливает душевный покой и равновесие своего героя, нарушенные внезапным вторжением скорбного воспоминания, и выражает это певучей песенной фразой на фоне троекратно повторенной автентической каденции в светлой тональности C-dur:

3 Sehr langsam Шуберт

*pp*

Dass der Ost - wind

Düf - te hau - chet in die Lüf -

- te, da - durch thut er kund

dass du hier ge - we - sen,



Вольф трансформирует звуковой материал Шуберта в связи с присущей ему манерой драматически-обостренно трактовать сюжет песни. В результате эмоциональные антитезы высказывания шубертовского героя у Вольфа становятся полярными по выразительности лаконичными характеристиками двух разных героев миниатюрной драматической сценки.

Отсюда тенденция Вольфа предельно заострить заимствованные у Шуберта выразительные средства. Особенно это касается гармонического языка песни. Длинная секвентная цепочка диссонирующих септаккордов с задержаниями у Вольфа, в сущности, на время разрушает мажороминорную тональность — тональное ощущение поддерживается лишь благодаря ладовой определенности вокальной партии, но это уже скорее ладовый "модус" чисто мелодического порядка. Лишь в конце фразы тональность утверждается половинным гармоническим кадансом, в котором, наконец, кристаллизуется остывающий поток сквозного линейного развития музыкальной ткани. Резким контрастом выглядит гармонический язык реплик Христа (в сопровождении — просветленная диатоника "палестриновских" хоральных аккордов).

Новое в вокальном языке песни — опора на четкие мелодические формулы, родственные оборотам так называемого "Passionston", с помощью которых интонировались "респонсорные" пассионы во времена Генриха Шютца. Этими глубинными историческими связями Вольф значительно обогащает свое владение монодийно-декламационным стилем, к которому он обратился в песне "Границы человечества". В сочетании с обостренными гармоническими средствами эти мелодические формулы создают то специфическое сочетание остросовременного и архаичного, которое предвосхищает стилевые тенденции музыки XX века.

4 Sehr langsam und innig В. В. Ф

Herr, was trägt der

Bo - den hier, den du tränkst so bit - ter - lich?

„Dor - nen, lie - bes Herz, für mich,

und für dich der Blu - men Lier.“

Драматически-обостренные образы являются связующим мотивом между духовной и светской частями "Испанской книги песен". Особенно показательна в этом плане замечательная 21-я песня светской части "Alle gingen, Herz, zur Ruh". Текст песни повествует о скрытых заботах и печа-

лях любви, прогоняющих сон в часы, когда все идут на покой. Взрывчатость, обостренная внутренняя конфликтность пронизывает мельчайшие элементы этой предельно сконцентрированной миниатюры. Глубину воплощения трагедийного пафоса, его по существу монументальный характер подтверждают интонационно-гармонические ассоциации с заключительной частью Девятой симфонии А. Брукнера<sup>1</sup>.

"Итальянская книга песен", в сравнении с другими циклами Вольфа, характеризуется особой концентрированностью мысли. Две песни из начальной группы являются как бы программными для всего цикла: "Нас даже мелочь часто восхищает" и "Прекрасен мир, прекрасно все кругом", первая — умиротворенной восторженной гармонией приятя действительности, мудрым умением видеть в каждой житейской мелочи драгоценную частицу огромного и всюду прекрасного бытия, вторая — стремлением сравнивать красоту возлюбленной с совершенством мироздания. Эти две песни свидетельствуют о том, что реалистическое бытописание бесчисленных вариаций любовной темы, составляющих сюжеты итальянских респетти, Вольф истолковывал со всей свойственной культуре австро-немецкой романтической песни этической глубиной и серьезностью, не избегая и касания сферы возвышенно-философских представлений.

Цикл "Итальянской книги" обладает, пожалуй, еще большей рассредоточенностью, индивидуализацией строения, нежели все предшествовавшие. Словно композитор правдиво стремился показать произвольность, своенравность жизненного процесса на примере одного из наиболее интенсивных его проявлений — чувства любви. Как правило, основной принцип связи соседствующих песен — контраст. Градации контрастов здесь бесконечно разнообразны, но все же одна общая тенденция является доминирующей: при непосредственном сопоставлении сфер позитивных и негативных эмоций первая из них, безусловно, сохраняет преобладающее значение. Далее, некоторые песни воплощают преимущественно действие, другие — состояние героя. В результате стихийно возникает возможность сюжетной трактовки цикла как своего рода "песенной оперы" — ее отмечал сам композитор, рекомендуя в предисловии определенные песни поручать мужскому голосу, другие — женскому. Наконец, ряд песен переключается между собой и по материалу, непосредст-

<sup>1</sup> Вольф пропускает песенную и речевую интонации сквозь горнило мотивно-тематической или вариационно-симфонической разработки, а симфоническую по происхождению интонацию, обобщенную по своей природе, он тонко индивидуализирует в процессе произнесения текста. Тем самым Вольф значительно расширяет сферу песенности благодаря вбиранию традиций симфонической и оперной культуры, не говоря уже о всеобъемлющем использовании традиций самого песенного жанра. Поэтому и восприятие вольфовских песен требует владения объемным интонационным словарем и связанным с ним широким кругом идейно-образных ассоциаций.

венно следуя друг за другом или находясь на расстоянии. Наиболее показательным случаем образования таких "интонационных арок", скрепляющих цикл, являются песни, основанные на диаметрально противоположных по выразительности вариантах изложения одного и того же тематического материала, — здесь вольфовское искусство индивидуализации художественного образа достигает своей кульминации. "Я больше петь не в силах!" — плаксиво-жеманно поет свою серенаду юноша<sup>1</sup>, а вслед: "Эй, замолчи, и спать мне не мешай", — с досадой и издевкой отвечает девушка (№ 42, 43). На двух более отдаленных звуковых вариантах изложения одного и того же материала основано музыкальное воплощение песен № 17 и 25 (дословно: "Если ты не хочешь видеть, как умирает твой возлюбленный, носи свои волосы распущенными, о прекрасная", — поет юноша; "Мой возлюбленный пригласил меня к столу, а у самого нет ни дома, чтоб меня принять, ни очага, чтобы готовить", — задорно дразнит девушка).

Такому разнообразию способствует отчетливо проявившаяся именно в этом цикле характеристика эмоции не в статике, а в чрезвычайно динамичном душевном движении. В связи с этим в музыку проникают знакомые нам по "Испанской книге песен" приметы театральной сценичности. В ряде песен Вольф выдвигает именно эти черты на передний план. В песне "Кто звал тебя?" (№ 6) девушка с насмешкой и гневом прогоняет неверного возлюбленного. Эта песня, в ряду других (№ 10, 13, 32, 43) знаменует собой максимальное удаление от "архетипа" песенного жанра — строфической народной песни — в отдаленную жанровую периферию (правда, в диаметрально противоположном направлении, нежели это имеет место с "симфонической поэмой в миниатюре для голоса соло и фортепиано"). Их образность всецело обусловлена драматическими задачами, их жанровая основа — динамичный речитативно-декламационный вокальный стиль, в котором здесь и там проглядывают то песенные мотивы, то разговорные речевые интонации. Специфична и стилистика партии фортепиано: ее основу составляют динамичные "реплики", примыкающие к приемам аккомпанированного речитатива итальянской или моцартовской оперы.

Другой тип песни акцентирует раскрытие состояния героя. Но и оно в трактовке Вольфа проникается психологическим драматизмом, ему не свойственна обобщенная статика. Динамика передачи лирического состояния в "Итальянских песнях": достигается постоянным сосуществованием, гармоничным совмещением полярно противоположных эмоциональных состояний (ср. с их конфликтно-взрывчатым дисгармонизмом в песнях "Испанской книги"). В отличие от Брамса, "строгая лирика" которого

<sup>1</sup> Музыкальная обрисовка героя этой песни, в свою очередь, заставляет вспомнить героя песни "Школяр" на стихи Эйхендорфа.

основывалась на углубленном раскрытии одного аффекта, Вольф обращается к таким динамичным душевным движениям, где сходятся полярно противоположные нюансы выразительности. Здесь Вольф приближается в песне к тому, чем ознаменованы реалистические тенденции оперной драматургии Моцарта: к воплощению живого реалистического характера, вовлеченного в игру жизненных сил, когда в высший миг раскрытия одного состояния к нему, в силу неумолимой "диалектики души", примешивается полярно противоположный элемент. В этой связи показателен пример песни "Пускай твой дом поглощен будет бездной" (№ 45). Несмотря на то, что эта песня обособлена в рамках общей гармонически-просветленной образной тональности цикла, это типично вольфовское произведение. Композитор делает здесь самые радикальные выводы из традиций моцартовского образа Царицы ночи. В высказывании вольфовской героини парадоксально сочетаются предельно обостренное страдание покинутой возлюбленной с неукротимой яростью обезумевшей от ненависти мегеры. Разумеется, такое реалистически-неоднозначное понимание героини было бы немислимо и без развития традиций, доставшихся в наследство Вольфу от мастеров романтической песни (в первую очередь от Шумана). И все-таки наиболее типичные художественные решения здесь связаны с преломлением присущего народному мироощущению позитивного взгляда на мир. В этом смысле особенно выделяется среди песен "Итальянской книги" самая масштабная — баллада "Geselle, woll'n wir in Kutten hüllen" (14), шедевр вольфовского юмора, где в уста певца вложена целая плутовская сценка, которую разыгрывают три персонажа в духе лучших традиций комической оперы XVIII—XIX вв.

Имя Гуго Вольфа сегодня по праву стоит в одном ряду с его великими современниками — классиками музыкального творчества рубежа веков Малером и Дебюсси, Рихардом Штраусом и Пуччини, чье творчество глубинными истоками связано с музыкальной культурой XIX столетия и, вместе с тем, открывает далекие перспективы развития музыки XX века. Будучи завершителем эволюции немецкой романтической песни в XIX веке, Вольф одновременно дал смелый стилиевой прогноз в область стиливых тенденций музыки XX века<sup>1</sup>. Об этом неопровержимо свидетельствуют и возрастающая роль речевой интонации, определившая развитие вокального творчества в XX веке, и индивидуализация формообразования, явившаяся результатом тесной взаимосвязи поэзии и музыки, и многие другие особенности его музыкального языка. Характерной чертой вольфовского стиля стала необычайно высокая эмоциональная экспрессия воплощения психологических коллизий — показатель "повышенной эмоциональной температуры эпохи" (Б.В.Асафьев); однако и противоположная тенденция эпохи — классицистское стремление к ясности, объек-

<sup>1</sup> В.А.Васина-Гроссман отмечала, что "под знаком Вольфа развивается не только вокальная лирика, но и оперное творчество XX столетия" (см: Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М., 1966. С. 350).

тивности высказывания — нашла свое претворение у Вольфа, создавшего меткие приемы "дистанцированной" характеристики героев своих песен, а также создавшего вокальные формы воплощения "философской" поэтической лирики. Вольф внес также свой вклад в развитие жанров инструментальной (особенно фортепианной) музыки рубежа веков — настолько велика новаторская значимость партии фортепиано в его песнях, которая нередко может быть сопоставлена с программным инструментальным произведением по высокому мастерству симфонической разработки материала. Все эти черты стиля Вольфа получили развитие и завершение в музыке XX века.

## СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### *На русском языке:*

- Васина-Гроссман В.* Романтическая песня XIX века. М., 1966.  
*Вульфийус П.* Гуго Вольф // Сов. музыка. 1960. № 4.  
*Вульфийус П.* Гуго Вольф и его "Стихотворения Эйхендорфа". М., 1970.  
*Вульфийус П.* Гуго Вольф; От истоков до заката романтической песни // Вульфийус П.А. Статьи. Воспоминания. Публицистика. М., 1980.  
*Коннов В.* Песни Гуго Вольфа. М., 1988.  
*Лобанов М.* Гуго Вольф. Л., 1989.  
*Роллан Р.* Гуго Вольф // Роллан Р. Музыканты наших дней. М., 1938. Т. 5.

### *На иностранных языках:*

- Aber A.* Hugo Wolf's Posthumous Works: Preceded by some general remarks on the publishing and performing of posthumous works // The Music Review. 1943. № 3.  
*Bieri G.* Die Lieder von Hugo Wolf: Berliner Veröffentlichungen zur Musikforschung / Hrsg. von E. Kurth. Bern; Leipzig, 1935.  
*Brauer H.* Goethes Lieddichtung bei Franz Schubert und Hugo Wolf: Phil. Diss. Gießen, 1942 (Masch.).  
*Der Corresidor von Hugo Wolf: Kritische und biographische Beiträge.* Berlin, 1900.  
*Decsey E.* Hugo Wolf. Leipzig; Berlin, 1956. Bd. 1—4.  
*Haberlandt M.* Hugo Wolf: Erinnerungen und Gedanken. Darmstadt, 1911.  
*Leuwer R.* Mörikes Lyrik in ihren Vertonungen: Ein Beitrag zur Interpretation: Phil. Diss. Bonn, 1953 (Masch.).  
*Lindner D.* Hugo Wolf. Leben, Lied, Leider. Wien, 1960.  
*Moser H.* Das deutsche Lied seit Mozart. Tutzing, 1968.  
*Müller P.* Hugo Wolf. Berlin, 1904.  
*Newman E.* Hugo Wolf. London, 1908 (ingl.); Leipzig, 1910 (deutsch).  
*Ossenkamp D.* Hugo Wolf: A guide to research. N.-Y., 1988.  
*Saary M.* Verfremdung von Zitaten als Basis früher musicalischer Kreativität: Hugo Wolfs Stilmittel in einem Frühwerk Anton Weberns. Wien, 1986.  
*Schmitz E.* Hugo Wolf. Leipzig, 1906.  
*Tausche A.* Hugo Wolfs Mörikelieder in Dichtung, Musik und Vortrag. Wien, 1947.  
*Walker F.* Hugo Wolf. London, 1953 (ingl.); Graz; Wien; Köln, 1953 (deutsch).

---

АНТОН БРУКНЕР

---

**В** истории западноевропейского симфонизма видное место занимает значительная, самобытная фигура Антона Брукнера. Его творчество приходится на вторую половину XIX века, начиная с 60-х годов. Личность композитора сформировалась в условиях своеобразного общественно-политического и культурного развития Австрии. В отличие от других европейских стран искусство Австрии тяготело к тематике камерной, бытовой. Так, в области изобразительного искусства определяющим было течение бидермейера. Художников привлекает возможность показать внутренний мир "частного человека", его неприятные радости и заботы. Картины в стиле бидермейера, согретые человеческим теплом, живым участием, не лишены известной доли сентиментальности. Жизнь страны раскрывается в идиллических картинах спокойного, благообразного существования.

Сходные тенденции проявляются и в литературе Австрии. В сравнении с литературой других европейских стран — Франции, Англии, Германии, России — она выглядит гораздо скромнее. Но поступившись во многом широтой проблематики, она обрела почвенность, конкретность, обратившись к тем жизненным реалиям, которые скрывались за обманчиво-благополучным фасадом австрийского государства. Так складывается такая характерная черта австрийской литературы, как "честный провинциализм".

Типичным становится мотив патриархальной идиллии. Австрия вплоть до начала XX века сохраняла очаги патриархального быта с характерными для него простотой отношений между людьми, органическим слиянием человека с первозданной природой. Многим австрийским писателям и художникам они представлялись неким идеалом естественного и счастливого социального существования, противостоящим жестокой действительности капиталистического города, извращающего, губящего нравственные ценности. Поэтизация, идеализация сельской жизни является типичной чертой австрийского искусства XIX века (драматургов и писателей — Ф.Раймунда, Ф.Грильпарцера, Ад.Штифтера, художников — Ф.Вальдмюллера, Ф.Дефрегера). При этом социально-критические мотивы либо отсутствуют, либо очень смягчены. В образах крестьян акцентируются такие черты, как простодушие, близость к природе.

Особое место в искусстве Австрии принадлежит Адальберту Штифтеру (1805—1868). Неоцененный современниками, он получил широчайшую известность в XX веке, когда была осознана масштабность его творчества, пафос которого определяется грандиозной задачей поведать чита-

телям о мире и миропорядке и открыть им путь к нравственному совершенствованию. В произведениях Штифтера мир, где неизменно царят добро и справедливость, предстает как бы очищенным от примет конкретного времени и приближается к утопии. Здесь живут герои, подчиняющие свои страсти извечно существующим этическим законам — естественным и человеческим. Проза писателя поражает мощью подлинно эпического охвата жизни, где личность вписывается в поток истории, мыслимый как движение к идеальному. Утопичность призывов к нравственному совершенствованию сочетается у писателя с точной оценкой современной жизни и искусства Австрии, пороки которых, по его мнению, проистекают именно из отсутствия этического сознания и простоты.

Один из главных путей достижения нравственного совершенства — общение с природой. Тонкий мастер пейзажа, Штифтер показывает природу не только как благостную, исцеляющую, но и как образец внутренней гармонии и совершенства.

Вообще, в произведениях австрийских писателей и поэтов XIX века (Н.Ленау, П.Розеггер, К.-Э.Эберт) тема природы, взаимоотношений с ней человека занимает значительное место. Возрастает интерес художников к пейзажной живописи; выбирая скромные, на первый взгляд не примечательные мотивы, они тонко выражают через них свое поэтическое чувство. Многие пейзажи имеют яркий национальный колорит — особенно у Ф.Вальдмюллера, Я.Шиндлера, Т.Хермана.

К концу XIX века во всех областях художественного творчества обозначаются новые тенденции. Писатели и поэты следующего поколения (А.Шницлер, Г.Бар, Р.М.Рильке, Р.Музиль) показали сложные процессы духовной жизни общества, новые приметы времени, среди которых ведущей становится трагизм мироощущения.

Вена, блестящая столица Австро-Венгрии или "Какании", как едко называл её Р.Музиль по сокращенному названию "K und K"(Keiserische und Konigliche), фокусировала в себе разительные противоречия двуединой империи. В середине века город переживал бурный рост. Именно тогда были возведены роскошные здания Придворной оперы и Общества друзей музыки. Вена привлекала кипучей артистической жизнью, сосредоточенной в литературных кафе, ателье художников, театрах, концертах. Однако за внешним блеском, веселостью и беззаботностью жизни угадывались подспудно действующие социальные антагонизмы: интересам отмирающего дворянства противоборствовали устремления буржуазии, а им вместе — рабочего класса, крестьянства и угнетенных народов. Социальная неоднородность обусловила неоднородность общественной и художественной жизни, особенно усиливающуюся к началу XX века. Но особенно важно другое: творческая энергия художественной элиты нахо-

дилась в противоречии с духовной инертностью большинства венцев, которая методически насаждалась со времени Меттерниха.

Особой приметой столицы Австрии, обозначившейся еще в XVIII веке, были необычайная музыкальность венцев и чрезвычайная интенсивность музыкальной жизни. Вена притягивает крупнейших музыкантов Европы; в XIX веке здесь обосновались Брамс и Г. Вольф, гастролировали Лист, Вагнер, итальянские певцы А. Патти, Р. Лукка, А. Мазини, дирижировали своими произведениями Берлиоз, Верди, Гуно, Брамс. Украшением музыкальной Вены были спектакли Придворной оперы, в репертуаре которой была как классика, так и наиболее значительные современные произведения — оперы Моцарта, Вагнера, Бизе, Массне, Сметаны, Гуно, Тома, Верди, Леонкавалло, Масканы. Огромной популярностью пользовалась венская оперетта, переживавшая время своего расцвета (И. Штраус-сын, Ф. Зуппе, К. Миллёркер, К. Целлер). Концерты Венской филармонии, Общества друзей музыки давали широкую панораму развития симфонической и камерно-инструментальной музыки XIX века — исполнялись симфонии Брамса, Чайковского, Шумана, симфонические поэмы Р. Штрауса, песни Брамса и Вольфа. С большим успехом проходили концерты Певческой академии и Певческого союза. Высокого уровня достигло любительское музицирование.

Еще одной особенностью Вены была "страстность, с которой обсуждались музыкальные события и спорили о музыкальных знаменитостях, популярность у публики всего, что происходило в Придворной опере и Музыкальном обществе"<sup>1</sup>. Формировала и направляла общественное мнение прежде всего пресса. Она обладала могущественной силой и отличалась такой задиристостью, что один из исследователей творчества Брукнера назвал ее "котлом ведьм". Тон, как правило, задавала "Neue Freie Presse", в которой долгое время сотрудничал известный музыкальный критик и журналист Э. Ганслик. В целом, по мнению Б. Вальтера, творческое становление которого тоже было связано с этим городом, "музыкальная Вена — явление цельное и очень своеобразное. Значение этого феномена не могут приуменьшить ни австрийское легкомыслие, ни преступное безразличие, тупость, филистерство, насмешки, сплетни, причинившие столько страдания Моцарту и Бетховену, Грильпарцеру и Штифтеру и другим высоким умам"<sup>2</sup>.

Музыка всегда была средоточием духовной жизни Австрии. Ни один из видов искусства не мог соперничать с музыкой в ее широчайшем распространении и поистине народной любви, в ее способности выразить существенные черты национального характера.

<sup>1</sup> Вальтер Б. Тема с вариациями: Воспоминания и размышления.—М., Музыка, 1969. С. 146.

<sup>2</sup> Там же. С. 165.

В середине XIX века австрийская музыка переживала трудное время. После смерти Шуберта, творчество которого определило пути европейского музыкального романтизма, магистральный путь ее развития прошел через расцвет демократических, бытовых жанров (венский вальс) и оперетту. Обе эти сферы с их ярким мелодическим песенно-танцевальным началом воплотились в национальном гении И.Штрауса-сына. Тем важнее было появление композитора, подхватившего эстафету развития симфонического жанра на австрийской почве и способствовавшего его дальнейшему развитию на рубеже XIX и XX веков — Антона Брукнера.

## ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Среди художников XIX века, судьба которых была отмечена причастностью к великим событиям века, неожиданными поворотами, яркими всплесками страстей, Брукнер стоит особняком. Он прожил жизнь скромную и трудную, жизнь, всецело подчиненную единственной страсти, которую он знал — музыке. Вряд ли кому-либо из композиторов XIX века пришлось преодолеть столько препятствий на своем пути к признанию, как Брукнеру — сыну сельского учителя из верхне-австрийской деревушки Ансфельден, ставшему уже в 12 лет кормильцем большой семьи.

Формирование личности будущего композитора, его художественных интересов проходило в обстановке простого и сурового быта. Деятельность сельского учителя была почитаема, общественно необходима, а главное, неотделима от жизни сельской общины, поскольку он должен был не только обучать детей основам наук, но и исполнять обязанности церковного органиста и хормейстера, играть на всех деревенских торжествах и даже участвовать в сельских работах.

В Австрии, где педантично соблюдалась сословная иерархия, сыну сельского учителя от рождения было предназначено продолжать профессию отца. Йозеф Брукнер<sup>1</sup> начал обучать сына игре на скрипке, спинете; серьезные занятия музыкой были продолжены под руководством родственника семьи Брукнеров, органиста И.Вейса.

После смерти отца, когда семья осталась без средств к существованию, Антона зачисляли в хористы и одновременно в народную школу при монастыре Санкт-Флориан. Отныне его судьба в течение многих лет будет связана с его стенами.

Австрийские католические монастыри того времени были крупными очагами культуры: они имели превосходные библиотеки, картинные галереи, способствовали художественным и научным занятиям своих чле-

---

<sup>1</sup> Отец Брукнера, учитель во втором поколении, происходил из рода потомственных крестьян и ремесленников, история которого восходит к началу XV в.

нов. Как и Брукнер, многие из них в силу своего низкого социального происхождения не имели возможности получить фундаментальное образование и утвердить себя на светской службе. Монастыри помогли таким людям достичь высот науки или искусства<sup>1</sup>.

Санкт-Флориан — один из красивейших монастырей Австрии, поражающий мощным великолепием, роскошью барочной архитектуры. Подлинным украшением внутреннего убранства собора был великолепный орган, остающийся и поныне одним из лучших в Австрии. Монастырь имел давние музыкальные традиции. Здесь и прошло становление Брукнера-музыканта (в обязательную подготовку школьного учителя входило обучение игре на скрипке, клавире, органе, технике генерал-баса). Несмотря на значительные музыкальные успехи, Брукнер не помышлял о карьере музыканта; она была недостижимой мечтой.

После окончания в 1840 году монастырской школы Брукнера направляют для продолжения образования в Линц, столицу Верхней Австрии. Пребывание в нем обогатило музыкальные впечатления будущего композитора, познакомившегося с хоровыми и оркестровыми произведениями классиков и романтиков.

С осени 1841 года началась служба Брукнера в маленьких, отрезанных от большого мира и сохранявших патриархальный уклад деревушках Верхней Австрии — Виндхааге и Кронсторфе. Многочисленные обязанности помощника учителя требовали разносторонней подготовки и большой физической выносливости. Отдушиной было музицирование на народных празднествах, которому Брукнер отдавался с подлинным увлечением. Но главной сферой интересов Брукнера были занятия музыкой (совершенствование музыкально-теоретических познаний, игра на органе и клавире). Появляются первые сочинения: две мессы, кантата, хоры на духовные песни.

Годы детства и юности определили важнейшие качества личности будущего композитора: редкостную непритязательность в быту, скромность, исключительную работоспособность, большую волю, помогавшую ему в преодолении всех жизненных невзгод и испытаний<sup>2</sup>, постоянную неудовлетворенность своими познаниями<sup>3</sup>, сохранившуюся до конца его дней. И одновременно с этим — преклонение перед авторитарной вла-

<sup>1</sup> Вспомним, например, судьбу основателя генетики Георга Менделя, происходившего также из бедной крестьянской семьи и ставшего монахом августинского монастыря в Брно. В том же монастыре учился Леош Яначек (в хоре мальчиков).

<sup>2</sup> Каждый шаг Брукнера на его профессиональном пути был сопряжен с необходимостью выдерживать очередной экзамен. Последний из них он выдержал в возрасте 37 лет.

<sup>3</sup> Не получив специального профессионального образования, Брукнер использовал любую возможность для занятий с местными музыкантами. И все же главным фактором становления Брукнера было самообразование.

стью, убежденность в незыблемости миропорядка, принятие как данности социального устройства, отстраненность от политики.

В эти годы складывается отношение Брукнера к природе, любовь к которой скрашивала его небогатую внешними событиями жизнь. Общение с природой было естественной и необходимой потребностью. Он относился к ней с благоговением и восторгом, тонко чувствуя ее красоту и могучую силу. Здесь же укрепилась его трогательная привязанность к сельскому быту, который он прекрасно знал и любил, тогда как городская цивилизация оставалась для него чуждой.

Жизнь в провинциальной глуши, отсутствие широкого культурного окружения, недостаток времени — все это определило ограниченность его интересов исключительно сферой музыкального искусства (притом лишь тех жанров, изучение которых было ему доступно — инструментальных и хоровых). В эти годы сложились и музыкальные пристрастия Брукнера, определившие стилевые ориентиры его творчества: сфера народно-бытовой и церковной музыки, искусство Баха, венских классиков и Шуберта.

Следующее десятилетие (1845—1855), связанное с Санкт-Флорианом, было переломным в жизни Брукнера. Начав службу в качестве учителя монастырской школы, он становится затем органистом монастыря. Его исполнительское искусство вызывает восхищение и приобретает широкую известность. Он много сочиняет, в основном, в области хоровой музыки. Из написанного выделяются реквием d-moll, Торжественная месса b-moll, кантаты. Все они были исполнены в Санкт-Флориане.

Стремясь найти более широкое применение своим музыкальным интересам, Брукнер безуспешно пытается подыскать себе новую службу. В отчаянии он то вновь хочет продолжить карьеру учителя, закончив специальный курс и получив звание старшего учителя, то даже стремится уйти в юриспруденцию. Но призвание музыканта одержало верх. При этом он трезво осознавал, что может рассчитывать только на себя — на свой труд, каждодневный и неустанный, на свою волю, энергию и упорство. Ему были недоступны те пути в мир искусства, которые открывались перед другими: благотворное влияние атмосферы крупных городов, солидных учебных заведений, живое общение с выдающимися музыкантами. В судьбе Брукнера, казалось бы, все препятствовало призванию. Тем важнее та победа, которую он одержал над жизненными обстоятельствами.

В 1855 году Брукнер получил место органиста двух главных храмов г. Линца<sup>1</sup>. На этом этапе (1855—1868) он совершенствует свое компози-

<sup>1</sup> Покинув Санкт-Флориан, Брукнер, однако, никогда не порывал с ним связи, приезжая регулярно на время летних каникул. И монастырское начальство не оставляло его своим вниманием и покровительством, периодически оказывая материальную помощь.

торское мастерство — вначале под руководством профессора Венской консерватории С.Зехтера, занимавшегося с ним гармонией и контрапунктом, затем под руководством дирижера и виолончелиста О.Китцлера, направившего его интересы в сферу оркестровой музыки (по инициативе Китцлера написаны увертюра *g-moll*, симфонии *f-* и *d-moll*). Он же открыл Брукнеру мир музыки Вагнера, страстным поклонником которого тот становится. Изучение вагнеровских партитур, а также личное впечатление от линцской премьеры "Тангейзера" (1862) помогли Брукнеру найти свой самобытный стиль.

Многое из написанного в эти годы свидетельствует о наступлении творческой зрелости: мессы № 1 и 2, Первая симфония, большое количество хоров, в том числе "Поход германцев" для мужского хора с сопровождением (первое опубликованное сочинение Брукнера).

Огромное физическое и умственное перенапряжение многих лет привело в 1867 году Брукнера на грань психического заболевания. Стараниями врачей и усилием собственной воли композитор смог преодолеть тяжелую депрессию, хотя некоторые ее симптомы сохранились до конца жизни (маниакальная привычка считать любые предметы — листья на дереве, звезды на небе, окна в доме и т.д.). Произведением, которое помогло Брукнеру выйти из кризисного состояния, была месса № 3 (1868) — одно из его последних крупных хоровых сочинений. После нее Брукнер переключается на симфоническое творчество, которое отныне составляет основу его композиторской деятельности.

К середине 60-х годов Брукнер все более отчетливо осознает необходимость вырваться из душной атмосферы провинциального Линца<sup>1</sup>. Такая возможность неожиданно открылась после смерти Зехтера, который хотел видеть его своим преемником в Венской консерватории.

Переезд в 1868 году в Вену — рубеж, поделивший сознательную жизнь Брукнера на два почти равных периода. Первый, начавшийся с 1841 года со службы в Виндхааге, это годы неуклонного, шаг за шагом, восхождения к высотам профессионального мастерства. Второй период представляется, на первый взгляд, более ровным. Здесь еще более упрочивается и выходит за пределы Австрии известность Брукнера как органиста<sup>2</sup>. Он приобретает авторитет и в педагогической деятельности, кото-

<sup>1</sup> Такие чувства испытывал и Ад.Штифтер, тоже живший в Линце: "Часто бывает смертельно скучно в городе. Для основной массы жителей Линца я с таким же успехом мог быть мыловаром, как писателем. И первого они ценили бы гораздо больше... Если бы у меня был небольшой, но твердый доход, который помог бы мне отдаться творчеству, я сидел бы в Вене, общался с достойными людьми, бродил летом в горах, любовался озерами, облаками и создавал бы свои произведения" (цит. по *Dehnert M. Anton Bruckner. Leipzig: Breitkopf — Härtel, 1958. S. 19.*)

<sup>2</sup> В 1869 г. Брукнер с триумфом выступил во Франции (Нанси, Париж), а в 1871-м — в Лондоне.

рую оставляет лишь в 1891 году. Однако в симфоническом творчестве, которое становится главной целью его жизни, Брукнер начинает свой путь заново; и здесь его ждут те же неустанные поиски, надежды и сомнения, трудная стезя к славе одного из крупнейших симфонистов XIX века.

Своеобразие и противоречивость того феномена, каким являлась Вена, остро ощутил и Брукнер. В Венской консерватории, сохранявший статус одного из крупнейших педагогических центров Европы, был силен академический дух<sup>1</sup>, мешавший ее музыкантам в полной мере оценить самобытность творчества Брукнера. Он встретил здесь не понимание, а зависть, раздражение, мелкие придирки. Далеко не радужно складывались отношения и с оркестром Венской филармонии, считавшим его произведения слишком трудными для исполнения, а то и бессмысленными (так была оценена дирижером О.Дессофом Вторая симфония).

В этой обстановке чрезвычайно важна была для Брукнера поддержка, оказанная Вагнером. Для него Вагнер-музыкант был не только высшим авторитетом, он "был крупнейшим переживанием, центральным событием жизни". После первой встречи с ним на мюнхенской премьере "Тристана и Изольды" в 1865 году Брукнер неизменно присутствовал на байрейтских премьерах последующих опер — тетралогии "Кольцо нибелунга" и "Парсифале". Относясь покровительственно и с известной долей иронии к самому Брукнеру, к его по-детски восторженному и наивному поклонению, Вагнер достаточно поверхностно был знаком с его сочинениями — просмотрел лишь Вторую и Третью симфонии<sup>2</sup>. Однако с присущей ему прозорливостью он сумел по достоинству оценить и посвященную ему Третью, в которой почувствовал "львиную лапу", и фигуру Брукнера в целом. Им были сказаны знаменательные слова: "Я знаю только одного, кто приближается к Бетховену, это — Брукнер!".

В Вене отношение к Вагнеру было противоречивым. Музыканты, публика и пресса разделились на две враждебные партии, связанные с именами Вагнера и Брамса. В борьбу этих партий оказался втянутым и Брукнер, открыто выражавший свое безграничное преклонение перед Вагнером. Неприязнь антивагнерианцев, позиции которых были достаточно сильны в Вене, отрицательно сказалась на исполнительской судьбе симфоний Брукнера. После смерти Вагнера борьба вновь обострилась. Брукнер стал теперь главной фигурой сторонников "музыки будущего".

<sup>1</sup> Брамс прямо говорил об упадке музыкального образования: "Во всем, что касается обучения композиции, дела в нашей консерватории обстоят ужасно. Достаточно взглянуть на преподавателей — не говоря уж о студентах и их работах, а мне нередко приходится их лицезреть" (цит. по: Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. М.: Радуга, 1986. С.117).

<sup>2</sup> Известно, что в конце жизни он вынашивал планы исполнить все симфонии австрийского мастера.

Противопоставляемый Брамсу, Брукнер оказался под обстрелом влиятельного в журналистских кругах, задиристого и ядовитого в суждениях Э.Ганслика, от нападок которого очень страдал, называя его "злым демоном своей жизни".

Брамс и Брукнер не участвовали в полемике, но их положение, к сожалению, закрепило неприязненное отношение друг к другу, исключив возможность творческого общения<sup>1</sup>.

Брукнер был частым посетителем Венской филармонии и Придворной оперы; особое предпочтение отдавал сочинениям Вагнера. Далекий от понимания их идейно-философских концепций, он зато мог наслаждаться звучанием какого-то места, ради которого и приходил на спектакль. Неизменное восхищение вызывали у него Бах и венские классики. Симфоническую музыку эпохи романтизма он знал, но об отношении к ней судить затруднительно, поскольку его высказывания носят наивно-субъективный характер. Брукнер не обладал способностью четко, взвешенно формулировать свои оценки.

Воспоминания современников свидетельствуют о полном безучастии Брукнера к театральной и литературной жизни своего времени. Ф.Клозе, ученик Брукнера, рассказывал, как искренне недоумевал Брукнер: "Почему люди рвутся в театр? Неужели все хотят быть писателями?"<sup>2</sup>. Тот же Клозе за время общения с учителем видел у него только четыре книги: историю мексиканской войны, описание полярных экспедиций, сборник кратких биографий Гайдна, Моцарта и Бетховена, а также брошюру о "чудодейственной Марии из Лурда". А.Штрадаль, который занимался у Брукнера с 1883 года, говорит в своих "Воспоминаниях о Брукнере" еще о Библии и биографии Наполеона I. Как видим, немного. К тому же он был далек от политики, никогда не выписывал газет; новости международной и внутренней жизни его волновали мало.

Первым произведением, написанным Брукнером после переезда в Вену, была Вторая симфония (1872). Затем одна за другой появляются Третья (1873), Четвертая (1874) и Пятая (1875). Творческая интенсивность композитора поражает тем более, что он, как и в былые годы, вы-

<sup>1</sup> Музыка Брукнера была глубоко чужда Брамсу, который рассматривал ее под углом зрения вагнеровского влияния. Это мешало ему видеть самобытность Брукнера. По свидетельству Э.Мандычевского, музыковеда и младшего друга Брамса, тот так отозвался о Четвертой симфонии Брукнера: "Взгляните-ка, вот здесь человек сочиняет как Шуберт. А тут (и Брамс ткнул при этом пальцем в хроматические пассажи в унисон в заключительной части побочной партии) он вдруг вспомнил, что он вагнерианец, — и все летит к черту" (цит. по: Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. С. 119). Своего неприятя симфоний Брукнера Брамс не скрывал (известно, что он саркастически назвал их "удавами") и сохранил его до конца жизни, когда им было сказано: "В связи с Брукнером речь идет совсем не о его произведениях, а о мошенничестве, с которым будет покончено в течение одного-двух лет" (*Auer M. Anton Bruckner. Sein Leben und Werk. Wien, 1932. S. 395*).

<sup>2</sup> *Dehnert M. Anton Bruckner. S. 255.*

нужден большую часть времени отдавать службе. Испытывая материальные затруднения, Брукнер помимо интенсивной педагогической работы в консерватории (30—40 часов в неделю), выполнял обязанности органиста в Придворной капелле, а также еще дополнительно преподавал — сначала в педагогическом училище Св. Анны, а с 1875 года в Венском университете. Страх перед материальной необеспеченностью надвигающейся старости отступил лишь в 1878 году, когда Брукнеру был присвоен титул члена Придворной капеллы, обеспечивавший ему постоянное годовое жалованье.

Середина 70-х годов была трудным для Брукнера временем. Неуверенность в завтрашнем дне, постоянные непосильные нагрузки усугубляются горьким сознанием ненужности своего искусства, которое замалчивалось долгие годы или подвергалось остракизму. Более того, Брукнеру было суждено пережить и спровоцированный провал Третьей симфонии. После этого события (1877) композитор на некоторое время замолкает, переключившись на переработку написанных ранее симфоний.

С конца 70-х годов начался последний этап жизни Брукнера. Вслед за струнным квинтетом (1879) Брукнер сочиняет Шестую и Седьмую симфонии, "Te Deum". Два последних произведения имели счастливую судьбу: их исполнение вызвало восторженный прием у публики. Триумфальное исполнение Седьмой симфонии под управлением Г.Леви в Мюнхене, как и предшествовавшая ей премьера в Лейпциге под управлением А.Никиша (1883), ознаменовали поворот публики к музыке Брукнера. Его симфонии отныне звучат в разных городах Европы и даже Америки, благожелательная пресса награждает композитора восторженными эпитетами. Среди его истинных почитателей выделяется Г.Вольф, назвавший симфонии Брукнера "значительнейшими из всех симфонических произведений, созданных со времен Бетховена".

Брукнер удостоивается официальных почестей: в 1886 году он награжден орденом Франца Иосифа, в 1891-м философский факультет Венского университета присваивает ему титул почетного доктора.

В обстановке растущего и все расширяющего признания рождаются последние произведения Брукнера — Восьмая симфония, хоры. Преодолевая тяжелую болезнь, он до последнего дня жизни продолжал работать над Девятой симфонией, так и оставшейся незавершенной. После кончины Брукнера 11 октября 1896 года его прах с большими почестями был похоронен в монастыре Санкт-Флориан.

Произведения Брукнера заняли почетное место в репертуаре известнейших дирижеров конца XIX и XX века: А.Никиша, К.Мука, Г.Малера, Б.Вальтера, Ф.Штидри, В.Фуртвенглера, О.Клемперера, Г.Абендрота, К.Зандерлинга, Е.Мравинского, Г.Рождественского. Подлинное изучение брукнеровского наследия началось лишь в 30-е годы XX века, когда была

проделана большая работа по подготовке к публикации авторских редакций партитур (взамен распространенных при жизни композитора редакций, сделанных им по инициативе и советам Й.Шальке и Ф.Лёве ради приближения к общепринятым вкусам и нормам). Важное значение имело и появление фундаментальных биографических исследований А.Гёллериха (сам Брукнер завещал ему эту работу) и М.Ауэра.

## ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Один из крупнейших симфонистов XIX века, Брукнер на протяжении всей своей жизни обращался к хоровой музыке. Его хоровое наследие велико и значительно. И хотя оно оказалось в тени симфонической музыки, без него невозможно представить ни подлинные масштабы творческой личности Брукнера, ни специфику ее становления.

Хоровая музыка Австрии имеет богатые традиции, которые восходят к искусству нидерландской полифонической школы. Влияние последней установилось в Австрии с конца XV века, когда в придворных капеллах обосновались выходцы из нидерландской школы (среди них был Г.Изаак, служивший в Инсбруке и Вене). Воспитанные ими австрийские композиторы стремились связать высокое полифоническое мастерство с национально-самобытным тематическим материалом. Позднее эти традиции обогатились влиянием итальянской полифонической школы. Такое воздействие разных традиций наблюдалось и в других искусствах<sup>1</sup>; это не удивительно для Австрии, находившейся в центре Европы, на пересечении путей с севера на юг, с востока на запад.

Хоровое пение как обязательный компонент католической службы поощрялось церковью; оно культивировалось как в скромных сельских церквях, так и в крупных монастырях. Поэтому любовь к хоровому пению, звучавшему и в церковной, и в светской обстановке, стала характерной чертой музыкального быта австрийцев. Как и в соседней Германии, интерес к хоровым жанрам особенно возрос в XIX веке; в Австрии повсеместно возникают коллективы любителей хорового пения, а также профессиональные хоровые общества, среди которых ведущее место заняли созданные в Вене с конца 50-х годов Певческий союз, Певческая академия, Академическое певческое общество<sup>2</sup>; становится традицией проведение певческих праздников. Они устраивались и на родине Брукнера — в Верхней Австрии. На одном из них в июне 1865 года сводный хор Верхнеавстрийско-зальцбургского певческого союза (в составе 600

<sup>1</sup> Вспомним, например, что здание Санкт-Флориана было построено в традиции итальянского барокко, отличавшегося особой пышностью декора, праздничным великолепием.

<sup>2</sup> Руководителем его был Р.Вайнвурм — друг Брукнера, исполнявший его хоровые произведения.

человек) исполнил произведение молодого, никому не известного тогда органиста из Линца — это был "Поход германцев" Брукнера, удостоенный на том празднике второй премии.

Брукнер хорошо знал специфику хоровой музыки благодаря своей многолетней певческой и хормейстерской практике<sup>1</sup>. Наряду с органом хор был для Брукнера любимым "инструментом". С хором и органом связаны незабываемые детские впечатления, первые шаги на музыкальном поприще, первые успехи и, наконец, общественное признание.

Но роль органа и хора в становлении его профессионального мастерства была различна. Если орган раскрепощал творческую фантазию, способствовал поискам гармонических и тембровых красок, то в хоровых произведениях выковывались композиторская техника, мастерство голосоведения, овладение крупной формой, приемами полифонического развития тематического материала, постепенно формировались некоторые типы брукнеровских тем.

В довенский период жизни хоровые произведения составляли основу его творчества. Возникали они, как правило, по случаю. Например, его реквием d-moll (1848—1849) посвящен памяти внезапно умершего любимого друга Ф.Зейлера, а первый светский хор "Застольная песня" возник в честь дня рождения городского священника из Эннса. Поэтому степень трудности, состав и текст определялись конкретным заказом. Конечно, большинство хоровых произведений предназначалось для исполнения в церкви, то есть носило формально прикладной характер. Но даже ранние, еще очень скромные произведения свидетельствуют не только о крепком ремесленном мастерстве, но и о самобытности композиторского почерка.

Хоровое творчество Брукнера представлено большим разнообразием жанров, не только церковных, но и светских. Это мотеты, хоралы, псалмы и крупные жанры — кантаты, реквием d-moll, магнификат, мессы, "Te Deum".

В светских произведениях достоинства поэтического текста, по-видимому, не имели сколько-нибудь серьезного значения для композитора<sup>2</sup>, что не удивительно, поскольку Брукнер не был знатоком и ценителем поэзии и литературы. Вероятно, для него важна была лишь идея, которая становилась изначальным импульсом его творческой фантазии. В церковных жанрах текст воспринимался Брукнером как обязательный канон. В ранних произведениях композитор еще не достигает глубины обобще-

<sup>1</sup> С десяти лет Брукнер пел в церковном хоре — в родной деревне Ансфельден, потом в Санкт-Флориане; позднее в мужском квартете в Кронсторфе, в линцском мужском хоровом союзе "Frohsinn". Как сельский учитель, он обучал детей пению; с 1860 г. некоторое время руководил хоровым союзом "Frohsinn", дирижировал исполнением своего "Te Deum".

<sup>2</sup> Не случайно среди поэтов, к которым он обращался, нет крупных имен.

ния в воплощении образов традиционных католических молитв — в этом смысле они просто несопоставимы с искусством Баха, Моцарта. Иначе будет в поздних мессах.

Мессы Брукнера — центральный по значимости жанр его хоровой музыки. Все они написаны до переезда в Вену и как произведения циклической формы позволяют судить о постепенном творческом росте будущего симфониста. Свои ранние мессы, подобно симфониям *f-moll* и *d-moll*, композитор оценивает критически и не дает им порядкового номера. Это месса *in C* (1842), хоральная месса (1844) и Торжественная месса *b-moll*. Создание его зрелых месс № 1—3 совпадает с первым обращением Брукнера к симфоническому жанру, с возникновением увертюры (1863), ранних симфоний *f-moll*, *d-moll* и Первой.

Зрелые мессы Брукнера являются значительным вкладом композитора в развитие жанра. Композитор освобождается здесь от подражательности и предстает зрелым и самобытным автором. Брукнер безусловно был знаком с традициями венской мессы XVIII века<sup>1</sup>. Не прошли мимо внимания Брукнера как Торжественная месса Бетховена с ее драматизмом, яркой контрастностью музыкальной композиции, направленностью развития к финалу, так и романтические по духу мессы Шуберта, отличающиеся песенностью тематизма, свободой трактовки формы фуги, обогащением ее куплетно-вариационным принципом развития. Вместе с тем ему очень близки традиции доклассической мессы — композиторов эпохи Возрождения с их виртуозным полифоническим мастерством, утверждением господства хорового начала над сольным, глубиной понимания и воплощения идейно-философской концепции мессы.

В 60-е годы Всеобщей немецкой союз св. Цецилии развернул борьбу за чистоту католического богослужения, возрождение традиций вокальных форм. Нападкам подверглась церковная музыка с инструментальным сопровождением — как венских классиков, Шуберта, так и живших в то время Брукнера и Листа. Болезненно реагирующий на враждебные выпады Брукнер однако не уступил своих позиций, не отказался от выразительности оркестровых красок (вероятно, здесь сказался интерес будущего симфониста). Что же касается трактовки самого жанра, то Брукнер

<sup>1</sup> Г.Аберт описывает борьбу двух противоположных направлений в развитии венской мессы в XVIII в.: одно из них, возглавляемое Й.Фуксом, стремилось к возрождению традиций Палестрины и нидерландцев, другое, возглавляемое И.А.Хассе, развивалось под влиянием неаполитанской оперной музыки, что привело к проникновению в мессу оперной колоратуры и снижению ее высокого философско-этического пафоса. "Церковная музыка, — пишет Г.Аберт — лишилась двух основных своих особенностей — мужественности и мистичности... Композиторы не сохранили в себе ни вдохновения, ни мистического откровения, они погрузились в будни и часто общались со своим богом в филистерски-добродушном, пожалуй, даже разбитном тоне, который был каким угодно, но только не церковным" (*Аберт Г. В.А.Моцарт. М., Музыка, 1978. Ч. 1. Кн. 1. С. 316—317*).

поднимается над личным религиозным переживанием и апеллирует к коллективному. В мессах Брукнера, как считает Э.Курт, мощный перво-званный мистический дух пробивается через дух Ренессанса, барокко, классицизма и романтизма<sup>1</sup>.

При богатстве оркестровой партии вокальная мелодия остается ведущим началом. В совокупности с гармоническим нарядом она свидетельствует о принадлежности романтической эпохе. При этом, по мнению Курта, величайшей заслугой Брукнера является "объединение романтического стиля мелодики с основным характером католического хора" <sup>2</sup>. И это воздействие хора оказывается не внешним, а глубинным, духовным. Оно ощущается в строгости и возвышенной приподнятости вокальной мелодики, в частом использовании строгих унисонных фраз, включающих псалмодирование.

В соответствии с традицией Брукнер глубоко проникает в символику текста, образно истолковывая не только общую идею каждого из его эпизодов, но и отдельные слова, органично претворяя богатый арсенал музыкально-риторических фигур<sup>3</sup>.

Мессы Брукнера — произведения монументальные, выделяющиеся не только глубиной замысла, но и яркостью хорового звучания, красочностью оркестрового колорита. В композиции месс ощущаются ростки симфонического мышления, пробивающиеся сквозь текучесть полифонического развития.

Месса № 1 (d-moll) для солистов, хора и большого оркестра написана следом за симфонией d-moll в 1864 году. Это было время, когда композитор чувствовал себя в Линце одиноким и жаловался В.Вайнурму: "Я здесь часто в унынии и печали"<sup>4</sup>.

Мессу отличает высокое техническое мастерство, монументальность композиции. Следуя традиционным чертам этого жанра, Брукнер в своем музыкальном языке обнаруживает себя композитором XIX века. Здесь несомненно сказалось его знакомство с музыкой Вагнера, открывшей перед ним новые горизонты в области гармонического языка, оркестрового колорита. Отстаивая самобытность творческой манеры Брукнера, М.Ауер, один из крупнейших исследователей его творчества, указывает

<sup>1</sup> Kurth E. Anton Bruckner. Berlin: M.Hesses Verlag, 1925. Bd. 2. S. 1192.

<sup>2</sup> Ibid. S. 1198.

<sup>3</sup> Так, например, он выделяет слова "ascendit in coelum" ("восшел на небеса") и "descendit de coelis" ("снизошел с небес") соответственно восходящим и нисходящим движением мелодии (см., например, "Credo" в мессе №1, тт. 7—13 от литеры L, тт. 8—9 от D, в мессе № 3 тт. 22—26 от F, тт. 10—17 от B); так же выделены слова "vivos et mortuos" ("живя и умирая"). Слово "mortuorum" ("мертвых") озвучено ниспадающим по полутонам мотивом в низком диаллазоне. Как характерный брукнеровский прием выступает подчеркивание хором унисоном слов "Et unam sanctam catholicam" ("И в единую святую церковь").

<sup>4</sup> Auer M. Anton Bruckner. S. 161.

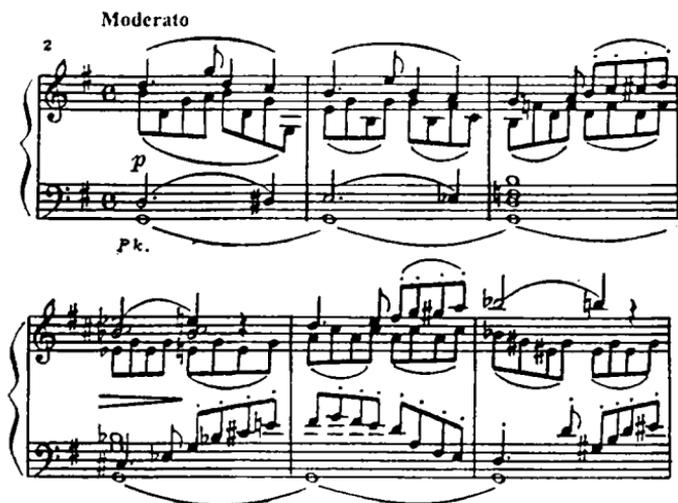
на общность отдельных музыкальных мыслей с произведениями Вагнера, но не с "Тангейзером", единственной оперой, которая тогда была известна Брукнеру, а именно с теми, которые еще не были написаны к тому времени. Так, он считает, начало "Куге" сходно с мотивом "Liebestod" из "Тристана", его заключение — с мотивом голубя из "Парсифаля", а оркестровая партия в "Agnus Dei" — с мотивом копы Вотана из "Кольца нибелунга". Принимая эти аналогии с известными допущениями, необходимо подчеркнуть — и это, на наш взгляд, важнее — саму атмосферу романтической музыки, которая господствует в мессе. Об этом свидетельствует смелость модуляционной техники, яркость оркестрового колорита. Например, особой поэтичностью отмечены выразительные соло деревянных духовых и особенно валторн в "Qui tollis" ("Gloria"), изысканная разветвленная оркестровая ткань в "Benedictus" с постоянно меняющимися в каждой партии характером движения и штрихами.

В музыкальном стиле мессы можно видеть характерно брукнеровские элементы: протяженные органые пункты во вступительных и заключительных разделах формы (например, начало "Куге"), а также в напряженных предиктах (34 такта доминантового органного пункта в "Et resurget" из "Credo"), мощные унисоны хора как в кульминациях, так и в экспозиционных разделах ("Gloria", "Sanctus"). Следует отметить также светлую краску мажорного трезвучия в кульминациях, императивные мотивы с октавными ходами в духе тематизма Генделя — Бетховена, наконец, хоральные последования из сопоставления трезвучий:



Эта хоральная фраза напоминает аналогичное место в теме адажио из Восьмой симфонии (тт. 23—25).

Лирическая кантилена "Benedictus" (особенно с т. 3) с ее устремленностью к кульминационной вершине, тонкими эллиптическими сдвигами гармоний предвосхищает лирические темы поздних симфоний Брукнера, в частности побочную партию I части Восьмой симфонии (ср. с примером 32):



Хоровая партия "miserere nobis" из "Gloria" (тт. 100—103) будет использована Брукнером в заключении экспозиции I части Третьей симфонии и в Адажио Девятой (см. пример 41 а, б).

Для будущего симфониста показательна забота о единстве цикла, которое достигается здесь интонационным родством основных тем крайних частей (начало их с восходящей квинты), а также появлением хоральной последовательности из "Kyrie" в "Agnus Dei". На постепенное вызревание финалоцентристской концепции цикла указывает и стремление придать весомость заключительной части цикла, что особенно заметно при сравнении ее с ранними мессами.

Первое исполнение мессы состоялось в ноябре и декабре 1864 года в линцском соборе и завершилось триумфом композитора<sup>1</sup>. В 1867-м она была исполнена в Вене под управлением Гербека; в 1893-м состоялось ее первое концертное исполнение в городском театре Гамбурга, дирижировал Г.Малер.

Месса № 2 (e-moll) написана в 1866 году, вторая редакция — в 1882-м. Уникальная по своему замыслу, она занимает особое место в хоровом творчестве Брукнера и в истории мессы XIX века. Возрождая традиции полифонии строгого стиля, композитор пишет мессу для восьмиголосного хора; его сопровождают только духовые инструменты (без флейт и туб), которые придают всей инструментальной партии органый колорит. Брукнер тонко чувствовал возможности духовой группы в создании тонко колористичных пасторальных или величественных, а также волевых, героически приподнятых образов. В мессе e-moll роль духовых отнюдь не

<sup>1</sup> Композитор был увенчан лавровым венком с белой лентой; позднее он поместил его под стекло в рамку и хранил до самой своей смерти.

ограничивается созданием гармонической поддержки хору; они подчеркивают мелодическую линию голосов, а также вплетают в полифоническую хоровую ткань свои мелодические линии. Звучание инструментальной партии богато контрастами: от мощных кульминационных звучаний (см., например, в "Sanctus") до камерных (в начале "Benedictus" с его проникновенным соло валторны и красочными фигурациями деревянных духовых). Композитором здесь уже найден прием взаимодействия двух унисонно-октавных линий у хора и оркестра: в "Agnus Dei" они звучат в одновременности, в "Gredo" образуют диалог-секвенцию.

Полифоническая техника и вокальный стиль мессы — это продолжение и развитие традиций полифонии строгого стиля, благодаря чему Брукнера назвали "Палестриной XIX века". Действительно, написанная для восьмиголосного хора а капелла "Кутие" воскрешает в памяти звучание хоровой музыки Палестрины.

Еще более тесная связь с ней обнаруживается в великолепном по технике "Sanctus" — небольшой фугированной (на две темы) форме:

Ruhig, mehr langsam

The image shows a musical score for the 'Sanctus' movement. It features two staves: the top staff is for the vocal part (A. T. I.) and the bottom staff is for the instrumental part. The tempo is marked 'Ruhig, mehr langsam'. The lyrics are 'Sanctus, sanctus, sanctus, sanctus, sanctus'. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The vocal line is marked with a '3' above it, indicating a triplet. The instrumental line consists of chords and moving lines that support the vocal melody.

Пластичное сплетение вокальных голосов, создающих строгое и возвышенное звучание, переходит в кульминации в массивные аккордовые вертикали, где энергия движения поддерживается контрапунктирующими линиями духовых.

Тематизм мессы отличается интонационно-ритмической обобщенностью и простотой, голосоведение — строгостью и плавностью движения. В гармоническом языке аскетизм диатоники сочетается с красочными мажоро-минорными средствами. Например, в "Et incarnatus" две строфы имеют следующие тональные планы: F—A, F—As. М. Денерт указывает в т. 9 "Кутие" на созвучие, подобное Тристан-аккорду; символ позднеромантической гармонии, он возникает здесь в архаическом облачении, в полифоническом сплетении голосов<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dehnert M. Anton Bruckner. S. 159.

Исполнение мессы состоялось в 1869 году при освящении Votiv-капеллы нового собора г. Линца. В одном из писем Брукнер писал, что этот день один из самых прекрасных в его жизни<sup>1</sup>. Как и ранее написанная, месса e-moll предназначалась для исполнения в церкви. В соответствии с литургическими канонами начальные слова "Gloria" и "Credo" не озвучены музыкально, так как их обычно произносят священники.

Большая месса № 3 (f-moll) для солистов, хора и большого оркестра создавалась в кризисное для Брукнера время, когда над ним нависла угроза душевного заболевания. Вероятно, поэтому сочинение мессы растянулось на целый год (с марта 1867 по сентябрь 1868-го).

Скорбная "Kugie" вводит в мир строгих, возвышенных и вместе с тем монументально-торжественных образов. Тематическую основу части составляет краткий стонущий мотив — нисходящий фригийский тетрахорд. Интонационно-ритмическая простота этого архаичного мотива, сдержанность в выражении скорбной экспрессии восходят к высоким образцам полифонического искусства строгого стиля. Его семантика сконцентрирована в оркестровом вступлении: ламентозные, возносимые вверх (от виолончелей к скрипкам) интонации обострены напряженными задержаниями, возникающими в момент стреттного вступления голосов:



С подлинно симфоническим мастерством развивает композитор этот внешне неяркий, интонационно обобщенный мотив; его контуры, глубина развития напоминают аналогичный мотив из Реквиема Верди (№ I, тт. 3—4, тт. 46—47 и далее).

Средний раздел — "Griste eleison" — выделяется светлой мажорной краской, прозрачной звучностью оркестра с пассажами солирующей

<sup>1</sup> Ibid. S. 153.

скрипки, введением выразительных реплик солирующих баса и сопрано, чередующихся с хором или накладывающихся на него.

"Кугие" II — динамизированная реприза, в которой композитор использует типично симфонические приемы развития: уплотнение и ритмическое усложнение фактуры, активизирующую роль стреттных имитаций, двойного пунктированного ритма (реплики солирующих сопрано и баса), многократные динамические нарастания с участием обращения основного мотива. Одно из них (от D до E) завершается типично брукнеровским "прорывом" в кульминации звучности мажорного квартсекстаккорда, что напоминает многие его кульминации (например, в Адажио Восьмой симфонии). Последнее нарастание переходит в хорал а капелла — это один из самых сокровенных эпизодов мессы, который будет использован в финале Второй симфонии.

Композиционной основой "Gloria" является принцип контраста; он не только определяет сопоставление крупных разделов, соответствующих разделам канонического текста ("Gloria", "Gratias", "Qui tollis", "Quoniam", "In Gloria Dei Patris"), но и пронизывает внутреннее строение этих разделов. Так, например, ликующей начальной фразе "Gloria in excelsis Deo" ("Слава в вышних Богу"), четырехголосие которой расходится из унисона C, ее энергичному пунктирному ритму, мощному тутти оркестра противостоит сдержанный унисон хора "Et in terra pax" ("И на земле мир") на фоне прозрачных юбилейных высоких струнных. Это чередование бурного ликования и внутренней сосредоточенности сохранится на протяжении всего первого раздела "Gloria". "Gratias" и "Quoniam" основаны на сопоставлении проникновенных высказываний солирующих сопрано и альты и решительных "ответов" хора.

В "Domine Deus" обращают на себя внимание излюбленные Брукнером октавные скачки с характерным пунктированным ритмом, которые пронизывают всю хоровую ткань и создают яркую драматическую напряженность этого раздела.

Среди всех разделов, идущих в темпе аллегро, выделяется медленный "Qui tollis". Его строгая и одновременно вдохновенная лирика, опирающаяся на романтические интонации, его разветвленная полифонизированная фактура близки брукнеровским адажио.

Подлинной вершиной части является мастерски написанная fuga "In Gloria Dei". Ее тема — одна из лучших у Брукнера, концентрирующая присущие его героическим темам внутреннюю собранность и энергию; в ее размашистых фанфарных октавно-квинтовых интонациях и патетическом ходе на ум. 7 можно видеть оригинальное претворение черт генделевско-баховского тематизма:

5 Breit, doch lebhaft  
Ten.

In glo-ri-a De-i pa-tris, a-men

347

Особенно интересен процесс развития темы в развивающем разделе фуги (с. т. 7 до L), где композитор блистательно применяет приемы обращения темы, стреттных ее наложений; добываясь максимальной выпуклости звучания, он вводит в кульминации терцовые дублировки, расщепляя альтерную партию и увеличивая, таким образом, число голосов — при этом полифоническое изложение сменяется гармоническим (нисходящая секвенция оборота  $D_9^{\flat 5}$  — T). В репризе фуги композитор сохраняет стреттные комбинации, а в кульминации включает в них тему в увеличении (с т. 7 от O).

Завершает фугу и "Gloria" в целом кода (Erstes Zeitmaß), в которой все типично для код симфонических аллегро Брукнера: стремительное движение фигурационного фона струнных, пунктированные ритмические фигуры духовых, хоральные сопоставления гармоний, интонационная арка с I разделом "Gloria".

"Credo" — самая крупная часть данной мессы, в которой принцип контраста действует, главным образом, при сопоставлении частей. В соответствии с многовековой традицией главная тема части отличается суровой силой и простотой:



Строгое, аскетичное двухголосие, образованное унисонными линиями хора и оркестра, многократное проведение главной темы, утверждающее основную мысль ("верую во единого Бога"), соответствуют идее, духу текста данной части, наиболее догматичному из всех других частей католической мессы.

Одна из самых вдохновенных страниц мессы f-moll — "Et incarnatus" (от C). На мерцающем, серафическом фоне аккордов деревянных духовых звучит проникновенная лирическая тема солирующего тенора, оплетаемая гибкими гаммообразными линиями солирующих скрипки и альты.

После драматической напряженности "Cucifixus" с его энергичными имитационными переключками хора и солирующего баса ярким контрастом воспринимается вступление "Et resurrexit". Фигурационное обыгрывание мажорных трезвучий, словно застывших в скульптурной рельефности (20 тактов E-dur, 10 тактов A-dur и т. д.), сведение тематизма к трезвучным интонациям, маршевая пунктирная ритмика и фанфарные возгласы духовых — все напоминает коды брукнеровских сонатных аллегро.

Скрепляя всю часть, тема "Credo" возвращается дважды (это придает части черты рондо). Последний раз на этой теме композитор строит вели-

колепную заключительную фугу. Уникальность ее, как отмечает Вл.Протопопов, заключается в том, что она синтезирует принципы фуги и куплетности<sup>1</sup>. Это значит, что тема имеет припев в виде двухтактной хоральной последовательности, которая при дальнейших проведений темы варьируется. Другой особенностью фуги является то, что тему сопровождает контрапунктирующий подголосок (вначале в оркестре, потом в хоровых голосах). Разработка этой фуги типична для Брукнера: развитие темы происходит путем стреттных наложений, проведений ее в обращении. К концу фуги возрастает роль гармонического фактора. Как и в "Gloria", фуга "Credo" завершается ликующей кодой, где ее тема проводится в увеличении на фоне тонического органного пункта.

"Sanctus" — самая короткая часть мессы. Подобно Бетховену в Торжественной мессе Брукнер отступает от традиционной трактовки "Sanctus" как блестящей, пышной по звучности части. Ее развитие направлено от задумчивой темы, оплетаемой нежными контрапунктами скрипок и флейт, к стремительно взлетающей мелодии "Hosanna" (сопрано соло) и ликующим возгласам хора.

При скромности масштабов "Benedictus" занимает особое место в венской мессе как "островок задушевной идиллии" (Г.Аберт). Брукнер начинает эту часть нежным узором контрапунктирующих струнных, оплетающих "бесконечную мелодию" виолончелей. Такой же задушевностью и идиличностью проникнута и первая напевная тема, имитационно проводимая солирующими голосами. Продолжающая ее вторая тема (у солирующего баса — тт. 23—26) — гибкая, с выразительными речевыми интонациями — отличается эмоциональной насыщенностью, страстностью<sup>2</sup>.



Форма "Benedictus" представляет собой своеобразные вариации на данный тематический материал; при этом варьирование осуществляется подлинно симфоническими методами, характерными для медленных час-

<sup>1</sup> Анализ фуги дан в кн.: Протопопов Вл. История полифонии. М.: Музыка, 1986. Вып. 4: Западноевропейская музыка XIX — начала XX века.

<sup>2</sup> Как рассказывал Брукнер, эта тема родилась у него во время горячей молитвы в рождественскую ночь 1867 г.; позднее он использовал ее в коде адажио Второй симфонии.

тей его симфоний. С каждым проведением усложняется фактура и уплотняется ткань, в которую вводятся все новые мелодические линии; имитационно развиваются отдельные мотивы, активизируется тональное движение. Третье, кульминационное, проведение завершается кратким оркестровым эпизодом, являющимся одновременно модулирующей связкой ко II разделу всей части — точной репризе "Hosanna".

"Agnus Dei" — заключительная часть мессы — обобщает образы трагической патетики, воплощающие мольбу о сострадании. Хоровая партия складывается из кратких, бессильно никнувших фраз-реплик, в которых слышится горестный вопрос, жалобное стенание.

Ярким контрастом воспринимается II раздел данной части — "Dona vobis pacem" ("Даруй нам мир"). Светлая мажорная краска (F-dur), широкие фанфарные интонации хора, юбилящие струнных подчеркивают торжественность, праздничность настроения. В "Dona vobis" композитор не вводит новый материал, а возвращается к теме "Kyrie", но уже в новом, мажорном варианте — скорбные интонации переосмыслены здесь в гимнические. Это создает не только тематическое обрамление цикла мессы, но и выразительный эффект ее образно-смыслового завершения.

Прием мажорной трансформации исходного драматического образа обращает на себя внимание не только сам по себе, поскольку его применение в жанре мессы является весьма оригинальным, но и потому, что он станет типичным для большинства код первых частей и финалов брукнеровских симфоний.

Подчеркивая итоговое значение "Agnus Dei", композитор вводит в его конце темы из важнейших частей мессы — "Gloria" и "Credo". Появление темы заключительной фуги "Gloria" "обставляется" в высшей степени торжественно: замедляется темп и мощный хоровой унисон *ff* возносит величественную тему "In Gloria Dei Patris". Постепенное диминуэндо проводит к дематериализации ткани. Тихо, затаенно, как глубоко сокровенное признание звучит у гобоев тема "Credo" (ремарка "очень нежно"), а затем в последний раз тема "Kyrie". Собственно музыкальный прием концентрации тематизма в финале цикла, к которому Брукнер обратится в некоторых своих симфониях (Пятой, Седьмой, Восьмой), получает в мессе, где каждая тема связана с определенным текстом, особое смысловое значение: таким образом композитор акцентирует наиболее волнующие его символические идеи мессы.

Впервые Большая месса f-moll прозвучала весной 1872 года в церкви Св.Августина в Вене. Из концертных исполнений особенно удачным было исполнение под управлением Ф.Мотля на музыкальном фестивале в Мангейме в 1903 году.

Месса f-moll оказалась последним обращением композитора к этому жанру. После нее Брукнер вернется к созданию крупного духовного про-

изведения лишь однажды. Это будет знаменитый "Te Deum", завершённый в 1884-м. Его премьера состоялась в Вагнеровском обществе в мае 1885-го; дирижировал автор (в сопровождении двух фортепиано). Полным составом "Te Deum" был исполнен в январе 1886-го под управлением Г.Рихтера; затем последовали его премьеры в Мюнхене, Берлине (З.Окс), Гамбурге (Г.Малер). Грандиозное исполнение этого произведения, в котором участвовали 700 певцов, перед аудиторией в 7 тыс. слушателей состоялось в США (г.Цинциннати).

Сочинение "Te Deum" совпало с сочинением Седьмой симфонии, и оба эти произведения несут печать события, потрясшего Брукнера, — смерти глубоко почитаемого им Вагнера (в феврале 1883-го). Безусловно, глубина драматического пафоса, психологизм и одновременно философская насыщенность образов не могут быть поняты вне связи с этим событием. Однако не следует его и переоценивать; в том и другом случае оно не было импульсом идейно-художественной концепции, ведь оба произведения были начаты еще в 1881-м. Известие о смерти байрейтского маэстро внесло конкретно жизненный, личностный акцент в те размышления о красоте и гармонии сущего и бренности человека, растворяющегося в вечной жизни мироздания, которые тревожили душу Брукнера и воплотились в его музыке.

Содержание "Te Deum" Брукнера значительно шире того, которое предопределялось самим жанром как хвалебным благодарственным гимном ("Хвала тебе, Боже")<sup>1</sup>. С образами торжественного и радостного славения, которые мощно завершают "Te Deum", сочетаются и страстная мольба о помощи страждущему человеку ("Te ergo" и "Salvum fac"), и воплощение внутреннего трепета и страха, и драматически напряженные порывы их преодоления (I часть, "Aeterna fac"), и возвышенная просветленная лирика ("non confundar in aeternam" в V части). Канонический текст получил в "Te Deum", как и в мессах Брукнера, глубоко жизненное "прочтение", выводящее его из круга узко церковных произведений; при этом композитор и здесь сохраняет старую, знакомую по его мессам традицию озвучивать отдельные слова и фразы.

Одно из самых популярных сочинений Брукнера, "Te Deum" концентрирует лучшие качества его музыки: лапидарность и образную емкость тематизма, особую рельефность гармонического языка, высокое контрапунктическое мастерство, монументальность и одновременно лаконизм композиции.

Своеобразный мир этого произведения раскрывается уже в его первых тактах, где мощный унисон хора и оркестра "торжественно и сильно" (ремарка "Feierlich mit Kraft") скандирует тему, восходящую к мелодике

<sup>1</sup> "Te Deum" посвящен Брукнером "любимому Богу в память о пережитых в Вене страданиях".

григорианских хоралов, а начинающуюся с героической фанфарной интонации:

**Allegro. Feierlich mit Kraft.**

8 Chor unis.

Te De - um lau - da - mus! Te  
Do - mi - num con fi - te - mur.  
Te ae - ter - num Pat - rem om - nis  
ter - ra ve - ne - ra

Суровый архаичный дух этой темы связан также и с фактурой, воскрешающей звучание старинных параллельных органумов с характерной для них дублировкой темы в октаву и квинту. Из-за отсутствия терции в сопровождающей тему фигуре струнных и возникает жесткое звучание параллельными консонансами, затушевывается ладовое наклонение (при отсутствии ключевых знаков тоника C-dur представлена тониической квинтой и только в последнем аккорде этой части появляется полное тониическое трезвучие). Образно-стилевые черты основной темы определили специфические черты тематизма всей I части, ее мелодики и фактурно-гармонического склада, в котором угадываются признаки модальности.

Внутренняя контрастность, пронизывающая I часть, связана с иллюстрацией фраз текста. Так, основной теме противостоят лирические фразы трех солистов (сопрано, тенора и альты), словно воспроизводящие хвалу ангелов ("Tibi omnes angeli" — "Тебя все ангелы восхваляют") и воспаряющие в высоких тембрах и регистрах голосов и оркестра. Но самые контрастные сопоставления разделов, подчеркнутые динамически, отянуты к концу I части: это строгая, в духе григорианского хорала, тихая мелодия "Patrem immensae majestatis" и внезапно обрушивающийся *fff* возглас "Tu rex gloriae, Christe", затем проникновенный эпизод "Tu devicto mortis aculeo" ("Ты, поправший смерть") и, наконец, финальное славление "Tu ad dexteram Dei sedes".

"Te ergo" — это вдохновенная лирическая часть. Ее тема, исполняемая тенором (при поддержке трех солирующих голосов), неожиданна для Брукнера — она напоминает оперную арию, пленяя широкой распевностью интонаций, искренностью в выражении скорбных чувств:

Moderato  
Tenor-solo

9

Te er - go qux - su - mus,  
te er - go qux - su - mus te er - go  
qux - su - mus qux - su - mus

Прозрачная фактура струнных с нежными контрапунктами солирующей скрипки подчеркивает камерный характер этой части.

Ее поэтичную атмосферу нарушает драматичная "Aeterna fac". Напряженное, основанное на призывных интонациях движение хорового унисона и тутти оркестра создает образ стихийного порыва людей, страстно зывающих о помощи в духовной борьбе.

"Salvum fac" — это реприза "Te ergo". Непосредственно продолжающий его раздел "Per singulos" в свою очередь является свободной репризой I части, где возвращаются не только ее основная тема, но и раздел "Tu devicto mortus" (здесь со словами "quem ad modum speravimus in te"). Этими арками композитор объединяет первые четыре части "Te Deum" в своеобразную концентрическую форму. V часть выполняет роль грандиозной коды всего цикла:

"Te Deum"	"Te ergo"	"Aeterna fac"	"Salvum fac"	"In te, Domine"
			"Salvum fac" "Per Singulos"	
A	B	C	B <sub>1</sub>	Кода
A	f	d	f	C

"In te, Domine" является смысловым завершением "Te Deum". Его первый раздел воспринимается как своего рода интродукция к заключительной двойной фуге. Центром этого раздела становится хоральная фраза "non confundar in aeternam" ("да не постыжусь в вечности"). Ее троекратное повторение, сопровождаемое повышением тесситуры (G—A—H), ростом динамики (mf—f—ff) подчеркивает символичность этой фразы, которая словно озаряется светом, наполняется внутренней силой. Но значение ее не исчерпывается первым разделом. Особенно величественно, с властной утверждающей силой прозвучит ее начальная интонация (в увеличении) в гимнической коде, увенчивающей великолепную двойную фугу и весь "Te Deum". Сокровенный смысл этой простой хоральной фразы, сведенной к коде к трем аккордам (T<sub>6</sub>—D—T), имел столь властную силу над Брукнером, что композитор включил ее в Адажио Седьмой симфонии, где она стала также ключевой образно-музыкальной мыслью (см. пример 29).

Цикл "Te Deum" разворачивается как бы на одном дыхании. В отличие от симфоний, его нельзя упрекнуть в "божественных длиннотах". Он являет собой прекрасный образец симфонизации вокально-хоровой циклической формы, в которой оригинально решена проблема единства цикла. Помимо названных уже приемов важную роль в этом играют тональные арки от I части к двум последним. Отметим также интонационно-фактурное единство цикла, достигаемое использованием в большинстве частей характерной сопровождающей фигуры струнных (см. с.352).

"Te Deum" относился к числу любимых произведений самого Брукнера. Благодаря тексту ему удалось здесь особенно полно и концентрированно выразить те религиозные идеи, которые он исповедовал как глубоко верующий человек. Поэтому вполне понятным выглядит его завещание исполнять "Te Deum" в качестве финала неоконченной Девятой симфонии.

## ОБЩАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ТИП СИМФОНИЗМА БРУКНЕРА

Симфонизм Брукнера — искусство большого идейно-философского содержания, основанное на крупномасштабных обобщениях и одновременно на непосредственности чувственного охвата мира. Его художественно-мировоззренческая позиция проникнута возвышенным оптимизмом, истоки которого как в цельности личности композитора, так и в его редкостной убежденности в незыблемости мировых законов, в совершенстве мироздания. Идея гармонии мироздания у Брукнера оказывается всеобъемлющей. В русле ее находятся и образы природы — пантеистические одухотворенные, первозданные, и жанровые образы, трактованные как символ могучей народной стихии, и образы героической борьбы, уходящей своими корнями в легендарно-рыцарское прошлое и приобретающей личностный аспект. И даже сфера образов, воплощающих внутренний мир человека, тоже коррелируется этой идеей, поскольку неиссякаемая вера в торжество мировой гармонии определяет его нравственный стоицизм. В аспекте этой идеи все образные сферы приобретают подлинно эпическое звучание<sup>1</sup>. Огромное воздействие Брукнера коренится в величавом пафосе его музыки, в поистине пророческой силе его "вселенского слова".

Основой эпической концепции симфонизма Брукнера является природа. Композитор относится к ней с благоговением и восторгом, подчиняя величию природы все личное, субъективное, в глубоком созерцании

---

<sup>1</sup> Г.Гачев пишет: "Эпопейное мирозерцание есть мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности" (Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М.: Просвещение, 1968. С. 82).

ее отрешаясь от страданий и обретая душевный покой. Он проповедует человечеству следовать тем изначальным законам гармонии и красоты, которые заложены в мироздании.

Тема природы получила, как известно, новое и мощное звучание в романтическом искусстве. При этом сложилось двойное ее понимание. У одних господствует восприятие ее как некоего сочувствующего, "сопереживающего" человеку начала, неотделимого от его эмоционального состояния ("Через все романтическое искусство, — пишет Н.Я.Берковский, — прошел этот интимизм в отношении природы<sup>1</sup>). Другие художники рассматривают ее в натурфилософском аспекте, как нечто "абсолютное", вневременное, как космическую стихию. Так у Шумана пантеистическое мироощущение выразилось в субъективно-лирической, камерной сфере (особенно ярко в песнях на стихи Эйхендорфа ор. 39). У Брукнера же, став основой эпической концепции его творчества, оно раскрывается в образах объективных и величественных.

Вырастая до значения всеобъемлющего начала — носителя гармонии, праначала бытия, образы природы у него становятся внутренним стержнем идейной концепции, организуя вокруг себя другие образные сферы и венчая все многоплановое, широко развернутое действие в коде симфонического финала.

В представлении композитора природа наделена высшим совершенством, мудрым величием, она грандиозна, безгранична. И здесь обнаруживаются христианско-романтические истоки брукнеровского мировосприятия, ведь именно романтики выдвинули в качестве одной из основополагающих идею бесконечности мироздания<sup>2</sup>. Брукнеровские лучезарные кульминации, где человек словно растворяется в сияющей беспредельности вселенной, заставляют вспомнить такие строки Ф.Шлейермахера: "Я лежу на груди бесконечного мироздания: в это мгновение я являюсь его душой, ибо я ощущаю все его силы и его бесконечную жизнь, как мои собственные..."<sup>3</sup>.

Принимая во внимание глубину религиозного верования, жизнь в непосредственной близости к природе, способствовавшие утверждению у Брукнера пантеистического мироощущения, нельзя не учитывать и общие

<sup>1</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. С. 25.

<sup>2</sup> Отсюда — путь романтиков к обожествлению природы, к пантеизму. Вот характерное высказывание Ф.Шлейермахера из его статьи "О религии": "Всем своим существом религия живет также в природе, но в бесконечной природе целого, единичного и всеобщего; ... религия же — это способность постичь и почувствовать бесконечность" (см. :Литературные манифесты западно-европейских романтиков / Под ред. А.С.Дмитриева. М.: Изд. МГУ, 1980. С. 138—139). Сходная мысль принадлежит А.—Л.—Ж. де Сталь: "Природа облекла бесконечное в различные символы, которые приближают его к нам: свет и тьма, буря и тишина, радость и страдание — все внушает человеку ту всеобъемлющую религиозность, которая воздвигает алтарь в его сердце" (Там же. С. 389).

<sup>3</sup> Там же. С. 146.

традиции одухотворения и обожествления природы, характерные для романтического мировосприятия XIX века и искусства в целом (в особенности немецкого, следующего в этом за Гете и Бетховеном).

Возвышенный строй музыкальных образов обусловил своеобразие эпической концепции Брукнера. Для австрийского мастера характерна многогранная трактовка образов природы: то тонко поэтических, то величавых, первозданных, то воплощающих могучие суровые стихийные силы, вторгающиеся в идиллическое, мирное течение жизни, то экстатически-лучезарных, гимнически приподнятых.

Предшественниками для пантеистических образов Брукнера были поздние произведения Бетховена (медленные части в квартетах ор. 127, 132, сонате ор. 111, хоральный эпизод из финала Девятой симфонии и др.), вступление к симфонии C-dur Шуберта, валторновые темы из увертюры к "Вольному стрелку" и "Оберону" Вебера. Но ближе всего брукнеровской трактовке природы — "Кольцо нибелунга" Вагнера. Натурфилософский аспект идейного содержания, соприкосновение с пантеизмом (на мифологической основе), включение природы в эпическую концепцию — всё это позволяет провести аналогию между тетралогией Вагнера и симфониями Брукнера при всем различии их содержания.

Разные по жанровой основе (темы-кличи, темы хорального склада) *Naturthemen* имеют свой "геральдический знак" — специфическую тембровую краску валторн и фанфарные интонации (кварто-квинтовые и "золотые" ходы); вызывая ассоциации со звучанием охотничьих рогов, с картинами лесных далей, горных просторов, они продолжают традиции немецко-австрийской музыки.

В Четвертой и Седьмой симфониях образы природы становятся импульсом художественной концепции и тематизма этих произведений. Но особенно показательно для Брукнера введение этих образов в заключительных разделах форм, чем достигается их умиротворенно-созерцательный характер. В этом выявляются признаки эпической драматургии, определенный концепционный замысел.

Возвышенно-философская направленность мысли сочетается у Брукнера с "земным" началом, с безыскусностью, свойственными мироощущению простого крестьянина. Творчество Брукнера имеет глубоко народные корни, оно проникнуто могучим здоровьем, внутренней силой. С большой теплотой воплощает композитор картины быта австрийского народа, проникнутые поэзией природы, горячим чувством любви к родине. В некоторых эпизодах симфоний (в трио скерцо) он словно уносится воспоминаниями к дням своей юности, создавая полные мягкого лиризма и простодушного очарования сельские идиллии.

Художник эпического мироощущения, Брукнер осмысливал народную жизнь в ее соотнесенности с всеобъемлющим природным началом. Отсюда восприятие бытия народа как гармоничной формы жизни и вме-

сте с тем выявление в народном стихийной мощи. Таковы прежде всего брукнеровские скерцо с их монументализацией жанровых образов в основных разделах, воссоздающих картины эпически грандиозного народного веселья. Помимо скерцо, народные истоки ощутимы в заключительных партиях первых частей и финалов, реже — в побочных (в первых четырех симфониях).

Уроженец Верхней Австрии, Брукнер хорошо знал ту стихию народной музыки, в атмосфере которой он вырос. В его музыке она воплощена очень ярко, хотя и не столь непосредственно, как, например, у Гайдна или Шуберта. Причем определяющей для него была именно сфера крестьянской песни, йодлей, пастушеских наигрышей. Но не осталась не замеченной композитором и многожанровая сфера австрийской городской бытовой музыки — маленькие ансамбли на улицах городов (особенно Вены), в кафе, военные капеллы, любительские хоровые коллективы, наконец, музицирование в домашнем кругу. Вместе с тем влияние музыкальных культур других народов, входивших в многонациональную австрийскую империю, столь заметное у Гайдна, Шуберта, Брамса, Малера, совершенно не ощущимо в творчестве Брукнера.

Обычно композитор не прибегает к цитированию народных напевов, но связь с ними выражена и в интонационной структуре тем, и в ладогармонических оборотах, и в особенностях фактуры. Для Брукнера, тонко чувствовавшего красоту родного края, особую притягательную силу имели йодли — напевы горной Австрии, ассоциирующиеся со звонким эхо, с величавым спокойствием горных пейзажей. Мелодии, близкие йодлям, композитор использует и в качестве основных тем, и как фигуративный фон к темам (см. трио скерцо Второй симфонии, а также побочные партии первых частей Первой и Второй симфоний).

Обращается Брукнер и к наигрышам альпийских пастухов. Мелодии такого типа, вопреки традиции, наиболее часто звучат не в средних частях цикла, а в сонатных аллегро (чаще всего в конце экспозиции и начале разработки, где "действие" происходит на пленере). Вводя имитационные переключки, создающие эффект эха, тонко выбирая оркестровые тембры, композитор усиливает те свойства звуковой перспективы, которые изначально заложены в жанрах пастушеских наигрышей, йодлей, фанфарных сигналов (см. пример 12).

Особенно часто звучит в музыке Брукнера австрийский лендлер. С этим жанром связаны преимущественно скерцо его симфоний. При этом подход к нему в темах основных разделов и трио различен. В трио, воссоздавая непритязательный облик народного танца, композитор одновременно придает несвойственную ему тонкость звучания, прихотливость тонального развития, изысканность фактуры, оплетая тему контрапунктами и имитирующими голосами. В основных темах скерцо лендлер приобретает характер стихийной, "черноземной" силы. Теряя присущую ему

плавность и изящество движения, опираясь на моторные остигатные ритмы, он становится напористым, энергичным. Композитор привносит в этот жанр героические и даже фантастические краски, а в трех последних симфониях обогащает его психологически заостренными моментами.

Брукнер осознал гармонию как изначально данное Богом и извечно присущее вселенной качество, как положительный идеал, который помогает человеку в его противоборстве с судьбой<sup>1</sup>, жизненными препятствиями, в том числе и разрушительными природными стихиями. Так складывается героическая направленность эпической концепции симфонизма Брукнера.

Отмеченные эпической силой, величием, монументальностью, темы Брукнера лишены бетховенской стремительной действенности, взрывчатости.

В отличие от гражданской патетики Бетховена героика Брукнера уходит корнями в эпические сказания средневековья<sup>2</sup> и черпает в них индивидуальное своеобразие — могучий и суровый дух, исполинский размах и монолитность образов. Здесь ощущается близость мифологическим персонажам "Кольца нибелунга" Вагнера, действующим вне времени, являющимся носителями обобщенной идеи извечного стремления к подвигу. Выразительные средства в этой сфере оказываются сходными у Брукнера и Вагнера: темы трезвучного строения, лапидарные, ритмически активные (у Брукнера двойной и тройной пунктирный ритм в сочетании с триолями), с аккордовой фактурой, в мощном и одновременно красочном звучании медных духовых (ср. лейтмотивы меча или Зигфрида с главными партиями финалов Шестой — Восьмой симфоний).

Характерным качеством брукнеровских героических образов является их ораторский пафос. Многие темы, эмоционально приподнятые и напряженные, рожают впечатление пламенной проповеди, в которой каждое слово и даже интонация полны особой значительности и словно сопровождаются энергичным жестом оратора. Декламационные темы Брукнера, как и Берлиоза, Листа, Вагнера, опираются не на бытовую речь, а на ораторское искусство "высокого стиля", имеющее глубокие традиции в европейской музыке XVIII — XIX веков и восходящие к музыкальной риторике барокко. Определенное родство с приемами музыки XVII века можно видеть и в брукнеровском искусстве паузирования (выделение ключевых интонаций паузами или остановками), в излюбленных композитором широких патетических ходах-возгласах, в регистровых противопоставлениях, ассоциирующихся с образами бездны и выси, с контрастами света и тени (см. примеры 15, 19). Вместе с тем Брукнер продолжил и

<sup>1</sup> Входящая в брукнеровскую концепцию антитеза "человек — судьба" обобщает как изначальный драматизм человеческого бытия, так и жизненную ситуацию самого композитора.

<sup>2</sup> Дело здесь не в обращении к народному эпосу, а в подспудно действующей установке композитора на этот пласт народной культуры.

развил бетховенские повелительные интонации, а также интонации глубокого раздумья, философского вопроса, разработанные романтиками.

Геронка определяет собой содержание и тематизм большинства первых частей. От них через скерцо с их героизацией народно-жанровой сферы перекидывается арка к финалам как решающему этапу в преодолении препятствий и утверждении положительного идеала.

Тяготая к сфере вневременного, космически-грандиозного, композитор вместе с тем с большой выразительностью передает сложный и противоречивый внутренний мир человека. Лирические образы составляют сильную и самобытную сферу музыки Брукнера. Один из ее полюсов — ясные, простые, связанные с традицией бытовой Lied темы, заставляющие вспомнить песенную лирику Шуберта (побочные партии первых частей ранней симфоний).

Специфику лирического мироощущения Брукнера определяют, однако, иные образы, для которых характерны многоплановость эмоциональных состояний, гибкая изменчивость их. В психологической заостренности образов композитор выступает как представитель позднего романтизма, соприкасаясь с искусством Вагнера, Листа, Франка, Вольфа и предвосхищая Малера. Соответствует романтической лирике и сам облик брукнеровских тем — широко развернутых во времени и пространстве, хроматизированных, с экспрессивно-патетическими интонациями. В их построении сказываются принципы вагнеровской "бесконечной мелодии" — текучесть мелодического развития усиливается интенсивностью тонально-гармонического развития, создающего динамику и красочность музыкальных образов.

Лирические образы Брукнера наделены особым рода двуплановостью: психологическая глубина, внутренний драматизм, экспрессия сочетаются с философски возвышенным характером, строгостью и созерцательностью, отражающими мироощущение этого художника — эпика и пантеиста.

Особое место в лирической сфере занимает медитативное начало, образы углубленно-философского раздумья о коренных вопросах бытия (о жизни и смерти, о человеке и мироздании), выявляющие своеобразие жанра брукнеровской симфонии как симфонии философской. В воплощении этой образной сферы особенно примечателен жанр хорала в его широком историческом значении, объединяющем типы григорианско-католической и протестантской хоральности. Связанный с глубокими национальными традициями, он за долгие годы службы Брукнера в Санкт-Флориане вошел в его интонационный словарь, став средством выражения философско-этического начала. Вкрапленные в музыкальную ткань и создающие своеобразные арки между частями цикла, хоральные темы выступают как носители авторского слова; концентрируясь в финале, они в конечном итоге подготавливают апофеозный вывод в коде.

Особенно значительна роль хоральности в адажио — этих возвышенных монологах души, составляющих "соль" брукнеровской музыки. Свообразный характер брукнеровской лирики, философичной, сдержанной и торжественной, обусловлен тонким претворением жанров хорала и шествия-марша (а часто — их синтеза). Особенно глубокое переосмысление хоральности, проявляющейся в условиях интенсивного гармонического развития, ораторской экспрессивности, контрастности интонаций, ощущается в темах адажио последних симфоний.

Специфическую напряженность, взрывчатость и одновременно многосторонность и полноту придает эпической концепции Брукнера драматическое начало, связанное с обращением композитора к духовным проблемам и конфликтам своего времени, когда романтическая тема одиночества художника, неосуществимости высоких идеалов в условиях бездуховного, обывательски-благодушного существования приобретает особую остроту. Оно порождено у него сознанием того, что невозможно жить в мире, утратившем изначально присущую ему гармонию, естественность человеческих отношений. Начало, противодействующее человеку в его жизненном пути, в достижении идеала, иногда персонифицируется композитором в образах грозных космических стихий, рока, судьбы (Восьмая симфония), доводится до обобщающей антитезы "жизнь — смерть" (Седьмая и особенно Девятая симфонии). Натура на редкость цельная, стойкая, Брукнер видит возможность преодоления душевных конфликтов в пантеистическом слиянии человека с природой, растворяющем личное страдание и помогающем человеку приблизиться к вечным идеалам — гармонии и красоте, а также в нравственном совершенствовании. Так рождается еще одна антитеза брукнеровской концепции: реальное — идеальное.

Идея слияния человека с природой, нравственного совершенствования личности как пути к достижению мировой гармонии получает главенствующее значение в идейной концепции двух крупнейших художников Австрии — Брукнера и Штифтера. В том, что Брукнер, по меткому замечанию М.Денерта, "видел в мировой и духовной иерархии стройный храм, который, по его мнению, не могла разрушить никакая сила на земле"<sup>1</sup>, заключается источник его духовной стойкости.

Идея стоицизма вообще очень важна для понимания искусства Брукнера. В ней выразилось не только нравственно-философское осмысление художником темы "человек и окружающий мир"; она имела для композитора глубоко личное значение, уходя в глубь его религиозной души и опираясь на его жизненную позицию. В воплощении соответствующего типа образов жанр хорала занимал ведущее место.

<sup>1</sup> Dehnert M. Anton Bruckner. S. 256.

Укажем и на другое. Брукнеру в высшей степени было свойственно сознание высокой ценности, быть может даже исключительности человеческой личности. К этому подвели композитора народная мудрость, которую он впитал, и эпический взгляд на мир как на гармоничное целое, в которое "вписан" и человек.

И не в этом ли объяснение той высокой торжественности, той приподнятости, величественности выражения, которые так отличают брукнеровскую музыку. Как проницательно замечает А. Михайлов, "то, что прославляет он (Брукнер. — М.Ф.) в своих произведениях, — это совершенно объективный и прекрасный строй мира; тут остается место для любых индивидуальных эмоций, для всевозможных движений души и для очень глубокого трагизма, но это именно место в мире, внутри мира; совершенство мироздания — отнюдь не "по ту сторону" индивида с его переживаниями; мир и человек у Брукнера вместе претерпевают катарсис и вместе очищаются"<sup>1</sup>.

Итак, составляющими эпической концепции в симфонизме Брукнера являются образы как природы и народно-жанровые, так и героические, отразившие и легендарно-рыцарский элемент содержания, и напряженную устремленность духа брукнеровского героя к идеалу гармонии, красоты, высшей справедливости. В эпическую концепцию органично входит и драматическое начало, раскрывающее конфликт жизни и смерти. Соподчиняясь, эти многогранные и контрастные сферы содержания и образуют сложный "организм" симфоний Брукнера<sup>2</sup>.

Стремясь к постижению нравственной сущности человека, к осознанию миропорядка в его реальности и возможном идеальном воплощении, Брукнер поднимается к таким высотам философского осмысления бытия, которые невозможно было предположить у того провинциального, наивного человека, каким он сохранился в памяти современников, но которые свидетельствуют о титанической внутренней работе, о могучем духовном потенциале композитора. В австрийском искусстве середины XIX века, которое, как отмечалось, замыкалось в сфере тематики достаточно узкой, близким Брукнеру оказался лишь Ад.Штифтер<sup>3</sup>. Но брукнеровские раз-

<sup>1</sup> Михайлов А.В. Варианты эпического стиля в литературе Австрии и Германии // Типология стилевого развития XIX века. М., 1977. С. 283—284.

<sup>2</sup> Специфичность художественной концепции Брукнера ярко выступает в сравнении с русскими композиторами-эпиками, например, Бородиным. При общих чертах, к которым могут быть отнесены отражение мира в первозданно-могучих образах, обращение к природе в ее национально-специфической символике (русская степь — альпийские вершины, лесная стихия), к сфере народной жизни, эпическое у Бородина "материализуется" прежде всего в образах национальной истории и народной героики, тогда как у Брукнера — в образах пантеистически-одухотворенной природы, мироздания, германо-мифологических героев, готической и барочной архитектуры.

<sup>3</sup> Жившие в одной стране и даже встретившиеся однажды в Линце, куда Штифтер приезжал инспектировать школьные учреждения, оба художника, однако, остались не известными

мышления о высших этических основах бытия, о природе гармонии, утверждение нравственной стойкости в условиях дисгармонии человеческой жизни окажутся притягательными для искусства XX века, в том числе для художников Австрии и Германии (Малер, Хиндемит, Манн, Гессе).

## ОСОБЕННОСТИ СИМФОНИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Проблема симфонической драматургии является одной из сложных и дискуссионных проблем брукнеровского творчества. Ряд исследователей очень высоко оценивали динамические качества драматургии композитора. "Из многочисленных заблуждений нашей эпохи ... самым вздорным ... является возведенная в догмат истина, что форма представляет собой слабую сторону Брукнера. В действительности он — гений формы... Он находит те меры в форме, которые представляют точное и полное воплощение романтической воли к выражению, и обладает силой объединять внутреннюю романтическую полноту постоянно сменяющихся единичных идей огромной мощью формы, охватывающей своими нарастаниями гигантские разделы"<sup>1</sup>. Это высокая оценка одного из самых серьезных и авторитетных музыкальных ученых XX века — Э.Курта, разработавшего динамическую концепцию брукнеровского формообразования. Он постоянно подчеркивает, что "брукнеровскую логику построения надо понимать как логику глубинных сил, а не как чисто внешнюю"<sup>2</sup>. Близкое мнение высказывает и М.Ауэр: "Нигде нет застывшей формы, все в течении и развитии как в отдельной части, так в той или иной степени и в произведении в целом"<sup>3</sup>.

Другие авторы, напротив, упрекали композитора в рыхлости и статичности гигантски разросшихся форм, в гипертрофии экспозиционности, в стереотипности мышления. Как считает Е.Браудо, Брукнер "отдается своим мыслям как бы не считаясь с архитектурной основой сонатной формы"<sup>4</sup>. "Неуравновешенность формы, некоторая разрозненность музыкального синтаксиса, жесткости, даже нескладности голосоведения — подобного рода эксцессы, как следствие бурного натиска патетических элементов на архитектурные и пластические, встречаются у Брукнера

---

друг другу. Тем не менее параллель Штифтер — Брукнер имеет глубокие основания: общая судьба их творчества — отсутствие подлинного понимания при жизни и все возрастающий интерес к нему в XX в., общие закономерности их искусства, обусловленные эпическим мироощущением.

<sup>1</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. М.: Музыка, 1975. С. 309—310.

<sup>2</sup> Kurth E. Anton Bruckner. Bd. 1. S. 242.

<sup>3</sup> Göllerich A., Auer M. Anton Bruckner: Ein Lebens- und Schaffensbild. Regensburg: G.B. Verlag, 1974. Bd. 2. S. 622.

<sup>4</sup> Браудо Е.М. Музыка после Вагнера // Аполлон. 1909. № 1. С. 65.

нередко" — таково мнение В.Каратыгина<sup>1</sup>. Если П.Беккер находит у Брукнера такую "лапидарность пластики тематических образований и планировки, какой не достигал ни один из симфонистов со времен Бетховена"<sup>2</sup>, то другие авторы считают основным у него принцип сопоставления контрастных тематических пластов и разделов форм.

Эти точки зрения акцентируют разные стороны симфонического формообразования Брукнера. Понять же внутренние импульсы, обуславливающие специфическое у него взаимодействие статических и динамических качеств, можно только исходя из особенностей эпического типа мышления композитора.

И здесь необходимо учитывать общие принципы строения произведений эпического рода, охватывающих мир в его грандиозной масштабности, беспредельности. Раскрывая целостную концепцию жизни, эпическое произведение с одинаковой обстоятельностью и полнотой описывает и главное, и детали, отчего последние как бы вырастают в своем значении, укрупняются. Основная сюжетная нить обрастает множеством дополнительных линий. В отличие от драмы с ее концентрированностью действия эпическое повествование характеризуется многослойностью, разветвленностью, усилением роли экспозиционности, повторностью образов, эпизодов. Оно течет широко, нестесненно, поскольку "конечная цель заключена уже в каждой точке его движения"<sup>3</sup>; в нем "бытие царит над принципом времени"<sup>4</sup>. Спецификой содержания и формы обусловлены такие особенности этого рода произведений, как неторопливость развертывания, монументальность масштабов. ("Эпос не ограничен временем", — утверждал Аристотель<sup>5</sup>.)

Эти принципы проявляются и в эпическом симфонизме. Здесь также, в отличие от драмы с ее целенаправленным развитием конфликта, действие течет спокойно, неторопливо, с отступлением от основной драматургической линии, с широким показом образов и многократным их возвращением, сопровождающимся обновлением колорита. Определяющее значение в форме приобретают широко развернутые экспозиционные построения, ведь в эпическом произведении "экспозиция должна занимать нас не потому, что она к чему-то ведет, но потому, что она есть нечто сама по себе"<sup>6</sup>. В связи с особыми задачами многогранного отображения мира наблюдается известное преобладание расчлененности над слитностью, многообразия над единством, рассредоточенность динамического

<sup>1</sup> Каратыгин В.Г. Четвертое Б. // Избр. статьи. М., Л., 1965. С. 270.

<sup>2</sup> Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л.: Тритон, 1926. С. 56—57.

<sup>3</sup> Гёте И.В., Шиллер И.Ф. Переписка. М., Л.: Academia, 1937. Т. 1. С. 260.

<sup>4</sup> Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. С. 101.

<sup>5</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. С. 54.

<sup>6</sup> Письмо Шиллера к Гёте от 25 апр. 1797 г. // Гёте И.В., Шиллер И.Ф. Переписка. Т. 1. С. 264.

процесса; все этапы действия здесь сами по себе важны и интересны, ибо "каждый относительно самостоятельный момент эпического повествования являет собой замкнутый универсум"<sup>1</sup>. Монументальная форма музыкального эпического произведения складывается из картинного сопоставления крупных, образно и тематически самостоятельных разделов, то есть имеет циклические черты. Процессуально-динамические же качества проявляются не в острой конфликтности противопоставляемых музыкальных образов, не в стремительном развитии "действия", как в драматическом симфонизме, а в "многорусловой разветвленности" (Н. Николаева) целого, в полифоническом "сплетении" разных драматургических линий, в постепенности внутреннего роста образов, охватывающего их многократные повторы-возвращения.

Описанные закономерности характеризуют и симфоническую драматургию Брукнера. Взгляд его как художника-эпика фиксирует необозримое многообразие мира. Он словно пристально всматривается в каждое явление, стремясь показать его полно, законченно и в то же время внутренне динамично, патетически приподнято. Так возникает драматургия крупного плана, основанная на сопоставлении протяженных, контрастных, внутренне автономных разделов, отличающаяся медлительностью течения музыкального времени, взрываемого грандиозными, протяженными кульминационными вспышками. Обособленность структурных разделов и интенсивность тематического развития внутри них, периодическая повторность фаз нарастаний и спадов динамики создают внутреннюю цикличность формы каждой части. Расчлененность структуры преодолевается последовательным вариационно-вариантным обновлением тематизма и общим движением формы к заключительной кульминации.

Композитором выработан ряд характерных приемов для подчеркивания цезур между внутренними разделами формы. Прежде всего, это прием паузирования, свое понимание которого Брукнер несколько наивно выразил следующим образом: "Когда я хочу сказать нечто важное, я должен перед тем набрать воздуха"<sup>2</sup>. Искусство композитора состоит в том, что паузы (даже генеральные), прерывая движение, не останавливают его; более того, они активизируют внимание слушателей, как бы предвещая новые образы, ситуации, важные события.

Важное значение придает Брукнер тональному контрасту структурных разделов, используя секундовые, терцовые и даже тритоновые сопоставления тональностей, характерные для романтического стиля. Еще одно излюбленное им средство — протяженные тонические органичные пункты (вступительные и заключительные), объединяющие в некую целостность тот или иной структурный элемент. Если первые создают фон (красочный

<sup>1</sup> Гачев Г. Содержательность художественных форм. С. 104.

<sup>2</sup> Wolf W. Anton Bruckner: Genie und Einfalt. Zurich: Atlantis Verlag, 1942. S. 154.

или динамичный для появления и формирования темы), то вторые подчеркивают фундаментальность завершающих разделов формы (конец экспозиции, коды всех частей цикла).

Кроме этого грани формы выделяются Брукнером динамически, фактурно, а также посредством темброво-тесситурных смещений, что идет от эффекта переключения регистров органа. В развивающихся разделах прием сопоставления перерастает в прием резких образных сдвигов, вторжений, прорывов.

Свои грандиозные конструкции Брукнер строит на основе динамического объединения контрастно-сопоставляемых разделов, каждый из которых имеет выпуклый динамический рельеф. Волновое развитие пронизывает все участки брукнеровской формы. Сами нарастания — это протяженные, ступенчато восходящие секвенции<sup>1</sup>, "собирающие" разветвленную ткань в мощные унисонно-октавные и гетерофонные пласты. "Пик" такого восхождения композитор обычно увенчивает трезвучием (или его обращением) и долго длит его звучание, рельефно выделенное тембром медных духовых инструментов. Это придает кульминациям монументальную скульптурность, застывшую мощь.

В драматических моментах композитор использует и другие типы кульминаций. Один из них — нарастание, завершающееся резким срывом, сломом (разработки финала Четвертой, I части Восьмой), другой — когда высшая динамическая точка, подготовленная и внутренне ожидаемая, берется "скачком", неожиданно после *pp* или паузы (разработки крайних частей Седьмой).

Чередование мощных кульминационных зон, внезапные динамические контрасты, подчеркивающие грани построений, создают особый ритм брукнеровской формы — по образному выражению Э.Курта, "ритм высокогорья и моря, воздуха и огня"<sup>2</sup>, подчеркивающий скульптурную рельефность брукнеровских композиций. Соподчинение местных кульминационных зон в их движении к главной кульминации выявляет "крупный план" архитектоники и обеспечивает целостность эпически разросшейся, склонной к внутренней цикличности музыкальной формы Брукнера<sup>3</sup>.

Характерная особенность брукнеровского формообразования — интенсивность медленного развития внутри обособленных тематических разделов (в том числе внутри самих тем). Для Брукнера тема — это не-

<sup>1</sup> Брукнера упрекали в чрезмерном разрастании этих участков формы, которые порой действительно вызывают ощущение монотонии и своеобразной статичности.

<sup>2</sup> Kurth E. Anton Bruckner. Bd. 1. S. 371.

<sup>3</sup> Напротив, отсутствие такого соподчинения, равновеликость напряжения кульминаций, а также резкое возрастание энергии внутри структурных разделов ведет к ослаблению объединяющей силы динамического процесса, т. е. к его рассредоточению.

прерывно текущий, внутренне обновляющийся поток, передающий многозначность музыкального образа, его непрерывного становления, выявление сущностных черт. В таком понимании музыкальной темы композитор выступает как представитель позднего романтизма, чьи принципы тематического развертывания во многом близки Вагнеру. Однако самобытная структура брукнеровских тем имеет и другие истоки. В свободе и непринужденности развертывания тем проявляются черты, восходящие к традиции органичных импровизаций.

Процесс становления брукнеровских тем разнообразен и сложен. В нем так же проступает принцип объединения обособленных структурных элементов в единое целое. Широкий мелодический поток тем (особенно лирических, отличающихся почти импровизационной свободой, непрерывностью интонационного становления) всегда складывается у Брукнера из отдельных мотивных "звеньев" — сходных и отличных. При этом процесс "выращивания" темы, даже при наличии в ней контрастных элементов, чаще всего осуществляется путем вариантного обновления и развития мотивов, в результате чего образуются многозвеньевые периодические структуры типа  $aa_1bb_1cc_1dd_1$  (см. примеры 27, 32). Пластичность широкого мелодического потока подкрепляется выпуклым динамическим развитием, мощной устремленностью к кульминации. В этой связи вспоминается меткое высказывание Асафьева, что у Брукнера "самая, казалось бы, бесхитростная и простая мысль рождается, растет и истает всегда как фаза, как ряд состояний или проявлений некоего единства"<sup>1</sup>.

Интенсивность мотивного и динамического развития охватывает тему и ее последующее становление в партию, чаще всего связанную с традиционной формой периода повторного строения. Второе предложение большого брукнеровского периода оказывается следующей ступенью в процессе внутреннего движения образа. Продолжающееся внутритематическое развитие подкрепляется тембровым обновлением, расширением оркестрового диапазона, нарастанием динамики, что вносит новые образные акценты или новые краски, а в минорных симфониях углубляет драматические черты музыкального образа.

Для образов, связанных с картинами яростных схваток, напряженно-го столкновения сил (например, в главных партиях финалов), композитор ищет еще более активные способы их становления. И находит их в превращении бетховенского принципа формирования темы из начальной интонации-импульса. Особенно интересны двухтемные главные партии Третьей и Девятой симфоний. Грандиозная композиция их (соответственно 100 и 76 тт.) представляет собой сквозное "движение" от рождающейся в духе Девятой Бетховена первой, героико-эпической темы через разработочное ее развитие к возникновению в кульминации второй,

<sup>1</sup> Асафьев Б. Критические статьи, очерки и рецензии. М., Л.: Музыка, 1967. С. 46.

героико-драматической. Здесь наиболее выпукло выявилось характерное для Брукнера взаимодействие эпических и драматических принципов, проявляющееся в неторопливой размеренности, протяженности мелодических образований и напряженности мотивного развития, в монументальности контуров и интенсивности качественного "роста" образов.

Брукнеровское сонатное аллегро, претворяя черты классической сонатной драматургии, вместе с тем выявляет новый подход к сонатности с позиций художника-эпика. Он определяет характерный для композитора тип экспозиции: трехступенчатость<sup>1</sup> структуры, складывающейся из сопоставления широко изложенных, многоэлементных тематических пластов (главной, побочной и заключительной партий).

Само появление главной партии, обычно имеющей значение центральной темы-идеи (лейттемы) всей симфонии, совершается как важное драматургическое событие — рождение образа из первичной тишины. Композитор тщательно подготавливает вступление темы, величаво "выплывающей" на фоне тремоло струнных, обрисовывающего тоническое трезвучие, — этот прием он наследует от Девятой симфонии Бетховена. Побочная партия, вступающая обычно после глубокой цензуры, воспринимается как новая "страница" содержания, навеянная светлыми и объективными сторонами жизни. Основная линия развития лирического образа определяется ростом экспрессии, усилением психологического начала. Важную роль в этом играет тонко разработанная, полифонизированная фактура, интенсивное тонально-гармоническое развитие.

В экспозиции Брукнера принцип сопоставления контрастных тематических разделов совмещается с принципом арки, перекидывающейся от главной к заключительной партии, на которую и приходится кульминация. В ней ярко выражен эпический размах, богатырская сила, а нередко и драматический натиск. В противоположность пластичности темообразования предыдущих партий, заключительная характеризуется структурной дробностью, остигатной повторностью лаконичного тематического зерна (обычно близкого главной партии), множественными динамическими нарастаниями.

К концу экспозиции, однако, энергия яркого динамического взлета падает; протяженное пасторально-пленэрное завершение на фоне красочного тонического органного пункта подчеркивает замкнутость экспозиции. Закончился первый "цикл" повествования. Изложение исходных образов в нем было столь полным, что весь этот раздел заставляет слушателей предвкушать всю мощь, изобильность последующего повествования.

<sup>1</sup> Такой отход от традиционной ориентации экспозиции на две основные темы принципиально важен для Брукнера, которого считали ортодоксальным приверженцем классической сонатной формы.

Оно вновь начинается как бы "с самого начала" — нередко с образов пленэрных, ассоциирующихся с разлитыми в природе тишиной и покоем, со светлым созерцанием. Такова "исходная точка" нового цикла повествования — разработки. В соответствии с эпическим мышлением вторичное появление исходных образов сопровождается обновлением их колорита, внесением новых красок и эмоциональных нюансов, углублением их изначальных качеств. В этом смысле разработка продолжает ту линию постепенного раскрытия сущности музыкального образа, которая была начата в экспозиции. Однако доминантой всего раздела становится драматизация (а в минорных симфониях — дальнейшее углубление драматической конфликтности) главной партии. Вершинная точка этого процесса и образует обширную центральную кульминацию разработки, вызывающую в нашем представлении картину грозных стихий природы либо ожесточенной борьбы героя с "внешними силами". А далее ход развития внезапно тормозится, словно наступает этап размышления над происходящим. Это торможение, переключение в иной, созерцательный аспект, создающий предпосылки для статической репризы, может быть понят лишь исходя из логики эпического повествования.

Данная схема по-разному воплощается в эпико-лирических и эпико-драматических симфониях. В первых больше акцентируется типичное для песенного симфонизма колористическое обновление образов, во вторых — энергия мотивной работы и выявление драматического конфликта. Но в целом Брукнер и здесь исходит из закономерностей эпической драматургии; отсюда — членение разработки на тематические разделы, симметричность планировки с кульминацией в середине, красочные эффекты сопоставления далеких тональностей, ладотональной переокраски тем, консеквентных перемещений крупных тематических построений.

Среди приемов тематического развития, связанных с классическими и романтическими (Шуберт) традициями, особенно выделяются у Брукнера полифонические приемы: имитации (простые, канонические, стреттные), обращения тем, приемы контрастного контрапунктирования. Широкое и регулярное применение во всех развивающих разделах формы придает им значение специфически брукнеровских.

Основная их особенность у Брукнера состоит в соединении с вариантною и разработочною; в результате композитор достаточно далеко отходит от начального образа вплоть до его переосмысления. Например, героически-волевая тема главной партии Шестой симфонии благодаря свободному переинтонированию в обращении превращается в разработке в страстное лирическое высказывание, а обращенный вариант главной партии Седьмой симфонии — в грозно-повелительную речь. Приемы имитационной техники часто используются композитором для создания эффекта пространственности, звуковой перспективы (см., например, конец экспозиции и начало разработки в первых частях Третьей,

Седьмой и Восьмой симфоний), и напротив, в предкульминационных нарастаниях они становятся мощным динамическим импульсом, вызывая ощущение неудержимого напора (разработки первых частей Третьей, Пятой, Шестой симфоний). В брукнеровских кульминациях приемы имитаций или контрастного контрапунктирования направлены на диалогическое расслоение музыкальной ткани и драматизацию развития (см. кульминации разработок первых частей Третьей, Пятой, Седьмой, Восьмой симфоний).

Для сонатной формы Брукнера характерен уравновешенный тип репризы. После драматических событий в разработке композитор как бы с особенной радостью и внутренним успокоением возвращает действие к его истоку, демонстрируя исходные образы в "неприкосновенности". Начинается третий "цикл" развития. Реприза чаще всего не содержит глубоких качественных изменений образов. Ее роль в драматургии части — эпическое утверждение основных образов, получающих здесь новое колористическое освещение.

Кода как динамическая вершина сонатного аллегро получает особое значение. Это заключительный этап в общем повествовании; подобно предыдущим, он также начинается "с самого начала", с основного образа, многократное "декларирование" которого создает его величественный рост-расширение. Кода разворачивается как протяженное, грандиозное нарастание, на вершине которого экстатическое звучание основной темы "затопливает" все звуковое пространство. Красочные тональные сдвиги, подчеркнутые органными пунктами, имитационные переключки тем, постепенное включение всех оркестровых групп, создающее расширение звукового диапазона, расслоение ткани на фигуративные пласты — все это создает типичное именно для брукнеровских код нагнетание, как бы движение "на одном месте".

Будучи главной кульминацией части, кода как бы фокусирует на себя все предшествующие кульминации. Арки, протягивающиеся между ними, подобно обручу, скрепляют циклически трактованную сонатную форму, преодолевают обособленность ее разделов.

В драматических по содержанию симфониях (более всего в двух последних) особенности эпического мышления Брукнера сочетаются с драматическими принципами, что определяет интенсивность становления основной темы и всего развития "действия", приводящего к глубокому качественному изменению основного образа в динамической репризе и преодолевающего структурную расчлененность сонатного аллегро.

Концентрируя народно-жанровую стихию, скерцо<sup>1</sup> органично входит в концепцию цикла. Диапазон его содержания широк: от героической

<sup>1</sup> Мы рассматриваем части цикла в том порядке, к какому композитор пришел в двух последних симфониях.

идилличности "охотничьего" скерцо Четвертой симфонии до разгула демонической фантастики — в Девятой. Народное начало выходит здесь за рамки собственно жанровости: в нем подчеркнуты черты эпической монументальности и героики (вплоть до перерастания его в образы могучих космических стихий). Проникает сюда и драматическое начало, что нашло отражение в потемнении колорита — во всех симфониях (кроме Четвертой) скерцо минорны. Стихийная мощь брукнеровских скерцо, пронизанных фанфарными сигналами, углубление их драматической остроты и одновременно внесение психологического начала воспринимается в аспекте бетховенских традиций. В процессе эволюции брукнеровского творчества при сохранении эпической героики, картинности, колористической красочности образов яснее прорисовываются психологические аспекты содержания, в него проникает романтическая фантастика и ирония. Так усиливается романтическая многоплановость образного содержания.

Все в скерцо выпукло, грандиозно, вместе с тем красочно, картинно, пронизано могучим ритмическим пульсом. Традиционная для скерцо сложная трехчастная форма также обнаруживает здесь новые, характерные брукнеровские черты. Сопоставляя крупные и мелкие разделы, композитор вместе с тем стремится охватить внутренним движением всю форму в целом, что выражено в мощном напоре динамических нарастаний, создающих и здесь опорные точки формы. Другая особенность скерцо — глубина развития основного образа, что неожиданно именно для скерцо как части цикла, менее других предполагающей развитие исходного образа. С большим искусством композитор меняет облик тематизма интонационным, ладогармоническим, фактурно-тембровым варьированием, добываясь в его звучании новых оттенков, выявляя в нем новые грани, а подчас и совершенно его переосмысливая. Происходит внутреннее обогащение сложной трехчастной формы. Интенсивность развития тематизма, глубина его преобразования (иногда в духе бетховенского принципа производного контраста), яркие динамические контрасты свидетельствуют о наличии в брукнеровских скерцо сонатных принципов развития.

Наиболее концентрированное воплощение симфонический метод Брукнера получил в адажио<sup>1</sup>. Здесь особенно ярко выразилось взаимодействие двух противоположных тенденций: сопоставление контрастных тематических разделов и сквозное развитие. В основе адажио — контраст двух лирических образов, поочередное развитие которых образует двойную трехчастную форму (A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub>)<sup>2</sup>. Первый, жанровая природа которого восходит к хоралу или шествию-маршу (иногда к их сочетанию),

<sup>1</sup> В большинстве симфоний Брукнера медленные части написаны в характере и темпе адажио. Исключение составляет лишь Анданте Четвертой симфонии.

<sup>2</sup> Исключение составляют адажио Первой, Третьей и Шестой симфоний.

отличается самоуглубленностью, внутренней напряженностью эмоций, психологической насыщенностью содержания. Второй образ характеризуется более интимным настроением, влиянием бытовой лирики. Оттеняя психологизм первой, он воплощает светлое объективное начало, связанное с красотой и гармонией окружающего мира.

Особенно глубоко в адажио развитие первой темы. Начавшееся при экспонировании и направленное на выявление внутреннего драматизма, сквозное развитие пронизывает каждое проведение темы и осуществляется при помощи вариантно-разработочного метода. Очень важно фактурное обновление, обрастание темы новыми контрапунктическими голосами, ритмическое дробление фигуративного фона. Большую активизирующую роль играют также полифонические приемы: стреттные наложения, обращения, одновременные проведения темы в прямом движении и обращении.

Исключительное значение приобретает в адажио волнообразность развития, создающая контраст мощных, превышающих друг друга нарастаний и спадов с главной кульминацией во второй репризе основной темы. Расслоение "ткани" на темброво-контрастные контрапунктирующие линии, фигурационное оживление, учащение ритмической пульсации, включение мощного тутти — все это придает кульминации исключительную внутреннюю силу и мощь.

Кода в медленных частях симфоний Брукнера выполняет функцию постлюдии. Она не закрепляет радостно-героического пафоса главной кульминации (такой "вывод" будет достигнут много позже, лишь в коде финала) и контрастирует ей общим характером истаивания, угасания.

В соотношении двух тем адажио (как главной и побочной), в разработочности тематического развития, в направленности драматургии к кульминации можно видеть проявление черт сонатности, привнесенных в двойную трехчастную форму. Воплощенная в адажио энергия психологического процесса столь велика, а сам процесс столь последователен, что эта часть симфонического цикла не уступает в динамичности сонатному аллегро. Именно здесь Брукнер достигает совершенства композиции как бесконечно длящегося, внутренне контрастного и динамичного "становления".

Адажио — средоточие сокровенной жизни брукнеровского духа, раскрывающейся и в просветленном пламенении, и в трагических раздумьях. Размышление о жизни и смерти, преодоление внутренних душевных конфликтов, прославление величия и красоты мироздания, обретение в слиянии с ним нравственной стойкости — таков круг идейно-образных мотивов, воплощенных в адажио. "Брукнер — подлинный философ адажио, в этой сфере не имеющий себе равных во всей послебетховенской музыке", — писал И. Соллертинский<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Соллертинский И. Седьмая симфония Брукнера // Исторические этюды. Л., 1963. С. 311.

Идейно-художественная значительность содержания, напряженно-драматургическая процессуальность формы и обусловленная этим ее исключительная масштабность, катарсис, который несет с собой кульминация — эти качества, не свойственные обычной лирической части симфонии, позволяют рассматривать адажио как философско-психологический центр цикла<sup>1</sup>.

В девяти симфониях Брукнера адажио проходит длительный путь развития (хотя основные черты содержания и формы складываются сразу). Постепенно углубляется психологизм, усиливается философское начало лирических образов, возрастает напряженность драматического конфликта, интенсивность симфонического развития.

Облик финала определяется сферой эпико-драматических образов (с мажорной гимничностью в коде). Поэтому функция его в концепции цикла разных групп симфоний различна: если в минорных симфониях финал развивает на новом уровне идею I части, то в мажорных он образует яркий драматургический сдвиг. Следуя за Девятой Бетховена, композитор рассматривает финал не только как итог и синтез предыдущего развития, но и как самый напряженный этап в разворачивании идейного замысла. Именно в финале получает утверждение стержневая идея брукнеровского творчества — идея единения человека с природой, прославления гармонии мироздания. Будучи предварена грандиозными сценами героических битв, грозного натиска стихийных сил природы, эта идея в коде финала становится итогом всей концепции цикла.

Драматургия финала такого масштабного, многоаспектного повествования, каким является цикл брукнеровских симфоний, требовала от автора особых усилий. Всегда тяготевший к устойчивому типу формы, композитор здесь явно не желает ему следовать; он ищет, но не находит полностью удовлетворявшего его решения, в котором органично совместились бы эпические и драматические начала. Об этом свидетельствует многообразие конструктивных вариантов: в каждой симфонии — свой. Хотя сонатная форма остается основой финала, однако ее трактовка оказывается иной, нежели в I части. Исключительный интерес представляет грандиозный финал Пятой симфонии — великолепное соединение сонатной формы с двойной фугой.

Проблема финала была для Брукнера одной из труднейших. Ему принадлежат здесь и яркие находки, и некоторые художественные просчеты. Отталкиваясь от финалоцентристской концепции Бетховена, композитор дает собственное ее решение, заостряя и эпические, и драматические качества драматургии. Подчеркивая обобщающую роль финала, композитор стремится охватить в нем массу разносторонних явлений в их

<sup>1</sup> Особая роль адажио как главной антитезы остальным частям подчеркнута ладовым контрастом: в минорных симфониях оно мажорно, в мажорных (кроме Шестой) — минорно.

полноте, неограниченной свободе внутреннего становления. Этим объясняется чрезмерное разрастание партий, проявляющееся в увеличении количества тем или в разработочном развитии внутри них; еще резче, чем в I части, обозначены грани между разделами формы, еще более заострен их динамический профиль.

Вместе с тем, исходя из кульминационно-драматизирующего значения финала, Брукнер обращается к драматическому типу сонатной формы с разработочной, динамизированной и сокращенной репризой, которая должна компенсировать перегруженность экспозиции, ускорить "действие" и подчеркнуть его направленность к развязке, оттянутой в коду. Однако энергия мотивного развития внутри главной партии в экспозиции столь велика, что во многом исчерпывает внутренние "ресурсы" темы. Продолжение развития на дальнейших этапах формы порой вызывает ощущение скорее количественного накопления, чем качественного роста образов. При этом композитору не всегда удается выстроить убедительную линию динамических кульминаций. Нередко уже в экспозиции главной партии он делает "заявку" на динамическое превышение всех предыдущих частей, добиваясь огромной мощи звучаний, которую ему трудно превзойти в последующих кульминациях разработки и репризы. Возникает цепь грандиозных, близких по интенсивности, а порой и по образно-тематическому содержанию (заключительные партии Первой, Второй, Пятой — Седьмой симфоний основаны на материале главных партий) кульминаций. В целом, архитектура финала лишена той органичности, а развитие — интенсивности, какой композитор достигает в адажио, остающемся художественной вершиной цикла.

Центральным, решающим моментом финала и всей симфонии становится тот драматургический перелом, который осуществляется в коде — "повторный прорыв" (*Э. Курт*) главной темы I части, экстагическим мажорным звучанием которой увенчивается мощное заключительное нарастание. Этот драматургический перелом, а именно оттеснение главной партии финала апофеозным вариантом главной партии I части, является внутренним стержнем финала, определяет ее динамику. При этом направленность к коду-апофеозу характеризует процесс движения как формы финала, так и цикла в целом. Появление темы главной партии I части в генеральной кульминации цикла подтверждает ее значение как лейттемы симфонии, персонифицирующей главную идею. И ее появление воспринимается не просто как реминисценция темы I части, а итог, вывод. Именно здесь завершается становление грандиозного философского замысла брукнеровской симфонии.

Исходя из понимания симфонии как целостного организма, объединенного сквозным развитием замысла от I части к финалу, и продолжая в этом традиции бетховенского героического симфонизма, композитор использует различные приемы тематического объединения цикла. Это воз-

вращение в финале не только темы I части, но и тем других частей (Пятая, Седьмая, Восьмая симфонии), это предвосхищение темы главной партии финала в скерцо (Третья). Это охват всех частей цикла, когда основная тема-идея симфонии определяет круг других, одновременно подчиняя их себе (Четвертая, Седьмая и Восьмая симфонии).

Направленность цикла к жизнеутверждающему гимну в коде финала получает отражение в тональной драматургии цикла, в движении к ослепительному "свечению" мажора. Действительно, коды финалов — это царство мажорного трезвучия, столь любимого Брукнером. Выразительность "включения" мажорной гармонии необычайно сильна; этот момент можно сравнить, пожалуй, лишь с той иллюзией внезапно разверзшегося свода, прорыва в беспредельно расширяющееся мировое пространство, которую создает роспись потолков-плафонов и архитектура барочных сооружений. Ассоциации эти не случайны, если учесть то длительное и глубокое влияние стиля барокко, в атмосфере которого воспитывался Брукнер в Санкт-Флориане.

Симфонический цикл Брукнера разворачивается как широкое эпическое повествование с пространным показом образов, с множественными арками, выявляющими опорные точки всей грандиозной конструкции (особенно важны арки от первых частей к финалам), с многократными подъемами и спадами, величественными драматическими и лучезарными кульминациями. Для симфоний Брукнера характерен достаточно устойчивый тип цикла (при разных его вариантах). В большинстве симфоний композитор отталкивается от такого образа, который ассоциируется с изначальностью бытия (образы природы, героического призыва). Этот "тезис", выражающий всеобъемлющую первичность, перводанную простоту, является импульсом всего художественного целого. Далее "повествование", как уже говорилось, будто бы разрастается вширь, становится многорусловым: разные содержательные планы, развиваясь параллельно, образуют цикличность драматургии. При этом относительная обособленность разделов и частей цикла преодолевается общей направленностью идейно-образного развития к мощным кульминациям в медленной части и в финале (в двух последних симфониях в связи с перестановкой средних частей кульминационные точки следуют непосредственно друг за другом). В медленной части действие переключается в философски-психологический аспект — острый драматизм душевных переживаний, вызванный осмыслением общих проблем бытия, раздумьями о жизни и смерти, преодолевается осознанием гармонии мироздания, высокой предначертанности человеческой личности, верой в силу ее духовного совершенства. Если здесь такой вывод только намечен, то в финале на его утверждение направлено все развитие части. Острые драматические события борьбы либо с природными стихиями, либо с враждебными человеку роковыми силами разрешаются апофеозом мирозданию, Вселенной.

Все возвращается "на круги своя" — к своему праначалу, праистоку. Так воздвигается монументальная арка от "зачина" симфонии к ее концу, от изначального тезиса к его же утверждению в финальном апофеозе (кода).

Цикл брукнеровской симфонии представлен здесь как некий инвариант, но он насыщается всегда новым содержанием, свидетельствующим о расширяющих представлениях композитора о мире и человеке. В трактовке цикла, в подходе к форме мы сталкиваемся с типично брукнеровской антиномией: с одной стороны, тяготение к устойчивому типу композиции, с другой — поразительное мастерство во внутреннем ее обновлении, всегда иное, разное ее претворение.

Итак, драматургия Брукнера — эпическая, монументализирующая драматургия песенного симфонизма. На первый план у композитора выступает самоценность повествования с его безграничной широтой охвата явлений мира, с сопоставлением сложно соподчиняющихся контрастных образов, постепенностью их внутреннего роста. Вместе с тем в него органично включается и конфликтность драматургического развития в той или иной степени своего проявления.

## ПЕРИОДИЗАЦИЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА БРУКНЕРА

Брукнер — автор одиннадцати симфоний<sup>1</sup>. Выбор этого концепционного жанра был продиктован желанием выразить свое понимание мира, свое философское осознание бытия. Мировоззренческая позиция Брукнера, хотя и дополнявшаяся определенными аспектами, углублявшаяся и уточнявшаяся в процессе эволюции, тем не менее в своей основе была константной, что, как отмечалось выше, было связано с идеей гармонии мироздания. Это дает нам основание рассматривать симфонии Брукнера как грандиозный эпический цикл<sup>2</sup>. При этом каждая из симфоний Брукнера — это свой художественный мир, своя система образных сфер, обусловленная известной эволюцией симфонической мысли композитора в контексте эпохи.

Проблема периодизации симфонического творчества Брукнера имеет поэтому существенное значение, однако до настоящего времени единой точки зрения на нее в научной литературе не выработано. Определенные трудности здесь заключаются в отсутствии хронологических предпосылок (композитор создавал свои симфонии без длительных перерывов,

<sup>1</sup> Напомним о двух ранних симфониях f- и d-moll, не получивших номера.

<sup>2</sup> Циклизация форм — заметная тенденция в западноевропейском искусстве XIX века: помимо "Человеческой комедии" Бальзака и "Рюгон-Маккаров" Золя назовем, например, тетралогия Вагнера, циклы симфонических поэм и венгерских рапсодий Листа.

относительно равномерно и параллельно с переработками ранее написанных), а также и в известном единообразии архитектоники цикла и его частей. Последнее не означает, однако, что можно согласиться с парадоксальным утверждением Г.Фитцнера: "У Брукнера не девять симфоний, а одна, написанная девять раз"<sup>1</sup>. Симфоническая концепция Брукнера претерпела значительную эволюцию; об этом свидетельствуют, помимо изменения идейно-образного содержания, возраставшее драматическое мастерство, усложнение музыкального языка. Однако предлагаемые авторитетным авторами варианты периодизации оказываются уязвимыми и спорными ввиду недостаточной весомости и обоснованности избранных критериев<sup>2</sup>.

Для выявления направленности эволюции брукнеровского симфонизма, ее этапов целесообразно исходить из типологических свойств идейно-образного содержания и музыкальной драматургии. Группировка симфоний на этом основании раскроет и специфику симфонической концепции Брукнера, ее разновидности. Решающим здесь следует считать соотношение эпического и драматического начал, определяющее в конечном итоге концепцию каждой симфонии. Поэтому в одну группу входят Первая—Третья, Восьмая и Девятая симфонии — минорные, облик которых связан с преобладанием драматических образов (в лирическом или героическом аспекте). Они образуют соответственно два цикла: первый — ранние симфонии, второй — две последние. Другую группу составляют центральные по положению Четвертая — Седьмая симфонии — мажорные, в которых эпическое начало связано с образами жизнеутверждения, активности, пантеизма, светлого мировосприятия. Подчеркнем, речь здесь идет не о двух разных типах симфонизма, а лишь о разновидностях единого, эпического типа.

Брукнер начинает свой путь композитора-симфониста с продолжения традиций драматического симфонизма, причем обнаруживает себя самобытным мастером, давая эти традиции в эпическом преломлении. При этом выявляется разный подход композитора к драматической теме: если Первая и особенно Вторая (обе с-moll) по-своему продолжают черты м о н о л о г и ч е с к о г о симфонизма, то Третья симфония (d-moll) обнаруживает в Брукнере наследника бетховенского г е р о и ч е с к о г о симфонизма.

К линии минорных симфоний композитор вернется затем лишь спустя десятилетие, после создания четырех мажорных симфоний, в которых окончательно складывается его симфоническая концепция, его эпическая драматургия. Так, Четвертая (Es-dur) представляет собой, пожалуй, самое

<sup>1</sup> Цит. по: *Нилова В. К* критическому пересмотру периодизации симфонического творчества Брукнера // *Анализ. Концепции. Критика*. Л., 1977. С.156.

<sup>2</sup> Эта проблема рассматривается в только что названной статье В.Ниловой.

яркое у Брукнера выражение культа природы, легендарно-рыцарской героики. В сравнении с предшествующими симфониями композитор приходит здесь к более объективному и широкому ракурсу идеи "человек и мироздание".

Путь от Четвертой к Седьмой не был прямым. Эти узловые пункты развития эпической концепции Брукнера отделены друг от друга произведениями, свидетельствующими о напряженных исканиях композитора. В грандиозной Пятой симфонии (B-dur) — великолепном образце полифонизации симфонического цикла с величавой двойной фугой в финале — композитор усиливает обобщенность эпической концепции, что приводит к разрастанию медитативной сферы с опорой на хоральные образы. В лаконичной, импульсивной Шестой симфонии (A-dur) композитор продолжает концепцию Четвертой, но придает образам большую эмоциональную остроту и утонченность. Процесс психологизации образного строя мажорных симфоний завершается в Седьмой симфонии (E-dur), которая в этом смысле является переходным этапом к двум последним симфониям.

Последние симфонии Брукнера — качественно новая ступень его симфонизма, где развиваются традиции ранних симфоний: Восьмая (c-moll) генетически связана со Второй, Девятая (d-moll) — с Третьей. Наиболее глубокие и грандиозные по замыслу, они подытоживают творческий путь композитора, в то же время открывая новые качества, новые грани его симфонизма.

## ПЕРВЫЙ ЦИКЛ МИНОРНЫХ СИМФОНИЙ

Прембулой монументального брукнеровского цикла выступают две симфонии: f-moll, созданная за три месяца 1863 года в итоге занятий с О.Китцлером и рассматривавшаяся самим композитором как ученическая работа, и d-moll, "Нулевая", написанная в 1864-м и переработанная в 1869 году.

Музыка этих симфоний обнаруживает взаимодействие классических и романтических тенденций, а именно опору на бетховенский тип симфонического цикла и некоторые особенности его героико-драматической образности, а также романтическое мировосприятие, свободное владение романтическим языком. Обращают на себя внимание как интенсивность и одновременно естественность модуляционно-гармонического развития (при традиционности тональных планов), так и высокая техника голосоведения, в том числе и контрапунктирования, особенно в лирических эпизодах, где внутренняя наполненность образа достигается именно благодаря движению мелодических линий, оплетающих основную тему. Лирические эпизоды уже обнаруживают умение Брукнера длить мелодический поток.

Не менее удивительно для композитора, впервые обратившегося к инструментальному жанру, чувство оркестрового колорита, которое, вероятно, было у него природным. Звучание оркестра отличается и мощью, и богатством красок. Здесь Брукнером найдены многие характерные для последующих симфоний приемы: любование теплым тембром струнных в лирических темах, грозно-повелительные возгласы меди, сопоставление оркестровых групп по типу переключения регистров органа, "стягивание" голосов в могучие унисоны, эхообразные переключки деревянных духовых.

Две ранние симфонии — драмы, связанные с преодолением внутренних сомнений, лирических переживаний. На заключительном этапе развития (в финале) преобладают образы героической борьбы.

Раньше всего типичные черты брукнеровской архитектоники определились в средних частях цикла. Форма медленных частей, уже достаточно протяженных, исходит из сонатного развития двух тем: первой — хорального склада, второй — более экспрессивной.

В образном содержании скерцо, написанном в сложной трехчастной форме с трио, соединяются черты народного танца и фантастики (в "Нулевой" даже с оттенком демонизма).

В трактовке сонатной формы черты брукнеровской сонатности угадываются в разработочности протяженных главных партий, умиротворенных завершениях экспозиций, введении хоральных эпизодов после кульминационных зон, использовании генерал-пауз на гранях формы, в таких приемах, как протяженные секвенции, имитации-диалоги, одновременное сочетание темы в прямом движении и обращении.

Героико-драматические финалы, однако, еще скромны по масштабам. В кодах утверждается мажорный вариант главной партии, что имеет значение оптимистического вывода драматической концепции симфоний.

"Нулевая" симфония более оригинальна по замыслу, характеру частей и облику тематизма. И это свое, индивидуальное композитор пытается найти через осмысление Девятой симфонии Бетховена. Связь с этим сочинением обнаруживается помимо "атмосферы" d-moll'я в интонационных контурах темы главной партии I части, в созерцательной хоральной основной теме Анданте (также B-dur), в мятежном духе скерцо.

Но могучая унисонная тема главной партии финала с броскими интонациями-восклицаниями и энергичной концовкой — уже типично брукнеровская, которую можно поставить в один ряд с темами финалов Третьей и Четвертой симфоний, I части Девятой.

Вообще от симфонии d-moll протягиваются нити к двум другим d-moll'ным — Третьей и Девятой, благодаря чему образуется своеобразный цикл в цикле.

Первая симфония (c-moll) возникла в 1863—1866 годах. I и III части Брукнер привез с собой в Мюнхен на премьеру "Тристана и Изоль-

ды" Вагнера. Они были одобрены Г.Бюловым, который представил Брукнера Вагнеру, дав лестную характеристику музыке линцского органиста. Вторая редакция сделана в 1890—1891 годах<sup>1</sup>.

Симфония *c-moll* по праву открывает цикл брукнеровских симфоний. Созданная в непосредственной близости с двумя предыдущими, она однако воспринимается как свидетельство стремительного творческого роста композитора.

В Первой симфонии Брукнер обнаруживает себя последователем бетховенской концепции "от мрака к свету". Тональный колорит *c-moll*, героический пафос отдельных образов I части и особенно финала, мощь динамических нарастаний, патетические фанфары в кульминациях сближают брукнеровское творение с Бетховеном. Но исходный импульс этого творения имеет более субъективные предпосылки, продолжая традиции лирико-драматического симфонизма Шуберта.

Главная партия I части — образ внутренне противоречивый, сочетающий лиризм и скрытую напряженность: напевные интонации, мягко подчеркивающие неустойчивые ступени, драматизируются острым пунктирным ритмом, маршевым остинато басов, вторгающимися акцентами валторны.

Сонатное аллегро<sup>2</sup> Первой симфонии — уже сложившийся образец брукнеровской сонатной формы с типичным для нее сопоставлением трех самостоятельных партий. В мягком лиризме побочной партии (*Es-dur*) ощущаются народно-песенные истоки. Как и в трех последующих симфониях сопровождающий тему контрапункт с мягко раскачивающимися в духе йодлей ходами на сексту и септиму воспринимается как равноправный тематический элемент побочной партии.

Оформился здесь и тип заключительной партии (*Es-dur*), концентрирующей призывно-героические интонации, динамику ритмического движения. Кульминация ее отмечена вторжением типично брукнеровских императивных фраз-реплик тромбонов (от *C*).

Так же типично для Брукнера и строение разработки с кульминационной зоной в середине, и образная направленность на углубление драматической напряженности (возгласы меди ассоциируются с образами рока). Но, пожалуй, экспозиция и реприза с ярко драматичной кодой оказались более органичными в драматургическом отношении.

Медленная часть симфонии — первое у Брукнера Адажио — предстает как средоточие сокровенных лирических чувств, которые раскрыва-

<sup>1</sup> Поскольку во второй венской редакции чувствуется опыт созданных к тому времени восьми симфоний, в концертной практике отдается предпочтение аутентичной Линцской редакции.

<sup>2</sup> Единственное у Брукнера, написанное в темпе *allegro*. В других симфониях темп более медленный.

ваются с целомудренной постепенностью и расцветают вплоть до истощения. Стремясь усилить процессуальность, композитор начинает Адажио с большого вступительного раздела. Медленно поднимающиеся скорбные интонации, поддержанные "блуждающими" сумрачными гармониями, создают атмосферу тревожного ожидания, которая проявляется лишь с появлением (т. 30) основной темы в характере романтического ноктюрна. Вторая тема в движении медленного вальса, развивающаяся в середине части, связана с бытовой лирикой.

Трехчастная форма Адажио представляет собой еще один вариант на подступах к структуре двойной трехчастной формы. Здесь проявляются такие характерные черты последней, как напряженное развитие каждой темы (но особенно первой — в динамической репризе), сочетание фактурного обновления и мотивного развития.

Стремительно-кружащее движение унисона струнных, из которого рождается основная тема скерцо, внезапные динамические контрасты, могучие нарастания с жесткими хроматическими ходами низкой меди, суровая краска *g-moll* — все подчеркивает тревожный, местами с оттенком мрачной фантастики колорит этой части. Подобное эпико-фантастическое преломление народного танца намечено в предыдущих симфониях, особенно в ярком, тематически более выразительном скерцо "Нулевой".

Подлинной находкой является трио — поэтичная картина природы с таинственными зовами валторн, идиллическим отзвуками народного танца, возвращающая нас в мир шубертовской музыки.

Облик финала определяет героико-патетическая главная партия (*c-moll*), вырастающая из широких призывных кличей медных, энергичного "бега" струнных<sup>1</sup> и ассоциирующаяся с драматическим тематизмом Бетховена. Как и в других финалах Брукнера, главная партия складывается свободно, носит разработочный характер. Мажорное гимничное звучание этой темы утверждается в обширной коде, которая становится кульминацией-итогом всего цикла.

Финал Первой симфонии уже превышает масштабы I части. Однако его композиция рыхла; образные контрасты, прерывающие развитие, рядоположность кульминаций снижают художественную ценность части.

В т о р а я симфония (*c-moll*) была закончена в сентябре 1872 года, причем три последние части возникли в поразительно короткий срок во время летних каникул, которые Брукнер по своему обыкновению проводил в Санкт-Флориане. Осенью того же года симфония была отклонена оркестром Венской филармонии как неисполнимая. Премьера ее все же

<sup>1</sup> Тематизм главной и заключительной партий, где преобладают общие формы движения, недостаточно индивидуализирован; и все же композитору удалось создать образ исполнческой героини.

состоялась в 1873 году в концерте Вагнеровского общества. После этого, по совету И.Гербека, композитором было сделано две редакции (в 1875—1876 и 1877-м).

Создавая Вторую симфонию, Брукнер решил учесть печальный опыт Первой, которую признали слишком сложной. Стремясь "писать проще", он несколько наивно решил прояснить для слушателей форму с помощью генерал-пауз между ее частями. Поэтому симфония была названа музыкантами "Симфонией пауз".

Созданная 47-летним композитором, она пленяет поистине юношеской непосредственностью мироощущения, свежестью и тонкостью лирических образов, глубоко поэтичным, любовным воплощением образов родины. Многие темы I части, скерцо и финала столь органично связаны с народными песенно-танцевальными жанрами, так пронизаны специфическим национальным колоритом Верхней Австрии, что эту симфонию называли еще и "Верхне-Австрийской".

Наряду с этим здесь явно ощутимо также влияние хоровых церковных жанров. Глубокая вдохновенная лирика Адажио концентрирует воздействие хорала. Во II и IV части введены цитаты из мессы f-moll, произведения рубежного в творчестве Брукнера, непосредственно предшествовавшего созданию Второй симфонии.

Великолепно найден основной образ симфонии — тема главной партии I части, рождающаяся из трепетного тремоло струнных, обрисовывающего контуры тонического трезвучия с-moll (прием, ставший отныне типичным для Брукнера). Начинаясь со стонущего мотива, элегически задумчивая и вместе с тем внутренне напряженная, тема сродни таким образом, как главные партии симфоний g-moll Моцарта, "Неоконченной" Шуберта, Четвертой Чайковского. Речевая выразительность темы, членищейся паузами на жалобно вопрошающие мотивы, придает ей черты монолога. В ней можно видеть далекое предвосхищение лейттемы Восьмой симфонии:

Ziemlich schnell

10 VI. I, II  
Vla

*p* *Vc.*

mf dim. pp

Vc. *poco a poco cresc.*

Побочная партия — мир светлой лирики, навеянный, быть может, воспоминаниями юности, — простая песенная тема, фигуративный фон которой образован интонациями, типичными для австрийских йодлей.

[Ziemlich schnell]

11 VI. II

*p* Vc.

*cresc.*

В процессе развертывания тема постепенно усложняется. Разветвленная на несколько самостоятельных подголосков фактура, расцветивание мелодического течения неожиданными модуляционными поворотами придают этому лирическому образу утонченность и изящество.

Действенное начало концентрирует обширная заключительная партия с ее энергичным остигнутым движением, преломляющим в героическом плане плясовые ритмо-интонационные формулы. Впервые применен здесь прием "пленэрного" завершения экспозиции. Это один из самых поэтичных у Брукнера образцов имитационных переключек: наигрыш гобоя словно множится эхом, ему вторят другие инструменты, их отзвуки тают в горной дали:

[Ziemlich schnell]

12 VI. I, II V. Ia

Ob.-solo

*p* Vc.

Kb

The image displays three staves of musical notation, likely from a symphony by Anton Bruckner. The top staff is marked with a piano (*p*) dynamic and a solo instruction for the Bassoon (*Fag. solo*). The middle staff is marked with a solo instruction for the Flute (*Fl.-solo*). The bottom staff is marked with a solo instruction for the Oboe (*Ob.*). Each staff shows a melodic line with various ornaments and dynamics, typical of Bruckner's style.

Разработка I части характеризуется еще классическими приемами мотивного развития с преобладанием секвенцирования вычлененных преимущественно из главной и побочной партии мотивов. Но используются и характерно-брукнеровские приемы — стреттное наложение мотивов, их обращение, консеквентные перемещения построений. В середине разработки интересна жанровая трансформация темы заключительной партии, приобретающей пасторально-волыночный характер (тт. 233—240).

Драматическое звучание репризы связано с динамизацией главной партии, а также ладовой перекраской заключительной (*c-moll* вместо *Es-dur* в экспозиции). Окончательное утверждение драматического начала знаменует кода. Построенная по принципу динамического нарастания, она содержит интересную драматургическую находку. Напряженное восхождение, прерывающееся в своей кульминационной точке генерал-паузой, оттенено тоскливо-вопрошающим начальным мотивом главной партии (дуэт виолончелей и кларнета, излагающего тот же мотив в обращении). Ответом является мрачно-трагическое заключение, утверждающее фатальную экспрессию тонического трезвучия *c-moll*.

II часть — законченный образец брукнеровского Адажио с присущей ему богатой палитрой эмоций и при этом сдержанностью и возвышенностью чувств (ремарка "*Feierlich*"). Строгие диатонические интонации, размеренное аккордовое движение первой темы (*As-dur*) восходят к пер-

вой теме Адажио Девятой симфонии Бетховена. По мере дальнейшего развертывания темы углубляется ее лирически-сокровенный характер, что выражено в хрупкой прозрачности, камерности звучания оркестровой ткани.

Току лирических эмоций противостоит вторая тема (f-moll, от В), воплощающая объективное надчеловеческое начало. Подобно таинственному голосу природы возникает на фоне хоральных строф у струнных затаенное соло валторны.

Соотношение этих двух тем образует двойную трехчастную форму, в которой будут написаны медленные части всех последующих симфоний. Развитие основной темы здесь еще достаточно скромно, но в кульминации (второй репризе) звучание достигает большой напряженности.

Умиротворенно-возвышенная кода Адажио, начинающаяся с цитаты из "Benedictus" мессы f-moll (это место композитор воспринимал как "благодарность за возрождение творческой силы"), запоминается удивительным музыкальным воплощением образа хрупкой нематериальной красоты. От утонченно-камерных звучаний Адажио Второй протягиваются нити к Адажио последней симфонии Брукнера.

В яркости народного духа, в жанровой характерности скерцо Второй можно видеть "эталонные" черты брукнеровских скерцо. Основная его тема (c-moll) — лапидарная, упругая, с энергичным дроблением сильной доли, передающим притоптывание танцующих, их тяжелую поступь:



В этом раннем скерцо намечена ставшая затем типичной его образная многогранность. Окрашенная в героические тона народно-жанровая основа переосмысливается в кульминации, воплощая грозно-стихийное начало. В середине крайних частей (скерцо написано в сложной трехчастной форме) тема превращается в пасторальный наигрыш, интонируемый флейтами и кларнетами. В тревожном минорном колорите, героизации жанрового начала, контрастности образов можно видеть некоторые параллели со скерцо Девятой Бетховена.

В трио скерцо — другой, лирический вариант лендлера. Ритм "качания", гибко взлетающая вверх по опорным звукам тонической и доминантовой гармонии мелодия подчеркивают плавность его движения. Композитор поэтизирует народный танец. Прозрачное тремоло дивизи струнных, смена "бурдонного" фона чередующихся квинты и кварты прихотливым модулированием превращают поначалу простую тему в мечтательную, лирически одухотворенную.

Главная партия финала (с-moll) — первая у Брукнера попытка воплотить становление музыкального образа. Взрывчатая, стремительно движущаяся по звукам трезвучия тема (интонационно родственная теме скерцо) рождается на гребне динамического нарастания, которое постепенно набирает силу в большом, основанном на общих формах движения, вступительном разделе. Та же тема, но в Es-dur, использована в качестве заключительной, что придает сонатной форме финала рондообразность.

Героический облик этого "рефрена" оттеняет лирика побочной, пропущенная, как и в I части, поэзией народного искусства. Ее введение после генерал-паузы выделено красочным прерванным оборотом (A-dur после D<sub>7</sub> к Des-dur).

Один из самых выразительных эпизодов финала — появление после грандиозного нарастания в заключительной партии, внезапно обрывающегося генерал-паузой, возвышенно-одухотворенного хора у струнных. Это отрывок из "Kyrie" мессы f-moll, которым композитор хотел выразить благодарность за спасение от духовной смерти.

Финал задуман как завершающий этап борьбы, преодолевающей мучительные сомнения, скорбные переживания. Как возврат к трагическим вопросам воспринимается появление в его разработке зерна главной партии I части.

В последний раз этот скорбный мотив возвращается в коде, вторгаясь в ее развитие (от У). Подобно мимолетному воспоминанию о былом, о его скорбных и светлых мгновениях, всплывают словно издалека начальные мотивы главной и побочной партий. Этот эпизод ярче оттеняет драматический накал коды и ее торжественный заключительный апофеоз, основанный на мажорном варианте главной партии финала (C-dur, Sehr schnell).

Третья симфония (d-moll) завершена в декабре 1873 года; вторая редакция сделана в 1876—1877, третья — в 1888—1889 годах. Посвятив ее Вагнеру (ее называют "Wagner-symphonie"), композитор использовал в ней цитаты из опер "Тристан и Изольда" и "Валькирия". В последней редакции они были изъяты Брукнером из партитуры<sup>1</sup>.

Исполненную пафоса героических устремлений, драматической борьбы и жизнеутверждения Третью симфонию нередко сопоставляют с "Героической" Бетховена. Действительно, эпическое раскрытие героической идеи, монументальность композиции, скульптурная рельефность тематизма сближают эти произведения.

Но не менее обоснованно и сравнение с другим бетховенским творением — его Девятой, воздействие которой можно видеть в ее тональном колорите (d-moll), характере основной темы и ее становления из начальной интонации-импульса. Скульптурные контуры заглавной темы Треть-

<sup>1</sup> В этой редакции она обычно и звучит.

ей симфонии, словно высеченные гигантским резцом, постепенно вырисовываются из фигуративного фона струнных. Суровая и величавая, она подобна боевому сигналу (соло трубы<sup>1</sup>), возвещающему о грядущих испытаниях:



Напряженность, динамика борьбы, пронизывающая всю обширную (100 тактов!) главную партию, концентрируется в рождающейся в кульминации новой унисонной теме. Драматизм ее подчеркнут внутренней конфликтностью — волевым нисходящим мотивам диалогически противостоят скорбно-затаенные, восходящие:

[Mehr langsam. Misterioso]

15 Tutti *ff marc.*

Str. *p cresc. pp*

Здесь выявилось характерное для Брукнера взаимодействие эпических и драматических принципов, проявляющееся в неторопливой размерности, протяженности мелодических образований и напряженности мотивного развития, в монументальности контуров и интенсивности качественного роста образов. Черты бетховенского героического тематизма совмещаются со средствами воплощения мифологических персонажей Вагнера.

Яркий образный контраст создает побочная партия (F-dur), ассоциирующаяся с идиллической картиной природы. Проникновенная тема аль-

<sup>1</sup> Момент вступления соло трубы настолько понравился Вагнеру, что он имел обыкновение говорить: "Брукнер — труба!".

тов, подхваченная валторной, оплетается ажурными контрапунктами струнных, среди которых выделяется контрапункт вторых скрипок. Его широкие, мягко закругленные интонации октавы и септимы, типичные для йодлей, организованы брукнеровской пятидольной ритмоформулой, которая становится ритмической основой I части.

Новую модификацию этой ритмоформулы можно видеть в круто изломанном унисонном движении заключительной партии (F-dur). Это монументальный героический образ, в котором все передает динамику исполнинской битвы: резкие динамические контрасты, внезапные вторжения то "ударов судьбы", то звучащей победным призывом заглавной темы симфонии (в обращении).

Героическая направленность определяет и развитие разработки. Первый кульминационный момент ее — драматически накаленное развитие первой темы главной партии (от O, d-moll), второй — столь же неистовое, но уже ликующее ее звучание (тт. 393—401, E-dur).

В репризе развитие, направляемое к мажорному звучанию заглавной темы в заключительной партии, вдруг круто поворачивает к окрашенной в трагические тона коде. Размеренный шаг нисходящего хроматизированного остигатного баса, чеканность пунктирного ритма, пронизывающего оркестровую ткань, сообщают коде черты траурного марша.

Адажио Третьей симфонии предвосхищает поздние адажио Брукнера симфоничностью своего развития. Его задумчиво-созерцательная основная тема (Es-dur) близка аккордовым складом, диатоничностью интонационного строя теме Адажио Второй симфонии. Но если там продолжающее тему мотивное развитие направлено на углубление лирической экспрессии образа, то здесь оно ведет к его драматизации.

Средний раздел части<sup>1</sup> — мир потаенных, глубоко сокровенных переживаний<sup>2</sup>. Его первая тема (B-dur, от B), появляющаяся на зыбком тремолирующем фоне, отмечена ласковой трепетностью. Мягкие интонации, плавное танцевальное движение, пленительная изменчивость гармонических красок подчеркивают теплоту этого лирического образа. Контрастом ему выступает "благодарственная молитва" — проникновенный хорал струнных (Misterioso, Ges-dur). В репризе напряженное развитие первой темы завершается трансформацией ее в призывные кличи (тт. 126—132).

Еще более глубокое и последовательное переосмысление лирического образа в мужественный, волевой происходит в динамической репризе основной темы Адажио. Здесь раскрывается та грань образа, которая только угадывалась во внутренней собранности темы, решительности ее интонаций. По мере развития они все более приближаются к фанфарным

<sup>1</sup> III часть написана в концентрической форме: ABCB<sub>1</sub>A<sub>1</sub>.

<sup>2</sup> Биографы указывают, что Адажио вдохновлено воспоминаниями Брукнера о любимой и глубоко почитаемой матери.

сигналом. Этот процесс завершает новая героическая тема труб, горделиво венчающая кульминацию:



Образной двуплановостью, сочетанием эпической жанровости и фантастики скерцо (d-moll) предвосхищает скерцо двух последних симфоний. Полетное кружащее оstinатное движение скрипок, поддержанное восходящими сектаккордами пиццикато басов неожиданно переходит в богатырский пляс. В упругой размашистости темы (движение по звукам *d-a-d* обнаруживает родство с заглавной темой I части), неистовости ритмической стихии ощущается исполинский разворот народного танца, который приобретает в кульминации демонические черты:



Здесь, как и в других брукнеровских скерцо, много внезапных контрастов, ярких деталей. В середине крайних разделов появляется простодушный лендлер, накладывающийся на оstinатное кружение фона. Прелестной грацией, лукавым изяществом выделяется трио скерцо. Это тоже лендлер, но черты этого народного танца композитор воплощает с грациозной шутливостью.

Финал симфонии (d-moll) — один из самых динамичных у Брукнера (хотя и в нем много длиннот, "общих мест"). Вновь возвращающиеся образы героической борьбы, но еще более исполинской, определяют тонус части. Уверенная поступь темы в компактном звучании "хора" медных, взвихренный фон придают образу главной партии волевою собранность, решительность, устремленность.

Уникальна побочная партия финала (Fis-dur). Она образована сочетанием двух контрастных жанровых пластов: сумрачно-сдержанного хора и грациозной песенно-танцевальной темы. Брукнер хотел выразить здесь поразившее его соседство жизни и смерти<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Этот эпизод навеян реальным случаем, когда во время траурного шествия, в котором участвовал композитор, он услышал звуки бальной музыки, доносившейся из окон дворца, мимо которого следовал траурный corteж.

Лаконичная, стремительная разработка, основанная на развитии главной партии, по существу вбирает в себя разработочную репризу. Момент вступления ее (от Q) практически не ощущается несмотря на возвращение главной тональности и выставленные композитором две черты. Единый поток движения, пронизывающий оба раздела, завершается их общей кульминацией, на гребне которой появляется заглавная тема симфонии (от S). Яркая мажорная краска, тонический органнй пункт, кодовый тип фигурации придают теме ликующий характер. Это поворотный момент развития, готовящий коду финала. И действие стремительно направляется к ней, сжимая побочную и особенно заключительную партии.

Звонкие призывные фанфары вводят в этот кульминационный раздел всего цикла. Ослепительно ярко, торжественно и величаво возносится над колокольным звучанием фона заглавная тема симфонии, утверждающая радость победы.

Многое в Третьей симфонии — от идеи героико-драматической борьбы до облика тематизма, частей и отдельных драматургических приемов — намечает последнее произведение Брукнера, его Девятую симфонию.

## МАЖОРНЫЙ ЦИКЛ СИМФОНИЙ

Четвертая симфония (Es-dur) создана в 1874 году; в 1878-м композитором сделаны значительные сокращения крайних частей и написано новое скерцо (Jagdscherzo), в 1880-м — новый финал<sup>1</sup>.

Эпическая концепция симфонизма Брукнера получила наиболее непосредственное воплощение в Четвертой симфонии, одном из самых светлых и поэтичных произведений композитора.

"Романтическая" симфония — единственная, имеющая авторское название. Идея симфонии, круг образов, раскрывающихся в ней, типичны для романтического искусства. Четвертую симфонию можно было бы назвать брукнеровским гимном природе, раскрывающим богатейшую гамму пантеистических чувств: от безмятежного созерцания и глубокой умиротворенности до гимнического прославления. Природа воплощена в симфонии в образах "лесной романтики", получивших в творчестве немецких и австрийских композиторов XIX века символическое значение. На основе позднеромантического стиля симфония продолжает собой линию "Пасторальной" Бетховена, C-dur'ной Шуберта и "Рейнской" Шумана.

Идея симфонии — человек и природа — раскрывается композитором широко, многопланово, в контрастных, но взаимодополняющих аспектах. Пантеистическому воспеванию природы и легендарно-рыцарской героике (I ч.), жанровым сценам охоты (скерцо) противостоят скорбные

<sup>1</sup> В концертной практике установилась традиция исполнять три первые части в редакции 1878-го и финал — 1880 г.

раздумья о смерти (Анданте), картины грозных космических стихий и трагического столкновения с ними человека (финал), которые тем ярче подчеркивают конечный вывод — воспевание радости бытия, слияние с природой, утверждение гармонии мироздания. Финал драматургически двойственен. С одной стороны, драматически переосмысливая образность I части, он как бы размыкает форму цикла. С другой — апофеозное звучание основного образа симфонии в коде финала воспринимается как грандиозная арка с I частью, замыкающая монументальный цикл "Романтической"<sup>1</sup>.

Образно-тематической основой симфонии, ее лейттемой является первозданно величавая тема природы. В ней есть что-то символическое и таинственное, передающее неразгаданность и неисчерпаемость мироздания. Вызывая в памяти эпическую "заставку" к симфонии C-dur Шуберта, она ассоциируется и с Es-dur'ным вступлением к "Золоту Рейна" Вагнера, рождающимся из квинты *es-b* и обладающим такой же пантеистической символикой и чувственной наглядностью изображения.

Отличительное свойство тематизма симфонии — фанфарность интонаций, которая в разном контексте приобретает различное образно-смысловое значение. В лейттеме — зов, клич. Во второй теме главной партии, рождающейся из темы природы, фанфарные интонации в брукнеровском ритме  приобретают героически-устремленный характер. Подчеркнутые могучим звучанием тутти, ярким тембром меди, они воплощают богатырское величие, лучезарность образа:

[Bewegt, nicht zu schnell]

18

tutti *ff*

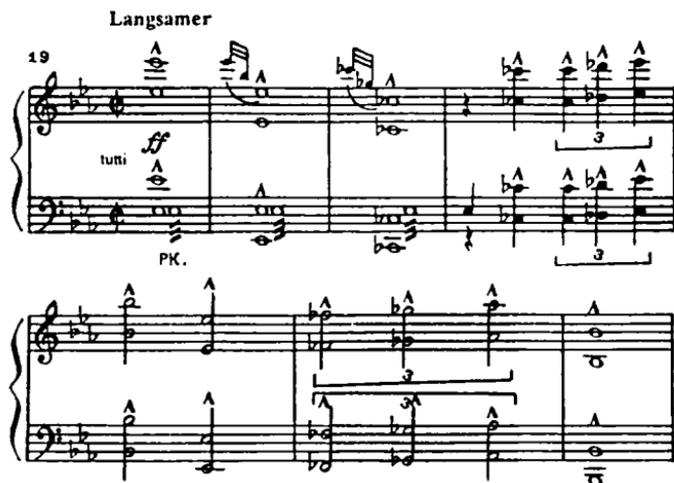


<sup>1</sup> Соотношение крайних частей цикла напоминает соотношение "Золота Рейна" и "Гибели богов".



Новая образная трансформация валторного клича дана в скерцо. Импульсивное аккордовое движение медных подобно многоголосию обертоновых переливов в охотничьих фанфарах.

Радикально переосмыслена лейттема в главной партии финала<sup>1</sup>. В мощном унисоне оркестра, в широких императивных интонациях, оригинально организованных брукнеровской ритмоформулой, ощущается величая патетика, властная сила ораторского слова, яркий драматический "жест":



Свою линию развития имеет народно-жанровое начало, составляющее один из важных аспектов концепции Четвертой симфонии. Так, в тематизме побочной партии I части, складывающемся из контрапунктического сочетания двух мелодий — танцевально-скерцозной у скрипок<sup>2</sup> и напевной у альтов — ощутимо влияние альпийских йодлей. В отличие от Гайдна и Шуберта, здесь ощущается любование патриархальной стариной, тонкий покров стилизации.

<sup>1</sup> Родство двух тем проявляется в использовании мелодического хода b VI—VIII—V (в лейттеме b VI—I—V) гармонического Es-dur'a.

<sup>2</sup> В этой теме, как явствует из пометки в партитуре ("Zi—zi—bee") композитор имитировал повист синицы.

В еще большей мере это свойственно трио скерцо. Жанр лендлера, казалось бы, приближен здесь к своей патриархально-идиллической первооснове. Однако красочное модуляционное развитие, изысканность флейтового контрапункта в репризе придают ему тонкое изящество. В тихом, трогательно-ласковом звучании трио угадывается момент поэтической ретроспекции.

Линию лендлера продолжает песенно-танцевальная вторая и особенно третья темы побочной партии финала. Абрис последней воссоздает характерные обороты австрийских крестьянских песен:

[Bewegt, doch nicht zu schnell]

20 Fl. I, Ob. I  
Kl. I  
вторая тема  
mf  
третья тема  
VI. I  
p

Тема природы определила картинность Четвертой симфонии, в ней особенно рельефно проявляется яркая образность<sup>1</sup> мышления Брукнера, колористичность его музыкального языка.

Внимание к колориту проявляется в гармоническом языке симфонии. Известно, как ценил и умел использовать Брукнер возможности трезвучия, особенно мажорного. Любование его фонизмом, простота и прозрачность гармонического колорита, протяженные органые пункты, выдержанные звуки и созвучия — характерные черты темы природы и всей симфонии. Пожалуй, нигде так не любитесь он красочными "бликами" секундовых и терцовых сопоставлений тональностей, "игрой" одноименных мажора и минора, как в Четвертой симфонии.

<sup>1</sup> Свой замысел композитор пояснил в поздних редакциях симфонии заголовками к основному разделу скерцо ("Охота"), его трио ("Танцевальная мелодия на привале") и финалу ("Народный праздник"). А.Геллерих и М.Ауэр приводят также программу I части, приписывая ее, со слов Т.Хелма, самому Брукнеру: "Средневековый город — предрассветные сумерки — с городских башен звучит утренняя побудка — ворота раскрываются — на гордых конях выезжают рыцари; волшебство леса охватывает их — шум леса — пение птиц — и так разворачивается романтическая картина" (*Gollerich A., Auer M. Anton Bruckner. S. 518*). Однако авторство этой программы вызывает сомнения. Исследователи предполагают причастность к ее возникновению братьев Шальк. Как бы то ни было, имющиеся указания поясняют отдельные стороны образного содержания симфонии и обычно учитываются при интерпретации "Романтической".

Специфика тембрового колорита симфонии связана с преобладающей ролью духовых (при очень частой фоновой роли струнных): с ослепительно яркими фанфарными сигналами медных, мягкими пасторальными звучаниями деревянных и валторн. Партитура симфонии изобилует соло духовых, их красочными переключками, создающими эффект объемности звучания, сопоставления разных пространственных планов.

Эпическая драматургия Брукнера получила типическое воплощение в I части "Романтической" симфонии. Широкое развертывание, многоэлементность тематизма в сочетании с внутренним развитием характеризуют партии сонатного аллегро. Особенно активно становление двухтемной главной партии; вступление второй темы оказывается разработочно-кульминационным ее итогом.

Побочная партия обособлена от главной паузой, ярким тональным сдвигом (*Des-dur* после *F-dur* в конце главной). Наряду с внутренним развитием в побочной проявляется стремление красочно расцветить тематический материал приемом параллельных проведений: *Des—Ges* в первом периоде, *E—Des* — во втором.

С наступлением заключительной партии (*B-dur*) в "действие" врываются суровые стихийные силы: могучие кличи медных, выросшие из контрапункта ко второй теме главной партии, прорезают вихревое движение струнных. Кульминационная роль партии определяется двумя мощными нарастаниями: сначала к драматической (от *E*), а затем к светлой кульминации, где празднично и торжественно звучит "хор" медных (т. 1—4 от *F*). Взлеты героической активности, прорывы драматической напряженности умиротворяются затуханием, идилическим настроением заключительных тактов. Оно подчеркнуто постепенным выключением оркестровых голосов, длительным тоническим органным пунктом с многократным повторением тоники в конце, глубокой паузой, отделяющей экспозицию от разработки. Закончилась первая глава эпического повествования — крупная по размеру, сложенная из сопоставления выпукло очерченных, внутренне развивающихся образов.

Облик разработки определяется романтической картинностью. Для достижения этого композитор использует свои излюбленные приемы: сочные пятна органных пунктов и выдержанных созвучий (вступительный раздел), секундовые и терцовые секвентные "сдвиги" темы природы (например, *F—Des—A* в тт. 217—240), "мерцание" одноименных тоник, красочно контрапунктирующие голоса на фоне воздушного звучания струнных, стреттно-имитационные переключки духовых, создающие эффект эха, разносящегося в чуткой лесной тишине (начало разработки).

Контрастность проявляется и в членении разработки на контрастные обособленные разделы, в сопоставлении разных образных планов, что связано с природой эпического жанра. Показательна для Брукнера драма-

тизация образного содержания в рамках эпико-романтической картинности. Во втором, самом протяженном разделе разработки (от Н до К) развитие идет от тихого созерцательного настроения к вторжению бурного натиска стихий (от I), а затем к победному звучанию героических фанфар главной партии (8 т. до К). В третьем разделе (от К) — вновь переключение в пленэр: главным здесь становится полнозвучное органное звучание лейттемы, преобразованной в хорал-гимн природе, мирозданию. Четвертый раздел с проведением побочной партии в увеличении (от L) воспринимается как отстранение от "действия", уход в умиротворенное созерцание. В "рассеивании" кульминации, в симметричности динамического профиля разработки проявляется эпическая природа драматургии Брукнера.

Реприза I части — еще один этап вариационно-колористического обновления образов. В этом плане особенно показательно появление темы природы, обвиваемой нежными, воздушными по очертаниям, "свирельными" переливами контрапункта флейты.

Кода I части "высится" подобно ослепительно сверкающему шпилью. Она — прекрасный образец типично брукнеровских нарастаний, длительных, ступенчато развертывающихся, напряженных (движение от *c-moll* к *Es-dur*) и одновременно красочных. Усиливающаяся разноголосица зовов природы сливается к концу коды в единый поток, возносящий на своем гребне ликующие фанфары лейттемы.

Трагическая лирика Анданте, воплощающая глубоко сокровенное размышление о смерти человека и том вечном, что несет в себе жизнь, природа — это второй драматургический план симфонии, соотносящийся с основным. Лирико-психологическое начало объективируется, синтезируется с эпическим, что придает облику медленной части черты скорбного повествования. Для него характерны речевая выразительность интонаций, почти импровизационная свобода тематического развертывания, частое включение хоральных фраз.

Взаимопроникновение двух жанров — хорала и марша — определяет глубоко сосредоточенное настроение первой темы (*c-moll*). Внутренний драматизм ее обусловлен противопоставлением мерной остигатной поступи струнных, ассоциирующейся с движением траурного шествия, и скорбного "монолога" виолончелей, сочетающего декламационность и песенность.

В аккордовом фоне проступают черты хоральности, что подготавливает введение хорального эпизода (от В).

Отличаясь от утвердившихся в адажио Брукнера более простых, с чертами бытовой лирики вторых тем, здесь вторая тема (*c-moll*) характеризуется строгим, возвышенным настроением в духе кантилен Баха. Претворяющая черты инструментальной арии или импровизации, она овевана духом старины.

Особую смысловую нагрузку выполняет в развитии части пунктирный маршевый мотив из первой темы. Нередко он прерывает течение музыкальных мыслей, превращаясь в далекие зовы валторны или свирельную переключку. Так незаметно проступает другой план Анданте, связанный с образами природы. Ее величавое спокойствие, идиллическое очарование противостоят напряженным внутренним переживаниям.

Черты сонатности, привносимые Брукнером в двойную трехчастную форму, значительно усилены в Анданте "Романтической", поскольку первая реприза основной темы ( $A_1$ ) состоит из двух разделов (развивающего и репризного):

А	В		А <sub>1</sub>	В <sub>1</sub>	А <sub>2</sub>
г. п.	п. п.		разра- ботка	реприза г. п.	реприза п. п.

Каждое проведение основной темы является новым этапом на пути к главной кульминации, где завершается длительный процесс трансформации ее в торжественно-праздничное шествие. Уже в разработочном разделе первой репризы (от E, *Ces-dur*) скорбный лирический образ наполняется напряженными эмоциональными токами: выразительный диалог духовых (имитационные проведения темы с ее обращением) дополняется певучим контрапунктом скрипок. А в кульминации нисходящий пунктированный мотив, вычлененный из темы, превращается в призывные кличи:

21 [Andante quasi Allegretto]

Вторая реприза (от M) представляет собой длительное, двухступенчатое нарастание к главной кульминации, которая впечатляет ощущением мощного прорыва света, захватывающего дух прозрения высшего совершенства, гармонии. Тщательно продуманы все детали, создающие в совокупности это ощущение свершившегося чуда: величественный хор медных, колокольный "перезвон" взлетающих вверх арпеджио струнных,

торжественная простота одноименного C-dur'a, красочные терцовые сопоставления (C—As—Ces) и даже замедление темпа, рождающее эффект внезапно открывшейся грандиозной панорамы.

Но звучание гаснет, как бы дематериализуется. "Осколки" темы в жалобных восклицаниях валторны и кларнета являются отзвуками скорбного раздумья. В умиротворенном завершении Анданте маршеобразное оstinато литавр подобно вечному пульсу времени.

Скерцо (B-dur), характер которого можно определить как героическую идиллию, это полная динамики картина охоты, куда входит и прелестная пастораль в народном духе (трио). Оно близко аналогичным сценам из немецких романтических опер, например, сцене охоты Зигфрида из "Гибели богов" Вагнера (2-я сц. III д.) с таким же соотношением героизированной жанровости, пейзажности и песенности.

В скерцо Четвертой полно раскрылось богатство фантазии композитора в "работе" с тематизмом, предельно лаконичным и простым. Это проявляется в многообразных эффектах удаления и приближения фанфарных сигналов — то сумрачных, то ослепительно ярких, то окрашенных в нежные пасторальные тона, то набирающих героическую мощь звучания, — в постоянной "игре" динамических волн, создающих почти зримое колебание светотени<sup>1</sup>. Наконец, композитор трансформирует фанфарные сигналы в певучий, словно покачивающийся лирический мотив (от В). Из сопоставления его с фанфарным оstinатным движением возникает сложная трехчастная форма крайних разделов.

Драматической природой образа обусловлен иной, чем в I части, еще более динамичный тип становления главной партии финала — из начальной интонации-импульса. Словно из первозданного хаоса, из мрачной бездны (органный пункт *b*) поднимаются настороженные зовы валторны с кларнетами, из которых в кульминации (А) возникает сурово-патетическая тема главной партии. Это "тезис", за которым идет его развитие и нарастание к новой кульминации, где ликующе (в Es-dur) звучат фанфары лейттемы.

В финале очевидно стремление композитора к особенно широкому показу каждой образной сферы. Грандиозной по масштабам главной партии соответствует трехтемная побочная: ее первая скорбная тема (c-moll) в духе траурного марша продолжена длительным варьированием двух народно-жанровых (C-dur и G-dur, см. пример 20).

Последующее течение экспозиции образует еще контрастную пару. Исполинскому образу заключительной партии (b-moll), сочетающему в себе героичку и картинно-изобразительное начало (неистовые "всплески" фигуративного фона, ассоциирующиеся с картиной яростного бушевания

<sup>1</sup> Курт писал об импрессионистических чертах этого скерцо — (Kurth E. Anton Bruckner. S. 641.

стихий, перекрывает мужественная маршеобразная тема тромбонов), противостоит идиллически-пасторальное заключение с валторновым наигрышем в духе Йодлей, квинтовым органным пунктом у фагота.

Контрастность как один из определяющих принципов драматургии финала характеризует и разработку с ее резким выделением кульминационной зоны, отнесенной здесь к концу всего раздела (от *M*). В мощном противопоставлении-взаимодействии двух пластов — вздыбленного "бега" струнных и деревянных духовых и фанфарных сигналов у медных — сконцентрирована предельная драматическая экспрессия. Перед нами грандиозная картина неистового буйства стихий, перекликающаяся с мучительной душевной борьбой человека. Испепеляющий накал ее становится разрушительным; все обрушивается в мрак небытия. Последним усилием "всплывает" из него тема главной партии в обращении:



Пронзительно печальному ее звучанию вторит глухой рокот литавр и словно рассеивающиеся в пространстве "осколки" темы. Это неповторимый у Брукнера эпизод оцепенения, отрешенности, который напоминает скорбные страницы "Песен об умерших детях" и "Песни о земле" Малера. Тем сильнее впечатляет дальнейшее волевое усилие, возрождающее главную партию сразу в ее кульминации. Сжатие партии в результате усечения ее концовки с фанфарами лейттемы, а также пропуск заключительной ускоряют течение репризы.

От сосредоточенного хора медных к ликующему утверждению лейттемы — таков путь образного развития коды. Величественные героические фанфары, ослепительно яркое "свечение" тремолирующих струнных сливаются в жизнеутверждающий апофеоз. Развитие коды от *c-moll* к *Es-dur* подытоживает тональную драматургию финала и всего цикла, создавая арку с I частью.

Пятая симфония (*B-dur*, 1875—1878) стоит особняком среди симфоний Брукнера. При всей структурной сложности эта симфония производит впечатление едва ли не самой непринужденно, спонтанно развертывающейся, словно композитор отдается во власть бушевающих его идей, мыслей. Симфонию считали самым личным произведением Брукнера, что нашло отражение в одном из ее названий — "симфония веры". В противоположность поэтичной "Романтической" симфонии содержание Пятой характеризуется погружением в философско-религиозную сферу, которая столь много значила для Брукнера — истинно и глубоко верующего человека, даже свое творчество рассматривавшего как выполнение

божественного предназначения. При этом религиозный аспект содержания не связан у него с образами смирения, покорности; напротив, здесь царит дух сомнения, внутренней борьбы, поисков истины, раскрывается противоречивость взаимоотношения личности с надындивидуалистическим началом. Яркий драматический "заряд" симфонии, отразивший глубоко личные переживания Брукнера, дал основание А.Гёллериху, одному из самых близких композитору людей, назвать ее "Трагической".

Зарубежные исследователи творчества Брукнера (М.Ауэр, Р.Хаас и др.) склонны чрезмерно превозносить достоинства содержания Пятой симфонии, считая, что именно здесь композитор наиболее полно выразил свое духовное величие, глубину мистического чувства. Но, по-видимому, даже сам композитор чувствовал определенную односторонность этого произведения. Не случайно после него усиливается интерес композитора к образам психологически наполненным, о чем свидетельствуют Шестая и особенно Седьмая симфонии.

Другое отличие Пятой симфонии связано с концентрацией в ней полифонической техники, продолжающей фундаментальные традиции европейской музыки — от церковной полифонии эпохи Возрождения до Баха, Моцарта, Бетховена. Сам композитор отзывался о симфонии как о "Фантастической", подчеркивая этим названием не характер образного содержания, а особую сложность ее архитектоники и тематического развития. Здесь наиболее последовательно и радикально осуществлено Брукнером введение полифонического начала в ткань и структуру симфонического цикла; оно сконцентрировано в финале в целостной полифонической форме — двойной фуге, включенной в сонатную форму<sup>1</sup>. Отдавая дань огромному мастерству Брукнера, все же нельзя не заметить, что технические намерения композитора иногда излишне явно выступают на первый план вопреки художественной мере. Пятая симфония так и осталась у Брукнера единственным образцом полифонизации симфонического цикла.

Цикл Пятой симфонии соответствует брукнеровскому "эталону", но внутри каждой части композитор отступает от избранного им типа содержания или формы. Так I часть начинается развернутой самостоятельной интродукцией (тоже единственный случай), имеющей значение образно-тематического и жанрового ядра всей симфонии. В ней выделяются три тематических элемента.

Первый — ассоциирующееся с образами сосредоточенного размышления мерное пиццикато басов с накладывающимися на него контрапунктическими линиями (в духе хоровых полифонических произведений<sup>2</sup>).

<sup>1</sup> Подробный анализ применения полифонической техники в Пятой симфонии содержится в кн.: Протопопов Вл. История полифонии. Вып. 4. М., 1986

<sup>2</sup> Одна из возможных аналогий — "Credo" из мессы h-moll Баха с его суровым сдержанным тоном, строгим остигнутым движением.

Второй элемент (тт. 15—17) образует пунктированный восходящий ход по трезвучию; в его фанфарных интонациях ощущается не столько героическая призывность, сколько некая отвлеченно-возвышенная декларативность. Третий — торжественный хорал медных (тт. 18—21).

Первый элемент интродукции явился источником лирических образов побочной партии I части, основной темы Адажио. В скерцо же острая звучность пиццикато струнных вносит в характер части элемент романтической фантастики. Поскольку прием пиццикато использован во всех частях Пятой, остроумные музыканты назвали ее "Pizzikato-Sinfonie".

Роль второго элемента ограничивается, в основном, рамками I части. Трезвучный пунктированный ход проникает в тему главной партии, появляется в обратном движении в кульминации заключительной партии (H), где приобретает танцевальную ритмику, активно развивается в разработке. Но широкие мелодические контуры, ритмическая заостренность сближает этот фанфарный возглас с главной партией финала.

Хорал, хоральность являются одним из главных пластов тематизма симфонии (она поэтому получила еще одно название — "Choral-Sinfonie"). От хорала интродукции тянутся нити к таким же вторжениям величавых хоральных эпизодов в разных частях цикла и затем к венчающему всю симфонию грандиозному хоралу в коде финала. Тонкое претворение хоральности ощущается также в побочной партии I части и второй теме Адажио.

Многозначительно торжественному, отвлеченно-декларативному характеру интродукции, связанному со сферой внеличного начала, противостоит главная партия, соединяющая героическую устремленность и психологическую наполненность. Своим обликом, сочетанием призывных фанфарных и хроматизированных интонаций, ладовой двойственностью (B-dur— b-moll), она предвосхищает основную тему Шестой симфонии.

Вступающий хорал побочной партии (F-dur) с его размеренным движением, однокрасочным суховатым звучанием пиццикато струнных словно приостанавливает движение. Сочетанием хоральных строф и декламационной мелодии с характерной каденцией с трелью побочная партия напоминает вторую тему Анданте Четвертой симфонии.

В отличие от эпической картинности разработки I части "Романтической" симфонии разработка аллегро Пятой характеризуется драматической направленностью развития, основную роль в котором выполняют полифонические приемы (композитор называл разработку "контрапунктическим шедевром"). Начальный импульс развития — двукратное, подчеркнутое сменой темпа столкновение двух первых элементов интродукции и "отрицающей" их темы главной партии. Собственно разработка представляет собой имитационное развитие сначала темы главной партии (канон, потом он же со стреттой в 1/2 такта в прямом

движении и обращении — первый раздел), затем одновременно главной и противоборствующего с ней второго элемента вступления (второй раздел, от L). Постепенно второй элемент завладевает развитием, вытесняя главную партию (третий раздел, от M). Разрозненные линии собираются в кульминации в грозный унисон, стремительно ниспадающий по звукам уменьшенного септаккорда (N). Вл.Протопопов отмечает типичную логику фактурного развития брукнеровских разработок: "сгущение полифонии — переход в гармонию — монодия", в чем он видит продолжение принципов позднего Бетховена и Вагнера<sup>1</sup>.

Драматический накал разработки, конфликтное взаимодействие образов определили динамический тип репризы главной партии как итога предшествовавшего развития.

Особенностью коды I части является возврат к важнейшим этапам разработки, к полифоническим соединениям первого и второго ее разделов. И здесь разветвленная полифоническая фактура постепенно подчиняется гармоническому фактору, а далее, как это характерно именно для коды, на первый план выходит ритмическое начало. В кульминационных тактах коды устанавливается сияющее звучание трезвучия B-dur, как бы вобравшего в себя мелодическое содержание темы главной партии и второго элемента интродукции. Их ритмические формулы

и  победно звучат на фоне тонического органного пункта.

Обобщенно-созерцательный характер лирических образов Пятой симфонии определил облик основной темы Адажио (d-moll). Аскетичное полиритмическое двухголосие, остигатное движение струнных, ассоциирующееся с жанром пассакалии, подчеркивает скорбный, суровый колорит темы:

23 *Sehr langsam*  
Ob. solo



Средоточием личного начала становится вторая, хоральная тема (C-dur). Вначале сдержанная, она постепенно обретает эмоциональную взволнованность. Аккордово-хоральный склад сменяется пластичной разветвленной фактурой с включением выразительных стретт. Изложенная в

<sup>1</sup> Протопопов Вл. История полифонии. Вып. 4. С. 247.

трехчастной форме с развивающей серединой и динамической репризой, вторая тема обнаруживает такую интенсивность внутритематического развития, такой рост образа, какие свойственны не вторым, а первым темам адажио Брукнера.

Итак, замысел Адажио необычен для его медленных частей именно соотношением двух образов — внеличного и индивидуализированного. Вместе с тем он органично вытекает из общей идеи симфонии и в ином, лирическом ключе развивает ту антитезу, которая составляет основу I части.

Развитие двух тем идет как бы параллельно. В репризных проведени-ях первой темы возрастает императивное начало, в репризе второй, на-против, еще больше усиливается напряженность лирического высказы-вания. Однако процесс их взаимодействия не образует целенаправленного движения к итогу. Поэтому Адажио Пятой симфонии уступает не только адажио трех последних симфоний, но и Шестой, где близкий драматурги-ческий замысел получил более яркое драматургическое воплощение.

Скерцо Пятой симфонии — одно из самых необычных у Брукнера. В его архитектонике сочетается трехчастность общей композиции и сонат-ность (с тремя темами) крайних разделов. В форме этого скерцо композитор повторяет строение скерцо двух Девятых симфоний — Бетховена и Шуберта.

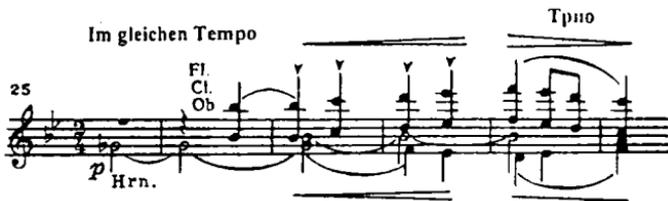
Облик скерцо оригинален отходом от эталона брукнеровской эпичес-кой танцевальности. Народно-жанровая основа драматизирована, в про-цессе развития в ней акцентируются психологические нюансы; усилена роль лирических элементов (в побочной партии).

Главная тема скерцо (d-moll) сочетает простоту интонаций с резко изломанной, как бы отталкивающейся от нижней доминанты линией остинантного баса, заимствованного из Адажио (так композитор тематиче-ски объединяет средние части цикла):

24 Molto vivace (Schnell) Fl. Ob. Cl. *p* *pp* Stroh arco

Побочная партия (F-dur), претворяющая черты лендлера и йодля, близка побочным партиям сонатных аллегро предыдущих симфоний. Калейдоскопическое мелькание тем объединяет остинантный пульс, в котором акцентируется то фантастическая полетность, то внутренняя собранность.

Многое в этом скерцо напоминает скерцо Девятой симфонии Бетховена — помимо формы это организующая сила осинантного ритма, колорит d-moll и даже славянский характер пасторальной темы трио:



Ни в одной другой симфонии Брукнера функции финала как итоговой части цикла не выявлены столь разнообразными приемами, как в финале Пятой. Во вступлении композитор использовал принцип пролога из финала Девятой Бетховена: темы предыдущих частей (начала интродукции и главной партии I части, Адажио) поочередно "отвергаются" решительными октавными возгласами заглавного мотива основной темы финала.

Сама тема (B-dur) относится к числу лучших финальных тем Брукнера. Ее лаконизм, интонационно-ритмическая концентрированность (заглавный мотив продолжается пунктированным поступенным движением с энергичной каденцией) создают плакатно-рельефный образ:



Внутренняя активность этой темы подчеркнута приемом фугированного изложения, когда каждое проведение с новой силой утверждает эту горделивую тему.

Ни обе лирические темы побочной партии (Des-dur и E-dur), ни заключительная не могут конкурировать с главной в яркости, рельефности тематического материала. Достойной "соперницей" ее становится новая торжественная хоральная тема, появляющаяся в конце экспозиции (H) и восходящая к хоралу интродукции. В начале разработки эта тема, высвобожденная от аккордового "облачения", развивается в виде фугато.

В репризе сонатной формы (от L) обе темы соединяются в большой двойной фуге (с совместной экспозицией), написанной в трехчастной форме с обширной разработкой и динамической репризой, завершение которой (от Q) образует грандиозную кульминационную зону.

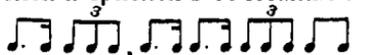
В репризе заключительной партии композитор вводит тему главной партии I части, причем оригинально соединяет их по горизонтали (тт. 464—474) и вертикали. Постепенно главная партия завладевает инициативой и развивается полифонически, приемами стреттных проведений, наложения прямого и обращенного вариантов тем, контрапунктического соединения с заключительной партией.

Огромная кода финала — это вторая разработка, еще один этап полифонического развития двух ведущих тем симфонии (главных партий крайних частей). Обе темы впервые сочетаются контрапунктически и их разнообразные комбинации и составляют главное содержание коды. Но подлинной вершиной коды становится торжественное заключение — Choral, как помечено в партитуре, где вновь соединяются темы двойной фуги (причем вторая тема в величавом звучании "хора" медных отодвигает тему главной партии на роль остигато-фактурного элемента), а в последних тактах вводится и тема главной партии I части. В этом брукнеровском кредо, поражающем грандиозной мощью, светоносной силой, воплотились представления Брукнера о высшем смысле человеческого бытия.

Возвращаясь к вопросу о месте Пятой симфонии, следует подчеркнуть, что она была, вероятно, важным и необходимым для самого Брукнера этапом. Только воплотив то, что просилось, он смог повернуть в иное русло свои размышления о пути человеческом, о роли духовного начала. Результатом этого явилась Шестая симфония.

Ш е с т а я симфония (A-dur, 1879—1881). Сам композитор называл симфонию "самой дерзкой". Этим названием она обязана своей I части, выделяющейся среди других симфоний Брукнера дразнящей энергией ритмического движения.

По меткому определению М.Ауэра, I часть — это апофеоз "брукнеровского ритма"<sup>1</sup>, то есть пятидольной ритмической формулы. Действительно, "игра" дуолей и триолей в сочетании с пунктиром образует лейтритм симфонии:



буквально пронизывают ткань этой части, определяя рисунок ее горизонтальных линий и полиритмические вертикальные наложения<sup>2</sup>.

Можно сказать шире: I часть это апофеоз ритма вообще, так как ни в одной другой симфонии мы не встречаем такого интенсивного ритмиче-

<sup>1</sup> Auer M. Anton Bruckner. S. 336.

<sup>2</sup> По мнению Г.Рождественского, полиритмия превратила I часть "в одну из самых трудных и загадочных во всем мировом репертуаре". "Я думаю, — продолжает он, — что по своей ритмометрической сложности эту часть можно позволить себе сравнить с опытами одного из самых интересных композиторов XX века — американца Чарльза Айвза в известном триптихе "Три места в Новой Англии" (Рождественский Г. Прембулы. М.: Сов композитор, 1989. С. 213).

ского развития. Оно имеет огромное смысловое значение; в нем — и трепетный пульс природы, и выражение непрекращающегося тока жизни, жизненной активности, героики.

Центральный образ симфонии — главная партия I части — один из самых вдохновенных и оригинальных у Брукнера. В нем воедино слиты обобщенная пейзажность и героика (в Четвертой симфонии они были дифференцированы в двух темах главной партии). Тихое "эхо" валторны, подхватывающее концы фраз основной темы, трепетный лучистый пульс высокого остинато скрипок (на тонической терции A-dur) ассоциируются с картиной рассвета, вызывая в памяти родственный образ бетховенской "Авроры". Вместе с тем это образ большой психологической наполненности.

Решительная мелодия главной партии выросла из военного сигнала, возвещавшего вечернюю зорю<sup>1</sup>. Ее ядро, симметрично обрамленное фанфарными ходами V—I и I—V ступеней, замкнуто, монолитно. Минорное наклонение темы<sup>2</sup> придает образу суровость. При повторении ядра (a<sub>1</sub>) в нем обнаруживается неустойчивость, акцентируются вопросительные интонации. Фанфарный ход эха преобразован в романтическую интонацию вопроса:

Majestoso  
VI.1, II

27

breit gezogen

Vc.  
Kb. *p*

simile

Hr.-solo

<sup>1</sup> Однажды, как рассказывает М.Ауэр, Брукнер должен был импровизировать на органе Санкт-Флориана перед крупным военным сановником. Узнав об этом, один молодой священник предложил использовать в качестве темы военный сигнал отбоя и навистел его. Брукнеру он понравился; позже из него родилась тема главной партии.

<sup>2</sup> Низкие II, VI и VII ступени функционально перекрашивают тоническое трезвучие A-dur, которое воспринимается скорее как D тональности d-moll.

The image displays a page of musical notation for the Sixth Symphony by Anton Bruckner. It consists of six staves of music. The first two staves are for the lower strings, with dynamics *mf* and *dim.* The third staff is for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.), with dynamics *poco cresc.* and *mf poco a poco cresc.* The fourth staff is for the Piano (Kl.) and Triangle (Tr.), with dynamics *f*. The fifth and sixth staves are for the upper strings, with dynamics *f* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Следующие фразы (b, c), связанные с энергичным пунктирным ритмом, усиливают героическую устремленность образа; постепенно светлеет колорит темы. Яркое тутти второго предложения резко контрастирует трепетному, затененному началу темы — возникает ощущение внезапно брызнувших лучей солнца, подчеркивается радостная упоенность жизнью. В целом, главная партия передает состояние душевного подъема, внутренней активности, в ней акцентировано психологическое начало. Отсюда большая, в сравнении с "Романтической", сложность интонационного строя, напряженность тонального развития (ладовая двойственность, затушевывание тоники, преобладание неустойчивости).

Некоторые исследователи называли Шестую симфонию Брукнера "Пасторальной", усматривая в ней связь с бетховенским произведением на основе некоторых внешних признаков — одинакового порядкового номера, отдельных картинно-живописных моментов в образном содержании, светлого тонуса. Более убедительной представляется связь с Седьмой симфонией Бетховена, которой Шестая близка приподнято-активным духом, тональным колоритом, ролью оstinatных ритмов как важного стилистического штриха. Однако именно в сопоставлении с ней выявля-

ются важные отличительные особенности брукнеровской симфонии, связанные с романтическим строем образов, их психологизацией.

Процесс психологизации образов проявляется и в лирике побочной партии (e-moll). Это декламационная тема-монолог, внутреннее напряжение которой подчеркнута полиритмией, насыщенной полифонизированной фактурой. Линия развития этой темы от сдержанного повествовательного начала к страстному изъятию лирического чувства характерна для многих кантиленных тем Брукнера. Три предложения партии (8, 24 и 20 тактов) построены по принципу "интонационного прорастания". Причем если в первых двух предложениях ощущается грань, отделяющая "зерно" (первые 4 такта) от продолжения, то в динамизированном 3-м эта грань сметена током мелодии, образующей стремительный подъем к общей кульминации, а затем длительный спад. Последовательное возрастание лирической экспрессии объединяет эти предложения в единое целое.

Ритмический пульс, пронизывающий I часть, обнажается в суровом активно-наступательном движении "расщепленного" унисона заключительной партии (C-dur).

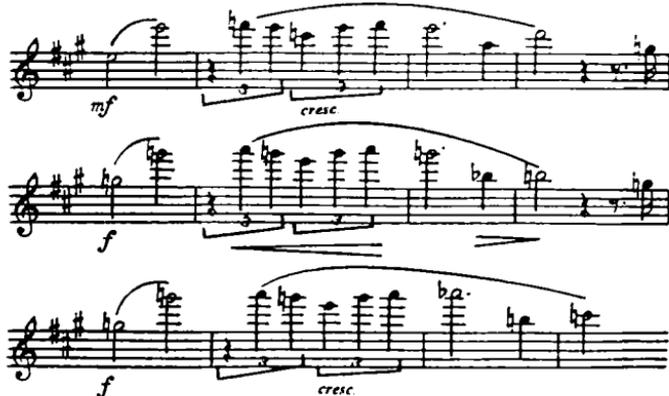
Среди группы мажорных симфоний I часть Шестой выделяется действенностью драматургии, компактностью архитектоники. Еще более важно, что здесь иной тип разработки: не динамически рассредоточенный, а устремленный к репризе. С таким типом мы встречаемся в сонатных аллегро драматических симфоний Брукнера (первые части Восьмой и Девятой, финал Третьей). Здесь же это связано не с драматическим содержанием, а с особым подъемом чувств, радостным мироощущением.

Для разработки I части характерна сосредоточенность на одном образе — главной партии. Ее развитие стало одним из самых художественно выразительных у Брукнера образцов использования приема обращения. Используя смену направления движения, очень рельефного в зрне главной партии, композитор с большим тактом изменяет его интервалику, по существу переинтонирует его и добивается образного переосмысления в страстное лирическое излияние:

28 [Majestoso]  
Fl. VI.

*mf*

*cresc.*



Тем более впечатляет его мужественное, величественное звучание у труб в кульминации, начавшейся неожиданным взрывом тутти. Троекратное проведение темы по малотерцовой цепи тональностей (Es—Ges—A) образует грандиозную кульминацию, которая срослась с началом репризы. Аналогичный прием использует Брукнер в I части Восьмой симфонии. Но если там драматически-конфликтная кульминация приведет к трагическому срыву, то здесь все возвращается к исходному моменту (второе предложение — O). Появление темы у низких струнных в сопровождении "свирельных" переливов флейты и гобоя усиливают картинность образа.

Эта грань основной темы особенно ярко проявилась в коде. В звучании валторны с контрапунктирующими ей деревянными духовыми зерно темы превратилось в Naturthema. Тембровым колоритом, красочными плагальными последованиями, наконец, линией развития основной темы от нежно-пасторального к ликующему звучанию (зерно переинтонировано в ходы по звукам тонического трезвучия) кода перекликается с кодой I части "Романтической" симфонии.

В Адажио Шестой симфонии (F-dur) ясно ощущается соприкосновение с Анданте Четвертой. Внутренний драматизм основного образа здесь также определяется контрастом размеренной поступи фона и сдержанной, но исполненной глубоко скрытого напряжения темы. Дополнительный драматический акцент вносит основанный на стонущих интонациях речитатив гобоя<sup>1</sup>. Ладовая двойственность темы (F-dur — b-moll), как в главной партии I части, окрашивает тему в сумрачные тона.

Связь с Анданте Четвертой проявляется отчасти и в форме. Первая реприза основной темы здесь также состоит из разработочного и репризного разделов. Но, в отличие от Анданте, вторая реприза основной темы отсутствует, что делает форму Адажио сонатной:

<sup>1</sup> Эти три мелодические линии сочетаются в сложном контрапункте; их перестановки являются одним из средств тематического развития в разработочном и репризном разделах основной темы.

A	B	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	Кода
г. п.	п. п.	разр. репр.	репр.	
		г. п.	п. п.	
F	E, c	Es	F	F, f
				F

Характер второй темы соответствует значению побочной партии. Это светлая, пронизанная теплым лирическим чувством, эмоционально открытая тема. Ее экспрессия усилена сплетением гибких мелодических горизонталей с неожиданно возникающими щемящими задержаниями. Напряженно развивающаяся тема в кульминации подобна страстному излиянию. Но вслед за ним как скорбное резюме появляется второй тематический элемент — траурное шествие-марш (с-moll, D). Размеренностью ритмического движения, скорбным характером, минорным колоритом он перекликается с первой темой, как бы подготавливая ее возвращение.

Развитие основной темы в маленькой разработке, а затем и в репризе идет по линии обострения драматической экспрессии образа.

Подлинным драматургическим центром Адажио становится реприза побочной партии. Ее начало поражает особой теплотой и одновременно почти малеровской утонченной хрупкостью звучания; в кульминации же она обретает мощный лирический напор. Полнота раскрытия этого образа, его протяженность оттеснили на задний план второй тематический элемент. Краткая реминисценция траурного марша уже не в состоянии повернуть развитие части в драматическое русло.

Просветленность, умиротворение, душевную ясность утверждает кода Адажио.

Скерцо (а-moll) продолжает линию фантастических скерцо Брукнера, начатую скерцо "Нулевой" симфонии и продолженную скерцо Третьей. Оно пронизано прихотливым ритмическим пульсом, свободно варьирующим лейтритм I части и создающим такие же полиритмические наложения в разных пластах оркестровой ткани. Легкое пиццикато струнных, остро ритмизованные кружащие, а затем легко взлетающие вверх мотивы скрипок создают характер стремительного, полетного движения. Нарастая, обретая плотность звучания, оно приводит к богатырскому плясу (тт. 11—15).

В сравнении со скерцо Третьей симфонии здесь появляется новый компонент содержания — эпическая героика. Ее элементы, скрытые в ритмической импульсивности, фанфарности скрипичных мотивов, обнаруживаются в кульминации крайних разделов, где тема скерцо превращается в героические фанфары.

Причудливое трио скерцо — своего рода романтические интермеццо, соприкасающееся с миром шумановской фантастики. Импровизационное сопоставление трех элементов образует его тематизм: призрачно-фантастическое пиццикато струнных, романтические сигналы валторн и песенно-танцевальная фраза деревянных, обнаруживающая сходство с основной темой Пятой симфонии. Частые переключения оркестровых

групп, контрастные смены штрихов, подчеркивающие фрагментарность тематического материала, имеющего чисто гармоническую природу, создают причудливость колорита трио.

Образной многоплановостью, органичным сочетанием фантастических, героических и народно-жанровых элементов, наконец, тональным колоритом эта часть предвосхищает скерцо Седьмой симфонии.

Финал (a-moll) завершает концепцию симфонии. Продолжая и развивая линию I части, он усиливает акцент на образах героико-действенных, воплощающих динамику жизненной борьбы. Обобщением этих образов стала главная партия, интонационно связанная с тематизмом предыдущих частей. В ее повелительных возгласах обнажен тот жанр фанфарного сигнала, который опосредованно претворен в основной теме I части и материале скерцо. Тональное развитие главной партии от минора вступительного раздела к одноименному мажору собственно темы намечает тональный план всей части. Ее вершина и итог — кода, где в сияющем A-dur'e особенно торжественно, мужественно и сильно звучит фанфарный вариант главной партии I части. Ее появление в последних тактах коды органично завершило интонационно-образное развитие финала и симфонии в целом.

С е д ь м а я симфония (E-dur, 1881—1883) — один из шедевров Брукнера, снискавший ему мировое признание и поныне остающийся наиболее репертуарным его произведением.

Вместе с "Романтической" Седьмая образует роскошную раму, обрамляющую цикл мажорных симфоний Брукнера. При бесспорных достоинствах Пятой и Шестой симфоний все же именно Четвертая и Седьмая образуют кульминации этого цикла, демонстрируя основополагающие начала его идейной концепции и музыкального стиля как таковые и в их динамике. Возникшая менее чем через десятилетие после "Романтической", Седьмая воспринимается и как ее продолжение, и одновременно как качественно новая ступень, свидетельствующая о драматизации мироощущения Брукнера и усложнении его музыкального языка. Поэтому, замыкая собой мажорные симфонии, Седьмая одновременно является переходным этапом к двум последним симфониям композитора.

Эпический взгляд на мир вновь ведет Брукнера к "началу начал". Подобно "Романтической", Седьмая симфония возникает из зачина — неторопливо восходящего обертонового хода солирующей валторны с виолончелями, рождающегося из приглушенного тремоло струнных и вызывающего ощущение чуткой тишины, трепетных переливов света, гулкой лесной дали. В этом фанфарном сигнале достигнуто удивительное сочетание чувственной картинно-изобразительной конкретности и такой предельной обобщенности, смысловой концентрированности, которая заставляет воспринимать его как образ-символ, символ гармонии и красоты мироздания. Его торжественный покой и тонкая поэтичность создают

особую атмосферу, окутывающую цикл симфонии. Образ природы и здесь является импульсом и стержнем брукнеровской концепции. Его гимническое утверждение в коде финала подытоживает трагические размышления Адажио и эпизоды героического противоборства с роковыми силами и грозными стихиями I и IV частей.

Как видим, многое сближает эти симфонии. Но многое и разделяет, о чем свидетельствует уже главная партия I части. Заглавный мотив валторны продолжается лирически наполненной кантиленой — объективный поначалу образ переводится в индивидуализированный план. Таким образом, уже исходный импульс художественной концепции Седьмой симфонии обнаруживает иную, нежели в Четвертой, природу: поэзия ландшафта сливается с острыми душевными переживаниями. Их смысл раскрывается в исполненном огромной психологической напряженности и подлинной трагедийности Адажио, которое становится центром симфонии. Его высокий пафос рожден осмыслением извечной коллизии "жизнь—смерть—бессмертие". Трагическая тема, вошедшая в концепцию симфонии и определившая своеобразие ее места в группе мажорных симфоний<sup>1</sup>, внесла соответствующие акценты во все образные аспекты произведения, придала напряженность его драматургическому развитию.

Лирико-драматическая направленность симфонии обнаруживает себя в I части. Это проявляется в психологической напряженности основных образов, которая возрастает по мере их развития, а в главной кульминации (в разработке) разрешается вторжением рокового начала — *Natur-thema* трансформируется в фанфару "рока".

Психологизация образного строя ярко ощутима и в характере скерцо. Героизированная жанровость, дополняющаяся фантастическими красками, обогащается изысканной лирикой трио с его прихотливо изменчивым тональным развитием, нежным рисунком оплетающих тему подголосков, пастельными тонами сменяющихся оркестровых групп.

Героический действенный финал менее других частей связан с лирико-драматической сферой. Но и здесь ее воздействие ощущается в нервной порывистости главной партии, отличающейся от сильных, подчеркнуто объективных героических образов в финалах других мажорных симфоний.

Фанфарное зерно главной партии выступает как лейттема симфонии. Концентрируя умиротворяющую силу и лучезарность образа природы, она появляется как резюме в кодах крайних частей. Вместе с тем лейттема является источником тем других частей, претерпевая ряд модификаций. Наиболее важная из них — превращение зова природы в героическую фанфару, которая определяет облик главной и заключительной пар-

<sup>1</sup> Разница между Четвертой и Седьмой симфониями подобна разнице между "Золотом Рейна" — эпическим прологом тетралогии, и "Валькирией", в которой сосредоточено лирико-драматическое начало и выделены философски-трагедийные моменты.

тий финала, а также входит в сочетании с жанровыми элементами в тематизм скерцо. Преломление фанфарности можно видеть и в проникнутой стихийной силой танцевальной заключительной партии I части. Так достигается внутреннее единство разных образных сфер.

Особенности облика Седьмой симфонии сфокусированы, как уже отмечалось, в характере главной партии I части, в поразительно тонком и психологически убедительном движении от глубокого покоя, элегической созерцательности к выявлению душевного волнения. Процесс развертывания темы сопряжен с возрастанием гармонической неустойчивости. Ведение ямбических мотивов с бессильно никнувшей интонацией ум. 5 насыщает тему декламационной выразительностью, в ней слышится глубоко затаенная мольба.

В сравнении с I частью Четвертой симфонии образная переакцентировка еще более ощущается в неуловимо-изменчивой кантилене побочной партии.

Ладовая двойственность (H—h), непрерывность модуляционного движения из диэзной в бемольную сферу придают собственно теме (первые 8 тактов) внутреннее беспокойство, романтическую устремленность. И каждое из последующих варьированных ее проведений (в том числе и в обращении), составляющих в целом некое подобие имитационной формы<sup>1</sup>, обогащает "палитру" лирического настроения: тема звучит то сдержанно, то страстно, то холодновато-отрешенно.

Сфере лирических образов, кружеву полимелодической ткани противостоит гетерофония танцевальной заключительной партии (h-moll).

В эпически-жанровое начало, составляющее "стержень" этого образа, композитор вносит дополнительные штрихи: острая звучность пиццикато струнных, угловатые мелодические ходы сообщают теме оттенок фантастической скерцозности, а скрытая фанфарность танцевальных интонаций, развивающих заглавный мотив партии, вносит в нее героические черты. Они обнажаются в кульминации в звонких сигналах медных.

Завершение экспозиции погружает нас в уютно-идиллический мир, воплощенный в почти шубертовской песенной мелодии скрипок, сопровождающих ее конрапунктах в духе йодлей и наигрышей, в "роговых" ходах валторны.

Иллюзорность этой идиллии обнаруживается в первых же тактах разработки. Минорный колорит темы главной партии в обращении, диссонантность поддерживающих ее аккордов тромбонов, одиноко "повисающие" в тишине неустойчивые интонации "наигрыша" флейты — всё проникнуто ощущением тревожного ожидания.

<sup>1</sup> Имитационно-полифоническая линейность сочетается в побочной с принципами вагнеровской "бесконечной мелодии".

Драматическая направленность развития образов определяет пафос разработки; колористическое же начало, в отличие от аналогичных разделов других мажорных симфоний, отступает на второй план. Главным средством драматизации исходных образов становится прием обращения, изменяющий направление движения. Так, изливающаяся из вершины-источника побочная тема приобретает характер страстного, взволнованного высказывания (второй раздел разработки, от I), в заключительной теме (третий раздел, L) возрастает поступательная энергия, подготавливающая главную кульминацию разработки (четвертый раздел, от M). Выделенная взрывом тутти, она обрушивается подобно горному обвалу. Широкий обертоновый ход зерна главной партии, также в обращении, превратился в грозную повелительную речь, своего рода глас судьбы. Каноническое проведение зерна у скрипок с высоким деревом и низких медных расщепляет оркестровую ткань на две драматургически-конфликтные линии, столкновение которых ассоциируется с титаническим противоборством героя с судьбой. Трагический характер диалога подчеркнут минорным ладом (с-moll), напряженностью гармоний, наплавающихся на тонический органнй пункт, ниспадающим по звукам уменьшенного септаккорда унисонным ходом, который жестко обрывает кульминацию.

Дальнейшее развитие главной партии в разработке — это постепенное преодоление трагических эмоций и возвращение к идиллически-светлому настроению, которое устанавливается лишь в репризе. Ее вступление ассоциируется с аналогичным местом в Четвертой симфонии. Воздушный контрапункт скрипки и флейты (еще один блистательный пример использования обращения), трепетное "свечение" тремолирующего фона, перенесенного в высокий регистр, пасторальные переключки-имитации зерна темы в дальнейшем ее развитии — всё подчеркивает тонкость, изысканную пасторальность, усиливает колористически-пейзажные моменты.

Тем ярче оттеняется в репризе драматическое звучание побочной партии. Сжатые до начального двутакта проведения темы сливаются в напряженно устремленную вверх мелодическую линию. Ей вторят скорбные секундовые мотивы контрапункта скрипок, выразительность которых столь велика, что во второй волне нарастания он вытесняет тему.

Отличительная черта репризы, усиливающаяся к ее концу — возрастание контрастности образных сфер. Сопоставление динамизированных побочной и заключительной партий дополняется контрастом завершающего раздела репризы и коды. Развивая разные тематические элементы главной партии, изначально слитые в ней воедино, они заостряют внутреннюю противоречивость образа до противопоставления различных эмоционально-психологических состояний. Стенающие ямбические мотивы, поднимающиеся на фоне глухого зловещего рокота литавр, обра-

зуют завершение экспозиции — одну из самых пронзительно-скорбных страниц музыки Брукнера.

Настроение тихой радости устанавливается в первых тактах коды. На глубоком фоне тонического органного пункта E-dur, опеваемые пентатонной фигурацией скрипок торжественно и умиротворенно ведут валторны и трубы фанфарный мотив главной партии в контрапункте с его обращением (у флейт и гобоев). Постепенное включение новых тембров создает типично брукнеровское крещендо, завершающееся звонко-ликующим звучанием Naturthema. Трагическое в судьбе человека отступает перед светлым величием вечной жизни природы.

В мировой литературе найдется не много образцов столь глубокого, вдохновенного воплощения трагических размышлений о бренности человека и одновременно страстной веры в его бессмертие, как в Адажио Седьмой симфонии. Проникновенность, искренность этой музыки уникальны, как уникальна и история ее возникновения<sup>1</sup>. Частный повод (провидение смерти Вагнера) привел композитора к высочайшему обобщению извечной драмы человеческой жизни. Личные чувства переплавились в философски высокое и глубоко выстраданное осознание неизбежности трагического конца, связываемого в соответствии с религиозными верованиями композитора с идеей бессмертия. Как и в других симфониях, бессмертие мыслится здесь как растворение конечной жизни в бесконечности мироздания, как приобщение человека к высшей гармонии, что и составляет конечный смысл его бытия. Вместе с тем в Адажио Седьмой композитор властно утверждает и другую мысль, выраженную в цитате "non confundar in aeternum" ("не постыжусь я в вечности") из "Te Deum" в тт. 4—6 основной темы:

Im gleichen gemäßigten Tempo "Te Deum"

Solo quartet non confundar in aeternum

Эта ключевая по смыслу фраза, выразившая гордое сознание величия человеческих свершений, нетленности духовных ценностей, определила жизнеутверждающий пафос воплощения трагической темы.

Адажио Седьмой симфонии (cis-moll) — своего рода эталон брукнеровских медленных частей. Его основная тема — одна из наиболее обоб-

<sup>1</sup> Брукнер так описывает ее в письме к Ф. Моттлю: "Однажды я вернулся домой и мне стало очень грустно; я подумал, что мастеру (Вагнеру. — М.Ф.) осталось недолго жить: так мне пришло в голову cis-moll'ное Адажио" (Auer M. Anton Bruckner. S. 356.)

щающих хоральных тем Брукнера. Интонационно заостренная мелодическая линия ее опирается на аккордовый остов. Медленная смена гармонии, хоральный склад фактуры, густое, несколько сумрачное органное звучание квинтета вагнеровских туб подчеркивает суровую торжественность, строгость, глубокую сосредоточенность настроения, создавая образ большой трагической силы. Экспрессия темы углубляется напряженным модуляционно-насыщенным гармоническим движением.

Многое в этой теме указывает на Вагнера: специфический тембр ведущих теноровых туб, характер интонационного и гармонического развития темы, преломляющей черты вагнеровской "бесконечной мелодии". Тонкая нюансировка, подвижность психологических состояний, свойственные вагнеровской лирике, сочетаются здесь с типично брукнеровской величавостью тона, неспешностью повествования.

Великолепный образец протяженных лирических кантилен Брукнера, тема складывается из крупных, отчлененных друг от друга паузами построений, объединенных в единое целое двумя динамическими нарастаниями. Кульминация темы — полный невыразимого страдания возглас скрипок, каждый звук которого скандируется аккордом  $\Pi_7$  cis-moll.

Внутренняя контрастность заложена в двух элементах темы: экспрессивно изломанной мелодии теноровых туб и строгой хоральной фразе струнных ("non confundar"<sup>1</sup>). В последующем развитии контраст этих элементов, воплощающий контраст трагической рефлексии и душевной устойчивости, составляет внутренний импульс развития основного образа.

Углубленный психологизм основной темы оттеняется светлым лиризмом, сердечностью второй темы (Fis-dur) с ее ярко выраженным венским вальсовым обликом. Простота интонационного строя и гармонического развития, безыскусность типичной для бытовых жанров трехчастной формы подчеркивают народно-жанровые истоки образа.

Форма Адажио (двойная трехчастная) обладает особой концентрированностью, идеальной художественной соотнесенностью всех разделов. Но главное ее достоинство — динамизм, действенность, обусловленные сквозным развитием основного образа от яркого трагического переживания к экстатической радости (в кульминации). Вклиниваясь в это развитие, вторая тема создает контрастный фон происходящему в теме процессу, делает его более выпуклым.

Начало первой репризы основной темы вновь погружает нас в атмосферу подчеркнута сумрачных размышлений. Дальнейшее развертывание этого раздела с поочередным развитием основных элементов главной

<sup>1</sup> Еще одна цитата из той же части "Te Deum" — "In te, Domine, speravi" — включена в тему при подходе к ее кульминации (тт. 23—26).

темы образуют два динамических нарастания; каждое из них завершается героической трансформацией этих элементов.

Высокий эмоциональный накал второй репризы сразу обнаруживается в тревожно плещущемся фигуративном фоне струнных. Весь раздел представляет собой единую линию "восхождения" от ядра темы через непрерывное секвентное развитие второго элемента к главной кульминации. Ее вершинная точка, выделенная яркой энгармонической модуляцией из H-dur в C-dur, широкими разливами фигураций струнных, фанфарными возгласами духовых, победно утверждает тему "non confundar".

Но кульминация "гаснет"<sup>1</sup> и переходит в скорбную, передающую внезапное оцепенение, трагическую застылость чувств речитацию квинтета туб (минорный вариант "non confundar"), которая прерывается неожиданно вырывающимся "рыданием" валторны.

Завершается Адажио кодой-реквиемом. На фоне тонического органического пункта вздымаются горестные ламентации скрипок. Лишь в последних тактах нисходит просветление. Скорбный первый элемент темы преобразуется в "лесную" фанфару, сближаясь с лейттемой симфонии. Окрашенный в одноименный мажор, он поражает тихой торжественностью и величавым спокойствием. Это один из ключевых моментов части: трагическая напряженность чувств растворяется в созерцании вечности, высшей гармонии.

Своеобразие скерцо Седьмой симфонии ярко выступает при сопоставлении его со скерцо Четвертой. Позитически красочная картинность, романтика лесных охотничьих образов "Романтической" с его блестящим мажорным звучанием сменяется здесь феерической картиной воинственного танца сказочных великанов. Героизированный лендлер, погруженный в атмосферу романтической фантастики — так можно было бы определить облик скерцо.

Начало скерцо подобно призрачному хороводу с доносящимися издалека сигналами трубы. Его полетное стремительное кружение обретает в кульминации взрывчатую силу. В неистовых завываниях низвергающегося хроматического движения, взвихренного начальной импульсивной интонацией, ощущается мрачно-фантастическая сила. Этой стороной разного содержания скерцо предвосхищает демонический характер скерцо Девятой.

Как и в других скерцо Брукнера, здесь велико значение картинно-колористического начала, которое проявляется в контрастах парящего

<sup>1</sup> В процессе создания Адажио вмешалась жизнь. Когда композитором была написана C-dur'ная кульминация, в Венскую консерваторию пришла депеша о смерти Вагнера. Отчаяние Брукнера было безграничным. В письме к Т.Хельму он рассказывал: "И тут я плакал, о, как плакал — и только тогда я написал мастеру настоящую траурную музыку" (Auer M. Anton Bruckner. S. 358).

кружения и могучего пляса, в создающих ощущение пространственности фанфарных сигналах, звучащих то призрачно и фантастично, то воинственно, то подобно пасторальным переключкам (имитации в прямом движении и обращении в середине крайних частей).

В трио господствует лирический образ. В покачивающихся интонациях, неподвижности органного пункта, в ласковости и задушевности темы угадываются черты колыбельной. Но в процессе дальнейшего становления темы композитор постепенно усложняет лирический образ. Возрастает острота тяготений в мелодии, поддержанная текучим модуляционным движением в далекие тональности.

Многое в скерцо Седьмой симфонии говорит о преимущественности со скерцо Девятой Бетховена, которую можно видеть в героизации народно-жанрового начала, мятежном духе скерцо, пронизанном могучим остигнутым пульсом, в стихийной мощи его развития, контрастной многоплановости содержания (у Бетховена с акцентом на героической маршевости, у Брукнера — на эпической танцевальности).

Драматические коллизии, развернувшиеся в I части и Адажио, получают разрешение в финале в образах героической борьбы, преодоления грозных, враждебных человеку стихий и заключительном апофеозе мироздания.

Финал Седьмой симфонии — один из самых тематически ярких, драматургически действенных и композиционно цельных у композитора. При подчеркнутой контрастности и обособленности внутренних разделов (благодаря приему генерал-пауз) здесь очень сильны динамические тенденции, проявляющиеся в сквозном развитии основного образа, сжатии репризы и ее направленности к коде.

Первые такты финала с рождающейся из тонической терции E-dur темой воскрешают в памяти начало симфонии: неторопливое восхождение фанфарного мотива преобразовано в полетное движение маршевой темы скрипок. Передающая состояние радостной окрыленности, главная партия отличается от аналогичных партий компактностью формы (период повторного строения).

Облик побочной типичен для брукнеровских финалов — это строгая хоральная тема<sup>1</sup> в сопровождении размеренного шага низких струнных:

[Bewegt, doch nicht schnell]

30

VI.

Vc., Kb. Pizz

*p. poco a poco cresc. cresc.*

<sup>1</sup> Она близка "Crucifixus" из "Credo" мессы e-moll.

Простота поступенной мелодической линии компенсируется замысловатым тональным развитием с неожиданными смещениями из бемольной сферы в диезную и обратно (тональный план первых строф: As—b, H—cis, Cis—E, Es—Ges). Последовательное нанизывание хоральных строф растягивает форму периода до размеров поистине грандиозных — около 60 тактов, что вдвое больше размеров главной партии. Сосредоточенное раздумье внезапно прерывается повелительным унисоном заключительной партии (a-moll).

В его напористом восходящем по звукам трезвучия движении с акцентированными остановками в кульминации и категоричными концовками слышится властность все сокрушающей силы. Мощная энергия расщепляет затем унисон на две сталкивающиеся в противодвижении мелодические линии.

Принцип сопоставления контрастных тематических пластов продолжен и в разработке. Так, первому ее разделу (от N), где господствует развитие лирического варианта главной партии (в обращении), противопоставлен взрывом динамики следующий раздел, рисующий картину титанической битвы с силами зла. В заключительной партии усилена ее взрывчатость — резче противодвижение фактурных пластов, круче изломы секвентного развития. Стремительный взлет унисона оркестра трагически обрывается на самом высоком и неустойчивом звуке.

Главная кульминация разработки — ее четвертый раздел (от U), обрванный драматически напряженным развитием главной партии. В его вершинной точке медные звонко провозглашают новую тему (с т. 8 до W). Ее броские ораторские интонации в сочетании с тройным пунктирным ритмом родственны таким героическим темам Брукнера, как главные партии первых частей Третьей и Четвертой симфоний. Но в победном пафосе этой темы пробивается драматическая нота, которая приводит к внезапному срыву, что создает мощный импульс для дальнейшего "движения" формы.

Появление радостно-устремленной главной партии, казалось бы, соответствует характерному для брукнеровской сонатности типу статической репризы. Однако в дальнейшем ее развертывании обнаруживаются разработочные черты, и реприза воспринимается как продолжение разработки — следующий этап развития основного образа, вытеснивший из репризы другие партии. Волнообразность развития с двумя протяженными динамическими нарастаниями подчеркивает предыктовый характер репризы главной партии, ее устремленность к коде.

Начало коды поражает яркостью и красочностью колорита. Из глубины вибрирующего, лучистого сияния трезвучия E-dur возникает у валторн маршевый мотив главной партии финала. Он ширится, растет, множится в звонких сигналах меди, превращается в ликующий победный пе-

резвон. В кульминации светло и величественно звучит эпическая лейттема симфонии, утверждая животворящую силу природы, мощь человеческого духа, вечное цветение жизни.

## ВТОРОЙ ЦИКЛ МИНОРНЫХ СИМФОНИЙ

Две последние симфонии занимают особое место в наследии Брукнера. Они подводят итог нравственным исканиям композитора, его напряженным раздумьям о смысле бытия. Венчая творческий путь австрийского мастера, эти симфонии одновременно завершают развитие драматической линии его симфонизма. Индивидуальный облик каждой из них выявляет разные аспекты концепции Брукнера. Восьмая симфония рождается из трагедийного монолога-размышления, ему будет интонационно близко начало Пятой симфонии Шостаковича; Девятая — из героического бетховенского клича. Но каждая из них — это философская трагедия конца романтического века.

Восьмая симфония (с-moll, 1884—1887). Окончив работу над партитурой, композитор показал ее Г.Леви. Тот счел симфонию неисполнимой (главным образом, из-за ее чрезвычайной протяженности) и предложил сделать ряд сокращений. Тяжело пережив отказ, композитор все же сделал вторую редакцию в 1889—1890 годах, значительно отличающуюся от первой: были переставлены местами средние части, к I части написана новая кода в характере скорбного резюме. Исполненная с огромным успехом в 1892 году под управлением Г.Рихтера, симфония была названа сторонниками Брукнера "венцом музыки нашего времени".

Ее прообразом явилась Вторая симфония (также с-moll). Однако если Вторая — волнующий рассказ о глубоко сокровенных лирических переживаниях, поведенный с трогательной простотой и непосредственностью, то Восьмая — мучительная, обнажающая глубины человеческого духа исповедь, в которой герой поднимается до осмысления "роковых вопросов" бытия. Вместо лирического героя Второй симфонии здесь перед нами герой трагический, стоящий в одном ряду с Манфредом Байрона или Фаустом Гёте. Убедительной представляется и аналогия с Прометеем, имеющаяся в написанной И.Шальком к премьере симфонии литературной программе.

Замысел Восьмой симфонии проникнут жизнеутверждением. Подобно бетховенским героическим симфониям ее концепцию можно было бы определить как путь "от мрака к свету". При этом преодоление трагических коллизий мыслится в противостоянии человеческого духа, черпающего свою силу в божественной красоте и гармонии мироздания, силам зла. Сочетание психологического и объективного определяет своеобразие Восьмой симфонии как симфонии трагедийно-психологической и одновременно эпической. В ней, может быть, ярче, чем в других симфониях,

ощущается связь с "Кольцом нибелунга" Вагнера и особенно с "Валькирией", где персонажи наделены и эпическим величием, и остро драматическими переживаниями.

Особенности жанра проявляются в музыкальной драматургии. С одной стороны, воплощая жизнь человеческого духа с ее мучительными противоречиями, Восьмая симфония разворачивается как напряженный монолог. Но конфликтность психологических процессов столь остра и действенна, что в узловых точках развития внутренний конфликт перерастает во внешний, выражающий противоборство героя с "роковыми" силами. Так монологичность высказывания соединяется с принципами драмы. Взаимодействие разных принципов выражения конфликта делает драматургию Восьмой особенно рельефной.

С другой стороны, драматургии симфонии присуще письмо крупным планом, фресковость. От эпики идет и общий характер музыкальной речи — величественной, неторопливой, весомой.

Четырехчастный цикл Восьмой симфонии представляет собой вариант того "эталона", прообразом которого послужил цикл Девятой Бетховена. Связь с Бетховеном проявляется в напряженной трагедийности I части, героизированной жанровости скерцо, изменении порядка средних частей цикла. Последние части воспринимаются как две кульминации цикла. Адажио — философско-психологический центр цикла, раскрывающий глубину субъективных переживаний. Финал становится завершающим этапом драматичной, но победоносной борьбы героя с роковыми силами; его итоговое значение, как и у Бетховена, подчеркнуто возвращением тем предыдущих частей.

Последовательность развития проявляется в объединении цикла лейттемой, роль которой выполняет зерно главной партии I части. Воплощая трагическое начало, оно звучит в узловых моментах Адажио и финала.

Не менее важна и система интонационных связей, берущая свое начало в лейттеме и охватывающая основные темы симфонии. Особое значение имеют интонации малой секунды (а), восходящей сексты (b), взятой скачком или в поступенном движении, и плавно ниспадающий ход (с — см. пример 31). Каждая из них имеет исторически закрепленную семантику, связанную более всего с образами лирического или драматического плана: первая — душевного смятения, вторая — внутренней устремленности, вопроса, третья — жалобы, стона.

Глубина и величественность замысла симфонии вызвали увеличение оркестрового состава до тройного. Группу медных духовых композитор усилил вагнеровскими теноровыми трубами, а также ввел такие ярко колористические инструменты, как арфу, треугольник, тарелки.

Особенность Восьмой симфонии как психологической трагедии проявляется в характере главной партии I части. Неторопливо льющаяся,

сотканная из напряженно вопрошающих интонаций, отделенных паузами, тема подобна патетическому, наполненному глубоким раздумьем монологу. Близкая темам-монологам Листа, она еще более родственна интеллектуально-философскому тематизму Баха (на это указывает и полифонически-линейная природа темы):

31 Allegro moderato

Hr. *pp*

Vla Vc. *pp*

kl. I

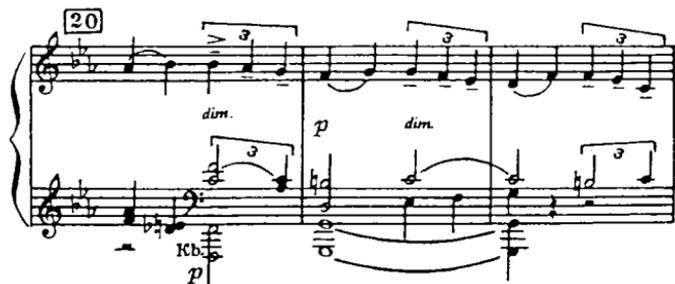
ob., kl. I *p*

*mf*

*cresc.*

VI. I, II *f*

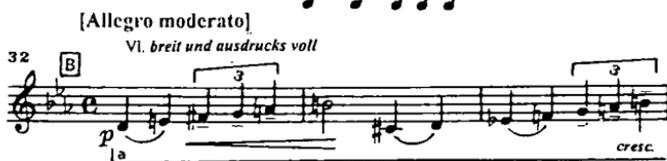
Vla, Vc. *fc*



Внутренняя конфликтность образа выявляется в диалогическом расщеплении ткани: трагической экспрессии вопрошающих фраз низких струнных противопоставлены скорбные реплики-эхо гобоя и кларнета, повторяющие ниспадающую заключительную интонацию зерна. Декламационные фразы, варьирующие зерно, образуют напряженный, идущий уступами подъем, сопровождающийся нарастанием динамики и гармонической неустойчивости (тональное развитие идет от f-moll как S тональности с-moll через цепь эллиптических оборотов к D, причем тоника появляется лишь с последней нотой всего предложения). Достигнув кульминации, он переходит во взволнованную кантилену замыкающего построения (тт. 18—22)<sup>1</sup>. От скорбного раздумья к яркой лирико-драматической экспрессии — таков путь напряженного становления музыкального образа уже в 1-м предложении.

Во 2-м предложении внутренний контраст углубляется: в мощном и жестком звучании первых фраз у медных (тт. 24—32) обнажаются грозные, непреклонные черты (отсюда протягивается арка к трагедийным кульминациям в разработке и репризе); замыкающее построение еще более взволнованно.

Побочная партия (G-dur) переключает действие в мир светлых, поэтически одухотворенных чувств. Певучая, широко разливающаяся тема соединяет в себе полноту симфонического развития и четкость структуры. Мелодическая линия, охватывающая в напряженном движении к своей вершине две с половиной октавы, выросла из вариантного развития зерна — восходящего гаммообразного хода в объеме сексты, организованного брукнеровским ритмом :



<sup>1</sup> 1-е предложение представляет собой структуру пары периодичностей с замыканием (а а<sub>1</sub> b b<sub>1</sub> с). Сходно построена и побочная партия, каждое предложение которой имеет структуру цепи периодичностей с замыканием (а а<sub>1</sub> b b<sub>1</sub> с с<sub>1</sub> d).

Заключительная партия (es-moll) — это внешний план действия. Решительная, широкая поступь пиццикато струнных, маршевый ритм властно перебивающих друг друга мотивов создают образ суровой и непреклонной силы. Его наступательная энергия подчеркнута двухэтапным нарастанием: вначале к ярко драматическому диалогу (тт. 103—108), затем — к широкой героической теме трубы, переходящей в триумфальные фанфарные возгласы (тт. 120—127). Как предвестие трагических событий воспринимается срыв этой кульминации. На мерцающем фоне скрипок вновь тревожным вопросом звучит зерно главной партии. Томительное ожидание разрешается в завершающем разделе экспозиции, где словно далекие переклички рогов звучит мажорный вариант лейттемы.

Разработка I части Восьмой симфонии едва ли не самая действенная и лаконичная у Брукнера. Ее образный путь — от умиротворения, навеянного образами природы, к жесточайшему потрясению души, к катастрофе. Эти крайние точки связаны с развитием лейттемы. В начале разработки в хоральном звучании туб и валторн она исполнена тихой торжественности. Напротив, в центральной кульминации на грани разработки и репризы (L—N) лейттема персонифицирована в образ "рока". В этом важнейшем драматургическом узле I части обнажена непримиримость двух начал: трагически-рокового и лирического. Их противопоставление, составляющее внутреннюю конфликтность главной партии, перерастает

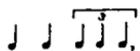
здесь в открытое столкновение (подобно кульминации первых частей сонаты *b*-*mol* Шопена и Шестой симфонии Чайковского). Взрывчатая сила кульминации, создающей почти театральный эффект схватки, достигается приемом одновременного (а не диалогического, как в экспозиции) взаимодействия контрастных пластов: фанфар "рока" у медных (лейттема в увеличении) и стонущей мелодии у струнных, выросшей из ниспадающей интонации лейттемы.

Троекратное столкновение контрастных образов (*f* — *As* — *c*) завершается трагическим срывом: печальной опустошенностью веет от тихого рокота литавр, траурного звучания труб, скандирующего ритмический остов лейттемы. Вряд ли можно найти у Брукнера подобный этому момент горького осуждения. Дальнейшее развитие главной партии в репризе подобно длительным, драматичным, но безуспешным попыткам преодолеть внутреннюю смятенность, вернуться к исходному началу, обрести целостность.

Глубина конфликта привела к сжатию в репризе светлого образа побочной партии и расширению заключительной, которая знаменует окончательное утверждение трагического начала. Ее обширная кульминация, продолжая кульминацию на грани разработки и репризы, также характеризуется конфликтной двуплановостью музыкальной ткани: скорбному оstinato медных и литавр, скандирующих ритм лейттемы, противостоит жгуче-госкливый кантиленный контрапункт струнных и деревянных духовых. Но если предшествующая кульминация захватывала накалом борьбы, то здесь акцентирован трагизм обреченности. Брукнер назвал это место "возвращением смерти" ("Todesverkündigung").

Кода I части — скорбное, лаконичное послесловие, подытоживающее трагический исход конфликта. Скорбно-отрешенное звучание лейттемы, словно прикованной к тоническому органному пункту, растворяется в оstinato последних тактов, сопровождаемом мерными ударами литавр. "Так бьют часы смерти" — сказал о коде композитор.

Органичность последовательного драматургического развития в I части обуславливается взаимодействием двух ритмоформул: пунктирной, связанной с образами трагически-роковыми, и плавной брукнеровской



воплощающей лирическое начало. Они экспонированы в главной партии, ритмическое развитие которой идет от пунктирного ритма к постепенному формированию пятидольной фигуры. Последняя переходит затем в побочную и далее заключительные партии.

Противопоставление двух ритмоформул приобретает драматургическое значение в кульминации на грани разработки и репризы, где оно выявляет противоборство конфликтных начал. Трагическая направленность конфликта подчеркнута усилением роли пунктирной ритмоформулы, ассоциирующейся в кульминации репризного проведения заключительной партии и в коде с ритмом траурного марша.

На пути от трагедийной I части к героическому финалу скерцо выполняет роль переломного пункта — действие обращается к внешнему миру, воплощенному в стихии грубоватого народного танца. Грузную размашистую тему в характере народного лендлера (в размере  $\frac{3}{4}$ , с опорой на звуки трезвучия и "вдалбливанием" тоники на сильной доле) сам композитор назвал "немецким Михелем". Трактованная как мощный эпический образ, она дополняется фантастически-ирреальным фоном — зыбким, скользящим движением тремолирующих струнных, неустойчивость которого подчеркнута напряженной краской уменьшенных гармоний, фригийским наклоном тональности с-moll.

Традиционная для брукнеровских скерцо сложная трехчастная форма складывается в Восьмой симфонии как-то особенно легко и непринужденно. Словно подчиняясь затейливой "игре" с основной темой, композитор то подчеркивает в ней напористость движения и мощный размах, превращая ее в кульминации крайних разделов в массовый танец с тяжелым притопыванием и героическими фанфарными кличами, то усиливает в ней фантастическую полетность, красочную изменчивость; наконец, в середине крайних разделов тема скерцо трансформируется в лирический образ.

Многоплановость содержания, непринужденное сочетание различных образных сфер (жанрово-эпической, фантастической, лирической) типичны для скерцо поздних симфоний Брукнера. Ощущение внутреннего единства есть результат уже отмечавшегося выше мастерства композитора в работе с исходной темой, которая в результате вырвирования неузнаваемо изменяет свой первоначальный облик.

В образной трансформации темы велика роль оркестровых эффектов. Прозрачные воздушные звучания чередуются с грандиозными тутти, в которых выделяется "глас" медных духовых инструментов. Изысканностью инструментовки выделяется начало середины крайних частей: на тремолирующий фон струнных тонкой вязью накладываются переключки деревянных духовых, в которых едва узнается тема (в обращении, разложенная по неустойчивым звукам). Красочен и переход к репризе крайних разделов (т.т. 123—134) — мягкая педаль валторны с приглушенным тремоло литавр вносит элемент картинности, пленэрности.

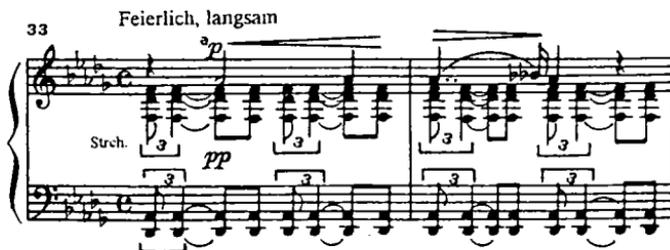
Лирические образы скерцо сконцентрированы в трио, содержание которого композитор пояснил так: "Михель удобно расположился на вершине горы и грезит, глядя на страну". Его основная тема, сдержанная и мечтательная, необычна для жанровой части симфонического цикла. Ее хоральная фактура (с вкраплениями начального оборота фразы "non confundar" в т.т. 11—12, 25—26), мерную пульсацию которой оживляют неожиданные тонально-гармонические "сдвиги", ее декламационная мелодическая линия скорее соответствуют духу адажио. Это один из прекрасных образцов "бесконечной" мелодии Брукнера, демонстрирующий его

технику внутритематического развития. Вариантное обновление мотивов, перемежающееся с введением новых, образует широкую, в диапазоне трех октав, мелодию. В процессе развертывания она насыщается яркой лирической экспрессией вплоть до экзотических вспышек. Достигнув кульминации, тема неожиданно растворяется в золотых ходах валторн, поддвеченных изысканными арпеджио арф. Это одно из самых тонких по колориту мест в скерцо, где композитор отдает дань характерной для данного раздела пасторальной образности.

Скерцо Восьмой симфонии — промежуточное звено между аналогичными частями Седьмой и Девятой симфоний; от героизированной жанровой и эпической народности скерцо Седьмой оно прокладывает путь к сложной психологизированной фантастике Девятой.

Медленная часть Восьмой симфонии принадлежит к числу самых драматически насыщенных и действенных адажио у Брукнера. Его идея, обусловленная общей концепцией симфонии, внутренне динамична — преодоление трагических переживаний, обретение твердости духа в слиянии с природой. Последовательно развиваемая, эта идея воплотилась в широкой гамме противоречивых и одновременно взаимодополняющих психологических переживаний: от философского размышления до возвышенного экстаза, от отрешенной созерцательности до торжественного ликования, от трагического потрясения до умиротворения. По глубине и величю мысли, тонкости чувств Адажио можно сравнить с лирикой Баха и позднего Бетховена.

Многоплановостью эмоциональных состояний, гибкой их изменчивостью и обусловленной этим тематической многоэлементностью отмечена основная тема части. Начинаясь как задумчиво-сосредоточенный, возвышенный ноктюрн<sup>1</sup>, тема постепенно обнаруживает внутреннее волнение, страстность. Слово оттолкнувшись от начальных интонаций, "прикованных" к одному звуку (а), мелодия разливается в широком ниспадающем движении (b):



<sup>1</sup> Его первые такты с их трепетно пульсирующим фоном, поддерживающим парящую мелодию, напряженность гармонического развития, затеняющего минорными красками мажорный лад, благородная мягкость звучания бемольной тональности *Des-dur* ассоциируются с *As-dur*'ным разделом любовного дуэта из II действия "Тристана и Изольды" Вагнера.

The image displays four systems of musical notation for the first movement of the Sixth Symphony by Anton Bruckner. The top system is for the piano (Kl. VI. I), featuring a complex texture with triplets and a dynamic marking of *p*. The second system continues the piano part, marked with *cresc.* and *dim.*. The third system introduces the woodwinds and brass, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horns (Hr.), Trombones (Tb.), Trumpets (Fg.), and Strings (Strch.), with a dynamic marking of *Pos ff*. The fourth system focuses on the strings (Strch.), showing a dynamic progression from *dim.* to *p* and *pp*.

Затрудненный уступами подъем сопровождается ростом гармонической неустойчивости. В кульминации напряженный колорит темы неожиданно пререзает светлая краска секстаккорда A-dur, по звукам которого победно устремляется вверх ликующая фанфарная мелодия (с). Внезапно обрываясь, она переходит в хорал (d), сначала аскетически строгий, а затем просветленный, растворяющийся в дивизи струнных и звонком арпеджио арф. Это момент внутреннего озарения, преодоления скорби<sup>1</sup>.

Являясь мощным импульсом дальнейшего развития части, основная тема как бы намечает ее основные этапы — от сосредоточенной сдержанности через выявление и преодоление внутреннего драматизма к светлой торжественности (в главной кульминации) и умиротворенному просветлению (в коде).

<sup>1</sup> Хрупкость, неземная чистота хорального звучания близки музыкальной характеристике вагнеровского Лоэнгриня.

В противоположность Адажио Седьмой симфонии здесь обе темы двойной трехчастной формы близки друг другу в жанровом отношении. Вторая тема (E-dur) с ее проникновенными ласковыми интонациями, в теплом тембре виолончелей — также мир тонких лирических чувств, но иных, наполненных светом и умиротворенностью. Органично входит сюда и хоральный эпизод в мягком торжественном звучании туб (тт. 67—70) — в музыке Брукнера подобные эпизоды ассоциируются с образами возвышенного созерцания, пантеистического растворения в природе. И далее тема устремляется к кульминации, где лирическое чувство изливается широко и свободно, словно в общении с природой герой ощутил всю полноту жизни.

Первая реприза основной темы сразу динамизирует неторопливое течение музыкальной мысли. Симфоническое развитие ломает структуру темы; вместо четкой формы периода здесь цепь напряженных нарастаний к кульминации. Драматизм ее подчеркнут, как в кульминации I части, противопоставлением контрапунктических мелодических пластов.

Характер репризы второй темы подтверждает ее роль в концепции Адажио как воплощения светлого идеала. Вариационно-динамический тип этой репризы сохраняет целостность данного образа, усиливая благодаря включению выразительных подголосков его теплоту, мягкость. В кульминации тема приобретает характер возвышенно-приподнятого, торжественного излияния.

Развитие Адажио устремлено ко второй репризе основной темы. Именно здесь происходит важное для концепции всей симфонии преодоление трагических переживаний. Ход образного развития этого раздела определяется линией заключенных в нем кульминаций — от трагической к гимнической. Сама их последовательность повторяет последовательность кульминаций в репризах первой и второй тем, которые здесь как бы слиты в рамках одного раздела. В этом проявляется обобщающее значение второй репризы.

Строение этого раздела оригинально: его крайние точки полностью совпадают с темой, середину же образует ее протяженное разработочное развитие. Органично введенное внутрь темы, оно раздвигает ее рамки, смещая к концу ликующую фанфарную кульминацию.

Путь к ней образован цепью напряженных нарастаний. Выразительность первого из них подчеркнута контрастом тревожно пульсирующего, смятенного фона струнных и грузных аккордов медных, прерываемых фанфарой "рока" (лейттемой симфонии). Внутренний конфликт перерастает во внешний. Единоборство человека и "рока" завершается трагически: на гребне кульминации скорбно никнет страстно протестующая начальная фраза основной темы.

Но уже следующее динамическое нарастание завершается переломом, когда в кульминации вспыхивает подобно снопу света фанфарная

фраза труб. Такой прорыв радостных чувств предвещает следующую, центральную кульминацию (от V). В ее основе та же фанфарная фраза. В увеличении, ослепительном звучании тутти она приобретает характер апофеоза, в котором слились победное ликование, горделивое сознание собственного могущества. Это момент разрешения конфликта, но не итогового утверждения светлых сил. Отсюда краткость кульминации, растворение ее энергии в хоральной концовке основной темы. После многоступенчатых нарастаний и ярких кульминаций действие возвращается в исходное русло; и этот прием обрамления придает драматургии Адажио необходимую уравновешенность.

С большим драматургическим мастерством композитор расставляет последние акценты в развитии конфликта в коде части. Смысл ее особенно ярко проступает в сопоставлении с кодой I части. Если там — скорбное смирение, покорность "року", то здесь — умиротворение, навеянное поэзией природы. Глубокий покой, светлую красоту излучают приглушенные пасторальные зовы валторн — так переосмыслены здесь скорбно-затаенные начальные фразы основной темы Адажио.

Облик финала, как арены драматической борьбы, определяется его главной партией. Горделивая, победно устремленная к вершине, она захватывает могучей энергией, которой дышит импульсивный фон, решительные терцовые сопоставления трезвучий, ритмически заостренные призывные интонации, в которых явственно проступает общность с зерном главной партии I части.

Подлинно эпический дух этого образа, его фресковость подчеркивает пространная форма Bar, где два сходных построения (Stollen) замыкаются третьим (Abgesang):

Feierlich, nicht schnell

34 I, II Hr.

I Stollen

Abgesang

ff

fff

Решительная, повелевающая тема последнего, основанная на нисходящем гаммаобразном движении, персонифицируется затем в разработке в роковое начало. Но та же тема, трансформированная в хорал уже в конце самого Abgesang, войдет внутрь побочной партии (тт. 75—78) и появится как самостоятельный эпизод в заключительной.

Побочная партия (As-dur) — "говорящая тема-молитва" (М. Ауэр) — одна из наиболее ярких у Брукнера хоральных тем. Она подкупает благородством гармонических красок, простотой мелодического рисунка, импровизационной свободой внутреннего развития. Сдержанная задумчивая тема постепенно теплеет, в ней нарастает душевное волнение, выплескивающееся в кульминации в крутой зигзагообразной линии унисона скрипок (тт. 119—122).

В заключительной партии (es-moll) действие возвращается к активным героическим образам. Маршевая поступь, простые угловатые интонации остигатного фона придают теме суровый аскетизм, внутреннюю энергию, вызывая ассоциации с заключительной партией I части. В преддытке к кульминации поступательное движение пресекает хоральный эпизод (от L)); и это делает еще более впечатляющим воплощенную в кульминации (от N) мрачную одержимость, яростность противоборства с силами рока (вторжение ритма лейттемы, скандируемого духовыми).

Разработка финала, имеющая симметричную планировку (с кульминациями в центре и лирическими обрамлениями), не обладает той компактностью и концентрированностью развития, которые отличали разработку I части. Множественность тематических разделов с их выпуклыми образными и динамическими контрастами дробит общую линию развития. Поэтому особенно важна последовательность кульминаций, воплощающих этапы развития драматургического конфликта.

Так в первой кульминации поляризация конфликтных сил приводит к столкновению заключительной партии, воплощающей лирико-драматическое начало, и грозной темы Abgesang. Это противостояние-контрапункт двух образно-тематических пластов здесь еще не получает своего разрешения.

Новый этап развития конфликта сталкивает противоборствующие силы уже не в одновременности, а поочередно: мягкие лирические интонации заключительной партии перебиваются мощным прорывом темы Abgesang, императивные утверждения которой образуют вторую кульминацию разработки (от X). Но и это торжествующее шествие "роковой" силы не становится разрешением конфликта.

Отсюда начинается длительный процесс роста сил противодействия, заключенных в главной партии. Он захватывает последний раздел разработки, где главная партия предстает как лирический, проникнутый смятением образ, и достигает вершины в обширной репризе-разработке, воплощающей заключительный этап борьбы, последние героические усилия. Она построена как ступенчатый ряд превышающих друг друга нарастающих, все более стремительных и напряженных. Широкое развитие призывно восходящих интонаций Stolle (Abgesang в развитии не участвует) необычайно усилило героическую устремленность образа.

Превращение главной партии в центральную кульминацию репризы ослабило драматургическое значение заключительной. Появляющаяся в ее кульминации тема "рока" (лейттема симфонии в увеличении — от SS) звучит лишь как напоминание о пережитой трагедии.

Кода финала поражает грандиозностью и строгой продуманностью замысла. Ее развитие от трагического раздумья к ликованию ретроспективно повторяет образную концепцию всей симфонии. Она разворачивается неторопливо, понемногу набирая силу и мощь звучания. В ее ткань постепенно включаются основные тематические элементы симфонии: главной партии финала, затем скерцо, ритм которого сохраняется как остинато до конца части. Наконец, на гребне огромного крешендо появляется переинтонированная по звукам мажорного трезвучия, победно ликующая лейттема симфонии в одновременном сочетании с темой скерцо и начальной фразой Адажио. Этот прием подчеркивает синтезирующее значение коды. Колоссальная оркестровая мощь, заполняющая все возможное звуковое пространство, ослепительное сияние C-dur'a, многократное повторение сливающихся в апофеозном звучании основных тем символизируют окончательную победу героического начала в человеке, победу над самим собой и противостоящими человеку силами.

Девятая симфония (d-moll). Первые наброски сделаны в 1887 году. Вплотную к ее сочинению Брукнер приступил в 1891-м.

Девятая, d-moll'ная — уже только эти внешние данные ставят последнюю симфонию Брукнера в связь с великим творением Бетховена. В этом многое знаменательно — прежде всего, вторичное (после Третьей), но уже в итоге творческого пути, обращение к героико-трагедийному аспекту Девятой Бетховена. В своей Девятой Брукнер ближе, чем где-либо, подошел к Бетховену — речь идет о драматическом, поднимающемся к высотам трагедийности раскрытии внутренних конфликтов, героическом пафосе I части, динамичности развития, психологической глубине. Вместе с тем, быть может, нигде не проступает так явственно различие между симфонизмом Бетховена и Брукнера, как здесь. Причина этого не только в отсутствии финала. Если бы он и был написан, то вряд ли оказался бы подобием бетховенскому гимну радости. Сам конфликт брукнеровской симфонии иного, не бетховенского типа. Он рожден романтическим разладом между стремлением к идеалу гармонии, добра и человечности и реальной судьбой личности с ее страданиями, трагическими утратами, смертью. Совершенно иной аспект приобрела и сама идея борьбы. Если у Бетховена она направлена на утверждение свободы и счастья человечества, то у Брукнера она воплощает мощное противостояние человеческого духа натиску грозной, неумолимой судьбы.

В Девятой симфонии явственно ощущается перелом в мироощущении композитора. "Приближающийся конец был единственным событием, которое наполняло отстраняющегося от мира композитора, и отход от

света... течет через душу всей этой музыки"<sup>1</sup>. Сознание близкой смерти привело композитора не только к потрясающим страницам "прощания с жизнью", но и к высочайшим философским обобщениям вневременных, вечных антитез жизни и смерти, добра и зла, гармонии и дисгармонии, смерти и бессмертия. Девятая симфония поражает не только грандиозностью философской концепции, но и обжигающей душу силой исповедальности, что сближает ее с такими нетленными памятниками трагедийного симфонизма, как Шестая Чайковского, триптих последних симфоний Малера.

Как известно, цикл Девятой симфонии остался незавершенным (предвидя это, умирающий композитор завещал исполнять в качестве финала его "Te Deum"). Между тем произведение обладает художественной целостностью, недаром в дирижерской практике установилась традиция исполнять его в оригинальном виде. И здесь особая заслуга принадлежит Адажио, последнему прощальному адажио<sup>2</sup> Брукнера, обладающему огромной степенью идейно-художественной обобщенности. Завершение цикла медленной частью — факт непреднамеренный, но он дает нам возможность провести аналогии с такими произведениями, как "Неоконченная" Шуберта, Шестая симфония Чайковского и особенно Девятая Малера.

Три плана составляют драматургическое целое симфонии. В I части Брукнер продолжает в новом, философски-трагедийном аспекте идею героической борьбы, начатую его Третьей симфонией. Это музыка, передающая мощь героических порывов, титаническое напряжение сил в борьбе с неумолимой судьбой. При этом трагический конфликт человека и судьбы раскрывается с присущей эпическому произведению неторопливой повествовательностью, суровой силой, в образах грандиозных, фресковых.

Ярким новаторством отмечена II часть — скерцо. В нем композитор впервые обращается к иронии, гротеску при сохранении типичного для многих других его скерцо эпико-фантастического колорита.

Третий план цикла — Адажио, сосредоточившее его лирико-философское начало. Брукнер-лирик раскрылся в нем новой гранью, обратившись к воплощению эмоций особенно тонких, изысканных, субъективных и одновременно возвышенных, философски значимых. От Адажио, как и от скерцо, перекидывается "мостик" к музыке Малера и другим явлениям музыки XX века (к пронзительно субъективной лирике Шостаковича, возвышенной — Хиндемита).

Особая значительность лирических образов в концепции симфонии определила органичность медленной части в качестве завершения цикла.

<sup>1</sup> Kurth E. Anton Bruckner. S. 661.

<sup>2</sup> Как символично, что последним из написанного Брукнером, мастером адажио, оказалось именно Адажио!

Само расширение сферы лирики, тонкая детализация образов свидетельствуют об усложнении психологичности содержания. В Девятой этот процесс достиг своей вершинной точки.

При сохранении эпического стиля в музыкальном языке симфонии ощутимы стилистические сдвиги. С одной стороны — могучая простота унисонных горизонталей, протяженных органичных пунктов и остинантных пластов, продолжительных секвенционных нарастаний, скульптурная выпуклость тематизма; с другой — еще большая, чем раньше, полифонизация ткани, углубление экспрессивных лирических интонаций, тонкость и напряженность гармонических красок. Могучие тутти сопоставляются с камерными звучаниями.

Гармонический язык Девятой симфонии характеризуется возрастанием напряженности модуляционного движения. Одновременно заостряется экспрессия и красочность отдельных созвучий. Внимание композитора фиксируется на фонизме аккордов как простых (трезвучий с обращениями), так и остро диссонирующих. Среди последних, например, многослойные полифункциональные аккорды и полигармонические созвучия. Остротой, характеристичностью фонизма VII<sup>45</sup><sub>ум.6/5</sub>, длительностью "блужданий" на пути в тонику (она появится в т. 42) выделяется скерцо симфонии.

Таким образом, можно говорить о новом "слове", сказанном Брукнером в Девятой симфонии, о приближении его стиля во многих его чертах к музыке XX века.

Героический ракурс I части "заявлен" главной партией, образом монументальным, исполненным драматической напряженности, глубокого философского звучания. Верный сложившимся приемам, Брукнер в неторопливой торжественности кристаллизует первую тему из настороженного тремоло струнных — из органичного пункта *d*. Тяжело раскачивающаяся, стремящаяся оторваться от тонического устоя тема медленно накапливает энергию. В т. 19 она решительно (в два "броска" — на октаву и сексту) вздымается ввысь и круто опускается вниз, а затем еще раз повторяет это зигзагообразное движение:





Это грандиозная заставка симфонии, контуры которой словно очерчены одним могучим движением (период единого строения). Излучаемый ею мощный волевой импульс движет вперед главную партию к рождению в кульминации второй темы — лаконичной, в грандиозном звучании унисона оркестра. В категоричности нисходящих шагов с заполняющим их хроматическим затактом, во вторжении жестких хоральных аккордов можно видеть крупнейшее у Брукнера обобщение грозного, сокрушительного начала:

[Feierlich. Misterioso]



По мнению Э.Курта, "вытянутость, низвергающиеся склоны и зубчатость"<sup>1</sup> — одна из основных черт главной партии. В ее форме он видит проявление готического духа (примечательна ремарка к I части "Feierlich. Misterioso"), подчеркивая, что композитор пришел к этому стихийно, в предчувствии близкого конца — так когда-то "мощное стремление к надбытию создало стремящийся ввысь сумрак соборов и культуру средневекового человека"<sup>2</sup>.

Динамическими качествами основного образа I части обусловлена целеустремленность его формы, развертывающейся от первой темы через разработочное развитие ее заключительной интонации ко второй и обрывающейся на кульминационном подъеме. В этих условиях понадобился связующий раздел (не партия, поскольку в репризе он тематически обновляется), который смог бы "амортизировать" динамику главной партии и воспрепятствовать лобовому столкновению ее с побочной.

Побочная партия (A-dur) завершает собой процесс усложнения и субъективизации образного строя побочной партии в сонатном аллегро Брукнера. Яркая интонационная экспрессия ее углублена гармоническим

<sup>1</sup> Kurth E. Anton Bruckner. S. 667.

<sup>2</sup> Ibid. S. 673.

развитием с его сложными функциональными связями, ладотональной многозначностью<sup>1</sup>, а также линейностью фактуры. Важнейший из контрапунктов — волнисто очерченная, хроматизированная линия вторых скрипок. В ней — "нерв" лирического образа, определяющий напряженное "плетение" всей ткани.

Определяющее качество побочной партии — ее процессуальность. Это один из ярких образцов брукнеровского вариантно-продолжающего внутритематического развития: все фразы этой широкой кантилены вырастают из "эмбриона" — интонации нисходящей сексты, заменяемой затем септимой и октавой. Период повторного строения из трех предложений развертывается как безбрежный мелодический поток, превращающийся в кульминации в страстное лирическое излияние. В конце партии устанавливается радостно-просветленное настроение; пасторальная переключка деревянных духовых и валторн отделяет побочную от заключительной.

Не участвуя в разработке, противостоя драматической направленности "действия", побочная партия приобретает в общем контексте части значение светлой антитезы двум другим партиям. Подобная трактовка побочной характерна для драматических сонатных аллегро двух последних симфоний.

Заключительная партия (вновь d-moll) выделяется образной двуплавноностью: лирические интонации накладываются на решительное маршевое движение басов. Линия ее развития связана с углублением героико-эпического начала, с драматизацией образа.

Разработка I части Девятой симфонии одна из самых сжатых и динамичных у Брукнера; как и в I части Восьмой, основные "события" в развитии трагического конфликта отнесены в репризу. Направленность разработки на репризу и в итоге слиянность этих разделов осуществляется предельно простым приемом: крайние разделы разработки основаны на первой теме и развивающем разделе главной партии. Вторая же, кульминационная тема звучит уже в репризе (от N).

Ощущение грандиозности происходящего охватывает при первых звуках репризы. Мощные раскаты гаммообразных пассажей усиливают грозную стихийность, трагедийную напряженность второй темы. Подобно гребням огромных волн, вздымаются ее проведения в d—es—Ges. Накал борьбы, определивший разработочный характер этой темы, оказался столь разрушительным, что потребовалось введение нового продолжающего раздела (от O). Его маршевое остигатное движение, звонкие сигналы меди, развивающие начальный октавный мотив второй темы (в обращении), ассоциируются с мощным противодействием человеческого духа

<sup>1</sup> Ладовая переменность (A—fis—a), модулирующий характер первых фраз (A—E, a—G) уже с самого начала привносят в тему неуловимую изменчивость, колебания светотени. Кульминации выделены сдвигами в далекисе C-dur и Des-dur.

натиску судьбы. Все стремительно направляется к кульминации, где верх одерживает роковое начало.

Трагический исход подчеркнут срывом динамики и длительной паузой, а далее — ламентациями струнных связующего раздела. Их скорбные интонации являются трансформацией начального мотива второй темы.

Одной из драматургических особенностей репризы является усиление контраста образов. Побочная партия (D-dur) острее противостоит драматической направленности развития других тем. Однако зажата в тисках обрамляющих ее трагических кульминаций, она сокращена. В свою очередь, значительно усилено драматическое звучание заключительной партии, кульминация которой продолжает линию кульминации главной. Но если в последней ощущался накал борьбы, драматизм схватки, то здесь — взрыв отчаяния, боли, смягчающейся сдержанно-скорбным хоралом.

Подводя итог развитию, кода утверждает неразрешимость трагического конфликта. Фанфарные кличи, накладываемые на скорбные стечения струнных, лишены былой силы и энергии. Устанавливаемое в кульминации пунктирное остинато, возгласы медных, устремляющиеся вверх и как бы наталкивающиеся на невидимую преграду — все подчеркивает траурно-трагический характер коды.

Определяя особенности сонатной драматургии I части, необходимо подчеркнуть в ней совмещение различных качеств. С одной стороны — монументальность образов, отчлененность огромных тематических пластов (путем смены ключевых знаков, темпа, введения промежуточных разделов), неспешность "действия", свидетельствующие об эпически-повествовательных чертах этой музыки. С другой — напряженность внутреннего движения образов, трагедийный характер конфликта и его сквозное развитие до кульминации в репризе и коде. Ярko выступает психологизация величавых эпических образов и, как следствие этого, сочетание крупного фрескового плана с обилием тонко разработанных деталей.

Черты новаторства, присущие каждой части цикла, пожалуй, нигде не проявляются столь ярко, как в скерцо, которое воспринимается как значительный стилистический сдвиг. Скерцо Девятой симфонии (d-moll) — самое загадочное, фантастическое у Брукнера. Композитор обобщает здесь разные полюсы романтической фантастики: от дематериализованного, грациозно-феерического мира в духе царства эльфов до зловещего разгула Вальпургической ночи. Впервые у Брукнера фантастические образы приобретают оттенок демонической иронии и даже сарказма, сближаясь с мифистофельскими образами Листа.

Фантастически заостренный колорит устанавливается с первых тактов скерцо: в призрачном и одновременно остром звучании пиццикато струнных и деревянных духовых стремительно низвергается по звукам

лейтгармонии, а затем упруго взлетает вверх тема. Она дерзка, угловата, импульсивна:

Bewegt, lebhaft

37

Ob.

Kl.

VI. II

VI. I pizz.

VI. I

Vc.

pizz.

В безостановочном кружении этого фантастического хоровода проходит вереница образов: здесь и грациозно-танцевальные, неожиданно "расцветающие" задушевной лирикой, и собственно скерцозные, наконец, воплощающие могучие порывы стихийных сил, языческую необузданность. Все они возникли в результате трансформации основной темы. Благодаря этому рельефность контуров сложной трехчастной формы сочетается с изяществом и гибкостью внутренних переходов, с почти осязаемым движением формы.

Ярко переосмыслена основная тема в кульминациях крайних разделов скерцо. Мощный динамический напор, гигантская энергия ритмического остинато на тонике (от А) превратили причудливо-фантастическую тему в образ стихийно-первозданного пляса. В грузной языческой танцевальности можно видеть далекое предвосхищение "варварских", также связанных с остинатностью, образов в музыке XX века.

Иной характер носит кульминация второго нарастания, подготовленная поступательным движением унисона оркестра по звукам увеличенного трезвучия (тт. 89—113). Здесь — грозное неистовство злой силы, проявляющееся в оргиастичности танцевального движения.

Середина крайних разделов (от Е) подобна грациозному сольному танцу, сочетающему скерцозную импульсивность и гибкую пластичность вальсового движения. Это новый вариант основной темы: ее ниспадающий начальный оборот получает новое продолжение в пленительно покачивающемся ритме лендлера-вальса:

[Bewegt, lebhaft]

38

Ob. solo

mf

Ни на минуту не приостанавливающееся движение увлекает за собой танцующих: сольный эпизод вливается в общий танец — динамическую репризу с ее подчеркнуто грозно-стихийным звучанием.

Нарушая традицию, трио скерцо Девятой симфонии не контрастирует крайним частям в жанровом отношении. Это — "скерцо в скерцо", отличающееся от обрамляющего радостной активностью, светлым колоритом (Fis-dur), еще большей полетностью движения (темп ускорен). Почти прокофьевская по стилю, эта музыка покорила лучистостью, сочетанием скерцозности с открытым лиризмом.

Брукнер открывается с новой стороны в этом трио с его тонкостью, прозрачностью звучания, с шутливыми юмористическими деталями: подхлестывающими, то нарочито важными, то лукавыми мотивами флейты, а также задорными "клеветаниями" деревянных и валторн (тт. 87—98). Достигнув кульминации, напористое движение неожиданно "замедляется" (происходит укрупнение метра из-за образования тактов высшего порядка), у высоких струнных появляется чудесная напевная тема (от В). Она "раскрылась" подобно волшебному цветку, вдруг обнажив сокровенное лирическое чувство. В середине трио эта трепетная хрупкая тема обретает наполненность звучания, эмоциональную силу, страстность выражения.

Адажио Девятой симфонии (E-dur) — вершинное явление, подытоживающее процесс развития брукнеровского адажио. Многие в области содержания, выразительных приемов связано здесь с уже устоявшимся, ставшим неотъемлемым от существа музыки Брукнера. Вместе с тем оно выделяется особенно глубоким психологизмом, сокровенностью тона. Это самое "личное" высказывание композитора, стоявшего на пороге смерти и особенно остро чувствовавшего красоту и величие мироздания, его неисчерпаемое богатство. Знаменательно, что об одном из эпизодов этой части Брукнер отзывался как о своем "прощании с жизнью".

Гениально найдено начало темы, передающее то особое состояние внутренней сосредоточенности, сокровенной затаенности и вместе с тем предельной обостренности чувств, которые характеризуют Адажио. В полном молчании начинают свой монолог-исповедь скрипки:

39      *Langsam, feierlich*

VI. I

*f*      *markig, breit*      *cresc.*

Tb.

Stsch.



Выпуклый рельеф зерна темы образован широкими, опевающими квинтовый тон лада ходами — напряженно вопрошающим, идущим вверх на малую нону и ниспадающим на октаву. Торжественная хоральность вступающих туб и струнных, "возносящая" мелодию скрипок, придает теме органный колорит. Дальнейшее развертывание темы образует неуклонное восхождение (в объеме более двух октав) к кульминационному звуку — тонике E, появляющейся лишь в конце темы. Диссонирующие аккорды с полутоновыми восходящими задержаниями (в стиле "Тристана" Вагнера, но без его томительной чувственности) сменяются в т. 5 строгими хоральными последованиями трезвучий, что дополняет напряжено-психологический колорит темы чертами светлой торжественности. Тема истаивает в тихом прозрачном звучании высоких регистров оркестра. Э.Курт пишет о растворении как главной черте тематизма и всей части в целом: "...общее очертание формы является в основе своей развитием идеи растворения. Форма становится здесь антиформой"<sup>1</sup>.

Это наблюдение подтверждается драматургией первого раздела. Динамика медленного восхождения к кульминации, где вопросительный заглавный мотив темы превращается в ликующие фанфары, прорезывающие струящийся, ослепительно сияющий фон высоких регистров, затем также длительно угасает в скорбных хоральных фразах туб и валторн (именно здесь Брукнер сделал пометку "Прощание с жизнью").

В медленной части Девятой симфонии типические черты брукнеровских адажио переведены в новое качество. Традиции соответствует яркий тональный контраст двух образов (E-dur—As-dur) и бóльшая простота второго — светлого, исполненного тихой мечтательности. Однако жанровое начало в нем едва намечено, проявляясь в танцевальной пластичности мелодической линии. Поэтическая одухотворенность этого образа сконцентрирована в тематически самостоятельной середине второго раздела (от D). Зыбкое покачивание фигурационного фона, кружево образующих его мелодических линий, нежная хрупкость звучания струнных, устремленность вверх ведущего голоса — все создает образ пленительный, трепетный и вместе с тем призрачный, словно всплывающий из глубин памяти.

Композиционный план Адажио Девятой исходит из принципов двойной трехчастной формы, обогащенных сонатными качествами (сквозным

<sup>1</sup> Kurth E. Anton Bruckner. S. 718.

развитием образов, их тональным сближением, действенностью тематической разработки). Но, в отличие от предшествующих образцов, здесь есть вторая реприза второго образа:

A	B	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	Кода
E	A	E	A	E	E	E

Эта особенность вносит в форму признаки двойных вариаций, а наличие развернутой коды на материале первой темы приближает ее к тройной трехчастности. Таким образом, здесь умножены компоненты контраста в циклической форме (прибавлено еще одно звено структурного цикла), а вариационное развитие приобретает большую протяженность.

Первая реприза основной темы конфликтно обостряет развитие адажио. Так, уже во втором проведении темы (Fis-dur) усиливается психологическая утонченность образа. По-малеровски обнаженно, нервно сплетаются две линии (тема и ее обращение у скрипок и флейт), то далеко раздвинутые, то вдруг сталкивающиеся в противоположном полутоновом тяготении к устью (тт. 85—87). А дальше хрупкая тишина, чуткое вслушивание в себя внезапно "взрываются" мощным натиском гаммообразных пассажей низких струнных, стреттной разноголосицей духовых. Заглавный мотив темы, проводимый в обращении, обретает грозный наступательный характер. Этот эпизод драматического "вторжения", образуя конрдействие, оттягивает наступление радостно ликующей кульминации (от Н).

Драматическую напряженность и контрастность развития основной темы оттеняет первая реприза второго раздела, точнее — его середины. Неожиданно появившаяся и столь же неожиданно обрывающаяся, она в данном контексте в еще большей мере воспринимается как внезапно возникшее в памяти воспоминание о чем-то светлом, прекрасном. Поэтому правильнее было бы назвать этот раздел репризой-реминисценцией (как в сонатных аллегро Четвертой и Шестой симфоний Чайковского).

Драматизация основной лирической темы, превращение ее в образ грозной фатальной силы — характерная особенность драматургии медленных частей поздних симфоний Брукнера. Начавшись в первой репризе, в эпизоде "вторжения", этот процесс продолжается во второй. Не случайно она начинается с разработки второго, восходящего мотива темы (заглавный мотив получил развитие в эпизоде "вторжения" и потому здесь усечен). Тема, таким образом, сразу вовлечена в разработку. Жестко звучат стреттно напластывающиеся друг на друга голоса канонической секвенции, размеренность полутоновых "шагов" делает поступательность движения механичной. Резко врываются возгласы валторн. И только хорал струнных своим просветленно-возвышенным настроением смиряет драматическую напряженность.

Отличительной особенностью драматургии Адажио Девятой симфонии является вовлечение в развитие второго образа во второй репризе. Именно этот раздел становится вершиной всей части. Здесь в главной кульминации в последний раз появляется мотив "рока" (от Q до R) — образная трансформация заглавного мотива основной темы. На гребне динамического нарастания трижды звучит у низких медных "роковой вопрос":

Langsam, feierlich

40

Pos. Kb. Tb.  
Vc., Kb.

*ff* *ff sempre* *fff*

Трагедийный накал кульминации создается предельно заостренным интонационным рельефом заглавного мотива основной темы (использован прием прогрессирующего отталкивания от нижнего звука на остро звучащие интервалы), форсированной звучностью оркестра с выделением диалога-стретты низких медных и звонких возгласов труб<sup>1</sup>, напряженностью бифункциональной гармонии, наконец, внезапным срывом звучания.

Выводом становится исполненная просветленной грусти кода. Она сконцентрировала важные смысловые аспекты: возврат к психологически заостренному основному образу Адажио, затем хоральная цитата из "Miserere" мессы d-moll (Г) как момент резиньоляции, переходящий в поразительную по красоте и тонкости звукопись голосов природы:

Messa d-moll № 1 Gloria

414

Sopr.

Alt. *p*

BaB

mi - se - re - re no - bis

S.

BaB

mi se re re mi se re re re

- re - re mi se re re re *dim.*

[Sehr langsam]

416

Ob. I

Kl. I

*pp*

<sup>1</sup> По силе экспрессии, тембровому колориту эта кульминация напоминает экстатические кульминации Скрябина.

Особый смысловой подтекст содержат заключительные такты коды, где, подчеркивая ее обобщающее значение, появляются цитаты из главной партии I части Седьмой и основной темы Адажио Восьмой симфонии. Композитор сближает эти столь разные темы. В ритмическом увеличении, в глубокой звучности туб, насланяющихся на привольно разливающуюся фигурацию скрипок, тема Адажио Восьмой симфонии приобретает широту, мудрое спокойствие, ассоциируясь с пантеистически-пасторальными моментами других симфоний, например с началом его Четвертой. Потому так органично переходит она в тему Седьмой симфонии — в неторопливый, широкий обертоновый ход валторн, замирающий в вышине, которым и завершается Адажио. Все коллизии человеческой жизни нашли разрешение в этом символе вечности и нетленной красоты мироздания.

Многое в Адажио Девятой свидетельствует о том, что Брукнер в конце пути предвосхитил философскую лирику позднего Малера — особенно адажио его Девятой и Десятой симфоний. Общность замысла, общность чувствования (подчеркнем своеобразное взаимопроникновение некоторых сторон образного содержания — заостренность эмоций у Брукнера и возвышенную умиротворенность у Малера) сблизили двух композиторов. Субъективные переживания, обостренные сознанием близкой смерти, сливаются с чувством преклонения перед вечной красотой мира.

\*

Помимо симфоний, Брукнером написано небольшое количество других инструментальных произведений для оркестра, струнного ансамбля, скрипки, фортепиано, органа. Относящиеся в своем большинстве к довенскому периоду творчества, они отмечены еще печатью ученичества, уступая в мастерстве созданным в то же время хоровым жанрам. Некоторые из них созданы по случаю и носят прикладной характер. В оркестровых произведениях (маршах, увертюре g-moll) очевидны поиски композитора в области симфонического тематизма, работа по овладению сонатной формой.

Особое место здесь принадлежит струнному квинтету для двух скрипок, двух альтов и виолончели. Законченный в 1879 году (после Пятой симфонии), он обнаруживает такую зрелость стиля и вдохновенность, которые ставят его в один ряд с симфониями. Близко соприкасаясь с ними характером тематизма, драматургическими приемами, тонально-гармоническим развитием, квинтет вместе с тем обладает ярко индивидуальными чертами. Их истоки — в камерной природе самого жанра, трактованного композитором в лирико-драматическом ключе. Проникновенность тона, сердечность высказывания, непринужденность течения музыкальных мыслей сочетаются в квинтете с несравненно более свободным, нежели в симфониях, подходом к структуре частей и цикла в целом (здесь

композитор впервые поменял местами средние части, что будет им использовано в двух последних симфониях).

Светлый мажорный колорит, лирическое звучание сближает квинтет с циклом мажорных симфоний. В то же время ярко выраженная специфика камерного стиля отделяет его от эпического духа, монументальности концепций этих произведений.

\*

Брукнер — крупнейший симфонист-эпик, подытоживший развитие эпического симфонизма в западноевропейской музыке XIX века. Эпическая симфония как определенная ветвь симфонизма складывается в русле романтического искусства и прежде всего в творчестве австро-немецких композиторов. Повышенный интерес романтиков к отечественной истории и фольклору, отвечавший духу национально-освободительных движений в первой четверти XIX века, вызвал особое внимание к эпическим жанрам, глубоко отразившим особенности народного мирозерцания.

Находясь у истоков национальных традиций, эпос дал новые импульсы к их развитию в XIX века, вовлекая в сферу своего воздействия как литературу, так и живопись и музыку. Одним из результатов этого явилось и возникновение эпической симфонии, многие особенности содержания и драматургии которой сложились под влиянием народного эпоса. Вспомним, в какой тесной связи стоят немецкий героический эпос "Песнь о нибелунгах" и симфонизированная тетралогия Вагнера (а также опосредованно и симфонии Брукнера), "Слово о полку Игореве" и симфонии Бородина, древнерусские духовные напевы и Третья симфония Рахманинова, гуситские песни как памятники исторического прошлого и симфонические поэмы Сметаны, финский эпос "Калевала" и симфоническая музыка Сибелиуса и мн. др.

Оценивая эпический симфонизм с точки зрения его родовых особенностей, можно отметить его связи не только с героическим эпосом, но и с современным ему ведущим литературным эпическим жанром — романом, названным В.Белинским "эпосом нового времени", особенно с романом-эпопеей, осмысливающей кардинальные проблемы жизни человека, ее место в целостно охваченном мире. Эпический симфонизм связан с проявлением эпического начала в его широком эстетическом смысле, он опирается на общие закономерности этого рода искусства, он отражает его направленность вовне, в окружающий мир, его стремление создать широкую, целостную, объективную картину мира, охватывающую все аспекты — от частного до всеобщего. По определению Г.Гачева, это проявление "жажды всеобщего универсального охвата и понимания бытия"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гачев Г. Содержательность художественных форм. С. 87.

Возникнув в XIX веке, эпический симфонизм был, однако, подготовлен музыкой предшествующих эпох, когда постепенно формируются типы эпической образности и соответствующие им музыкальные приемы. В этом плане особенно примечательны вокально-инструментальные жанры XVII—XVIII веков, вершиной которых явились пассионы Баха и оратории Генделя. Новое качество приобретает эпическое начало в творчестве Бетховена, входя в широкоохватную концепцию его симфонизма.

Основные особенности данного типа симфонизма сконцентрированы в Большой симфонии C-dur Шуберта — первом гениальном образце эпической симфонии. Ее традиции нашли продолжение в "Рейнской" симфонии Шумана, в "Шотландской" симфонии и увертюре "Гебриды" Мендельсона. Эти традиции получили новое развитие в творчестве Брамса (Вторая, Третья симфонии), Малера (Первая).

Важной вехой в истории западноевропейского эпического искусства явилась тетралогия Вагнера "Кольцо нибелунга". Многие элементы содержания, а также закономерности драматургии "Кольца" сыграли значительную роль в дальнейшем развитии симфонизма, особенно его эпической ветви.

Сконцентрировав многие важнейшие признаки этого типа симфонизма, творчество Брукнера имеет обобщающее значение. При всей своей устойчивости, типологической приверженности к эпической концепции, симфонизм Брукнера — явление многогранное, широко охватывающее мир. Богатство аспектов его эпического симфонизма, в котором значительное место принадлежит и драматическому началу (особенно в двух последних симфониях), определили широту его основ, диапазон музыкально-стилистических черт и их истоков. Без учета этих истоков нельзя представить себе всей значительности исторического места Брукнера. Ведь значение его как одного из крупнейших симфонистов Австрии далеко переросло исторические и национальные рамки, в которых ему пришлось творить.

Афористически сконцентрированно определил круг главных музыкальных явлений и традиций, которые были по-новому продолжены Брукнером, И. Соллертинский: «Брукнер — это Шуберт второй половины XIX века, Шуберт, закованный в панцирь медных звучаний, осложненный элементами баховской полифонии и вагнеровской "тристановской" гармонии»<sup>1</sup>. Он же указывает на Девятую симфонию Бетховена как прообраз брукнеровского симфонического цикла.

Но связи с Бетховеном глубже и шире. Традиции бетховенского симфонизма проявляются в самом понимании Брукнером симфонии, как большого, идейно значительного жанра, исполненного высокого героического пафоса и характеризующегося философской широкоохватностью

<sup>1</sup> Соллертинский И. Седьмая симфония Брукнера // Исторические этюды. С. 310.

содержания. Не связанная с бетховенским революционно-демократическим мировоззрением, гражданственностью его искусства, симфония окрашена идеальным романтическим пафосом. Но если в музыке позднего романтизма акцент переносится на проблему самой личности, ее индивидуального могущества, то у Брукнера она включается в контекст обобщающей идеи гармонии мироздания. Закономерна поэтому опора Брукнера именно на Девятую симфонию<sup>1</sup> Бетховена с ее философски-эпическим замыслом (Брукнеру особенно близка бетховенская идея величия Вселенной).

В формировании брукнеровской лирики важная роль принадлежит медленным частям поздних сонат и квартетов Бетховена, отличающимся монументальными масштабами, тематической насыщенностью, характеризующимся философской сосредоточенностью, строгими хоральными образами, созерцательной пантеистической лирикой.

В развитии бетховенских традиций Брукнер выбирает собственный, оригинальный путь. Героико-драматический тематизм и философская насыщенность, идущие от Бетховена, даны у него в рамках эпической концепции, раскрывающейся постепенно, в замедленном эпическом ритме, где каждый образ подается композитором пространно, внутренне завершено.

Создавая свою художественную концепцию, Брукнер наследует традиции эпического симфонизма, берущие свое начало от симфонии C-dur Шуберта. Но связи с венским романтиком у него глубже: сны в непосредственности мироощущения, в восторженном отношении к природе, в стремлении к колористичности, жизненной конкретности образов, в опоре на традиции австрийской народной музыки<sup>2</sup>. Брукнер развивает драматургические принципы песенного симфонизма, выражающиеся в сопоставлении и чередовании крупных разделов формы, в пространности изложения тематизма, постепенности развития музыкальных образов, в вариантно-вариационном методе развития — т. е. те принципы, с помощью которых Шуберт приходит к воплощению "изменчивого постоянства жизненного процесса как выражения его неистощимости"<sup>3</sup>.

Однако Брукнер — художник другой эпохи, эпический мир его симфоний существенно отличается от шубертовского уже самой принадлежностью к культуре позднего романтизма. В симфоническом эпосе Брукнера выступают существенные (но отнюдь не эпигонские) связи с Вагне-

<sup>1</sup> "Брукнер был первым композитором, принявшим великий вызов Девятой Бетховена" (Dörrnberg E. The life and Symphonies of Anton Bruckner. London: Barrie — Rockliff, 1960. P. 3—4).

<sup>2</sup> В соответствии с особенностями творческой индивидуальности композиторы по-разному трактуют народные черты: если Шуберт чаще придает им бытовое и лирическое звучание, то Брукнер обычно окрашивает их в эпические тона.

<sup>3</sup> Вульфийс П. А. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. М.: 1974. С. 83.

ром, хотя многое их и разделяет<sup>1</sup>. Испытав вагнеровское влияние, Брукнер, однако, не растворился в нем, столь мощной была его индивидуальность. Вагнеровская мелодика и гармония, некоторые характерные особенности вагнеровского оркестра — всё переплавлено в индивидуальные черты стиля, в собственно брукнеровское высказывание.

Очень важно при этом учитывать, что вагнеровский стиль аккумулировал важнейшие тенденции позднего романтизма. Брукнер как современник Вагнера, как представитель родственной национальной культуры говорил на сходном с ним языке, отразил некоторые общие для них и музыкального искусства того времени черты. Среди них выделяется психологизация эпического жанра: один выразил это в музыкальной драме, другой — в симфонии. Заостренная экспрессивность интонаций, текучесть мелодического развития, усиленная частым модуляционным пульсом, разрастание диссонантности, полифонизация музыкальной ткани — все это свойственно лирике как Брукнера, так и Вагнера, позднего Листа, Вольфа, Франка.

Однако соприкасаясь с поздними романтиками в содержании, музыкальном языке, Брукнер остался чужд программным тенденциям и реформаторским устремлениям позднего романтизма. Раскрывая современный строй чувств и пользуясь современными ему средствами, композитор одновременно выступает преемником и продолжателем классических традиций.

В соединении классических и романтических традиций Брукнер оказался близок Брамсу — так в исторической перспективе был решен вопрос о соотношении этих двух композиторов. Брамс и Брукнер, категорично противопоставляемые друг другу современниками, решали, каждый по-своему, общую историческую задачу: доказать непреходящую ценность метода обобщенного музыкального мышления, возможность с его помощью выразить новое романтическое содержание не менее ярко, чем пользуясь листо-вагнеровским методом синтеза — в программности (Лист) и музыкальной драме (Вагнер).

Общим в музыке обоих композиторов — Брукнера и Брамса — оказывается эпическое начало, которое питается народными истоками, обращением композиторов к теме родины, гармоничным восприятием мира. Нельзя не вспомнить в этой связи ассоциирующиеся с музыкой Брукнера брамсовские величественные валторновые темы природы, поэтичную стихию народного песенно-танцевального начала, воплощенную в эпическом полотне "австрийской" Второй симфонии; сходство обоих композиторов ощущается в идущем от Шуберта тонком ощущении колорита, в мастерстве создания светотени, в пространственной широте тематического материала. Сближает Брамса и Брукнера и тяготение к объективности

<sup>1</sup> Проблема "Брукнер — Вагнер" разработана Н.С. Николаевой — см. Список литературы.

высказывания, сочетание глубокого психологизма с уравновешенностью в выражении чувства, строгой внутренней дисциплиной, что восходит к традициям великого Баха.

Музыка Баха была для Брукнера и одним из первых сильных художественных впечатлений юности, и школой мастерства. Баховские принципы музыкального мышления определили поэтому многие особенности музыкального стиля композитора: мастерское владение имитационной техникой, а также техникой разнотемной и контрастной полифонии, структурными принципами полифонического тематизма ("мотивного прорастания", "ядра и развертывания", варьированной секвентности). К баховскому искусству восходит обращение Брукнера к жанру протестантского хора. Введенный в программную инструментальную музыку, он служит средством воплощения философско-этических идей, образов высокого духовного начала.

Не менее мощно воздействие идейно-образной сферы баховского искусства. Эпическая повествовательность в сочетании с лирической взволнованностью и глубоким философским раздумьем, трагическая сила переживаний, переплавленная в глубоко обобщенное, возвышенное высказывание, монументальность, фресковость композиции, особая величавость изложения — эти качества таких произведений Баха, как "Страсти по Матфею", месса *h-moll*, нашли продолжение и в брукнеровской музыке.

Параллель Брукнер — Бах может быть раскрыта шире, если рассматривать Баха как обобщающее явление целой эпохи немецкой культуры, идущей от времен реформации к XVIII веку. Такие черты брукнеровской музыки, как фресковость композиции, импровизационность форм, репрезентативность подачи музыкальных образов, заостренная контрастность их (часто поляризующаяся в антитезы: земное—духовное, возвышенное—бытовое) восходят к искусству немецкого барокко XVII—первой половины XVIII века.

В связи с творчеством Баха и шире — органного искусства вообще — следует рассматривать особенности оркестрового стиля Брукнера: пристрастие к противопоставлению групп инструментов, что напоминает чередование органных регистров, к резким динамическим контрастам. От органной техники идут также характерные приемы тремоло фона, длительных органных пунктов, пышных фигураций (особенно в заключительных кульминациях).

Известные точки соприкосновения существуют между Брукнером и другим величайшим художником XVIII века — Генделем. Они ощущаются в эпических чертах драматургии, величавой мощи конструкций, жизнеутверждающих героических образах, торжественно-ликующем облике заключительных апофеозов, хотя многое из этого нами воспринимается в свете бетховенского влияния (не забудем, сколь велико было влияние Генделя на Бетховена).

Таким образом, творчество Брукнера — глубоко почвенное явление, охватившее важнейшие традиции немецко-австрийской музыки: от Баха, Бетховена до позднеромантического искусства. Вместе с тем многие нити ведут от него в музыку нового, XX века. И здесь прежде всего следует назвать имя Малера — его младшего современника и ученика.

Художники разного склада, разного темперамента, они были художниками идеи, поднимавшими вечные вопросы бытия. Такой идеей для них была идея гармонии, разрешающая все жизненные коллизии, даже коллизию жизнь — смерть, ибо человек, включенный в вечную жизнь природы, Вселенной, неизбежно достигает абсолютного растворения в ней. Эта идея определила яркий гуманистический пафос музыки Брукнера и Малера — наследников высокой традиции немецко-австрийского искусства. При этом в концепции Брукнера и Малера соотношение гармонии и дисгармонии различно. Если у Брукнера, художника-эпика, гармония ощущается как изначально присущий мирозданию атрибут, то у Малера, художника аклассического, остро чувствовавшего несовершенство мира, она часто оказывалась недостижимой, заслонялась непримиримостью конфликта человека и мира. Вероятно, давала себя знать принадлежность Малера к более позднему времени, в основном уже к началу XX века — эпохе гораздо более взрывчатой, живущей в ожидании "неслыханных перемен", "невиданных мятежей".

Добавим, что интересы обоих композиторов были обращены к циклической симфонии, которую они развивали в период временного отстранения этого жанра, переакцентировки внимания на программную симфоническую музыку, поэзные и сюитные формы. Сконцентрировав важнейшие традиции развития симфонии, творчество Брукнера, а затем на более позднем этапе и Малера, знаменовало завершающий этап развития крупного симфонического цикла в западно-европейской музыке XIX века, одновременно дав импульсы к новому его развитию в XX веке.

Многие черты брукнеровского симфонизма изменяются в дальнейшем под влиянием малеровского искусства. Отметим здесь обострение психологизма и одновременно углубление медитативно-философского начала в лирических образах, демонически-ироническое остранение народно-жанровых образов в скерцо Девятой симфонии, повышение роли линейности в камерных образах поздних симфоний. Показательны для будущего такие черты в трактовке Брукнером цикла, как отход от темпа аллегро в I части в связи с эпической многоохватностью содержания и новым "ощущением музыкального времени как обстоятельно долгого движения-развертывания"<sup>1</sup>, выдвижение адажио на роль кульминационного центра цикла, оттягивание разрешения драматического конфликта в финал.

<sup>1</sup> Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. С. 38.

Перспективен сам эпический тип симфонизма, культивированный Брукнером, перспективен и синтез этого типа симфонизма с другими, особенно драматическим — процесс, получивший новое развитие в музыке конца XIX—XX века, в различных странах, национальных школах. В западноевропейской музыке синтез эпического и драматического типов особенно ярко проявился у Дворжака, Сибелиуса, в русской — у Глазунова, Рахманинова, Мясковского. Взаимодействие двух типов симфонизма на основе современной проблематики по-разному претворилось в творчестве Прокофьева и Шостаковича. В музыке XX века можно найти параллель, сопоставимую с параллелью Брукнер—Малер: это Хиндемит—Шостакович. Хиндемит, как и Брукнер, исходит из признания гармонии как основы мироустройства, тогда как в идейной концепции Шостаковича и Малера преобладают образы дисгармонии мира.

Творчество Брукнера — огромное явление, имеющее ценность для будущего, несмотря на всю сложность положения художника при жизни и активное его неприятие со стороны многих представителей последующих поколений музыкантов, которым оказались глубоко чужды и романтический строй образов, и циклопичность брукнеровских форм.

## СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### *На русском языке:*

- Асафьев Б.В.* Брукнер // *Асафьев Б.В.* Критические статьи, очерки и рецензии: Из наследия конца 10— начала 30-х годов. М.; Л., 1967.
- Беккер П.* Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926.
- Белецкий И.В.* Антон Брукнер. Л., 1979.
- Браудо Е.М.* Музыка после Вагнера // Аполлон. 1909. № 1.
- Иванова Е.* Текст и музыка в мессах Брукнера: Некоторые наблюдения // Муз. академия, М., 1997, № 2.
- Каратыгин В.Г.* Четвертое Б. // Избр. статьи. М.; Л., 1965.
- Михайлов А.* Австрийская культура после Первой мировой войны // *Михайлов А.В.* Музыка в истории культуры: Избр. статьи. М., 1998.
- Михайлов А.В.* Варианты эпического стиля в литературе Австрии и Германии // Типология стилевого развития XIX века. М., 1977.
- Николаева Н. С.* О симфонизме Брукнера. Брукнер и Вагнер // Памяти Н. С. Николаевой. М., 1996.
- Нилова В.И.* К критическому пересмотру периодизации симфонического творчества Брукнера // Анализ. Концепции. Критика. Л., 1977.
- Нилова В.И.* О чертах симфонической драматургии Брукнера // Сов. музыка. 1978. № 9.
- Новак Л.* Понятие "обширности" в музыке Антона Брукнера // Муз. академия, М., 1997, № 2.
- Новак Л.* Стиль симфонический и стиль церковный // Муз. академия, М., 1997, № 2.
- Петров Д.* Из истории брукнерианы // Муз. академия, М., 1997, № 2.
- Раппопорт Л.Г.* Антон Брукнер. М., 1963.
- Соллертинский И.И.* Седьмая симфония Брукнера // *Соллертинский И.И.* Исторические этюды. Л., 1963. Т. 1.

- Филимонова М.* Adagio в симфониях Брукнера // Вопросы теории музыки. М., 1975, вып. 3.  
*Филимонова М.* Симфонизм Брукнера как воплощение эпической концепции // Из истории зарубежной музыки. М., 1979, вып. 3.  
*Царева Е.* Брукнер и брукнерианцы // Муз. академия, М., 1997, № 2.  
*Шлифштейн Н.* От Пятой симфонии Бетховена к симфонической концепции Брукнера // Сов. музыка. 1978. № 9.

**На иностранных языках:**

- Anton Bruckner Gesamtausgabe. Bd. XXIV / 1: Briefe (1852—1886). Wien, 1998.  
*Auer M.* Anton Bruckner: Sein Leben und Werk. Wien, 1932.  
*Benary P.* Anton Bruckner. Leipzig, 1956.  
*Bruckner A.* Gesammelte Briefe / Neue Folge, hrsg. von M. Auer. Regensburg, 1924.  
*Dehnert M.* Anton Bruckner. Leipzig, 1958.  
*Döernberg E.* The life and symphonies of Anton Bruckner / With a forew. by R. Symphon. London, 1960.  
*Floros K.* Brahms und Bruckner. Wiesbaden, 1980.  
*Göllerich A., Auer M.* Anton Bruckner: Ein Lebens- und Schaffensbild. Regensburg, 1974. Bd. I—II.  
*Haas R.* Anton Bruckner. Potsdam, 1934.  
*Korte W.* Bruckner und Brahms. Tutzing, 1963.  
*Kurth E.* Anton Bruckner. Berlin, 1925.  
*Leyer M.* Anton Bruckner: Essay. Graz; Wien, 1956.  
*Newlin D.* Bruckner. Mahler. Schoenberg. Wien, 1954.  
*Nowak L.* Anton Bruckner: Musik und Leben. Linz, 1973.  
*Nowak L.* Über Anton Bruckner: Gesammelte Aufsätze, 1936—1984. Wien, 1985.  
*Redlich H.F.* Bruckner und Mahler. London; N.-Y., 1955.  
*Sympton R.* The essence of Bruckner: An essay towards the understanding of his music. London, 1967.  
*Wagner M.* Der Wandel des Konzepts. Zu den verschiedenen Fassungen von Bruckners Dritter, Vierter und Achter Sinfonie. Wien, 1980.  
*Wagner M.* Bruckner. Leben—Werke—Documente. Mainz—München, 1993.  
*Wolf W.* Anton Bruckner: Genie und Einfalt. Zürich, 1942.  
*Zentner W.* Anton Bruckner: Leben und Werk. München, 1946.

## Содержание

От редколлегии .....	3
----------------------	---

### Рихард Вагнер

ПРОБЛЕМА ВАГНЕРА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ.....	9
НАЧАЛО ПУТИ. СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ВАГНЕРА.....	18
ПАРИЖСКИЙ КРИЗИС И ЗАРОЖДЕНИЕ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА .....	38
ОПЕРЫ 40-Х ГОДОВ И ПОДГОТОВКА ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ .....	43
1. Романтическая опера "Летучий голландец" .....	47
2. Опера "Тангейзер, или Состязание певцов в Вартбурге" .....	64
3. Романтическая опера "Лоэнгрин" .....	80
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАГНЕРА В ПЕРИОД РЕВОЛЮЦИОННОГО ВЗРЫВА (1848—1849). ЭМИГРАЦИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ 1849—1851 ГОДОВ .....	102
"КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА" .....	114
1. История создания тетралогии и ее общая концепция .....	114
2. Драматургия тетралогии, ее эпико-драматическая основа. Лейтмотивная система. Симфонические принципы .....	123
3. "Золото Рейна" .....	137
4. "Валькирия" .....	144
5. "Зигфрид" .....	158
6. "Гибель богов" .....	171
"ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА" .....	185
"НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ" .....	221
"ПАРСИФАЛЬ" .....	244
Список основной литературы .....	282

### Гуго Вольф

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО .....	301
Первый монографический цикл на стихи Э.Мёрике .....	306
Песенный цикл на стихи Й.Эйхендорфа .....	311
Вокальный цикл на стихи И.В.Гёте .....	314
"Испанская книга песен" .....	318
"Итальянская книга песен" .....	323
Список основной литературы .....	326

## Антон Брукнер

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ .....	332
ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ .....	339
ОБЩАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ТИП СИМФОНИЗМА БРУКНЕРА .....	354
ОСОБЕННОСТИ СИМФОНИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ .....	362
ПЕРИОДИЗАЦИЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА БРУКНЕРА .....	375
ПЕРВЫЙ ЦИКЛ МИНОРНЫХ СИМФОНИЙ .....	377
Первая симфония .....	378
Вторая симфония.....	380
Третья симфония.....	385
МАЖОРНЫЙ ЦИКЛ СИМФОНИЙ .....	389
Четвертая симфония.....	389
Пятая симфония .....	397
Шестая симфония.....	403
Седьмая симфония .....	409
ВТОРОЙ ЦИКЛ МИНОРНЫХ СИМФОНИЙ .....	418
Восьмая симфония .....	418
Девятая симфония.....	430
Список основной литературы .....	448

---

*Книжное издание*

**МУЗЫКА АВСТРИИ  
И ГЕРМАНИИ  
XIX ВЕКА  
Книга третья**

**Техн. редактор О. Кузнецова**

**Лицензия № 009.196 ЛК № 000315**

**Н/К**

Форм. бум. 60x90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 28,5.

Уч.-изд. л. 31,35. Изд. № 10783.

Тираж 1200 экз. Цена договорная. Заказ 60.

Издательский Дом "Композитор"  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12

Типография Россельхозакадемии  
115598, Москва, ул. Ягодная, 12