

И. ВИЕРУ
ОПЕРА Р. ВАГНЕРА
"НЮРНБЕРГСКИЕ
МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ"



Н. ВИЕРУ

ОПЕРА Р. ВАГНЕРА
«НЮРНБЕРГСКИЕ
МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ»

Музыкальные формы и драматургия

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва 1972

ВСТУПЛЕНИЕ

Смелость замыслов и величие их воплощения ставят Вагнера в ряд тех немногих художников, новаторство которых было многогранным, захватывало широкое поле действия и оказало влияние на развитие музыки и темпы этого развития.

Новаторство Вагнера очевидно, общепризнано и основательно изучено. Зато другая сторона его творчества — связи с традициями — получила несравненно меньшее отражение в музыкознании. Новое в музыке Вагнера бросалось в глаза, поражало, заслоняя связи со старым. Но современный слушатель, привыкший к средствам послевагнеровской музыки, скорее и с большей готовностью находит то общее, что роднит композитора с классиками.

И действительно, с течением времени многое из того, что казалось необычайно смелым изобретением Вагнера, обнаружило далекие родственные связи с музыкой предшествующей эпохи (например, приемы мелодического развития, вокальный стиль). Другие «губительные» новшества оказались жизненными и постепенно получили полные права гражданства (сквозное музыкально-драматургическое развитие, лейтмотивная система, симфонизация оперного жанра). Присутствие классических элементов в музыке Вагнера ничуть не умаляет новаторской сущности его творчества. Оно может лишь повысить цену открытий композитора, придать им более почвенный характер.

Несмотря на достаточную разработку творческого наследия Вагнера в XX столетии, в нем сохранились еще мало затронутые пласты. Находки композитора в области оперной драматургии и формы оставались в тени благо-

Книга посвящена анализу музыкальной драматургии и формы оперы, в которой новаторские принципы вагнеровского искусства сочетаются с традиционными приемами оперного письма.
Рассчитана на музыкантов-специалистов и подготовленных любителей музыки.

даря преобладающему интересу к его музыкальному языку, гармонии, мелодическому стилю, бесконечному развитию, оркестровому письму.

Настоящая работа посвящена анализу музыкальной драматургии и формы «Нюрнбергских мейстерзингеров» — оперы, в которой новаторские принципы вагнеровского искусства сочетаются с традиционными приемами оперного письма в удивительном стилистическом единстве. Акцент ставится на том, как совмещается сквозное бесконечное развитие с закономерностями завершенных классических форм.

Г л а в а

СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ. ИСТОРИЯ ЕЕ СОЗДАНИЯ. ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТА, ИДЕЙНАЯ ОСНОВА И ЖАНРОВЫЕ ЧЕРТЫ

Сюжет «Мейстерзингеров» кажется исключительным в тематике вагнеровских музыкальных драм. Для большинства своих произведений зрелого периода Вагнер черпал сюжеты в легендах и мифах. Символично-философское содержание, поэтическая красота и сумрачная фантастика германо-скандинавского эпоса имели особую притягательную силу для его творческого воображения. Вагнеру был близок мир отвлеченных идей и необыкновенных, «сверхчеловеческих» героев, которых он находил в эпосе и считал наиболее достойными музыкально-драматического воплощения. Действующими лицами его музыкальных драм стали боги, полубоги и божи избранники.

По своему дарованию Вагнер был художником-философом. Он хотел апеллировать к чувству так же, как и к разуму слушателя. При всей стихийной, иногда необузданной, чувственности его музыки, воздействующей на человека с огромной, почти физиологической силой, Вагнер всегда оставался глубоко мыслящим художником.

«Образы Вагнера общи, это образы-мифы... Ему важны не данная ситуация, не данный герой сам по себе. Сквозь образы лиц и их взаимоотношения хочет он показать внутреннюю сущность жизни. Желая быть пророком, он не может ограничиться тем, чтобы волновать публику изображением событий. Он хочет, захватив этими событиями сознание человека, вырвать его из обыденности и взметнуть на высоту, с которой перед ним откроется смысл бытия»¹.

¹ А. В. Луначарский. Путь Рихарда Вагнера. — «В мире музыки. Статьи и речи». М., 1958, стр. 420.

Лишь в «Мейстерзингерах» Вагнер спустился в реальный мир простых людей, повседневная жизнь которых, богатая радостями и печалью, вызвала создание столь мало характерного для композитора жанра комической оперы¹. Все в «Мейстерзингерах» необычно и ново в сравнении с другими произведениями Вагнера. Вместо трагедии — комедия, вместо величественного Олимпа — веселый, шумный город, «... вместо богов — ремесленники, вместо лучезарного рыцаря святого Грааля — писарь, вместо валькирии Брунгильды — мещанка Евхен...»².

Обращение Вагнера к обыкновенным людям, к простым человеческим чувствам и страстям было плодотворным. Оно показало, насколько более жизненным может стать метод композитора, если на него воздействуют реалистический сюжет, полнокровные конкретные персонажи, жизненно-правдивый конфликт, естественно и динамично развивающееся действие.

Избрав темой «Мейстерзингеров» жизнь горожан-ремесленников XVI столетия, связав фабулу с определенным местом действия — старинным немецким городом Нюрнбергом, Вагнер придал произведению такую яркую жизненную правдивость, а персонажам такую индивидуальную неповторимость и характерность, каких мы не найдем, пожалуй, ни в одной из его других опер. Окунув своих героев в прозаическую среду, в обыкновенные жизненные обстоятельства, Вагнер раскрыл образы многостороннее, полнее, сделал из действующих лиц реальных людей, в которых поэзия смешана с прозой, высокое с мелочным, доброе со злым.

Здоровый, жизнеутверждающий тонус, радостный, светлый колорит и сочный грубоватый юмор «Мейстерзингеров» вносят новые, необычные краски в звуковую палитру композитора.

Но было бы странно, если бы Вагнер, обратившись к историко-бытовому сюжету, полному комических положений, изменил своей художественной манере, складу ума и создал лишь веселую комедию, не претендующую на большое идейное содержание. И действительно, в истори-

¹ Среди огромного оперного наследия Вагнера только одна из его ранних опер («Запрет любви», 1836) принадлежит жанру комической оперы.

² Н. Финдейзен. Нюрнбергские мейстерзингеры. СПб., 1914, стр. 3.

ко-бытовую канву сюжета, в юмористический рисунок нравов далекой эпохи композитор вплетает философские мотивы непреходящего значения.

Вагнер воспекает величие, мудрость, творческую и нравственную силу народа. Музыкально-поэтическая ткань «Мейстерзингеров» проникнута любовью к народу. В картинах волшебной прекрасной летней ночи, ослепительно солнечного Иванова дня, в ярких зарисовках городского быта и нравов простых людей, в любовно воссоздаваемой патриархальной жизни старых немецких городов, в торжественности народных празднеств — во всем проявляется стремление композитора воплотить черты национального характера, передать духовную специфику народа, воздать должное его лучшим качествам: жизнелюбию, здоровому юмору, добродушию, честности, способности к высоким чувствам, любви к своему родному городу, к родной природе и т. д.

Национально-патриотический характер оперы создается не только явной опорой на народную песенность и жанры народной музыки, но и сотнями деталей, иногда неумловимых. Все действующие лица оперы в разной степени несут в себе черты национального характера, однако в определенных моментах действия Вагнер концентрирует то в одном из героев, то в группе действующих лиц наиболее существенные народно-национальные черты.

С патриотическими мотивами связана идея народности искусства — важная, хотя и не основная тема «Мейстерзингеров». Народ в опере выступает и как творец искусства, и как подлинный его ценитель. Именно этими мыслями проникнута грандиозная финальная сцена оперы, где Вагнер раскрывает отношение народа к главным героям оперы и шире — к различным «направлениям» в певческом искусстве. Горячую любовь к Заксу народ выражает не только в радостных возгласах, приветствиях, рукоплесканиях при его появлении, но и в благоговейном массовом исполнении гимна «Проснись» («Wach' auf»). Вложив в уста огромной массы людей песню Закса, Вагнер показал духовное единство мастера со своим народом, общность их языка и эстетических идеалов. Песни Закса, воплощающие лучшие черты народного творчества — светлый, жизнерадостный дух, гуманность, искренность чувств, высокую мораль, — становятся песнями народа.

Великодушный, добрый, самоотверженно откликающийся на чужое горе, Закс по своему характеру и по широте души напоминает нам Ивана Сусанина. Хотя Закс не совершает подвига и его образ раскрыт отнюдь не в героико-трагическом плане, все же нельзя не почувствовать в нем своеобразного героизма и нравственного величия.

Уважение к народу, поистине замечательное у такого интеллектуалиста, как Вагнер, заметно в произведении повсюду. Оно — и в стремлении композитора отобразить широту художественных взглядов народа, его восприимчивость к подлинным творениям искусства. Даже там, где народ сталкивается с явлением, мало ему знакомым (может быть, в некоторой степени чуждым), он тем не менее оказывается более чутким к истинной поэзии и красоте, чем профессионалы мейстерзингеры. Так, нюрнбергские жители без колебаний, без всякого ложного патриотизма присуждают награду пришельцу — вдохновенному поэту-романтику, воспевавшему красоту жизни и любви.

Презрение народа к псевдоискусству, к фальшивому «профессионализму» высказывается в единодушном осмеянии Бекмессера — ученой бездарности, прикованной к шаблонам.

Яркими красками нарисовал Вагнер школу мастеров пения, особо выделив из ее среды образ воинствующей посредственности, пошлого и злобного завистника Бекмессера, в котором он заклеил бесталанное ремесленничество, паразитирующее на священном теле искусства.

Наделяя народ чертами умного, честного и чуткого критика, показывая его компетентность в вопросах искусства, Вагнер тем самым признает право народа судить, оценивать профессиональное творчество. Народ в опере Вагнера воспринимчив к музыке, понимает ее, потому что обладает известной музыкальной культурой. Его участие в состязании певцов на правах «жюри», а не пассивного зрителя, обусловлено многолетней практикой массового музицирования и «конкурсов». Именно уровень музыкальной культуры позволяет простым нюрнбергским жителям так живо и верно воспринять непривычное для них, незнакомое, но прекрасное искусство рыцаря Штольцинга.

Совершенно ясно, что Вагнер здесь не только противопоставляет непредвзятый, честный взгляд народа на

искусство ревнивой замкнутости профессионалов, признающих лишь творчество собственной школы, своего художественного направления. Он очень тонко, путем «доказательства от противного»¹ выступает также и против очень распространенной и тем более досадной приверженности широких масс давно уже знакомым, привычным и иногда очень отсталым формам искусства, следствием чего обычно является презрение ко всякой, даже мнимой, «сложности».

Как бы ссылаясь на пример своих (может быть, несколько идеализированных) нюрнбержцев, Вагнер ратует за серьезное отношение народа к искусству, за его подлинную художественную культуру. По мысли композитора, только это дает народу широту художественного кругозора, позволяет ему оценить прекрасное и подлинный талант в самых разных произведениях и формах искусства, привычных или незнакомых, простых или сложных.

В «Мейстерзингерах» Вагнер ставит ряд проблем, связанных с музыкальным творчеством. Одна из них — проблема вдохновения и мастерства — вечная, неиссякаемая тема искусства, не потерявшая своего значения по сей день. Пылкая фантазия Вальтера, свободная от правил, влечет его на путь смелых исканий. Поэт и истинный новатор, он становится бунтарем, дерзко осуждающим рутину и косность, гнездящиеся в корпорации мастеров пения. Действенными и непосредственно впечатляющими средствами музыкального театра Вагнер показал, какого труда стоит новатору, искателю неизведанного, пробить толстую стену непонимания ученых представителей «школы».

Несомненно, для Вагнера эта музыка звучала почти автобиографично. Но ее значение шире: она отражает борьбу направлений в искусстве многих времен.

С Вальтером фон Штольцингом в опере происходит нечто подобное тому, что перенес от критики сам композитор. Как мастера, пораженные необычностью песен Вальтера, не заметили, что эти песни отвечают их собст-

¹ Лишив своих горожан художественной косности, отсталости, дурного вкуса, нередко наблюдаемых в среде мешан, Вагнер показывает способность простых людей постигать красоту высокого профессионального искусства.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА И МУЗЫКИ ОПЕРЫ. ПРЕМЬЕРА. ОТЗЫВЫ ПРЕССЫ

22 года отделяют первую мысль о создании «Нюрнбергских мастерзингеров» от полного художественного воплощения этого произведения. Процесс создания оперы имел несколько этапов, между которыми композитор представлял работу над оперой ради других сочинений.

Первый набросок оперы, содержащий развернутое изложение сюжета и драматургическую основу произведения, помечен: «Мариенбад, 16 июля 1845 г.¹». По времени он примыкает к «Тангейзеру»¹. Помимо некоторых изменений в сюжете и образных характеристиках² этот первый вариант поэмы отличается от окончательного также тем, что в нем еще недостаточно и несколько внешне разработана историческая основа произведения, хотя исторический колорит дан уже очень ярко.

Ганс Закс в первом наброске обрисован как довольно обыденная фигура и даже как человек не безупречный, подозреваемый в неискренности³.

В «Обращении к друзьям», написанном позднее (1851), Вагнер, рассказывая о первоначальном замысле «Мейстерзингеров», не только разъясняет обстоятельства возникновения и идею будущей оперы, но, по существу, дает и второй вариант сценария. Этот вариант отличается от первого наброска гораздо меньше, чем от будущей драмы.

«Тотчас после окончания «Тангейзера» мне посчастливилось отправиться для отдыха в один из богемских курортов. Здесь я скоро почувствовал себя легко и весело настроенным, как то бывало всякий раз, когда я вырывался из атмосферы театральной рампы и моего

¹ Первый набросок опубликован в статье Альберта Гейнтца — «Берлинская музыкальная газета», 1895, № 47 (сведения заимствованы из книги К. Мея «Meistergesang in Geschichte und Kunst», стр. 306). Как правильно замечает немецкий вагнерист К. Вейдель, этот набросок уже содержит почти всю конструкцию оперы вплоть до отдельных деталей.

² Например, I действие происходит не в церкви «Св. Кaterины», как в опере, а в капелле «Св. Себастьяна». Во II действии отсутствует большой диалог Закса и Евы и т. п.

³ В разговоре Евы с Вальтером содержится реплика: «Не доверяй Заксу. Он фальшивый человек. Отец часто говорил мне это», — отсутствующая в окончательном варианте.

«служения» ей; присущая моему характеру веселость впервые сказалась в художественной области (разрядка моя. — Н. В.).

За последнее время я почти сознательно настроился написать комическую оперу; я припоминаю, что к этому решению меня привели откровенные советы добрых друзей, желавших, чтобы я написал оперу «более легкого жанра»; по их мнению, такая опера открыла бы мне доступ на немецкие сцены и имела бы существенный для моих жизненных обстоятельств успех.

Как у афинян веселое зрелище следовало за трагедией, так и передо мной во время того путешествия внезапно возник план комедии, которая своим содержанием могла бы примкнуть к «Состязанию певцов в Вартбурге». Это были «Нюрнбергские мастерзингеры с Гансом Саксом во главе. Я изобразил Ганса Сакса последним представителем народного творческого духа и, в том освещении, сопоставил его с мещанством мастерзингеров, комичному, табулаторно-поэтичному педантизму которых я дал чисто индивидуальное выражение в фигуре «метчика»^{1...»²}

Таким образом, сюжет «Мейстерзингеров» представлялся Вагнеру как комический противовес «Тангейзеру» (два состязания певцов). Первоначально основной идеей оперы должно было быть противопоставление свободного творческого духа педантизму косной, неподвижной школы немецких мастерзингеров, причем трактованное в комическом плане. Такой замысел был связан, очевидно, с обстоятельствами жизни Вагнера, его взаимоотношениями с общественными кругами. Как известно, в то время, встречая полное непонимание своих идей и реформаторских устремлений, наталкиваясь на враждебную критику их со стороны художественно-театральных кругов и прессы, Вагнер акцентировал в дале-

¹ Известно, что в образе «метчика» — Бекмессера — Вагнер хотел создать карикатуру на злейшего критика его творчества Эдуарда Ганслика. Неслучайно он намеревался дать «метчику» имя Ганслик (Hanslich) или Ганс Лик. От этого намерения Вагнер отказался под влиянием друзей. Однако Ганслик и его окружение как будто поняли намек при первом исполнении отрывков из «Мейстерзингеров» (в 1862 г. в Вене). Об этом пишет М. Хопп в очерке «Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастера пения». СПб., «Музыка».

² Р. Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. — «Моя жизнь. Мемуары», т. IV. М., 1911, стр. 372.

ком историческом сюжете именно ту тему, которая для него звучала особенно актуально, — тему новаторства, столкнувшегося с рутинной.

Оставив «Мейстерзингеров» ради «Лоэнгрина», Вагнер снова возвратился к этому «в высшей степени оригинальному и сплошь веселому»¹ сюжету только через 16 лет, в 1861 году.

Столь длительный перерыв любопытен и весьма характерен. Казалось, Вагнер, у которого замысел «Мейстерзингеров» возник почти случайно, как внезапное «озарение», долго не решался остановиться на нем и, время от времени возвращаясь в мыслях к веселому сюжету, всякий раз снова подчинялся основной стихии своего творчества — трагедийной. Вероятно, такому жизнерадостному произведению, как «Нюрнбергские мастера пения», нелегко было пробиться сквозь вереницу трагедийно-пессимистических концепций Вагнера. Ведь «Мейстерзингеры» производят особенно интересное впечатление на фоне произведений, созданных в те годы: их окружает «Кольцо нибелунга», к которому с одной стороны примыкает «Тристан», с другой — «Парсифаль»². В творчестве Вагнера «Мейстерзингеры» подобны лучезарному острову, одиноко возвышающемуся среди моря трагедийности.

За годы, отделяющие момент зарождения «Мейстерзингеров» от постановки оперы (1868), в жизни Вагнера многое переменялось: изгнание в Цюрихе после разгрома революции 1848 года, горькие разочарования, семейные неприятности, материальная нужда, травля со стороны критики, мюнхенское изгнание и неудачи с парижской постановкой «Тангейзера». Но вместе с этими невзгодами началась и дружба с Листом, оказавшим сильное, благотворное влияние на Вагнера, и покровительство Баварского короля Людвига II, преклонявшегося перед искусством Вагнера. За прошедшие годы Вагнер написал такие крупнейшие произведения, как «Лоэнгрин», «Тристан», две части тетралогии «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна» и «Валькирия»). Из ком-

позитора-искателя и неудачника Вагнер превратился в прославленного мастера, каждое произведение которого становилось событием в жизни общества. Естественно, что первоначальный замысел «Мейстерзингеров» в эти годы претерпевает существенные изменения, становится более сложным, вбирает в себя элементы, характерные для нового творческого периода композитора.

Вагнер теперь иначе осознаёт назначение и идею «Нюрнбергских мейстерзингеров». Из легкой сатиры, полной иронии и веселого смеха, «Мейстерзингеры» превращаются в произведение, несущее большую, серьезную идею. Сохранив комическую основу произведения, он обогатил сюжеты новыми штрихами, смысл которых выходит за пределы комического, а тему возвысил до общечеловеческой, «вечной» темы искусства — темы вдохновения и мастерства.

Однако 16-летний перерыв в работе над оперой принес не только положительное. В «Мейстерзингерах» 1868 года углубление содержания и основной идеи, по мнению многих критиков, тесно переплетается с появлением некоторых новых мотивов, связанных с переменами в мировоззрении Вагнера. В содержании и идее первого наброска «Мейстерзингеров» не могло не отразиться то, что он был создан яростным сторонником революции в эпоху предреволюционного подъема, и хотя сюжет не имеет прямого отношения к революционным событиям, все же дух свободомыслия и своеобразного революционного нигилизма наложил на него известный отпечаток. Об этом говорит ироническое отношение Вагнера к мейстерзингерам, то есть к одной из страниц исторического прошлого Германии, и огромная симпатия к бунтарству главного героя, выступающего против консервативного общества мастеров и осмеивающего их традиции.

Окончательный вариант драмы принадлежит совершенно другой эпохе. Атмосфера послереволюционной Германии, переход Вагнера на позиции верноподданного короля и императора, новые взгляды Вагнера на жизнь и искусство — все это косвенно отразилось на сюжете и идее произведения.

Конечно, Вагнер не изменил радикально смысл «Мейстерзингеров». Прежний замысел сохранил для него всю свою свежесть и привлекательность. Но смягчилась, утратила часть своей остроты и прямолинейности глав-

¹ Письмо к Минне Вагнер.

² «Мейстерзингеры» были созданы в период 1861—1868 гг. Им непосредственно предшествовал «Тристан» (1859); «Кольцо нибелунга» обнимает 24-х летний период (1852—1876), «Парсифаль» закончен в 1881 г.

ная идея произведения. Бунтарство свободного творческого духа, воплощенное в образе певца-рыцаря, теперь находит мощный противовес — опытность и мастерство Закса и мастерзингеров. Последние из мещански педантичных хранителей старинных законов поэтической формы, «содержание которой давно уже исчезло»¹, из косных ревнителей узких цеховых традиций стали превращаться теперь в символ «священного немецкого искусства», правдивого, честного, патристического и народного².

Эта перемена в отношении Вагнера к главным героям своего произведения — мастерзингерам — связана, по-видимому, и с тем, что в 60-е годы в Германии наметилась явная тенденция к национальному объединению государства, ярким сторонником которой был Вагнер³. Как известно, в такие периоды часто и в мире искусства наблюдается повышенный интерес к прошлому, к истории своего народа, идеализация ее, что нередко сопровождается националистическими мотивами.

Таким образом, получилось своеобразное напластование двух несколько противоречащих друг другу тенденций, идей, планов⁴.

Отсюда особая сложность «Мейстерзингеров», отсюда двойственное отношение автора к своим героям — мейстерзингерам, отсюда множество различных толкований идейного содержания этой оперы в обширной литературе о творчестве Вагнера. Однако утрировать реакционные моменты в содержании «Мейстерзингеров» гораздо более неправомерно, чем сводить его целиком к положительному. Несмотря на некоторые противоре-

чия и наслоения, здоровая основа замысла и художественная правда образов и сюжета поглощают все те отрицательные черты и штрихи, которые, конечно, следует отмечать в интересах истины, но не имеет смысла акцентировать в первую очередь, снижая полнокровное, художественно многообразное содержание гениальной оперы¹.

Работа над текстом поэмы «Нюрнбергские мейстерзингеры» продолжалась в течение декабря 1861 — января 1862 года². В то время Вагнер, покинув Вену после неудачи с постановкой «Тристана и Изольды», жил в Париже. Там, на берегу Сены, была создана эта подлинно немецкая драма. В феврале 1862 года Вагнер уже читал своему поэму друзьям в Майнце.

В печати она появилась в 1863 году.

Так закончилась первая фаза сочинения «Мейстерзингеров» — создание поэтического текста.

Сочинение музыки шло также с перерывами. Оно началось со вступления к опере, в феврале 1862 года, сразу же по окончании текста. Однако вскоре Вагнер был вынужден отложить работу над оперой. Материальные затруднения заставили его предпринять большое концертное турне.

В мае 1864 года произошло важное для творчества Вагнера событие — по приглашению Баварского короля Людвига II он переселился в Мюнхен, в резиденцию короля. С этого времени Вагнер погрузился в работу над окончанием «Кольца». Для постановки грандиозной тетралогии Людвиг II, страстный поклонник творчества Вагнера, приказал воздвигнуть специальный театр.

Летом 1865 года в Мюнхене состоялось первое представление «Тристана». Подготовка к нему велась под

¹ Следует подчеркнуть, что отрицательные черты мировоззрения Вагнера 60-х годов сказались не в главных идеях, не в основных темах произведения. Кроме того, некоторые моменты в опере со временем утратили свое реакционное звучание, ибо потерялась их связь с современными Вагнеру событиями политической жизни Германии.

² При создании «Мейстерзингеров» Вагнер пользовался старинной книгой X. Вагензейля (Wagenzeil. De civitate Noribergemi 1697. Buch von der Meistersinger holdseliger Kunst), историей немецкой литературы Гервинуса, статьей Гримма (J. Grimm. Über den alt-deutschen Meistersang. Göttingen. 1811). Предполагают также, что Вагнер был знаком с собранием новелл Хагена «Норика», которые содержат описание Нюрнберга во времена его блеска.

¹ Эта многозначительная фраза, характеризующая отношение Вагнера к мейстерзингерам, вместе с другими, ей подобными, содержится в программе к увертюре «Мейстерзингеров», написанной Вагнером для концерта.

² См. заключительный монолог Закса.

³ Воссоединение Германии, раздробленной на мелкие феодальные государства, было задачей и революции 1848 г. Но тогда оно должно было произойти на демократических началах в атмосфере борьбы демократических кругов против юнкеров и крепостничества. В 60-е же годы национальное объединение осуществлялось не прогрессивными силами, а реакционным прусским юнкерством, интересы которого отражала деятельность Бисмарка.

⁴ Очень подробно анализируют отличие первоначального замысла от окончательного варианта оперы К. Кузнецов в статье «К истории «Мейстерзингеров»» («Советская музыка», 1933, № 3).

руководством Вагнера и отвлекала его от сочинения. Жизнь композитора в Мюнхене омрачалась придворными интригами, нападками прессы и духовенства, травлей со стороны критики. В конце концов Вагнер был вынужден покинуть Мюнхен.

Поселившись в Швейцарии, в Трибшене, он наконец смог заняться окончанием «Мейстерзингеров». В течение лета 1866 года сочинение настолько продвинулось вперед, что встал вопрос о постановке оперы в Нюрнберге. Однако этот план не осуществился. Завершение оперы потребовало еще целого года работы.

В июне 1866 года был окончен клavier I действия, в октябре — II действия, а в феврале 1867 года — клavier III действия. Партитура была завершена 20 октября 1867 года. С декабря того же года начались репетиции оперы. Упорная работа привела к генеральной репетиции 19 июня 1868 года, а 21 июня в Мюнхене состоялась премьера «Мейстерзингеров» под управлением Бюлова, имевшая колоссальный успех.

Триумф Вагнера был необычайным¹. Но, несмотря на восторженный прием оперы публикой, в прессе не замедлили появиться враждебные заметки некоторых критиков, проникнутые не только пристрастием и личной неприязнью к Вагнеру, но подчас и полным непониманием духа его музыки.

Так, например, Генрих Дорн писал: «Эту музыку можно лишь назвать грубой». Отто Гумпрехт находил в прелюдии к опере «дурной вид полифонии, образец ставшего ядовитым контрапункта, дикий шум ужасных диссонансов, грубый терроризм медных духовых инструментов». И. Кастан даже считал, что «одна-единственная каватина из «Цирюльника» Россини стоит всех «Мейстерзингеров», вместе взятых».

Сцена потасовки в финале II действия оперы вызывала негодование: «Драка в «Нюрнбергских мастерах пения» — самое дикое из бывших когда-либо посягательств на искусство, вкус, музыку и поэзию...». «Более ужасающего кошачьего концерта нельзя достичь, даже если запереть всех шарманщиков Берлина в цирк Ренца и каждого заставить вертеть другой валик...»

¹ Очерки Ноля о первой постановке «Мейстерзингеров» воспроизведены у Глазенапа (C. F. Glazeparr. «Wagner — Encyclopädie»).

Несерьезность, нелепость всех этих высказываний очевидны. Что можно было возразить, например, Кастану, предпочитающему одну каватину Россини всем «Мейстерзингерам»? Подобные высказывания, конечно, не могли принести большого вреда Вагнеру. Они компрометировали их авторов и, безусловно, не отражали мнения сколько-нибудь значительной части публики.

«Мейстерзингеры», вопреки отзывам критики, вошли в репертуар мюнхенского театра и, появляясь раз в неделю, неизменно сопровождалась успехом.

Однако один из наиболее едких отрицательных отзывов о «Нюрнбергских мастерах пения» был любопытен. Он принадлежал непримиримому противнику Вагнера — Ганслику:

«Прелюдия — это музыкальная пьеса мелочной заштитливости, производящая грубое впечатление. Обращение Погнера как солнечный луч проникает сквозь туман, дотопе застилавший всё. В диалоге Ганса Закса и Евы все до крайности монотонно и тяжело. Песнь сапожника Закса будто бы комична, но напоминает скорей разъяренную гнелю, чем веселого сапожника. Его шутка (постукивание молотком по подметкам сапога) бесконечно нелепа. Сцена драки в конце II действия становится криком и грубым, громким шумом.

В монологе Закса в III действии имеются некоторые интересные детали: без таковых рискуешь задремать.

Квинтет производит впечатление лишь благодаря тому, что долгое время не было ансамблей, в какой-нибудь другой опере он не возбудил бы такого чрезмерного внимания.

Ощутительнее всего поражает недостаток юмора у Вагнера. В выражении комического музыка Вагнера несчастна: в таких случаях она обыкновенно является чванливой, преувеличенной, даже неприятной. Сцена драки поэтому несколько не комична, а лишь безобразна и пошла.

В опере голос не только несовершенен, но ему вообще не отведено никакого значения.

Но, самое скверное, в партитуре не соблюдается никаких форм. Это бескостный моллюск. Здесь сознательное уничтожение всяких установленных форм, переходящее в бесформенные некрасиво звучащие мелодии, замещающие самостоятельные — неопределенными.

«Нюрнбергские мастера пения», взятые за правило, означали бы конец музыки»¹.

Резкость этого высказывания изобличает принципиального врага Вагнера, нетерпимого ко всей его музыке, ослепленного неприязнью к самим основам вагнеровского творчества. Необъективность оценки очевидна. Многие положения абсурдны. И все же, при всей крайности суждений, в них можно найти крупницы истины.

Ганслик не видел (и, возможно, не хотел видеть) в музыке Вагнера ничего хорошего. Направив же все свое пристрастное внимание исключительно на отрицательное, он, часто ошибаясь, все же нащупал и некоторые действительно слабые места вагнеровского творчества, которые безмерно преувеличил. Он, по-видимому, перенес на «Мейстерзингеров» свои впечатления от других произведений Вагнера, воспринял эту оперу сквозь призму ненавистного ему вагнеровского «бесконечного развития». Такие моменты рецензии, как упреки в монотонности, в отсутствии ансамблей, в подчиненной роли голоса, в «уничтожении форм», в неопределенности мелодий, и, наконец, опасение, что принципы вагнеровской оперы, взятые за основу, означают «конец музыки», — все эти высказывания опираются не столько на «Мейстерзингеров», сколько вообще на музыкальные драмы Вагнера, от которых «Мейстерзингеры» очень существенно отличаются. Ганслик этого не заметил.

Однако высказывания Ганслика, если принять во внимание их преувеличенность и отнести их не столько к «Мейстерзингерам», сколько к другим произведениям Вагнера («Кольцу», «Тристану»), кажутся весьма любопытными. В них можно найти точки соприкосновения с оценками оперного творчества Вагнера русскими композиторами-классиками Чайковским и Римским-Корсаковым, а также русской критикой (Стасов).

¹ Цитируется по очерку М. Хоппа «Р. Вагнер. Нюрнбергские мастера пения», стр. 21.

II глава

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ОПЕРЫ

Укоренившееся у нас скептическое отношение к драматургии опер Вагнера, сомнения в сценичности его музыкальных драм не только не имели противовеса в живой музыкальной практике, но, наоборот, усугубились многолетним отсутствием произведений Вагнера в репертуаре оперных театров Советского Союза.

Безусловно, оперная драматургия Вагнера далека от современного (динамического) понимания театра, сцены. «Мейстерзингеры» здесь не представляют исключения.

Слушатель заранее должен настроиться на определенный лад, заранее подготовиться к полному погружению в особый мир вагнеровской музыки. Ему не придется следить за частыми передвижениями на сцене, за быстро меняющимися мизансценами, за увлекательным чередованием коротких сцен — «кадров», за интригующими комбинациями чувств и взаимоотношений героев.

И в «Мейстерзингерах» мало внешней динамики, нет взрывчато-неожиданных поворотов действия или психологических состояний. Вместо стремительного развития — постепенное накопление событий, вместо живой и легкой игры в комическое и серьезное — обстоятельный показ того и другого в несколько тяжеловесном, но богатом единстве.

Спектакль «Мейстерзингеры» не заставляет сильно волноваться, остро переживать. Он требует спокойного, непредубежденного внимания, и тому, кто охотно идет навстречу желаниям автора, эта опера дает очень многое. Не столько смотреть, не столько следить за развитием действия и конфликта, сколько созерцать, размышлять и постигать смысл событий и подспудные эмоцио-

нальные токи происходящего — вот чего ждут от слушателя «Мейстерзингеры», не уступающие по своей требовательности другим музыкальным драмам Вагнера. Из этого не следует, что зрителю в театре придется уподобиться слушателю симфонии. В «Мейстерзингерах» слишком много ярких картин быта, массовых сцен, юмористических и торжественных, чтобы можно было преуменьшить роль зрительной стороны спектакля. И все же живописность, колоритные жанровые эпизоды, характерность персонажей и забавность ситуаций не являются тем, что определяет облик этой оперы, названной Вагнером комической. Здесь мы подходим к интересным жанровым особенностям сочинения, которые вытекают из самой художественной натуры Вагнера, тяготеющего к грандиозным формам эпоса.

В жанровом отношении «Мейстерзингеры» представляют собой явление сложное.

Вагнер называет свое произведение комической оперой и сатирой¹. Безусловно, черты этих жанров в опере проявились совершенно отчетливо. Однако по содержанию и идейной проблематике «Мейстерзингеры» далеко перерастают рамки комического жанра. Монументальная форма, грандиозные размеры сочинения также мало согласуются с признаками комического жанра: легкостью восприятия, изяществом формы, известной краткостью масштабов.

Замысел «Мейстерзингеров» вылился в эпические масштабные формы, что весьма ощутимо преобразило жанр комической оперы, о которой мечтал Вагнер. Об этом говорят не только огромные масштабы сочинения, но в первую очередь самый подход композитора к теме. Приключения странствующего рыцаря в городе знаменитых певцов-бюргеров послужили поводом запечатлеть в сценических образах богатую картину жизни людских масс, воплотить черты целого народа.

Особенно ярко проявляются черты эпического жанра в III действии, где на сцену выводятся народные массы. Там письмо Вагнера приобретает фресковый характер.

В эпическом колорите оперы велика роль увертюры. Ее грандиозные размеры с самого начала настраивают

слушателя на повествовательные, монументальные масштабы всего произведения. Мощная арка, перекинутая от увертюры к финалу оперы, уже в те времена, по-видимому, осознавалась как важный элемент эпической музыкальной драматургии. Напомним, что в конце 60-х годов уже существовала и ставилась в Праге опера «Руслан и Людмила», окаймленная подобной пышной «рамой». В творчестве самого Вагнера попытка такой монументализации формы уже была предпринята в «Тангейзере»¹.

Эпическая тенденция сильно повлияла на центральную тему произведения. Вначале Вагнер хотел столкнуть вдохновенное искусство странствующего рыцаря-индивидуалиста с ремесленной рутинной корпорацией мейстерзингеров (что вполне могло быть осуществлено средствами комической оперы). Но в процессе сочинения тема борьбы живого, непосредственного творчества со старыми канонами переросла в более глубокую, философскую тему — тему вдохновения и мастерства в искусстве.

Освещение противоречивых отношений между фантазией художника, интуицией, новаторскими поисками, с одной стороны, и интеллектуальным контролем, сознательными ограничениями, техническим мастерством, с другой, — делают оперу Вагнера своеобразнейшим, уникальным в истории музыкального искусства эстетическим трактатом, облеченным в живую плоть яркого, реалистически полнокровного художественного произведения².

¹ То же можно сказать и о «Тристане», в котором арка, однако, не обнимает всего произведения (финал оперы возвращает к музыке II действия).

² Между действующими лицами возникают споры о различных музыкально-поэтических формах, об их правильности или праве на существование, решаются вопросы о преимуществе того или иного подхода к музыкальному творчеству — плюсах и минусах профессионально-школьного мастерства или бессознательного, стихийного творчества и т. д. Эти споры и дебаты не имеют ничего схоластического, отвлеченного. Живые, действительные, интересные, они нередко приобретают комический характер, вызывая смех публики (рассуждения Давида в I действии, препирательства Закса с Бекmesserом во II действии). В других случаях они делаются поводом для глубоких переживаний действующих лиц (размышления Закса в начале II действия, гнев Вальтера в сцене с Евой). В третьих — являются причиной сценически увлекательных скандалов (финал I действия, финал II действия).

¹ См. цитированный выше отрывок из «Обращения к друзьям» Вагнера.

Естественно, что задача, поставленная Вагнером, не могла осуществиться средствами традиционной комической оперы с ее лаконичными, непритязательными формами. Философски сложная и очень специфическая проблематика, богатство и глубокий смысл содержания оперы и ее поэтического текста требовали соответствующих музыкально-сценических форм, которым надлежало воплощать не только борьбу характеров и чувств, противоречия действий и поступков, но и вместить динамику логических рассуждений, эволюцию мыслей, поединки идей.

Действие «Мейстерзингеров» разворачивается неторопливо, даже замедленно, обстоятельно раскрывая характеры, взаимоотношения и образ мыслей действующих лиц. Немалое значение в раскрытии образа при этом имеет «художественный» облик персонажей: их талантливость, чуткость к прекрасному, к музыке и поэзии, вообще — отношение к искусству, которое в немалой степени является критерием их духовного богатства или скудости, широты натуры или ее убожества.

Специфический признак эпического жанра в «Мейстерзингерах» — это обилие пространных высказываний героев в виде монологов-размышлений. Наиболее ярким примером может служить знаменитый монолог Закса «Мечта!» («Wahn!»), вызывающий ассоциации с целым рядом типичных арий в эпических русских операх (вспомним арию Руслана «О поле», Князя Игоря «Нисна, нис отдыха», монолог Кутузова «Когда же решилось» в сцене совета в Филях).

Обстоятельность в обрисовке персонажей, подробность и полнота характеристик вступили бы в противоречие с формами, присущими комическому жанру. Желание автора показать эпоху, людей, характеры, дать им возможно более полное освещение делают оперу Вагнера скорее похожей на эпический роман, чем на музыкальную драму или комедию.

Но тогда, может быть, правы были некоторые современные Вагнеру критики, которые отказывали создателю «Нюрнбергских мастеров пения» в чувстве юмора, которые считали, что в опере нет ничего комического? С этим трудно согласиться. В «Мейстерзингерах» многое по-настоящему смешно, комично, искрится неподдельным юмором, принимающим подчас плакатные формы буффон-

ного жанра. Комическое в «Мейстерзингерах» связано с зарисовками быта Нюрнберга, уличной жизни, с шалостями мальчишек-подмастерьев, со смешной парой влюбленных — учеником Давидом и дуэньей Магдаленой, с фигурой завистника Бекмессера, наконец с нравами прозаических деятелей певческого искусства.

При всей необычной для комической оперы серьезности содержания и эпической драматургии «Мейстерзингеров», при всем своеобразии тяжеловесного комизма Вагнера, многочисленные приемы, ситуации, отдельные персонажи изобличают явные преемственные связи этой оперы с классическим буффонным жанром. Трудно, например, не вспомнить россиниевского Дона Базиллио, злобный характер и любовные притязания которого сродни бекмессеровским. Традиционны две влюбленные пары (господ и слуг), традиционны сословные и возрастные препятствия на пути влюбленных к счастью, традиционны ревнивые козни старца, претендующего на руку молодой девушки, сцены переодеваний и ошибки неузнавания¹; наконец, традиционна и обязательная сцена потасовки, из которой композитор делает нечто совершенно особенное, мастерски вписывая этот колоритный эпизод в драматургический контекст.

Вагнер умеет так дополнить, видоизменить, так приспособить к своей неповторимой музыкально-драматической манере преемственные элементы (будь то типичная ситуация, характерный персонаж или определенный комедийный прием), что все знакомое, привычное, десятки раз встречающееся в различных комедиях, обращается приятным очарованием новизны, свежести и навсегда остается в памяти.

С комической линией «Мейстерзингеров» тесно переплетается сатирическая. Это переплетение обусловлено не только естественным родством комедии и сатиры, апеллирующих к смеху, но прежде всего природой ваг-

¹ Мимический обмен любезностями между Бекмессером, поющим серенаду, и Магдаленой, переодетой в платье Евы, был бы весьма зауряден (II действие). Однако он, с одной стороны, лишь дополняет основное действие — препирательства Бекмессера с Заксом, а с другой — переносит акцент с комического обращения не по адресу на другое: ослепленный своей самоуверенной влюбленностью Бекмессер не видит обмана, на который совершенно явно указывают нарочито игривые, флиртовые ужимки потешающейся Магдалены, отнюдь не характерные для благородной Евы.

неровской сатиры, которая нигде не переходит в трагический гротеск. Даже Бекmesser Вагнер наделяет чертами юмора, делает его забавным, а не только отталкивающим. При этом ничуть не умаляется сатирическая язвительность Вагнера, обличающего злость и зависть, скрытые под личиной добродушного товарищества. Еще больше смягчает композитор жало своей сатиры, направленной на других представителей мейстерезанга, так же дружно приветствующих победившего Вальтера, как перед тем единогласно его осудивших. Благие намерения и неотвратимая тяга к голосу большинства снимает с них часть вины.

Специфику сатирической манеры Вагнера очень тонко выразил А. Н. Серов, назвав оперу «реалистической сатирой».

Многое в «Мейстерзингерах» может восприниматься как пародия на другие трагедийные произведения Вагнера. Это ощущение пародийности не противоречит намерениям Вагнера дать «многозначительную сатиру» на «Состязание певцов в Вартбурге» («Тапгейзер»). Действительно, в сюжете «Мейстерзингеров», в расстановке действующих лиц, в сценических ситуациях есть моменты, которые напрашиваются на параллели с другими операми композитора, представляя собой как бы сниженный вариант уже знакомых нам персонажей, характеров, сцен, событий.

Прием пародирования получил широкое распространение и в самих «Мейстерзингерах», где почти каждый серьезный момент действия имеет свой пародийный адекват¹.

Итак, в «Мейстерзингерах» сочетаются существенные признаки комической и эпической опер.

Как осуществляется это единство? Присутствие в эпической опере комического элемента не ставило бы особых вопросов. Ведь и в «Руслане», и в «Князе Игоре» есть комический элемент, правда, далеко не равноправный с эпикой. Но дело не только в удельном весе того и другого. Если в «Руслане» и «Князе Игоре» комические персонажи (Фарлаф, гудошники, отчасти Владимир Галицкий) лишь эпизодически оттеняют серьезное, то в «Мейстерзингерах» комическое и серьезное тесно переплетены.

сосуществуют на равных правах, создавая перазрывное, органическое единство; как и в жизни, смешное непосредственно соседствует с возвышенным. Не случайно комические персонажи у Вагнера не противопоставлены серьезным как идейные противники. Смешное свободно располагается и в том, и в другом лагере. Вагнер не боится унижить своих положительных героев, ставя их в комическое положение, как, например, это случается с Вальтером, проваливающимся на первом испытании под злые насмешки мастеров и улюлюканье мальчишек-подмастерьев. Так же не стесняется композитор вложить в уста степенного, философствующего Закса хлесткие куплеты, презрительно названные Бекmesserом «уличными», вульгарными. Тот же солидный Закс становится вдохновителем обоих комических скандалов (сцена серенады Бекmesserа и провал последнего на состязании). И, наоборот, противникам Вальтера, юрибергским мастерам пения Вагнер не отказывает в величавости (вспомним торжественные лейтмотивы мейстерзингеров из увертюры или импозантный лейтмотив «цехового совета»), что, однако, не спасает их от сарказма Вальтера, осуждения Закса, иронии автора и смеха зрителей.

В самых общих чертах взаимодействие комического элемента с эпическим осуществляется в «Мейстерзингерах» двояко: постоянным введением комических ситуаций, забавных эпизодов и смешных штрихов в широкое эпически-серьезное повествование и расширением отдельных комических эпизодов до размеров, которые превращают их в комический эпос.—Эпос расцветается яркими красками смешного, а комическое принимает грандиозные формы эпоса.

Говоря о жанровом облике «Мейстерзингеров», нельзя забыть и вполне определенные черты других жанров, что неудивительно в таком масштабном и своеобразном произведении. Исторический сюжет «Мейстерзингеров», участие в опере подлинных исторических лиц (Ганс Закс, целый ряд мейстерзингеров, известных из истории музыкального искусства), достоверность в изображении исторических событий, богатое использование Вагнером исторических документов (например, на сцене читается устав школы мейстерзингеров, который почти дословно воспроизводит текст табулатуры XVI века), а также обилие

¹ Об этом речь впереди.

сцен, колоритно рисующих быт и нравы немецкого городского населения определенной исторической эпохи,— все это наделяет оперу Вагнера совершенно явными чертами историко-бытовой оперы¹. Вместе с тем в «Мейстерзингерах» нетрудно обнаружить также черты лирико-психологической оперы. Они связаны с тонким и глубоким раскрытием взаимоотношений главных героев — Закса, Вальтера и Евы². В напряженных и эмоционально прихотливых диалогах влюбленных, в долгом, психологически сложном, полном скрытой грусти и тайных намеков разговоре Закса с Евой (четвертая сцена II действия) ясно проявляются черты лирико-психологического жанра.

Благодаря тонкой дифференцированности чувств и их оттенков подобные эпизоды выходят из рамок эпического жанра, который предполагает большую цельность и определенность чувств и ясность их выражения. Для жанра же комической оперы эти эпизоды обладают слишком большой углубленностью, не говоря уже об их невероятной в рамках комической оперы протяженности.

Итак, в «Мейстерзингерах» при самом общем взгляде обнаруживается синтез пяти жанров: комедии, сатиры, эпической, историко-бытовой и лирико-психологической опер. Жанровое богатство этого произведения, отвечающее богатству содержания, делает его достойным особенно пристального внимания и подробного изучения. Советским композиторам молодого поколения есть чему поучиться у Вагнера. Именно советской опере, призванной отразить нашу эпоху во всей ее полноте и сложности, очень часто не хватает жанровой разносторонности, способности вместить комическое и трагическое, эпос и психологизм, субъективную лирику и объективный исто-

ризм. И дело не только в том, чтобы серьезная опера имела комические эпизоды и психологизм произведения не исключал бы бытовых штрихов. Труднее достигнуть органического единства различных элементов, которое дает подлинное многогранное освещение событий и создает иллюзию жизненной правды в произведении искусства.

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Особенности музыкальной драматургии «Мейстерзингеров» связаны с жанровой разносторонностью произведения — переплетением драматургических приемов, присущих различным оперным жанрам. Однако все они несколько видоизменяются под эгидой эпического начала — развернутого показа событий, образов, характеров. В опере своеобразно сочетается неторопливость повествования, живописание быта, картин природы, длительные экскурсы в психологические переживания героев с удивительным для такой масштабной оперы единством действия, направленным к разрешению основного конфликта: борьбы новатора, гения-одиночки против корпорации традиционалистов. Любовно-лирическая линия оперы, психологическая сфера, юмор, сатира и пародия — это зеркала, по-разному отражающие главный конфликт. Подобное единство действия, которое вовлекает все сюжетные линии, всех героев в непосредственную связь с главным конфликтом, вообще очень характерно для жанра комической оперы. Именно стремительное запутывание сложного клубка интриг вокруг главной создает особую напряженность действия, увлекательность развития, богатого комическими эффектами.

В «Мейстерзингерах» же единство действия, лишенное всякой тени стремительности, направлено не столько на нанизывание комических ситуаций и запутывание интриги, сколько на объединение огромного разноликого материала оперы. Обилие материала, многочисленность проблем, тем, идей, поставленных Вагнером, могли гибельно отразиться на драматургии оперы, сделать ее рыхлой, расплывчатой, не будь этого единства действия. Пожертвовав эффектами стремительного развития ради эпической широты, драматургия оперы сохранила выгоды единого сквозного действия. Увлекательность заменена

¹ Создавая оперу «Мейстерзингеры», Вагнер тщательно изучал исторические материалы, главным источником, давшим ему подлинные документы эпохи, описание нравов, обычаев, цеховых правил и законов мейстерзингеров, а также записи их песен, была Нюрнбергская хроника 1697 г., составленная Х. Вагензейлем: Wagenseil. De civitate Noribergensi 1697. Блестящая литературная одаренность Вагнера помогла ему превратить сухой архивный материал в колоритную, яркую поэму.

² Искренне помогая пришельцу-рыцарю добиться победы на состязании певцов и тем самым завладеть рукой Евы, Закс переживает моменты глубокого тайного разочарования и внутренней борьбы с собой, так как Ева до появления в городе Вальтера подавала ему. Заксу, надежду, и он в мыслях уже видел ее своей женой.

медленным, неуклонным собиранием сил, ведущих к надежному, всесторонне мотивированному разрешению главного конфликта. Если «Мейстерзингеров» можно упрекнуть в длиннотах и статичности отдельных эпизодов, то этим они обязаны не столько дефектам драматургии, сколько многословности текста, от которой чрезмерно разбухает прекрасно сконструированный драматургический план оперы. Без этого многословия все эпизоды оперы, став короче, в своей последовательности явили бы собой великолепный образец оперной драматургии.

Проследим коротко основные этапы действия в «Мейстерзингерах».

Молодой рыцарь Вальтер фон Штольцинг, проводивший отрочество в старинном замке предков, попадает в Нюрнберг, где пленяется красотой Евы Погнер, дочери городского ювелира. Во время церковного богослужения (с него начинается действие) он убеждается в ее взаимном чувстве. Любовь Вальтера к Еве, рука которой обещана победителю в состязании мейстерзингеров, приводит его на цеховой совет мастеров. (Завязка.)

Сразу возникает центральный конфликт оперы — столкновение фантазера, поющего свои песни по наитию, не знающего элементарных правил певческого ремесла, с хранителями этих правил — мейстерзингерами. «Идейное разногласие» между рыцарем и мастерами принимает форму борьбы Вальтера с Бекмессером, крайним выразителем консервативного духа корпорации. Конфликт обостряется благодаря личному антагонизму героев — соперников в пении и любви. Жгучая антипатия педанта к «фантазеру», посредственности к гению, мелкой души к благородной натуре служат постоянным источником комически-гневных вспышек Бекмессера. Тут же, на цеховом совете, проявляет себя художественный и этический антагонизм Бекмессера и Закса. Развитие его даст блестящий комедийный результат во II действии. Таким образом, к концу I действия на пути влюбленного рыцаря встает серьезное препятствие: обладание искусством мейстергезанга, от победы на состязании. Любовная интрига осложняется еще тем, что единственный человек, симпатизирующий рыцарю и способный ему помочь, — Ганс Закс — сам давно любит Еву и собирается принять участие в состязании. Ему, популярному поэту, любимцу на-

рода, нетрудно одержать победу. Так сплетаются в один клубок нити любовных чувств трех героев (Вальтера, Бекмессера и Закса) к Еве с их борьбой за художественно-эстетические идеалы.

Распутывает этот клубок Закс — поистине главный герой оперы, определяющий развитие событий и исход всех интриг. Действительно, в I действии Закс единственный из мейстерзингеров поднимает голос в защиту рыцаря. И ему искусство рыцаря кажется странным, но он предлагает мейстерзингерам не спешить с разгромной критикой. Пусть Штольцинг выступит перед народом, который не мерит искусство сводом правил. Закс защищает инстинкт широкой публики от высокомерного профессионального чванства знатоков и псевдомастеров.

II действие целиком направляется Заксом. Под сильным впечатлением от песни Вальтера, заслужившей хулу всего ученого синклита, Закс глубоко задумывается о судьбах искусства (монологическая сцена в начале II действия). Искусно выведая в разговоре с Евой ее чувства к рыцарю, Закс не без душевной борьбы решает отказаться от личных притязаний на Еву в пользу рыцаря и помочь влюбленным. Прежде всего он мешает их безрассудному побегу. Попутно он посрамляет Бекмессера — яростного противника Вальтера, лишая его уверенности в себе, столь необходимой перед состязанием (сцена сценария и потасовки в конце II действия).

Заксом руководит не простой альтруизм. В его ум рождается мысль об обновлении искусства мейстерзингеров. Стихийное, свободное творчество рыцаря — это как раз то, что способно омолодить стареющее искусство мейстергезанга. Закс хочет примирить Вальтера с мастерами. Таким образом, борьба за Вальтера становится для Закса борьбой за мастеров, за победу в мейстергезанге прогрессивного разумного начала над фанатической слепой силой окаменевшей традиции. Победа Вальтера должна, по мнению Закса, привести к примирению двух враждебных принципов художественного творчества, способных ко взаимному обогащению.

В III действии Закс блестяще осуществляет свое намерение: он учит Вальтера основным правилам в искусстве мейстергезанга, что придает его вдохновенным творениям приемлемый для мейстерзингеров вид (большая сцена Закса с Вальтером в начале II действия). Далее

Закс отказывается от участия в состязании, освобождая Еву от своих притязаний, а Вальтера — от самого сильного конкурента. Одновременно он «коварно» готовит позорный провал Бекмессера, разрешая ему воспользоваться черновиком Вальтера с текстом новой песни. Бекмессер не в состоянии запомнить нешаблонные стихи и на состязании страшно их перевирает, вызывая взрывы смеха в толпе.

Всем этим Закс приближает действие к счастливой развязке — победе истинного таланта, посрамлению бездарности, примирению Вальтера с мастерзингерами и, наконец, союзу влюбленных. Дальнейшее решает народ, единогласно признающий Вальтера победителем.

В последний момент возникает осложнение, грозящее плану Закса: победив на состязании и получив, таким образом, руку Евы, Вальтер отказывается вступить в школу мастерзингеров. И снова Заксу принадлежит последнее слово. Он напоминает Вальтеру и всему народу о заслугах мастерзингеров перед национальным немецким искусством, о патриотическом долге художника поддерживать национальные традиции, наконец, о необходимости укрепить талант мастерством, соединить вдохновение со знанием. Присутствующие восхваляют мудрого Закса и поют гимн подлинному искусству (кода — апофеоз оперы).

Музыкальная драматургия «Мейстерзингеров» принадлежит к образцам реалистической оперной драматургии, которая родилась в середине XIX века и к концу его дала замечательные классические образцы — «Борис Годунов», «Хованщина», «Пиковая дама», «Отелло», «Фальстаф», «Кармен» и другие. Музыка в подобных произведениях не ограничивает свою задачу правдивым отражением чувств героев, их характеров, воссозданием духа эпохи или атмосферы действия, изображением драматических ситуаций. Она стремится своими собственными средствами в обобщенном виде выразить идейный смысл происходящего на сцене. Иными словами, музыка в опере не только эмоционально выражает или красочно-живописно изображает данный момент драмы. Она в то же время «анализирует» и «обобщает» действие, вовлекая музыкальные образы в определенную систему отношений.

В оперной драматургии к середине XIX века выраба-

тывается ряд приемов, помогающих музыке действительно участвовать в драматическом развитии: лейтмотивы, трансформации, перерождения музыкальных тем-образов, интонационные связи в темах, принадлежащих различным героям, взаимовлияние интонационного материала в процессе развития контрастных тем, музыкальные символы и т. д. Благодаря этому действующие лица, их характеры и поступки ставятся в музыкальную (а не только в литературно-сценическую) связь друг с другом. Рядом с драматическим конфликтом, который ранее музыка лишь эмоционально одухотворяла, возникает музыкально-интонационный¹, или образно-тематический, конфликт, конфликт в самом музыкальном материале.

Этот музыкальный конфликт становится предметом пристального внимания композитора. Через его развитие композитор в состоянии передать (в обобщенном виде) весь ход и идею драматической пьесы чисто музыкальными средствами. Силы «действия» и «противодействия» обретают свое внутреннее музыкальное единство, вместе с которым растет их интонационный антагонизм. Часто музыкальной характеристикой уже определяется место, роль или судьба того или иного героя в разворачивающемся оперно-драматическом действии². Музыка, оперируя музыкальными темами-образами, лейтмотивами как символами, заменяющими в музыке понятие, становится в состоянии выразить сложное идейно-философское содержание драматической пьесы. Это особенно ценно в тех случаях, когда содержание скрывается за сценическим действием или нарочито прячется в подтексте. Тут возможности музыки неопределимы. Разумеется, музыка, берущая на себя идейно-философский груз, апеллирует не только к эмоциональной отзывчивости слушателя, к его чуткому уху, но и к его способности логически осмыслить процесс образно-музыкального развития.

¹ Термин «интонационный конфликт» заимствован у Б. В. Асафьева.

² Это само собой разумеющееся для нас не всегда было обязательным в опере. Современный взгляд на оперу, на оперную драматургию сформировался в результате появления таких шедевров мирового оперного искусства, как «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Отелло», «Кармен». Надо иметь в виду, что примерно до середины XIX века музыкальная драматургия в опере не ставила задачи привести к единному знаменателю чисто музыкальные законы развития со сценически-литературными.

В интеллектуально-философских притязаниях музыки, давших первые плоды еще во времена Бетховена, огромную роль сыграло творчество Вагнера, и в частности его лейтмотивная система.

То, за что часто критикуют Вагнера, — а именно наделение лейтмотивами абстрактных понятий или предметов, приобретающих символическое значение, скорее можно считать его заслугой¹. Именно подобные лейтмотивы помогают слушателю проникать в мысли героев, читать их тайные помыслы и неосознанные желания, угадывать авторский комментарий там, где композитор (в отличие от романиста) ограничен в слове. Трудно представить себе, как смог бы Вагнер, не прибегая к лейтмотивной системе, раскрыть всю сложную диалектику образов и идей в «Кольце нибелунга»².

Напомним знаменитую сцену Зигфрида в лесу (II действие оперы «Зигфрид»). Вплетая в музыкальную ткань уже известные слушателю лейтмотивы (сумрачный лейтмотив судьбы с его неизменно впечатляющей гармонической окраской, фатальный лейтмотив Вельзунгов, полный драматически напряженного лиризма, лейтмотив страстной, нежной и столь печальной любви Зигмунда и Зиглинды — родителей Зигфрида), Вагнер раскрывает перед слушателем всю гамму неясных переживаний, смутных желаний, тоски, подсознательных побуждений своего наивного, ничего не знающего о мире героя. Благодаря музыкальным ассоциациям слушатель понимает реальные мотивы, природу этих переживаний, их связь с предшествующими событиями в «Валькирии».

Другой пример: в момент любовных признаний Зигфрида и Брунгильды, когда герои безоглядно растворяются в ощущении счастья, Вагнер постоянно напоминает слушателю о проклятии над родом Вельзунгов. Лейтмотив судьбы, подобный мрачной, зловещей тени, которую

¹ Неосновательны были попытки осмеять Вагнера, упрекая его в том, что он наделяет лейтмотивами вещи и неодушевленные предметы. Понятно, что подобные предметы Вагнер делает символами: так, меч олицетворяет понятие силы и свободы, копьё Вотана — идею власти и т. д.

² Разумеется, вагнеровские драмы требуют от слушателя предварительной подготовки, даже изучения. Искусство Вагнера сложно не столько в музыкальном отношении, но в первую очередь в идейно-философском. Для сближения с творчеством Вагнера наряду с желанием нужно усилие.

не замечают влюбленные, но прекрасно видит зритель, вызывает особую реакцию слушателя: с одной стороны, он разделяет восторги героев, отдаваясь потоку чувственно захватывающей музыки, с другой — исполняется состраданием к счастливым героям, не подозревающим о грядущем. Подобные приемы создают особую, скрытую динамику вагнеровской музыкальной драматургии там, где внешняя динамика сценически ограничена. Вместе с тем эти приемы помогают проследить мысли автора, связанные с идейной концепцией произведения.

Лейтмотивная система Вагнера, как известно, была обобщением и возведением в принцип разрозненных тенденций оперной и симфонической музыки XIX века, в которой возникло стремление к ярким и лаконичным темам-характеристикам или темам-символам, прославляющим целое произведение. Напомним о темах лейтмотивного значения в симфонических поэмах Листа, Берлиоза, о мотивах или лейтинтонациях в сочинениях Вебера и Глинки.

Процесс внедрения лейтмотивов в музыкальную драматургию шел в западной и русской опере параллельно. Однако, в отличие от Вагнера, у композиторов русской, итальянской и французской школ лейтмотивы не стали всеобщим принципом, системой.

Глинка, впервые применивший лейтмотивы, обращался с ними непринужденно. Его немногочисленные лейтмотивы вырастали из отдельных интонаций, оборотов, формировались в тему, а затем вновь растворялись в тематизме¹. Глинкинская свободная манера обращения с лейтмотивами сохранилась у Мусоргского и Чайковского, приобретая, однако, драматургически более целеустремленный характер (в «Пиковой даме» тема Германа «Я имени ее не знаю» возникает из интонаций Сурина и Чекалинского, затем модификация этой темы дает открыстализованный лейтмотив трех карт). Охотно пользуясь лейтмотивами в случаях необходимости, ни Чайковский, ни Мусоргский, ни Римский-Корсаков не сделали из этого приема системы. То же самое можно сказать о Верди, Дебюсси. Причина этого, по-видимому, заключается в том, что у всех названных композиторов лейт-

¹ См.: Вл. В. Протопопов. «Иван Сусанин». М., 1961, стр. 262—263.

мотив был средством характеристики героя, ситуации, музыкального воплощения идеи и т. д., то есть того, что несет явно драматургическую функцию, что связано с оперным действием.

Драматургическая роль лейтмотивов определила их сдержанное применение, ибо иначе терялся их драматургический эффект. У Вагнера же картина совершенно иная. Цена драматургические функции лейтмотивов, Вагнер часто использует лейтмотив и как просто музыкально-конструктивную, формообразующую единицу, обеспечивающую единство тематизма, логику музыкального развития формы, то есть всего того, о чем стала сильно заботиться инструментальная музыка XIX века (вспомним монотематические циклы Листа: «Прелюды», сонату h-moll). Возвращаясь к приемам музыкальной драматургии, подчеркнем, что лейтмотив занимает среди них важное, но далеко не главное место. Сильное влияние на оперную музыкальную драматургию оказала инструментальная музыка XIX века, где отсутствие сцены и слов помогло выработать специфические приемы, освобождающие музыку от литературно-поэтических подпорок даже там, где она, выражая или изображая, рассказывает (программные тенденции в музыке XIX века). Достаточно вспомнить, например, ярчайшую музыкальную драматургию шопеновских баллад.

Среди этих музыкально-драматургических приемов последнее место занимают трансформации тем-образов, интонационные взаимопроникновения в процессе развития тем, синтетические слияния различных мотивов и так далее (Шопен, Лист, Берлиоз). В оперной музыке, где композитору приходится на помощь слово, текст, сцена, собственно музыкальная драматургия вряд ли смогла бы найти столь яркие самостоятельные формы. «Инструментальные драмы» романтиков стали оказывать обратное влияние на оперу, обогащая оперную драматургию специфическими музыкальными приемами образно-тематического развития.

Вагнер, не будучи инструментальным композитором, в своих произведениях использовал все эти новые находки и приемы музыкальной драматургии. Мало того, он, по-видимому, не хотел, чтобы опера прошла мимо важных структурно-конструктивных завоеваний чистой инструментальной музыки, мимо новых принципов организа-

ции и развития музыкального материала (симфонизм и монотематизм), мимо новых закономерностей крупных, **внутренне единых форм**, свободных от случайностей синтетических жанров. Отсюда огромная роль оркестра в музыкальных драмах Вагнера, отсюда инструментальные методы развития тематического материала, отсюда конструктивно и музыкально-динамически завершенные сцены и акты, подобные частям в инструментально-симфонических циклах, отсюда, наконец, непрерывная ткань из множества лейтмотивов. Постоянное присутствие в оркестровой ткани лейтмотивов вполне понятно, ибо лейтмотивы Вагнера, выполнив свою драматургическую функцию, не могут спокойно «уйти со сцены», они должны оправдать свое появление и в чисто музыкальном смысле, то есть приняв участие в тематическом развитии, заняв свое место в конструктивно-музыкальной логике. В этих условиях лейтмотивы Вагнера часто утрачивают свежесть, но зато приобретают силу внушения.

Лейтмотивная система Вагнера с точки зрения оперной драматургии имеет свои слабые стороны именно благодаря чрезмерной последовательности. Как всякое преувеличение одного за счет другого, вагнеровский тотальный лейтмотивизм ущемляет права таких важных средств музыкальной драматургии, как контрастные сопоставления, эффекты яркой группировки музыкально-тематического материала. Он вуалирует интонационную вражду лейтмотивов, слишком часто соприкасаясь друг с другом. Слушатель перестает воспринимать драматургический смысл лейтмотивов, постоянно возвращающихся в различных комбинациях.

В «Мейстерзингерах» же музыкальная драматургия Вагнера обретает равновесие приемов и ясность цели. Если в «Кольце» и «Тристане» она опирается на сложную систему многочисленных лейтмотивов, раскрыть смысл и взаимодействие которых слушателю довольно трудно, то в «Мейстерзингерах» Вагнер сочетает развитую лейтмотивную систему с простым, легко воспринимаемым принципом реалистической музыкальной драматургии — группировкой музыкальных образов, тем и лейтмотивов вокруг двух основных драматургических сил.

Основные драматургические силы оперы. Первая из них представляет «силы действия» и связана с лириче-

ским героем оперы Вальтером фон Штольцингом — вдохновенным артистом, певцом любви, красоты и поэтической прелести жизни. В эту группу входят союзники Вальтера — Ева и «сочувствующая» влюбленным ночная природа.

Вторая группа, воплощающая «силы противодействия», связана с мастерзингерами и их ремеслом, неотделимым от бюргерской морали, солидного поведения и умеренного темперамента.

Условно, для ясности изложения, назовем первую группу тем, музыкальных образов и лейтмотивов лирико-романтической, субъективно-поэтической, а вторую группу — эпико-архаической, объективно-прозаической. Уже само существование двух групп создает интонационный конфликт в опере, а постоянное сопоставление, взаимодействие, их борьба делает конфликт очень действенным и ярким. Оговоримся сразу, что лирико-романтическая и эпико-архаическая сферы не исчерпывают всего музыкально-интонационного содержания оперы. Каждая из них обладает своими признаками. Их мы выводим из совокупности множества тем или лейтмотивов, принадлежащих к данной группе. Отдельные темы и лейтмотивы могут не обладать всеми признаками группы.

Лирико-романтическая музыка, связанная с Вальтером и Евой, характеризуется следующими чертами:

кантиленностью, песенным типом мелодики;

широтой мелодического дыхания, развернутым и завершенным характером изложения наиболее значительных тем (песни Вальтера);

жанровыми связями отдельных тем, лейтмотивов и эпизодов с романтической песней, романсом или романтической лирикой симфонического плана (Шуберта, Шумана, Вебера, самого Вагнера);

чувственной полнотой, красочностью гармонического языка;

хроматикой плавных задержаний и опеваний в стиле романтизма (особенно в мелодических голосах оркестровой партии);

обилием триольного изложения с характерным для романтического стиля чередованием триолей с дуолями, сообщающим особую непринужденную гибкость движению и томную прихотливость ритму;

гомофонно-гармоническим складом (с развитыми гармоническими голосами);

богатством и изысканностью оркестровой фактуры; преобладанием плавного движения *legato*;

мягкими оркестровыми тембрами (струнные, арфа).

Любопытно, что в конструктивном отношении лирическая музыка оперы стоит ближе к традиционным оперным формам; ей свойственна закругленность при внутренней развитости, масштабности и даже симфонизации.

Мир мастерзингеров характеризуется музыкой совсем иного склада. Она рисует не интимные чувства лирического плана, а коллективный дух профессиональной корпорации. Этой музыке присущи:

— графическая линейность, суховатая простота мотивов, идущая от инструментально-контрапунктического письма;

полифоническое изложение, характерное для полифонических тем моторного типа (то есть невязкая полифония медленных тем)¹;

диатоника, нередко подчеркнутая нарочитыми архаизмами, придает особую яркость характеристике мастерзингеров, стилистически противопоставляя их искусству романтическому языку Вальтера (Диатоника мастерзингеров имеет два аспекта — прозаический, будничныи, или величаво-архаический, тогда как диатоника Вальтера — романсно-песенная, лирическая.);

простой гармонический язык вносит в музыкальный мир мастерзингеров не менее яркий штрих, чем диатоника;

темы и лейтмотивы мастерзингеров нередко связаны с жанром марша и с фанфарой, что в сочетании с обилием пунктирного ритма придает им импозантную торжественность в стиле барокко.

Противопоставлению двух музыкальных сфер «Мейстерзингеров» служит и медный тембровый наряд многих, в особенности празднично-торжественных тем мастерзингеров. Медные тембры, прекрасно сочетающиеся с

¹ С полифоническим изложением связан текучий характер развития, при котором вариантно-секвентное повторение и различные комбинации коротких мотивов образуют огромные пласты музыки. Подобная текучесть развития характерна и для отдельных лирико-романтических мотивов в «Мейстерзингерах», однако там имитационному изложению соответствует развитая подголосочность гомофонно-гармонического склада, что вносит существенную разницу в это, казалось бы, общее свойство вагнеровского «текучего» развития.

маршево-фанфарными диатоническими темами мастеров, не проникают в трепетно-поэтический мир Вальтера. Даже там, где музыкальный образ Вальтера дополняется фанфарной темой, характеризующей его сословную принадлежность, изящная элегантность лейтмотива Вальтера-рыцаря не оттеняется медными инструментами. Композитор довольствуется звучанием деревянных духовых:



Разумеется, лейтмотивы не обладают всеми названными признаками одновременно. Как уже говорилось, эти признаки возникают из сопоставления множества тем, иногда очень различных по характеру и интонационному содержанию. Но все же какой-то минимум признаков необходим. Так, например, хроматика становится лирико-романтической только при условии определенного ритма, тембровой окраски, движения фактуры (*legato*) и так далее, о которых уже говорилось. Отсутствие такого условия может в корне изменить выразительный эффект хроматики. Романтическая хроматика страстных тяготений, томных задержаний, мягко обволакивающих или чувственно обостряющих интонации и гармонию, может смениться угловатой, «прыгающей» хроматикой комического гротеска с ее странными звучаниями, то смешными, то пугающими. Такая хроматика преобладает в характеристике Бекмессера, антилирического героя, а в редкие моменты его «лирических» излияний применяется диатоника (серенада). Диатоника, «украшающая знамя мастерзингеров», изменив гармонический и оркестровый наряд, может служить «противнику» — романтическому герою оперы (песня Вальтера C-dur).

Интонационный конфликт проявляет себя не только в совокупности той или другой стороны (интегральный конфликт), но и в отдельных конкретных сценах, ситуациях (локальный конфликт). Он представляет благодатную почву для ярких музыкально-сценических сопоставлений,

контрастов, столкновений. На них строятся многие драматургически чрезвычайно выразительные эпизоды оперы. Так в третьей сцене I действия сталкиваются «в лоб» экспансивная поэтичность рассказа Вальтера с педантично-деловой атмосферой цехового совета. Это сопоставление носит всесторонний характер, начиная от контрастного внешнего облика и сценического поведения действующих лиц и кончая их музыкальной речью и оркестровыми комментариями (элегантный облик изящного рыцаря и неуклюжая солидарность бюргеров в их добротнo-прозаических нарядах находят отражение в музыке гораздо более конкретное, чем этого можно было ожидать от психолога Вагнера, оставляющего без особого внимания социальные характеристики героев).

Неуместно пылкие, задушевные ответы рыцаря на сухие вопросы «президиума» уже шокируют мастеров (песня Вальтера D-dur). Но Вагнер обостряет контраст, доводя его до кульминации. На чтение табулатуры — наиболее архаичного, нарочито стилизаторского эпизода всей оперы, когда озадаченные бюргеры, страхнув послеобеденное благодушие, поднимают щит ученого педантизма, — незадачливый Вальтер фон Штольцинг отвечает еще более скандальной по своей необузданной романтичности песней о весне (песня F-dur). Контрастное сопоставление переходит в яростное столкновение накалившихся эмоций, характеров, музыкальных образов. Их враждебность подчеркнута одновременным ожесточенным звучанием трех пластов музыки. На песню Вальтера, иступленно продолжающего петь, несмотря на разразившийся скандал, накладывается ансамбль возмущенных мастерзингеров и совсем несоответствующая моменту веселая песенка учеников, радующихся ссоре взрослых. Несовместимость трех пластов подчеркнута различным метром и жанровым наслоением.

Во II действии интонационно-драматургический конфликт музыкально-образных сфер оперы уходит «вовнутрь». Начинается эпическое развитие скрытых взаимодействий вместо прямого драматически действенного столкновения в I действии. Иначе говоря, неудавшийся в I действии штурм «мейстерзингерской крепости» сменяется ее медленной «осадой» во втором.

Взаимодействие это проявляется сначала в косвенном влиянии музыкальной сферы Вальтера на наиболее про-

грессивного мастерзингера. Так, в начале II действия романтическая лирика Вальтера вступает в соприкосновение с ясной диатоникой Закса. В монологе F-dur¹, где Закс под впечатлением песен Вальтера размышляет об искусстве, непосредственно сопоставляются мотивы Вальтера и Закса, причем романтическая музыка Вальтера постепенно подчиняет себе интонации Закса, поэтизируя их. Процесс романтизации продолжается в диалоге Закса и Евы, лейтмотивы которой эмоционально и стилистически близки музыке Вальтера. Во внешне шутливом (текст!), но внутренне глубоко взволнованном разговоре Евы с Заксом ее интонации и лейтмотивы беспрепятственно (ибо почва уже подготовлена) усваиваются собеседником и, изменяясь, передают новые, романтические движения его души².

Параллельно с влиянием романтической музыки на главного героя Закса идет другой процесс — дискредитация музыкального педантизма мастерзингеров. В сцене Закса с Бекмессером архаически-примитивный стиль мастерзингеров демонстрирует свое бессилие рядом с народной песенной стихией. Колоритная народно-бытовая песня Закса о библейской Еве с ее рельефной мелодией и яркой сочной образностью выгодно отличается от интонационно постных и гармонически тощих импровизаций Бекмессера, настраивающего лютню. Далее, в финале II действия, Ваганер вводит интересный драматургический прием сравнения на расстоянии: серенада Бекмессера и весенняя песня Вальтера из финала I действия слишком аналогичны по драматургической роли и сценическому действию, слишком симметрично расположены (финалы двух актов), чтобы не вызвать сравнения. Эффект его почти равносителен непосредственному столкновению разительно контрастных образов.

В III действии уже дают себя знать результаты эпического развития, или «осады». Начинается сближение контрастно-конфликтных сфер оперы снова через посредника — Закса. Так в оркестровом вступлении и в монологе Закса («Мечта!») музыкальной кульминацией и идейно-смысловой вершиной, к которой устремляются все чувства и мысли Закса, становится поэтический

образ летней ночи, связанный с любовной романтикой оперы (лейтмотив «летней ночи» представляет собой трансформацию лейтмотива страсти Вальтера). В конце монолога Закса уже не удивляет одновременное звучание лирического «лейтмотива чувства» с лейтмотивами Иванова дня и Нюрнберга, которые в I действии характеризовали мастерзингеров и атмосферу цехового совета:



Подобное сближение углубляется в дальнейшем в сценах Закса с Вальтером, с Евой и в квинтете Ges-dur, где Закс попадает в лирический план Вальтера и Евы.

Многогранные контакты субъективно-романтической сферы Вальтера с мужественным, простым и мудрым миром Закса, диатонической народной стихией, подготавливают примирение враждующих сфер — романтической лирики интимных чувств человека и прозаически-объективной, порой величаво-архаичной риторики мастерзингеров.

В финале оперы как идейно-смысловое резюме предшествующего интонационного развития звучат сближенные, лишенные противоречий темы Вальтера и мастерзингеров. Вагнер использует здесь метод синтеза, одновременного проведения тем, хорошо знакомый нам по симфонической литературе второй половины XIX века. Как последние части сонатно-симфонических циклов обобщают, синтезируют материал предшествующих частей, так последняя сцена «Мастерзингеров» соединяет ранее противостоящие друг другу темы-образы. Одновременное звучание песни Вальтера с лейтмотивами мастерзингеров мотивировано идейно-драматургическим смыслом финала оперы и вместе с тем подготовлено, как уже говорили, предшествующим музыкально-образным и интонационным развитием, которое по мере приближения к финалу вело к сближению интонационно-конфликтных сфер оперы. В самых общих чертах это выразилось в том, что музыка Вальтера, не теряя романтической приподня-

¹ F-dur — тональность коды монолога.

² Подробный анализ диалога Евы с Заксом см. на стр. 71.

тости и своих характерных признаков, несколько диатонически «выпрямилась», стала проще по форме и гармоническому наряду. Темы же мастерзингеров приобрели ранее несвойственные им широту дыхания и мелодическую устремленность ввысь.

Мы проследили в основных чертах развитие интонационно-образного конфликта оперы. Его роль в музыкальной драматургии «Мейстерзингеров» очень существенна. Однако лирика Вальтера, поэзия любви, с одной стороны, и объективный, архаический мир мейстерзингеров — с другой, не исчерпывают всей музыки оперы, где огромное место занимает пейзаж, картины городской жизни и быта, школярства. В опере есть персонажи слишком комически-характерные (Бекмессер) или философски-серьезные (Закс), чтобы их можно было вместить целиком в рамки двух конфликтных групп оперы. Наконец, в опере большую роль играют народные сцены.

Образ народа. Сцены, воссоздающие образ народа, — третий самостоятельный пласт оперы. Наивную, здоровую стихию характеризует музыка простого гомофонно-гармонического склада, опирающаяся на хоровой стиль предклассики, на традиции немецкого протестантского хорала (хорал в первой сцене I действия, хор «Проснись!» из пятой сцены III действия), на народно-бытовые танцевально-песенные жанры и на инструментальную бытовую музыку (танец учеников, их песни, шествие цехов).

Вагнер раскрывает образ народа в двух планах: возвышенно-духовном, обобщенном и конкретно-бытовом, живописном.

В первом плане Вагнер пользуется приемами целостной характеристики народной массы, в которой не дифференцируются отдельные черты, образ не мельчится деталями. Таковы упомянутый хорал, хор «Проснись!», отдельные оркестровые фрагменты, развивающие лейтмотивы народа, наконец финальный хор оперы. В этих эпизодах народ предстает как монолитная масса, обладающая единым мировоззрением (особенно важен хор «Проснись!»).

Простая мелодия, ясный гармонический язык, строгая фактура и голосоведение призваны воспроизвести музыкальный колорит хорового пения эпохи Реформации, однако в опозитизированном, художественно облагороженном виде.

Совершенно другую цель преследуют предшествующие песни-марши ремесленников в сцене шествия цехов. Там народ рисуется как колоритная, живописная, разнородная толпа, склонная к веселости, здоровому юмору, грубоватой шутке. Динамика движения, смены различных групп хора, отдельных персонажей отличают праздничную сцену шествий от монументального статичного хора «Проснись!», где сила эмоционального переживания стоит на первом месте. В сцене шествий перед зрителем проходит вереница цехов: башмачников, портных, пекарей и т. д. Каждая группа охарактеризована небольшим музыкальным номером, в совокупности создающим пеструю картину народной толпы. Юмор башмачников, восхваляющих свое ремесло, передан комически-гротескным мотивом «Святой Криспин». Праздничная трубная фанфара, примыкающая к хору «Криспин», вместе с танцевальными мотивами создает атмосферу торжества в нарочито народном духе: простые чередования тоники, субдоминанты и доминанты, грубовато-прямолинейный тип изложения, «притоптывающие» ритмы вызывают ассоциации с финалом седьмой симфонии Бетховена.

Хор пекарей (a-moll) — новая краска в портрете толпы. Это иронически-печальный рассказ из истории Нюрнберга. Вагнер создает здесь забавный литературно-музыкальный эффект, сочетая комически серьезный текст с вульгарными звукоподражаниями в хоре (крик козла), приглушенно-таинственный, повествовательный тон баллады с элементами марша — то воинственного (флейта с квазибарабанным звучанием струнных), то жалобного (минорные, чувствительные интонации).

Живописную картину народного веселья завершает эпизод, где Вагнер соединяет мотивы предшествующих номеров, как бы изображая толпу, в которой все смешалось.

Итак, в сцене шествия цехов, а также в последующих хоровых эпизодах, прославляющих всю пятую сцену III действия («Silentium!» и другие), композитор рисует народ в красочно-характеристическом плане, нередко прибегая к народно-бытовому, песенно-танцевальным жанровым элементам, что в его музыке звучит не очень органично, скорее как стилизация.

Вместе с тем картины народной жизни не везде представляют собой подражание народной и профессиональ-

ной музыке определенной эпохи, преследующее цель придать историческую конкретность народным сценам и создать локальный колорит. Стилизуя, Вагнер обращается и к собственному оперно-симфоническому арсеналу, сочетая со стилизаторскими приемами характерные элементы своего индивидуального языка. Например, некоторые лейтмотивы, характеризующие народ, обладают всей специфичностью вагнеровских тем. Таков лейтмотив славы Нюрнберга — типичная вагнеровская тема, а не стилизация в старинном духе. Черты вагнеровского письма несут в себе не только контекст, многослойная фактура и особый оркестровый колорит, в котором появляется мотив (см. стр. 144 партитуры¹), но и само интонационно-интервальное строение и гармоническая основа этого мотива. Терцовые ходы по звукам субдоминантовых септаккордов VI и II ступеней в мелодии, тонико-доминантовые сопоставления в гармонии, бифункциональный оттенок септаккорда II ступени на доминантовом органном пункте — все эти особенности роднят многие фанфарообразные темы и лейтмотивы Вагнера. Сравнив лейтмотив славы Нюрнберга с рядом лейтмотивов из «Кольца нибелунга», можно легко убедиться в пристрастии Вагнера к субдоминантовому гармоническому колориту и терцовой структуре мелодии:



Хор «Проснись!» также содержит типично вагнеровские мелодические и гармонические обороты и динамические эффекты, по которым можно сразу узнать композитора, несмотря на его простоту и строгость в духе протестантского хора¹.

К народной наивной стихии тяготеет и полудетский мир подмастерьев, обладающий своими музыкальными нюансами, но в целом близкий картинам народного празднества в III действии. Этот мир школяров, беззаботный и веселый, Вагнер рисует простыми музыкальными средствами, но не без красочных деталей. Используя традиции бытовой немецкой музыки, песенно-танцевального хороводного жанра, композитор создает целый ряд коротких, живописных сцен, оживляющих действие легкомысленными репликами, ребяческими шалостями и забавными выходками учеников и подмастерьев. Таковы фрагменты во второй сцене I действия, где ученики, резвясь, убаюкивают церковную утварь. Хор в финале I действия, вносящий юмористический штрих в серьезную сцену скандала, уличная сцена в начале II действия, где приятели Давида подтрунивают над Магдаленой и дразнят

¹ Страницы указаны по партитуре в двухтомном издании Э. Эйленбурга: Edition Eulenburg, N 906.

¹ Любопытно, что тема хора имеет сходство с хоралом Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott», использованным в «Гугенотах» Мейербергера. Из творчества самого Вагнера с музыкой этого хора ассоциируется хорал из «Тангейзера», при всей разнице эмоциональной окраски обеих тем.

Давида, наконец танец учеников в пятой сцене III действия.

Неожиданно приятно звучат у Вагнера незатейливые мелодии, простые танцевальные ритмы, четкие квадратные структуры. В известном танце учеников (лендлер из III действия) обращение композитора к народно-бытовому источнику заходит особенно далеко. Вагнер не останавливается перед откровенными заимствованиями характерных элементов танцевального фольклора (квинтовый полночный аккомпанемент, параллелизмы, миксолидийский лад, четкий «притоптывающий» ритм).

Такая прямая связь с фольклором в творчестве другого композитора не заслуживала бы ни особого внимания, ни комплиментов, а скорее вызвала бы порицание за элементарный характер. Но в музыке Вагнера она необычна и благодаря этому вносит свежую краску в партитуру.

Танцевально-хоровые номера и короткие, возникающие по ходу действия хоровые эпизоды отличаются подвижной фактурой, вообще характерной для хоров в «Мейстерзингерах»¹. Фрагментарная ткань, чередование коротких реплик, разбросанных по различным хоровым группам и партиям солистов отражают сценически-режиссерский подход Вагнера к хору, который он понимает как подвижное и разноликое собрание отдельных персонажей.

Образы природы. Важное место в музыкальной драматургии «Мейстерзингеров» занимают образы природы, городской пейзаж. Они непосредственно участвуют в драматургическом развитии, то есть используются не как красочный фон, а как определенный фактор, влияющий на действие (в психологическом плане), или как идея, вдохновляющая человека на определенные поступки. Так, Эпизод «летней ночи» (см. стр. 593 — 609 партитуры и 248 — 253 клавира) неоднократно вторгается в комические или драматические перипетии II действия как образ высшей гармонии природы, красоты мироздания, стоящей над мелкими человеческими страстями, прозаической житейской суетой. Именно такова умиротворяющая роль этой музыки в кульминационном моменте ариозо Валь-

тера (пятая сцена II действия), где разгневанный, буруемый мстительным порывом рыцарь, почти теряя рассудок, в бешенстве выхватывает меч, чтобы поразить невидимых врагов. Внезапно открывшаяся ему красота летней ночи с ее благоуханной зачарованной тишиной производит действие очищающего, успокоительного бальзама на измученную душу. Злые побуждения, темные эмоции, гневные слова уступают место безмолвному созерцанию красоты и духовному просветлению.

Эта особая драматургическая роль музыкального образа летней ночи подчеркнута Вагнером. Он неоднократно повторяет подобный эффект, вызывая образ зачарованной природы в моменты сгущения темных страстей. Таково появление темы летней ночи в разгар уличной потасовки в финале II действия. Аналогично значение этой темы и в III действии оперы, где прозрачно-волшебный образ венчает взбудораженный, полный смятения и горечи фрагмент из монолога Закса («Мечта!»), просветляя разум и очищая душу героя. Результаты этого психологического воздействия природы на человека тут же дают себя знать: Закс принимает справедливое решение, помочь Вальтеру, что в свою очередь определяет весь дальнейший ход событий.

В музыкально-интонационном отношении образ летней ночи примыкает к лирико-романтической сфере оперы (в развитие лейтмотива летней ночи вплетаются мотивы любви). Летняя ночь как бы увидена глазами влюбленных. Отсюда субъективная, трепетно-эмоциональная окраска музыки, живописующей природу. Вместе с тем даже в лирической сфере оперы образ летней ночи выделяется особой хрупкостью, нежной прозрачностью, что, отнюдь не всегда характеризует страстную, активную лирику Вальтера и скорее связано с ласковой женственностью лейтмотивов Евы. Пассивная созерцательность, невесомая прелесть музыкального образа, в котором обычно чувственная красота вагнеровской мелодии уступает место поэтической одухотворенности, создается целым рядом музыкальных средств: и облегченной оркестровкой, и прозрачной фактурой, и приглушенной звучностью, и тремолирующим трепетным гармоническим фоном, и, наконец, плавной, но не лишенной ритмической изысканности, парящей мелодией¹. Мягкие синкопы —

¹ Исключение представляет хор-гимн «Проснись!», где народ охвачен единым возвышенным чувством и где истолкование хора как разноликой массы было бы неуместно.

¹ См. стр. 593, 595, 606 партитуры, т. I.

задержания этой мелодии с чередованием дуолей и триолей — типичны для вагнеровских тем томления, однако здесь они утрачивают характер вздохов и сообщают непрерывность мелодическому дыханию.

Образ летней ночи Вагнер обособил и тональной сферой H-dur, приобретающего в опере значение лейттональности ночной природы. Красочное тритонное сопоставление H—F—H или H—F—E внутри эпизода летней ночи лишь подчеркивает лейттональное значение H-dur, связанного с возвышенным образом, тогда как F-dur — это тональность бытового фрагмента: песни ночного сторожа.

Если образ ночной природы в «Мейстерзингерах» согрет возвышенно-интимным, субъективным чувством, то, наоборот, картина Нюрнберга в солнечный день блещет яркими красками объективного изображения. Дневной Нюрнберг Вагнер видит как бы глазами всего народа. Звонкое звучание оркестра в начале II действия вызывает представление о ярком солнечном свете и серебристом колокольном звоне (взвывающиеся пассажи струнных на фоне трелей деревянных духовых с ударами треугольника, радостное блестящее звучание лейтмотива Иванова дня в светлом высоком регистре, обрывки танцевальных и фанфарных ритмов — см. стр. 433 партитуры, т. I).

Атмосферу радостного праздничного ожидания, всеобщего веселого возбуждения усиливает гармоническая основа музыки и длительное звучание доминантового предькта в G-dur, придающее ему самодовлеющее значение. Образ светлого дня написан кистью художника, создавшего антракт ко II действию «Лоэнгрина», но более совершенной. Сверкающая вагнеровская диатоника здесь отличается чувственной полнотой жизненного ощущения от той нарочито пресной диатоники, которой он нередко характеризует мейстерзингеров.

Любопытно, что лейтмотивы и темы мейстерзингеров, вступая в соседство и контакт с музыкальными образами народа или «народного пейзажа», обретают живые краски, сочность и широту. Так, во вступлении ко второй картине III действия торжественное праздничное состояние всего народа и величественная панорама города позволяют Вагнеру слить воедино с мотивами Нюрнберга и Иванова дня лейтмотивы мейстерзингеров, неуклюжее

важничание которых тут обращается величавостью (сравним звучание лейтмотива мейстерзингеров в третьей картине I действия и в этой сцене шествия).

Образ дневной природы и Нюрнберга связан с народной стихией «Мейстерзингеров» и нередко сливается с ней, выражая одну и ту же народно-патриотическую идею оперы. Например, в монологах Закса и в ариозо Погнера лейтмотивы природы (Иванова дня) используются как символы народного самосознания для выражения гражданских чувств.

Образы природы, городского, социально окрашенного пейзажа, народные массовые сцены жанрово-бытового характера — это та особенность «Мейстерзингеров», которая сближает их с оперной классикой XIX века и, наоборот, отделяет от других музыкальных драм Вагнера.

Эпический метод характеристики героя. Неторопливость, замедленность развития музыкально-сценического действия в произведениях Вагнера связана с обстоятельным раскрытием характеров, мыслей, чувств и взаимоотношений действующих лиц. Эпический метод в создании образа естествен в трагическом эпосе «Кольца нибелунга», «Парсифале» или мифе о любовной страсти — «Тристане». В «Мейстерзингерах» же, оправданный содержанием и масштабами оперы, он противоречит природе комического жанра — становится особенностью, не всегда желательной и нередко обременительной.

Яркая эскизность и лаконичный основной штрих в рисовке второстепенных персонажей комической оперы в «Мейстерзингерах» заменяется подробной характеристикой (Давиду, например, посвящены многие страницы оперы; Погнеру — два ариозо и две диалогические сцены). Тем более для главных героев вовсе недостаточно традиционной арии-портрета, собирающей в фокусе главные черты образа (вспомним, что герой Моцарта Дон-Жуан имеет всего одну арию). Вагнер не сосредоточивает характеристику в основной арии, а делает ее составной, складывающейся из целого ряда монологов, песен, ансамблевых сцен, из которых трудно выбрать главную, так как все они существенны.

Разумеется, в «Мейстерзингерах» некоторые монологи обладают всеми признаками традиционной арии-портрета (целостный музыкально-законченный эпизод, содержащий разносторонние черты образа). Таковы, на-

пример, монолог Закса «Мечта!», монолог-ария Погнера, песня Вальтера F-dur. Подобные монологи-портреты, как это обычно случается, сопровождаются остановкой в развитии сценического действия, что в условиях вагнеровского замедленного развития совсем невыгодно. В таких случаях композитор старается преодолеть статичность арии-монологического следующим образом: давая возможность своему герою высказаться, он в то же время заставляет его обращаться не в зал, а к другим действующим лицам, которые в свою очередь живо реагируют на это высказывание, нередко прерывая его и тем самым создавая музыкально-сценическое движение. Таковы обе песни Вальтера в I действии, серенада Бекмессера, рассказ Давида во второй сцене I действия, песня Закса о Еве и другие. Даже в тех случаях, когда герой один, Вагнер предписывает ему такое сценическое поведение, что зритель (и даже слушатель) не ощущает отсутствия партнеров. Ярким примером является монолог Закса во II действии, где его размышления прерываются не собеседником, а собственными попытками приняться за работу.

Не имея возможности проследить характеристики всех основных действующих лиц оперы, остановимся подробнее на образе главного героя — Ганса Закса. Здесь Вагнер превзошел самого себя в эпически неторопливой обстоятельности, многогранности и полноте раскрытия образа¹.

Занимая центральное положение в драматургии спектакля. Закс по идее и содержанию оперы не входит ни в одну из двух группировок, нарисованных контрастными музыкальными средствами. Принадлежа к корпорации мастерзингеров, Закс симпатизирует искусству Вальтера. В своем собственном творчестве Закс выходит за рамки мастерзанга. Он народный художник, популярный благодаря бытовому жанрам немецкой песни (Schwänke). К тому же Закс — философ и поэт. Он обладает широким и свободным взглядом на мир, что доступно далеко не каждому мастерзингеру — рядовому бюргеру. Музыкальная характеристика Закса, глубокая и сложная, поднимается над двумя конфликтными сферами оперы, служа своего рода мостом между ними.

¹ Роль Закса представляет огромные трудности для певца-актера: в течение 4-часового спектакля Закс почти не исчезает со сцены.

Музыкальный портрет Закса разносторонен, богат. Вагнер пишет его разными красками: то в жесткой графической манере Дюрера, то сочными мазками Рубенса. Он непринужденно смещает ракурсы, в которых умное, доброе лицо Закса освещается то глубокой печалью философа, то простодушной улыбкой беспечного шутника, то язвительной насмешкой мудреца над человеческой глупостью, то грустным разочарованием в запоздалой любви, то радостным ощущением полноты жизни и т. д. Рисуя Закса так разносторонне, Вагнер в то же время придает его образу большое единство, цельность, создавая сложный, но реалистически правдивый характер. Именно прекрасно удавшийся человеческий характер Закса позволяет Вагнеру вложить в уста своего героя столь различные мысли, идеи, не разрушая художественного образа, не превращая героя в рупор авторских идей (чем страдает, например, слишком отвлеченно-философская фигура Вотана).

В характеристике Закса Вагнер пользуется и диатоникой, и хроматикой, и гомофонным стилем, и полифонией, и простой народно-песенной мелодией, и сложными инструментальными интонациями. В жанровом отношении диапазон тоже велик: и юмористические куплеты, и оркестровая философская лирика, и оперный монолог, и хоральная музыка.

Обратимся к основным этапам в характеристике главного героя. В I действии Закс обрисован скорее с внешней стороны. Он предстает перед зрителем как солидный, уважаемый бюргер, опытный мастерзингер. Правда уже из этой первой встречи зритель узнает о высоких гражданских качествах Закса и прогрессивном образе мыслей (чувство справедливости, честность и объективная беспристрастность заставляют Закса выступить в защиту незнакомца против всего собрания мастерзингеров; он высказывается за народное юри также против мнения большинства). Во II действии Закс становится главным героем (в первом был Вальтер) и остается им уже до конца оперы. Все события II действия разыгрываются на улице около мастерской Закса, который не только принимает в них участие, но как бы дирижирует ими. В ряде сцен II действия поочередно раскрываются взаимоотношения Закса с другими персонажами, подобно тому как в I действии это случилось с Вальтером. При

этом композитор мастерски сочетает нарастание комизма к концу II действия с углублением образа своего героя. Опуская две первые сцены III действия, в которых Закс не участвует, обратимся к монологической сцене Закса (третья сцена II действия. Монолог F-dur).

Ключом к пониманию главного героя служит монологическая третья сцена II действия. Закс рисуется здесь как человек тонкой впечатлительности, острой восприимчивости к Прекрасному, чувствующий красоту не только умом, но и сердцем. В сцене мы найдем интересный музыкально-драматургический прием, сообщающий музыкально-сценическому действию непосредственную жизненную правдивость. Сопоставляя два контрастных музыкальных образа (лейтмотив башмачника и томную лирику рыцарских песен Вальтера), Вагнер психологически достоверно и очень наглядно показывает, как воображением Закса настойчиво овладевают мелодии Вальтера Штольцинга. Их расслабляющую истому Закс пытается преодолеть работой, но работа валится у него из рук. Лейтмотив башмачника, с которым Закс принимается за привычный радостный труд, сначала звучит непрерывно, методично, затем все менее настойчиво. В возникающих паузах — лишь плавные хроматические ходы фона (кларнеты, валторны, фаготы, затем скрипки), из которых естественно рождаются интонации томления:



Сначала они звучат робко, фрагментарно, перемежаясь то с лейтмотивами башмачника, то с решительным речитативом Закса, который хочет стряхнуть задум-

чивость и вернуться к работе. Но снова и снова мотивы Вальтера окружают Закса. Забыв о работе, он отдается воспоминаниям о прекрасных песнях Вальтера. Очень остроумно, но просто композитор воспроизводит в музыке процесс, хорошо известный каждому: Закс под сильным впечатлением от музыки Вальтера, она звучит в его голове, но, силясь вспомнить мелодию, Закс не может ее спеть. Отрывки из песен Вальтера поручены оркестру. Они звучат не так, как в I действии, где пел их Вальтер, а в новых произвольных комбинациях, так, как их вспоминает Закс¹. Закс же в это время поет нечто иное. Его ариозный речитатив все время идет рядом с интонациями оркестра, лишь иногда соприкасаясь с ними. Заксу свойствен свой язык, свое проявление мечтательности или лирического томления. Это подтверждает заключительное резюме Закса (кода свободной формы, в которой написана монологическая сцена Закса):



В просветленном спокойном заключении как в маленьком зеркале отражена существенная черта характера и темперамента Закса: воля, ум и жизненный опыт помогают ему преодолевать смятение чувств, возвышаться над собственными эмоциями и приводить к гармонии наблюдаемые им противоречия жизни. Эта моральная сила Закса занимает внимание Вагнера. Композитор посвящает ей много страниц.

Итак, монолог F-dur послужил первым шагом к душевному сближению зрителя с главным героем. Вслед за монологом F-dur следует разговор Закса с Евой, в котором слушатель посвящается в интимные переживания поэта-башмачника. Диалог с Евой начинается в той же «эмоциональной тональности» очарованности, лишь обаяние искусства сменяется обаянием женской грации.

¹ Оркестр не только рисует эмоциональное состояние Закса (это обычный оперный прием), но непосредственно воспроизводит отрывки чужих мелодий, звучащих в памяти Закса.

Основной музыкальный материал диалога — два лейтмотива, связанных с образом Евы:



Эти лейтмотивы характеризуют, однако, не только Еву. В процессе их свободного поочередного проведения и развития безмятежные интонации Евы то окрашиваются нарочито прозаическим юмором башмачника (см. партитуру, т. I, стр. 513, где плавные подголоски сменяются трелями и форшлагами с резкими акцентами), то подчеркнута заостряются (см. далее «ввинчивающиеся» пассажи сопровождения), то, наоборот, проникаются нежной печалью Закса, угадывающего истинную подоплеку кокетливых намеков и ласкового внимания к нему Евы. Таким образом, лейтмотивы Евы рисуют не только лирическую героиню, но и чувства Закса, обращенные к ней: в этих чувствах смешиваются восхищение с грустными сомнениями в искренности собеседницы, любовь с боязнью показаться смешным, нежность с желанием скрыть ее под маской добродушного юмора. Тонкость эмоциональных нюансов передается не столько трансформацией лейтмотивов Евы, сколько в процессе вагнеровского свободного развертывания мелодии, когда основное интонационное ядро уступает место ранее второстепенным элементам мотива. Так, из второстепенной заключительной интонации лейтмотива Евы развивается выразительнейшая мелодия, относящаяся скорее к переживаниям Закса, чем к внутренне нетерпеливой, но внешне ласковой дипломатии Евы:



В разговоре, полном намеков и скрытого смысла, наконец проясняется истина: Заксу становится очевидным, что Ева влюблена в рыцаря и говорит с Заксом отнюдь не ради него самого. Перелом в настроении Закса отражается в тематическом материале. Резким контрастом ласковым интонациям Евы звучит сначала лейтмотив башмачника, трактованный взрывчато-фрагментарно, а затем «лейтмотив заботы», похожий на печальный вздох разочарования (партитура, т. I, стр. 529).

Закс, ранее склонный поддаться приятным иллюзиям, теперь хочет убедиться в ложности своих надежд. Он начинает психологический опыт, провоцируя Еву на гневный взрыв чувств, убеждающий Закса в любви девушки к Вальтеру. Вторая часть диалога носит динамический характер, в ней ускоряются движение и смена различных тем. Среди них главенствует лейтмотив заботы. Он является внутренним комментарием Закса к разговору, быстро приближающему собеседников к цели: для Евы — это желание знать, будет ли рыцарь претендовать на ее руку, для Закса — уличить Еву в притворстве и убедиться в ее любви к Вальтеру. Истинный внутренний диалог героев ведет оркестр, тогда как Ева и Закс притворяются, скрывая свои чувства. Сумрачный лейтмотив заботы «гасит» светлый лейтмотив Евы:



Кажется, что чары Евы вянут от горького чувства Закса. Психологическое мастерство Вагнера здесь восхищает приемы современной драматургии, в которой огромную роль играет подтекст к внешне незначительному диалогу.

Монолог F-dur и диалогическая сцена с Евой психологически подготавливают дальнейший экскурс в душевные глубины Закса в начале III действия. Как сильная, уравновешенная натура Закс обладает способностью иронически, с юмором отнестись к своему открытию. Тайное огорчение по поводу столь плачевного фиаско, развенчавшего его давние надежды на любовь Евы, Закс облекает в форму шутивно-грубоватых куплетов о прародительнице Еве. В них Закс дает выход своей досаде, обращая ее на появившегося Бекмессера, хотя внутреннее острое песни направлено на Еву. Неслучайно в конце этой шутовой песни в оркестровом заключении куплетов громко звучит патетический лейтмотив отречения. Ева понимает горький намек Закса и его скрытые упреки. Недаром она реагирует на комические куплеты совсем несоответствующим образом («Эта песня разрывает мне сердце!»).

Внешний комический эффект песни Закса связан с реакцией на нее другого персонажа — Бекмессера. Нарочито громкое пение Закса, сопровождающееся ударами молотка по колодке, вторгается в тишину ночи как раз в тот момент, когда влюбленный Бекмессер настроил лютню и приготовился запеть серенаду. Ругательства взбешенного Бекмессера и его пререкания с Заксом усиливают комизм ситуации, а приглушенный разговор Вальтера и Евы, спрятавшихся в тени деревьев, создает многоплановость действия, живого, разнообразного, сочетающего юмор с сердечностью, комический гротеск с лирикой. Неприятельная мелодия песни становится основой для оркестровых вариаций¹. Динамизирующее

действие интерлюдий, во время которых Бекмессер тщетно пытается остановить Закса, сливается со все возрастающей динамизацией самих куплетов, завершающихся кодой — отыгрышем оркестра, где песня утрачивает бытовой характер и становится романтической взволнованной. Куплетная форма симфонизирована. Она не прекращает действия как вставной песенный номер, а наоборот, вызывает разнообразную реакцию действующих лиц, которые тут же вступают в разговоры и споры друг с другом. Замечательно, что и сам исполнитель песни в перерывах между куплетами успевает парировать нападки рассвирепевшего Бекмессера. Таким образом, куплеты Закса, оставаясь песней как таковой (традиционное название песни в опере), в то же время служат выражением чувств героя (в данном случае скорее их скрывают) и, главное, динамически вторгаясь в действие, превращаются в развитую ансамблевую сцену.

С такой динамической трактовкой песенной куплетной формы мы встречаемся в «Мейстерзингерах» много раз. Вынужденный широко использовать здесь песенный жанр, Вагнер показал блестящие драматургические возможности этой, казалось бы пассивной, статичной оперной формы.

Особенно важным для образа Закса является вступление к III действию оперы и первая сцена, где образ Закса приобретает монументальные черты. Оркестровая прелюдия к III действию — это внутренний монолог Закса. При поднятии занавеса зритель видит его погруженным в размышления над большим фолиантом. Музыка вступления благодаря своей монументальной завершенности, внутренней замкнутости не столько рисует данное состояние Закса, сколько показывает истинный облик умного, гуманного, пылкого и серьезно мыслящего человека, каким он бывает наедине с собой. В музыке нет ничего от того простодушного шутника, каким только что видел его зритель (конец II действия). Даже мелодия дерзкой песни о Еве здесь обращается задумчивым, серьезным лиризмом (см. третий раздел вступления к III действию), а широко использованный Вагнером лейтмотив башмачника с его причудливой юмористичностью совершенно исчезает.

Это и понятно: Закс предстает перед слушателем уже не только в роли почтенного мастера-ремесленника,

¹ В песне Закса, стилизованной в народном духе, применяется метод развития, характерный для куплетной формы в народном творчестве: это вариации на неизменную тему.

склонного к шутке и остроте, но как мыслитель, удалившийся от житейской суеты.

Основная тема, открывающая и завершающая оркестровый монолог, — лейтмотив отречения. Он заставляет слушателя догадываться, какой мыслью поглощен Закс. Общая эмоциональная линия оркестрового монолога идет от мрачно-сосредоточенного настроения к постепенному просветлению и даже возвышенной нежной лирике (лейтмотив страсти), от которых герой вновь возвращается к своим тяжелым мыслям.

Наряду с уже известными лейтмотивами Закса во вступлении, появляется новая тема, выражающая духовную связь Закса с народом. Это тема будущего гимна из заключительной сцены оперы (Виттембергский соловей). Оркестровый монолог становится прелюдией к главному моменту в развитии образа Закса — монологу «Мечта!».

Монолог обладает поистине огромной амплитудой эмоциональных состояний, рембрандтовской сложностью света и тени. Мрачно-философское раздумье о бессмысленной суете человеческого существования и гордое восхваление Человеческих дел, презрение к бессмысленным страстям, превращающим людей в безумцев, и умиленный восторг перед прекрасной мечтой, гнев и ласковый юмор, величие и добродушие, волевая сдержанность и вспышки гнева — все эти градации чувства и состояний Закса Вагнер передает свободным чередованием музыкальных образов, контрастных, но сменяющих друг друга с логической убедительностью. Музыкальный материал монолога не нов: он включает уже известные слушателю лейтмотивы. В монологе Закс как бы преодолевает собственные сомнения, восходит на некий моральный пьедестал, с которого уже не позволяет себе сойти, разве только в шутку.

Идея служения искусству и добру определяет все дальнейшее поведение героя.

В интересно построенных сценах с Вальтером (III действие) еще ярче проявляется величие и доброта Закса, его высокое понимание искусства, в сценах с Евой и Вальтером лирический мир Закса обогащается неожиданно прорвавшейся пылкостью переживаний (см. четвертую сцену III действия).

Последние монологи Закса, G-dur и C-dur, не вносят

новых существенных черт в его характеристику. Это скорее величественные заключительные аккорды долгого рассказа о добром человеке и умном художнике.

О НЕКОТОРЫХ ПРИЕМАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Оркестр вместо певца. Широко вводя в оперу симфонические эпизоды и антракты, рисуя пейзажи, атмосферу событий или само действие (полет валькирий, например), поручая оркестру эмоциональный подтекст, Вагнер пришел к очень интересному, смелому открытию — возможности менять ролями оркестр и певца. Прием не терпит количественного злоупотребления. Сам Вагнер это делает редко, в случаях, мотивированных сценической ситуацией.

Меняя оркестр и певца местами, Вагнер приходит к различным результатам: иногда это мимическая сцена-диалог, когда действия героев ограничены жестом или только взглядом, а в оркестре раскрывается смысл произнесенных слов. Напомним о безмолвном объяснении влюбленных в первой сцене «Мейстерзингеров»¹, «разговоре взглядов» Зигмунда и Зиглинды в первой картине «Валькирин». В других случаях — это внутренний монолог героя (выше мы уже говорили об оркестровом вступлении к III действию «Мейстерзингеров»). В третьих — это целая сцена-пантомима, где герой не произносит ни слова, но оркестр говорит за него столь ясно, что слушатель свободно представляет мысли и чувства героя без помощи слов. Такова третья сцена III действия «Мейстерзингеров», где Бекмессер, пострадавший в уличной драке, производит свои «изыскания» в мастерской Закса и крадет черновик с песней Вальтера (см. партитуру, т. II, стр. 146).

Музыка оркестра с удивительной конкретностью иллюстрирует быстро сменяющиеся побуждения Бекмессера. Нарочитая фрагментарность, калейдоскопическое чередование лейтмотивов и тем призваны изобразить растерянность Бекмессера, хаос его мыслей, панику чувств.

Проследим, как достигает Вагнер этой конкретности музыкального изображения с помощью лейтмотивов, уже

¹ Подробнее о ней говорится в связи с параллельными планами.

знакомых слушателю и потому вызывающих определенные ассоциации.

О появлении избитого Бекмессера слушателя предупреждают робко, издали звучащие лейтмотивы серенады и фуги из II действия (в представлении слушателя эти лейтмотивы связаны с уличной дракой). При входе Бекмессера виолончели властно провозглашают серьезный мотив отречения Закса: мастерская, которую оглядывает Бекмессер, как бы хранит следы его недавнего присутствия. Мотив отречения сменяет «прихрамывающий», комически гротескный лейтмотив Бекмессера (кларнет и фагот с резкими аккордами струнных) — писарь беспокойно ходит по мастерской, поминутно вздрагивая от боли.

Так как лейтмотив Бекмессера уже неоднократно сопровождал его сварливые высказывания, слушатель легко догадывается, о чем может думать писарь. Глядя на скамью Закса, он вспоминает свой разговор с ним перед серенадой — в оркестре звучат лейтмотивы Закса-башмачника и переборы лютни. Воспоминания приводят его в сильное волнение — в оркестре сплетаются лейтмотивы Закса-башмачника, драки, серенады, основные темы финала II действия, связанные со скандалом. Быстрое, беспорядочное движение, хроматические блуждания в музыке иллюстрируют беспорядочные метания по сцене Бекмессера, в голове которого все перемешалось. У рабочего стола Закса он приходит в себя. Снова звучит его чудачковатый лейтмотив. Бекмессер пробует привести в порядок свои мысли и внешне приосаниться.

Лейтмотив Вальтера-рыцаря говорит о новом направлении его мыслей. В оркестре начинается забавная игра интонаций Вальтера и Бекмессера (их лейтмотивы пародийно взаимосвязаны — об этом ниже), отражающая желание последнего победить неприятные мысли о сопернике самодовольным сознанием своего превосходства (ремарка автора). И все же мысль о Вальтере вызывает приступы ревности — в оркестре слышны назойливо звучащие ритмы и интонации из лейтмотива Бекмессера. Успокаивает его случайный взгляд на рабочий стол Закса (опять звучит сосредоточенный лейтмотив отречения). Бекмессер пытается собраться с мыслями и придумать новую песню — в оркестре проходят незавершенные отрывки мотивов из серенады, отталкиваясь от которых

писарь беспомощно пытается что-то сочинить. Нежная мелодия песни Вальтера прерывает его неудачные попытки «творчества»: взгляд Бекмессера упал на лист, где записана песня рыцаря. Он читает ее с возрастающим возбуждением (в оркестре проходит в ускоряющемся движении вычлененный мотив Вальтера) и в бешенстве раздражается восклицаниями. Оркестровая сцена, естественно, переходит в вокально-речитативную.

Как видно из описания этой сцены, Вагнер использует хорошо знакомые слушателю лейтмотивы с закрепившимися за ними ассоциациями образов и, уточняя эти ассоциации мимическим действием актера, прекрасно обходится без слов, достигая не менее яркого комического эффекта, чем в последующей сцене, где Бекмессер многословно выражает свои эмоции.

Оркестровый монолог, оркестровая сцена, оркестровый дуэт — все эти музыкально-драматургические приемы Вагнера, которые он применял скупой, достигают огромного выразительного эффекта, обогащают оперную музыкальную драматургию, оперный жанр. В известном смысле они более органично сливаются со сценическим действием, чем симфонические антракты.

Симфонический антракт в опере обычно идет при опущенном занавесе и прерывает сценическое действие. Вагнеровский же прием оркестрового монолога, сцены или дуэта совмещается с театральным действием и, таким образом, дает синтез двух жанров — оперного и симфонического. В этом синтезе опере приходится жертвовать меньшим, чем это бывает при симфонических антрактах или балетно-мимических дивертисментах.

В современной опере с ее тенденцией к значительному удельному весу оркестровой экспрессии и к словесному лаконизму, оркестровые монолог, сцена, дуэт имеют большие перспективы.

Параллельные планы. В «Мейстерзингерах» найдено своеобразное и очень живое претворение известного уже в опере приема параллельного действия, двух драматургических планов.

Этот прием обычно динамизирует драматическое действие, придавая ему либо комическую живость и остроту, либо трагическую контрастность (классический пример — квартет из «Риголетто» Верди).

Вагнер открывает новую грань, новую возможность

этого приема. Для него вообще не характерны театральные-эффектные приемы драматических контрастов, сопоставлений «черного с белым», трагических антитез, которыми так широко пользовался Мейербер и которые прекрасно знали Верди, Бизе и Чайковский (позже они стали сильнейшим средством у Берга и Шостаковича).

Интересно в этом отношении высказывание о театральном таланте Вагнера известного французского музыкального деятеля (критика, композитора, дирижера) Рене Лейбовица. Противореча распространенной точке зрения, Лейбовиц утверждает, что у композитора скорее отсутствовала театральная жилка, чем был избыток театрального чутья. Там, где другой композитор извлек бы максимальный драматический эффект из сценической ситуации, пишет критик¹, Вагнер остается к этому эффекту равнодушен.

Лейбовиц ссылается на сцену из «Лоэнгрина», в которой Эльза, невидимая Ортрудой и Генрихом, слышит их заговор и никак не реагирует на него. По его мнению, Верди не упустил бы такого случая, чтобы написать острый драматический ансамбль. Лейбовиц полемизирует с исследователями, недооценивавшими Вагнера как музыканта и объяснявшими его чисто музыкальные нововведения влиянием драмы, театра на музыку. Эти исследователи считали многие находки композитора результатом вынужденного приспособления музыки к драме. Лейбовиц, наоборот, убежден, что Вагнер не был «человеком театра», что его концепция оперы не исходила из примата голоса, как это обычно бывает у оперных композиторов. В произведениях Вагнера, продолжает Лейбовиц, определяющим является закон музыкальной архитектоники. Даже лейтмотивная система служит не столько для музыкальных характеристик действующих лиц (для этого существуют гораздо более эффектные вокальные средства), сколько для подвижной, выразительной, тематически наполненной оркестровой «основы», на которую опирается новаторское речитативное вокальное письмо композитора.

Соглашаясь с Лейбовицем в том, что музыкальная архитектоника у Вагнера играет гораздо большую роль

¹ Rene Leibowitz. Histoire de l'opera by Editions Buchet Chastel, Correa Paris, 1957, p. 233.

чем это возможно бывает у других оперных композиторов и чем это необходимо в опере, нельзя целиком присоединиться к его мнению о недостаточном «театральном чутье» Вагнера. Нам представляется, что композитор нередко пренебрегал драматическими эффектами совсем не потому, что не обладал таким театральным чутьем, как Верди¹. Вагнеру, его дарованию и эстетике не была свойственна та трагическая острота мироощущения, которая рождает у художников с соответствующим темпераментом произведения, насыщенные острым драматизмом, конфликтом, контрастами, потрясающими сопоставлениями.

Если окинуть взглядом самое трагическое произведение Вагнера — «Тристан и Изольда», — то и там не найти потрясающе резких контрастов (не только в одновременном звучании параллельных пластов, но даже в последовании). Композитору, по-видимому, был чужд метод драматических контрастов. Он противоречил его пониманию музыкальной формы как процесса органического развития, при котором одно логически перетекает в другое. Само это понимание формы, очевидно, связано с эстетическими позициями композитора, который предпочитает исчерпывающий, углубленный, логически развивающийся музыкально-драматический рассказ о каких-либо явлениях, событиях, героях, непосредственному столкновению их в активном сценическом действии. Иначе говоря, он отдает предпочтение повествовательно-эпическому методу, а не драматически-действенному. Если Вагнер хочет произвести впечатление трагизмом ситуации, то он не сразу поражает ею слушателя и своих героев, а постепенно погружает их в ощущение трагизма, стремясь к глубине впечатления и неминуемо жертвуя при этом его остротой². Монументаль-

¹ Трудно заподозрить Вагнера в незнании оперной драматургии, приемов и техники оперного письма, которые заменили бы ему недостатки театрального чутья, если бы он стремился к оперным эффектам, захватывающим острым ситуациям и острым музыкальным контрастам.

² Философский пессимизм Вагнера делает трагизм его произведений всеобщим, рассредоточенным, разлитым повсюду, в отличие от взрывчатого трагизма, сконцентрированного отдельными сгустками в кульминационных моментах у художников другого типа, трагизм которых носит активный протестующий характер. Трагизм Вагнера приобретает стоически сдержанные формы выражения, что, однако,

ность трагического, его эпический размах отличают Вагнера, этого «родоначальника экспрессионизма», от настоящих экспрессионистов (Р. Штрауса, А. Берга, А. Шёнберга), у которых обнаруженная острота и болезненно-взвинченная нервозность лишают трагизм величия.

Охотнее пользуется композитор контрастами в комической сфере «Мейстерзингеров», где даже предельно сильный контраст преследует совершенно иные цели, чем в произведениях трагического содержания. Но и здесь Вагнер прибегает к сопоставлениям не столько для того, чтобы наэлектризовать, динамизировать действие, ибо в замедленном вагнеровском развитии подобный эффект теряет свою двигательную силу. Контраст скорее помогает раскрыть многообразие, богатство, широту жизненного явления, переживания, показать его неожиданную грань, оттенить какие-то стороны.

Обратимся к конкретным примерам. В шестой и седьмой сценах II действия комически-бытовому препирательству Закса с Бекmesserом противопоставлен приглушенный шепот влюбленных, спрятавшихся в кустах спрени. Если искать одновременный контраст, то сценическая двуплановость в музыке выражена слабо (в оркестре преобладает музыкальный материал, относящийся к Заксу и Бекmesserу, на долю же Вальтера и Евы остаются лишь их речитативные реплики). Зато контраст двух планов обнажен в последовательном сопоставлении: лирический диалог Вальтера и Евы, достигший тихой, изысканно-поэтической кульминации, прерывается грубым бречанием люти Бекmesserа, жаждущего пропеть свою нелепую серенаду (см. партитуру, т. I, стр. 696 — 697). Прозрачная музыка, полная нежной истомы, резко сменяется прямолинейной по интонациям, нелепой по тексту, бедной по выразительности, примитивной по ритму и структуре, зато решительной и громкой песней

совсем не лишает его захватывающей силы воздействия. Композитор никогда не позволяет своим героям лениво протестовать, ибо это бессмысленно, раз все заранее предопределено судьбой. Зато сознание предопределенности позволяет скорби, трагическим эмоциям разрастаться безгранично, переходить в свою противоположность — экстаз (вспомним Изольду в «Тристане», Брунгильду в «Гибели богов»).

разозленного писаря. Этот контраст настолько силен, что надолго освобождает Вагнера от необходимости в оркестровой партии напоминать слушателю о присутствии влюбленных на сцене. Ему достаточно повторить то же сопоставление через некоторое время, чтобы освежить ощущение двух планов.

Параллельные планы нужны здесь Вагнеру не для патетического обнажения противоречий жизни, а для воспевания ее полноты, богатства, многообразия явлений и форм.

Композитор раскрывает прихотливое чередование, симбиоз смешного и трогательного, тупого и остроумного, злого и прекрасного, присущие жизни и нашедшие столь удачное отражение в «Мейстерзингерах»¹. С этим связана одна чисто музыкальная сторона вагнеровских контрастов. Лишая их драматизма, Вагнер не отказывается от глубокого эмоционального различия, что сопровождается музыкально-интонационным, жанровым, тембровым и конструктивным контрастом, нередко более сильным, чем это бывает в музыке с драматически острой двуплановостью.

Обратимся к другому примеру с параллельными планами, к первой сцене оперы. Строгая обстановка церковной службы контрастирует с возбужденным эмоциональным состоянием героев. Торжественный и простой протестантский хорал, который поют прихожане в сопровождении органа, с первых же тактов перемежается с репликами оркестра, «говорящего» вместо Вальтера о его нежных чувствах к Еве. Музыка хорала и оркестровых «интерлюдий» ярко контрастна во всех отношениях, начиная с жанрового (хорал и любовная, романтическая лирика). Мощной звучности хора с органом (*fortissimo*) Вагнер противопоставляет мягкую звучность струнных; диатонической поступенности интонаций хорала — прихотливый контур лейтмотивов любви (лейтмотив «чувства» и «страсти»); простым ясным гармониям хора — разнообразным, не без хроматизмов гармониям в оркестре; ритмическому однообразию и размеренному движению

¹ Подобный эффект параллельных планов в одно время блестяще применил Мусоргский в опере «Борис Годунов» (разговор Григория с шинкаркой на фоне песни Варлаама «Как едет он»).

хорала — взволнованный, гибкий ритм и фрагментарное, прерывистое изложение лирической музыки.

Музыкальное решение двух планов оригинально и интересно. Вагнер избегает и сопоставления двух контрастных образов целиком, и мозаичного чередования фрагментов из обоих на манер диалога (подобно квартету из «Риголетто»). Сделано это любопытно. Сначала хорал доминирует как основной музыкальный образ. Оркестровые реплики, проникающие в хорал на правах интермедий во время цезур между фразами хора, звучат подчиненно. Они рисуют неуверенные попытки влюбленного рыцаря привлечь внимание молящейся Евы. Постепенно оркестровые фразы начинают проникать на «территорию» хорала, приобретая все большую интенсивность (осмелевший Вальтер жестах выражает свои чувства), тогда как хорал утрачивает первоначальную мощь звучания (органная поддержка тоже становится скупой). Если сначала было сопоставление двух музыкальных образов, то к концу мы видим единовременный контраст, полифонию двух музыкальных образов, где хорал постепенно уступает главенствующую роль любовной лирике, позволяя теме любви зазвучать во весь голос партитуры (т. I, стр. 69). Перемена в соотношении двух контрастных образов выражает внутренне очень динамический подтекст слабо развитого внешнего сценического действия. Религиозная атмосфера богослужения, сдерживающая проявление чувств героев, постепенно отступает перед силой расцветающей любви. Вагнер наполняет интенсивным драматургическим развитием музыку там, где сценическое действие ограничено, а герои вынуждены молчать. (Напомним также роль оркестра в первой сцене «Валькирии», где Зигмунд и Зиглинда молча признаются в любви друг к другу.)

Действительно, оркестр в этой сцене «говорит» за молчащих певцов (Вальтера и Еву). Мало того, в этой сцене он становится прямым носителем музыкально-драматургического действия, выраженного столь конкретно, что сценическое действие как будто лишь комментирует чисто музыкальное, а исполнители будто бы поменялись ролями с оркестром. Не прибегая к тексту (слова хорала не имеют отношения к мимическому «диалогу» на сцене), Вагнер посвящает слушателя в нюансы чувств Вальтера к Еве, которые ра-

скрыты через взаимодействие их с холодной атмосферой церковной службы¹.

Таким образом, контрастные параллельные планы трактованы Вагнером очень действенно, не только в очередном сопоставлении, но и в непосредственном контакте. И хотя Вагнер не извлекает из двуплановости особых драматических эффектов, оригинальность решения этой сцены не может не восхищать. Она дополняется интересным конструктивным построением сцены.

С точки зрения структуры мы видим здесь особое явление, которое назовем *наложением форм*. Форма хорала (период повторного строения со значительными изменениями во втором предложении) не нарушается вольными, казалось бы дезорганизующими, вторжениями оркестра с его особой, контрастной музыкой. Хорал течет своим чередом, лишь интенсивность звучания в нем постепенно снижается. Второй лирический план не мешает стройной форме хорала. В то же время лирическая музыка оркестра, сначала фрагментарная, свободно варьирующая мотивы, структурно неоформленная, постепенно очерчивает мелодически-структурный профиль и наконец приходит к кульминационному проведению, где преодолеваются и мелодическая фрагментарность, и структурная раздробленность музыкального образа. Лирическая музыка звучит полно, собранно, образуя динамизированную оркестровую коду мимической сцены, сливающаяся с органной постлюдней хорала². Одновременное звучание двух музыкальных тем говорит о том, что кода относится к обеим совмещенным формам (*наложенным одна на другую*). Тональная замкнутость сцены в C-dur и типично заключительная музыка коды, венчаю-

¹ Начало «Мейстерзингеров» является прекрасной иллюстрацией к высказыванию Кречмара об оркестре Вагнера, который «... в каждый данный момент передает недосказанное — в слове невыразимое — и показывает не видимое глазом неохватываемое. Своим непременным комментарием к внутренним и внешним событиям оркестр Вагнера дает возможность вести действие естественно, он помогает чувству, вплоть до самой напряженной эмоции, высказать себя, не прибегая к арии. Для передачи прекрасной видимости жизненной правды» (Кречмар. История оперы. Л., 1925, стр. 339).

² Самостоятельность двух образов и форм каждого из них подтверждает простой факт: музыку хорала и оркестровых интерлюдий можно сыграть отдельно, причем она не теряет логической связи построений, разделенных цезурами.

шая предшествующее развитие, совершенно явно объединяют в одно музыкальное целое два различных музыкальных образа, два различных жанра, две разные формы. Это объединение происходит не путем механического наложения, одновременного звучания, а с искусным учетом специфики музыкально-образного развития в «убогающей» экспозиционной форме хора и в свободной, разработанной, прогрессирующей структуре оркестровой музыки, идущей к кристаллизации.

Таким образом, параллельные планы в драматургии и музыке рождают своеобразное решение и музыкальной формы. Вагнер не втискивает два разных музыкальных материала в одну, нейтральную структуру, так как у него структура контрастных образов различна и связана с содержанием, характером музыки. Раздробленность, неопределенность, ведущая к постепенному структурному суммированию и оформлению музыкального материала в оркестре, отражает развитие и нарастание чувств лирических героев, вопреки контрастному объективно-неподвижному фону (хорал), который, не изменяясь, постепенно уходит на задний план (отсюда определенная симметричная и независимая от оркестровых вторжений форма хора).

Прием параллельных планов Вагнер использует неоднократно, но всякий раз по-иному.

В первой сцене III действия серьезную задумчивость Закса оттеняют плутовские выходы и беспечная болтовня Давида. Двум планам отвечают две линии в оркестре: скерцозный лейтмотив Давида, непринужденно переходящий из одной тональности в другую, и лейтмотив отречения Закса в густом виолончельном регистре. Вагнер укрупняет то один план, то другой, в зависимости от происходящего на сцене. В отличие от предыдущего примера, в данном случае нет оригинального решения музыкальной формы. Свободное чередование или одновременное звучание двух контрастных пластов благодаря фрагментарности и обилию лейтмотивов не образует слияние двух самостоятельных конструкций.

Ансамблевые сцены. Мы уже указывали на стремление Вагнера оживить многочисленные песенные эпизоды «Мейстерзингеров» элементами ансамбля. Драматургическая разработка песенных сольных номеров в «Мейстерзингерах» может служить образцом органичного

включения в сквозное развитие наиболее завершенной, обособленной вокальной формы, каковой является песня.

Напомним о песнях Вагнера из I действия, которые свободно влетали в действие — не останавливая его, а, наоборот, служа толчком к дальнейшему разворачиванию событий. Песни сначала обрастали ансамблевыми интермедиями, а потом постепенно превращались в ансамблевую сцену с многими участниками.

Одним из ярких примеров перерастания песенной формы в ансамблевую сцену является серенада Бекмессера, ставшая причиной знаменитой уличной потасовки в спящем Нюрнберге. Серенада переходит в большой оркестрово-хоровой финал II действия, очень эффектный сценически и мастерский по музыкальному решению. Уже с самого начала она носит характер ансамблевой сцены — сопровождается репликами Закса, отмечающего ошибки Бекмессера стуком молотка. Этот ансамблевый характер усиливается в третьем, последнем куплете серенады: громкое пение Бекмессера и его перебранка с Заксом разбудили соседей; из всех окон высовываются головы в ночных колпаках и чепчиках, раздаются сердитые вопросы, крики, брань.

Вагнер насаивает реплики и новые голоса постепенно. Сначала серенада превращается в трио: на упрямо-самозабвенное пение Бекмессера насаивается контрапункт Закса, затем Давида. К ним постепенно присоединяются отрывочные восклицания соседей. Звучность и сценическое движение нарастают. В момент кульминационного завершения серенады, когда Давид бросается с кулаками на Бекмессера, принимая его за своего соперника, начинается оркестровая fuga. На нее продолжают насаиваться беспорядочные, живые и необычайно колоритные восклицания жителей Нюрнберга, разбуженных среди ночи, выскочивших на улицу и ввязавшихся в потасовку. Тема fugи имеет фанфарный характер. Она заимствована из лейтмотива лютни Бекмессера и юбилейный его серенады, что совершенно естественно, так как драка началась из-за серенады:



немы к этому. В музыкальном портрете Бекмессера персонаж пародийно-карикатурного, принимают участие музыкальные темы и мотивы других действующих лиц. Ничтожная личность, завистник, он как в кривом зеркале отражает черты других персонажей, их музыкальные темы, иногда делая их более яркими, чем оригинал. Музыкальная характеристика Бекмессера индивидуальна, выразительна именно благодаря пародийному заострению чужих тем.

Интонационная сфера Бекмессера двойка. С одной стороны, она связана с темами мастерзингеров (Бекмессер принадлежит к этому почтенному коллективу) и несет их признаки, то есть диатонику, графический рисунок голосов, имитационно-полифоническое развитие и т. п. (мы имеем в виду серенаду, мотивы драки из финала II действия, трансформированный лейтмотив мастерзингеров в увертюре и заключительной сцене оперы). С другой стороны, индивидуальные, человеческие черты Бекмессера обрисованы средствами музыкального гротеска причудливой мелодией, странным, прихрамывающим ритмом, тонально неустойчивыми гармониями (см. сцену Бекмессера во II действии, его диалогические сцены. Заксом во II действии). Эта гротесковая характеристика писателя соприкасается и с музыкой Вальтера, но не главной, лирической, а второстепенной, рисующей сословную принадлежность Вальтера, которой Бекмессер завидует. Так, лейтмотив Бекмессера — это пародия на лейтмотив рыцаря Штольцинга:



Пародийное искажение темы достигается хроматизацией стройно-выпрямленного диатонического лейтмотива Вальтера. Подкладывая под него уменьшенный вводный септаккорд вместо тонического трезвучия и заменяя мажор минором, композитор моментально меняет гармонический колорит и мелодический рельеф музыки: светло-горделивый мотив рыцаря становится сумрачным, неуверенно-ворчливым.

Таким образом Вагнер не просто противопоставляет Бекмессера Вальтеру как гротескно-комический персонаж романтически возвышенному. Для усиления противоположности он связывает их музыкально, пародируя одного другим¹.

Напомним фрагмент из третьей сцены I действия (стр. 270 партитуры, т. I), где Погнер представляет рыцаря собравшимся мастерзингерам. В оркестре проходит горделивая, упругая фанфарная тема, оркестрованная элегантно и легко. Она рисует изящно-благородный облик незнакомца. Наступает момент ответной рекомендации Бекмессера — звучит та же тема рыцаря, но гротескно заостренная, уснащенная форшлагами. Музыкальными средствами в оркестровом комментарии Вагнер насмехается над Бекмессером, противопоставляя естественной непринужденной грации Вальтера жалкие попытки Бекмессера не уступить рыцарю в благородстве манер (стр. 308 партитуры, т. I).

Характеристика Бекмессера измененными лейтмотивами мастерзингеров и Вальтера является блестящим пародийным приемом, который можно истолковать следующим образом: Бекмессер слишком яркий персонаж,

¹ Прием комического двойника, делающего более яркими качества пародируемого персонажа, известен не только в литературе, но и в опере давно. Вспомним Дон-Кихота и Санчо Пансо у Сервантеса, Дон-Жуана и Лепорелло у Моцарта.

Прием пародирования лейтмотивов или тем серьезного значения, положительного характера как метод сатиры или гротеска использовался и современниками Вагнера — Листом, Берлиозом, позднее Римским-Корсаковым. Известны пародийные искажения тем Фауста из первой части «Фауст-симфонии» для воплощения образа Мефистофеля в третьей части. Еще более популярным стал прием, использованный Берлиозом в Фантастической симфонии, — тема возлюбленной появляется в финале (на шабаше ведьм) в гротескном виде.

По-новому пародийный прием использовал Римский-Корсаков в «Золотом петушке». Желая изобразить одуряченный народ, отученный самостоятельно думать, композитор характеризует его пародированными темами отдельных персонажей.

чтобы сливаться с большинством мастерзингеров, и в то же время слишком ничтожная, смешная личность, чтобы на него смогла распространяться обобщенная, импозантно-торжественная музыка корпорации мастеров (главный лейтмотив мастерзингеров и лейтмотив празднества). Характеризуя Бекмессера в заключительной сцене и увертюре шаржированным лейтмотивом мастерзингеров, в котором величавость превращается в нечто суетливо-мелочное, смешное, Вагнер как бы показывает, что писарь — худший из мастерзингеров. «Рекомендуя» же его искривленным лейтмотивом Вальтера, он хочет сказать, что Бекмессер — «артист», псевдохудожник.

В «Мейстерзингерах» есть и более мягкие формы пародирования. Прием снижения образа через «двойника» у Вагнера может иметь и незлобивый смысл. Так, например, во второй сцене I действия Давид рассказывает Вальтеру о премудростях мастергезанга в присутствии проказливых учеников. Комические жалобы Давида, важничание ученостью, прерываемые приготовлениями церкви к собранию мастеров, рисуют мир школяров, а одновременно и мир мастерзингеров глазами учеников и подмастерьев. Вагнер предваряет торжественное собрание достойных мастеров пением комически-сниженным образом мастергезанга. Этим он как бы предупреждает от принятия слишком всерьез их ученого искусства.

В опере есть моменты, острота которых притупилась временем. Так, в шествии цехов (ход портных) Вагнер пародирует оперный стиль Россини¹. В других случаях — штампы итальянской оперы, галантный стиль рококо и т. д. (см. сцену Давида в I действии, где вокально-оркестровая ткань полна трелей, форшлагов, украшений и фиоритур, звучащих иронически-манерно).

Не останавливаясь на подобных мелких деталях грандиозной оперы, обратим внимание на пародийный прием, разросшийся до масштабов конструктивно-драматургического принципа всей оперы. Даже при первом знакомстве с «Мейстерзингерами» слушатель не может не заме-

тить аналогии в ситуациях, атмосфере действия, поступках действующих лиц в финалах I и II действий. Напомним о них: пламенной, но непонятой песне Вальтера перед цеховым собранием в финале I действия отвечает не менее разгоряченная и тоже «не оцененная» Заксом и жителями серенада Бекмессера. Каждую из песен сопровождают громкие удары метчика, отмечающего ошибки; в первом случае — это злобный стук Бекмессера мелом по доске, во втором — тоже не лишенный злорадства стук молотка Закса по подметке. И та и другая песня сопровождаются дискуссией, спорами, протестами окружающих и кончаются скандалом.

Драматургическо-музыкальное значение эпизодов совершенно аналогично. Обе песни разрастаются в ансамблевые кульминационные финалы действий. Это бросающееся в глаза сходство навело исследователей Вагнера на мысль о том, что композитор хотел в серенаде и финале II действия пародировать песню Вальтера и финал I действия. Впервые высказал мысль об аналогии финалов, а затем и обоих действий целиком Х. Вольпоген¹. По его следам пошел К. Мей, сформулировавший идею о гигантском баре (AAB), в форму которого Вагнер заключил всю оперу (AAB). Основание для этого дало сходство в сценическом действии и драматургическом развитии двух актов. Ему же принадлежит идея о приеме пародирования в аналогичных эпизодах обоих действий². Известный исследователь творчества Вагнера А. Лоренц использует идею К. Мей, развивает ее, конкретизирует и доказывает подробным анализом сценического действия и поэтического текста.

Драматургическая композиция. Эта идея, раскрывающая секрет построения «Мейстерзингеров», достаточно любопытна, для того чтобы не остановиться на ней подробнее. Обратимся к капитальному труду А. Лоренца «Тайна формы у Вагнера», содержащему и остроумный, и одновременно убедительный анализ оперы как целого³.

¹ H. Wolzogen. Wagneriana. Leipzig, 1888. S. 148.

² Kurt Mey. Meistersinger in Geschichte und Kunst. Leipzig, 1901. S. 363.

³ A. Lorenz. Das Geheimnis des Form bei R. Wagner. Bd. I—IV. Berlin. Труд Лоренца вышел в 4-х томах. Первая книга, посвященная «Кольцу нибелунга», была издана в 1924 г. Третья книга — «Музыкальное строение «Мейстерзингеров» Вагнера» («Der musikalische Aufbau der Meistersinger von Nürnberg») — появилась в 1930 г.

⁴ Ю. Капп и М. Хопп указывают, что в хоре пекарей Вагнер пародирует выходную арию Танкреда «Di tanti palpiti» из одноименной оперы Россини. Во времена Вагнера эта ирония могла звучать остро, так как «Танкред» пользовался большой популярностью, чего нельзя сказать о нашем времени.

Соглашаясь с его трактовкой формы, позволим себе свободно воспроизвести ее с некоторыми пояснениями и добавлениями.

А. Лоренц, вслед за К. Меем, понимает форму оперы как гигантский бар. I действие представляется ему как огромный первый куплет А (первый *stollen*), II действие — как аналогичный первому второй куплет А (второй *stoßen*), а III — грандиозный, контрастный и обобщающий припев В (*Abgesang* I). Автор труда находит в обоих актах совершенно очевидные соответствия в построении, сюжетном и драматургическом развитии, а также в поэтическом тексте. Каждый более или менее существенный эпизод (а иногда и мелкие детали) одного акта находят свое отражение в другом. Лоренц, как и Мей, приходит к выводу, что Вагнер хотел пародировать во II действии события I. Но чтобы избежать единообразия, монотонии серьезного в одном случае и комического в другом, он «перетасовал карты», смешав в каждом из действий комическое с серьезным. «...это сделано Вагнером очень тонко: во второй четверти актов он возвращается к связи, так что здесь уже II [акт] дышит серьезностью, в то время как пародия переносится в I. Так юмористический и серьезный элементы становятся равномерно разделенными на оба акта»¹. Таким образом, каждый комический эпизод I действия имеет свой серьезный аналог во II действии, и наоборот, серьезные эпизоды I действия отражаются как в кривом зеркале в соответствующих моментах II. Обратимся к оперному действию и проследим эти аналогии².

I действие открывается церковным богослужением в канун Иванова дня (хоровой эпизод). На фоне церковного хора разыгрывается лирическая пантомима влюбленных героев Вальтера и Евы. II действие начинается радостно-шаловливой сценкой учеников, также предвещающих празднество в Иванов день (хор «Иванов день»), но весьма фривольно в сравнении с благочестивыми прихожанами. Если в I действии хорал создавал контрастный возвышенно-серьезный фон лирическому объяснению влюбленных, то здесь ученики потешаются

над второй комической влюбленной парой — Давидом и Магдаленой¹.

Аналогия этих сцен совершенно очевидна. Ее подчеркивает редкое у Вагнера использование хора и яркая бытовая жанровость эпизодов (церковная служба и уличный хоровод).

Далее в обоих действиях идет дискуссия о предстоящем сватовстве певцов к хорошенькой Еве. В I действии разговор ведут ошеломленный неожиданным препятствием Вальтер, смущающаяся, но польщенная страстью рыцаря Ева и кокетливая дуэнья Магдалена. Последняя оттеняет своей жеманной шутливостью страстную речь Вальтера. Во II действии грустная Ева и ее озабоченный отец беседуют о том же в самом серьезном тоне.

И в том и в другом случаях Вагнер смешивает серьезное со смешным. Так, он завершает в основном скерцозную первую сцену I действия в лирически приподнятых тонах, серьезный же разговор Погнера с дочерью (вторая сцена II действия) — появлением Магдалены, сразу вносящей элемент несерьезности, легкомыслия.

В начале второй сцены I действия резвящиеся, озорные ученики приносят скамейки и расставляют их, сопровождая дело шутками и смехом. В начале третьей сцены II действия Давид тоже выносит из мастерской скамейку и стол и устраивает место для работы своему хозяину. После этого в I действии идет большой рассказ Давида о премудростях мастерзингерского искусства. Вся сцена выдержана Вагнером в ироническом плане.

Во II действии этому пародийному эпизоду, где о художественном ремесле разглагольствует важничающий ученик, соответствует глубоко поэтический монолог мастера о высоком идеальном искусстве (см. монолог Закса F-dur в третьей сцене).

Лоренц прослеживает и далее множество аналогий в развитии действия, вплоть до совпадений текста. Не все эти аналогии одинаково убедительны, однако совершенно очевидно, что основные вехи в развитии I и II действия находятся в соответствии друг с другом. Так, во второй сцене I действия Вальтер пытается разузнать у Давида что-нибудь о сватовстве и условиях состязания пев-

¹ A. Lorenz. Op. cit., Bd. III, S. 10.

² Мы остановимся лишь на главных моментах, не приводя всех эпизодов, явлений, на которые указывает Лоренц.

цов. Давид, объявляет, когда конкурент проваливается («Versunken und Vertan»).

Этому эпизоду соответствует четвертая сцена II действия. Ева заводит разговор с Заксом, чтобы выведать, чем кончились попытки Вальтера спеть перед цеховым советом. Закс объясняет ей, что рыцарь провалился («Versunken und Vertan»).

В первом случае ученики дважды прерывают беседу Давида с Вальтером. Во втором Магдалена дважды прерывает разговор Евы с Заксом.

Опуская ряд сходных эпизодов в обоих действиях, отметим торжественную, возвышенно-патриотическую речь Погнера перед мастерами (в начале третьей сцены I действия). Погнер воздаст хвалу бюргерству, искусству и...своей дочери Еве, которую обещает выдать замуж за лучшего из певцов. Этому сугубо серьезному монологу отвечает во II действии насмешливая, дерзкая песня Закса о библейской Еве, в которой Закс тоже поет хвалу, но не искусству и Еве, а... сапожному ремеслу. Затем в обоих действиях начинаются долгие дебаты: мастеров и Вальтера — Закса и Бекмессера. Для краткости изложения последуем примеру Лоренца и приведем наглядный контекст происходящего на сцене:

I действие

(после монолога Погнера, начиная со стр. 235 партитуры, т. I)

В собрании начинаются дебаты.

Бекмессер называет Закса уличным стихоплетом.

Вальтер просит мастеров допустить его к испытанию.

В ответах на вопросы мастеров Вальтер проявляет высокую поэтичность своей души (песня Вальтера).

Несмотря на мелкие придиры, Вальтер допускается к испытанию.

Погнер читает табулатуру.

«Fanget an!» (Начинай!)

Вальтер поет восторженную романтическую песню о весне (песня F-dur).

II действие

(после песни Закса, начиная со стр. 653 партитуры, т. I)

Между Заксом и Бекмессером завязываются длинные пререкания.

Закс отплачивает Бекмессеру издевательствам над его стихами.

Бекмессер просит Закса быть судьей его песни.

В пререканиях и ругани с Заксом Бекмессер выражает низменные чувства: зависть и злость.

Несмотря на возражения Закса, Бекмессер добивается возможности петь свою серенаду. Издалека доносится рожок ночного сторожа.

«Fanget an!» (Начинай!)

Бекмессер в тупом упоении поет свою серенаду (серенада G-dur).

Песню Вальтера сопровождает яростный стук мела по доске, которым метчик (Бекмессер) отмечает ошибки певца.

Шум, возмущение, громкие споры среди мастеров.

Шумное голосование мастер-зингеров, прекращающее спор, и гордый уход рыцаря с собрания.

Мейстерзингеры покидают собрание.

Ученики весело убирают утварь.

Сцена пустеет. Остается один Закс. В раздумье он оглядывает опустевшую арену яростных споров и задумчиво покидает церковь.

Серенаду Бекмессера сопровождает стук молотка по колодке, которым Закс отмечает ошибки Бекмессера.

Шум, возмущение, брань соседей и уличная драка.

Громкий звук рожка ночного сторожа, прекращающий драку, и позорное бегство избитого писаря.

Жители разбегаются по домам.

Соседи испуганно закрывают окна и двери.

На опустевшей улице появляется изумленный, ничего не понимающий сторож. Он озирается, протирает глаза, потом занесает свою песню и медленно удаляется.

Из приведенных параллелей в развитии сценического действия становится ясен замысел Вагнера. Подобие ситуаций, разнящихся веселым, шутивым, ироническим характером, с одной стороны, и серьезным возвышенным, лирическим — с другой, ему понадобилось для конструктивных задач заключения всей оперы в форму бара, чем он и создал своеобразный монументальный памятник этой столь любимой им форме.

Разумеется, такое подобие положений и ситуаций, какое мы видим в I и II действиях, позволило Вагнеру проявить свою склонность к пародии, которой он не мог реализовать в таких произведениях, как «Кольцо нибелунга» или «Тристан». Эта склонность жила в нем подспудно долгие годы. Напомним, что в 1845 году в самом замысле «Мейстерзингеров» Вагнер видел возможность пародировать свое собственное произведение — «Тангейзер» («Состязание певцов в Вартбурге»).

Реально-бытовой сюжет и комический жанр «Мейстерзингеров» впервые создали благополучную почву для пародии. Важно здесь подчеркнуть только то, что Вагнер — как удивительно конструктивно мыслящий художник — даже этот прием использовал в рамках конструктивно-архитектонических задач. Ведь совершенно очевидно, что жажду пародийности он мог бы утолить и не столь «организованным» образом. Чтобы покончить с во-

просом о «монументальном баре» в «Мейстерзингерах», скажем несколько слов о III действии оперы, долженствующем соответствовать припеву бара — Abgesang. Нужно тут же оговорить, что Вагнер понимает здесь Abgesang не столько как контраст, сколько как сингез. Поэтому события III действия не противоречат событиям предыдущих актов, но вовлекают их в новое русло, подводя итог.

Начало III действия также посвящено настроениям и атмосфере в канун Иванова дня (вступление, песня Давида и монолог Закса «Мечта»). Однако в них религиозная торжественность хора I действия обогащается философски углубленной лирикой (вступление). В монологе Закса по-новому отражаются и ликующие краски вступления ко II действию (вторая часть монолога), и отзвуки прошедшей ночи в скерцозно-фантастическом плане (лейтмотив фуги), и скандальные происшествия дня (ссора в собрании мейстерзингеров).

Таким образом, во вступлении к III действию и монологе Закса содержится отражение и философская оценка событий, прошедших перед глазами зрителя в первых двух актах.

Далее большой, серьезный разговор Закса с Вальтером об искусстве, где Закс отдает должное Вальтеру и в то же время защищает ремесло мастеров, отвечает двум соответствующим эпизодам I и II действий, двум диспутам об искусстве Вальтера в монологе F-dur II действия. Закс старается привести обе концепции искусства к синтезу.

Песня Вальтера C-dur («Traumlied») венчает союз вдохновения и мастерства, а квинтет Ges-dur подводит возвышенный, просветленный, счастливый итог лирическим чувствам влюбленных.

В сцене состязания певцов (пятая сцена III действия) искусство Вальтера наконец одерживает верх над песенным творчеством Бекмессера. Так подводится итог двум параллельным линиям и кульминационным финалам I и II действий.

Споры, брань, скандалы первых двух актов в III действии превращаются в великолепную гармонию гимна реформации (хор «Проснись») и триумфальный гимн немецкому искусству.

Как мы видим, указания Мея и Лоренца о принципе

бар-формы в «Мейстерзингерах» имеют серьезные основания в сюжетно-драматическом развитии оперы.

Сходны ли I и II действия по музыкальному материалу? Оказывается, Вагнер не пошел так далеко. Это и понятно, ибо при аналогиях в ситуациях и развитии драматургии музыкальное сходство двух столь солидных по размерам действий не могло бы вызвать ничего, кроме досады¹. Зато III действие не только в драматическом, но и в чисто музыкальном отношении наряду с новым несет явные черты синтеза всего предшествующего материала. Появляются обновленные репризы. Они представляют собой обширные пласты музыки, где развиваются мотивы и темы из I и II действий. Уже хорошо знакомые слушателю, они вызывают у него явное ощущение репризы (в отличие от эпизодических, пусть даже частых, появлений какого-либо лейтмотива на правах подголоска, контрапункта к другой музыкальной теме).

Обновленных реприз в III действии много.

Стремление Вагнера к синтезу, подведению итога нарастает к концу III действия, где реприза становится все заметнее, протяженнее, пока наконец не подводит к пятой сцене (шестьдесят пехов, состязание певцов, монолог Закса и апофеоз), которая является грандиозно расширенной репризой увертюры. Эта реприза включает весь гигантский бар (A A₁ B) в монументальную раму. Ваг-

I II III акты

нер укрепляет равновесие своей огромной конструкции A A₁ B еще безошибочно действующим, надежным, эпически внушительным принципом обрамления, арки.

Если бы, не зная о барообразном строении оперы, мы стали искать в ней обычные фазы драматургического развития: экспозицию, завязку, развитие интриги, кульминацию и развязку, то оказались бы в трудном положении. Сходство, параллелизм двух действий ведет иногда к отклонениям от прямой линии развития, но чаще — к замедлениям, утяжелению сценического действия, очень неторопливо продвигающегося к кульминационному пункту всей оперы — финалу «Мейстерзингеров». По существу, финал превращается в код — апофеоз, венчающий

¹ Разумеется, лейтмотивная система Вагнера и здесь вносит элементы единства, но основной музыкальный материал I и II действий различны.

развязку — победу Вальтера. Недейственный, статичный характер кульминации всей оперы Вагнер компенсирует ярким динамизмом двух предварительных кульминаций в финалах I и II действий.

Вероятно, не будет ошибкой связать специфическое барообразное строение «Мейстерзингеров» с некоторыми другими драматургическими особенностями. Так, после яркой кульминации II действия в III надолго замедляется темп развития. Вряд ли это можно объяснить только желанием Вагнера ввести сильный контраст, противопоставив динамической сцене потасовки в конце II действия углубленно философскую статику монолога Закса. Желание композитора подготовить синтез, обобщить, подвести обстоятельный итог всем линиям в третьей, заключительной, части оперы вызвало столь сильное разрастание масштабов III действия. Не лишним будет здесь напомнить, что в масштабном отношении три действия оперы представляют интересное явление, которое Лоренц толкует, тоже исходя из идеи бара. I и II действия длятся по 60 минут, тогда как III — вдвое больше. Иными словами, размеры действий находятся в отношении 1:1:2 — типичном отношении в баре. Сходство в драматургическом строении, сходство ситуации, пародийные соответствия и аналогичные темпы развития в двух действиях «Мейстерзингеров» (от неторопливой смены эпизодов — к все большему напряжению и яркой кульминации) вносят специфические черты и в динамический профиль всего произведения. Вместо единой линии динамического нарастания к общей кульминации¹ в «Мейстерзингерах» мы видим зигзагообразный динамический рисунок с возвратами к экспозиционным темпам и типам драматического развития в начале II и III действий.

Приходится только удивляться, как Вагнер сумел естественный ход событий, сюжетную линию координировать с подобной, по-видимому заданной, продуманной линией динамического развития из трех сходных фраз. Это тем более должно удивлять, что внутри всех трех действий Вагнер сохраняет присущую драматургии «Мейстерзингеров» контрастность и чередование сцен.

Эта контрастность, конечно, имеет характер эпически-красочных сопоставлений различных персонажей, ситуаций, атмосферы действия. В сопоставлениях нет взрывчатости, присущей контрастам в драме, трагедии или даже комедии. Контрасты в «Мейстерзингерах» всегда обогащают, дополняют, разнообразят действие. Они не вносят резких диссонансов, влекущих неожиданные повороты или переломы в развитии.

Можно сказать больше: контрасты в «Мейстерзингерах» по своей природе, по внутренней логической связи и подготовленности вызывают аналогию скорее с контрастами частей классического сонатно-симфонического цикла, чем с контрастами театрально-сценического жанра. Законченность и протяженность контрастирующих частей в «Мейстерзингерах» и их спокойное чередование часто стирают театральный эффект контраста. Зато роль этих контрастирующих пластов в строении, музыкальной форме всего произведения очень важна.

¹ Подобная единая линия не исключает восходящих динамических линий не только в каждом действии, но даже и в каждой картине, при условии, если они складываются в общую линию.

III глава

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

Проблема оперных форм Вагнера очень важна и интересна. Она тесно соприкасается с более общей проблемой оперной реформы композитора. Именно на форме прежде всего сказались новаторские принципы, лежащие в основе вагнеровской оперной реформы.

Огромное своеобразие оперных форм, новизна принципов их организации не мешали связи Вагнера с классическими традициями. Правда, иногда бывает трудно обнаружить классические основы формообразования под густой вуалью вагнеровского «бесконечного» развития. Новое, индивидуальное у Вагнера нередко превалирует над традиционным, однако связь с музыкальным наследством прошлого у него никогда не исчезает полностью. Это относится не только к области формы. Во всех находках и открытиях Вагнера, как бы ни казались они новы, почти всегда можно найти преемственные связи с Бахом, Бетховеном, Шуманом, Вебером, Генделем и музыкой предшествующих музыкальных эпох. Конечно, развивая известные приемы, Вагнер всегда вносит в них специфическое, свое. Кроме того, приемы и средства, имевшие раньше ограниченную сферу действия, в музыке Вагнера приобретают всеобщий универсальный характер. В этом находит выражение присущее композитору изобилие, граничащее с чрезмерностью всех художественных проявлений. «Мейстерзингеры» в этом отношении — наиболее умеренное сочинение, где чувство меры уравнивает новаторские устремления художника. В этой опере особенно очевидна опора композитора на классические традиции. Она выражается и в реалистическом сюжете, и в демократической направленности, и в ясности идей, и

в нравственной силе героев, и, наконец, в простоте музыкального языка.

Обратившись в «Мейстерзингерах» к народной песенности и демократическим жанрам, композитор, естественно, открыл туда широкий доступ и классическим оперным формам.

Сочетание принципа сквозного, «бесконечного» развития с широким использованием завершенных оперных форм делает особенно интересным вопрос оперной формы в «Мейстерзингерах».

Обращаясь к структурному анализу форм музыки Вагнера, нельзя не остановиться на упомянутом выше исследовании А. Лоренца «Тайна формы у Р. Вагнера».

Этот монументальный труд является единственным, где в строгой системе анализируется ряд зрелых произведений композитора с точки зрения структурного строения и закономерностей формы. Лоренц стремится опровергнуть распространенное мнение о Вагнере как разрушителе классических музыкальных форм, родоначальнике хаоса в музыке и, наоборот, доказать, что Вагнер был «величайшим мастером формы всех времен».

Упрекам в аморфности, в бесформенности сочинений композитора со стороны многих его современников и исследователей более позднего времени Лоренц противопоставляет свой взгляд на эти произведения как на образцы удивительной конструктивной логики, подчиняющей единым принципам целое и составные части произведения.

Монументальный труд Лоренца содержит детальнейший разбор сочинений Вагнера: В нем подвергаются анализу не только опорные, важные моменты музыкальных драм, не только тематически яркие, самостоятельные эпизоды, но и весь музыкальный материал связующего, промежуточного характера, трудно поддающийся систематизации. Исследование дает ответ на вопрос о форме любого отрывка, любой страницы из анализируемых опер. Устанавливая связь мелких конструктивных единиц между собой, объединяя их в более крупные, автор высказывает интереснейшие мысли о форме каждой оперы как целого и ее специфических особенностях.

В общих замечаниях, изложенных в специальных разделах и по ходу анализа, содержится много чрезвычайно

ценных наблюдений, обобщающих творческие принципы Вагнера, черты его стиля.

Не менее значительны положения общего теоретического характера. Наиболее интересными представляются высказывания о музыкальной форме как динамическом процессе и мысли о принципах синтетического оперного искусства.

Ярко и интересно говорит Лоренц об удивительном соседстве в творчестве Вагнера таких поразительно непохожих сочинений, как диатонические «Мейстерзингеры» и хроматический «Тристан». Этим соседством он подтверждает свою идею о том, что стиль Вагнера не определялся «ограниченными свойствами его творческого Я, но вытекал из сюжета, драматического материала, литературно-поэтической и жизненной основы произведения»¹. Большую ценность многочисленным наблюдениям и высказываниям Лоренца о творчестве великого мастера придает его богатый исполнительский опыт (он дирижировал почти всеми операми Вагнера). Книга проникнута безграничной любовью к музыке Вагнера, к его бесмертным сочинениям. Именно эта любовь — причина во многом некритической оценки наследия композитора, восхваления его творческих принципов как единственно истинных.

При всей своей значительности, труд Лоренца, оставаясь единственным и в своем роде незаменимым, не во всех отношениях может удовлетворить современного читателя. С одной стороны, он может быть дополнен, с другой — не исключает возможности критической оценки и даже оспаривания самого метода анализа, лежащего в его основе.

Богатые и разнообразные музыкальные формы Вагнера, открывающие новые пути музыкального развития и в то же время не отказывающиеся от традиций, требуют более разностороннего подхода, учитывающего и новаторские, необычные черты этих форм, и их преемственность от старого. Анализируя их, следует иметь в виду не только особенности вагнеровской музыки и современных ей тенденций к более свободному, сквозному развитию², но и особенности оперного жанра

¹ A. Lorenz. Op. cit., Bd. III, S. 182.

² В анализе сочинений Вагнера, и в частности «Мейстерзингеров», следует учитывать, что композитор не в меньшей степени исходил из инструментальных форм, чем из оперных.

вообще, обусловленные природой синтетического искусства.

Если в инструментальной музыке форма определяется чисто музыкальными закономерностями, то в опере на форму влияет вся совокупность музыкальных, сценических, драматургических и прочих условий. Оперные формы обладают гораздо большей свободой и меньшей определенностью, чем формы инструментальной музыки.

В ряде случаев в оперной музыке обнаруживаются не откристаллизованные типы форм, а лишь те или иные принципы формообразования. Принципы формообразования — понятие более широкое, общее и свободное, чем конкретные типы форм. Они могут порождать определенные формы, лежать в основе конкретных форм, но также могут воплощаться частично, «не до конца». Для оперной формы, создающейся всей совокупностью средств синтетического искусства, в музыкальном отношении часто бывает достаточно выявить лишь принцип формообразования, не кристаллизирующийся в определенную форму. Поэтому в анализе оперных форм нередко следует вовремя остановиться, не приписывая музыке той степени организованности, которой она не имеет. Так, в ряде случаев целесообразнее говорить, например, об элементах сонатности, рефренности, вариационности, чем о сонате, рондо, теме с вариациями и т. д.

Для того чтобы принципы формообразования вылились в определенные, конкретные формы, требуется множество условий, характеризующих тот или иной тип формы. Ведь одни и те же принципы формообразования могут лежать в основе совершенно различных конкретных форм. Важен порядок их проявления в музыке, их соотношения.

Формы, даже самые простые, отвечают целой совокупности требований, выражающихся в определенных тематических, тональных, конструктивных, пропорциональных отношениях.

Однако в оперной музыке редко можно встретить формы в таком их «чистом» виде, как это бывает в инструментальной музыке. Обладая лишь частью характерных признаков той или иной конкретной формы, оперный эпизод часто как бы «недорастает» до музыкальной формы откристаллизованного типа, но все же вызывает вполне определенные аналогии с ней. В таких случаях можно го-

ворить о дискомплексных формах, то есть формах, не обладающих всей совокупностью признаков.

Таким образом, в анализах оперной музыки надо учитывать «небуквальный» смысл многих форм, их многообразные отклонения от инструментальных прототипов.

Все сказанное выше не означает, однако, что в оперной музыке вообще и Вагнера в частности не встречаются вполне ясные, классические инструментальные формы, удовлетворяющие целой совокупности условий. В «Мейстерзингерах», например, можно найти музыкальные формы, к которым вполне применимы достаточно жесткие критерии анализа.

Как известно, классические инструментальные формы исходят из принципа конструктивной определенности, завершенности частей, ясности тональных отношений, первичным выражением чего является период. Конструктивная определенность характерна для опорных частей, устойчивых форм (крайние части).

Конструктивная неустойчивость, обычно сопровождающаяся тональной и тематической, приходится на долю «защищенных» срединных частей. Именно соотношение конструктивно определенных опорных разделов с неустойчивыми, этот контраст завершенных и разомкнутых частей, контраст различных типов изложения придавал особую рельефность и богатство классическим формам. Основой же для создания той или иной формы служили части опорные, устойчивые. Поэтому анализ классической музыки опирается на завершенные конструкции, в частности на период как на своего рода «единицу измерения» формы. На основе конструктивной завершенности устанавливаются грани внутри форм, их деление на простые и сложные (соотношение разделов формы с периодом), определяются фазы формы (экспозиция, середина, разработка).

В «Мейстерзингерах» в большей мере, чем в других музыкальных драмах Вагнера, сохраняется классический принцип конструктивной завершенности опорных моментов формы. Несмотря на то многое, что музыка Вагнера сделала для разрушения классических конструкций, в произведениях композитора, особенно в «Мейстерзингерах», сильно ощущается связь с последними, а временами и прямая опора на них. Во многих случаях можно говорить, например, о периоде как основе формы.

Вряд ли возможно устранить критерии и принципы классического анализа в отношении музыки, которая связана с классикой более тесными узами, чем все другие произведения Вагнера.

И при отсутствии конструктивной завершенности вагнеровские формы оставляют достаточно критериев, на которые можно опереться в анализе: тематические отношения (повторность, контраст музыкальных построений, тематическое единство внутри отдельных разделов музыки), законы расположения музыкального материала (репризность, экспозиционный и развивающий тип изложения), тональные соотношения, масштабные пропорции и т. д.

Рассмотрение музыкального материала на основе вышеназванных связей поможет установить во многих случаях некое подобие классическим типам форм, если даже в них будет отсутствовать вполне оформленная, внутренне завершенная структура.

Как известно, деление на простые и сложные формы основано на соотношении разделов формы с периодом. Но если формы не основываются на периоде, как это часто бывает в опере, тем более в вагнеровской драме, то отпадает и сам критерий простых и сложных форм. Однако мы будем пользоваться понятием простых и сложных форм, условившись, что сложная форма отличается от простой стадийностью, количеством степеней (отдельные разделы сложной формы сами построены по типу каких-либо простых форм).

Предлагаемый анализ «Мейстерзингеров» не претендует на категорическое установление той или иной формы в каждом конкретном случае. Он дает лишь истолкование, кажущееся наиболее убедительным, но не исключающее и других.

ТИПЫ ПОВТОРНОСТИ РЕПРИЗ

Одно из самых мощных средств организации музыкальной формы (как конструктивной, так и интонационно-тематической) — принцип повторности. Без повторности не существует ритма в широком смысле слова, ритма пропорций музыкального произведения.

Почти все классические музыкальные формы включают принцип повторности, как бы широко или, наоборот,

рот, детализированно этот принцип ни понимался. Роль повторности как конструктивного средства в монументальном сочинении особенно велика потому, что большие масштабы требуют и более мощных средств объединения.

Какими средствами объединяет Вагнер свое монументальное произведение в единое целое — вопрос сложный. Ответить на него можно лишь после анализа оперы. Однако самое доступное восприятию, самое действенное и простое средство организации музыкальной формы — повторность — заслуживает предварительного рассмотрения, так как играет огромную роль в формообразовании отдельных частей «Мейстерзингеров» и всей их совокупности.

Принцип повторности в музыке Вагнера, и в частности в «Мейстерзингерах», имеет широчайшее и многообразное применение. Начнем с самого известного — системы лейтмотивов.

Лейтмотивы. Лейтмотивы Вагнера в большинстве случаев представляют собой короткие, но интонационно очень яркие тематические образования. Их первое проведение обычно носит экспозиционный характер. Развитие переносится на дальнейшие появления лейтмотивов.

Римский-Корсаков был неправ, говоря, что лейтмотивы у Вагнера не развиваются. Как может не развиваться то, что пронизывает всю вагнеровскую музыкальную ткань, вечно влекомую вперед идеей бесконечного развития?

Напротив, вагнеровский лейтмотив все время меняется, давая новые модификации, новые варианты, возникающие в процессе развития первоначального мотива — ядра. Он подобен тематическому зерну, на котором строится музыкальное развитие, нередко уводящее далеко от первоисточника, но не уничтожающее явного родства с ним.

Вспомним вступление к «Тристану», где сплетение лейтмотивов любви, интонируемых всякий раз по-новому, создает подлинно симфоническую, единую и органичную в деталях и целом линию развития.

Было бы глубокой ошибкой представлять лейтмотивы в произведениях Вагнера как застывшие тематические образования, инкрустированные в подвижную, но нейтральную музыкальную ткань. Ведь сама эта ткань сложная, но органическое сплетение лейтмотивов, кото-

рые изменяются, влияют друг на друга, стремясь к новому, высшему единству.

У Вагнера, конечно, есть и неизменяемые лейтмотивы. «Неподвижность» подобных лейтмотивов-символов близка по драматургическому смыслу темам фатума или судьбы у Чайковского, Бетховена и вполне оправдана (например, лейтмотивы кольца, золота). Кроме того, она не исключает богатой и постоянной изменчивости множества других лейтмотивов, образующих музыкальную ткань произведения.

Но вернемся к вопросу о конструктивной роли лейтмотивов в опере Вагнера.

Повторность лейтмотивов — это, как правило, повторность мелких ячеек музыкальной формы, а не законченных, конструктивно организованных единиц — тем, заключенных в определенную форму.

Лейтмотив не может быть определяющим критерием музыкальной формы в силу своей конструктивной неопределенности, краткости и всепроникаемости. Он принадлежит к сфере мелодико-тематической, являясь мотивной единицей, а не конструктивной. На основе развития какого-либо лейтмотива может возникнуть любая форма, но сам лейтмотив или группа лейтмотивов формы еще не образуют.

В операх Вагнера один лейтмотив может лежать в основе независимых друг от друга конструкций. Мало того, одни и те же лейтмотивы в различных моментах оперы нередко развиваются совершенно иным способом, изменяющим и характер музыки, и жанровую основу, и структурные контуры казалось бы тематически сходных эпизодов.

Относительная нейтральность лейтмотивной системы по отношению к конструкции отдельных крупных частей произведения, ее «сквозной» характер, способность лейтмотивов эпизодически проникать в различные, «независимые» от них тематические сферы — все это позволяет считать лейтмотив наиболее общим, интонационно тематическим, а не конструктивным средством объединения формы.

Повторность свободно-ассоциативного значения. Некоторые музыкальные фрагменты повторяются в опере лишь время от времени (или всего один раз). При недостаточности крупных масштабах и дальности расстоя-

ния от первого проведения эти фрагменты могут вызывать лишь смысловые и музыкальные ассоциации-воспоминания, а не конструктивно-архитектонические представления (ощущение равновесия частей, их гармонических соотношений, ритма, формы). Значение такой разбросанной, отдаленной повторности в принципе близко лейтмотивной, мелодико-тематической.

Правда, возможны и здесь особые случаи. В конце «Мейстерзингеров» повторяется целый ряд лейтмотивов, фрагментов и эпизодов, впервые прозвучавших в начале оперы. Каждый из них, взятый отдельно, сам по себе, не имеет репризно-обобщающего значения, но, группируясь вместе, они образуют большой пласт музыки, симметричный началу «Мейстерзингеров» (обряд «крестин» в четвертой сцене III действия, соответствующий хоралу из первой сцены оперы, монолог Закса G-dur в пятой сцене III действия, развивающий лейтмотив цехового совета из третьей сцены I действия и другие).

Имея в виду действие всех этих свободно-ассоциативных реминисценций в комплексе, нельзя отказать им в конструктивно-архитектоническом эффекте. Возвращая слушателя к музыке I действия, они предваряют мощную репризу увертюры «Мейстерзингеров» в финале оперы. Таким образом, пышное обрамление всей оперы (увертюра и финал) дополняется симметрией разделов, прилегающих к ее краям (начало оперы и предфинальная часть).

Повторность типа свободной рефренности. В «Мейстерзингерах» встречается неоднократное повторение относительно завершенных фрагментов, разделенное сравнительно небольшим расстоянием. Действие таких повторных проведенных может сравниться со свободной рефренностью, конструктивное значение которой нельзя недооценивать. Свободная рефренность помогает оформлению отдельных сцен оперы, связывая в единое целое цепь самостоятельных эпизодов. Примерами «свободных рефренов» могут служить «эпизод летней ночи», появляющийся трижды во II и III действиях, песня Вальтера, прославляющая большую часть III действия оперы.

Повторность типа свободной рефренности — это промежуточная ступень между свободно-ассоциативной, то есть неконструктивной, повторностью и повторностью в полном смысле слова конструктивно-архитектонической.

Характерная тенденция музыкальной формы XIX века — поиски «преодоления» репризы, ее статических свойств — нашла яркое выражение в творчестве Вагнера. В преодолении репризы композитор пошел значительно дальше своих предшественников и современников (Бетховена, Шопена, Листа, Берлиоза). Он нашел новые возможности подчинения репризы сквозному симфоническому развитию, указав тем самым новые пути развития классических форм. Наряду с обычной репризой, в музыкальных формах Вагнера мы сталкиваемся с разнообразными видами реприз. Одни из них роднят его с другими композиторами XIX века (измененная и расщепленная репризы, отчасти синтетическая). Другие являются плодом его собственной творческой фантазии (продолжающая, замещающая). Остановимся на каждом из этих видов.

Измененная, преобразованная реприза, ставшая теперь привычной, для своего времени была завоеванием. В музыке Вагнера она находит многообразные, конкретные воплощения. Однако во всех разновидностях (динамизированная, расширенная, динамически-убывающая, сокращенная и т. п.) преобразованная реприза сохраняет явное, легко ощутимое на слух сходство со своими аналогами (первыми частями). Тематическое содержание остается прежним. Преобразованная реприза ближе всего к обычной.

Говоря о вагнеровских репризах, следует отметить одну их характерную особенность, которая относится, главным образом, к преобразованной и синтетической репризам.

Нередко в репризах Вагнер воспроизводит музыку основной части очень приблизительно, перетасовывая по-новому прежние интонации и мотивы. Такая переработка дает явное ощущение повторения музыки при отсутствии полной идентичности тем. Достоинство подобной перегруппировки интонаций и мотивов состоит в том, что помимо обновляющей музыкальный образ вариатности возникают новые структуры прежних тем (см. репризные разделы в сценах Закса и Евы из II действия, Вальтера и Закса из III действия).

*Расщепленная реприза*¹, появившаяся в музыке XIX века, вносит радикальные изменения в наше представление об этой части формы. Расщепленная реприза как бы раскалывается пополам, причем одна ее часть вовлекается в разработку (или срединный раздел формы), другая — в коду (или заключительный раздел). Нередко расщепленная реприза возникает там, где тональная реприза не совпадает с тематической. Таким образом, рождается любопытное явление: сначала кажется, что репризы еще нет, хотя имеются явные намеки на нее, а потом, когда нет сомнений в наступлении репризы, обнаруживается, что ее уже нет, что она стала кодой.

Отдельные черты расщепления репризы можно усмотреть в сонатах Шопена, в сонате Листа. Но классический пример расщепления репризы в полном смысле слова — это реприза первой части VI симфонии Чайковского.

Расщепленная реприза возникла в связи с общей тенденцией к драматизации и программности инструментальной музыки; естественно, она ассоциируется с сонатной формой.

Для динамически трактованной сонатной формы характерен рост напряжения в разработке, достигающий иногда такой степени, что грань разработки и репризы становится малозаметной; музыка приобретает устойчивость, «входит в берега» лишь позднее. Динамическое развитие, масштабы нагнетания влекут за собой отодвигание кульминации и последующего спада «вправо». Взамен грани «разработка — реприза» появляется грань внутри репризы, между ее расщепленными частями.

Расщепленная реприза, связанная с сонатной формой, однако, вполне возможна и в других формах, например в простой трехчастной, даже репризной двухчастной (прелюдия В-дур Шопена, этюд *fis-moll*, оп. 8, Скрябина).

В условиях оперного действия, где сонатная форма в настоящем смысле слова не получила распространения, расщепленная реприза встречается именно в простых трехчастных формах. Если у других композиторов ощущается явная грань между расщепленными частями репризы, то у Вагнера расщепленные части сменяют друг

друга незаметно, в едином потоке музыки, где трудно уловить момент перехода одной стадии репризы в другую (четвертая сцена III действия, разговор Закса с Евой).

Продолжающая реприза характеризуется тем, что в ней не повторяется в том или ином виде музыка первой части, а как бы непосредственно продолжается тот процесс развертывания материала, который был прерван средней частью. Тематическое соответствие крайних частей в этом случае не сопровождается одинаковым типом изложения: экспозиционному в первой части отвечает развивающий в репризе¹.

Ценность продолжающей репризы заключается в ее большей текучести по сравнению с обычной репризой. Она помогает избежать явного возврата, движения вспять, нежелательного в драматическом действии, сохраняя при этом важное для музыкальной формы ощущение повторности, гармонического равновесия частей. Эта побочная реприза дает возможность совместить вагнеровскую «бесконечную» мелодию с классическим принципом тематической симметрии (повторности конструктивного характера). Преимущества продолжающей репризы перед динамизированной очевидны, так как продолжающая реприза не исключает динамизации, давая, кроме того, возможность тематического и структурного обновления. Помимо этих достоинств продолжающая реприза обладает еще одним качеством, по-видимому, привлекавшим Вагнера: она начинается незаметно, не подчеркивая своего начала и тем самым смягчая, затушевывая грани формы. В вагнеровской продолжающей репризе можно усмотреть оригинальное преломление полифонического приема свободного развертывания, при котором тема, оставаясь собой, не возвращается к своему началу. В музыкально-драматическом жанре, где нужны как непрерывность развития, так и его архитектурная завершенность, возможности продолжающей репризы велики.

Примеры продолжающих реприз в «Мейстерзингерах» немногочисленны.

¹ Развивающий тип изложения в подобных репризах не означает завершенности и неустойчивости. В этом отношении он может сравняться со второй, развивающей частью простой двухчастной формы, которая приводит к завершению.

¹ Понятие «расщепленной» репризы введено и разработано В. А. Цуккерманом (курс анализа музыкальных форм, прочитанный в Московской консерватории).

Ариозо Евы «О Закс, мой друг» (четвертая сцена III действия) представляет собой простую трехчастную форму со вступлением и продолжающей репризой:

(V A B A)¹.

8т 19т 9т. 16т.

Вступление к III действию — концентрическая форма A B C D B A, где реприза реформационного гимна В носит продолжающий характер.

Может быть менее нагляден пример главной партии в увертюре к опере. Там после фанфарной темы (лейтмотив празднества мейстерзингеров), играющей роль средней части, начинается развитие «лейтмотива искусства», в котором нетрудно угадать продолжение первой темы (шесть мейстерзингеров).

Продолжающая реприза может встретиться не только в формах, основанных на принципе возврата после ухода. В «Мейстерзингерах» есть весьма оригинальные случаи, где продолжающая реприза возникает в пределах строфической формы, которая, как известно, основывается на простой повторности (aa₁).

В хоре «Проснись» (III действие) за первой строфой, модулирующей из G-dur в D-dur, непосредственно следует вторая строфа, модулирующая обратно, но избегающая на всем своем протяжении буквальных заимствований из первой. Музыка в ней с самого начала носит продолжающий характер. Грань между первой и второй строфами, таким образом, совершенно затушевывается, и весь хор воспринимается как слитная, завершенная, единая музыкальная форма.

Обобщающая, синтетическая реприза, по существу, выходит за пределы репризы как таковой: это обобщающе-синтетическая часть, вбирающая в себя элементы предшествующих частей и нередко сочетающая их с новым материалом. Возникновение такого рода обобщающе-синтетических частей связано, очевидно, с симфонизацией оперной формы Вагнером. В идее обобщения, синтеза всего предшествующего внутри оперной формы угадывается аналогия с принципом обобщающего финала сонатно-симфонического цикла.

Принцип обобщения в финале в то время носился в воздухе. Пути, средства обобщения могли быть различ-

ными (монотематизм, включение предшествующего материала в финал, сочетание различных тем в финале). Но все они выражали одну идею синтеза, итога, укрепления формы музыкально-тематическим единством частей.

Лист, осуществивший эту идею путем монотематизма — вариационной разработки основного интонационного ядра, пронизывающего все части его явно или скрыто циклической формы, — отдавал себе ясный отчет о назначении нового приема. Об этом свидетельствуют его слова, относящиеся к концерту Es-dur в письме 1857 года к Г. Бюлову: принцип обобщения в финале «вполне утверждает данную форму и оправдывает ее»¹. Метод обобщения листовского типа уже встречался у ранних романтиков (фантазия «Скиталец» Шуберта, особенно ее обработка для фортепиано с оркестром Листа, от которой он оттолкнулся в своих концертах²). Этот принцип получил особенно большое распространение после Вагнера и Листа (Франк, Скрябин, Танеев, Глазунов) и широко используется в современной музыке.

Характерная особенность обобщающих, синтетических частей в оперных формах Вагнера проявляется в том, что обобщение образного и тематического содержания предшествующей музыки осуществляется в них не только путем более или менее дифференцированного сопоставления (в том числе и контрапунктического) различных тем или мотивов, но также путем их органического сплава, путем синтеза интонаций, мотивов. В синтетических частях Вагнера часто бывает трудно отделить одну тему от другой, проследить их «происхождение», так как они становятся родственными, обменявшись

¹ Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Herausgegeben von La Mara. Leipzig, 1898, S. 179.

² Отражение образов и тем предшествующих частей в симфоническом финале можно встретить еще у Бетховена. В финале IX симфонии, как известно, проходят отрывки первой, второй и третьей частей. Однако в IX симфонии речь идет не о синтетическом финале, а об особом, характерном для Бетховена приеме «отрицания отрицания», то есть нарочитого введения «постороннего» материала, который с силой отвергается, укрепляя тем самым основной образ финала. Введение предшествующих тем означает не синтез, а наоборот противопоставление образов. Синтетичность бетховенских финалов создается другими средствами.

¹ Буквой V обозначается вступление (от Vorspiel).

интонациями, гармониями, отдельными мотивами. Такими сильными средствами создается многогранное обобщение, включающее синтез всех музыкальных элементов (структуры, оркестровки гармонии, изложения и т. д.).

О достоинствах реприз такого рода говорить излишне. Каждому ясны преимущества репризы, в которой конструктивная задача (симметрия, завершение формы) соединяется с тематическим, образным, идейно-смысловым обобщением. Примерами синтетически-обобщающих частей служат репризы в сцене Закса и Евы во II действии, в сцене Закса и Вальтера в III действии и в увертюре¹. Перед тем как определить пятый тип реприз у Вагнера, придется, может быть, с некоторым опозданием остановиться на природе реприз в опере, сделать небольшой экскурс в область составных элементов оперного спектакля. В опере как искусстве синтетическом могут быть репризы музыкальные, репризы сценического действия, ситуации, репризы поэтически-литературного характера (текст), репризы места действия (декораций) и т. п. Трудно представить себе одновременное сочетание

¹ В третьем примере (в увертюре) синтез тем осуществляется полифоническими средствами. Темы легко различимы, они звучат одновременно в контрапункте (в верхнем голосе — тема любви, в басу — шествие мастеров, в среднем — фанфарная тема празднества). Но характер каждой из них несколько изменяется, приобретая общую гимническую окраску. Тема любви теряет интимность, ее заменяет приподнятость. Тема шествия жертвует своим упрямо-самоуверенным характером, подчиняясь теме любви. Тема марша (фанфары) сбрасывает тяжеловесность медного звучания и в легких стаккато деревянных духовых приобретает устремленность вывеса.

В первом примере (сцена Закса и Евы) синтетичность достигнута наиболее элементарно. В последней репризе (в форме АВБА + В) последовательно проходят отрывки той и другой тем.

Интереснее приемы обобщения во втором примере — сцене Закса и Вальтера. В первой внутренней репризе трехчастной формы (Es—B—Es) перемежаются отрывки обеих тем, создавая лейтмотивно-фрагментарную, но в своем роде единую мелодическую сеть. Во второй большой репризе, уже не сохраняющей ясной конструкции простой трехчастной формы, происходит синтетическое смешение как предшествующих тем, звучавших внутри данной формы, так и «новых» для нее. Так, большая реприза, основываясь на сходстве одних тем (тема первой части данной формы, лейтмотив славы Нюрнберга, лейтмотив Вальтера-рыцаря, которые близки своим пунктирным ритмом и опорой на трезвучность) и на их контрасте с другими (лейтмотивы любви Евы, аккорды сна), представляет собой обобщение разнородного материала, что имеет большой идейный смысл, вытекающий из значимости всех синтезированных лейтмотивов.

реприз во всех элементах синтетического оперного искусства. Такое сочетание органически противоречило бы природе театра, хотя в отдельных случаях оно возможно, как специальный эффект¹. Репризы в опере обычно бывают не комплексными, всесторонними, а лишь частичными: или музыкальными, или сценическими, или текстуальными. Наиболее близкими к собственно музыкальным являются репризы настроения, эмоциональные репризы. Нередко их сопровождает реприза ситуации, сценического действия, декораций². Подобные репризы обычно влекут более или менее измененную музыкальную реминисценцию или же появление сходного по характеру музыкального материала. Степень этого сходства, конечно, может быть очень различной, но в отдельных случаях она такова, что вполне способна вызвать музыкальную ассоциацию с уже слышанным, другим, но близким материалом (эпизодом). Эта ассоциация в принципе не далека от осознанной или бессознательно ощущаемой репризы. Такие случаи репризности (сходное настроение, сопровождающееся ассоциативной музыкой) приходится учитывать в обнаружении конструктивных построек оперы, в частности и трехчастных.

Далее, в опере может повториться какая-нибудь ситуация или возникнуть новая, аналогичная одной из предшествующих ситуаций либо пародирующая ее. Музыкальное решение в подобных случаях бывает самым различным; правил здесь нет. Например, при таких ситуациях вполне возможна и музыка совершенно непохожая по тематизму и характеру, но сходная по жанру, и музыка пародийного плана, сходная по тематизму, но отличающаяся характером, жанром, гармоническим оформлением и т. п. Вариантов много. Однако в некоторых случаях сочетание сценической и музыкальной сторон таково, что возникает явное ощущение соответствия, симмет-

¹ В «Сказке о царе Салтане», например, встречаются нарочито буквальные репризы. Они оправданы жанром комической сказки. Краткость этих реприз не случайна. Чем крупнее реприза, тем меньше возможностей сделать ее всесторонней, и наоборот, чем мельче, тем больше шансов, сделав ее буквальной, остаться в границах дозволенного на театральной сцене (см. работу В. А. Цуккермана о музыкальном языке Римского-Корсакова).

² Знаменитый пример — реприза ситуации, сопровождающейся текстуальными реминисценциями, — заключительная сцена [Онегина и Татьяны] из оперы «Евгений Онегин» Чайковского.

рии, повторения и даже репризности в лоне музыкальной формы. Иногда в самом сценическом действии настолько очевиден момент повторения, что музыкальное содержание в формообразующем отношении отступает на второй план перед этой наглядностью сценического действия, организуемого форму своими специфическими, но сильными средствами. Мы подошли вплотную к пятому типу вагнеровских реприз, к так называемой «замещающей» части.

Понятие замещающей части введено Лоренцом на основе изучения им вагнеровских оперных форм зрелого периода¹. Оно связано с понятиями «свободной» и «противоположной симметрии».

Используя наблюдения Лоренца и его мысли о форме, можно вывести две разновидности замещающих реприз в оперных формах Вагнера.

Имея в виду лишь музыкальную сторону этого явления, придется определить одну разновидность замещающей части как репризу каких-либо элементов оперного действия, которая сопровождается музыкой аналогичного, сходного характера, хотя тематически не тождественного (по Лоренцу — это свободная симметрия).

Другая разновидность ставит акцент на драматическом действии, в музыкальном отношении допуская гораздо большую свободу. Замещающая часть в этом случае может родниться со своим музыкальным аналогом лишь жанром, тональностью, ладом и т. д., то есть каким-либо самостоятельно не определяющим форму музыкальным элементом, предоставляющим выполнение соответствующей функции сценически-литературным элементам.

Одним из самых ярких примеров подобной замещающей части служит большая сцена шествий в пятой опере «Мейстерзингеров». Там, вопреки совершенно различной музыке всех эпизодов, возникает представление о репризной трехчастной форме благодаря симметрии сценического действия и репризе музыкальных жанров: шествие цехов — танец учеников — шествие мейстерзингеров. Другие примеры встретятся по ходу анализов.

Признавая в принципе идею Лоренца о «замещении», следует все же иметь в виду опасность, заключающуюся

в широте его толкования замещающей части. Лоренц часто находит критерий сходства не столько в сценической ситуации, сколько в поэтическом тексте, который только в идеальных условиях доходит до слушателя, тем более во всех своих деталях¹. Музыкальные соответствия Лоренц нередко находит с помощью такого интонационно-интервального анализа различных лейтмотивов, который заведомо недоступен при прослушивании оперы.

Учитывая это, ограничим применение идеи Лоренца достаточно очевидными случаями «замещения», не требующими погружения в дебри теоретического или литературно-поэтического анализа, понятными из ситуации, сценического действия, музыкального сходства в широком смысле (характер музыки, жанр, тональность, ритм, движение и т. п.).

Лоренц объясняет замену измененной репризы замещающей частью исключительно новаторством композитора. Но это — лишь одна сторона явления. Принцип замещающей репризы Вагнера, по-видимому, связан с общими тенденциями того времени в области формы, то есть с проникновением принципов сонатно-симфонического цикла в свободные одночастные формы XIX века. Это могло выражаться не только в сочетании многих образов, настроений, различных движений, контрастных жанров цикла в одночастном произведении — в том, что влекло за собой сжатие цикла в одну часть.

Влияние сонатно-симфонического цикла с его соответствием, своеобразным родством крайних частей (первой части и финала) сказалось также в том, что внутри одночастной формы стало возможно появление ранее недопустимого в ней вида репризы, завершающей форму, — репризы, основанной не на сходстве музыки, но лишь на близости общего настроения, движения, жанра.

Таким образом, принцип «замещающей» части можно трактовать и как результат влияния на одночастную форму закономерностей сонатно-симфонического цикла, избегающего буквальную репризу.

Что касается собственно оперной формы Вагнера, то в ней мы встретимся и с влиянием расчлененного инстру-

¹ Stellvertretung der Motive. «Мотив» в данном случае имеет значение темы музыкального материала. Лоренц не оговаривает этого, но широкий смысл понятия ясен из анализов критика.

¹ Надо при этом помнить, что речь идет о вагнеровском тексте, часто содержащем туманные намеки или очень сложные ассоциации, которые, не будучи конкретизированы сценическим действием, часто не доходят до слушателя в смысле, подразумеваемом Лоренцем (осознание связей между явлениями).

ментально-симфонического цикла (если речь идет о закономерностях, выходящих за пределы отдельных форм, сцен, картин, действий), и с влиянием уже сжатого в одну часть цикла, новой свободной формы XIX века (если дело касается формы отдельных самостоятельных эпизодов).

Вопросы, затронутые в связи с репризностью в опере и вагнеровскими репризами, имеют прямое отношение ко всем формам или их закономерностям, включающим принцип репризы: к трехчастным формам, к формам рондо, арочным формам, формам бара, сонатным, концертным и другим.

В заключение коснемся одного характерного приема в «Мейстерзингерах», толкование которого может различно отразиться на определении оперных форм.

Нередко Вагнер создает сквозное драматическое действие «обходным путем»: он разрывает какой-либо эпизод, задуманный как заверченный номер (песня, например), на отдельные части, прославая их посторонним материалом. На этих «интермедиях» разыгрываются ансамблевые сценки, поводом для которых послужил основной эпизод. Иногда такие прослойки-интермедии отражают музыкальный материал основного номера.

В зависимости от характера, тематизма и структуры прославляющих частей возникают различные толкования формы подобных разделов (эпизодов). Когда материал прославляющих частей носит нейтральный характер, обладает структурной дробностью и к тому же не идет в сравнение по яркости с основным материалом (например, речитатив на фоне аккордового сопровождения), тогда его можно не принимать во внимание, определяя форму эпизода. Примерами таких прославляющих частей служат диалогические сценки Закса и Бекмессера в серенаде Бекмессера из II действия, сцена спора, разрывающая на две неравномерные части вторую песню Вальтера (F-dur) в I действии, одобрительные реплики Закса, отделяющие друг от друга различные части C-dur'ной песни Вальтера (II действие, мастерская Закса). В этих случаях единая по замыслу форма нарочито разрывается в угоду правдивости сценического действия.

Чужеродность вторжений дает возможность восприятию выключить их за пределы формы и охватить основной эпизод во всей его истинной простоте и ясности.

В других случаях диалогические сценки не прерывают течения основной музыкальной формы. Это происходит тогда, когда отдельные части формы (куплеты песни) наделяются обширными дополнениями или расширениями типа отыгрышей. Оркестр в подобных случаях продолжает органическое развитие темы или повторяет отрывок из нее. Голоса хора или отдельных действующих лиц на этом фоне, не мешая течению основной мысли, получают относительную свободу, обусловленную их непринужденным речитативно-фрагментарным изложением. Конструктивная связь отыгрышей с основным эпизодом очевидна. Они не разрывают его форму, а развиваются, создавая возможность симфонизации куплетной формы. Примеры такого рода — песня Вальтера D-dur в I действии, где отыгрыши песни служат фоном, на котором происходит обсуждение рассказа рыцаря, затем песня Вальтера на приз в III действии, где восхищение народа после каждой строфы песни выливается в форму дифирамбических отыгрышей. Промежуточным случаем является песня Бекмессера на приз, пародирующая его собственную серенаду II действия. Прослойки между тремя разделами бара там имеют половинчатый характер. Они, с одной стороны, нейтральны песне (иной тематический материал), с другой — не совсем чужеродны ей, так как используют лейтмотив, характеризующий Бекмессера, и, кроме того, вскоре наслаиваются на песню, отражая одновременное сценическое действие (пение Бекмессера и реакция недоумения на него).

В этом случае ясная форма бара (пение Бекмессера) не исключает намеков на рондообразность, характерную для двойной трехчастной формы.

Итак, имея в виду драматургический прием Вагнера, заключающийся в нарочитом прерывании формы, будем различать фрагменты, включаемые в форму, и инородные, которые можно отбросить, определяя конструкцию.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ОПЕРЫ. ФОРМА БАРА

Одна из самых специфических форм, примененных Вагнером в «Мейстерзингерах», это форма бара. Бар в исторической практике мейстерзингеров представлял собой куплетную песенную форму. Под баром

подразумевалась вся песня, то есть все составляющие ее куплеты. В дальнейшем слово «бар» приобрело более узкое значение и стало обозначать форму одного куплета, состоящего из трех частей: Stollen I, Stollen II и Abgesang¹.

В основе бара лежит принцип «повторности, замкнутой контрастом»². Этот принцип формообразования редко кладется в основу самостоятельной формы. Завершение происходит здесь путем прекращения периодичности контрастным элементом.

Наряду с формой А А В, в практике существовала и даже была шире распространена другая разновидность бара, в которой наряду с принципом контраста в замыкании участвовал также репризный элемент. Лоренц называет эту разновидность бара репризным баром. Схематически его можно обозначить А А₁ В + А. Каждая разновидность бара, с современной точки зрения, имеет свои достоинства и недостатки.

Так, безрепризная форма А А В в сравнении с обычной репризной формой А А В + А представляется более оригинальной, интересной, отходящей от привычного принципа репризной завершенности. В условиях куплетной формы подобная разновидность бара обладает большим достоинством, чем репризный бар, так как она избавляла от необходимости назойливого повторения основной темы А³.

Но, с другой стороны, разновидность бара А А В в качестве самостоятельной формы, по-видимому, не всегда удовлетворяла художественное чувство формы, требующее репризы для полного завершения. Форма А А В + А в качестве самостоятельного организма несомненно

¹ Н. Ф. Финдейзен называет первый и второй Stollen куплетами, а Abgesang — припевом.

² Термин введен В. А. Цуккерманом. Этот принцип типичен для структурного развития, то есть развития более или менее небольших построений как внутри периода, так и вне его, но получает свое отражение и в области форм (например, в вариациях, финал которых построен на новом материале).

³ Ср. А А В, А А В, А А В..., где А + А и В приблизительно равны по объему и, следовательно, представляют более или менее равномерные смены контрастного тематического материала, и А А В | А А | В | А, А А | В А, где одному элементу В противопоставляются три А.

казалась более гармоничной, уравновешенной, завершенной.

В «Мейстерзингерах» форма бара применена Вагнером чрезвычайно широко и разнообразно. Наибольший интерес вызывают те случаи, в которых бар трактован как самостоятельная, законченная форма. Подобных образцов много, и они позволяют выявить характерные черты этой формы у Вагнера.

Как законченная форма бар использован Вагнером в четырех песнях Вальтера, серенаде и песне Бекмессера на приз, то есть в тех моментах, где сам сюжет, сценическое действие предполагают не только завершенную песенную форму, но именно бар.

Бекмессер, как мейстерзингер, естественно, должен спеть свою серенаду, а затем и песню на приз в той форме, «знатоком» которой он является. Причину того, что и Вальтер, не мейстерзингер заключает свои песни в форму бара, выяснить нетрудно. Так называемую «пробную» песню (F-dur, I действие) Вальтер исполняет по требованию мейстерзингеров, желающих убедиться в его умении. Усложненная форма бара обусловлена здесь тем, что Вальтер лишь наскоро ознакомился с правилами табулатуры.

Песню C-dur «Traumlied» в III действии Вальтер сочиняет под непосредственным руководством Закса, обучающего его форме бара. Другую же, «Preislied» (свободный вариант «Traumlied»), Вальтер исполняет на состязании мейстерзингеров, соперничающих в искусстве сочинения баров. При этом более скромные размеры и умеренный характер «Fraumlied» соответствуют спокойной обстановке действия (мастерская Закса в тихие утренние часы, атмосфера мирных отношений учителя и ученика), тогда как романтический характер, развернутость формы, широкий размах частей, импровизационность, свобода модуляционного развития, обилие дополнений и расширений — все эти черты призовой песни Вальтера, естественно, объясняются всей приподнятой атмосферой праздника и крайним возбуждением героя, завоевывающего пением свою возлюбленную.

Некоторых оговорок требует первая песня Вальтера (D-dur, I действие). Ее завершенная песенная форма не столь прямо продиктована сценическим действием, как в предыдущих случаях. Вагнер, по-видимому, и здесь

прибегнул к песне потому, что хотел охарактеризовать Вальтера как поэта. Вместо кратких ответов на деловые вопросы мастера рыцарь рассказывает им поэтическую повесть о своей жизни, облекая ее в законченную художественную форму романтической песни.

То обстоятельство, что песня является баром, хотя Вальтер по ходу действия еще не знает этой формы, также оправдана: мастера задают Вальтеру три вопроса: из них первые два близки по смыслу (где и у кого учился Вальтер?), а третий касается новой темы (может ли рыцарь спеть собранию песню?). На них следуют соответствующие ответы: одинаковые мелодии двух Stollen и контрастная — Abgesang.

Остановимся на форме этих песен, чтобы выяснить какие разновидности бара использует Вагнер.

Песня Вальтера D-dur производит впечатление поэтически-задушевного гимна природе. Это первая развернутая характеристика Вальтера, отражающая его склонность к созерцательности, мягкий лиризм и в то же время страстность, темпераментность, способность мгновенно воодушевляться — то, что разительно отличает его от достопочтенных бюргеров.

По форме песня представляет собой репризный бар $A A_1 | B A_1$, первый и второй Stollen отличаются инструментаркой (это связано с текстом)¹, но сохраняют мелодическую линию в общих чертах неизменной, а Abgesang строится сначала на новом материале, но затем, расширяясь, включает репризные черты.

Abgesang интересен тем, что его первая половина в структурно-модуляционном отношении имеет черты срединного построения: вместо ясной структуры замкнутых однотональных периодов Stollen в ней наблюдается некоторая тенденция к структурной дробности и тональной неустойчивости — (G-dur начала Abgesang'a скоро сменяется e-moll'em с отклонением в h-moll). Таким образом, первая половина Abgesang'a, с одной стороны, дает новый, яркий мелодический образ и в этом смысле сильно отличается от срединных развивающих частей двухчастной репризной формы, но, с другой стороны, не по-

рывает окончательно с их структурно-модуляционными функциями.

Вторая половина Abgesang'a, использующая материал Stollen, не является репризой обычного типа. Прежде всего она воспроизводит музыку Stollen не сначала и сразу же структурно и мелодически синтезирует ее элементы, неся черты кульминационно-заключительного обобщения.

В масштабном отношении Stollen и Abgesang сильно отличаются: Abgesang в $1\frac{1}{2}$ раза превышает каждый Stollen:

V	A	A	$\overline{B A_1}$
I St	II St.	Abg.	
6 т.	17 т.	17 т.	26 т.

На основе данного примера можно вывести некоторые общие заключения о форме репризного бара и его соотношениях с репризой двучастной формой, сравнение с которой напрашивается благодаря аналогичной схеме той и другой форм: $A A_1 B A_2$. Принцип этих форм в самых общих чертах одинаков, что отражается в схеме. Перемена в третьей четверти, типичная для репризной двучастной формы, характерна и для репризного бара.

Однако воплощается этот принцип в этих двух конкретных формах по-разному. Репризный бар и двучастная форма отличаются масштабами и степенью законченности частей, с одной стороны, и самим характером перемены в третьей четверти — с другой.

Если в двучастной форме первая и вторая четверти являются, как правило, сходными предложениями периода, тесно сливающимися друг с другом в одно целое, то в репризном баре каждый из двух Stollen представляет собой развитую, тонально и структурно законченную форму периода¹.

Таким образом, первой и второй Stollen бара — это замкнутые самостоятельные части, а не предложения (пусть даже большого) периода.

Далее, если перемена в третьей четверти репризной двучастной формы обычно сводится к развитию уже звучавшего материала или появлению нового, но не

¹ Второй Stollen, где речь идет о лесе, содержит звукоизобразительные моменты — щебетание птиц, дуновение ветерка.

¹ Самостоятельность двух Stollen в данном случае подтверждает наличие обширных дополнений-отыгрышей к каждому из них.

вполне самостоятельного по характеру, и при этом выполняет функцию структурно и тонально неустойчивой части формы, то Abgesang в репризном баре ставит акцент не на развитии, а на контрасте. Третья четверть в баре, таким образом, отличается от соответствующего срединного раздела двухчастной формы степенью тематической новизны, контрастности, отчлененности от предыдущего, более устойчивым типом изложения.

Весенняя песня Вальтера F-dur (третья сцена I действия) богаче эмоциональными нюансами, разнообразнее по тематическому материалу.

Форма песни сложнее. Она шире по масштабам и раскинута на большей музыкальной «площади», что затрудняет ее понимание при первом знакомстве.

В соответствии с текстом, с поэтическими образами оба Stollen двучастны; они построены на контрастном тематическом материале, не только интонационно несходном, но и жанрово различном (кантилена и речитатив).

Abgesang синтезирует тематический материал обоих Stollen примешивая к ним мотивы первой песни Вальтера (лейтмотив фон дер Фогельвейде). По внутренней конструкции Abgesang — единое симфонизированное построение, а не двучастное, как было в песне D-dur.

Если первая песня Вальтера включала моменты ансамблевого сценического действия, то они все же были непродолжительными интермедиями, идущими к тому же на фоне оркестровых отыгрышей. Песня воспринималась как нечто целостное. Интермедии не мешали пониманию формы как бара, ибо они распределялись периодически: Stollen — Stollen — Abgesang. Вторая песня разрывается радикальнее: перерыв продолжителен и делит всю песню на две несимметричные части:

St. (I и II ч.)	St. (I ч.)	St. (II ч.)	Abg.	Coda
<div style="display: flex; align-items: center; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <u>A B</u> (4 + 34) (3 + 15) </div> <div style="text-align: center;"> A перерыв B C (4 + 34) 213 (2 + 18) 47 (7 + 38) </div> </div>				

Такой разрыв сильно вредит пониманию формы как бара, что сделано Вагнером умышленно. Но с другой

стороны, этот, казалось бы губительный для формы, перерыв Вагнер совершает так, что вместо одного единства создается два новых: одна отсеченная часть песни образует законченную, правильную трехчастную форму с типичной контрастно-неустойчивой серединой: другая — типичную оперную двучастность: речитатив и кантилену. Таким образом, одну необычную, оригинальную форму (бар) Вагнер расчленяет на две традиционных (трех- и двучастную), делая эстетически приемлемыми, художественно оправданными обе половины.

Весенняя песня становится основой финальной кульминации первого действия. Отсюда и симфонизация Abgesang'a, включающая такие средства нарастания, как наложение различных тематических пластов (на песню Вальтера накладываются ансамбли мастеров и песенка учеников, идущие в различных метрах).

Сравнение двух песен Вальтера в I действии показывает, что вторая представляет более сложный вид бар-формы как по общей конструкции, внутренней структуре, так и по сценически-драматургической ее разработке, что в свою очередь естественно согласуется с общей линией нарастания к концу действия.

Следует сказать также о том, что песня F-dur может быть истолкована не только как бар, но и как двойная трехчастная форма. Имея в виду то, что Вагнер допускает весьма существенные глубокие изменения в репризе (в частности, превращение ее в синтетическую часть), Abgesang (C) можно считать преобразованной синтезированной репризой A.

Тогда схема всей формы примет следующий вид:

A B A₁ перерыв B₁ A₂

Такое толкование формы F-dur'ной песни кажется еще более правомерным, если иметь в виду тонально-гармоническую и конструктивную завершенность всех частей A и, наоборот, тональную неустойчивость, незавершенность, срединный характер частей B. Если к этому добавить и тональные отношения:

F → a	F → e	F
A B	A ₁ B ₁	A ₂

то становится очевидным, что части A и B (где A замкнуто, а B разомкнуто) гораздо меньше складываются в двучастные Stollen, чем в трехчастные A B A, с их сим-

метрней устойчивости, опоясывающей неустойчивую середину.

Песня Вальтера C-dur («Traumlied», вторая сцена III действия) — более простой тип бара. Он построен из двух сходных Stollen, отличающихся кадансами и нового по тематизму Abgesang'a.

Схема формы исключительно проста: А А, В. В отличие от двух предшествующих примеров, оба Stollen имеют тенденцию к объединению по принципу двух предложений сложного периода. В эмоциональном и интонационном отношении этот бар не содержит сильных контрастов. Stollen и Abgesang отличаются силой эмоции а не ее характером.

Своеобразие C-dur'ной песни Вальтера заключается в том, что она проводится трижды: ее экспозиция идет с перерывами между частями (St... St... Abg.), затем повторяется весь бар целиком и далее, после длительного перерыва, песня звучит в прогрессирующей динамике.

Три проведения песни складываются в эмоционально-драматургическое и конструктивное «crescendo».

Четвертая песня Вальтера «Preislied» (C-dur, пятая сцена III действия), как уже говорилось, представляет собой расширенный вариант Traumlied, увеличенный в масштабе более чем вдвое.

Мелодии Stollen и Abgesang'a приобретают богатое, развитое продолжение импровизационного характера. Эта симфонизация песни в конце третьего действия — типичный прием развития симфонических и оперных тем и вообще репризныхведений, венчающих собой длительное развитие. Подобный прием отвечает и драматургическому закону сквозного действия, и более элементарному художественному требованию — не повторять музыкальный фрагмент в прежнем виде в условиях изменившегося оперного действия.

Специфика данного случая состоит в том, что Вагнер не обращается к излюбленному приему секвенционного развития, обеспечивающему нарастание, а сочиняет продолжение мелодий на основе их свободного развертывания. Результат этого — мелодическое обогащение песни (не секвентно-разработочное разбухание изнутри, а интонационное обновление) — позволяет не только считать

Preislied вариантом Traumlied, но и придать ей самостоятельное значение, как это делает Лоренц.

Итак, в песнях Вальтера Вагнер показал, как в элементарную схему бар-формы, казалось бы утратившей актуальность, можно вложить богатейший тематический материал, придать ему своеобразные формы и даже симфонизировать как финал действия.

Гораздо менее интересны формы песен, вложенных в уста Бекмессера.

Серенада Бекмессера G-dur (финал II действия)
G G FG

имеет форму бара. Наполнение схемы А А В соответствует 8 8 10

требованиям табулатуры. Второй Stollen точно воспроизводит первый. Этот образец бара Вагнер нарочито противопоставляет барам Вальтера. Развитые, всякий раз иные формы песен рыцаря отражают его богатую фантазию. Отсюда элемент импровизационности в его песнях и широта понимания бар-формы.

В серенаде же Бекмессера во всех куплетах сохраняется и та же пропорция отдельных частей бара (равенство Stollen и Abgesang'ов во всех трех куплетах), и тот же неизменный рисунок мелодии, вопреки различному содержанию текста. Та динамизация, которой подвергается серенада Бекмессера к концу, касается ее внешней¹. Она характеризует сценическое действие — пробуждение горожан, высывающихся из окон и сбегающихся к месту драки. Динамизация принадлежит как бы второму плану, который постепенно надвигается на первый и поглощает его².

Наоборот, окостенелый вид серенады не вяжется с динамизацией в оркестре.

Песня Бекмессера на приз (e-moll) — оминоренный вариант серенады, отличающийся от нее сбивчивостью и неуверенностью интонаций. В интонационно-мелодическом и масштабном, а также тональном отношении песня не тождественна серенаде, что же касается формы, то она сохраняется почти неизменной —

¹ Бекмессер поет громче, чтобы заглушить Закса.

² Первый план — Бекмессер и Закс, второй — разбуженные горожане.

V	A	A	B
6	10—8—11—g		20
	e	e	F—G

Анализ песенных форм бара в «Мейстерзингерах» показывает, насколько разнообразно, гибко, драматургически целенаправленно использует Вагнер эту старинную форму в своей опере.

Все эти различные по форме конструкции отличаются степенью «точности» и соответствия правилам табулатуры, степенью развернутости, широты масштабов, степенью художественности. Форма каждого бара не безразлична к драматургической задаче. Она говорит о косвенном участии конструктивных элементов формы (наряду с выразительными эмоционально-образными) в характеристике действующих лиц. Что же касается правомерности использования Вагнером этой старинной песенной формы, то здесь следует напомнить, что композитор употребляет бар в целях исторической стилизации там, где сам сюжет предполагает использование этой исторической формы пения. Давая ее в условном, модернизированном виде, так, что она становится полноценной, богатой современной формой, Вагнер все же сохраняет ее жанровые связи с песней. С другой стороны, Вагнер использует форму бара не только в самостоятельном виде (как песню), но и включает ее в арсенал своих оперных форм вообще, то есть применяет ее и там, где действие и сюжет не обязательно предполагают эту форму. При этом часто бар-форма является составной частью других более крупных форм или, наоборот, по ее законам организуется чередование мелких форм в более крупную. Это явление можно связать с общим духом «Мейстерзингеров», с их историческим колоритом. В опере, рисующей быт, нравы и песенное искусство XVI столетия, использование бара было таким же «обобщением через жанр» (по выражению А. Альшванга), как в операх XIX века — вальсы и марши.

ТРЕХЧАСТНЫЕ ФОРМЫ

Трехчастные конструкции Вагнера представляют интерес вследствие их особого разнообразия. Среди различных типов трехчастности в вагнеровской музыке

можно найти и образцы простых или сложных трехчастных форм, близких к классическим, и самые свободные варианты трехчастного принципа. Что касается классических типов трехчастных форм, то Вагнер использует их обычно с отклонениями и «вольностями», будь то расширенные или переработанные репризы, необычные тональные соотношения или некоторые масштабные несоответствия. Подобные вольности в ряде случаев настолько мало выходят за рамки принятых прототипов этих форм, что с точки зрения современного слушателя вполне могут быть отнесены к классическим. В других случаях отклонения наносят серьезный ущерб классической схеме, все же не изменяя ее до неузнаваемости. Наконец, не редки и такие трехчастные конструкции, где лишь с известным трудом могут быть найдены закономерности трехчастной формы. В таких случаях традиционные черты уступают место своеобразию формы, которое можно объяснить либо общими романтическими тенденциями в развитии форм XIX века, либо специфическими особенностями стиля Вагнера.

Простая трехчастная форма. Самый очевидный образец простой трехчастной формы — известный танец учеников в III действии. Он входит в качестве средней части в огромную по размерам, сложную трехчастную форму, обнимающую сцену шествия цехов.

Трехчастную форму танца характеризует субдоминантовая реприза с большим динамизированным расширением в конце. Отклонения от классической схемы простой трехчастной формы здесь не велики в принципиальном отношении. Однако расширение в репризе, само по себе не представляющее чего-то необыкновенного, достигает здесь таких размеров, которые необычны в классических схемах¹.

Другим, тоже довольно элементарным, примером простой трехчастной формы, служит оркестровый эпизод в сцене шествия цехов. Его схема проста: А В А. Своеобразие же сводится к обширному для масштабов всей формы вступлению, идущему в субдоминантовой тональности.

Более оригинальна простая трехчастная форма песни Давида «Когда, сходясь на Иордан» («Am Jordan»,

¹ Реприза почти вдвое превышает первую часть.

D-dur) в III действии. Она представляет собой нечто среднее между простой трехчастной формой А В А со 9 9 9

сливной переработанной репризой и репризным баром а а в а. Ее первая часть — период повторного строения, 5 4 9 9

модулирующий в доминанту. Середина в структурном отношении похожа на период из двух предложений, но в тематическом имеет явно срединный характер. Реприза же существенно переработана в интонационном отношении (кроме первого такта). Она оперирует теми же интонациями, но организует их в новое целое. В структуре также дается синтез: вместо модулирующего периода повторного строения — слитный период с каденцией в главной тональности. Масштабные соотношения внутри песни говорят в пользу простой трехчастной формы, хотя ей нельзя отказать в большом сходстве с репризой двухчастной по характеру тематических соотношений и типу развития.

В трехчастных формах наиболее интересны репризы. В данном случае мы имеем дело с такой репризой, которая при явном сходстве с первой частью не имеет с ней прямых аналогий, за исключением первого такта. Значение этого такта велико, ибо оно является своего рода «опознавательным знаком», ключом к пониманию формы. Позднее мы встретимся с такими репризами, в которых такт отсутствует и начало репризы становится завуалированным, незаметным.

Редкий в «Мейстерзингерах» образец трехчастной формы с элементами сонатности представляет собой квинтет Ges-dur из четвертой сцены III действия¹. Схема квинтета проста: А В А + coda (В). Кода здесь является 12 13 10 7

типичной синтетической частью формы, отражая тематический материал и середины, и крайних частей. Однако начинается она темой середины, что и придает ей некоторое сходство с побочной партией в репризе². Тональ-

¹ Характер музыки квинтета близок медленным частям в сонатных циклах, которые часто пишутся в сонатной форме без разработки. Здесь речь идет лишь об элементах сонатности.

² Надо отметить здесь частичную замену одной темы Вальтера другой. Когда лишь начинается мелодией Traumlied, отражая середину, а затем переходит в любовную тему Вальтера, близкую по характеру предыдущей.

ные соотношения явно напоминают сонатные:

Coda А В А Coda
Ges Des Ges Ges

Сонатность здесь уступает более очевидным закономерностям трехчастной формы. Характер коды выявлен достаточно определенно, он не оставляет никаких сомнений относительно завершающей функции этой музыки.

Замечательно в квинтете начало репризы. Оно несколько не нарушает плавного, текучего развития музыки. Грань между серединой и репризой имеется, но она почти незаметна. Ее смягчает переплетение мелодических голосов, одни из которых напоминают репризу (Ева, Закс), другие — кончают середину (Вальтер, Магдалена, Давид). Такой прием чрезвычайно распространен в полифонии, где гармонические каденции затушевываются подобным же образом: они приходятся на те моменты, когда одни голоса уже начали, а другие еще не кончили. Во многом благодаря этому и создается та непрерывная полифоническая ткань, в которой стираются мелодические, ритмические, гармонические, метрические грани.

В квинтете Вагнер использует этот прием очень скромно, что, однако, не умаляет его эффекта. В гомофонно-гармонической музыке, где все грани вообще заметнее, чем в полифонии, каждая смягченная грань особенно привлекательна, чего нельзя сказать о полифонической музыке со смягченностью всех граней.

Конечно, плавность переходов в квинтете обусловлена характером музыки, его изумительно пластичной, гибкой, свободно льющейся мелодией. В квинтете выражено глубоко поэтическое умиротворенное настроение, одинаково охватившее всех участников действия. Не процесс развития чувств, а погруженность в гармонично-прекрасное, завершенное эмоциональное состояние — такова музыкально-драматургическая функция квинтета. Этой функции отвечает и необыкновенно уравновешенная, симметрично-пропорциональная, бесконтрастная трехчастная форма квинтета¹.

¹ Средняя часть квинтета не является ни контрастной, ни развивающей, как это обычно бывает в простой трехчастной форме. Она близка по характеру первой части, но построена на новой теме. Таким образом, избегается необходимость развития внутри трехчастной формы; экспозиционный тип изложения во всех частях при небольших масштабах формы вполне возможен.

Два следующих примера простой трехчастной формы особенно любопытны. Построенные в основном на одних и тех же темах, использующие их в той же последовательности, они выявляют различные принципы развития формы. В этих двух примерах удивительно проявляется та свобода, с которой Вагнер владеет музыкальным материалом. Выбирая одни и те же темы, Вагнер строит из них такие формы-конструкции, которые наилучшим образом отвечают данному моменту сценического действия. Тут же не музыкальный материал определяет форму (он одинаков в обоих случаях), а сценическое действие вызывает те или иные разновидности одной формы.

Речь идет об «эпизоде летней ночи» в пятой сцене II действия и о коде II действия. В обоих случаях середины трехчастных форм представляют собой пение ночного сторожа, крайние же части используют в основном лейтмотивы летней ночи и любви.

«Эпизод летней ночи» (пятая сцена II действия) написан в трехчастной форме. Первая часть довольно завершенная, едина по настроению и колориту — нежному и ласкающему — и распадается на два раздела по тематизму (лейтмотив летней ночи и лейтмотив любви). Вся первая часть идет на органном пункте доминанты, что придает музыке характер неудовлетворенного томления, которое застенчиво затихает в ласкающем кадансе лейтмотива любви (второй раздел).

Средняя часть представляет собой контрастный жанрово-бытовой эпизод — пение ночного сторожа, оттеняющий благоуханную атмосферу крайних частей. Сопоставление подчеркивается красочным соотношением тональностей H-dur и F-dur. Реприза, повторяя темы летней ночи и любви в тональности H-dur, отличается от первой части тематическим и тональным развитием во втором разделе (лейтмотив любви). Вместо убаюкивающих кадансовых интонаций, которые завершают первую часть, в репризе дается секвенционное развитие, устремленное к продолжению развития.

В результате интенсивного нарастания возникает необходимость довольно большой коды, возвращающей начальное настроение, основную тему и главную тональность H-dur.

Таким образом, в репризе вместо гармонически завершенных первой и средней частей, даются эмоциональный рост, динамизация, развитие, вызывающие расширение формы за пределами репризы — в коде. В тональном же отношении реприза повторяет красочное сопоставление тональностей H и F, предоставляя коде еще раз укрепить H-dur.

Коде II акта — реминисценция «эпизода летней ночи», которая возникает на кульминационном гребне знаменитой фуги, рисующей красочную потасовку горожан. С такой драматургической ролью связаны и все отличия этой трехчастной формы от предыдущего примера.

Тема летней ночи, открывающая форму, звучит уже не вкрадчиво, как в первом случае, а кульминационно, в отличие от прежнего развернутого экспозиционного изложения. Она подобна мимолетной, но яркой вспышке, блеснувшей на последнем подъеме лейтмотива драки. Ее эффект сглаживается продолжительным ниспадением (*diminuendo*) на теме драки. Таким образом, первая часть возникает как «проходящая», слитная с предшествующим музыкальным развитием. Только с появлением музыки ночного сторожа — средней части F-dur — осознаётся роль темы летней ночи как начала трехчастной формы. Средняя часть сохраняет прежний вид, если не считать вторгающейся из первой части фактуры (в ней как бы продолжает растворяться тема драки).

Реприза же, как и первая часть, сильно преобразована. Вместо развернутого изложения темы, тяготеющего к развитию, как это было в репризе первого примера, здесь дается одно проведение лейтмотива летней ночи, устремленное к успокоительной каденции. Тема любви, которая имела большое значение в первом примере, беря на себя роль то затухающего обширного каданса (первая часть), то «разгорающегося» расширения (реприза), здесь отсутствует.

Ее место в какой-то мере заняла тема драки, создавая общий для всех трех частей фон.

Распространение «убывающей» темы драки на всю репризу любовно-лирического «эпизода летней ночи» вызывает мысль о том, что здесь мы сталкиваемся с наложением уже звучавшей ранее трехчастной фор-

мы («эпизода летней ночи») на коду фуги. Именно в этом и кроется причина преобразования прежней трехчастной формы. Появляясь в переломный кульминационный момент развития фуги, после которого должно следовать быстрое *diminuendo* в широком смысле слова (сцена пустеет, действие замирает и воцаряется спокойствие), лирический тематизм подчиняется развитию фуги и служит ей кодой вместе с собственными темами фуги (лейтмотив драки, серенады). С этим связано и нисходящее направление развития лирических тем, чего не было в пятой сцене II действия, и замещение лейтмотива любви темами фуги, и вторгающаяся фактура в средней части, и «проходящее» начало и, наконец, тональное изменение, произошедшее внутри трехчастной формы. Если ранее тональный план был симметричным с чертами синтетичности в третьей части H F H F, то теперь соот-

I II III

ношение H F E продиктовано фугой, завершению которой должна подчиниться лирическая музыка. E-dur — одна из основных тональностей фуги, тогда как H-dur чисто эпизодическая, принадлежащая к тому же лирической сфере и пришедшая в фугу «со стороны».

Один и тот же тематический материал в первом случае порождает прогрессирующую в своем развитии трехчастную форму с устойчиво-уравновешенными экспозиционными первой и средней частями, динамизированной кульминационной репризой и расширением в коде, во втором же случае — «проходящую» трехчастную форму с нисходящим развитием во всех частях и слабой, убывающей репризой. Особенно разительно отличаются первые части. Сквозное, как бы вырастающее из предшествующей музыки кульминационное начало первой части во втором примере наиболее своеобразно.

С этим же сквозным принципом мы встретимся и в ариозо Евы в четвертой сцене III действия («О Закс мой друг!»).

Схема	V	A	B	A
формы	7	19	9	16

Начало ариозо смыкается с предшествующим ариозо Закса. Оно, подобно коде II действия, начинается кульминационно, внезапным взрывом чувств в душе Евы.

благодарной Заксу. Но если трехчастная форма в конце II действия, начинаясь «проходяще», завершалась по всем правилам, то ариозо — образец настоящей сквозной, проходящей формы, разомкнутой с обеих сторон. Сквозной принцип пронизывает форму и изнутри.

Так, вступление слитно переходит в первую часть. Внутри нее имеются экспозиционный и срединный элементы и эмбрион репризы, данные тоже в слитном виде. Это — единое построение, большие размеры которого обусловили необходимость внутреннего расчленения. Ведь чем больше построение, тем сильнее оно нуждается в расчленении, в экспозиционных, срединных разделах и особенно в эмбриональных репризах. Структура первой части напоминает репризную двучастную форму, лишенную граней и каденций (4 + 4 + 7 + 4). Средняя часть ариозо коротка, в тематическом отношении не контрастна и имеет смягченные грани благодаря «продленному» кадансу в G-dur, соединяющему первую часть с серединой, и прерванному обороту в конце средней части, с которого начинается реприза ариозо¹. Эта общая реприза наступает незаметно. Несмотря на каданс в конце средней части, начало репризы осознаётся как такое только спустя некоторое время. Происходит это потому, что реприза имеет характер не экспозиционный, а продолжающий. Ее начало содержит секвенционное развитие основной темы, типичное для срединных развивающихся частей. Оно подводит к главной тональности, но в этот момент основная тема звучит уже завершающе, как последняя кульминация, за которой следует ослабление.

Итак, ариозо Евы — это пример трехчастной формы особого типа, в которой последовательно проведен принцип сквозного развития, выражающийся во внешней и внутренней разомкнутости формы, в текучей неуловимости граней, в «проходящем» начале и «продолжающей» репризе, в «продленных» и прерванных кадансах. Такое построение формы в наибольшей мере соответствует вагнеровской манере развития музыкального материала, его принципу «бесконечной мелодии». Специфические осо-

¹ «Продленные» кадансы соединяют вступление с первой частью, первую часть со средней, прерванный — среднюю часть с репризой, репризу с последующей музыкой — цитатой из «Тристана».

бенности вагнеровских форм здесь выступают ярче, чем их связи с традицией.

Что касается драматургического обоснования разомкнутой сквозной формы ариозо, то оно достаточно очевидно: бьющие через край чувства Евы выливаются в поток взволнованной речи. В подобном высказывании героя естественна сквозная форма, и наоборот — завершенность отдельных моментов была бы неуместна.

Последний пример простых трехчастных форм, на котором следует остановиться, — это разговор Закса с Евой (As-dur, четвертая сцена III действия).

V	A	B	A...	→	связ. часть
As	As	H	H→ As		
11	35	8	20		
		(11 + 9)			

Первая часть (развитие лейтмотива Евы) представляет собой огромное построение, имеющее черты внутренней трехчастности, то есть экспозиционное изложение в As-dur, развивающее построение (внедрение лейтмотива сапожника) и репризное проведение в основной тональности с большим нарастанием к концу.

Средняя часть формы — краткое (одно предложение), но очень динамичное проведение темы летней ночи в ее постоянной тональности H-dur. Характер средней части необычен. Она как будто существует лишь для того, чтобы быть яркой, но краткой кульминацией в развитии инертного, неспособного к патетическому подъему лейтмотива Евы¹. Более яркая по музыкальному материалу, динамике, обращающая на себя особое внимание в качестве кульминации, средняя часть к тому же имеет экспозиционный характер, тогда как в крайних преобладает развивающий тип изложения. Таким образом, мы встречаемся здесь с необычным перемещением центров тяжести внутри простой трехчастной формы. В масштабном отношении данная трехчастная форма также представляет особый случай. В ней чрезмерно нарушены про-

¹ Причина бескульминационного развития музыкального материала первой части лежит в литературно-поэтической стороне действия. Закс и Ева ведут незначительный посторонний разговор, в оркестре же дается эмоциональный подтекст, который оба собеседника не решаются проявить вовне. Затаянность чувства Евы, ее нерешительность, невольное оттягивание сокровенного вопроса — вот причина длительного бескульминационного развития первой части.

порции частей. Слишком велика первая часть, ее разрастание очевидно связано с зависимостью музыки от слишком многословного текста, тогда как в других случаях чисто музыкальное развитие находится в более счастливом соответствии с поэтическим текстом.

Если бы мы рассматривали форму только с точки зрения масштабных соотношений, то могли бы прийти к выводу о непропорциональности и известном несовершенстве данной трехчастной формы. Однако более внимательное рассмотрение помогает найти логику или во всяком случае оправдание подобного построения формы. Ведь большой удельный вес, концентрированность средней части (яркий образ, рельефный тематизм, экспозиционное изложение) вполне компенсируют ее малые масштабы¹.

Другая важная особенность этой формы заключается в расщеплении репризы. Тематическая реприза здесь наступает раньше, чем тональная, причем в момент установления главной тональности в музыке ясно выявляется заключительный характер коды. Таким образом, тональность средней части захватывает репризу, оттесняя главную тональность на территорию коды.

Рассмотренные примеры простых трехчастных форм свидетельствуют об их большом разнообразии. Попытаемся классифицировать трехчастные формы в «Мейстерзингерах».

Первая группа — это, в основном, периодические структуры квадратного типа, завершенные, отделенные от предшествующего или последующего кадансами (песня Давида «Когда, сходясь на Иордан» — «Am Jordan»). Даже в том случае, если каданс не завершается тоникой, ясно чувствуется граница формы, ее завершение. Это имеет место, например, в танце учеников, где разросшийся каданс не завершается тоникой. Трехчастные формы этой группы имеют бесконтрастные, чаще всего развивающие средние части. Тональные соотношения в них близки классическим.

¹ Лоренц считает эту сцену арочной формой, в которой первая часть трехчастна, а третья представляет собой тоже трехчастную форму с объединенными в одно целое средней частью и репризой. Эта трактовка интересна, но спорна.

Во вторую группу войдут структуры, отличающиеся свободой, неперiodичностью (незавершенные, открытые построения)¹. Для этой группы характерны контрастные средние части и свобода тональных соотношений: H F H, H F E, As H As (см. «эпизод летней ночи», коду II действия и отчасти четвертую сцену III действия).

Третья группа — завершенные, гармонично-пропорциональные конструкции, лишенные контрастных эмоционально-образных сопоставлений из четких внутренних граней (квintет III действия).

Четвертая — «проходящие» формы, отличающиеся неподготовленными внезапными началами. Концы их могут быть как завершенными, устойчивыми, так и незавершенными, неустойчивыми, что находит отражение в каденциях различного типа (полных — конец II действия, половинных — вторая сцена III действия, эллиptических — ариозо Евы).

Эти трехчастные формы чаще всего оперируют не периодами, а построениями, протяженность которых может нарушать законы пропорциональности. В них принцип свободы тематического развития сочетается с репризностью.

Сложная трехчастная форма. Казалось бы, такая специфически инструментальная форма, как сложная трехчастная, мало присущая камерно-вокальной музыке, а тем более оперной, вряд ли сможет найти себе место в вагнеровской музыкальной драме. Но, вопреки ожиданиям, она встречается там нередко².

Сложная трехчастная форма применяется Вагнером в «Мейстерзингерах» преимущественно в развернутых,

¹ Конец II действия является некоторым исключением. Эта форма промежуточна. Она полупроходящая, полузавершающая, так как открыта в начале и замкнута в конце.

² Как известно, сложная трехчастная форма в сравнении с другими формами отличается большей законченностью разделов, симметрией больших и малых пластов музыки, обилием реприз. Эти качества сложной трехчастной формы не только мало согласуются с требованиями непрерывно развивающегося оперного действия, но представляют значительные трудности для применения этой формы даже в программной музыке (разумеется, если программа не слишком обобщена, как это случается в сонатно-симфонических циклах). Будучи недостаточно гибкой, подвижной для того, чтобы стать распространенной оперной формой XIX века, сложная трехчастная форма кажется тем более невероятной в вагнеровской музыкальной драме с ее принципом текучего развития.

протяженных сценах. Вагнер пользуется репризностью крупных пластов музыки, характерных для сложных трехчастных форм, для объединения больших сцен, обильных тематическим материалом. Эпизодическое повторение отдельных небольших тем (рефренность), часто вполне достаточное композитору для объединения больших сцен, в некоторых случаях все же не может его полностью удовлетворить, особенно тогда, когда сцена претендует на монументальность или особую законченность. Кроме того, характер развития тематического материала, его группировка, а также сценическое действие не всегда позволяют вводить эпизодическую тему типа рефрена, так как ее появление должно быть оправдано не только конструктивными соображениями, но и со всех других точек зрения. Так же недостаточным бывает прием обрамления большой сцены какой-либо темой. Нередко для объединения большой сцены требуется крупный, репризный пласт, создающий устойчивое равновесие частей формы, богатых тематическим материалом, контрастами и сложными по развитию. В таких случаях Вагнер применяет репризность в рамках сложной трехчастной формы¹.

Нежелательные свойства громоздкой репризы сложной трехчастной формы, которая может затормозить развитие действия, он преодолевает различными приемами: драматургически оправданной динамизацией, сильным сокращением репризы, наконец, синтезированием в репризе предшествующих тем и сочетанием их с новыми.

Один из ярких примеров конструктивной организации большой сцены на основе сложной трехчастной формы — вторая сцена III действия (разговор Закса с Вальтером в мастерской).

Первая часть — развитая трехчастная форма с сокращенной синтетической репризой, сочетающей темы первой и средней части. В тематическом отношении эта трехчастная форма очень богата: в ней сплетаются темы, характеризующие Закса, Вальтера, Бекмессера. Тональные соотношения крайних частей со средней обычны: Es-dur — B-dur — Es-dur. Масштабные таковы: 4 т. вступления, затем 103 т. — 67 т. — 28 т. (всего 202 такта).

¹ Конечно, сложная трехчастная форма в «Мейстерзингерах» имеет отступления от своего классического прототипа, не выходящие, однако, за пределы основных закономерностей этой формы.

Вторая часть — повторенная бар-форма (третья песня Вальтера), в первый раз имеющая интермедии речитативно-диалогического характера между частями бара, но при повторении идущая слитно. Песня придерживается одной тональности C-dur, тогда как интермедии допускают различные отклонения. Вместе с интермедиями, связками и вступительными тактами вся эта средняя часть сложной трехчастной формы обнимает 155 тактов.

Третья часть — обширное свободное построение, сочетающее темы предшествующих двух частей с включением новых (для данной сцены). Часть отличается очень большой динамизацией и уплотненностью в смысле тематического и структурного развития (отсутствуют всякого рода связи, промежуточные разделы, интермедии), что оправдывает ее сильно сжатые по сравнению с предшествующими частями размеры (56 тактов).

Данная сложная трехчастная форма характеризуется большими пластами длительно развивающегося тематического материала, причем средние части формы, как сложной, так и простой, довольствуются развитием одной основной темы, одного образа, тогда как крайние предпочитают разработку тем во взаимодействии. Таким образом, в тематическом отношении средние части более едины и монолитны, тогда как крайние более разнообразны¹. Естественно, для объединения такого обильного по тематизму и огромного по объему материала требуется большой репризный пласт (большой не столько по размеру, сколько по концентрированности, внутреннему единству, обобщенности, иначе говоря — большой по удельному весу). Этому требованию вполне отвечает реприза в данном примере. На нем можно проследить, как тематическая репризность сочетается у Вагнера с тематической новизной, деструктивное влияние которой уравновешивается тональной устойчивостью и структурным единством большой репризы. Она целиком выдержана в E-dur'e (некоторые отклонения не мешают ощущению центра), а в структурном отношении представляет моно-

¹ С этой точки зрения данная трехчастная форма сильно отклоняется от трехчастной формы в инструментальной музыке, где именно для крайних частей характерно тематическое единство и устойчивость, тогда как средние допускают большее тематическое разнообразие, некоторую фрагментарность и меньшую конструктивную определенность.

литное симфонизированное построение, скрепляющее обильный тематический материал в единое целое.

Тональная устойчивость репризы не исключает интенсивного тематического развития на основе соединения прежних тем с новыми лейтмотивами. По существу, она является репризой того типа, который выше был назван обобщающе-синтезирующей частью с той, однако, оговоркой, что в данном случае синтез сочетается с развитием.

Второй пример сложной трехчастной формы — «Обращение Погнера» в третьей сцене I действия.

Здесь сложная трехчастная форма довольно близка инструментальным образцам в отношении ясности расчленения и строгости конструкции. Что же касается характера музыки, типичного содержания частей формы, то в них сказались традиционные черты оперных арий. Крайние части представляют собой неторопливую кантилену, средняя же — оперный речитатив¹.

Почему в данном случае Вагнер применил сложную трехчастную форму, и как она связана со сценическим содержанием?

Трехчастность обращения Погнера продиктована как смысловой стороной текста (в середине — контрастный образ, затем возвращение к торжественному настроению), так и завершенностью, сценической обособленностью речи Погнера (его слушают внимательно, не перебивая, и сценическое действие останавливается). Кроме того, солидность Погнера, его спокойный темперамент, величественная манера говорить более всего подразумевают завершенную, устойчивую, гармоническую форму, каковой и является трехчастная. «Сложность» формы, вернее ее масштабность, объясняется развернутостью «обращения» Погнера, что также связано с характеристикой почтенного человека, высказывающегося обстоятельно и подробно.

Как сложная трехчастная форма может быть трактована также последний монолог Закса, построенный на материале главных тем увертюры и, таким образом, представляющий часть ее репризы.

¹ В инструментальных образцах трехчастных форм также иногда встречается речитативный тип изложения, но это, по-видимому, результат воздействия, быть может опосредованного, оперного стиля (средняя часть в *Larghetto f-moll'*ного концерта Шопена).

Обилие тем, масштабы монолога, его симфонический размах, финально-обобщающий характер и развернутая кода обусловили применение сложной, а не простой трехчастности.

Монолог Закса по типу трехчастности близок речи Погнера. В том и другом случае ариозные крайние части окружают речитативно-контрастную среднюю часть. В обоих случаях она ближе к эпизоду, чем к трио сложной трехчастной формы, то есть тесно связана с крайними частями и плавно переходит в них, несмотря на контрастность образов. Структурно средние части, особенно в монологе Закса, не стоят на уровне требований сложной трехчастной формы. Они скорее напоминают середины простых трехчастных форм с их развивающе-неустойчивым характером, структурной дробностью, тональной неустойчивостью.

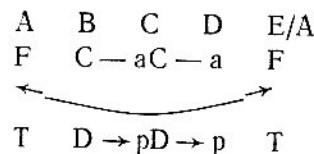
В этом отношении обе формы отличаются от сложной трехчастной конструкции в сцене Закса и Вальтера из III действия, где средняя часть представляет собой трио, заключенное в самостоятельную, завершенную форму.

Заслуживает упоминания еще одна сложная трехчастная форма с трио, крайние части которой низведены до роли обрамления. Это большой раздел третьей сцены I действия, обнимающий представление Вальтера мастерам, его песню D-dur (трио) и ответную рекомендацию Бекмессера. Последняя представляет собой искаженную, пародийную репризу первой части.

Следующий пример сложной трехчастной формы по типу отличается от всех предшествующих. В нем репризность имеет скорее драматургическое обоснование, чем музыкальное.

Сцена шествий (пятая сцена III действия) имеет сложную трехчастную форму, включающую три этапа действия: праздничное шествие ремесленных цехов, танец учеников и торжественное шествие мастерзингеров. Составные части этой сложной трехчастной формы различны по музыкально-тематическому материалу, но по жанровому признаку, характеру музыки, сценическому действию они образуют явную трехчастность репризного типа. Каждая из частей имеет вполне определенную конструкцию.

Первая часть, шествие цехов — это сюитно-замкнутая форма, объединенная в одно целое сценическим действием, музыкальным обрамлением на сходном тематическом материале (лейтмотив Иванова дня), элементами репризности и синтеза в последней части E, а также тональной логикой:



Сюитная форма подсказана сценическим действием: перед зрителем один за другим проходят ремесленные цехи сапожников, булочников, портных, восхваляющих свое ремесло.

Второй, средней частью становится уже знакомый нам танец учеников (B-dur).

Третью часть сложной трехчастной формы образует шествие мастерзингеров. Оно изложено в простой трехчастной форме контрастного типа с репризой-кодой. Крайние части представляют собой основной лейтмотив мастерзингеров в его полном виде, средняя же — фанфарную тему праздника.

Тональные соотношения основных трех частей формы могут быть поняты как субдоминантовая подготовка C-dur ($F \rightarrow B \rightarrow C$).

С точки зрения конструктивно-тематических соотношений средней части с крайними данный пример представляет собой типичный образец сложной трехчастной формы с трио. Конечно, как и в других предыдущих примерах подобной формы (вторая сцена III действия и сцена представления Вальтера мастерам), здесь нет той степени конструктивной изоляции средней части от крайних, которая присуща инструментальной сложной трехчастной форме и часто выражается знаками повторения :||. Средняя часть может начинаться или переходит к репризе плавно, иногда путем целого ряда переходов и связок (как в данном случае). Однако, именно обилие переходов, связующих построений и вступительных разделов часто указывает на образно-тематическую изолированность средней части, которая лишь в условиях оперного действия обрастает промежуточным музыкальным мате-

риалом. Конструктивно не отмежевываясь от предшествующего и последующего, средняя часть в таких случаях все же, по существу, представляет собой трио (образно и тематически замкнутый, сценически и жанрово самостоятельный, очень определенный и стройный по своей внутренней структуре средний раздел, подчас не имеющий прямых точек соприкосновения с крайними частями)¹.

Итак, Вагнер применяет в опере не только сложную трехчастную форму, но и ее наиболее инструментально-сценическую разновидность (с трио), приспособлявая ее к оперному действию путем привнесения закономерностей сложной трехчастной формы с эпизодом.

Все рассмотренные случаи сложной трехчастной формы отвечают требованиям более или менее строгой трехчастности (конечно, в оперном понимании). Во всех этих случаях, включая и последний, репризность очевидна и закреплена образно, тематически², тонально, драматургически.

Сложная трехчастная форма такого типа применяется Вагнером, как оказалось, нередко. Она встречается в развернутых ариях завершенного типа, которые отражают не процесс размышления (в таких случаях Вагнер использует, как будет видно далее, не трехчастную форму), а результативное, определенное, обдуманное высказывание, логика которого проста (последний монолог Закса, обращение Погнера); в сценах развернутых, отличающихся неторопливостью развития, контрастными сопоставлениями отдельных лиц или групп (сцена Закса и Вальтера в III действии, сцена представления Вальтера мастерам I действия); в сценах картинных, отличающихся торжественностью и монолитностью (сцена шествий).

Однако к сложным трехчастным формам могут быть отнесены и многие другие конструкции, не настолько строгие, как вышеописанные. Одни из них представляют собой формы промежуточного типа, сочетающие законо-

мерности сложной трехчастной формы с рондо (форм, в сущности, довольно близких), другие — свободные формы, имеющие элементы трехчастности, но не выражающие явной конструкции сложной трехчастной формы. К первым относятся сцена учеников в начале II действия и вторая половина сцены Закса и Евы в том же акте. Ко вторым — сцена Бекмессера в III действии, монолог Закса «Мечта» («Wahn!») в III действии, сцена Закса и Давида в начале III действия. В этих последних «свободное» начало превалирует над «трехчастным», поэтому их правильнее отнести к свободным конструкциям «Мейстерзингеров».

Двойная трехчастная форма ($A B A_1 B_1 A_2$). Двойная трехчастная форма встречается в «Мейстерзингерах» как в самостоятельном виде, так и в качестве составной части более крупных форм.

Симпатия Вагнера к этой форме вполне понятна. Как разновидность рондообразных форм она позволяет скреплять рефренными проведениями более или менее свободно развивающийся материал, ибо внутренняя конструкция отдельных частей не закреплена традицией. С другой стороны, ее большее в сравнении с рондо тематическое и образное единство позволяет, не впадая в однообразие (две темы), длительно пребывать в рамках одного эмоционального состояния, что характерно для Вагнера.

Далее, двойная трехчастная форма очень удобна своей потенциальной возможностью к прогрессирующему развитию, к всесторонней динамизации¹. Она позволяет показать каждую из двух тем в процессе роста и взаимодействия², причем бесконтрастность двух тем способна придать такому росту глубинный, внутренний характер. Именно с этим свойством и связано характерное преобразование, «усовершенствование» Вагнером двойной трехчастной формы в типичном для него направлении. Оно выражается в синтезировании, слиянии двух тем к концу формы, что в некоторых случаях может сжать форму и в структурном отношении (до четырех частей вместо пяти).

¹ Неслучайно в концертном исполнении танец учеников идет как самостоятельный номер. Это было бы невозможно, если бы он представлял собой среднюю часть типа эпизода в сложной трехчастной форме.

² В последнем случае также есть элемент тематической репризности, так как тема шествия мастеров проходит во вступительном разделе к шествию цехов.

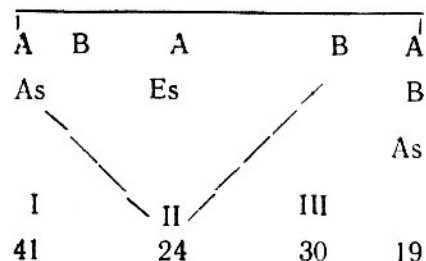
¹ В этом отношении двойная трехчастная форма имеет преимущество над рондо, в котором большая изолированность, структурная четкость, ясность, подчас квадратность рефрена мало сочетаются с идеей развития, не говоря уже о том, что при многократном проведении трудно достичь все более высокой динамичности рефрена, так как средства динамизации в условиях рондо быстро исчерпываются.

² Ведь каждая из тем проводится минимум дважды.

Одним из характерных примеров двойной трехчастной формы в «Мейстерзингерах» служит первая половина большой сцены Закса и Евы во II действии (четвертая сцена).

Она отражает тенденцию Вагнера увенчивать прогрессирующее развитие перемежающихся тем их синтетическим проведением.

Форма этого фрагмента допускает различные истолкования, несмотря на ясную схему тематических соотношений. Это объясняется тем, что Вагнер исходит здесь, по-видимому, из двойной двучастной формы прогрессирующего типа (рост масштабов и насыщенность развития в повторных проведениях двух тем), но пришел к двойной трехчастной форме, вернее соединил черты обеих форм. При этом каждая из форм обогатилась по-своему. Так, двойная двучастная форма приобрела развитый, синтетический замыкающий раздел и своеобразную логику параллельного масштабного роста обеих тем¹. Двойная трехчастная форма получила транспонированный рефрен и некоторую масштабную неуверенность. Транспонировка рефрена в новое время обычна и не служит доводом против двойной трехчастной формы (вспомним, например, медленную часть третьего квартета Чайковского). Сложнее обстоит дело с масштабными соотношениями (слишком мала первая часть). Учитывая эту несоразмерность пропорций, а также тональные соотношения частей, можно истолковать эту форму и как трехчастную репризную, в которой средняя часть развивает материал из первой части. Тогда схема примет следующие очертания:



Такова в общих чертах трактовка этой формы Лоренцом. В ней особенно импонирует то, что она ясно отражает симметричность построения, свойственную Вагнеру.

Убедительна и тональная аргументация, но не тематическая: Лоренц соединяет в одну часть разные темы (А и В в первой части) и отделяет части, имеющие в своей основе одинаковые темы (первая и средняя части). В этом — слабое место его трактовки данной формы. Анализ двойных трехчастных форм в «Мейстерзингерах» наглядно показывает типичные тенденции в развитии этой формы у Вагнера. Первая половина сцены Закса и Евы:

$$A \ B \ A_1 \ B_1 \ \left[\begin{array}{c} A \\ B \end{array} \right]$$

Крайние части во второй половине этой сцены:

$$A \ B \ C \ A \ \left[\begin{array}{c} CA \\ \end{array} \right] \text{ и } A \ M \ A \ C \ \left[\begin{array}{c} M \\ AD \end{array} \right]$$

Песня Вальтера F-dur¹: $A \ B \ A_1 \ B_1 \ \left[\begin{array}{c} C \\ A_2 \end{array} \right]$

Ариозная часть монолога Закса в III действии (G-dur)²:

$$\begin{array}{ccccccc} A & B & A_1 & B_1 & \left[\begin{array}{c} C+A \\ \end{array} \right] \\ G & H & G & D & \left[\begin{array}{c} C-G \\ \end{array} \right] \\ & & & & \hline & & & & 10+14 \end{array}$$

¹ В целом вся сцена разговора, вместе со второй половиной, сложной трехчастной формой, принимает вид сложной двучастной формы. Объединение этих контрастных по характеру половин в сложную двучастную форму имеет обоснование не только в едином сценическом действии. При всей кажущейся разнице в характере музыки, в тематизме, в тональной окраске (As-dur в первой половине и a-moll во второй), обе половины внутренне связаны. Их объединяет и прием «вторгающегося» рефрена (лейтмотив Евы), и интонационно-смысловое родство главных мотивов первой и второй части — лейтмотива Евы и лейтмотива отречения, — близкие приемы развития в обеих частях сложной двучастной формы. Даже, казалось бы, далекие тональности этих частей As и a воспринимаются как некое единство при оценке тонально-модуляционного значения сцены с позиций второго действия As и а представляют две субдоминанты G-dur'a — основной тональности действия.

¹ В свое время говорилось, что вторая песня Вальтера может быть рассмотрена и как бар, и как двойная трехчастная форма.

² Весь монолог представляет собой сложную двучастную форму речитативной первой частью и ариозной второй. Схема его в целом

I
VR
II
A B A₁ B₁ C/A
R — речитативный раздел.

Эта двойная трехчастная форма обладает репризой-кодой на новом тематическом материале с включением главного в собственно коду.

Все примеры показывают уплотнение развития к концу (что не может полностью выявиться в схеме), результатом чего является синтетичность последних частей.

Она осуществляется различными приемами: «вертикальным» синтезом (одновременным контрапунктическим проведением), «горизонтальным» (поочередным звучанием отрывков обеих тем, структурно сплавленных в одно целое), «внутренним» (сочетанием уже прозвучавших тем) и «внешним» (сочетанием музыкального материала данной формы с посторонним для нее, для данной формы, но уже фигурировавшим в опере материалом).

В отдельных случаях эти виды синтезирования совмещаются (см. пример на стр. 46).

Подобная синтетичность последних разделов двойных трехчастных форм, влекущая их конструктивное разнообразие, является лишь частным случаем. Синтетичность в конце развития характерна для многих типов форм Вагнера, но в каждом из них она вызывает свои собственные конструктивные последствия. В некоторых случаях динамизация и синтетичность вовсе не влияют на конструкцию в крупных чертах (схему). Довольно близкие к двойной трехчастной форме способы синтезирования можно наблюдать в рондообразных формах, что естественно благодаря родству этих форм. Напомним, например, сцену учеников в начале второго действия.

$$V A B A C \frac{A}{V}$$

Здесь для синтезирования привлекается материал не извне, но и не изнутри, а нечто среднее между тем и другим — материал вступления.

Рассмотренные примеры, опирающиеся на классические типы форм, не исчерпывают всего разнообразия традиционных форм, использованных в «Мейстерзингерах».

Мы не выделили в специальные разделы такие типы форм, как период, рондо, строфическая, простая и сложная двучастная форма, куплетная и т. д. потому, что

большинство примеров этих форм входят в качестве составных частей в сложные формы, разобранные в соответствующих разделах главы III.

СВОБОДНЫЕ КОНСТРУКЦИИ

Для обширных высказываний героев, носящих законченный характер, Вагнер обычно использует, как уже говорилось, сложную трехчастную форму. Когда же надо показать процесс размышления, в котором основная мысль зарождается и лишь постепенно кристаллизуется, Вагнер чаще применяет свободные формы. Свободные формы у Вагнера наиболее интересны. Они обладают особой индивидуальной характерностью и не поддаются какой-либо группировке или классификации. Какова же их конструкция?

Остановимся прежде всего на монологических сценах Закса.

Монолог Закса во II действии (третья сцена) построен на двух интонационно-тематических комплексах: с одной стороны — это «профессиональные» и бытовые темы Закса¹, с другой — романтические мелодии Вальтера.

На сопоставлении этих интонационных сфер основано развитие свободной формы монолога. Оно сопровождается постепенным вытеснением тем Закса темами Вальтера и завершается кодой-выводом на интонационно нейтральном, но эмоционально обобщающем материале.

В конструктивном отношении монолог представляет собой две стадии сопоставления контрастных интонационных сфер, причем эта стадийность подчеркнута тональным сдвигом от G-dur первой стадии к F-dur второй.

Внутреннюю организацию каждой из них можно истолковать как свободное двучастное построение, имеющее вступительную (материал Закса) и основную части (материал Вальтера). Основная часть вызывает прибли-

¹ «Профессиональные» темы Закса — это лейтмотив сапожника с его гармонической причудливостью и магически острым ритмом, заставка песни Закса о Еве (II действие), выражающая здоровый, жизнелюбивый характер Закса-ремесленника. В бытовом плане Закса характеризуют не яркие лейтмотивные образования, а нейтральные интонации диатонического склада.

зительную аналогию с периодом, предложения которого сходны по началу (лейтмотив страсти) и различны в процессе развития.

Вторая стадия (F-dur) — расширенное, прогрессирующее проведение тем. Она шире по масштабам, интенсивнее по развитию и монолитнее по тематическому содержанию.

Форму монолога в целом можно истолковать как свободную форму, оригинально преломляющую закономерности двойной двучастной формы¹.

Монолог Закса («Мечта» («Wahn!», III действие), раскрывает самую значительную, глубокую сторону натуры Закса — его мудрость, понимание жизни и людей, его философское отношение к жизненным явлениям. Необычный, обращающий на себя внимание по содержанию (текст), монолог не разочаровывает и с точки зрения формы. Он не столько сложен, сколько свободен и индивидуален, что, однако, не мешает ему иметь родственников в огромной семье оперных монологов философски-обобщающего характера. В общих чертах монолога можно определить как многочастную форму развивающегося контрастного типа², с элементами репризы и синтеза в последнем построении. В крупном плане он делится на две традиционные части: речитативную и ариозную.

Первая, речитативная часть (a, d-moll), обрамленная лейтмотивом отречения, своим мрачно-вопрошающим характером вызывает в памяти аналогичные разделы в ариях Руслана («О поле, поле») или князя Игоря («Нисна, ни отдыха»), ставших своего рода образцами для подобных монологических сцен. Конструкция речитативной части монолога свободна.

¹ Пониманию двух стадий (G и F) как своего рода двух предложений периода высшего порядка мешает различие их тематического наполнения при сходных началах. Однако, если привлечь на помощь понятия свободной симметрии и «замещающих» частей, то станет возможной и подобная трактовка. Непосредственное прослушивание монолога без предварительного тематического анализа и структурных изысканий производит впечатление более простой, хоть и не менее свободной рефренной формы, своеобразие которой состоит в неравномерности и нерегулярном чередовании рефренов и эпизодов.

² Форма, в которой контрастности отдельных разделов сочетается с логическим развитием их от одного к другому. В миниатюрном виде подобная форма имеет место в главной партии увертюры «Руслана».

Вторая, ариозная часть распадается на четыре раздела:

I раздел: F-dur — лейтмотив Нюрнберга и его славы. Он включает связующее построение к следующему разделу, в котором ускорение развития сопровождается превращением лейтмотива Нюрнберга в лейтмотив драки.

II раздел: d-moll — лейтмотив драки. Здесь возникает как результат развития производный контраст.

III раздел: H-dur, A-dur, E-dur — лейтмотив летней ночи вместе с лейтмотивом драки, принявшим скерцозно-фантастический облик (ночной колорит). Это новый вид контраста — внезапное сопоставление, при котором совершенно прекращен общий элемент разделов.

IV раздел: C-dur — лейтмотивы Иванова дня, любви, Нюрнберга. Здесь дается синтез предшествующего развития тем, сочетается идея нового контраста с репризой (первого раздела).

Второй раздел вследствие своего неустойчивого, переходящего характера тяготеет к первому, из которого он вырос. Тогда вся ариозная часть монолога может быть понята как подобие трехчастной формы с контрастной средней частью (II раздел H-dur) и синтетической, отчасти замещающей репризой (IV раздел C-dur).

Логика эмоционального развития внутри ариозной части монолога вполне убедительна и не противоречит такому пониманию формы. Величавое настроение, поколебленное выросшим изнутри беспокойством (первый и второй разделы, имеющие тенденцию к слиянию в одно), сменяется «пришедшим извне» поэтическим образом — реминисценцией «летней ночи» (третий раздел). Восстановленное благодаря этому душевное равновесие Закса приводит к торжественному апофеозу высоких чувств, победивших наваждение (четвертый раздел).

Тональный план ариозной части монолога также имеет свою логику. Он отражает поступательное ладовое развитие, приводящее к тонике лишь в конце. Развитие направлено от субдоминанты F через более сильную субдоминанту d к доминантовым тональностям H и E (As — промежуточная тональность, заполняющая трезвучие H-Gis (As)-E), после которых утверждается тоника — C-dur [SDT].

Такое поступательное ладовое развитие (в масштабах тонального плана), при котором главная тональность не достигается сразу, а достигается постепенно, способствует большей динамике, устремленности к послед-

нему, тоническому разделу. Ему придается большей удельный вес, чем в обычных случаях, где тональное развитие начинается с утверждения тоникой. При поступательном ладовом развитии последний раздел разрешает длительное ожидание тоникой и в то же время звучит свежо, ново благодаря тому, что тоника ранее нигде не звучала. Можно было бы возразить на подобное истолкование тонального плана в монологе Закса, выразив сомнение в том, что является тоникой: заключительный C-dur или начальный F-dur. Однако это возражение можно легко опровергнуть, привлекая к анализу первую речитативную часть монолога, идущую в a-moll. Последний подтверждает правильность понимания F-dur как субдоминанты и C-dur как тоникой. A-moll речитативной части монолога вместе с заключительным C-dur'ом образуют мажоро-минорный тональный центр (a—C), вокруг которого логически располагаются тональности остальных частей — субдоминантовые в начале и доминантовые к концу

$$\begin{array}{c} \text{F—d} \quad \text{HE} \\ \text{S} \quad \text{D} \end{array}$$

Таким образом, тональный план монолога участвует в скреплении всех разделов этой многочастной формы. Монолог Закса играет объединяющую роль и в более крупном масштабе. Ее тематическое содержание (лейтмотив отречения) и эмоциональный характер заставляют воспринять монологическую сцену Закса как своеобразную вокально-симфоническую репризу вступления к III действию. Хотя тематический материал этих двух фрагментов оперы совпадает лишь отчасти, а их конструкции не имеют ничего общего, между ними возникает прочная связь, своего рода арка. Значение этой арки велико как в конструктивном отношении, так и в драматургическом. Во-первых, она скрепляет на основе трехчастности огромный пласт музыки третьего акта. Сцена Закса с Давидом, открывающая III действие, осознается как контрастная середина типа скерцозного интермеццо, опоясанная мощными вершинами «духовных прозрений» (вступление к III действию и монолог Закса). Во-вторых, благодаря арке, перекинутой от монолога к симфоническому вступлению, слушатель ретроспективно осознаёт его как внутренний, «безмолвный монолог» Закса, временно отстраненный сценическим действием, но затем вылившийся в патетическое размышление героя

уже вслух. Сумрачное вступление оставляет в сознании такой глубокий след, что при напоминании этой музыки в начале монолога слушатель сразу постигает сложность мучительных раздумий Закса.

Уместно напомнить здесь о том, что монолог Закса, трактованный как реприза оркестрового вступления к III действию, представляет собой характерный образец вагнеровских реприз. Эта реприза сочетает повторность с прогрессирующим развитием, обновление старого с привлечением нового, синтетичность с неуклонным движением вперед. Черты обновленной репризы в ней сочетаются с принципами «продолжающей» и «замещающей» реприз. Иначе говоря, она содержит и сразу узнаваемый старый материал (лейтмотив отречения) и совершенно новый (лейтмотивы Нюрнберга, драки), а логическое развитие и переход этих тематических элементов друг в друга выявляют принцип свободного развертывания, характерного для продолжающих реприз.

Вступление к III действию достойно специального рассмотрения. Оно поразительно стройно по форме, элементарно ясно по схеме (если принять ее условный характер и нашу систему реприз) и чрезвычайно свободно в смысле конкретного изложения и развития материала. Схема может быть сведена к концентрической пятичастной форме с двухтемной серединой.

A	B	CD	B ₁	A
g-d-a	G	EA	AG	e-G
15	10	18	7	14

Особенность вступления состоит в исключительной гибкости, незаметности переходов от одной части к другой, в полной слитности тем друг с другом, в результате чего все вступление воспринимается как одна, свободно развертывающаяся мелодия огромного диапазона, окрашенная различными нюансами настроений. Плавность эмоциональных переходов создает впечатление бесконтрольности всей музыки, несмотря на далекий отход от первоначального мрачного настроения в центральной части с ее романтически-просветленной воздушной звучностью. Партитура вступления содержит много поучительного в смысле оркестровки и голосоведения, играющих огромную роль в слитности и стройности этой совершенной гармоничной формы, развертывающейся подобно

арке или своду¹. Превосходна реприза второй темы В (будущая тема хора «Проснись» из пятой сцены III действия), не содержащая никаких повторений своего аналога, но тем не менее явно родственная ему. Это типичнейший пример «продолжающей» репризы, в которой после «паузы» (заполненной средней частью CD) как бы своим чередом следует изложение уже звучавшей ранее, но еще незавершенной темы.

Величественно-задумчивое вступление плавно сменяется беззаботной музыкой Давида, при поднятии занавеса открывающей сцену Закса с Давидом.

Эта сцена в соответствии с характером легкого скерцозного интермеццо, на время прерывающего «оркестровое размышление» Закса, пестрит различными темами, которые непринужденно сменяют друг друга. С точки зрения формы она представляет собой свободную конструкцию, имеющую элемент тематической трехчастности в крупном плане (средняя часть — песня Давида «Когда, сходясь на Иордан» — «Am Jordan»), но с резким несоответствием пропорций:

133 28 — 5 67
I II III

Крайние разделы построены свободно, но при детальном анализе выявляют закономерности большого периода (первый раздел) и многочастной репризно-замкнутой формы третий раздел).

Вся сцена объединена свободной рефренностью (лейтмотив Давида) и единой фактурой (движение шестнадцатыми). Эти приемы объединения, как известно, чаще всего используются в свободных импровизационных формах — фантазиях, где строгое конструктивное начало отступает на задний план перед стихийностью развития.

На иных принципах построена сцена Бекмессера (третья сцена III действия). Среди свободно построенных форм «Мейстерзингеров» она кажется наиболее «беспорядочной». Действительно, логика ее строения и развития на первый взгляд не очень ясна.

Возможно, Вагнер умышленно придал сцене Бекмессера нарочитую хаотичность, сказавшуюся в конструкции. Это лишь подтверждает уже не раз высказанную здесь

мысль о том, что у Вагнера конструкция далеко не безразлична к сценическому действию, а в ряде случаев даже служит косвенной характеристикой действующего лица. В данном случае отсутствие логической ясности в построении формы отлично согласуется с происходящим на сцене, где Бекмессер мечется в поисках выхода из своего затруднительного положения¹.

С точки зрения конструкции в сцене можно наметить семь разделов, отличающихся друг от друга типом изложения, характером развития, тематическим материалом, тональными признаками.

Разделы сцены обнаруживают рефренный материал общего значения (лейтмотивы Бекмессера и Вальтера) и небольшие местные репризы. Кроме того, вся сцена имеет определенный тональный центр — d — D. Форма всей

сцены целиком не вызывает аналогий ни с одной из традиционных форм, несмотря на отдельные общие с ними закономерности (например, рефренность). С оговорками можно было бы найти здесь тональную и драматургическую трехчастность, не подкрепленную тематической репризой.

С драматургической точки зрения сцена представляет смену различных состояний Бекмессера: сомнения, нерешительности (первый раздел), бешенства (третий раздел), жалобы (пятый раздел), ликования (седьмой). Эти психологические стадии сменяют друг друга закономерно: сначала Бекмессер, измученный сомнениями, раздражаясь, доходит до взрыва ярости (первый — третий разделы), затем он под влиянием Закса переходит к успокоению и надежде на будущий успех (четвертый — шестой разделы), а далее эта надежда, как естественно предполагать у чванливого персонажа, перерастает в самоуверенность и ликование (седьмой раздел).

Сцена Давида (вторая сцена I действия) отличается примерно такой же свободой конструкции. Она построена на чередовании тематически различных фрагментов, которые переходят друг в друга без особого подчеркивания начал и концов. Для подобной формы характерно

¹ Примененный здесь Вагнером прием постепенного восхождения к высокому регистру оркестра и плавного спуска интересен своей аналогией с противоположным приемом во вступлении к «Лоэнгину».

¹ Сцена распадается на две неравные части — мимическую, оркестровую и диалогическую, вокальную (при анализе конструкции это не имеет большого значения).

Рассмотренному принципу организации свободных форм не противоречит прием рефрена, наиболее характерный для оперных форм свободного типа. Рефренность может выступать самостоятельно, но может сочетаться с принципом опорных вех. В сущности, и рефрен является лишь частным проявлением приема опорных вех, однако не в структурном плане, а в тематическом.

Заканчивая обзор свободных форм, следует заметить, что для анализа были отобраны лишь наиболее характерные и интересные примеры из многочисленных свободных конструкций «Мейстерзингеров».

Итоги анализа

Анализ оперных форм в «Мейстерзингерах» показывает, что Вагнер широко применил там как свободные, нетрадиционные формы, так и классические.

И те и другие представляют почти равный интерес с различных точек зрения. Свободные формы, воплощающие идею сквозного развития, более характерны для музыкального мышления композитора. Они ярче раскрывают специфику вагнеровской формы.

Традиционные формы, наоборот, присущи Вагнеру в меньшей степени. В них Вагнер выступает как бы не в своем амплуа.

Если анализ свободных форм выясняет общие тенденции развития вагнеровской музыкальной формы, то анализ традиционных форм в произведениях зрелого периода творчества, когда композитор уже сделал свой принцип сквозного, «бесконечного» развития универсальным, разъясняет может быть не менее интересный вопрос о том, как совмещает Вагнер этот принцип с классическими типами завершенных структур.

«Мейстерзингеры» показывают, опровергая прежние утверждения самого Вагнера, что с «бесконечным» сквозным развитием, без особого ущерба для него, прекрасно уживаются классические типы формы, как наиболее «свободные» из них (сонатная форма, простые трехчастные, рефренные формы и т. п.), так и самые статичные (куплетная, сложная трехчастная).

Мы имели возможность убедиться в том, как часто встречается в «Мейстерзингерах» такая специфически ин-

струментальная, недостаточно подвижная для оперы форма, как сложная трехчастная или, казалось бы, совсем не характерная для вагнеровской музыкальной драмы куплетная форма. Среди широко использованных в «Мейстерзингерах» простых трехчастных форм мы встретили и такие «добропорядочные» трехчастные эпизоды, как известный танец учеников, и такие своеобразные «проходящие» трехчастные конструкции, как ариозо Евы в четвертой сцене III действия или кода II действия.

Было бы ошибкой полагать, что традиционные формы у Вагнера в корне отличаются от свободных конструкций и в какой-то мере выпадают из стиля его музыкальных драм.

Рассмотрение тех и других оперных форм и сравнение их друг с другом обнаруживает, что на них лежит общая печать вагнеровского музыкального мышления — в принципе свободного, но придерживающегося в большей или меньшей степени какого-то определенного русла.

Если форма традиционна, Вагнер ищет, где в ней можно «вырваться на свободу», если форма свободна, Вагнер находит, чем ее обуздать.

Поэтому, анализируя традиционные формы в «Мейстерзингерах», мы старались выяснить, чем они отличаются от принятых канонов, как и в какие моменты проникает в них свободное начало. В ряде случаев мы столкнулись с оригинальным, своеобразнейшим толкованием классических форм.

Разбирая свободные конструкции, мы, наоборот, стремились найти в них сходство, пусть иногда далекое, с классическими типами форм.

Обновление, преобразование традиционных форм для вовлечения их в сквозное оперное действие и симфоническое развитие основано на внесении в них отдельных элементов свободных форм. Наоборот, соприкосновение свободных форм с традиционными сводится к тому, что их структурно-конструктивная, тематическая и модуляционная свобода разворачивается на основе некоторых закономерностей традиционных форм, взятых не в полном комплексе. Именно потому, что между свободными и традиционными формами Вагнера нет непроходимой пропасти, нецелесообразно говорить отдельно об особенностях традиционных и свободных форм в «Мейстерзингерах». Важнее суммировать их общие чер-

ты как специфические особенности оперной формы Вагнера вообще, разумеется, имея в виду, что они выражены с различной силой в традиционных или свободных формах.

Для удобства и большей систематичности изложения рассмотрим основные особенности вагнеровских оперных форм с точки зрения их роли в объединении или размыкании формы.

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМ, СЛУЖАЩИЕ СРЕДСТВОМ ИХ ОБЪЕДИНЕНИЯ

Вагнеровские репризы. Смелый новатор в области формы, Вагнер никогда не порывает окончательно с основным принципом классического формообразования — репризой. Градации в понимании репризы у него, конечно, очень велики. Они простираются от простых, обычных реприз до почти полного отказа от тематической репризы, заменяемой повторностью других элементов музыки или сценического действия. Мощные новаторские устремления Вагнера вызвали особое богатство, разнообразие его реприз, их свободу, оригинальность. Композитор находил неисчерпаемые возможности и способы их обновления и изменения, проявив при этом широту понимания самого принципа репризы. Напомним, что помимо преобразованной, динамизированной и расщепленной реприз, известных во второй половине XIX века, Вагнер применил новые виды: синтетическую, продолжающую и замещающую репризы.

Интересно, что в традиционных формах Вагнера свободное начало чаще всего находит приют именно в репризных разделах.

Реприза представляет один из главных моментов вовлечения традиционной формы в сквозное развитие. Это понятно, ибо средние, разработанные части и у классиков обладают достаточной свободой и в тональном, и в конструктивном отношении, тогда как реприза — относительно статичная часть крупной классической формы, далеко не всегда дающая движение вперед, — особенно «мешает» сквозному развитию. Не отказываясь от ценных, объединяющих свойств репризы,

Вагнер находит интереснейшие решения в преодолении ее статических, тормозящих свойств.

Арочный принцип построения (принципы обрамления, симметрии и зеркальности). Одной из характерных особенностей вагнеровской оперной формы является арочный принцип, организующий как наиболее свободные, стихийные музыкальные формы, так и относительно строгие, традиционные.

Он настолько широко распространен у Вагнера, что производит впечатление излюбленного приема. Арочное построение вагнеровской формы может быть как очень последовательным, так и частичным. В первом случае возникают концентрические формы с зеркальным симметричным расположением частей. Во втором, чаще встречающемся случае, мы находим прием обрамления, допускающий большую или меньшую свободу внутри основной части формы. Разумеется, организующая роль обрамления сильнее проявляется в свободных формах, больше нуждающихся в конструктивно-тематической опоре. Но прием обрамления Вагнер применяет и там, где отсутствие его не грозило бы разрыхлением, распадом формы. Часто обрамление придает устойчивой традиционной форме (например, рондо, строфической форме) еще большую стройность и организованность, являя собой как бы дань особому пристрастию Вагнера к арочному принципу. В «Мейстерзингерах» мы встречаемся с этим приемом и в отдельных эпизодах, и в масштабах целых сцен, больших частей актов и даже всей оперы.

Напомним безошибочно действующий конструктивный эффект большой репризы в конце оперы, где шестые мейстерзингеров, песня Вальтера, монолог Закса и финал воспроизводят музыку увертюры и ряда эпизодов первого действия. Эта большая реприза перебрасывает мощную арку к началу оперы. Грандиозное произведение как бы заключается в монументальную раму.

Широкое применение арочного принципа у Вагнера связано с общими тенденциями в развитии свободных инструментальных форм прошлого столетия. Рост образной яркости, эмоциональной насыщенности музыки, сочетаясь с сюжетно-драматургическим принципом их развития, вызвал противоположную тенденцию к порядку, зеркальности, симметрии, к сосредоточению ярких музыкальных

образов по краям формы. Возникла концентрическая форма, в которой стихийность развития сменяется симметричным расположением частей.

Отражением общей тенденции к концентричности явилось повторение увертюры в конце оперы («Русла и Людмила» Глинки, «Тангейзер», «Мейстерзингеры» Вагнера).

У Вагнера арочный принцип имеет уже всеобщий характер и, кроме того, понимается разностороннее. Так например, арка может перекидываться от конца произведения не к его началу, а к срединному эпизоду, что не уменьшает объединяющей роли подобного приема. В нем преломляется классический принцип отражения середины в коде.

В конце «Тристана» Вагнер воспроизводит не вступление к драме, а музыку II действия. Благодаря этому акцент ставится не на страдальческих эмоциях любовной тоски, а на восторженно-экстатических чувствах героев: багровая «поэма томления и смерти» тонет в ослепительных лучах «песни торжествующей любви».

Закономерности цикла в одночастной форме. Влияние свободных инструментальных форм XIX века на оперную форму Вагнера сказывается также в элементах цикличности. Нередко проникающих в одночастные конструкции. Стремление композиторов совместить в одночастной форме многосторонность цикла, эмоционально-образные и тематические контрасты, контрасты движения и метроритма было продиктовано новым содержанием музыки XIX столетия. Углубление в психологическую сферу, показ мятущейся натуры, противоречивых душевных движений героя того времени, его сложных жизненных коллизий — все это рождало новые формы инструментальной музыки. Классическую уравновешенную форму сонатно-симфонического цикла стали вытеснять одночастная симфоническая поэма, инструментальная баллада. Вбирая в себя элементы разностороннего сонатно-симфонического цикла, они отказывались от правильного чередования частей, от скучной верности симфонии традиционным типам движения, от ее эпической размерности и классической стройности пропорций.

Конечно, в оперной форме такая многосторонность свободных инструментальных форм была чрезвычайно нужна, если шла речь о раскрытии образа героя или его

душевной эволюции в одном эпизоде — монологе, моноscene.

В оперных монологах Вагнера, обычно заключенных в свободную форму, по-своему преломляются эти общие тенденции инструментальных форм XIX века.

Однако значительно чаще композитор использует циклический принцип в построении сцен, частей акта или даже целых актов «Мейстерзингеров». Подтверждением этому будет анализ оперы в крупном плане.

Принцип рефренныхведений. Стремясь к единству разнородного музыкального материала в оперной форме, Вагнер часто пользуется рефренностью. Нередко композитор применяет тип рондо, довольно близкий классическому. Напомним миниатюрное рондо в эпизоде рекомендации рыцаря цеховому совету (третья сцена I действия) или в хоровом эпизоде учеников (вступление и первая сцена II действия). Здесь, как и в классическом рондо, рефрен отличается строгой регулярностью своих появлений, относительной завершенностью и самостоятельностью структуры, а также приверженностью к одной, главной тональности.

Классическое рондо трактуется Вагнером динамично, о чем свидетельствует масштабный рост и финальный характер последнихведений рефрена.

Близость к классическому пониманию рондо сказывается у Вагнера и в небольшом количестве частей (обычно пять), что, впрочем, может компенсироваться многочастью или многотемностью эпизодов (см. вступление и первую сцену II действия). Но гораздо чаще Вагнер пользуется свободной рефренностью. Рефренная форма, в отличие от рондо, не связана ни строгой регулярностью появления рефрена, ни его структурной завершенностью, ни одинаковой тональностью всех рефренныхведений.

В свободных рефренных формах Вагнера появление рефрена становится весьма произвольным. В лучшем случае проявляется лишь общая закономерность убывающихведений рефрена (довольно частых в начале и все более редких в дальнейшем).

Рефрен Вагнера обычно короток и структурно не доведен до вполне определенной самостоятельной формы (например, периода). Часто он представляет собой лишь музыкальное предложение или даже фразу. Это позво-

ляет рефрену появляться в любых моментах развития, непринужденно вторгаться в посторонний тематический материал на правах контрапункта, подголоска, присоединяться к другим темам в виде связующего хода и т. п. Рефрен в вагнеровской рефренной свободной форме не стеснен определенной тональностью. Его можно было бы назвать «тонально-блуждающим». Характерная особенность вагнеровского рефрена — его вариативность, преимущественно тембровая. Вместо навязчивого повторения рефрена в вокальной партии композитор обычно дает его варьированные проведения в оркестре.

Может возникнуть вопрос, не утратится ли при этих условиях само ощущение рефренности, не грозит ли рефрену опасность стать слишком незаметным? Однако это сомнение исчезает, когда мы обращаемся к тематическому содержанию вагнеровского рефрена. Оно настолько определено, ярко, интонационно характерно, что ему не наносит особого ущерба ни краткость, ни вариационная изменчивость, транспонировка.

Рефренная форма как нельзя лучше соответствует лейтмотивной системе композитора. Очень часто рефрен становится лейтмотивом. В тех случаях, когда нужно показать развитие какого-нибудь лейтмотива в относительно коротком эпизоде оперного действия, рефренная форма оказывается наиболее пригодной и гибкой. Объединяющая роль рефрена в односторонней свободной форме Вагнера вполне очевидна и понятна.

Интересно использован рефренный принцип для объединения не отдельных форм, а больших сцен или целых действий. На основе свободной рефренности в «Мейстерзингерах» возникают арочно-вариационные формы, или иначе — «разбросанные вариации»¹. Здесь в роли рефрена выступают уже не отдельные мотивы или темы, а самостоятельные по форме эпизоды, повторение которых на протяжении большой сцены или действия создает рефренность «высшего порядка». Их конструктивное значение подобно аркам, поддерживающим сложные «сюиты форм» внутри сцен и действий. Примерами арочно-вариационных форм в «Мейстерзингерах» могут служить большой раздел II действия (начиная с пятой сце-

ны), где роль рефрена выполняет эпизод «летней ночи», который при каждом появлении варьируется, сохраняя неизменной свою тональность, а также фрагмент III действия (начиная со второй сцены), где C-dur'ная песня Вальтера уподобляется рефрену с убывающими проведениями (частыми сначала и редкими потом).

Подобные рефрены крупного плана иногда образуют довольно сложную систему, сочетаясь с «местными» рефренами внутри отдельных эпизодов. Так, например, во II действии ряд местных рефренов (лейтмотив Евы, лейтмотив отречения) действует под эгидой общего рефрена — «эпизода летней ночи».

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМ, СЛУЖАЩИЕ СРЕДСТВОМ ИХ РАЗМЫКАНИЯ

Переходим к тем свойствам вагнеровской оперной формы, действие которых направлено не к объединению, а к противоположной цели — к размыканию отдельных форм, к вовлечению их в единое, сквозное развитие.

Условность, завуалированность внутренних граней форм. Одной из самых характерных особенностей вагнеровской оперной формы является условность внутренних конструктивных граней, их незаметность, текучий характер переходов от одной части к другой, завуалированность начал и концов. В этом особенно явно проявляется влияние на оперную форму принципов сквозного развития.

Знакомые нам из классики приемы смягчения конструктивных граней у Вагнера приобрели всеобщий характер, проникли в самые устойчивые, конструктивно определенные, опорные разделы формы. Так, например, Вагнер нередко делает незаметным в конструктивном отношении начало репризы, а в экспозиционной части формы дает сплошным потоком различные, главные и побочные по своим функциям темы.

Разумеется, условность граней сильнее выявлена в свободных конструкциях, но она ясно чувствуется и в традиционных формах, использованных Вагнером. Конечно, она не достигает в них той степени, при которой разрушаются внутренние закономерности законченных структур. Не изменяя до неузнаваемости облика традицион-

¹ Термин М. П. Мусоргского.

ных форм, «умеренная» текучесть граней создает при этом иллюзию сквозного развития, столь необходимого в опере.

Иногда такая иллюзия достигается у Вагнера элементарным способом, не затрагивающим внутренних конструктивных закономерностей отдельных частей формы, — применением различных кадансов — ложных, вторгающихся, прерванных оборотов и т. п.

Характерна в этом отношении сцена шестий цехов в пятой сцене III действия, где в общий стихийный поток музыки инкрустирована сюита, состоящая из конструктивно четких частей, но воспринимающаяся как одна многотемная форма благодаря цепи вторгающихся кадансов.

В других случаях мы встречаемся с более сложными и тонкими приемами затушевывания граней.

Вспомним, например, четвертую сцену III действия (до песни Вальтера). Все разделы простой трехчастной формы перетекают друг в друга очень незаметно, путем органического интонационного перерождения музыки, «предвосхищающего» тематизм последующего раздела формы. В подобных случаях текучесть переходов вносит изменения во внутреннюю структуру частей, сообщая им органическую неквадратность, близкую принципу свободного развертывания.

С условностью конструктивных граней, с текучим характером переходов одних частей формы в другие связан целый ряд особенностей вагнеровской оперной формы, о которых речь пойдет ниже.

Разомкнутость формы (вовне). Чаще всего «размыкание вовне» выражается в конструктивной незавершенности, в отсутствии замыкающих форму элементов (гармонических, мелодических кадансов, структурных обобщений). При этом завершающая часть формы незаметно «растворяется», а в ряде случаев «на ходу» меняет свою заключительную функцию на предиктовую к новому эпизоду (об этом см. ниже). Очень характерна в этом отношении четвертая сцена III действия (разговор Евы с Завсом), где расщепленная реприза трехчастной формы исчезает также незаметно, как и начинается. Растворение заключительной части формы мы встречаем и в замечательном «эпизоде летней ночи» во II действии, начинающемся с момента появления ночного сторожа.

В других случаях бывает открыто начало формы. Тогда «страдает» не завершающая часть, а первая, особенно ее начало, лишенное особой подчеркнутости, экспозиционности. Так возникают открытые, проходящие формы, в которых очень сильно выявлен сквозной принцип.

Почему проходящие формы скорее возникают при открытом начале, а не конце, вполне понятно. Растворение конца формы не столь сильно вредит ее целостности, как открытое начало. Неясное, «смазанное» окончание может быть и в очень устойчивой конструкции, ибо конец формы не так заметен, как начало (конечно, в условиях оперы, где данная форма занимает какое-то срединное положение). Открытое же неопределенное начало лишает форму главной опорной точки, делает ее «незащищенной от вторжений», проходящей.

Приемы, которыми Вагнер достигает эффекта незаметного, постепенного «рождения» формы, бывают различными. Иногда он размыкает форму внешними средствами, окружая ее связующими построениями, которые перекидывают конструктивные и тематические мосты к предыдущим и последующим эпизодам.

В более интересных случаях размыкание непосредственно затрагивает внутреннюю структуру эпизода.

Принцип перерождения функций отдельных частей формы. Это явление заключается в постепенном изменении конструктивной роли той или иной части формы, например в незаметном переходе заключения в связующее построение, связующего построения — в предикт к следующему эпизоду, основного раздела формы — в промежуточный, срединного — в репризный, экспозиционный — в разработочный и т. п. Прием перерождения функций не нов. Он применялся и классиками. Но у Вагнера этот прием становится универсальным, повсеместным. Кроме того, у Вагнера возникают необычные виды функциональных перерождений, почти неизвестные классикам, например перерастание середины в репризу. С явлением постепенного функционального перерождения отдельных частей формы связана присущая романтической свободной форме XIX века бифункциональность — возможность двоякого истолкования функции одной и той же части. Подобные случаи бифункциональности тем нам известны, например в «Пре-

людах» Листа, в его сонате h-moll. Так, главная партия «Прелюд» может быть воспринята как вступительная тема, лирическая связующая партия имеет черты побочной, начало репризы в A-dur звучит как продолжение центрального эпизода, марш в репризе (связующая партия) кажется главной партией, и, наконец, главная партия репризы воспринимается как кода поэмы.

Свобода в проявлениях тонально-модуляционной свободы. Если у классиков тонально-модуляционной свободы покровительствовали преимущественно те части формы, которые были свободны и в конструктивном отношении (разработки, середины, связующие разделы), то у Вагнера тональная свобода дает себя знать повсюду, включая и экспозиционные разделы формы. Она выражается и в смелых тональных соотношениях отдельных частей формы между собой, и в далеких модуляционных экскурсах внутри экспозиционных и репризных частей¹ (не говоря уже о прочих), и в часто встречающейся у Вагнера тональной незамкнутости формы в целом. Нет нужды пояснять, какое значение имеет тонально-модуляционная свобода для проникновения в оперную форму принципа сквозного, симфонического развития.

Сочетание тонально-модуляционной свободы с обновленной классической логикой. Вместе со свободой в тональных отношениях вагнеровских форм почти всегда есть определенная логика. Обычно она выявляет закономерности классических тональных соотношений при условии достаточно широкого понимания тонального родства.

Тональные планы играют большую роль в организации свободных форм Вагнера, особенно таких, где не достаточно ясна логика конструктивных и тематических отношений. В подобных случаях свободные формы могут иметь централизующие тональности, к которым тяготеют тональности отдельных эпизодов, вступающие в определенные закономерные связи между собой.

Следует сказать несколько слов о том, как Вагнер утверждает главную тональность. Разумеется, способы утверждения основной тональности у него различны.

Чаще всего главная тональность устанавливается прямо, с самого начала, как непосредственная данность. В дальнейшем развитии Вагнер, подобно классикам, нередко «отрицает» основную тональность, уходя в другие, с тем, чтобы, возвратившись в главную тональность, утвердить ее с новой силой.

Но в ряде случаев Вагнер прибегает к менее обычному способу утверждения главной тональности. Нередко она появляется лишь в конце, как итог, результат длительного тонального развития. От классического принципа «борьбы за тонику» этот вагнеровский прием отличается тем, что сама главная тональность не только «не принимает участия в борьбе», но сначала даже совсем не показывается. В этом смысле она действительно «завоевывается» как некий идеал. Нередко в подобных случаях чаша весов колеблется, не отдавая явного предпочтения ни начальной тональности, ни заключительной. Решать вопрос в пользу той или иной тональности, претендующей на значение тоники, помогает выяснение родственных отношений промежуточных тональностей к обеим конкуренткам, а также анализ роли и удельного веса заключительного раздела.

Выше мы уже сталкивались с примерами утверждения главной тональности лишь к концу формы. Напомним C-dur'ный монолог Закса в III действии («Мечта!» — «Wahn!»), обряд крестин, F-dur'ный монолог Закса из II действия, начинающийся в G-dur.

В I действии этот прием распространен на значительно более широкое пространство и целое оперное действие (об этом см. ниже).

Прием утверждения главной тональности лишь к концу формы встречается у Шумана, Шопена. Так, у Шумана главная тональность может выявляться не сразу. Например, в пьесе «Причуды» b-moll в начале вытесняется в конце периода Des-dur'ом как главной тональностью. У Шопена этот прием распространен уже на целое сочинение (а не на изложение темы). Так, в скерцо b-moll на значение главной тональности постоянно претендует Des-dur, появляющийся всегда после b-moll. Обоснованности претензий можно судить по заключению скерцо, где побеждает Des-dur. Подобное явление можно найти и в балладе F-dur (F — a), и в фантазии f-moll (f — As).

¹ См., например, песню Вальтера C-dur в пятой сцене III действия, где вторая строфа песни содержит модуляцию из C-dur в H-dur.

Конечно, эту общую для романтиков XIX века тенденцию к ладовому развитию Вагнер преломляет индивидуально, по-своему, делает принцип ладового развития более универсальным в отношении вовлекаемых в «борьбу за тонику» тональностей.

Так, если у Шумана и Шопена, в основном, претенденты находятся в отношении ближайшего родства (минор и параллельный мажор), то у Вагнера такая близость уже совсем не обязательна. Кроме того, вместо многократного сопоставления двух тональностей, как бы оспаривающих друг у друга право на господство, Вагнер дает ряд тональностей, каждая из которых может появиться лишь однажды. Зато логика сопоставления и развития этих тональностей приводит к утверждению главной, примиряющей всех, если даже эта основная тональность совсем не участвовала в развитии.

Метод «лада в развитии» нельзя считать деструктивным, ибо он не отрицает тональной устойчивости, стремления к главному тональному центру, но переносит тональный устой из начала в конец формы, сообщая тем самым больший динамизм тональному развитию.

Прием смыкания форм. Особенно интересны, случаи, где Вагнер, стремясь объединить в одном симфоническом потоке музыки целую цепь разных конструктивно и тематически самостоятельных эпизодов, смыкает их, нанизывает друг на друга.

Элементарный пример смыкания отдельных форм мы уже видели в шестии дехов, где самостоятельные части сюиты сменяли друг друга при помощи вторгающихся кадансов.

Более оригинально смыкание форм, при котором в «растворяющемся» заключение одного эпизода внезапно вторгается кульминационное начало следующего. Этот прием непосредственно связан со специфической особенностью вагнеровской музыки — ее экзальтированными внезапными взлетами и постепенными падениями, с контрастами экзотических эмоций и расслабленной истомой¹.

¹ Этот характерный прием вагнеровского музыкального развития был усвоен Пуччини, в музыке которого контраст моментов расслабления с внезапными взлетами напряжения, с эмоциональными подъемами стал одной из особенностей стиля. См. заключительную сцену оперы «Чио-Чио-сан», где моменты покорного примирения главной героини со случившимся сменяются внезапными взрывами отчаяния

С конструктивной точки зрения в подобных случаях происходит объединение ряда самостоятельных форм в непрерывном потоке сквозного симфонического развития без помощи связующих построений. Характерна в этом смысле четвертая сцена III действия (начиная с песни Вальтера). Там охвачены единым потоком симфонического развития песня Вальтера, ариозо Закса, ариозо Евы и обряд «крестин» ново-созданной песни, к которому примыкает, правда, не кульминационное, а тихое начало знаменитого квинтета. В целом возникает как бы единая многочастная форма, устремленная к «тихой», но кульминационной по драматургическому смыслу коде — квинтету «согласия».

Прием наложения форм. С очень интересным приемом мы столкнулись в сцене церковной службы, на фоне которой происходит мимическое объяснение влюбленных (первая сцена I действия). Там в строгую, величественную музыку протестантского хора сначала на правах маленьких интермедий проникает контрастный страстно-лирический тематизм. Постепенно разрастаясь, он из побочного превращается в главный.

Сначала не оформленная конструктивно, заполняющая ферматы хора лирическая тема в момент своей кульминации обретает важную конструктивную функцию, становясь кодой хора.

Это наложение одной, постепенно рождающейся из «ничего», свободной формы¹ на другую, четкую и устойчивую форму хора производит замечательный музыкальный эффект, аналогичный перемещению планов в театре². Прием наложения форм, то есть одновременного течения двух различных конструкций³, Вагнер использует не часто, как средство удивительно эффективное, незаурядное, слишком заметное, чтобы стать повсеместным. Тем ярче, сильнее действие этого приема. Напомним замечательное заключение II действия «Мей-

¹ Свободная форма здесь основана на развитии и синтезе родственных тематических зерен.

² В этой постепенной кристаллизации лирической темы на фоне обывающего хора есть нечто общее с приемом наплыва в киноискусстве, средства которого Вагнер мог лишь интуитивно предвосхищать.

³ Наложение форм нельзя отождествлять с контрапунктическим объединением тем, где конструкция основного музыкального материала подчиняет себе потенциальные конструкции остальных тем

стерзингеров», где на структурно свободную коду фуги наложена правильная трехчастная форма «эпизода летней ночи»¹.

Наложение форм у Вагнера бывает относительно полным или частичным. При полном наложении различные конструкции разворачиваются в одновременности от начала до конца (хорал в I сцене I действия), при частичном лишь часть конструкции совпадает с другой (фуга и кода II действия). Но и в том, и в другом случае мы имеем дело с многоплановостью музыкального действия, достигнутой не простым контрапунктическим соединением тем, но сочетанием конструкций, форм, при котором контрапункты тем возникают лишь эпизодически, не являясь самоцелью. Иначе говоря, мы сталкиваемся здесь с полифонией форм. Интересно, что, при всей оригинальности и новизне этого приема, Вагнеру и здесь нельзя отказать в опоре на классика. Но как и обычно, композитор, развивая, по-новому используя известный из классики прием полифонии жанров, достигает совершенно своеобразного результата. Вспомним «Дон-Жуана» Моцарта. Там одновременное звучание трех оркестров (финал II действия) нарочито не сливается в органическое единство, оставаясь внешним, удачным сочетанием совершенно независимых пьес, «по воле случая» звучащих одновременно. Остроумие этого приема бесспорно.

У Вагнера цель иная. Глубокая, внутренне оправданная связь соединяемых эпизодов выражается в их влиянии друг на друга. Сливаясь в органическое музыкально-смысловое единство, эти различные по музыке и конструкции эпизоды во многом «ущемляют свои права», уступая время от времени пальму первенства «противнику».

Прием перерывов, нарушающих естественное разворачивание формы. Этот прием Вагнер применяет в куплетных формах, весьма часто встречающихся в «Мейстерзингерах» — опере о певцах. Казалось бы, куплетная форма плохо вяжется с принципами вагнеровской музы-

кальной драмы. Однако Вагнер мастерски преодолевает нежелательные для него свойства этой формы, приспособив ее к сквозному музыкально-сценическому действию. С одной стороны, он симфонизирует куплетную форму, наполняя ее волнами нарастающего музыкального движения (вспомним последнюю песню Вальтера или знаменитую серенаду Бекmesserа, которая разрастается в финал II действия. С другой стороны, Вагнер безжалостно разрывает куплетную форму на части, координируя ее течение со сценическим действием. В таких случаях куплетная песенная форма «распространяется» (с перерывами) на большой отрезок времени, чередуясь с посторонними для этой формы эпизодами. «Угроза» куплетной формы стать законченным «номером» таким образом совершенно устраняется.

Радикальный пример такого рода прерванной куплетной формы мы находим в финале I действия, где F-dur'ная «пробная» песня Вальтера надолго прерывается (посреди второго куплета) спором мейстерзингеров и, «подогретая» им, вырастает затем в финальную кульминацию всего первого действия.

Все эти приемы и способы обновления классических оперных форм, может быть, не исчерпывают, но во многом определяют специфику вагнеровской оперной формы в условиях сквозного музыкально-сценического действия. Разомкнутость форм, их «текучесть», условные грани, наложение форм и смыкание их друг с другом в сочетании с новыми типами вагнеровских реприз и тональной свободой решают в основных чертах проблему соединения вагнеровского «бесконечного» развития с завершенными классическими формами. Вместе с тем многие из особенностей, характеризующих оперную форму Вагнера, служат противоположной цели — единству формы как целого (арочный принцип, приемы обрамления, зеркального, концентрического построения формы, репризность, принцип синтезирования предшествующего материала, тональные центры и т. п.).

Эта тенденция к единству формы служит противоложностью вагнеровской «бесконечной мелодии» в широком

¹ Этот пример интересен с разных точек зрения, в нем наложение сочетается со смыканием форм (фуги и трехчастной формы «эпизода летней ночи»).

смысле слова¹, которая несет в себе опасность деструктивности, распада формы.

В «Мейстерзингерах» противоположные тенденции к разомкнутости формы и к их внутреннему объединению вполне уравнивают друг друга.

СТРОЕНИЕ СЦЕН, ДЕЙСТВИЙ И ОПЕРЫ В ЦЕЛОМ

До сих пор мы рассматривали отдельные формы в «Мейстерзингерах». Теперь перейдем к тому, как эти отдельные формы связаны друг с другом, каким образом отдельные конструкции складываются в сцены, действия, то есть в крупные части оперной формы, и затем — в единую монументальную форму всего произведения².

Мы уже видели, как отдельные небольшие фрагменты, имеющие ту или иную простую форму, объединяются в более крупные, сложные или циклические формы (сложные трехчастные, сложные двучастные, рондообразные, сюитные). Это происходит в большинстве случаев на основе классических принципов формообразования — репризности, тематической симметрии, тонального единства, единства сценического действия, драматургической взаимообусловленности прилегающих разделов, к которым мы добавили специфически вагнеровский принцип формообразования, основанный на эмоционально-образной, жанровой аналогии.

Более крупная единица оперного действия — сцена — в конструктивном отношении менее определена. Понятие сцены разворачивается в плоскости драматического действия. Граница сцены определяется сменой действующ-

¹ Под «бесконечной мелодией» Вагнера обычно понимается не столько свободно развертывающаяся, без полных кадансов мелодия, сколько совокупность всех элементов музыки, находящихся в процессе постоянного развертывания, развития. Таким образом, «бесконечность» относится и к гармонии, и к модуляционному процессу, и к структурному развитию.

² Конечно, можно было бы следовать противоположному методу исследования; идя от целого к частному, то есть от формы всего произведения к составляющим его частям. Отдавая должное этому методу, следует признать, что в данном случае было целесообразнее начать с мелких единиц формы. Своеобразные приемы формообразования и необычность вагнеровских форм, не разъясненные на конкретных примерах, чрезвычайно усложнили бы общую картину и затруднили изложение.

лиц, изменением их количественного соотношения или расстановки сил, что не всегда имеет прямое отношение к музыкальной форме, к закономерностям чисто музыкального порядка.

Обычно в музыкальном отношении сцена в опере представляет собой или чередование отдельных, самостоятельных по форме эпизодов (номерное строение), или свободное нерасчлененное течение музыки. В том и другом случае целое не может складываться в единую музыкальную форму. Этого от сцены и не требуется. В лучшем случае она обладает отдельными элементами завершенности (обрамление, рефренный элемент). Но в «Мейстерзингерах» наблюдается удивительное явление: каждая сцена оперы обнаруживает единство музыкального развития, логическую ясность в чередовании эпизодов, своеобразную музыкально-конструктивную завершенность целого, свойственные определенным типам музыкальных форм. Иными словами, каждая сцена «Мейстерзингеров» выявляет закономерности той или иной музыкальной формы и становится в буквальном смысле слова музыкально-конструктивной, а не только драматургической единицей.

Конечно, закономерности построения сцен в «Мейстерзингерах» сложнее, приближительнее, чем закономерности установившихся инструментальных и оперных форм. Но полное соответствие, буквальная аналогия здесь не только невозможна, но и нежелательна. Наоборот, это превратило бы оперное произведение в симфонию, где чисто музыкальная, даже конструктивная сторона преобладала бы над драматургической логикой развития оперного действия. Об операх Вагнера и без того говорили — одни с восторгом, другие с осуждением, — что они превращены в симфонии. Подобное мнение, конечно, грешит односторонностью и преувеличением.

В нашем обзоре «Мейстерзингеров» сходство построения сцен с определенными типами музыкальных форм оказывается широко и свободно.

Строение I действия. Первая сцена — свободный эпизод речитативного стиля, скрепленный лейтмотивными характеристиками действующих лиц в оркестре и рефренными проведениями нескольких тем.

Этот свободный эпизод «поддерживается» двумя конструктивно-оформленными обрамляющими частями: хо-

ралом (строфическая форма) и заключительным проведением лейтмотива любви (период).

Таким образом конструктивно свободная большая «середина» сцены опоясана структурно четкими крайними частями, родственный тематизм которых усиливает их формообразующую роль. Лирический мотив, вплетенный в хорал и «вырвавшийся на свободу» в его коде, широко и полнозвучно допевадается в конце первой сцены, образуя «прогрессирующую арку» с началом I действия.

В тональном отношении I сцена придерживается C-dur'a — главной тональности оперы. C-dur не только преобладает, но и, по существу, является основной тональностью первой сцены. Часто сменяющиеся тональности речитативной середины I сцены не могут конкурировать с устойчивыми, продолжительными C-dur'ными разделами. К тому же близкие родственные отношения с C-dur'ом легко позволяют объединить их под эгидой главной тональности.

Вторая сцена в некотором роде аналогична предшествующей. Ее также обрамляют конструктивно четкие хоры учеников (периоды). Они различны по музыке, но сходны по драматургической роли и жанру. Кроме того, хоровые эпизоды учеников неоднократно вклиниваются в течение сцены, играя роль драматургически-жанрового рефрена в многотемной (сюитной) сцене Давида.

Таким образом, вторая сцена представляет собой нечто подобное рондо с жанрово и сценически определенным, но тематически свободным рефреном. Тональная функция второй сцены в отношении I действия промежуточна. Преобладающая в ней тональность D-dur, укрепленная рядом субдоминант (Es, B), к концу сцены вытесняется G-dur'ом.

Благодаря близости D и G вторая сцена в функциональном отношении может быть понята как переход к доминанте C-dur'a.

Третья сцена отличается большей сложностью построения в связи с огромными масштабами. В соответствии с драматургическими стадиями развития и тонально-конструктивными вехами, она имеет три этапа, три части.

Первый этап охватывает разговор Погнера с Бекмессером и Вальтером, переключку Котнера, речь Погнера и общие дебаты мейстерзингеров.

В музыкально-тематическом отношении этот этап

объединен темой «цехового совета». В конструктивном — мы видим здесь подобие трахчастиности со свободной репризой (C E G). Преобладающая тональность этого большого раздела III сцены — F-dur.

Второй этап — большой эпизод представления Вальтера собранию мастеров, его песня D-dur и ответная рекомендация Бекмессера. Сложная трехчастная форма этого раздела в тональном отношении представляет собой субдоминантовую сферу F-dur'a:

B	D	<u>g—B</u>
I	II	III

Третий этап — небольшой эпизод чтения табулатуры (C-dur, бар-форма) и большая F-dur'ная песня Вальтера, перерастающая в финал I действия (бар с кодой).

Все три части (три этапа) этой огромной третьей сцены в целом складываются в тематически свободную композицию. Трехчастность выражается в первую очередь в тональном плане сцены

I	F	II	BD	<u>g—B</u>	III	F
	T		S			T

Котнера перед репризой F-dur'a выполняет функцию доминантового предикта. Ярко выделяется в качестве конструктивной средней части стоящая особняком D-dur'ная песня Вальтера, окруженная двумя сценами представления действующих лиц (Вальтера и Бекмессера), из которых одно пародирует другое (яркий драматургический прием).

Источники зрения сценического действия можно усмотреть черты трехчастности в сопоставлении ансамблево-массовых, действительных крайних эпизодов (F-dur'ных) среднему, сольно-репрезентативному (песня D-dur).

Разумеется F-dur'ную песню Вальтера и финал (третий этап) нельзя полностью отождествлять с репризой первого этапа. Этому мешает совершенно очевидное несходство музыки и эмоционально-образного содержания.

Однако отдельные черты репризы, вернее обобщающе-синтетической части, здесь найти нетрудно.

В своем месте уже говорилось о том, что обобщающе-синтетическая часть у Вагнера, наряду с синтезом предшествующего, может включать и новый материал. Так, в данном случае этот новый контрастный материал помещен на самом видном месте (песня). Он превалирует над синтетически-обобщающим разделом. Но все же в собственно финальном этапе III части (начиная со

спора и включая коду) нельзя не заметить стремления к синтезу ранее звучавшего музыкального материала, пусть выходящего за пределы третьей сцены. Финал акта и кода отражают музыкальный материал и третьей сцены — лейтмотивы рыцаря, Бекмессера, мастерзингеров, Погнера — и первой сцены (лейтмотив страсти) и второй — песня учеников, то есть всего I действия.

Таким образом мы видим, что каждая сцена I действия имеет свою, внутренне закономерную последовательность разделов, опирающихся в широком смысле на законы классических музыкальных форм.

Тональный план I действия выявляет определенную логику. На первый взгляд он отражает движение от тоники (C-dur) к субдоминанте (F-dur). Однако вследствие масштабов третьей сцены, в которой господствует F-dur, субдоминанта перерождается в тонику.

Строение II действия. Во II акте еще яснее, чем в первом, проявляется конструктивная организация сцен. Многие из них вмещают лишь одну простую или сложную форму. В большинстве случаев сцены заполнены формами, понятными из схемы или рассмотренными в соответствующем разделе данной главы. Поэтому можно ограничиться лишь пояснениями к некоторым сценам.

Вторая сцена — двучастное ариозо Погнера, окруженное связующими интермедийными построениями. В мелодике (лейтмотив сапожника), движении и характере музыки, не говоря уже об одинаковой тональности, переходы имеют нечто общее, что создает симметрию внутри второй сцены:

связующий переход	ариозо	переход
G	B	G
скерцозный характер	торжественный	скерцозный

B-dur в ариозо Погнера способствует отмежеванию конструктивно оформленного раздела сцены (собственно ариозо от свободных интермедийных построений (речитативные диалоги). Этот B-dur играет и драматургическую роль. Он как бы возвышает важного Погнера над суетой повседневных интересов, так как G-dur в «Мейстерзингерах» связан с веселыми, житейскими моментами, с жанрово-бытовыми сторонами действия.

Интересно, что в следующем за первой сценой монологе Закса по началу сохраняется G-dur — главная то-

нальность второго действия, так как Закс не сразу отвлекается от житейской суеты (разговор с Давидом) и лишь постепенно погружается в свои возвышенные думы, до которых уже не долетают звуки улицы.

Пятая сцена. Сложная двучастная форма возникает здесь на основе контрастного, но внутренне мотивированного сопоставления двух стадий в разговоре Вальтера с Евой: стихийно-смятенная по характеру, свободная по конструкции и тонально неустойчивая первая половина как бы устремлена к просветленно-умиротворяющей, закругленной и гармонической по форме, тонально устойчивой второй половине. Оригинальным средством слияния в одно целое двух контрастных половин служит рожок сторожа, прозвучавший на их рубеже. Тональная удаленность этих частей сцены (a — A первой части и H — F — H второй) обусловлена резкой сменой эмоционального состояния героев.

H-dur в «Мейстерзингерах» сопутствует главным образом музыке «летней ночи», становясь как бы лейттоном природы ночного благоухающего запахом сирени старого Нюрнберга.

Шестая сцена удивительно симметрична. Она состоит из двух жанрово-характерных эпизодов: песни Закса о Еве и серенады Бекмессера, разделенных спором героев.

Структурно четкая куплетная форма обеих песен, их яркая жанровость и интонационная характерность (мелодическая лапидарность народных интонаций) резко выделяют эти эпизоды в музыке III действия. Они образуют своего рода колоритный островок народно-песенного характера, тяготеющий к обособлению и слиянию в одно целое. Жанровая симметрия и сходное сценическое положение героев, подобие драматургических приемов (сначала Бекмессер перебивает Закса, затем Закс прерывает Бекмессера) — все это позволяет воспринимать данную сцену как трехчастное построение, средняя часть которого обладает типичной для середины нерасчлененностью и тональной неустойчивостью, тогда как структурно четкие крайние части имеют тонально-конструктивное и жанровое родство (g-moll — G-dur, куплетная форма, песенный жанр).

Седьмая сцена — финал II действия — оркестровая руга, на которую настраиваются хоровые голоса и в качестве контрапункта — мотивы серенады Бекмессера.

Фуга, несмотря на четкую грань, отделяющую ее от серенады, сливается с ней в едином симфоническом потоке. Благодаря этому она как будто вырастает из серенады и как огромная симфонически-хоровая кода венчает ее. Тема фуги является ответвлением одного из мотивов серенады, что обеспечивает интонационное родство этих двух эпизодов. Кроме того, fuga как народно-массовая сцена драматургически не обособлена от серенады. Она готовится еще в пределах серенады (во время пения Бекмессера сбежавшиеся на шум жители вступают в оживленный разговор).

Таким образом, серенада и fuga взаимопроникают друг в друга в музыкальном и драматургическом отношении, сливаясь в единый симфонический финал второго акта.

Серенада и fuga напрашиваются на аналогию с обычным двучастным циклом прелюдии и фуги. Серенада вполне способна играть роль гомофонной прелюдии к полифонической фуге.

Освещенное традицией соединение двух пьес у Вагнера получило своеобразную интерпретацию, вызванную условиями непрерывного, нарастающего сценического действия, которое уничтожает цезуру между частями цикла.

Соотношение сцен II действия в целом отражает в общих чертах тенденцию от начальной расчлененности к все более возрастающей слитности. В самом деле, если первая — третья сцены обладают большой музыкально-тематической обособленностью и относительной конструктивной изолированностью¹, то уже между четвертой и пятой сценами переброшен мост (близость тематического содержания, «вторгающийся» рефрен — лейтмотив Евы, лейтмотив отречения), а над V, VI и VII сценами простирает свою объединяющую власть хрупкий «эпизод летней ночи».

Тональный план II действия чрезвычайно прост. Основная тональность — G-dur. Этой тональности придерживаются или исходят из нее почти все сцены II действия².

¹ Связующие построения не меняют дела, так как соединяют эти эпизоды с более внешней стороны, не затрагивая их внутренней спаянности и единства.

² Завершение II действия в довольно далеком от G-dur'a E-dur'e можно объяснить следующим образом: подобно классикам, которые

Тональности эпизодов, отклонившихся от основного, возвращаются в сфере родственных ему субдоминантовых и доминантовых отношений. Наиболее тонально удаленные эпизоды — разговор Закса с Евой As-dur, «эпизод летней ночи» H-dur — имеют драматургическое оправдание. В них мы замечаем отход от преобладающего во II действии прозаически-бытового настроения в сферу лирических, интимных переживаний. При этом уход в сторону бемолей или, наоборот, дизезов соответствует различному характеру лирики в тех или иных случаях. Лирика Закса и Евы окрашена в бемолевые тона, что отражает несколько омраченный характер их отношений — безответное, подавляемое чувство пожилого человека к юной девушке и, с другой стороны, неискренность ощущения некоторой вины последней.

Лирика Евы и Вальтера, напротив, светла, радостна, безоблачна. Открытому чувству юных влюбленных соответствует «диззная светлая лирика» эпизодов летней ночи.

Строение III действия. Первая сцена. Разговор Давида с Заксом и следующий за ним монолог «Мечта!» при общем взгляде на все III действие следует рассматривать вместе со вступлением к этому действию, о чем уже говорилось выше. Удивительно контрастные эпизоды (вступление, разговор Закса с Давидом и монолог) сливаются в органическую трехчастную композицию.

Тональное развитие в пределах этого трехчастного построения направлено к заключительному C-dur'у моно-

для заключения иногда применяли сдвиг в очень далекую тональность, Вагнер завершает G-dur'ный финал действия (фугу) резким эмоционально-образным и тональным контрастом (сдвигом) — музыкой летней ночи в тональностях H—F—E, уводящих в сторону от G-dur без последующего, более мощного возврата основной тональности, как это обычно бывало у классиков. Таким образом, у Вагнера здесь получается своего рода «некомпенсированный сдвиг». Этот сдвиг все же не является совершенно неожиданным, так как он и в образно-тематическом, и в тональном отношении был подготовлен неоднократными сопоставлениями такого же рода внутри действия. Внутри же завершающего сдвига (коды фуги) есть своя логика тонального развития, не лишенная внутреннего тяготения к собственной тонике E-dur, утверждающейся лишь к концу. Так, в заключительной стадии крупной формы целого действия, где музыка летней ночи исполняет функцию не эпизода, а коды, сопоставление H-dur и F-dur рождает не возврат к H-dur (как это было внутри действия), а E-dur, то есть H-dur и F-dur устремляются к E-dur, как D и S к тонике.

лога, главной тональности III действия, хотя путь к нему подчас очень сложен и носит окольный характер (g — G вступления, D A C D разговора Закса с Давидом и h — a — d — F — d — H — As — E — C монолога).

Четвертая сцена представляет собой лирический центр третьего действия. Ряд самостоятельных, завершенных по форме эпизодов, составляющих ее, объединяются в единую сюитную форму. Ее единство достигается, с одной стороны, элементом репризности (так от ариозо Закса протягивается нить к диалогическому эпизоду Закса с Евой — лейтмотив отречения), с другой — приемом смыкания форм (начиная с песни Вальтера).

Сцена характеризуется длительными уходами от C-dur'a главной тональности III действия. Однако основная тональность время от времени возобновляется. Так, после ухода в далекие As-dur и H-dur, песня Вальтера напоминает о главной тональности. Вслед за ариозо Закса и Евы (g-moll, G-dur) обряд крестин вновь восстанавливает C-dur. Особенно далеко уводит от главной тоники тихая лирическая кульминация IV сцены — квинтет Ges-dur. Этот далекий тональный экскурс служит ярким подтверждением драматургической роли тональностей у Вагнера: C-dur воплощает объективное начало оперы. Он вызывает представление о разумности, ясном оптимизме, о тех сторонах духовной жизни героев, которые связаны с их гражданскими или художественно-цеховыми отношениями.

Естественно, что погружение в сферу лирических эмоций, субъективных, индивидуальных переживаний сопровождается уходом от C-dur'a. Этот уход тем более далек, чем глубже, сокровеннее, интимнее лирическая эмоция. Квинтет Ges-dur — самая субъективная, глубоко лиричная страница «Мейстерзингеров» — хорошо защищен от дыхания C-dur'a, тональности открытых пространств, света, воздуха, проникнутого духом здоровой ремесленности старого Нюрнберга.

Выход за пределы родственных тональностей в III действии, казалось бы нарушающий тональное единство действия, необходим и оправдан драматическим смыслом, музыкальным содержанием.

Пятая сцена при общем народно-массовом характере ее имеет тенденцию к расчленению на две половины. Одна из них носит экспозиционный характер (показ различ-

ных групп народа сначала в жанрово-характерном плане — хоры цехов, танец, шествия, а затем в объединяющем всех возвышенно-религиозном духовном порыве — хор «Проснись»). Другая, наоборот, действительна и насыщена интригой (состязание певцов и суд над ними). Внутри каждой из этих двух половин принципы объединения отдельных эпизодов в целое различны.

Так, первая половина представляет собой две крупных смыкающихся формы. Вторая же — «жанрово-драматургическое рондо», в котором монологи Закса играют роль рефрена, тогда как песни Бекмессера и Вальтера представляют собой аналогичные по драматургическому смыслу эпизоды (пение на приз). Вместе с тем пятая сцена не распадается на две отдельные половины. Ее скрепляет не только единое сценическое действие (народно-массовая сцена), но и мощная арка, перекинутая от финального монолога Закса с хором к сцене шествия цехов.

Строение оперы как целого. Во второй главе уже рассматривался вопрос о строении «Мейстерзингеров» в крупных чертах. Вернемся к нему.

Стройность, конструктивная законченность оперы как целого обратила на себя внимание уже первых исследователей Вагнера. Подобие драматургического развития, сюжетных положений, аналогии сценических ситуаций в первых двух действиях позволили Курту Мею и Альфреду Лоренцу выдвинуть остроумное предположение о том, что Вагнер хотел в «Мейстерзингерах» увековечить старинную форму бара.

Гигантский бар, в который заключены «Мейстерзингеры», обнаруживает сходство во внутреннем строении составляющих его частей. Вполне вероятно, что сходством конструкции Вагнер хотел укрепить подобие действий, а вместе с ним и свою идею гигантского бара.

В литературе о «Мейстерзингерах» встречается иногда мнение, что строение всей оперы несет черты сонатно-симфонической цикличности. Так, I действие трактуется как первая экспозиционная часть цикла, II — как скерцо, первая картина III — как медленная часть, вторая картина — как финал.

Схема получается удобная, однако, не соответствующая реальному содержанию ни драматургического, ни чисто музыкального развития. Если I действие еще мож-

но сопоставить с первой экспозиционной частью цикла, то II — с его огромными островами лирики (монолог Закса с Евой, взволнованная сцена Вальтера с Евой) — невозможно трактовать как скерцо. То же можно сказать и о I картине III действия, которая не может пониматься как лирико-философское Andante цикла хотя бы потому, что большая часть этой картины идет под знаком комического гротеска (сцена Бекмессера, затем его диалог с Заксом).

Все становится на свои места, если мы вспомним об аналогии I и II действий в сюжетно-драматургическом отношении, о пародийных адекватных и бросающемся в глаза сходстве динамического профиля, и постараемся найти своего рода адекват и во внутреннем строении, конструкции действий.

Действительно, каждое из действий «Мейстерзингеров» (а не вся опера в целом) обнаруживает своеобразную цикличность, последовательность частей, отличающихся по характеру, атмосфере, музыкальному материалу, тональному плану. Это деление на части совпадает и с фазами в сценическом действии, то есть не исходит только из музыкальных признаков.

Так, I действие распадается на четыре больших музыкально-драматургических пласта: в первом (первая сцена) преобладает лирика. Главные действующие лица — Вальтер и Ева. В тональном отношении часть замкнута C-dur'ом. В конструктивном — имеет элементы арочной формы (кантиленное обрамление к речитативной средней части). Второй пласт — скерцозный (вторая сцена). Главное действующее лицо — Давид, комический персонаж. В тональном отношении часть объединена родственными тональностями. D-dur и G-dur, представляющими доминантовую сферу C-dur'a. Конструктивная завершенность подчеркнута сценической и жанровой рефренностью: вторжением в диалог хоровых реплик учеников, песенка-хоровод которых обрамляет всю вторую сцену. В третьем (третья сцена до представления Вальтера мейстерзингерам) романтическая лирика влюбленных и скерцозный комизм уступают место торжественно-приподнятой атмосфере цехового совета мейстерзингеров. Сцену наполняют новые персонажи — им сопутствует новый музыкальный материал, новый размеренно-спокойный тип движения, новая тональность F-dur (S).

Торжественно-деловая обстановка совета, переключки присутствующих, речь Погнера, дискуссия после нее — все это сценически и музыкально самостоятельная часть. В тональном отношении здесь нет настоящей завершенности, которую Вагнер приберегает на конец действия, однако есть намек на возврат F-dur. Последний пласт — четвертый — знаменуется новым моментом сценического действия: в общество бюргеров вторгается инородная фигура — странствующий певец — рыцарь (эпизод в B-dur). В этой части происходит не только первое столкновение стихии лиризма, поэзии с миром прозы и сильное движение вперед в развитии действия, но также какое-то финальное обобщение всего музыкального и сценического материала предшествующих частей. Здесь получают отражение лирика первой части действия (песни Вальтера), скерцозность второй (заклучительный хоровод учеников), архаическая торжественность третьей (чтение табулатуры, хоровые реплики мейстерзингеров). Четыре части I действия позволяют провести аналогию с последованием частей в сонатно-симфоническом цикле (с преобладанием лирики в первой части). То же мы видим и во II действии, с условием, разумеется, перестановки частей.

Первая часть — Allegro — с умеренной спокойной средней частью (Ева и Погнер). Радостная атмосфера кануна праздника в ремесленном городе передана Вагнером в колоритных уличных сценах подмастерьев, учеников. Эта часть почти целиком выдержана в G-dur. Вторая часть — обширное лирическое Andante, обнимающее монолог Закса, дуэт Закса с Евой. Тональный план Andante разветвляется от диэзных тональностей G-dur — E-dur через F-dur к бемольным As-dur — Es-dur и вновь к диэзным. Третья часть — мицорное скерцо — начинается от шестой сцены II действия и включает песню о Еве с прилегающими к ней речитативными диалогическими сценами. Основная тональность — g-moll, однако к концу части намечается сильный уклон в сторону диэзных тональностей, тогда как g-moll только эпизодически, очень кратко напоминает о себе. Диэзные тональности готовят эпизод «летней ночи», который всегда дается Вагнером в H-dur. Тема летней ночи появляется на грани третьей и четвертой частей, ранее она уже разделяла вторую и третью,

затем она же завершает четвертую часть, то есть весь финал II действия. Она играет и роль обрамления в четвертой части и в то же время служит прослаивающим рефреном большого фрагмента II действия (вторая, третья и четвертая части).

Строение II действия тоже в какой-то мере можно рассматривать с точки зрения циклической формы: первая часть обнимает монолог Закса с Вальтером; вторая часть — скерцо, сцена Бекмессера, а затем его диалог с Заксом; третья часть — Andante — сцена Закса с Евой. Вальтером и другими; четвертая часть — финал (вторая картина III действия).

Итак, в каждом действии «Мейстерзингеров» мы видим более или менее явные отражения сонатной циклической формы. Благодаря этому принципу мелкие эпизоды, фрагменты оперы иногда весьма различного характера объединяются в крупные пласты, скрепленные либо единым движением, темпом, либо тематизмом, характером музыки, атмосферой сценического действия, либо всем этим вместе. Неторопливое чередование этих крупных пластов создает эпически-монументальную в меру контрастную драматургию «Мейстерзингеров». Оглядываясь снова всю конструкцию оперы, где гигантский бар обрамлен мощной аркой, а составляющие его части обнаруживают циклическое строение, мы не можем не отдать должное заботам Вагнера о завершенности, стройности, равновесии оперной формы, заботам, выявляющим черты инструментально-симфонического мышления Вагнера. Подобное явление мы наблюдаем и в других, зрелых творениях Вагнера, «Кольце», «Тристане», где оперная форма создается путем чередования крупных вокально-симфонических пластов, объединенных методами, характерными для инструментальной музыки.

Обзор «Мейстерзингеров» в крупных чертах показал закономерность построения отдельных сцен, действий и всего произведения в целом. Аналогия построения, внутренней структуры сцен, действий оперы с известными типами музыкальных форм утверждают нас в мысли об удивительной конструктивной ясности этого сочинения Вагнера. Пожалуй, в нем как нигде Вагнер проявил силу своего конструктивного мышления, показав, что эта сторона музыкального искусства отнюдь не является его ахиллесовой пятой.

Подобно тому как Моцарт «Юпитером» показал свое полифоническое мастерство, не будучи особенно пристрастным к этому стилю, так и Вагнер своими «Мейстерзингерами» доказал, что при желании может превзойти самого строгого «конструктивиста».

«Разрушитель формы», «родоначальник хаоса» обнаруживает в своих произведениях столь сильное пристрастие к организованности, симметрии, логике построения оперной формы, что по сравнению с ними оперные конструкции Верди могут показаться анархическими.

Истины ради нужно признать, что такая настойчивая «инструментальная опека» нередко становится обременительной для оперы. Она является оборотной стороной недоверия к специфическим возможностям театрально-сценического жанра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ ВАГНЕРА

Среди всех опер Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» кажутся сценически наиболее удачным произведением. Общедоступность содержания и музыкального языка, сценические достоинства принесли «Мейстерзингерам» всеобщее признание. Причины успеха оперы многочисленны, и среди них собственно музыкальные качества сочинения стоят не на последнем месте. Музыка «Мейстерзингеров» великолепна. Однако и во многих других произведениях Вагнера она ничуть не хуже. По чисто музыкальной ценности, мелодическим, гармоническим и тембровым красотам «Мейстерзингерам» не уступают ни «Тристан», ни «Кольцо нибелунга», ни «Парсифаль». Секрет сценической удачи «Мейстерзингеров» объясняется тем, что в них счастливо сочетаются новаторские искания Вагнера с опорой на классические традиции в самом широком смысле слова — реалистический сюжет, жизненно-правдивый конфликт, демократическую прогрессивную идею, нравственную силу героев, с одной стороны, и с другой — на народную песенность, демократические жанры, специфически оперные традиционные формы и приемы письма. В этом смысле «Мейстерзингеры» действительно стоят особняком в творчестве Вагнера зрелого периода. Именно обращение к прошлому, к отвергнутым ранее традициям оперного жанра, новый взгляд «вокруг себя» на общие достижения оперного искусства XIX века сделали оперу «Мейстерзингеры» так непохожей на «Кольцо» или «Тристана» с их убежденным новаторством, с их непримиримым и потому односторонним пафосом гордой исключительности бескомпромиссной новизны. «Мейстерзингеры», жертвуя замкну-

тостью аристократически-привилегированного круга музыкальных драм Вагнера, идут на сближение с пестрыми сословиями традиционных оперных жанров, включающими таких «выходцев из народа», как итальянская комическая опера, немецкий зингшпиль или буржуазно-разночинная лирико-психологическая опера. Зато утрата благородной чистоты жанра и «измена» реформаторским заповедям в «Мейстерзингерах» окупилась разносторонностью содержания, богатством характеров, яркостью и широтой отражения объективной действительности и, наконец, доступностью и простотой музыкального языка. Следуя в «Мейстерзингерах» оперной традиции, отстоявшимся формам и достижениям современного ему оперного искусства, Вагнер использовал собственный опыт раннего периода. Это выразилось не только в обращении к комическому жанру, с которого Вагнер начинал свой оперный путь («Запрет любви»). В самом музыкальном стиле, в типе мелодики, в гармоническом языке «Мейстерзингеров», в широком использовании таких обычных оперных форм как ария, ариозо, хоры, ансамбли видна связь с операми, предшествующими реформе, — «Риенци», «Летучим Голландцем», «Лоэнгрином», «Тангейзером» и даже более ранними. Однако этот шаг назад не означал возвращения к прошлому в буквальном смысле слова. Если «Мейстерзингеры» сильно отличаются от окружающих их реформаторских произведений зрелого и позднего периодов, то они еще более непохожи на произведения раннего, еще традиционного Вагнера.

Обратимся к эволюции оперного творчества Вагнера. Известно, что Вагнер не сразу стал новатором. Его первые произведения несли печать подражания, отразившуюся в музыкальном языке, в музыкальных формах и в оперной драматургии. Даже «Риенци», по существу, остается оперой спонтиниевского типа¹. Преемственные

¹ В «Обращении к друзьям» Вагнер охотно признается в том, какими влияниями отмечены его ранние произведения. «По сказке Гоцци я написал либретто к опере «Феи». Господствовавшая романтическая опера Вебера и Маршнера... толкнула меня к подражанию» (Р. Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Цит. изд., стр. 337). «Музыка «Запрета любви»... была только рефлексом современной французской и (по мелодии) даже итальянской оперы на мое чувственное воображение» (стр. 341). О «Риенци» Вагнер пишет следующее: «Я видел перед собою «Большую оперу» со всем ее сценическим и музыкальным великолепием, с ее страстностью и эффектами

связи в произведениях Вагнера раннего периода были не теми лучшими традициями прошлого, которые мы обычно ценим в творчестве художника. Это были непреодоленные влияния и штампы, держащие композитора в плену чужого стиля, пока он не нашел своей собственной дороги в искусстве¹. Путь Вагнера к овладению мастерством был полон драматизма, внутренней борьбы, в которой неуверенность сменялась яростной убежденностью, вера в свой талант — жгучими сомнениями. По-видимому, Вагнер принадлежал к тому трудному типу художников-самоучек, подобных Сезанну или Ван-Гогу, которые преодолели огромное сопротивление материала и творили в одиночестве, учась на жестоких ошибках и горьких неудачах, ввергающих в отчаяние. Вагнер не был тем счастливым гением, с колыбели впитывающим профессиональные навыки и познающим секреты искусства в процессе обучения и постепенного, естественного развития таланта. Он не вступил на путь композитора в безупречных доспехах Моцарта или Баха, для которых не существовало профессиональных тайн. Те искали свое уже владея всем, что было создано до них. Иначе складывалась творческая судьба таких художников как Мусоргский, Вагнер, Берлиоз, Римский-Корсаков, Бородин.

Стремление Вагнера к новому шло рука об руку с нетерпением и досадой художника не только неудовлетворенного, но и не вполне владеющего старым, всей техникой оперного письма, которые делают музыкальный материал более послушным ловкому ремесленнику, чем неумелым рукам гения.

массовых сцен. Мое артистическое честолюбие влекло меня не к тому, чтобы подражать, а к тому, чтобы с безоглядной расточительностью перешагнуть «Большую оперу» во всех отношениях» (стр. 344).

¹ Р. Лейбовиц в исследовании «История оперы» утверждает мысль, прямо противоположную. Он говорит, что Вагнер, перед тем как начать революцию в опере, познал оперную традицию во всех тонкостях. Это заключение Лейбовиц выводит из того неоспоримого факта, что перед глазами Вагнера была колоссальная панорама прошлой и современной оперы. В 30-е годы Вагнер имел возможность видеть на сценах оперы Глюка, Моцарта, «Фиделио» Бетховена, оперы Маршнера и Вебера, Спонтини, Галеви и Мейербера, Россини, Доницетти и Беллини. Действительно, Вагнер мог изучить оперную традицию в живом звучании, и в этом смысле обстоятельства ему благоприятствовали чрезвычайно. Однако его собственные творческие опыты того времени не могут убедить в том, что оперная традиция была им творчески освоена или «познана во всех тонкостях».

В конце раннего периода творчества Вагнера, в «Лоэнгрине», уже намечились новые черты. Музыкальный язык Вагнера еще не очистился от влияний, но уже громко заявил о своей индивидуальности, неповторимом своеобразии. В области оперной формы появились предтечи сквозного развития (рассказ Эльзы, сцена Эльзы и Лоэнгринина, лейтмотивная система, не инкрустированная, а сплетающаяся с музыкально-драматическим развитием). Однако это было еще не то, чего хотел композитор. Манили неизведанные берега. Они обещали власть над настоящим оперы и свободу от пут ее непреодоленного прошлого.

Дорогу к этим новым берегам Вагнер выбрал особую¹. После «Лоэнгринина» замолчал на пять с лишним лет. Это молчание было усугублено обстоятельствами биографии Вагнера — швейцарским изгнанием, отрывом от родины и личной неустроенностью.

Истинная причина заключалась в том, что Вагнер хотел снять с себя оковы традиций, ставших мертвыми канонами, и высвободить уже родившиеся элементы собственной творческой манеры. Мало того, Вагнеру нужно было глубоко продумать и теоретически обосновать это новое, чтобы сделать его основным, всеобщим принципом творчества. В годы швейцарского изгнания Вагнер написал основные теоретические труды, подготовившие его оперную реформу: «Опера и драма», «Искусство будущего», «Обращение к друзьям». За ними последовала тетралогия «Кольцо нибелунга» (начата в 1852)² и «Тристан» (1857—1859) — первые произведения, воплотившие новаторские замыслы в художественную плоть Вагнера.

В «Кольце» и «Тристани» новаторство музыкальной формы и драматургии достигает кульминационной точки. В этих произведениях трудно обнаружить традиционные формы в более или менее знакомом виде. Принцип сквозного, текучего музыкально-драматического разви-

¹ Напомним о решении Римского-Корсакова, который не захотел идти дальше, не овладев профессиональной традиционной техникой, и сел на школьную скамью в зрелом возрасте.

² Музыка тетралогии писалась много лет и ее завершению предшествовал перерыв в 12 лет: «Золото Рейна» — 1853—1854 гг.; «Валькирия» — 1854—1856 гг.; «Зигфрид» — 1856—1857 гг. и 1869—1871 гг., «Гибель богов» — 1870—1874 гг.

тия проведен композитором последовательно и бескомпромиссно. Исчезают ария, хор, ансамбль в обычном смысле слова, исчезают завершённые замкнутые построения, — все как будто разомкнуто, все превращается в бесконечный поток музыкального развития. Вместе с тем музыка не аморфна: конструкция существует, но ее необычные, нетрадиционные основы принимаются неискушенным слушателем за аморфность. Не останавливаясь на существенной разнице между «Кольцом» и «Тристаном», отметим присущую им обоим органическую обусловленность музыкальной формы содержанием драмы, ее типом и жанром. Можно принимать или не принимать целиком драматическую и музыкальную концепцию произведений — это вопрос другой, но не признавать, что они органично вытекают из содержания, было бы ошибкой. Вагнер писал: «Форма «Летучего Голландца» была, как и форма других моих последующих поэм, предугазана самой темой, вплоть до внешних черт музыкального выражения»¹. Это подтверждается в следующем после «Тристана» сочинении — «Нюрнбергских мейстерзингерах».

Произведение иного содержания, иного жанра, иного типа рождает иную драматургию, иные музыкальные формы. Обратившись к теме, где главенствует объективное начало, где сюжет, события, лица связаны с историей, национальной традицией, где персонажи имеют своих предшественников в оперном жанре, Вагнер смело поворачивается лицом к классике и открывает широкие двери в свое сочинение явно традиционным элементам, но, как мы уже говорили, это обращение к традициям носит совсем другой характер. Не обязательные схемы оперных форм, не обветшалые каноны арий, дуэтов, хоров, декоративно-эффектных шествий и торжественных маршей, которые раньше у Вагнера были похожи на непрошенных гостей, бесцеремонно расположившихся в чужом доме лишь потому, что хозяин не в состоянии их выгнать. Умелая, опытная рука Вагнера теперь выбирает из традиционного только то, что ей надо, перерабатывая и сочетая старое с новым в стилистическое единство. Возврат к традиции здесь доброво-

лен и свидетельствует о подлинной свободе автора: он не боится законов, потому что познал их. Возникает впечатление, что в этом возвращении не последнюю роль сыграло желание композитора, не лишенное оттенка удовлетворенного самолюбия, даже радости отмищения, показать себе и миру власть над прежним противником — традиционной техникой оперного письма¹.

Таким образом, традиционность в «Мейстерзингерах» и ранних операх Вагнера имеет разную природу. В какой-то мере «Мейстерзингеры» даже полемизируют с произведениями и раннего, и зрелого периодов, демонстрируя синтез тех принципов оперного искусства, совместимость которых Вагнер раньше отрицал, чувствуя их антагонизм в собственных произведениях, — «Тангейзере», «Лоэнгрине», «Летучем Голландце». И действительно, традиционное начало и новаторские поиски не сливались там в гармоническое стилистическое единство. Каждое из них существовало само по себе, вызывая, досадное ощущение непоследовательности, разнотильности. В «Тангейзере» или «Лоэнгрине» специфические вагнеровские эпизоды свободного развития с их особой мелодикой и гармонической смелостью чередуются с малоподвижными, трафаретными, замкнутыми номерами, в которых скованность формы прекрасно согласуется с бедностью музыкального языка.

В «Мейстерзингерах» появляется новый синтез, новое качество — органическое единство тенденций, которые раньше композитор считал противоположными. Везде в «Мейстерзингерах» мы слышим Вагнера, узнаем его специфический почерк, будь то огромный пласт непрерывного «вязкого» развития, в котором тонут начала и концы, будь то завершённый, структурно простой и четкий, жанрово характерный эпизод.

Хорошо известна роль музыкальных драм Вагнера в истории европейской оперы. Непрерывность музыкально-драматического развития, освобождающая оперу от изжившего себя номерного строения, симфонизация опер-

¹ В изобилии традиционных форм и приемов в «Мейстерзингерах» нельзя не почувствовать упоение автора, в руках которого стали послушной игрушкой ранее строптивые, неуступчивые формы и приемы. Может быть, это упоение виновато отчасти в тех чрезмерных длиннотах, которыми грешат даже непритязательные по музыке, по жанровой природе эпизоды «Мейстерзингеров».

¹ Р. Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Цит. изд., стр. 353.

ного жанра, смелое обогащение выразительных и драматургических возможностей оркестра и человеческого голоса — все эти завоевания вагнеровской музыкальной драмы оказали огромное влияние на эволюцию оперы как реалистического направления (Верди, Римский-Корсаков, Чайковский, Шостакович, Прокофьев), так и неоромантизма и экспрессионизма (Р. Штраус, Шёнберг, Берг).

Следует, однако, подчеркнуть, что в «Мейстерзингерах» синтез симфонического и оперного письма, приемов новых и традиционных принял формы, наиболее очевидные и приемлемые для сторонников реалистической оперы. В «Мейстерзингерах» Вагнер достиг великолепной симфонизации оперы не жертвуя главнейшими принципами классического, специфически оперного письма. Симфонизация и сквозное развитие в «Мейстерзингерах» мастерски сочетаются с такими неотъемлемыми традиционными формами оперного жанра, как арии, ариозо, песни, куплеты.

Значение «Мейстерзингеров» в истории западноевропейской оперы нельзя отделить также от объемного, богатого идеями, прогрессивного содержания и монументальной эпической драматургии этого произведения. Философский оптимизм, народный дух, нравственная сила позволяют «Мейстерзингерам» занять исключительное место среди опер, созданных на Западе во второй половине XIX века.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление	3
I глава. Содержание оперы. История ее создания. Особенности сюжета, идейная основа и жанровые черты	5
История создания поэтического текста и музыки оперы. Премьера. Отзывы прессы	12
II глава. Особенности музыкальной драматургии. Жанровое своеобразие оперы	21
Некоторые черты музыкальной драматургии	29
О некоторых приемах музыкальной драматургии	61
III глава. Музыкальные формы	86
Типы повторности реприз	91
Основные типы реприз Вагнера	95
Музыкальные формы оперы. Форма бара	105
Трехчастные формы	114
Свободные конструкции	135
Итоги анализа	144
Основные особенности форм, служащие средством их объединения	146
Основные особенности форм, служащие средством их размыкания	151
Строение сцен, действий и оперы в целом	160
Заключение. «Мейстерзингеры» в творчестве Вагнера	174

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ КНИГИ

Ярустовский Б.
Очерки по драматургии оперы XX века. Книга первая.
Исследование

Цуккерман В.
Выразительные средства лирики Чайковского.
Исследование

Бетховен. Сборник статей. Выпуск I.
Редактор-составитель Н. Л. Фишман

Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров.
Сборник статей. Составитель Л. Раппопорт.
Общая редакция А. Сохора и Ю. Холопова

Холопова В.
Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века.
Исследование

Вышедшие из печати издания можно приобрести в магазинах, распространяющих музыкальную литературу.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

ВИЕРУ НИНА ИВАНОВНА
Опера Р. Вагнера
«Нюрнбергские мастерзинтеры»

Редактор Г. Прибегина
Художник Е. Трофимова
Худож. редактор Ю. Зеленков
Техн. редактор Г. Заблоская
Корректор Г. Федяева

Подписано к печати 28/VII—72 г. Формат бумаги 84×108¹/₂. Печ. л. 5,75 (Усл. п. л. 9,66) Уч.-изд. л. 9,58 Тираж 3250 экз. Изд. № 7086 Т. п. 1972 г. № 625 Зак. 838 Цена 65 к. на бумаге № 2

Издательство «Музыка». Москва, Неглинная, 14. Московская типография № 6 Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.