



Т. В. Крауклис

ОПЕРНЫЕ
УВЕРТЮРЫ
Р. ВАГНЕРА

МУЗЫКА | 9 6 4

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

Г. В. КРАУКЛИС

ОПЕРНЫЕ
УВЕРТЮРЫ
Р. ВАГНЕРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1964

ОТ АВТОРА

Оперные увертюры Р. Вагнера давно вошли в золотой фонд мировой симфонической музыки. В них со всей полнотой проявились замечательные качества Вагнера-симфониста. Глубокая содержательность и яркая образность музыки заслужили этим увертюрам широкую популярность в качестве самостоятельных концертных пьес. Таким образом, имеются немалые основания, чтобы произведения подобного художественного уровня и значения стали объектами музыковедческих исследований — наряду с операми, симфониями, симфоническими поэмами и т. д. Между тем, вагнеровским увертюрам до сих пор уделялось внимание лишь в работах, посвященных соответствующим операм, и, как правило, им отводилось второстепенное место по сравнению с вопросами сюжета, драматургии и музыкального языка оперных произведений в целом.

Однако вполне возможно «переместить акценты» и, не игнорируя важнейших особенностей тех опер, для которых предназначаются увертюры, сделать последние главным объектом исследования. Это тем более правомерно, поскольку такое исследование неизбежно затрагивает некоторые общие, важные и интересные проблемы — например, программный симфонизм, историю и специфику оперной увертюры и другие.

Предлагаемая брошюра имеет целью рассмотреть содержание и музыкальный язык оперных увертюр Вагнера под углом зрения симфонической программности, выяснить их связи с оперным сюжетом и драматургией, определить их историческое место в ряду классических оперных увертюр. Хронологическое расположение материала позволяет также проследить развитие вагнеровской увертюры во взаимодействии с эволюцией мировоззрения и творчества композитора. В работе подобного плана невозможно было с одинаковой полнотой охарактеризовать все симфонические прологи опер Вагнера. Поэтому основное место в брошюре занимают собственно увертюры, из вступлений же (Vorspiel'ей) более подробно рассмотрено лишь вступление к «Лоэнгрину». Вопросы творческого пути Вагнера и характеристики его оперных произведений изложены по необходимости сжато. Более полные сведения читатель найдет в других работах, список которых прилагается.

Глава I

ОПЕРНАЯ УВЕРТЮРА КАК ПРОГРАММНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

История оперной увертюры восходит к началу XVII века. В то время театральные представления открывались призывными фанфарами. К. Монтеверди в своей опере «Орфей» (1607) впервые зафиксировал в нотном тексте подобную фанфарную музыку, назвав ее токкатой. Последняя, таким образом, стала родоначальницей инструментальных вступлений к операм. Однако последующее полуторавековое развитие этого жанра, с точки зрения его современного понимания, является не более как предысторией. Оформившись сначала в самостоятельную музыкальную пьесу, увертюра затем постепенно расширяла свои масштабы и превратилась во второй половине XVII века в циклическое произведение. На протяжении почти 100 лет в оперной музыке господствовали трехчастные увертюры двух различных видов: «французские» (медленно — быстро — медленно) и «итальянские» (быстро — медленно — быстро). Преобладание медленных частей торжественного характера во французской увертюре соответствовало всему стилю придворной французской оперы, создателем которой был Ж.-Б. Люлли. Более темпераментные итальянцы, ценившие в музыке живость, бравурность, давали в своих увертюрах явный перевес подвижным, моторным частям. Очень интересные сами по себе старинные увертюры, однако, весьма отдаленно были связаны с операми и во всяком случае не имели, как правило, общих с операми музыкальных тем. В середине XVIII века итальянская увертюра приобрела еще большую самостоятельность и отпочковалась от оперы, превратившись в симфоническое произведение — раннюю симфонию. Что же касается оперной увертюры XVIII века, то прогрессивный путь ее разви-

тия закономерно подводит к одночастности на основе сложившейся к середине века передовой музыкальной формы сонатного *allegro*. Окончательно же утвердить новый тип увертюры мог лишь композитор общеевропейского масштаба, каким и явился Х. В. Глюк — великий оперный реформатор XVIII века.

Классический период в развитии увертюры начинается с Глюка. Его лучшие сонатные увертюры принципиально отличаются от предшествующих трехчастных оперных увертюр («итальянских» и «французских») подобно тому, как классические сонаты отличаются от старинных сонат.

Эволюция одночастной классической увертюры определялась не только внедрением сонатно-симфонических принципов, но и постепенным сближением с оперой — с ее общим содержанием, тематизмом, наконец, с ее драматургией. В итоге ведущая линия развития жанра вела к программности¹.

Оперная реформа, предпринятая Глюком, затронула все элементы оперного спектакля, в том числе и увертюру. Но характер последней в реформаторских операх Глюка определялся далеко не сразу. Более того, значительная эволюция глюковской увертюры от «Орфея» (1762) к «Ифигении в Тавриде» (1779) доказывает нам, что идеал увертюры был для композитора различным в разные периоды его деятельности. Как и во всей дальнейшей истории увертюры, проблемным камнем здесь был вопрос об отношении увертюры к опере. Может показаться парадоксальным, что эволюция глюковской увертюры в ее важнейших этапах предвосхитила дальнейшее развитие жанра вплоть до второй половины XIX века. Но так как ни один из великих композиторов следующих поколений не принял целиком глюковскую оперную реформу, то понятно, почему они повторяли и развивали те тенденции, которые обнаружилились в отдельных глюковских увертюрах.

¹ Мы отвергаем отождествление программности и содержательности музыкальных произведений и признаем вместе с большинством советских музыкантов, что программность есть специфическое явление музыкального искусства. Подлинно программные произведения выходят за рамки чистой эмоциональности и обобщенной идейности, обращаясь к явлениям предметного мира, воспроизводя сюжетность, картинность, конкретную портретность и т. д. Встречается немало произведений, включающих в себя отдельные элементы программности. По-настоящему программными, однако, следует считать те из них, которые основаны на целостной программной концепции, выраженной словесно (заглавием или литературной программой), и которые отличаются особой специфичностью выразительных средств.

Сказанное объясняет значение, которое имеют увертюры Глюка для решения общих проблем жанра. Остановимся вкратце на этих увертюрах.

В опере «Орфей» превосходная по музыке, моцартовски ясная увертюра имеет лишь самое отдаленное отношение к последующей драме. Здесь Глюк, отчасти находясь еще в плену итальянских традиций, не стремился отразить трагедийный характер оперного сюжета; его увертюра имела значение самостоятельной, приятной для слушателей оркестровой пьесы. В самой Италии подобные традиции держались очень долго, так что в первых десятилетиях XIX века все еще встречались увертюры, привлекающие публику лишь своими музыкальными достоинствами, но мало или вовсе не связанные с последующей оперой. Смог же Россини предположить одну и ту же увертюру в корне различным операм — трагической опере «Елизавета Англичанка» и опере-буфф «Севильский цирюльник»!

Возвратимся к Глюку. Известно, насколько последовательнее проводил он реформу в следующей своей опере — «Альцесте» (1767). Здесь увертюра проникнута духом того сурового трагизма, который господствует в опере. Но связь с оперой проявляется и глубже — в конфликтном противопоставлении различных образов главной партии, которое отражает ведущий конфликт оперы; в женственно-нежной побочной теме, воплотившей черты любящей и страдающей Альцесты. «Я полагаю, что увертюра должна осветить зрителям действие и служить как бы *вступительным обзором содержания*», — писал Глюк в своем посвящении «Альцесты» герцогу Тосканскому в 1768 году (курсив мой. — Г. К.). Высокая обобщенность этой музыки и отсутствие тематических связей с оперой не позволяют причислить увертюру к ряду программно-симфонических произведений в строгом смысле слова, но в ней уже создаются предпосылки программности.

Следующим этапом явилась увертюра к «Ифигении в Авлиде» (1774), в которой медленное вступление воспроизводит музыку первой сцены оперы (монолог Агамемнона). Важно отметить не только частичную тематическую связь с оперой, но и то, что увертюра не завершена и непосредственно переходит в первую сцену. В целом, следовательно, связь увертюры с оперой значительно усилилась, а наличие оперного тематизма способствовало конкретизации ее содержания в программном направлении.

Наконец, в опере «Ифигения в Тавриде» Глюк вовсе отказывается от «вступительного обзора содержания» в виде развернутой сонатной увертюры. Собственно инструментальная часть здесь еще менее самостоятельна, чем в увер-

тюре «Ифигения в Авлиде» и неотделима от первой сцены с хором. Это не краткий пересказ всей драмы, а лишь подготовка к ее восприятию.

Борьба указанных различных тенденций в трактовке оперного вступления определит эволюцию жанра в течение всего XIX века, она же отразится и на оперном творчестве Вагнера. Но еще до наступления нового столетия жанр оперной увертюры обогатился рядом блестящих образцов, принадлежащих перу гениального Моцарта.

На раннее оперное творчество В. А. Моцарта значительное влияние оказала итальянская школа, но, начиная с «Идоменей» (1780), черты глюковского стиля проникают в некоторые моцартовские оперы. Гениальная увертюра к «Дон Жуану» не имеет прототипов, но в некоторых моментах она развивает достижения лучших увертюр Глюка. Конфликтное противопоставление образов здесь несравненно острее и грандиознее, чем в увертюре к «Альцесте». В то же время вступление построено целиком на оперной музыке, но связано не просто с первой сценой, а с центральной, наиболее трагической сценой оперы. В этом отношении сделан большой шаг вперед по сравнению с увертюрой к «Ифигении в Авлиде», но так же, как и там, увертюра Моцарта не завершается, а непосредственно переходит в интродукцию.

В целом же Моцарт в увертюре шел своим путем, что объясняется не только совершенно иной творческой индивидуальностью, но и тем, что трагический жанр не был преобладающим в его оперном творчестве. Настоящей преемственности здесь быть не могло.

Сурово-героический дух глюковских увертюр возрождается в увертюрах Л. Бетховена. Но еще раньше них были созданы в этом жанре некоторые интересные французские произведения, среди которых выделяются увертюры Л. Керубини. Б. В. Асафьев писал о них следующее: «Если упоминать на особенное мастерство и глубоко музыкальный интерес «увертюрных» концепций, в которых и общий план и детали всегда разумно ясны, то, конечно, надо сослаться на увертюры Керубини... и среди них на великолепную «Медюзу» (1797), затем на «Lodoïska» (1791) и на увертюру к знаменитому «Водовозу» (1800), не ускользнувшую, по-видимому, и от слуха Бетховена»¹.

Значение увертюры было поднято Бетховеном на новую высоту благодаря созданию таких шедевров, как «Эгмонт», «Кориолан» и «Леонора № 3». Остановимся в первую очередь на увертюре «Леонора № 3», поскольку это увертюра

¹ Акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. 1, изд. АН СССР, М., 1952, стр. 355.

оперная. Глубина идейного содержания, обобщенность в передаче главной идеи, частичное использование оперного тематизма — все это делает ее преемницей лучших глюковских увертюр. Но по линии сближения с оперой Бетховен пошел значительно дальше Глюка, не говоря уже о несравненно более высоком уровне симфонизма и подчеркнутой героико-драматической трактовке сонатности. В «Леоноре» тематическая и драматургическая связь с оперой усилилась, хотя основная героическая тема совершенно самостоятельна и лишь обобщенно передает идею подвига, совершенного Леонорой¹.

Историческое значение увертюры «Леонора № 3» нужно признать исключительно важным. Содержание оперы выражено в ней с такой полнотой, рельефностью и конкретностью, какие еще не встречались в истории этого жанра. При этом оно раскрыто в столь законченной форме, что увертюра превращается в самостоятельную инструментальную драму, по-своему, не менее убедительно, чем вся опера, выражая волновавшую Бетховена героическую идею. Тем самым увертюра «Леонора № 3» становится программно-симфоническим произведением, воплощающим законченную драматическую концепцию. Заглавие, непосредственная связь с оперными темами, а также направленность развития — в достаточной степени конкретизируют ее содержание, что является необходимой предпосылкой программности. В то же время налицо и определенная специфичность выразительных средств, что, как было отмечено, свойственно истинно программным произведениям. Стоит указать хотя бы на чисто театральный эпизод с трубой, прозвучавший бы немотивированно в более обобщенном, непрограммном произведении. Столь же показательна и победная кода, играющая ту же драматургическую роль, что и хоровой эпилог оперы (апофеоз — прославление героического подвига).

После Бетховена немецкая оперная увертюра была ярко представлена в творчестве К. М. Вебера. Его лучшие увертюры открывают новый этап в истории жанра. Сохранив значение увертюры как самостоятельной инструментальной драмы (традиции «Леоноры № 3»), Вебер в «Вольном стрелке» еще более приблизил ее к опере, построив почти исключительно на основе оперных, причем важнейших, тем². Драматургию своей увертюры Вебер еще последовательнее Бетховена связывает с драматургией оперы. В «Леоноре № 3»

¹ В более ранней редакции («Леонора № 2») при том же тематическом материале была еще бо́льшая связь с оперным сюжетом, выраженная в несимметричном (без настоящей репризы) построении всей увертюры. Но Бетховен-симфониста это не удовлетворило.

² В опере отсутствует лишь основная тема вступления.

подобная связь наблюдалась лишь местами (конец разработки, кода), тогда как реприза была оправдана логикой сонатно-симфонической формы. У Вебера же вся линия развития в сонатном *allegro* сжато воспроизводит основные этапы драмы, а сильно трансформированная реприза непосредственно отражает кульминацию и развязку. В дальнейшем увертюры к «Эврианте» и «Оберону» уже полностью построены на оперных темах.

К тому времени, когда сложился тип программной увертюры, связанной с оперным тематизмом, относится и возникновение увертюры-попурри. Такая увертюра может быть основана сплошь на темах из оперы, но эти темы сочетаются по принципу внешней эффектности, как в популярных в начале XIX века фортепианных фантазиях на оперные темы. В увертюрах типа попурри наблюдается порой перенасыщенность произведения оперными темами, которые появляются и во второстепенных разделах формы — связующих переходах, дополнениях, преддыктах, не говоря уже о множестве различных тематических образований в главной и побочной партиях. Будучи написаны в сонатной форме (точнее, в сонатной схеме), такие увертюры далеки от подлинной сонатности, а их музыкальное содержание может значительно отличаться от содержания соответствующей оперы, вплоть до полного противопоставления (например, легкая, беззаботно-веселая увертюра может предшествовать сурово-трагической по характеру опере). К типу попурри относятся, в частности, некоторые увертюры Спонтини, на что указывает Вагнер в своей статье «Об увертюре» (о ней см. дальше).

Понятно, что основное направление в развитии жанра определяется в первую очередь произведениями идейно-значительными. Для оперной увертюры, таким образом, ведущей линией в первых десятилетиях XIX века будет линия Бетховена — Вебера.

Итак, к 30-м годам XIX века устанавливается особый тип увертюры, тематизм которой базируется преимущественно на оперных темах. Отражая вкратце драматическую концепцию оперы, такая увертюра превращается в программно-симфонический пролог, который может иметь и самостоятельное значение, как своего рода симфонический пересказ содержания оперы.

Указанные принципы знаменуют вершину в развитии оперной увертюры, они были закреплены и в творчестве Вагнера 40-х годов (увертюры к «Летучему голландцу» и «Тангейзеру»).

Но именно относительная самостоятельность, достигнутая оперной увертюрой, была, по-видимому, одной из причин отказа от нее в целом ряде опер середины и особенно второй

половины XIX века, когда проблема музыкального единства и сквозного развития в опере приобрела ведущее значение. Симфонический пересказ, предшествующий самой драме, стал считаться излишним. В ряде случаев гораздо важнее было надлежащим образом подготовить слушателя-зрителя к той сцене, с которой начнется развитие драмы. Таким образом, спустя 60—70 лет многие композиторы вернулись к идеалам позднего Глюка, воплощенным в «Ифигении в Тавриде».

Помимо таких непосредственных введений в оперу, получили распространение более обобщенные, но одноплановые, скромные по размерам вступления, прелюдии, интродукции и т. д., связанные с каким-нибудь одним ведущим образом («Гугеноты», «Лоэнгрин», «Риголетто», «Травиата», «Евгений Онегин») или же с несколькими образами, данными в сопоставлении, но без взаимодействия и существенного развития («Пиковая дама»).

Естественно, что обобщить характерные черты увертюры как программного произведения можно на примере увертюры типа «Леоноры № 3» или «Вольного стрелка», не говоря уже о вагнеровских увертюрах, составляющих материал следующих глав.

* * *

Воспользовавшись характеристикой, которую дал увертюре А. Н. Серов, можно определить ее как краткий симфонический очерк оперы¹.

Краткость увертюры — действительно, один из ее существенных признаков. Уже само название «увертюра» говорит о ее назначении открывать театральное представление, подчеркивает ее подчиненную роль по отношению к опере. Поскольку главенствует оперный спектакль, увертюра не должна слишком долго занимать внимание публики. Отсюда ее сравнительная непродолжительность, что в свою очередь вызывает концентрированность изложения музыкального материала.

В качестве «очерка» оперы увертюра не может охватить все содержание оперы во всех деталях. Ей приходится выбирать какие-то отдельные моменты содержания, и, естественно, что эти моменты должны принадлежать к числу наиболее ярких, наиболее значительных в опере. «Основным заданием ее (увертюры. — Г. К.), — говорит Б. В. Асафьев, — всегда остается стремление к сопряжению наиболее характерных черт замысла в наиболее ярком их виде, так, чтобы, удаляя лишние подробности, дать как бы синтез вы-

разительнейших элементов, причем каждый из них в свою очередь выделен среди ряда других, менее существенных»¹.

Известно, что на классический симфонизм XVIII века большое влияние оказала опера. В области же увертюры сближение с оперой привело к прямому усилению в ней моментов театральности. Это проявляется в подчеркнутой характеристичности образов и в той напряженности их взаимоотношений и развития, которая вызывает в слушателях живейшее ощущение театральной интриги. При этом увертюра — в классическую пору своего развития — воплощает эту театральность, хоть и в сжатой, но никак не в отрывочной, а во вполне законченной форме. Как определил Б. В. Асафьев, увертюра — «самостоятельная, законченная, завершенная данность (даже если она и предшествует опере, ибо связь «мотивная» не мешает увертюре к опере быть цельным, самодовлеющим построением)»².

Понятно поэтому, что оперные увертюры должны были получить широкое распространение в симфонических концертах на правах самостоятельных оркестровых пьес. С другой стороны, специфические, благодарные для композиторов свойства увертюры привели к созданию совершенно обособленных произведений подобного жанра. Возникла концертная увертюра, которая стала развиваться преимущественно как увертюра программная (в этом отношении велика историческая роль Мендельсона). В эпоху господства программного симфонизма, когда появились программные симфонии и совершенно новые жанры симфонической поэмы и симфонической картины, увертюра продолжала развиваться. Очевидно, конкретные особенности замысла заставляли программных симфонистов иной раз обращаться именно к жанру увертюры. Сравнивая различные программные произведения, мы убеждаемся, что развернутая сюжетность, картинная описательность тяготеют к жанру симфонии и сюиты («Фантастическая симфония» и «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза, «Шехеразада» и «Антар» Н. А. Римского-Корсакова); философские концепции, раскрывающиеся в многоплановом музыкальном содержании, часто заключаются в рамки симфонической поэмы («Прелюды» Листа, «Дон-Жуан» Рихарда Штрауса), реже — в симфонии относительно сжатого типа (трехчастные симфонии Листа); картинность, пейзажность без существенного внутреннего развития передается в симфонических картинах («Волшебное озеро» Лядова). В увертюре же обычно воплощается один яркий конфликт с четким разграничением сил «сквозного» и «контрсквозного»

¹ См.: А. Н. Серов. Избранные статьи, т. 1, М.—Л., 1950, стр. 284.

¹ Акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. 1, стр. 352.

² Там же, стр. 352.

действия («Эгмонт», «Кориолан» Бетховена, «Фауст» Вагнера, «Ромео и Джульетта» и «1812 год» Чайковского), или же происходит быстрая смена разнохарактерных образов, подобно развитию комедийной интриги («Сон в летнюю ночь» Мендельсона, испанские увертюры Глинки). Действенность, особая концентрированность музыкального содержания увертюры составляет ее специфику, вытекающую из театральной природы жанра. Созерцательная картинность, эпическая неторопливость в целом чужды увертюре. Что же касается некоторых картинных увертюр Мендельсона, особенно «Фингаловой пещеры», то название «увертюра» для них очень условно.

В ряде случаев увертюры народно-жанрового типа (на темы народных песен и танцев) и увертюры торжественные, приветственные и т. д. также весьма далеки от подлинной увертюристичности. Во всяком случае указанная выше специфика жанра в них проявляется слабо и сходство с типичными увертюрами заметно лишь в размерах и схеме построения.

Увертюра, как правило, «оформляется» в виде сонатного allegro (со вступлением или без него), но видеть в ней лишь сонатную схему было бы ошибкой. Сонатная форма в увертюре своеобразна и качественно отличается, например, от сонатной формы в первых частях симфоний. Определяющими здесь являются требования полной законченности в выражении определенной концепции и уже упомянутая сжатость, концентрированность изложения. Если, например, в драматической симфонии сонатное allegro является лишь первым звеном драмы, то увертюра заключает драму в одночастную форму. Отсюда — особая интенсивность, поступательность развития, приводящие к тому, что реприза зачастую значительно или даже коренным образом отличается от экспозиции («Вольный стрелок» Вебера, «Ромео и Джульетта» Чайковского); отсюда — более значительная, нередко совершенно самостоятельная роль коды. Сжатость же, концентрированность требуют особой яркости и характерности образов¹, причем экспозиционные моменты в увертюре преобладают, а разработка проводится «с возможной яркостью при максимальной краткости» (Асафьев).

Увертюра — самостоятельное одночастное симфоническое произведение, связанное с содержанием спектакля или вполне обо-

¹ Исследуя специфику увертюры, Б. В. Асафьев дает ей следующее краткое определение: «...характерное обобщение или выражение духа музыки какой-либо драматической концепции или поэтического произведения, или целой страны, или эпохи, или даже личности, так что в некотором отношении каждая увертюра есть монография». (Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. 1, стр. 356).

собленное, но непременно включающее в себя элементы театральные, драматургические; увертюру отличают сжатость выражения основного идейного замысла, максимальная яркость и характерность музыкальных образов.

В приведенном определении, как нам представляется, сконцентрированы типические черты данного жанра, выражена его специфика, что позволяет выдвинуть термин «увертюристичность», противопоставляя его «сюитности», «прелюдийности», «рапсодичности», «картинности», «балладности» и другим терминам. Различные отклонения от указанного жанрового типа при сохранении названия «увертюра» (картинные увертюры Мендельсона, некоторые увертюры на темы народных песен, приветственные, а также увертюры-сюиты типа «Вильгельма Телля» Россини) должны считаться исключениями, не опровергающими значения ведущей линии в развитии жанра.

* * *

Истинно программное произведение подразумевает наличие целостной программы, то есть некоей идейной концепции, выраженной в конкретных, поддающихся точной словесной формулировке образах. Смысл программы обычно сводится к тому, что слушатель должен воспринять замысел автора с наибольшей определенностью, его фантазия направляется автором в должную сторону. Отсюда необходимость в специальных словесных программах-предисловиях, которые особо важны в произведениях автобиографических («Фантастическая симфония» Берлиоза, «Жизнь героя» Рихарда Штрауса) или же философски-обобщающих («Прелюды» и «Тассо» Листа). В других случаях развернутая программа подразумевается, тогда как словесно формулируется лишь заглавие произведения или эпиграф к нему. Подразумеваемая программа предполагает определенную осведомленность слушателя, его знакомство с литературным произведением, картиной художника, историческим событием, знаменитой личностью, явлением природы — в зависимости от авторского заголовка («Шехеразада» Римского-Корсакова, «Битва гуннов» Листа, «1812-й год» Чайковского, «Иван Грозный» Рубинштейна, «Море» Дебюсси и т. д.).

Как же обстоит дело с программной оперной увертюрой, каким образом можно расшифровать, конкретизировать ее содержание?

Здесь в первую очередь помогает заглавие оперы, которое, естественно, распространяется и на ее увертюру. Кроме того, имеется оперный сюжет, который должен определить программную канву увертюры. Последняя играет роль

указанной выше подразумеваемой программы, поскольку специальных пояснений к увертюре композиторы обычно не пишут (исключения, как мы увидим, составляют оперные увертюры Вагнера).

Однако было бы наивно полагать, что, пользуясь заглавием оперы и зная в общих чертах ее сюжет, можно без труда раскрыть содержание увертюры. Ведь увертюра — не опера в миниатюре, а симфоническое произведение, в нем сюжет преломляется на основе законов инструментальной формы. Следовательно, необходим анализ этой формы в сопоставлении с драматургией оперы, нужен анализ тематизма увертюры в его связях с оперными темами. Целостный анализ увертюры должен определить, в какой мере отражена в ней ведущая идея оперы и отражена ли она вообще; какая программа может подразумеваться, если рассматривать увертюру как самостоятельное программно-симфоническое произведение (в связи с ее концертным исполнением в особенности).

Выше уже говорилось о постепенном сближении увертюры с оперой и насыщении ее оперным тематизмом. При анализе наиболее выдающихся образцов была установлена закономерность появления программной увертюры, основанной на оперных темах. Но всегда ли наличие оперного тематизма свидетельствует о программности увертюры? Оказывается, нет. Сами по себе оперные темы относятся к определенным героям и ситуациям. Но из этого не следует, что любое сочетание этих тем (своего рода тематическая «окрошка») приведет к программности, так же как произвольное сочетание вполне определенных слов еще не составляет осмысленной фразы. Поскольку программа выражает некую целостную идейную концепцию, в программной увертюре сочетание тем и их развитие должны подчиняться определенной логике, вытекающей из идейного замысла оперы, особенностей сюжета, драматургии и т. д.

В увертюрах-попурри некоторых второстепенных композиторов чисто внешняя, основанная на эффектах, связь между оперными темами не позволяет говорить о программности их содержания. Что же касается великих музыкантов, то они, создавая порой увертюры непрограммные, но на основе большого количества оперных тем, умели придавать таким увертюрам яркость и убедительность благодаря умелой организации музыкально-тематического материала в стройной, отмеченной напряженностью развития сонатной форме. Это как бы переходная разновидность увертюры, занимающая промежуточное положение между попурри и подлинно программной увертюрой, порой содержащая некоторые явные элементы программности. В подобном жанре созданы пре-

восходные увертюры, в том числе «Оберон» Вебера, «Риенци» Вагнера, «Князь Игорь» Бородина.

Но как бы ни были велики достоинства упомянутых произведений, ведущее значение остается за программной увертюрой, поскольку только она может по-настоящему передать главную идею оперы и отразить наиболее существенные стороны оперной драматургии. «Великие музыкальные поэты, как Глюк, Моцарт, Мегюль, Керубини, Бетховен, Вебер, умели всегда делать настоящий выбор главной идеи для своих прологов», — говорил Серов¹. Если же речь идет о программной увертюре, призванной отразить главную идею на основе конкретных тем-образов, то становится понятным значение тщательного отбора тематического материала. Великие композиторы проявляли при этом мудрую экономию и выбирали не просто самые яркие и красивые темы, а только наиболее значительные в драматургическом отношении².

Соотношение и развитие тем в увертюре должно подчиняться драматургической логике и в то же время соответствовать общим законам инструментальной формы. Вебер в своей увертюре к «Вольному стрелку» дал образцовое решение, удачно использовав особые «драматургические» свойства сонатного *allegro* для отражения ведущего конфликта оперы. Как мы знаем, в экспозиции его увертюры главная и побочная партии четко противопоставлены как носительницы образов «сквозного» и «контрсквозного» действий. Преодолевая симметричность обычной сонатной формы, порожденную известной обобщенностью содержания чисто инструментальной музыки, Вебер вносит значительные коренные изменения в трактовку репризы. Таким образом, важнейшие особенности сюжета и драматургии оперы решают влияние на форму, не лишая ее при этом стройности и яркой убедительности. Нетрудно увидеть здесь аналогию с некоторыми самостоятельными программно-симфоническими произведениями, в которых поэтическая программа существенно отражается на форме, придавая ей ярко индивидуальные черты.

Итак, программная увертюра неизбежно подчиняется идейному содержанию оперы и связана с особенностями ее драматургии. Но связь с оперой, в частности с оперным сюжетом, не следует преувеличивать. Будучи конкретной, ярко характеристичной по своему образному содержанию, прог-

¹ А. Н. Серов. Избранные статьи, т. 1, М.—Л., 1950, стр. 411.

² В поразительной по мелодическому богатству опере «Руслан и Людмила» нашлось бы множество тем, которые не уступали бы, а может быть, и превосходили по своей яркости темы увертюры. Но Глинка включил в увертюру лишь те, которые имели важное драматургическое значение.

раммная увертюра в то же время остается произведением обобщенным, вернее обобщающим, и в этом ее особая сила. Отбрасывая второстепенные детали, такая увертюра дает квинтэссенцию содержания, сосредоточивает внимание на наиболее важных идейных моментах и тем самым дает ключ к уяснению основной идеи оперы¹.

Тесная связь с содержанием оперы — исходный пункт при исследовании программной увертюры. Но связь и аналогия — вещи различные. Специфика увертюры не допускает слишком последовательной и подробной сюжетности. Внимание исследователя должно быть сосредоточено на выражении идейной концепции оперы в музыке увертюры, то есть на том, к чему в первую очередь стремились в своих лучших оперных увертюрах композиторы-классики. Именно такой подход оправдывает себя и при рассмотрении лучших оперных увертюр Рихарда Вагнера.

¹ В своей известной статье «Тематизм увертюры «Леонора» А. Н. Серов, борясь против неверных взглядов на инструментальную музыку как на чистую игру звуков, старается максимально конкретизировать содержание бетховенской увертюры: чуть ли не каждый такт увертюры он стремится объяснить с точки зрения сюжета и сценического действия оперы. Утверждение Серова о том, что «содержание этой увертюры есть и содержание оперы» ошибочно, так как при этом игнорируется специфика каждого из жанров — театрального и симфонического. Такой подход неизбежно ведет к натяжкам, и Серову приходится для оправдания репризы трактовать всю экспозицию как сон Флорестана.

Глава II

ПУТЬ ВАГНЕРА К ЗРЕЛЫМ УВЕРТЮРАМ

Композиторская деятельность Рихарда Вагнера уже в ранний период (30-е годы) обнаружила тяготение к сюжетности, яркой образности, что, вероятно, объясняется сильным влиянием театра. Его сочинения в жанрах сонат и симфоний так и остались ученическими опытами, тогда как на первое место выдвигаются опера и программно-симфонические произведения. На протяжении 30-х годов были написаны три оперы — «Феи» (1834), «Запрет любви» (1836), «Риенци» (1838—1840), а также несколько оркестровых пьес в форме увертюры — «Король Энцио», «Христофор Колумб», «Полония», «Rule Britannia». Зрелость, творческая самостоятельность обнаружились в одно и то же время в опере и в области программного симфонизма: в начале 40-х годов в Париже возникли опера «Летучий голландец» и увертюра «Фауст».

Особый интерес Вагнера к театру делает понятным следующее «поглощение» программного симфонизма оперой. Театр всюду имел определяющее значение и даже самостоятельные оркестровые пьесы были им написаны в наиболее театральном жанре — в жанре увертюры.

Опера «Феи» (на сюжет пьесы Карло Гоцци «Женщина-змея») отразила сильное воздействие немецкой романтической оперы Вебера—Маршнера. Вагнер сам создал либретто, причем значительно усилил фантастический элемент — в духе характерных романтических тенденций своего времени. В основе сюжета — любовь феи Ады к принцу Ариндалю, которого она заставляет пройти через ряд испытаний, чтобы непоколебимая верность Ариндаля освободила ее от заклятий и превратила в человеческое существо. Любовь принца в

конце концов побеждает все преграды, но в финале вагнеровской оперы «король фей принимает юношу, вместе с феей, в бессмертно-блаженный мир своих владений, а не отпускает на землю, как у Гоцци»¹.

В увертюре к этой опере Вагнер стремится к программности, заимствуя веберовские композиционные приемы. Но органичного целого у него не получилось, и его увертюра не только оказалась несравненно ниже веберовских шедевров, но уступала и увертюрам Маршнера.

Построенная в основном на оперных темах, увертюра к «Феям» передает содержание оперы и ее идею весьма смутно. Причину этого нужно искать не только в слабом еще владении симфонической формой, но и в несовершенстве музыкальной драматургии. Видимо, из-за отсутствия в опере достаточно рельефных тем, воплощающих силы «контрсквозного» действия, Вагнер в увертюре ограничился темами, относящимися преимущественно к образу Ады (таковы все три темы сонатного *allegro*). В результате сонатная форма оказалась лишенной той яркой конфликтности, которая придает особую убедительность драматическим увертюрам классиков.

Следующая опера Вагнера была написана в 1836 году на очень свободно переработанный сюжет шекспировской пьесы «Мера за меру». Она получила новое название — «Запрет любви». Реальный сюжет, без всякой примеси фантастики, и близость к музыкальному стилю французских и итальянских преимущественно комических опер значительно отличают «Запрет любви» от предыдущей оперы (этот поворот Вагнера от немецкого романтизма к итальянскому и французскому искусству был во многом обусловлен сближением с кружком «Молодая Германия»).

Для нас в данном случае важны не столько внешнелистические особенности новой оперы, сколько ее драматургия, имеющая прямое отношение к увертюре. В «Запрете любви» Вагнер-драматург сделал значительный шаг вперед. Превратив пятиактную шекспировскую пьесу в трехактную оперу, сочетая комедийные и лирико-драматические моменты, Вагнер к тому же сумел ярко выделить ведущую драматическую линию — конфликт между народом и лицемерным наместником, запрещающим народу веселиться и любить. Именно этот ведущий конфликт непосредственно отразился в увертюре. Образы карнавального веселья занимают в ней господствующее место, будучи выражены, хоть и сомнительной в смысле вкуса, но вполне определенной в своем значении музыкой. Такова главная тема увертюры:

¹ Р. Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. изд. «Грядущий день», М., 1911, стр. 338.



С этой темой вступает в резкий конфликт короткий, суровый «мотив запрета», играющий в опере роль лейтмотива¹:



Лирико-драматическая сторона сюжета нашла отражение в побочной партии увертюры.

Анализ всей музыки в целом показывает стремление Вагнера более самостоятельно решить проблему увертюры, исходя из особенностей идейного содержания оперы. Вагнер стал более опытным драматургом, он постиг необходимость связи между драматургией оперы и программной увертюрой.

Однако и в этой увертюре еще сильно сказывается художественная незрелость. Отказавшись подражать известным схемам и свободно строя увертюру на основе программного замысла, Вагнер не смог избежать расплывчатости. Огромная увертюра (490 тактов) благодаря бесконечным повторениям и отсутствию подлинного симфонического развития становится чрезмерно растянутой и мозаичной.

* * *

Опера «Риенци» начала создаваться Вагнером в 1838 году. Работая капельмейстером в провинциальных оперных театрах, привыкнув к их скромной обстановке, композитор был потрясен грандиозностью оперы Спонтини «Фердинанд Кортес», с которой он познакомился во время поездки в Берлин.

¹ Если лейтмотивный принцип в «Феях» еще только намечался, то в «Запрете любви» он выступает с гораздо большей определенностью.

Огромное впечатление от оперы Спонтини направило творчество Вагнера по пути «большой французской оперы»¹.

Сюжетной основой оперы «Риенци» явился роман Э. Бульвер-Литтона «Кола ди Риенци», в котором воспроизводятся в несколько романтизированном виде подлинные исторические события, относящиеся ко времени Римской республики XIV века. Главный герой — историческое лицо, народный трибун, Кола ди Риенци, пытавшийся в период так называемого «авиньонского пленения пап» установить в бывшей папской резиденции республику с правлением по типу древнеримской республики. Падение Риенци объясняется социально-экономическими причинами: вынужденный ради успешной борьбы с врагами увеличить налоги, он вызывает недовольство народа, умело разжигаемое врагами — аристократами; в результате он гибнет от рук тех самых людей, ради которых пошел на борьбу. В романе и опере, однако, значительно усилен элемент личной драмы, отчего историческая правда отступает на второй план. Любовь Адриано, сына патриция Колонны, к Ирене, сестре Риенци, ставит последнего как бы между двух лагерей и вызывает постоянные колебания. После убийства Колонны сторонниками Риенци Адриано клянется мстить и тем способствует гибели Риенци.

Приступив к созданию «Риенци», Вагнер мог иметь в качестве образца не только оперу Спонтини, но и «Роберта-Дьявола» Мейербера, с партитурой которого он познакомился еще в самом начале своей профессиональной деятельности (в 1833 году, будучи хормейстером в оперном театре г. Вюрцбурга, Вагнер разучивал эту оперу). Кое-что в вагнеровской опере говорит о непосредственном влиянии именно Мейербера (структура оперы в целом, использование органа и т. д.).

Вагнер понимал, что его новая опера, задуманная в грандиозных масштабах, может быть поставлена лишь в большом столичном театре. Не успев завершить произведения, он в конце 1839 года предпринимает путешествие в Париж, где его увлечение модным оперным направлением еще больше усиливается. «Когда я присутствовал на блестящих представлениях «Большой оперы», — вспоминает Вагнер, — во мне рождалось приятное, ласкающее ощущение теплоты, воля успеха, надежда, даже уверенность, что некогда и я достигну

триумфа в этих стенах. Блеск и богатство музыкальных средств, использованных с таким поразительным артистическим умением, казались мне апогеем искусства...»¹.

Если в «Запрете любви» Вагнер сделал шаг вперед в отношении драматургической стройности либретто (сравнительно с «Феями»), то в «Риенци» он проявил себя еще более зрелым либреттистом и драматургом. Действие, скомпонованное в пяти больших актах (в духе Скриба — Мейербера), развивается эффектно и занимательно, драматизм нарастает к концу, и в финале три главных героя (Риенци, Ирена, Адриано) гибнут в огне пожара (это декоративное заключение появилось, по-видимому, под влиянием «Фердинанда Кортеса» Спонтини, где также воспроизводится на сцене большой пожар).

Драматический талант Вагнера уже очень ярко сказался в «Риенци», но не в сольных номерах (их в опере немного), а в больших ансамблевых сценах. В то же время, подражая Спонтини и Мейерберу, Вагнер должен был усвоить и недостатки их опер. Внешняя театральность явно преобладает в «Риенци» над внутренней глубиной, психологическим характеристикам Вагнер уделяет меньше внимания, чем в первых операх. Вредит опере однообразие блестящей «парадности».

Оркестр «Риенци» не только эффектен и силен. Он выполняет важную драматическую функцию. В больших сценах именно он становится объединяющим началом, в нем сосредоточена основная музыкальная выразительность. Очень часто коротких, но весьма рельефный мотив пронизывает всю сцену, придавая ей определенный общий колорит. В этом нетрудно заметить предвосхищение будущей лейтмотивной техники Вагнера, тогда как собственно лейтмотивов, то есть сквозных музыкальных образов, распространяющихся на всю оперу, а не только на отдельную сцену, в «Риенци» еще мало.

Блестящий, героически-приподнятый характер оперы превосходно передается в увертюре, которая сочинялась в последнюю очередь — в октябре 1840 года. Музыка увертюры почти исключительно основана на оперных темах. В манере расположения музыкального материала, во всем строении формы ощущается большое внешнее сходство с увертюрами Вебера («Вольный стрелок», «Оберон»): медленное вступление сменяется сонатным *allegro* с разработкой, причем реприза сокращена за счет триумфальной коды на теме заключительной партии. Начиная увертюру звуками солирующей трубы, Вагнер также отчасти подражал Веберу (увертюра «Оберон» начинается звуками солирующей валторны). Однако сущность этого соло, как и всей музыки увертюры у

¹ Именно Спонтини был одним из наиболее выдающихся представителей этого жанра, нашедшего дальнейшее развитие и классически четкое оформление в творчестве Мейербера. Как правило, «большие» оперы писались на исторические сюжеты, причем трактовка истории была подчас весьма произвольной; главное внимание обращалось на личную драму, развивавшуюся в тесной связи с историческими событиями, политическими интригами, заговорами и т. д.

¹ Р. Вагнер. Обращение к друзьям, цит. изд., стр. 346.

Вагнера, совершенно иная: в ней почти вовсе отсутствует проникновенная поэтичность и та связанная с оперой драматургическая логика, которая свойственна веберовским увертюрам (в особенности «Вольному стрелку»). Преобладает внешняя яркость, эффектность, шумная и блестящая оркестровка далека от тонкой колоритности веберовских увертюр. Принципиальное отличие от Вебера заключается в том, что увертюра не отражает основную линию развития драмы. Полная жизнерадостности, она почти никак не предвосхищает тех трагических событий, которыми завершается опера. Несмотря на строгое следование внешним сонатным закономерностям, Вагнер по-существу создает здесь фантазию на оперные темы, а не программную увертюру.

Отойдя на время от программной трактовки увертюры, Вагнер, однако, в чисто художественном отношении сделал большой шаг вперед. Увертюра к «Риенци» должна быть оценена как большая творческая удача, ибо в ней композитор впервые показал себя зрелым мастером, более того, — симфонистом европейского масштаба, уверенно владеющим выразительными средствами большого симфонического оркестра и умеющим яркие, эффектные образы связать в одно стройное целое. Вот почему как самостоятельная оркестровая пьеса увертюра к «Риенци» пользуется неизменным успехом на концертной эстраде, хотя, с точки зрения эволюции вагнеровской увертюры, она — еще только подступ к высоким достижениям, к замечательным «инструментальным драмам» 40-х годов.

Звук солирующей трубы, которым начинается медленное вступление увертюры, производит особый эффект благодаря

динамике $\text{—} \text{—} \text{—}$. Подобный динамический прием

имеет большое значение для всей увертюры и используется даже во второстепенных (связующих) разделах формы (например, при подходе к основной теме вступления). Троекратно повторяясь, в чередовании с аккордами других инструментов, трубный сигнал сразу приковывает к себе внимание, настораживает. В опере он появляется несколько раз — как призыв к борьбе за свободу.

Основная тема вступления заимствована из арии Риенци в пятом действии (так называемая «молитва Риенци»). В арии герой, предчувствуя гибель дела, за которое он боролся, обращается к богу, моля о возвращении ему прежней силы. Мелодия широка, выразительна и уже по-вагнеровски напряженна (что подчеркивается, в особенности, характерным группетто с последующим скачком вверх на сексту):



Относительно низкий регистр и густое звучание скрипок совместно с виолончелями придают теме характер углубленный и сосредоточенный, сближающий ее с возвышенными темами в произведениях более зрелого периода творчества. Показательно также проведение темы у духовых инструментов на фоне энергичных пассажей струнных. Подобная оркестровая фактура уже предвосхищает увертюру к «Тангейзеру».

К концу вступления все большее значение приобретает короткий воинственный мотив:



На нем основан заключительный эпизод вступления, батальный характер которого носит печать яркой театральности: мотив звучит fortissimo в унисоне духовых и струнных, на фоне оглушительной дробы барабанов, а затем во внезапно наступившей тишине снова раздается тревожный сигнал трубы, сменяющийся патетическим тремоло струнных.

Если центральный раздел вступления отличается глубиной и благородством стиля и в нем уже выражена творческая индивидуальность Вагнера, то конец вступления и в особенности сонатное allegro, темпераментное и блестящее, отражают стиль «большой французской оперы». Шумная, празднично оживленная главная партия, начинающаяся сразу tutti, основана на музыке финала первого действия (ликование народа). В связующей партии появляется у низких медных инструментов воинственный лейтмотив — боевой гимн сторонников Риенци «Sancto spirito»:



Суровое величие этого образа подчеркивается сопоставлением унисона медных и громких аккордов tutti. Подобные образы идут от патетического героизма опер Спонтини¹, но в

¹ См.: Э. Бюкен. Героический стиль в опере, М., 1936, стр. 172.

дальнейшем они становятся характерными для Вагнера, приобретая порой более индивидуальный облик. От боевого гимна в «Риенци» протягиваются нити к теме поединка в «Лоэнгрине», к лейтмотиву Зигфрида-героя.

Особое внимание привлекает выразительная мелодическая фраза в конце связующей партии, звучащая у виолончелей в довольно напряженном среднем регистре. Общий серьезный характер этой мелодии и отдельные детали (предъяв в первом такте, группетто со скачком, нисходящая хроматизиру-

ванная концовка с чередованием $iv\sharp$ и $iv\flat$) создают

образ типично вагнеровский. Глубина и возвышенность этого небольшого эпизода контрастирует с общим поверхностно-блестящим стилем всего *allegro*:



Побочная тема является новым вариантом темы вступления (возможно влияние «Леоноры № 3» Бетховена), но быстрый темп и аккомпанемент танцевального склада придают ей характер, противоположный величавому образу вступления. Связь здесь чисто формальная (тематическое единство вступления и *Allegro*), тогда как с точки зрения содержания оперы трудно объяснить подобную трансформацию молитвы погибающего героя.

Как и в увертюрах Вебера, наиболее яркой темой экспозиции оказывается заключительная тема:



Она несколько легковесна по стилю, что порой отмечается и в оркестровке (см., например, характерные подголоски медных в репризе — как в играющем на площадях духовом оркестре). Интонационно она в некоторой степени напоминает финал увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини, но отчасти сходна и с заключительной темой в увертюре к «Оберону» Вебера. Тема взята из финала второго действия, где она становится основой заключительного ансамбля, прославляющего Риенци.

Дальнейшее развитие придает, однако, этой теме большую углубленность. Здесь уже намечается тот принцип тематического развертывания, который становится особенностью вагнеровской музыки и делает ее симфоничной в полном смысле слова. Основу составляет обычно секвенцирование одного из элементов темы (в данном случае ее концовки), который при этом мелодизируется, отчего вся мелодическая линия отличается особой распевностью. Еще ярче это будет заметно в увертюрах к «Тангейзеру» и «Мейстерзингерам». Вообще же прием «мелодизированного развития» становится характерным для романтиков в отличие от дробности, расчлененности при развитии классических тем. В этом Вагнер мог опираться на Вебера. Для наглядности сравним развитие заключительных тем в увертюрах к «Риенци» и «Оберону»:



Разработка вагнеровской увертюры целиком основана на теме боевого гимна, впервые появившейся в связующей партии. Яркого динамизма веберовских разработок Вагнер не смог достичь, может быть, потому, что в его увертюре нет по-настоящему конфликтных образов. Многократное повторение одной и той же короткой темы приводит к однообразию и в конечном счете — к статике. Движение поддерживается лишь динамическим нарастанием. Далее вновь появляется знакомый трубный сигнал, возвещающий начало репризы. Сравнительная краткость разработки не позволяет слушателю вполне отчетливо ощутить ее недостатки, но беспристрастный анализ приводит к выводу, что разработка — слабейший раздел увертюры.

Как уже говорилось, реприза значительно сокращена (опущена побочная тема, сокращена главная) и завершается апофеозом на основе заключительной темы.

Увертюра к опере «Риенци» намного значительно больше тех увертюр типа попури, в которых, по словам Вагнера, «берутся из оперной партитуры наиболее эффектные эпизоды и, независимо от их важности, искусственно подгоняются к

банальной последовательности»¹. Напомним, что основные темы в вагнеровской увертюре связаны с образом главного героя и с его борьбой за народные права. Во вступлении следуют друг за другом боевой сигнал трубы, тема, характеризующая образ размышляющего Риенци, эпизод батального характера; далее (в сонатном *allegro*) — мы слышим ликование народа (главная и заключительная партии), многократно звучит боевой гимн сторонников Риенци. Тем не менее, динамика вагнеровской увертюры не передает драматического накала, присущего опере, ибо содержание драмы раскрывается односторонне — путем показа образов лишь одного «лагеря», тогда как образы врагов отсутствуют. К тому же концепция увертюры в целом — отнюдь не трагическая — значительно отличается от концепции оперы. Следовательно, увертюра к опере «Риенци», содержащая яркие, подчас весьма конкретные в своей выразительности образы, не может считаться подлинно программной оперной увертюрой, хотя ей и свойственны некоторые элементы программности.

¹ Р. Вагнер. Об увертюре, «Русская музыкальная газета», 1898, № 12, стр. 1031.

Глава III

ТВОРЧЕСТВО ВАГНЕРА НА ПЕРЕЛОМЕ. УВЕРТЮРА К ОПЕРЕ «ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ»

Начало 40-х годов было важнейшим переломным моментом во всем творчестве Вагнера. Кончился ранний этап, отмеченный изучением и освоением различных национальных оперных школ — немецкой, итальянской, французской. Композитор вступил в полосу творческой зрелости, которая проявилась, разумеется, не только в возросшем техническом уровне его музыки, но и в ее самобытности.

Достижение самостоятельности невозможно было без определенных, четких эстетических воззрений. Именно в указанный период (1840—1842 годы) формируются многие взгляды Вагнера, которые позже привели к знаменитой оперной реформе. Самым важным был принципиально новый подход к искусству. Испытав крушение всех своих надежд в Париже, Вагнер с особой силой ощутил пороки модного буржуазного искусства, рассчитанного на внешний эффект и служащего для развлечения богатей. Он разочаровывается в «большой французской опере», которой совсем недавно был столь горячо увлечен. Теперь для него образцами становятся произведения великих классиков — Глюка, Моцарта, Бетховена. Тоска по родине вызывает новый прилив патриотизма, пробуждается особый интерес именно к немецкому искусству¹. В результате совершенно новые требования композитор стал предъявлять к своему собственному творчеству. Кратко их

¹ Многочисленные вагнеровские статьи и корреспонденции того времени отражают эти перемены во взглядах. Критике парижской жизни посвящены статьи: «Парижские увеселения», «Виртуоз и художник», «Парижские злоключения немца», «Парижские воскресные впечатления» и др. В статьях «Паломничество к Бетховену», «Об увертюре» Вагнер выражает свое восхищение немецкими классиками.

можно сформулировать следующим образом: 1) настоящее искусство должно быть серьезным и глубоким; 2) нельзя гоняться за модой и писать ради внешнего эффекта и успеха у публики — художник должен выражать в своих произведениях идеи и чувства, которые его глубоко волнуют. К этому нужно добавить стремление Вагнера вновь сблизить свое искусство с немецкими национальными традициями. В творчестве все это непосредственно отразилось на таких произведениях, как увертюра «Фауст» и опера «Летучий голландец». Из литературных работ этого периода особого внимания заслуживает статья «Об увертюре»¹.

Она написана Вагнером в 1841 году и с достаточной полнотой отражает отношение композитора к жанру увертюры; для нее характерны зрелость суждений и большой музыкально-исторический кругозор.

После краткого обзора исторического развития оперной увертюры от ее зарождения до 30-х годов XIX века Вагнер переходит к рассмотрению вопроса об идеале оперной увертюры. Но и в характеристиках отдельных направлений можно обнаружить те требования, которые предъявлял к увертюре сам Вагнер. Мы ясно видим, что одним из важнейших качеств оперной увертюры автор статьи считает правильное отражение в ней идеи целой оперы. Назвав Глюка и Моцарта творцами совершенной формы увертюры, он особенно подчеркивает, что в глюковской опере «Ифигения в Авлиде» «увертюра мощными штрихами рисует основную мысль драмы».

В увертюре к «Дон-Жуану» он отмечает «совершенно особое заключение гениального музыкального произведения, служащего введением именно к «Дон-Жуану» Моцарта. Увертюры Керубини характеризуются как «поэтические этюды главной мысли драмы». Но с особым восхищением композитор отзывается о «Леоноре № 3» Бетховена: «Это произведение уже не увертюра, это сама драма, потрясающая, захватывающая все наши чувства».

Увертюры Вебера Вагнер называет драматическими фантазиями, замечая при этом следующее: «В погоне за точным музыкальным изображением всех частностей сценического действия композитор неминуемо уклонится от цельного восприятия поставленной себе задачи, внесет мелочность, раздробленность». Доведенная до крайности эта мелочность и раздробленность превращает увертюру в пошурри.

Говоря об идеале оперной увертюры, Вагнер сравнивает два недостижимых образца — увертюры «Дон-Жуан» Моцарта

и «Леонора № 3» Бетховена. По его мнению, «Леонора № 3», благодаря законченному воплощению драмы, не может служить образцом именно оперной увертюры. «Являясь цельной и законченной драмой самой по себе, она, — говорит Вагнер, — с одной стороны, может быть совершенно неправильно воспринята слушателем, если ему заранее не известен весь ход последующего действия; с другой же стороны, будучи понятой в совершенстве, она без сомнения ослабит интерес к дальнейшему произведению».

Здесь Вагнер выразил в основном правильный взгляд на соотношение увертюры и оперы. Ведь «Леонора № 3» так и не стала увертюрой к опере и осталась самостоятельным симфоническим воплощением той идеи, которая лежит в основе оперы «Фиделио».

По мнению Вагнера, увертюра должна не только передавать основную идею оперы, но и готовить слушателя к восприятию оперного произведения. Поэтому увертюре Моцарта он отдает предпочтение как типично оперной увертюре. В ней, по его словам, основная мысль драмы изображена в чисто музыкальной форме, «без той драматической осязательности, которая составляет характерные черты произведения Бетховена».

Моцарт, по словам Вагнера, «вернее достигает общехудожественной цели увертюры — дать идеальный пролог, способный перенести наше воображение в высшие сферы искусства, подготовить нас к драматическому произведению». «Но тем не менее, — продолжает он, — мы далеки от утверждения, что музыкальная концепция идеи драмы не должна быть выражена в цельной, законченной форме; напротив того, по нашему мнению, увертюра, как музыкальное произведение, должна представлять собой именно нечто вполне законченное».

Автор статьи считает, что наиболее соответствует настоящему типу увертюры глюковская увертюра к «Ифигении в Авлиде». В ней дается противопоставление двух контрастных элементов — общественного и личного; она вызывает то приподнятое настроение чувств, которое служит лучшим подготовлением к драматическому произведению.

Как мы видим, Вагнер в 1841 году обнаружил очень серьезный подход к вопросу об оперной увертюре и обосновал свой взгляд на то, какой тип увертюры является наиболее совершенным. Решительно отвергая увертюру-пошурри, протестуя против излишних сюжетных подробностей, Вагнер выступает, однако, и против законченной программной увертюры, которая с большой конкретностью передает основные черты развития драмы. Он стоит за обобщенный тип увертюры, которая должна подготовить слушателя, создать необхо-

¹ Р. Вагнер. Об увертюре, цит. изд., стр. 1031.

димое настроение и тем самым помочь ему глубже понять самую драму.

* * *

Если в статье «Об увертюре» Вагнер проявил понимание специфики этого музыкального жанра и дал достойную оценку его лучшим образцам, то еще годом раньше он явился автором превосходной программной увертюры «Фауст»¹. Это произведение, вполне немецкое по стилю, имеет много общего с патетическими увертюрами Маршнера, но по своему художественному уровню намного их превосходит. В исторической перспективе она должна стоять между «Кориоланом» Бетховена и «Манфредом» Шумана. Досадным недоразумением нужно считать слабую известность увертюры «Фауст» в наше время. Между тем, крупнейшие русские музыканты прошлого, притом различные по своим взглядам и направлению творчества — кучкисты, Чайковский, Серов — были единодушны в высокой оценке этого произведения Вагнера. Вот что писал в одном из своих фельетонов Чайковский: «Увертюра к «Фаусту»... есть лучшее сочинение Вагнера и в то же время одно из превосходнейших творений германской симфонической литературы. Я не знаю ни одного лирического произведения искусства, где бы с таким неотразимым пафосом были выражены муки человеческой души, усомнившейся в своих целях, надеждах и верованиях. И превосходные темы (в особенности страстная тема Allegro), и отличное их проведение в средней части, и строго выдержанная сжатая классическая форма, и колоритная, блестящая оркестровка — все эти качества делают из увертюры Вагнера чудесное, глубоко врезающееся в душу музыкальное произведение, могущее стать наряду с лучшими симфоническими творениями Бетховена и Шумана»².

Это высказывание великого русского композитора, несмотря на некоторую долю преувеличения, должно быть признано яркой и меткой характеристикой вагнеровской увертюры. Создавая ее в переломный для своего творчества момент, Вагнер выразил в ней самые сильные переживания, выразил искренно и вдохновенно. «Окончив «Риенци», — вспоминает Вагнер, — и занимаясь целыми днями непрерывной музыкальной работой по заказу, я напал на новое средство — дать волю моему внутреннему Я, подавленному внешними обстоятельствами. Увертюра «Фауст» была чисто

¹ Написана в январе 1840 года в Париже, в 1855 году частично переработана. По первоначальному замыслу эта увертюра должна была стать первой частью симфонии «Фауст».

² П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, М., 1953, стр. 91—92.

музыкальной попыткой в этом направлении»¹. Говоря о новом направлении своего творчества, которое обозначилось в увертюре «Фауст» и опере «Летучий голландец», Вагнер замечает далее: «Я вступил на новый путь, путь революции, направленной против того самого официального искусства настоящего времени, с которым думал заключить дружеский союз, когда, приехав в Париж, восхищался его блестящими вершинами»².

Музыка увертюры от начала до конца проникнута мятежным духом и рисует вечную неудовлетворенность и сомнения Фауста до его волшебного омоложения. Эпиграфом послужил отрывок из второго разговора Фауста с Мефистофелем:

Тот бог, который жив в груди моей,
Всю глубину ее волнует:
Он правит силами, таящимися в ней,
Но силам выхода наружу не дарует.
Так тяжело, горько мне, что жизнь мне не мила, —
И жду я, чтоб скорей настала смерти мгла.

(Перевод Н. Холодковского)

Медленное вступление перед сонатным allegro начинается мрачно: угловатая тема в басу (контрабасы с тубой) звучит на фоне тремоло литавр. Как выражение глубокого и горестного раздумья воспринимается во вступлении фраза, становящаяся затем ядром главной партии. В ней нельзя не заметить сходства с некоторыми листовскими речитативными мелодиями:



Сонатное allegro основано на контрасте бурно-драматической главной и мягкой, хоральной побочной темы. По словам Серова, образ Гретхен в увертюре не отражен (ему должна была быть посвящена вторая часть неосуществленной симфонии). Но все же побочная тема, выражающая, очевидно, светлые мечты или воспоминания Фауста, предвосхищает будущие, преимущественно женские образы в творчестве Вагнера, которые в музыкальном отношении характеризуются чертами светлой хоральности (Сента, Елизавета, Эльза):

¹ Р. Вагнер. Обращение к друзьям, стр. 347—348.

² Там же, стр. 348.



В следующих за этой темой фразах налицо явное сходство с «тристановскими» мелодическими оборотами. «Тристановские» черты еще более усиливаются в середине побочной партии. Это могло быть результатом переработки увертюры в 1855 году, хронологически близкой к периоду сочинения «Тристана и Изольды» (1857—1859):



В разработке элементы главной партии, развиваясь, преобразуются. Особенно интересно при этом звучание деревянных духовых staccato (предвосхищение «бекмессеровского» эпизода увертюры к «Мейстерзингерам», а в данном случае, быть может, изображение смеха Мефистофеля). Нарастание в конце разработки приводит к ярко динамизированной репризе (динамизация распространяется не только на главную, но и на побочную партии). В коде обращает на себя внимание трагический акцент (ре-минорный аккорд fortissimo с участием всей медной группы), после чего напряжение сменяется заключительным просветленно звучащим мажорным аккордом.

Увертюра «Фауст» лишена ярких черт программности, не содержит в себе картинных или сюжетных эпизодов, основные образы даны в ней в обобщенном плане. Тем не менее это был как бы пролог к будущим оперным увертюрам Вагнера. Композитору превосходно удалось глубокое, полное драматизма содержание воплотить в четкой форме симфонической увертюры.

* * *

Опера «Летучий голландец», законченная Вагнером в Париже в 1841 году, знаменовала возвращение композитора к стилю немецкой романтической оперы. Но теперь уже не

могло быть и речи о простом подражании: став зрелым художником, Вагнер мог творчески развивать национальные оперные традиции, порой обогащая их также достижениями итальянской и французской школ, с которыми уже успел освоиться.

Сюжетной канвой для оперы «Летучий голландец» явилась народная легенда, распространенная среди моряков многих европейских стран¹. Долгие дни скитаний по безбрежному бурному морю, тоска по родине, домашнему очагу—все это нашло своеобразное отражение в легенде, которой суеверие моряков придало мрачно-фантастический оттенок. Основной мотив этой легенды—вечное скитание и поиски смерти как единственного избавления—не нов и сближает ее с более древней легендой об Агасфере. Последняя, как и легенда о «Фаусте», принадлежит, по словам Ф. Энгельса, к самым глубоким творениям народной поэзии всех народов. «Они неисчерпаемы: каждая эпоха может, не изменяя их существа, усвоить их себе; и если переработка сказания о Фаусте после Гете то же самое, что Илиады post Homerum, то в них все же открываются каждый раз новые стороны, не говоря уже вовсе о важности сказания об Агасфере для новейшей поэзии»².

Вагнер познакомился с легендой о Летучем голландце в 1838 году в изложении Г. Гейне («Мемуары господина фон С.», 1831) и живо заинтересовался этим сюжетом. Однако лишь после путешествия по бурному Северному морю в 1839 году (переезд из Митавы в Лондон) образы легенды приняли для него более осязаемые черты, и замысел оперы на этот сюжет стал волновать его воображение. Тогда же возник неожиданно и первый музыкальный номер оперы, о чем Вагнер рассказывает в следующих словах: «Невыразимо приятное чувство охватило меня, когда среди огромных гранитных стен эхо повторяло возгласы экипажа, бросавшего якорь и подымавшего паруса. Короткий ритм этих возгласов звучал в моих ушах как утешительное, бодрящее предзнаменование и вдруг вылился в моем воображении в тему матросской песни для «Летучего голландца», идея ко-

¹ «Летучий голландец»—легендарный образ морского капитана, обреченного вместе со своим кораблем вечно посещать по бурному морю, никогда не приставая к берегу; по легенде, встреча с Летучим голландцем предвещает бурю, кораблекрушение, гибель. В основе легенды (корни ее восходят ко времени великих географических открытий XV века) лежит образ смелого мореплавателя, поплатившегося за свою отвагу и вызов бурям». БСЭ, изд. 2, т. XXV, стр. 58.

² Ф. Энгельс. Немецкие народные книги. Цит. по сборнику «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. II, изд. «Искусство», М., 1957, стр. 562—563.

того уже давно зрела во мне. Теперь, под влиянием только что испытанных впечатлений, эта идея приняла определенную поэтически-музыкальную окраску¹.

Но приезд в Париж, окончание оперы «Риенци», беспешные хлопоты о постановке своих опер на парижской сцене, изнурительная работа над популярными оперными переложениями ради куска хлеба — все эти обстоятельства на первое время отодвинули осуществление нового замысла. Этот замысел снова всплыл перед ним, когда сильнейшая тоска по родной стране невольно заставила Вагнера сравнить свою судьбу с судьбой бесприютного Голландца. «Только чувство бездомности, — говорит Вагнер, — могло пробудить во мне тоску по родине. Но тоска эта относилась не к чему-то давно знакомому, чем хотелось бы вновь овладеть, а к чему-то предчувствуемому и желанному, к чему-то новому, неизведанному, что еще следует в первый раз завоевать, о чем я знал лишь одно, что в Париже я его, наверное, не найду. Это было похоже на стремление моего Летучего голландца к женщине... черты которой не складывались у меня ни в какой определенный образ и носились лишь в форме чистой стихии женственности»².

Уже в самом подходе к сюжету мы видим новую черту: не стремление подражать какому-то определенному стилю, а внутренняя потребность излить в звуках свое душевное настроение руководит Вагнером при создании новой оперы. Таким образом, она оказывается произведением глубоко лирическим. Помимо этого, можно говорить также об известной автобиографичности «Летучего голландца», поскольку композитор во многом отождествляет себя со своим героем. Подобная автобиографичность становится вообще характерной чертой его опер 40-х годов.

В «Летучем голландце» Вагнера нашла индивидуальное воплощение романтическая тема скитаний, странствований, которая была особенно характерна для немецкого и австрийского искусства XIX века и отразилась во множестве музыкальных произведений — от «Скитальца» Шуберта до «Песен странствующего подмастерья» Малера. Но в «Летучем голландце» тема скитаний сочетается с идеей «искупления», в дальнейшем играющей большую роль в операх Вагнера. Проклятие Голландца, дерзко бросившего вызов небесным

силам, «искупается» самопожертвованием любящей его Сенты¹.

В «Летучем голландце» Вагнер принципиально по-новому подошел к музыкальному воплощению сюжета. Если в «Риенци» сюжет рассматривался, по собственному признанию Вагнера, сквозь призму большой пятиактной оперы, то в «Летучем голландце», напротив, особенности музыкальной формы были продиктованы характером сюжета².

Вагнер задумал «Летучего голландца» как «оперу-балладу» и даже хотел первоначально исключить в ней антракты, но подобное «сквозное» исполнение довольно длинной оперы было практически невозможным. Следы первоначального замысла, однако, остались в музыке оперы, связывающей три действия между собой (так, антракт ко второму действию строится на музыке первого действия, а музыка финала второго действия как бы продолжается в антракте к третьему действию). Балладные черты сказываются здесь не только в том, что ядром всей оперы стала баллада Сенты, но и в характерно-балладной суровости общего колорита, в переплетении драмы и пейзажа (как это раньше гениально проявилось в балладе Шуберта «Лесной царь»). Показательна в этом отношении и сосредоточенность на одной сюжетно-драматической линии, с полным подчинением ей всех элементов целого в отличие от многоплановости обычных опер.

Драматургия оперы отличается предельной четкостью и сжатостью. Первый акт, экспозиционный для образа Голландца, содержит в своем финале завязку драмы (Голландец узнает, что у Далаанда есть дочь). Во втором акте, вслед за экспозицией образа Сенты, происходит развитие действия и первая кульминация (дуэт Голландца и Сенты). В третьем акте — вторая, трагическая кульминация (мнимая измена Сенты, отчаяние Голландца), приводящая к развязке (ги-

¹ Христианская идея «искупления», подхваченная романтиками, приобрела в их произведениях подчас реакционно-мистический оттенок. Реакционные романтики открыто пропагандировали культ смерти, видя в ней единственное избавление от неразрешимых противоречий реальной жизни и возможность перехода в «иную», таинственно-привлекательную «жизнь». Однако в «Летучем голландце» сделан другой акцент, и самопожертвование Сенты может быть воспринято в более реалистическом аспекте — как простой человеческий подвиг во имя любви.

² Правда, название «романтическая опера» указывает на определенный тип оперы, но это название гораздо более условно и допускает значительно больше индивидуальных толкований, чем, например, «большая французская опера», предполагающая пятиактную структуру, обязательный балет и другие строгие закономерности. В области же «немецкой романтической оперы» достаточно сравнить три последние оперы Вебера — «Вольный стрелок», «Эврианта», «Оберон» — чтобы убедиться в разнообразии ее трактовки.

¹ Р. Вагнер. Моя жизнь, т. 1, изд. «Грядущий день», М., 1911, стр. 173.

² Р. Вагнер. Обращение к друзьям, стр. 354. Об этом см. также на стр. 351.

бель Сенты и окончание скитаний Голландца, мистическое соединение героев после смерти). В финале оперы основное действие (взаимная любовь Сенты и Голландца) и контрдействие (отношения Эрика и Сенты) сталкиваются, непосредственно подготавливая развязку.

Отсутствие внешнего блеска, самодовлеющей эффектности, углубленное раскрытие драмы, проникновение в психологию действующих лиц, сведение до минимума всего, что прямо к основной драме не относится, сжатость драматического развития — в этом заключается коренное отличие «Летучего Голландца» от «Риенци».

Образ Голландца — бесспорно центральный в опере, подчиняющий себе все остальные. Концентрация всей драмы вокруг единого образа в дальнейшем становится вообще характерной для вагнеровских опер 40-х годов.

Как поэтический и музыкальный образ Летучий Голландец Вагнера — выдающееся создание художественного творчества. В нем с большой глубиной раскрыты различные переживания, причем тоска и отчаяние достигают необычайной, сверхчеловеческой силы (демонические черты — характерные признаки многих романтических героев).

Наибольшую яркость образ Голландца приобретает в трех важнейших эпизодах оперы: в монологе первого акта, передающем целую гамму чувств и переживаний героя — от горячи одиночества и усталости до безумного отчаяния и призыва к гибели мира; в балладе Сенты из второго акта, где рассказана его печальная история; в хоровой сцене третьего акта, рисующей тот адский мир, с которым связан Голландец. Именно этим сценам более всего близка музыка увертюры.

Героиня оперы Сента выступает в образе идеальной женщины, что типично для немецкого романтического искусства, с его идеалистическим культом «вечной женственности». Сенте не присущи демонические черты — в ней, напротив, подчеркивается человечность. От своих подруг она отличается романтической мечтательностью, возвышенностью стремлений. Образ Сенты очень полно раскрывается на протяжении всего второго акта (баллада, сцена с Эриком, дуэт с Голландцем), так что ее самопожертвование в финале оперы — лишь заключительный штрих в характеристике.

Немногие остальные действующие лица (Даланд, Эрик, Мари, рулевой) являются второстепенными и самостоятельной роли не играют. Массовые же сцены, сами по себе очень яркие (песня девушек во втором акте, народная сцена в третьем акте), полностью подчинены развитию основной драмы. Так, хор девушек своей жанровой простотой сильнее оттеняет романтическую восторженность Сенты. В массовой сцене третьего акта знаменитый хор матросов резко контра-

стирует с демонической песней экипажа Голландца и тем самым выделяется образ героя, находящегося под властью проклятия.

Оркестр «Летучего голландца» внешне гораздо скромнее блестящего и шумного оркестра «Риенци», но зато полон внутренней психологической выразительности. Особо важную роль начинают играть лейтмотивы. Их еще немного но они приобретают очень большое драматургическое значение. Главные лейтмотивы объединены в определенную систему и представляют собой как бы музыкальную квинтэссенцию драмы. В этом отношении «Летучий голландец» — знаменательное оперное произведение не только в творчестве Вагнера, но и во всем развитии западноевропейской оперы.

* * *

Основной лейтмотив Голландца является обобщающей характеристикой мрачного скитальца:



Этот кварто-квинтовый мотив лаконичен и элементарно прост, но обладает яркой выразительностью, острой характерностью интонаций и ритма. Восходящее последование кварты и квинты прекрасно воспроизводит крик (перекликанье) матросов (см. вокальное звучание мотива в балладе Сенты). В то же время подобное соседство двух восходящих широких интервалов придает мотиву яркие черты фанфарности, подчеркнутые, к тому же, остротой ритмики. Таким образом, чисто инструментальный мотив, лишенный напевности, характеризует исключительность, демоничность героя. Это особенно заметно в оркестровом звучании (чаще всего в тембре валторн), когда аналогия с матросскими выкриками значительно ослабляется.

Хотя лейтмотив Голландца сам по себе ладово-нейтрален, в опере он чаще сопровождается минорной гармонией. Слух настолько привыкает к этому, что мы воспринимаем лейтмотив как минорный, даже если в гармонии отсутствует терция. Тем ярче и свежее звучит он в тех немногих случаях, когда сопровождается мажорной гармонией.

Совершенно иначе охарактеризована Сента. Ее лейтмотив отмечен мягкостью, певучестью:



В лейтмотиве заметны два элемента. От его хорального начала тянутся нити к другим вагнеровским образам, отмеченным чистотой и возвышенностью (Елизавета в «Тангейзере», Лоэнгрин и Эльза, Парсифаль). Во втором элементе обращает на себя внимание концовка с секундовым мотивом. Последний (в медленном темпе) чаще всего передает томление, ожидание, порой приобретая самостоятельное значение. Но он же подчеркивает народность образа Сенты, так как интонационно связан с народными сценами (хор девушек и хор матросов):



Два названных, безусловно важнейших, лейтмотива имеют не только характеристическое, но и символическое значение. Лейтмотив Голландца символизирует проклятие, тогда как лейтмотив Сенты служит символом искупления.

Немалую роль в опере играет и «лейтмотив скитаний»:



Нескончаемость скитаний Голландца отражена во «вращательном» характере мелодии. Однако по своей выразительности этот лейтмотив значительно уступает первым двум: ритмическое однообразие и мелодическая стандартность уподобляют его так называемым общим формам движения. Но зато он очень хорошо сливается с теми образами морской стихии, которые пронизывают всю оперу и составляют пейзажный фон драмы (квинтовые и кварто-квинтовые тремоло струнных, восходящие и нисходящие хроматические гаммы). Эти приемы изобразительности способствуют музыкальному единству, наряду с лейтмотивами.

Остается сказать несколько слов о хоре матросов, тема которого, вместе с перечисленными лейтмотивами, появляется в увертюре. Полностью эта тема звучит лишь в народной сцене третьего акта, но в первом акте отдельные фразы норвежских матросов предвосхищают тему хора. Строго говоря, песню матросов нельзя назвать лейтмотивом. Но ее драматическое значение как в опере, так и в увертюре, очень велико.

Увертюра к «Летучему голландцу» строится на основе лейтмотивов оперы и, кроме того, включает в себе также тему матросского хора из третьего акта. Однако связь с оперной драматургией этим не ограничивается. Увертюра, как и опера, выросла из основного ядра — баллады Сенты, с которой у нее очень много сходства. Лишь тема запева, придающая музыке внешнюю народно-балладную характерность, не встречается в увертюре. Но баллада, являющаяся главным музыкально-драматическим узлом оперы, объединяет важнейшие лейтмотивы. Именно они звучат в увертюре, причем следуют примерно в том же порядке, что и в балладе. Способствует близости и картинно-изобразительное начало.

В балладе Сенты уже намечен весь ход развития драмы: Сента рассказывает историю Голландца и молит о его спасении, наконец, сама выражает решимость его спасти.

Бурная кода баллады имеет большое драматургическое значение, так как прямо предвосхищает развязку оперы. Основная тема коды, являющаяся вариантом лейтмотива Сенты, звучит в финале оперы и в конце увертюры:



Итак, увертюра в несколько расширенном, более симфонизированном виде повторяет музыку баллады, а опера, ос-

новываясь на тех же ведущих образах, дает еще более широкое развитие драмы.

* * *

Анализ увертюры показывает, что Вагнер очень самостоятельно, творчески подошел к трактовке формы сонатного *allegro*. При этом те или иные отступления от классических традиций всегда обоснованы программным замыслом.

Картинно начало увертюры: тремоло струнных на квартинтовой гармонии и на этом фоне — лейтмотив Голландца (валторны с фаготами). Невольно представляется бурная морская стихия и зловещий корабль. Мотив Голландца здесь звучит эпиграфом ко всей увертюре. Важная деталь: в первых пяти тактах партитуры подлинный бас (как элемент оркестровой фактуры) отсутствует, отчего звуки как бы плывут, легко скользят, что вполне соответствует картинному замыслу начала. Психологически важна роль квартинтовой («пустой») гармонии, рождающей здесь ощущение широкого морского простора и вместе с тем холода, одиночества.

Некоторая тональная неопределенность начала, подчеркнутая хроматическими пассажами, сменяется устойчивостью (d-moll) с появлением «мотива скитаний», который таким образом выполняет роль главной темы сонатного *allegro*. Это — весьма характерный случай романтической трактовки традиционной формы: главный образ и главная (с точки зрения формальной структуры) тема не совпадают. У Вагнера, к тому же, такое смещение акцентов порождается лейтмотивизмом. Короткий мотив Голландца не может занять место ни одной из традиционных тем сонатного *allegro*, но, пронизывая его от начала до конца, становится лейтмотивом увертюры. Перед нами интересный пример влияния оперной (лейтмотивной) драматургии на симфоническую форму.

Итак, темой главной партии становится тема (лейтмотив) мелодически малорельефная, но не лишенная изобразительных черт, легко сливающаяся с различными музыкально-изобразительными фигурациями.

Весь первый раздел увертюры (главная партия) может считаться экспозицией образа Голландца. Основной лейтмотив обрамляет его. Перед концом яростный взрыв *tutti* звучит как вопль отчаяния, но быстрый спад звучности как бы говорит о тщетности порывов. Морская стихия, Голландец, над которым тяготеет проклятие, его непрерывные скитания и отчаяние — вот тот круг образов, который ярко отображен в первом разделе увертюры. Упомянутый прием обрамления усиливает трагический характер музыки: нет сил преодолеть проклятие; возвращение к исходному образу отражает концепцию замкнутого круга, столь характерную для трагичес-

ких произведений романтиков (ср. первую часть «Неоконченной симфонии» Шуберта, сонату h-moll Листа).

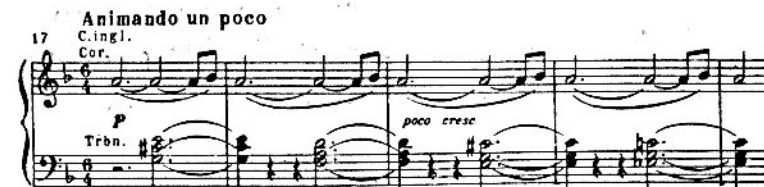
Образ Сенты, будущей избавительницы, естественно становится побочной темой. Контраст с предыдущим особенно подчеркивается, создавая впечатление перехода в совершенно иной мир. Сказывается это не только в контрастности самих образов (Голландца и Сенты — проклятия и искупления), но и в длительной паузе между разделами и, наконец, в тональном плане: если в конце главной партии уже установилась доминантовая тональность (A-dur), то побочная партия, вопреки ожиданиям, начинается в тональности F-big. Контраст усиливается и средствами инструментовки: суровому звучанию струнных и медных противопоставляется мягкое звучание деревянных духовых инструментов.

Дальнейшее развитие ведет к постепенному сближению этих образов и, наконец, к их взаимодействию.

Второе предложение побочной темы (в опере оно иногда играет роль самостоятельного лейтмотива), как и в балладе, звучит в параллельном миноре:



При этом налицо возвращение к главной тональности увертюры в пределах побочной партии — вещь необычная для классиков, но показательная для романтической трактовки формы. В данном случае тональная логика порождена, очевидно, образным содержанием. В самом деле, побочная тема незаметно переходит в заключительный d-moll'ный эпизод, связанный в первую очередь с образом Голландца, а не Сенты:



Эта музыка звучит в первом акте, когда корабль Голландца пристает к берегу и команда бесшумно убирает паруса. Секундовый мотив сходен с соответствующими мотивами в

теме Сенты, в песне девушек и хоре матросов (см. выше, стр. 38), но здесь он основан на малой секунде, что на фоне нисходящих гармоний придает ему характер томления, шепчущей тоски.

В конце экспозиции еще раз, глухо и мрачно, звучит лейтмотив Голландца, а затем возвращается «мотив скитаний» (главная тема), благодаря чему форма приобретает черты рондо-сонаты. Но это отнюдь не формальный момент. В балладе Сенты поется о том, что раз в семь лет Голландец сходит на берег в поисках верной женщины, но, не найдя ее, снова вынужден скитаться по морю. Не это ли отражено в последовании заключительного эпизода экспозиции (корабль пристает к берегу) и главной партии (новые скитания)?

Весь дальнейший раздел увертюры, вплоть до коды, представляет собой разработку, очень обширную по масштабам (208 тактов). Она как бы поглощает собой репризу, намеченную весьма условно. Для всех частей этого грандиозного раздела объединяющим становятся образы морской стихии. Вначале оба лейтмотива Голландца чередуются с хроматическими пассажами струнных и аккордами tutti. Особо выделено мажорное звучание основного лейтмотива (тромбоны с тубой). Далее появляются в различных тональностях отрывки из главной темы. Сильнейшее динамическое нарастание как бы изображает грохот бури, достигшей предела. В ответ у деревянных духовых возникает «мотив мольбы» (см. арию Голландца из первого акта):



За новой кульминацией начинается подход к центральному эпизоду разработки, основанному на теме матросского хора третьего акта. Тему долгое время готовят мотивы-предвестники, когда же она, наконец, появляется в звучании духовых инструментов, струнные на некоторое время совсем исчезают. Так средствами оркестровки Вагнер подчеркивает

контраст: перестают играть те инструменты, которые до этого имели главное значение. Тональность эпизода та же, что и побочной партии (F-dur)¹.

Веселая матросская песня становится «островком» среди картин разъяренной стихии; за ней снова следуют бурные пассажи, снова звучат мотивы Голландца. Как бы сюжетно ни конкретизировать значение этого эпизода, основной смысл его контраста с окружающим может быть только один: судьба проклятого Голландца противопоставляется веселью простых людей.

За эпизодом снова следует картина разъяренной стихии, разработочный характер развития возобновляется. Контуры сонатной репризы лишь слегка намечаются. Так, появление главной темы в относительно целостном виде и в тональности g-moll напоминает субдоминантовую репризу. Но эта репризность быстро «растворяется» в последующем разработочном развитии. Вскоре затем звучит побочная тема, на этот раз не отграниченная паузой, в более сдержанном темпе, однако, мощно, у всего оркестра (тональность F-dur). Момент репризности воспринимается более непосредственно, чем ранее, при g-moll'ном проведении главной темы (реприза без главной темы, как в сонатах Шопена b-moll и h-moll). Но побочная тема, едва появившись, подвергается затем развитию разработочного типа, и наше ожидание настоящей репризы как будто снова обмануто. Все эти отступления от классических принципов сонатности в данном случае объясняются конкретным программным замыслом, в соответствии с сюжетом оперы. В опере встреча Голландца с Сентой еще не решила судьбы скитальца, кульминация драмы была еще впереди, а освобождение от проклятия вечных скитаний наступило лишь в самом конце. В увертюре появление восторженно звучащей темы Сенты не остановило стремительного потока разработочного развития, направленного к мажорной коде.

Незадолго до главной кульминации снова звучит «мотив скитаний», теперь уже в D-dur. Однако появление мажорно-

¹ Подобное тональное объединение различных образов имеет определенное основание: они являются в широком смысле побочными и противопоставляются центральному образу проклятого Голландца (репризное проведение побочной темы в этой увертюре также дается в F-dur). Если в классической сонатной форме побочная тема в репризе подчинялась главной тональности, то романтики нередко и в репризе сохраняли «тональную индивидуальность» побочной темы (например, в первой балладе Шопена). Однако известное однообразие общего сурового колорита в увертюре к «Летучему голландцу», возможно, требовало хотя бы некоторого тонального «освежения». В более зрелой увертюре к «Тайгеизеру» Вагнер при соотношении экспозиционных тональностей E-dur—H-dur взял для центрального эпизода тональность Fis-dur.

го наклонения главной тональности перед кодой несколько ослабляет эффект торжественного заключения увертюры.

Восходящие пассажи струнных, в основе которых лежит «мотив скитаний», в своей высшей точке внезапно обрываются на резком уменьшенном септаккорде у всего оркестра. Наступает длительная пауза. Этот переломный момент всей увертюры носит театральный характер и отражает эпизод жертвенной гибели Сенты. Весьма вероятно влияние соответствующих эпизодов в увертюре к «Эгмонту» Бетховена и увертюре к «Вольному стрелку» Вебера¹.

Далее следует кода-апофеоз, музыка которой заимствована, в основном, из финала оперы и из заключения баллады Сенты. Образ Сенты господствует в коде, и лишь перед самым концом появляются одновременно оба лейтмотива Голландца, причем второй превращается в спокойные фигурации струнных, символизируя конец скитаний героя.

Объединение тем главной и побочной партии в коде и их подчинение одной тональности (D-dur), равно как и достигнутая устойчивость (тональности, характера изложения) в какой-то мере напоминают репризу. В связи с этим форму увертюры можно было бы определить следующим образом: рондо-соната с большой разработкой, самостоятельным эпизодом в середине и зеркальной репризой-кодой, в которой основные темы даны в преображенном виде.

Допустимы и другие трактовки. Так, например, можно было бы говорить о поглощении репризы разработкой, в то время как некоторые формальные признаки репризы остаются². Но эти признаки, в свою очередь, множественны, противоречивы и допускают разное объяснение. Можно говорить о субдоминантовой репризе (главная тема—g-moll, побочная — F-dur), о репризе без главной темы (начиная ее с торжественного проведения побочной темы); наконец, о зеркальной репризе, если обратить внимание на мажорное проведение главной темы перед кульминацией (побочная — F-dur, главная — D-dur). Однако все подобные трактовки возможны лишь с натяжкой, поскольку программное содержание, подчиняя себе форму, более своеобразно подчеркивает отдельные ее грани и ясно делит всю увертюру на три больших раздела: экспозицию, разработку, коду (или репризу-коду). Если не приравнивать коду к репризе, то можно говорить вообще об отсутствии репризы, что в эпоху роман-

тизма не было чем-то исключительным (вспомним первую часть Четвертой симфонии Шумана). Какое бы определение ни давать, ясно, что в увертюре к «Летучему голландцу» программное содержание вызвало к жизни не классическую, а свободно трактованную сонатность.

Соответственно всей концепции произведения финал оперы и кода увертюры носят просветленный и несколько мистический характер. В опере авторская ремарка гласит: «При зареве восходящего солнца над обломками корабля виднеются фигуры Сенты и Голландца, которые, обнявшись, поднимаются вверх».

Но если опера оканчивается аккордами fortissimo, то увертюра завершается тихо, умиротворенно. Еще раз, теперь очень нежно, звучит мотив Сенты (флейты и гобой на фоне воздушных пассажей арфы). В опере сценическая ситуация требовала торжественной музыки, в увертюре же Вагнер мог отвлечься от конкретных зрительных образов и ярче подчеркнуть идею. Так, начинаясь суровым мотивом проклятия, увертюра заканчивается мягко звучащим мотивом искупления.

Яркость и контрастное соотношение основных образов, четкое драматургическое развитие, связь с важнейшими сценами оперы — все эти особенности увертюры позволяют раскрыть ее основное программное содержание и без авторского пояснения. Если свести воедино все то, что говорилось о содержании в коде анализа, то примерная программная канва, предлагаемая нами, будет выглядеть так:

«Перед нами проходят образы морской стихии, Голландца, вечно скитающегося по бурному морю, и той женщины, верная любовь которой могла бы его спасти. Ее он ищет, но тщетно. Таково содержание экспозиции. Снова скитания, отчаяние героя не знает предела. Другие могут веселиться (средний эпизод разработки), ему же даны в удел одни страдания. Но вот, наконец, встреча со спасительницей произошла (реприза побочной темы). Судьба послала обоим жестокие испытания, но верная любовь Сенты побеждает, проклятие снято. Кода-апофеоз символизирует спасение».

Вот как сам Вагнер в программном пояснении 1852 года раскрыл содержание увертюры¹.

«То там, то здесь вздымается от бури ужасный корабль Моряка-скитальца. Он причаливает к берегу и останавливается в том месте, где господину его некогда было обещано

¹ В начале 50-х годов Вагнер исполнял в Цюрихе симфонические отрывки из своих опер. Для этих концертов им были написаны в 1852—1853 годах программные пояснения к увертюрам его опер 40-х годов (опубликованы в V томе Полного собрания литературных произведений композитора).

¹ Пассажи скрипок в переходе к апофеозу очень напоминают пассажи из увертюры Вебера (в мажорной коде).

² Нечто сходное наблюдается много позже в Шестой симфонии Чайковского (1 часть), однако там, начиная с побочной партии, реприза уже ясно подчеркнута.

освобождение. Нам слышатся звуки этой благой вести, полные страдания, и нас они настраивают, как жалоба или молитва; проклятый внимает им мрачно и безнадежно. Он вступает на берег измученный, жаждущий смерти, а в это время команда, изнемогая от усталости, в немом молчании приводит судно в порядок. Как часто приходилось несчастному переживать то же самое, сколько раз направлял он свой корабль из недр морских к жилищу, людному берегу, куда он смел причаливать каждое семилетие! Как часто мечтал он достигнуть конца своих страданий и увы! Он снова, горько разочарованный, должен был пускаться в море, в безумное скитание. Неохотно боролся он с морскими течениями и бурями, жажда гибели: то устремлял он свой корабль в морскую пучину, но пучина не поглощала его; то в буре направлял его на утес — и утес не разбивал его; все ужасные опасности моря, над которыми он некогда смеялся, исполненный отваги и жажды подвигов, теперь смеются над ним, оставляя его вне опасности.

Он проклят и осужден целую вечность искать сокровищ в пустыне моря, и сокровища эти его не тешат, и не находят он того, что могло бы его освободить! Вот спокойно и свободно проносится мимо него корабль, ему слышится веселое, дружное пение команды, которая возвращается на родину, радуется близости ее. При виде такого веселья им овладевает ярость; неистово и бурно проносится он мимо, устрояя людей, цепенеющих от ужаса, — они спешат скрыться. В ужасной тоске молит он об освобождении: лишь одна женщина может даровать ему спасение в его безотрадной жизни! Где же, в какой стране эта спасительница? Где та, которая не убежит от него в страхе и ужасе, как эти трусливые люди, которые осеняют себя крестом при его появлении? Во мраке заблестал огонек; как молния проникает он в его измученную душу. Огонек угасает и снова загорается. Моряк пристально смотрит на светящуюся точку и смело правит на нее по волнам и против течений. Что так сильно притягивает его? — Взор женщины, исполненный великодушного сострадания и божественного сочувствия, проникает его насквозь. В бесконечной глубине одного сердца соединились все ужасные страдания проклятого, это сердце должно пожертвовать собой, должно уничтожиться вместе со страданиями проклятого. Подобно кораблю, разбивающемуся в щепки, гибнет он перед этим видением. Морская пучина поглощает корабль, но он выходит из воды, свято и величественно ведомый спасительной рукой его освободительницы¹.

¹ Р. Вагнер. Programmatiscbe Erläuterungen. Увертюра к «Моряк-скиталец». «Русская музыкальная газета», 1894, № 12, стр. 270—271.

В этом программном пояснении Вагнер очень ярко рисует образ главного героя, чтобы эта фигура людям, не знакомым с оперой, сразу стала понятной. Содержание первого абзаца еще мало связано с музыкальным развитием самой увертюры, но имеет много общего с арией Голландца и балладой Сенты. Однако Вагнер в то же время отмечает и некоторые существенные разделы увертюры. Так, слова «Нам слышатся звуки этой благой вести...» прямо указывают на побочную тему¹, слова о том, как Голландец сходит на берег, относятся к заключительной партии (доказывается тем самым правомерность сделанного нами сопоставления со сценой высадки Голландца в первом акте — см. стр. 41). Второй абзац более непосредственно связан с музыкой увертюры, здесь уже намечается сюжетно-драматическое развитие, соответствующее характеру разработочного раздела.

В целом же очевидно, что в программном пояснении Вагнер ставит целью долженствующим образом направить фантазию слушателя, ввести его в круг идей и драматических ситуаций, без подробного рассмотрения всех деталей музыкальной драмы. Вагнер при этом создает некоторые новые сюжетные повороты, не соотнобясь с оперой. Это касается прежде всего эпизода с хором матросов, получившего объяснение как встреча корабля-призрака с другим кораблем. Для увертюры, исполняемой отдельно от оперы, такое пояснение подходит. Увертюра, как отмечалось, имеет свои законы, и ее содержание, близкое к оперному, с ним не должно отождествляться².

Вообще же Вагнер в своем пояснении делает упор на раскрытие идеи произведения и образа главного героя и дает это в обобщенной, порой даже несколько туманной форме, пренебрегая деталями сюжета³.

В этот перевод автором настоящей брошюры внесены некоторые поправки и уточнения.

¹ Слова «благая весть» показывают, что Вагнер трактовал побочную партию увертюры не как образ девушки, с которой встретился герой. Это лишь надежда на встречу, о которой было возведено скитальцу.

² В частности, то «морское» окружение, в котором дан эпизод разработки, не позволяет трактовать его по-оперному — как праздник на берегу.

³ Поскольку основная цель пояснения — подействовать на воображение слушателей, Вагнер мог трактовать содержание своей увертюры довольно свободно, но не отклоняясь от существа основных образов. Последние могут породить и другие сюжетные варианты со всевозможными подробностями, которые нарисует сильно развитое воображение. Так, неизменный, бесспорный в идейном отношении костяк одевается в пышный наряд образных ассоциаций, переживаний, сюжетных подробностей, что превосходно демонстрирует нам описание увертюры, сделанное Ф. Листом (см.: Ф. Лист. Избранные статьи, М., 1959, стр. 200—208).

При всех достоинствах увертюры к «Летучему голландцу» не лишена недостатков, и поэтому в художественном отношении она ниже таких, например, шедевров, как увертюра к «Тангейзеру». Нужно признать, что яркие и рельефные образы увертюры все же по глубине и художественному совершенству уступают лучшим вдохновениям Вагнера. Но главный недостаток, пожалуй, заключается в однообразии. Верно схваченный колорит целого становится утомительно-однообразным, особенно благодаря злоупотреблению стереотипными хроматическими гаммами и уменьшенными септаккордами: этот же упрек относится и к инструментовке — картинно выразительной, но в целом слишком однотонной.

Крупные музыканты по-разному оценивали увертюру к «Летучему голландцу». Чайковский, например, считал ее вообще слабой, восхищаясь лишь картинным началом¹. Лист, восторженно относившийся к творчеству Вагнера, напротив, считал ее превосходной, признавая, однако, что «эта увертюра вследствие своего содержания и своей формы едва ли сможет столь же быстро завоевать популярность, как увертюра к «Тангейзеру» или введение к «Лоэнгину»².

Как бы то ни было, эта интересная и самобытная увертюра была лишь одним из первых опытов на новом пути. Став более зрелым художником, Вагнер достиг затем новых, значительных завоеваний в жанре увертюры.

¹ См.: П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 122.

² Ф. Лист. Избранные статьи, стр. 208.

Глава IV

УВЕРТЮРА К ОПЕРЕ «ТАНГЕЙЗЕР»

Законченная в 1844 году в Дрездене опера «Тангейзер» возникла на основе произвольно соединенных Вагнером двух средневековых легенд. Ведущее значение приобретает в ней легенда о рыцаре-певце Тангейзере, пробывшем семь лет в царстве языческой богини Венеры и проклятом папой за этот страшный грех. Но большая часть второго акта связана с легендой о Генрихе Офтердингене, который на состязании певцов осмелился воспевать чувственную любовь. Тангейзера и Офтердингена объединяет протест против средневекового аскетизма — это и дало повод слить их в одно действующее лицо оперы.

Рыцарская романтика занимает вообще большое место в немецком искусстве первой половины XIX века. Но в предреволюционные 40-е годы интерес к прошлому немецкого народа значительно усилился в связи с господством идеи объединения Германии, что вызвало рост национального самосознания. Вагнер, опираясь на работы братьев Гримм и других писателей и историков, основательно изучает немецкое средневековье и вскоре, по его словам, начинает чувствовать себя в нем как дома. Однако в отличие от реакционных романтиков Вагнер не стремится идеализировать средневековье. Последнее играет в его произведениях роль как бы внешней поэтической оболочки, сквозь которую проступает вполне современное содержание.

В конфликте Тангейзера с носителями христианской морали, конечно, можно усмотреть противопоставление идей ренессанса идеям средневековья. Но в целом идейное содержание «Тангейзера» гораздо более современно. Недаром Вагнер подчеркивал, что его Тангейзер — «современный немец с головы до пят». В этом герое, мятущемся, вечно не-

удовлетворенном, которого возвышенные стремления гонят прочь из греховного царства Венеры, но который не может принять и аскетическую средневековую мораль, нетрудно найти олицетворение современного Вагнеру передового человека, задыхающегося в тисках лицемерного буржуазного общества. Именно в это время антибуржуазные взгляды Вагнера значительно усилились, недалеко уже был переход на позиции анархической революционности периода 1848—1849 годов. Отсюда — наличие указанного социального момента в идейном содержании оперы, чего не было в «Летучем голландце».

Однако и в «Тангейзере» значение личных переживаний Вагнера также очень велико, и идейную концепцию оперы невозможно понять без знакомства с этими переживаниями. Особую роль сыграли здесь дрезденские постановки «Риенци» и «Летучего голландца». Первая опера имела огромный успех, вторая же своей суровостью отпугнула публику, не понявшую драматической глубины нового произведения и новаторских устремлений композитора. Вагнер, занявший к тому времени видное положение в Дрездене в качестве придворного капельмейстера, должен был всерьез задуматься о своем будущем пути. Успех, слава, богатство манили Вагнера. «Благоприятная перемена в моих внешних обстоятельствах, — пишет он, — надежды, которые я возлагал на будущее, наконец, личное, в известном смысле, опьяняющее соприкосновение с новой и благосклонно настроенной по отношению ко мне средой — все это будило во мне желание наслаждений и отклоняло мое внутреннее существо, сложившееся под мучительными впечатлениями прошлого и в борьбе с этими впечатлениями, от присущего ему пути»¹. Именно «Летучий голландец», как было указано, открыл этот новый путь глубокого, искреннего творчества. Неудача «Летучего голландца» показал, что путь этот тернист и не может быть принят дотоле благосклонной к Вагнеру средой, то есть буржуазной публикой. Но Вагнер был прежде всего художником и вернуться, ради жизненного благополучия, к манере «Риенци» он не мог, так как уже «сознавал все действительное ничтожество того оперного жанра, которого с таким успехом держался в «Риенци»².

Композитора в это время волновали и другие проблемы, непосредственно не связанные с его артистической деятельностью. Он видел, что современное общество подавляет в человеке лучшие, благороднейшие стороны его натуры. Он протестовал против лицемерной буржуазной морали, против

отношений между людьми, основанных на эгоистических расчетах. Таким отношениям он противопоставлял свою религию любви в духе «истинных социалистов». «Мое истинное существо, целиком вернувшееся ко мне вместе с отречением от грубой современности и устремлением к благородному и высокому, сильным и страстным движением охватило крайние полюсы моего внутреннего мира и слило все мои образы в один поток — страстного искания любви»¹. Поиски идеала любви непосредственно отразились на концепции оперы. Этот идеал Вагнер понимает как слияние возвышенно-поэтического и «полной чувственной правды»². Буржуазная эпоха как и средневековье, делала невозможным осуществление этого идеала. В опере образы Венеры и Елизаветы олицетворяют противоположные начала — чувственное и возвышенное, — которые, по мысли Вагнера, должны слиться воедино. Трагедия Тангейзера заключается в невозможности примирить эти противоположности в условиях феодализма. Трагедия Вагнера заключалась в недостижимости своих идеалов в условиях буржуазного общества. Отсюда лирический пафос образа Тангейзера. «Этот образ, — пишет Вагнер, — родился из моей внутренней сущности»³.

Определение идейного содержания зрелых вагнеровских опер представляет большие трудности вследствие переплетения собственно сюжетных (легендарных) современных социальных и автобиографических моментов. Беря за основу миф или средневековую легенду, Вагнер использует лишь их сюжетную канву. Идейное содержание он при этом изменяет, расширяет — в плане приближения к вопросам современности. В то же время тот или иной сюжет становится близким Вагнеру при соответствующей настроенности, в связи с определенными личными переживаниями и размышлениями. Идеи, таким образом, не вытекают непосредственно из сюжета, о них невозможно судить без изучения современной Вагнеру эпохи и взглядов самого Вагнера; они как бы читаются между строк⁴.

При такой сложности концепции трудно избежать некоторых противоречий, что отразилось и в увертюре «Тангейзера».

В опере «Тангейзер» Вагнер пытается разрешить двоякую задачу. В образе Тангейзера он выводит бунтаря против общественных условностей, бросая вызов

¹ Р. Вагнер. Обращение к друзьям, стр. 366.

² Там же, стр. 378.

³ Там же, стр. 358.

⁴ Интереснейший пример — «Кольцо нибелунга». Это — не любование красотой древнего мифа, а страстное обличение капитализма.

¹ Р. Вагнер. Обращение к друзьям, стр. 365.

² Р. Вагнер. Моя жизнь, т. II, стр. 20.

буржуазному ханжеству и лицемерию. В то же время Вагнеру, решавшему для себя проблему дальнейшего творчества, была близка и та сторона сюжета, которая выдвигает идею высшего нравственного закона. Отсюда другого рода антитеза: маниящие наслаждения жизни и суровый долг.

Противоречие здесь заключается в том, что одни и те же оперные образы приобретают разное значение в зависимости от того, какая из двух названных проблем имеется в виду. Для Тангейзера, ищущего личного счастья в горячей и многогранной любви, ни один из женских образов не является идеалом: ни обольстительная Венера, ни идеально-возвышенная Елизавета. Каждая из них представляет лишь одну определенную сторону, тогда как идеал в данном случае предполагает слияние этих сторон воедино. Мы особо подчеркиваем, что при такой концепции Венера и ее царство не могут представлять отрицательное начало. Напротив, Тангейзер с ее именем на устах выступает против всей феодальной обществу, против его аскетической морали. В известном смысле здесь, в борьбе гуманизма раннего ренессанса с феодально-католической идеологией, античная богиня, как и античность вообще, является знаменем нового, прогрессивного.

Иное значение приобретает этот образ при второй, более отвлеченной концепции. Тогда все царство Венеры выступает как враждебное человеку, злое царство; оно отвлекает человека от правильного пути, от выполнения долга. С этой точки зрения прославление Тангейзером Венеры во время состязания певцов должно восприниматься как временное заблуждение героя, как влияние волшебной, роковой силы, тогда как основную, положительную линию в развитии образа Тангейзера составляют: непреклонное решение покинуть Венеру, раскаяние (в конце второго акта), глубокое страдание, выражённое в рассказе третьего акта, снова раскаяние (предсмертное) у гроба Елизаветы.

Две различные идеи, которые Вагнер, очевидно, пытался воплотить в опере, при данном сюжете не могут вполне совместиться, откуда и проистекает известная противоречивость всей концепции. Противоречивость эта отразилась и в трактовке увертюры, в некотором несоответствии ее заключения и авторского толкования этого заключения, что мы постараемся показать ниже.

Однако было бы неправильным слишком подчеркивать указанное противоречие. В конце концов развитие обеих рассмотренных нами идей приводит к общему выводу в финале произведения: при существующем общественном строе невозможно полное личное счастье, художник же, ради воплощения сокровенных творческих замыслов, должен отречься от

многих жизненных благ. Следовательно, здесь раскрывается общая обличительная тенденция всего произведения. Но чтобы ее постигнуть, требуется известное отвлечение от непосредственного театрального действия, знакомство с настроениями самого автора, с его высказываниями и т. д. Такая глубокая сокрытость основной идеи под покровом средневековья, фантастики, символа — один из признаков слабости немецкого романтизма вообще.

Подобно «Летучему голландцу», опера «Тангейзер» названа Вагнером «романтической оперой». Однако по характеру эти оперы очень различны. Продолжая линию глубокого, самобытного творчества, начатую «Летучим голландцем», Вагнер в «Тангейзере» обращается уже к другой разновидности романтической оперы. Если в «Голландце» имеется сходство с «Вольным стрелком» Вебера и «Гансом Гейлингом» Маршнера, то «Тангейзер» примыкает к веберовской «Эврианте» — «большой романтической опере» на рыцарский сюжет. Стиль «большой оперы» проявляется в крупных масштабах отдельных сцен, в декоративности, воспроизводящей внешние приметы исторической эпохи, в пышном величии таких эпизодов, как вакханалия в гроте Венеры (первый акт), шествие рыцарей и состязание певцов (второй акт), похоронная процессия (третий акт), шествия пилигримов. Подобная эффектная театральность, которой Вагнер теперь отнюдь не злоупотребляет, в ряде случаев служит правдивому воплощению колорита эпохи. При этом, однако, глубокий психологизм не только не теряет своего значения, но проявляется порой еще ярче, чем в «Голландце»¹. Таким образом, важнейшее отличие «Тангейзера» заключается в совмещении разных планов — внешнедекоративного и лирико-драматического, тогда как в «Голландце» все было сосредоточено на личной драме.

Но и в «Тангейзере» главный герой является центральной фигурой, которой подчиняются и вокруг которой группируются остальные образы. Сами по себе яркие образы Венеры и Елизаветы в то же время подчеркивают различные стремления Тангейзера, а его раскаяние созвучно хорам пилигримов.

Дальнейший шаг был сделан Вагнером по пути симфонизации оперы. Соответственно характеру произведения окрестр не только раскрывает внутреннее развитие драмы, но порой

¹ Особенно показательны в этом отношении дуэтная сцена Тангейзера и Венеры в первом действии, рассказ Тангейзера в третьем действии, а также сцена состязания певцов, на психологизм которой особенно указывал Вагнер («Моя жизнь», т. II, стр. 94).

достигает и яркой декоративности, поражая богатством и разнообразием красок.

Монументальность оперы значительно повлияла на трактовку лейтмотивов. Важнейшие из них уже не представляют собой коротких, броских мотивов, а превращены в довольно протяженные темы. В «Тангейзере» Вагнер, по существу, отходит от системы кратких, постоянно появляющихся сквозных мотивов и повторяет (но всего лишь 2—3 раза) целые эпизоды (оперные «номера») — гимн Тангейзера, хор пилигримов. Венера же чаще всего характеризуется не какой-то одной темой, а всей музыкой вакханалии с чередованием различных тем и мотивов (см., например, конец рассказа Тангейзера).

* * *

В увертюре к «Тангейзеру» такая же тесная связь с тематизмом оперы, как и в увертюре к «Летучему голландцу». Но, поскольку различны сами оперы, различны и их увертюры. Жанровая природа оперы «Тангейзер», во многом связанная с «большой романтической оперой» в ее немецкой трактовке, не могла не повлиять на симфонический пролог. Последний отличается особой монументальностью и подчеркнуто яркой колоритностью.

Если тематизм увертюры «Летучего голландца» основывался на лейтмотивах, то в основе увертюры к «Тангейзеру» — несравненно более широкие музыкальные «пласты»: хор пилигримов, сцена вакханалии, песня Тангейзера. Это связано как с общей монументальностью увертюры, так и с тем, что лейтмотивы в «Тангейзере» играют меньшую роль, чем в «Летучем голландце».

Грандиозные масштабы увертюры к «Тангейзеру» не имеют равных во всей истории оперной увертюры. Не без основания Лист в своей статье о «Тангейзере» назвал ее программной симфонией¹.

Величественность этого произведения, огромная сила воздействия коренятся в подкупающей простоте замысла, яркости контрастов, строгих пропорциях формы. Здесь все подано крупным планом, без сюжетных подробностей. Увертюра эта уже перестает быть сюжетом в миниатюре, но превращается в самостоятельное произведение, более обобщенно выражающее основную идею оперы. Такая обобщенность в данном случае не противоречит программности, ибо последняя не должна непременно отождествляться с сюжетностью. Яркая образность, подчас картинность музы-

ки, жанровая конкретность, особая специфичность, острая характерность выразительных средств, наконец, несомненная связь с вполне определенными сценами оперы — все это подчеркивает театральный, программный характер музыки. Но указанные моменты объединяются на основе принципов симфонического обобщения, что и обусловило широчайшую популярность увертюры как концертного произведения.

Достоинства данной увертюры, по сравнению с увертюрой к «Летучему голландцу», определяются в первую очередь тем, что глубокий замысел нашел здесь высокохудожественное воплощение. Большой яркостью отличаются основные образы, исключительно выразительна и колоритна инструментовка, композиция целого и отдельных разделов отмечена классической стройностью. Если в опере еще и встречаются следы прямых влияний итальянской музыки, то зато увертюра уже ярко выявляет творческую самобытность Вагнера и совершенно лишена шаблонных приемов выразительности. Один из главных образов увертюры — великолепная тема пилигримов — принадлежит вообще к числу лучших вдохновенных Вагнера. Глубоко своеобразна и очень убедительна по своей образности музыка вакханалии; превосходно рисует облик рыцаря Тангейзера его мужественная тема; полна волшебного очарования нежная музыка центрального эпизода. Ясность и уравновешенность формы несколько не противоречат программному содержанию увертюры. Напротив, буквально каждая существенная черта этой формы строго согласована с программным замыслом. Что же касается инструментовки, то она играет чрезвычайно важную роль как в выразительности основных образов, так и в развитии формы.

Целиком исходя в построении своей увертюры из программного замысла, Вагнер однако не порывает с лучшими классическими традициями. Программное пояснение свидетельствует о том, что композитор не просто повторяет известные приемы формообразования, но стремится каждый элемент традиционной формы логически обосновать, исходя из программного содержания. Программа все же неизбежно вносит известные коррективы, вызывая своеобразие композиции, но без той расплывчатости, которая иногда свойственна романтическим произведениям. Поэтому увертюра оказывается примером удивительного равновесия между традиционным и новаторским. Внося те или иные изменения в классическую форму в целях воплощения программного содержания, композитор в то же время соблюдает в целом классические принципы, добивается особой четкости и стройности.

¹ См.: F. Liszt. Gesammelte Schriften und Dichtungen, B. 2, Leipzig, 1910, стр. 15.

Драматургической основой увертюры становится контраст двух образных сфер, соответственно отраженных в первой части увертюры и в ее сонатном *allegro* (средней части). Хоральным образам, олицетворяющим некий суровый нравственный закон, противопоставляются вакхические образы царства Венеры.

Тема пилигримов, которой начинается увертюра, содержит в себе типичные элементы хорала: строгий аккордовый склад, ритмическую размеренность. Типична и тембровая окраска, напоминающая органное звучание (кларнеты, фаготы, валторны). Сочетание названных духовых инструментов в условиях относительно низкого регистра придает теме суровый колорит.

Ставший уже привычным в музыке XIX века хоральный образ Вагнер значительно углубляет. Яркая индивидуальность и впечатляемость темы в целом обусловлена, в особенности, выразительностью мелодии. Богатство и разнообразие мелодико-ритмического развития возвышает эту мелодию над традиционными хоральными напевами.

Особенно характерна первая фраза, где скачок вверх на кварту не компенсируется обратным поступенным движением вниз (согласно правилам старинной музыки — музыки «строного стиля»). За скачком вверх следует движение вниз по звукам тонического секстаккорда. Здесь можно усмотреть отчасти влияние бетховенских героических тем трезвучного строения¹. Но в мелодии данной темы Вагнер сочетает подобные «бетховенские» интонации с поступенным движением, более типичным для хорала. В целом создается ярко выразительная, индивидуально-своеобразная мелодия, ритм которой также сложнее (имеются в виду триоли), чем обычный ровный ритм хорала.

Особая глубина и серьезная сосредоточенность темы подчеркиваются средством гармонии. Аккордовые последования далеки от шаблона, гармония обогащается задержаниями, неожиданными выразительными поворотами. Так, обращает на себя внимание переход от тонического секстаккорда к аккорду VI ступени и вообще очень широкое приме-

¹ Влияние самое общее — в смысле последования кварт и терций. Но данная фраза, безусловно, содержит в себе индивидуальное начало, определяемое именно таким, а не иным сочетанием кварты и терции (V—

—I—V—III) в соединении с определенным ритмом (♩ ♩ ♩ ♩)

В то же время интонационно вагнеровская тема напоминает одну из немецких народных песен (см. статью И. Мартынова «Композитор и фольклор», «Советская музыка», 1958, № 7, стр. 43).

нение этого минорного трезвучия — не только в основном виде, но в обращениях¹. Наряду с частым использованием побочных трезвучий (II, VI ступени), вообще свойственных хоралам и придающих мажорной тональности специфически минорный оттенок, встречаются здесь и особые характерно-вагнеровские обороты. Они выходят за пределы диатоники и сообщают гармонии яркую красочность и выразительную силу. Таково, например, появление аккорда двойной доминанты в пятом такте. Его яркость подчеркнута сопоставлением с трезвучием II ступени (эффект мажора после одноименного минора). Еще более выразительно звучит доминантсептаккорд тональности III ступени (такт 12), неожиданно разрешающийся в основную тонику по принципу прерванного оборота (см. пример 196):



Опираясь на жанровые признаки хорала и в то же время сообщая теме особую углубленность и значительность, Вагнер добивается необычайно яркой образности, в полном соответствии со своим замыслом: во-первых, тема внешне служит изображению шествия пилигримов, о чем говорит Вагнер в своей программе (подробнее о вагнеровской программе будет сказано ниже); во-вторых, она же передает определенный обобщенный образ, идею, основополагающую для всей увертюры, — идею морального долга, высшего нравственного идеала, противостоящего культу наслаждений. С точки зрения программности, имеет огромное значение отмеченное выше сочетание внешней характерности с внутренней углубленностью и обобщающей силой. Большие, общезначимые идеи и чувства выразить посредством программных, конкретных образов — в этом и состоит задача передового программного симфонизма.

За первой темой непосредственно, без всяких промежуточных звеньев, следует вторая, также заимствованная из хора пилигримов (в опере она проходит дважды: в первом и в третьем действии). Это, следовательно, опять-таки не лейтмотив.

¹ Подробнее об этом см. в учебнике гармонии В. Беркова, ч. I, М., 1962, стр. 67.

Значение данной музыкальной темы в концепции целого несравненно меньше, чем значение предыдущей темы. Отдельные хоральные признаки связывают обе темы (аккордовый склад, ритмическая размеренность). Но во второй еще более нарушается жанровая строгость: ведущее значение мелодии резко подчеркнуто, аккорды превращаются в фон:

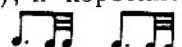


Важно подчеркнуть, что печальное пение пилигримов во второй картине первого действия косвенно характеризует самого героя, только что освободившегося от дурманных соблазнов царства Венеры и сосредоточенно внимающего пению. В увертюре же сопоставление двух тем еще ярче выявляет переход от общего к личному, индивидуальному. Потому-то вторую тему так часто называют темой «раскаяния Тангейзера». Ее глубокая выразительность также основана на сочетании широкой мелодичности и интенсивности гармонического развития. Особую эмоциональную напряженность придает ей восходящая секвенционность по малым терциям. В тембровом же отношении эта тема значительно теплее, задушевнее благодаря ведущей роли струнных инструментов (сначала виолончели, а во втором проведении — скрипки).

Образы, положенные в основу сонатного allegro, взяты из сцены вакханалии в первом акте. Ее роль чрезвычайно важна, ибо в ней, по словам Вагнера, «должна проявиться вся горячность и напряженность страсти, на которой строилось все произведение»¹. Собственно вакханалия отражена в главной партии увертюры. Жанровая основа этой музыки — фантастическое скерцо. Несколько небольших тем объединяются благодаря общей стремительности темпа, «нервному», импульсивному ритму. Но решающую роль в объединении играет инструментовка. Она рисует феерическую картину, полную волшебных видений и ослепительных красок. Существенна роль разделенных скрипок в высоком регистре. К ним примешиваются звуки деревянных духовых и валторн. Преобладание высоких регистров и отсутствие настоящего оркестрового баса создает впечатление легкости, воздушности.

Музыка, изображающая вакханалию в царстве Венеры, складывается из различных тематических и гармонических элементов. Здесь и порывисто-страстные фанфарные фразы, и

хроматически нисходящие уменьшенные септаккорды, как бы передающие волшебное опьянение («вкрадчивые модуляции» — по определению Листа), и короткие, настойчиво по-

вторяющиеся мотивы в ритме . Однако каж-

дый из этих элементов сам по себе особой выразительной роли не играет — все они как бы растворяются в общей стремительной скерцозности. Характерно, что в опере решающее значение имеет колорит целого. Не выделение какого-то одного мотива, а воспроизведение этого волшебного колорита служит напоминанием о царстве Венеры во втором и третьем актах (сцена состязания, конец рассказа Тангейзера).

Но одна тема вырисовывается на общем фоне как наиболее рельефная и значительная. В главной партии увертюры все развитие ведет к ней: мелькают отдельные фразы, короткие мотивы, но вот, наконец, появляется законченная яркая тема, которая сразу приковывает к себе внимание:



Вагнер подчеркивает легкость, скерцозность этой темы, избегая в первой фразе акцентов на сильных долях такта. Важная для главной партии гармония уменьшенного септаккорда выявляется здесь в начальном мелодическом звене. Данной теме, как и всей музыке вакханалии, свойственна напряженность, экзотичность, особенно ярко выступающая в страстных «взлетах» (такт 4). Последние уподобляются какому-то яростному вихрю, причем унисон гобоев и кларнетов сообщает звучности подчеркнутую остроту и резкость.

Выделяя эту тему из всей музыки вакханалии, можно назвать ее условно темой Венеры, властительницы этого волшебного царства.

В отличие от тем первой части увертюры, музыка главной партии Allegro являет преобладание картинности, живописности, доведенных до пределов отчетливости, конкретной «осаеваемости». В гармонии хоральная строгость сменилась напряженностью диссонирующих звучаний.

«Рыцарственная» побочная тема воспроизводит гимн Тангейзера в честь Венеры. Он звучит трижды в первой картине оперы и повторяется в сцене состязания. Эта тема характеризует не только главного героя, но выражает его отношение к Венере, то есть становится как бы музыкально-посредствующим звеном между двумя оперными образами. Перед нами

¹ Р. Вагнер. Моя жизнь, т. II, стр. 98.

Тангейзер, находящийся под обаянием волшебных чар богини. Вот почему эта тема, блестящая и горделивая, такая по-земному «реальная», значительно отличаясь по характеру от образов главной партии, в то же время не вступает с ними в конфликт.

Жанровая основа «темы Тангейзера» — марш. Резкость в очертаниях мелодии, аккордовость, чеканность ритма, полнота оркестрового звучания — все это придает теме характер мужественной силы, отваги и доблести. В противоположность «теме Венеры», здесь с самого начала подчеркиваются сильные доли такта, большое значение приобретает «фундаментальный» гармонический бас.

Какие же черты связывают эту тему с образами вакханалии? Во-первых, в восходящем мотиве «темы Тангейзера» обнаруживается близость к «взвывающимся» мотивам «темы Венеры»:



Далее обращает на себя внимание мелодическая фигура, своей эмоциональной напряженностью не соответствующая стилю традиционных маршей с их обнаженной фанфарностью:



Но особенно сильное влияние музыки вакханалии сказывается во второй части побочной темы¹. Здесь после звучности tutti на первое место выдвигаются струнные. Широкая кантилена и плавный ритм приходят на смену жесткой маршеобразности. Характерная хроматизация мелодии (появление *си-диез*) также сближает этот отрывок с музыкой вакханалии. Лиричность его несомненна:



¹ Побочная тема излагается в простой двухчастной репризной форме. В экспозиции эта форма является незавершенной, но в репризе она вполне закончена.

В целом, следовательно, побочная тема раскрывает образ героя как бы с двух сторон: это мужественный рыцарь и в то же время вдохновленный любовью поэт и музыкант.

Все рассмотренные до сих пор образы составляют основу развития музыки в увертюре. Они сопоставляются друг с другом, в известные моменты повторяются, варьируются и т. д. Особняком стоит срединный эпизод *Allegro*¹. Он также заимствован из первой картины оперы: Венера, узнав о тоске Тангейзера, о его стремлении к людям, пытается отвлечь его своими чарами. Она манит его в окутанный «розовым сиянием», «прохлады полный тихий грот» (эту тему поэтому нередко называют «темой грота Венеры»). Легкость, прозрачность звучания, тремоло разделенных скрипок в высоком регистре, хроматизмы в первой фразе мелодии (в опере она звучит в партии Венеры, в увертюре поручена кларнету), местами напряженные гармонии — все сближает музыку эпизода с вакханалией. Ярко выражена в нем и картинность, «пейзажность». Оркестровый колорит поражает тонкостью и нежностью. Благодаря *divisi* скрипок в высоком регистре, общее звучание заставляет вспомнить вступление к «Лозенгину», для которого данный эпизод оказался как бы предшественником. Гармонические средства также способствуют созданию волшебного колорита, в частности малотерцовые сопоставления мажорных трезвучий (*Cis—E*, *H—D*) при хроматическом ниспадании в мелодии — в конце эпизода.

Страстная напряженность, экзотичность, характерные для всего сонатного *Allegro*, в эпизоде уступают место благоговейной созерцательности. К тому же, солирующий кларнет звучит несколько холодно (когда в опере эту же мелодию поет Венера, в музыке больше манящей неги, соответствующее впечатление оставляет и текст, в котором упоминаются «жгучие лобзания», «чаша сладострастия» и т. д.). Иными словами, в начале эпизода Венера предстает перед нами не как королева вакханок, а как идеально-прекрасная женщина, воплощение неземной красоты² — понятно поэтому сходство со вступлением к «Лозенгину». Но такая трактовка образа в эпизоде усложняет общую концепцию и, как нам представляется, отчасти отражает те ее противоречия, которые уже были отмечены в начале главы (см. стр. 52).

¹ Подобные эпизоды, характерные своей обособленностью, типичны для романтической трактовки сонатности (ср. Фантазию C-dur Шумана, Фантазию f-moll Шопена и Сонату h-moll Листа).

² Вспомнив творения живописцев, мы бы сказали, что это — Венера кисти Боттичелли.

Продолжение эпизода гораздо ближе к образам вакханалии: напряженность гармоний возрастает, кларнет сменяется более тепло звучащими скрипками, появляется и отрывок из главной партии Allegro.

Основные образы увертюры принадлежат к лучшим, наиболее вдохновенным музыкальным образам оперы. В отношении яркости и своеобразия тематизма увертюры к «Летучему голландцу» и «Тангейзеру» несравнимы. Последняя же, кроме того, безупречна и со стороны формы целого.

* * *

Композиция увертюры к «Тангейзеру» поражает своей стройностью, логичностью; сопоставление и развитие образов отличается целеустремленностью, убедительностью. Принцип сопоставления, характерный вообще для романтиков, играет в увертюре очень важную роль: сопоставляются первые два образа увертюры (первая часть), первая часть в целом и Allegro. Но Вагнер также соединяет противопоставляемые образы в единое целое, осуществляя синтез, ибо это соответствует идейной направленности увертюры и оперы (стремление примирить различные стороны человеческой природы, преодолеть конфликт человека и среды, короче — отобразить высший идеал).

Первая часть, согласно программному пояснению Вагнера, изображает вечернее шествие пилигримов, поющих песню. Эта песня приближается, «разрастается до могучих излияний», а затем теряется в сумрачных далях. Здесь Вагнер удачно использовал динамические средства (принцип единой динамической волны) в сочетании с «драматургией тембров»: суровость, холод в теме хорала (духовые инструменты), «потепление», большая эмоциональная насыщенность в «теме раскаяния» (ведущая роль струнных).

Динамическое нарастание приводит к среднему разделу, носящему синтетический и кульминационный характер. Здесь снова появляется хорал, но в нем теперь всемерно подчеркивается мелодия. «Тема раскаяния» трансформируется в ряд сопровождающих хоральную тему скрипичных пассажей. В инструментовке ведущая роль переходит к тромбонам. Далее развитие идет в нисходящем направлении с зеркальным последованием основных тем — сначала «тема раскаяния», затем хорал. Очень планомерно осуществляя это нисхождение в динамике и оркестровке, Вагнер наконец возвращается к исходному характеру звучания, отчего вся первая часть увертюры приобретает удивительную цельность и стройность.

Содержание первой части не сводится к картинной стороне — оно значительно глубже. Здесь не только отражен мир

высоких помыслов и нравственного долга, но предвосхищается также финальное «искупление». Мы имеем в виду кульминационный раздел, где тема хорала выступает в «обнаженном» виде, а образ раскаяния, трансформируясь, превращается в пассажи-юбилеи:



Ясно, что здесь намечается тот синтез, к которому, как к конечной цели, стремится все развитие увертюры.

Что же касается строгой концентричности первой части (ава, ва), то она предвосхищает концентричность построения всей увертюры в целом.

Интересен переход от первой части к Allegro. Вагнер не завершает хорала, его звуки как будто «истаивают» в предельном *pianissimo* — задолго до формальной каденции. Происходит «смена декорации», появляются волшебные звучания Allegro. Этот момент картинно описан Вагнером в его программе: «Вечерние сумерки: последние замирающие вдали звуки песни. С наступлением ночи появляются волшебные видения: дрожит и кружится розовый туман, торжествующе-сладострастные звуки достигают нашего уха...»¹.

Соответственно программе начало Allegro звучит неустойчиво, неопределенно. Лишь постепенно из «розового тумана» возникают более отчетливые образы. Первые 15 тактов, по существу, составляют вступление к главной партии, причем инструментальные тембры, становясь все более яркими, доходят до блеска — в коротеньких мотивах флейты пикколо (такт 13). Главную партию Вагнер характеризует в следующих словах: «...появляются перед глазами беспорядочные движения великолепного танца. Это обольстительные чудеса «Венериной горы», которые в ночные часы привлекают тех, в чьей груди горит дерзкое чувственное желание». Так Вагнер в своем пояснении переходит от волшебства к людям, которых эти волшебства привлекают. Вот почему в увертюре связующая партия становится не просто формальной связкой, а существенным звеном между образами вакханалии и Тангейзера:

¹ См.: R. Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. B. V. fünfte Auflage, Breitkopf und Härtel, Leipzig, стр. 177—179. На русском языке пересказ этой программы содержится в книге: Э. Шю-ре. Рихард Вагнер и его музыкальная драма, изд. т-ва «Вольф», СПб.—М.



К побочной партии, вместе со связующей, относятся слова вагнеровской программы: «Привлеченный соблазнительными видениями, появляется Тангейзер, певец любви. Он поет свою гордую, ликующую любовную песню, радостно и вызывающе, как бы для того, чтобы подчинить себе это великолепное волшебство».

Классическая традиция объединения элементов главной и побочной партий в заключительной партии у Вагнера программно обоснована: возобновляющаяся музыка вакханалии напоминает о том окружении, в котором находится герой.

Закончив экспозицию на очень высоком динамическом уровне, Вагнер затем дает спад напряжения. Начинается разработка, которая поначалу напоминает классические разработки (секвенцирование одного из мотивов главной темы). Но затем разработочное развитие сменяется центральным эпизодом. Его завораживающее звучание соответствует программе: «В соблазнительном полумраке, разлитом вокруг него, очарованный взгляд его замечает непередаваемо прекрасный женский образ... Это появилась перед ним сама Венера».

Дальнейшие слова программы доказывают необходимость именно зеркальной репризы¹, в которой сначала изображается восторг Тангейзера, а уже затем вакханалия: «Его сердце и ум в огне... непреодолимая сила влечет его к богине, перед нею самой он поет свою ликующую песню любви». Становится окончательно понятным и смысл связующей партии: и в экспозиции и в репризе она выражает волнение Тангейзера, вызванное волшебством.

Появление образов главной партии четко отмечено в программе: «Как бы по волшебному зову раскрывается перед ним вся масса чудес Венериной горы; неистовые крики радости и дикие возгласы наслаждения несутся со всех сторон...». Торжество и ликование достигают экстаза, неистовства. Весь

оркестр гремит, причем введены ранее молчавшие инструменты — треугольник, тарелки, бубен.

Высшая кульминационная точка в развитии музыки увертюры достигается незадолго перед появлением темы пилигримов, то есть в самом конце Allegro (начиная с такта 301 партитуры). Характер этой кульминации таков, что рождает впечатление о разрушении царства Венеры (благодаря вмешательству высшей силы). После оглушительного удара всего оркестра (участвуют все без исключения инструменты) следует длительное хроматическое нисхождение в мелодии при непрерывной трели литавр, тарелок, треугольника и бубна. Уместно будет вспомнить первое действие оперы, в котором переход от первой картины (царство Венеры) ко второй (сельский пейзаж) совершается также почти мгновенно. Там тоже резкий перелом в музыке, когда после борьбы Тангейзера с Венерой первый произносит имя девицы Марии. Тогда сразу рушится все царство Венеры, и Тангейзер оказывается среди мирного сельского пейзажа вблизи Вартбурга.

В программе Вагнера это место увертюры описано не вполне ясно: «Все шумит кругом, подобно дикой массе, а затем буря быстро стихает». Почему буря вдруг стихает, что стало с Тангейзером? Программа не дает на это ответа, переключая наше внимание в область отвлеченного.

Заключительная часть увертюры снова возвращает нас к образам вступления, но повторение не становится буквальным. Вагнер постарался максимально сгладить переход от предыдущей части к этому заключению. После кульминационного взрыва важное значение приобретают «вакхические» пассажи скрипок, в своей интонационной основе восходящие к «теме раскаяния» (посредствующим звеном здесь являются выросшие из той же темы «юбилейные» в середине первой части — см. пример 25). Эти пассажи стихают лишь в момент появления хоральной темы, но не замолкают, создавая для нее напряженно-взволнованный фон. Новый вариант «темы раскаяния» в выразительном смысле прямо противоположен своему прообразу и, как один из элементов музыки вакханалии, связывает между собой вторую и третью части увертюры.

Сближению второй части и заключения способствует также единый темп и размер. Если первая часть шла в темпе Andante maestoso и в размере $\frac{3}{4}$ (на смену ей приходит Allegro на $\frac{4}{4}$), то теперь те же темы проходят в темпе Allegro и в размере $\frac{4}{4}$. Правда, тема пилигримов не потеряла от этого своей величественности: Вагнер ритмически изменил ее за счет значительного увеличения длительностей. Зато размер $\frac{4}{4}$ сделал эту тему более мужественной,

¹ Строго говоря, зеркальность здесь имеет отношение лишь к последованию главной и побочной тем. Но побочной партии, как и в экспозиции, предшествует связующая, а главная и заключительная объединяются.

приблизив к маршу. Иные метрические акценты также активизировали эту тему. Размер $\frac{4}{4}$, следовательно, способствовал как слиянию с предыдущей частью, так и выявлению маршевой поступи, что содействовало в свою очередь окончательно, «победному» утверждению основного образа.

В заключительной части Вагнер не только изменяет звучание основных тем первой части (вернее, добавляет новый фон, на котором они звучат), но и строит их иначе. Развиваясь аналогично первой части, реприза, однако, завершается сразу после кульминации. Она оказывается сокращенной, и вместо принципа динамической волны (подъем — спад) в ней не менее последовательно проведен

принцип единого нарастания (===== вместо <=>)

В своем пояснении Вагнер довольно подробно характеризует третью часть увертюры, говоря о том, как день вытесняет ночь и «шепот сладострастия», раздававшийся ночью утрашающе, теперь «подымается до все более радостного волнения». «...Когда солнце, — пишет он далее, — во всем великолепии появляется на горизонте, и пение пилигримов в мощном одушевлении возвещает о прощении всему свету, всему, что существует и живет, это волнение раздувается до возвышенного пламенного восторга. Это торжество самого Венериного царства, освобожденного от проклятия; это торжество мы слышим в божественном пении. Так волнуются и кипят все пульсы жизни в песне искупления; и оба противоположных элемента, дух и чувственность, бог и природа сливаются в священном поцелуе любви».

В целом ярко образная литературная программа Вагнера очень близко придерживается музыкального развития увертюры, она более непосредственно связана с музыкой, чем программа увертюры к «Летучему голландцу», — вплоть до прямых указаний на музыкальные звучания. («Вначале оркестр показывает нам лишь песню пилигримов», — так, например, Вагнер начинает пояснение). В ней раскрывается как бы один из вариантов легенды, точного совпадения с сюжетом оперы нет (особенно в трактовке Allegro).

Авторское толкование неизбежно несет в себе некоторые субъективные элементы, так что всецело полагаться только на него мы не можем. Идейный вывод, данный в конце пояснения, представляется спорным. Вагнер стремился показать синтез, гармонию двух противоположных начал (это стремление к идеалу пронизывает и всю оперу). Музыка этому не вполне соответствует: тема пилигримов —

выражение высшего нравственного начала — в конце увертюры не сливается с образами царства Венеры, но господствует над ними. Это в особенности подчеркивается в инструментовке: медные инструменты, мощно провозглашающие тему хорала, прорезывают весь грохот оркестра, неколебимо возвышаются над этой бурей звуков, как утес среди бушующих волн. Указанный момент в концепции «Тангейзера» мы отмечали при разборе идейного содержания оперы, связывая его с личными стремлениями и переживаниями Вагнера (необходимость отречься от наслаждений во имя высоких целей искусства). Таким образом, в программе Вагнер выражает свой идеал, а музыка объективно связана с реальной действительностью, говоря о подчинении высшим целям ценой неизбежных жертв¹.

* * *

Глубина содержания, необыкновенная яркость образов, четкость формы и великолепное мастерство оркестровки — все эти достоинства определили восторженное отношение Римского-Корсакова, Листа, Рихарда Штрауса и многих других музыкантов к увертюре оперы «Тангейзер». Увертюра эта вошла в историю как величайшее создание оперного симфонизма.

¹ Не следует также забывать, что программное пояснение Вагнер писал лишь через восемь лет после создания музыки (в 1852 году).

Глава V

ВСТУПЛЕНИЕ К ОПЕРЕ «ЛОЭНГРИН»

В творческом пути Вагнера опера «Лоэнгрин», создававшаяся в период 1845—1848 годов, занимает особое, очень важное место. Этой оперой завершается значительный и яркий этап творчества 40-х годов. В наиболее совершенной форме «Лоэнгрин» воплотил устремления Вагнера тех лет и в то же время открыл дорогу дальнейшим исканиям. Если «Летучий голландец» знаменовал собой начало нового направления в немецкой романтической опере, то «Лоэнгрин», еще во многом связанный с этим жанром, явился как бы прологом к вагнеровским музыкальным драмам.

Время создания «Лоэнгрин» также определяет особое положение этого произведения в ряду опер Вагнера. Эта опера сочинялась в годы, непосредственно предшествовавшие революционному взрыву. Последние такты партитуры «Лоэнгрин» были написаны в те дни, когда германская революция 1848—1849 годов уже началась.

Революционный взрыв, охвативший всю страну, с большой силой проявился в Саксонии. Вспыхнувшее в Дрездене восстание в мае 1849 года привело к временной победе восставших и изгнанию короля. Одним из активных участников восстания стал Рихард Вагнер.

Хотя «Лоэнгрин» оказался очень далеким от революционной тематики, все же в нем отразились те оппозиционные настроения композитора, которые предшествовали его революционной деятельности и во многом ее обусловили.

После постановки «Тангейзера» (1845), не принесшей ожидаемого успеха, Вагнер окончательно понимает, что причина его неудач кроется в неудовлетворительном состоянии всего театрального дела. Но неоднократные попыт-

ки предпринять коренные реформы в театре, где он работал, неизменно наталкивались на равнодушие и враждебность в придворных кругах, отношения с генерал-директором королевского театра становились все более натянутыми. Дрезденский театр по-прежнему служил для развлечения аристократов и не мог содействовать развитию подлинного искусства. Необходимы были коренные изменения в области театра, но такая задача была невыполнима без большого социального переворота. Все вместе взятое способствовало переходу Вагнера на сторону готовящейся революции.

Что же касается творчества, то оно отразило горестные размышления Вагнера о судьбе искусства и отдельных художников в буржуазном обществе (эти же вопросы глубоко волновали и Ф. Листа). Вот почему легенда о Лоэнгрине, с которой Вагнер впервые познакомился еще в 1841 году, теперь стала ему особенно близкой. Лоэнгрин, придя к людям из волшебного царства Грааля, полный благородных стремлений, сталкивается с враждой, интригами, непониманием. Он вынужден покинуть людей, он снова становится одиноким.

Как и в предыдущих операх, легендарный сюжет трактуется Вагнером символически: одиночество прекрасного рыцаря олицетворяет его собственное одиночество как художника во враждебном ему буржуазном обществе. В «Обращении к друзьям» Вагнер прямо указывает на эту связь сюжета оперы с вопросами искусства. «Здесь я подхожу, — пишет он, — к трагическому положению истинного художника в современной жизни, к тому самому элементу, которому в разработке сюжета «Лоэнгрин» я придал художественно-артистическую форму. Художник неизбежно и естественно стремится к тому, чтобы его поняли и восприняли непосредственно чувством. А невозможность захватить это чувство, во всей его непосредственности и определенности, при современном состоянии искусства, затем — вынужденная необходимость, вместо чувства, обращаться почти исключительно к критикующему рассудку — вот в чем трагизм положения, который я сам, как художник, должен был ощутить»¹.

Опера «Лоэнгрин», будучи написана на легендарный рыцарский сюжет, продолжает линию, начатую «Тангейзером»; что же касается сходства с «Эвриантой» Вебера, то оно здесь оказывается порой еще более непосредственным. В то же время новаторство Вагнера проявляется в опере настолько значительно, что название «романтическая опе-

¹ Р. Вагнер. Обращение к друзьям, стр. 387.

ра» становится для нее довольно условным. Принципы музыкальной драмы в «Лоэнгрине» уже очень определенны. Арии, например, отсутствуют вовсе и заменяются свободно построенными монологами, в дуэтных сценах преобладает диалогичность.

Особое значение лирико-психологических моментов и эпически-замедленное развитие действия также сближают «Лоэнгрин» с реформаторскими музыкальными драмами Вагнера. Но большое количество хоровых эпизодов, придающих опере некоторые черты ораториальности, напротив, сильно отличают «Лоэнгрин» от драм «Кольца нибелунга», в которых хор почти не участвует.

В «Лоэнгрине» значительно возрастает роль лейтмотивов, образующих уже довольно сложную и разветвленную систему. Всего здесь около пятнадцати лейтмотивов, которые могут быть разделены на группы.

К первой группе относятся лейтмотивы положительных героев — Лоэнгрин и Эльзы. Лейтмотивы Эльзы в драматургии целого играют очень скромную роль, тогда как лейтмотивы Лоэнгрин составляют как бы стержень лейтмотивного развития. Помимо трех лейтмотивов, характеризующих Лоэнгрин как посланца Грааля, имеется еще героический «мотив Лоэнгрин-рыцаря». К этой группе примыкает и лейтмотив лебедя.

Вторая группа лейтмотивов относится к врагам Лоэнгрин — носителям «контрсквозного» действия оперы.

Лейтмотивы третьей группы связаны с отвлеченными понятиями, но по смыслу становятся своего рода связующим звеном между Лоэнгрином и его врагами. Таковы мотив «запрета» и мотив «божьего суда».

Особняком стоит фанфара, неизменно звучащая в до мажоре и являющаяся лейтмотивом короля.

Лейтмотивы каждой группы имеют свои характерные особенности. Для первой группы, например, показательны хоральность, преобладание диатонических аккордов, мягкость и прозрачность звучания, высокие регистры. Лейтмотивы второй группы звучат обычно в низком регистре; они угловаты в своих мелодических контурах, усложнены хроматизмами, в них особенно подчеркиваются ходы на диссонирующие интервалы. Преобладающая черта лейтмотивов третьей группы — суровость, выраженная в резкости мелодических очертаний и жесткости ритма.

Если бы Вагнер стал предпосылать своей опере развернутую увертюру, ему бы пришлось, вероятно, связать в ней воедино лейтмотивы всех трех групп. Но этого не произошло. Вагнер создал новый тип вступления и взял за основу лишь лейтмотивы Лоэнгрин. Это — вступление монологи-

ческого характера, оно целиком связано с образом и судьбой главного героя оперы.

* * *

Разбор вступления естественно начать с характеристики лейтмотивов, на которых оно построено. Их всего три. Вагнер отказывается от лейтмотива Лоэнгрин-рыцаря, рисуя внешний облик героя, и ограничивается лейтмотивами Лоэнгрин-посланца Грааля, характеризующими сущность образа¹.

Первый из лейтмотивов Лоэнгрин имеет в опере важнейшее значение и наиболее непосредственно связан с образом героя:



Его гармонической особенностью является сопоставление трезвучий I и VI ступеней. Хоральный склад и гармоническая «строгость» (наличие лишь двух диатонических гармоний, отсутствие диссонансов, тональная устойчивость), а также звучание преимущественно в верхнем регистре — все это способствует созданию образа возвышенного, идеально прекрасного. Однако приведенный двутакт является лишь тематическим ядром. Во вступлении и в некоторых сценах оперы он подвергается широкому развитию, и тогда мелодия начинает, безусловно, господствовать, хоральная основа становится менее заметной. С наибольшей полнотой все это раскрывается во вступлении к опере и в рассказе Лоэнгрин — двух тесно связанных друг с другом эпизодах оперы.

В опере хоральный лейтмотив впервые появляется в рассказе Эльзы. В дальнейшем он неоднократно сопутствует Лоэнгрину, намекая на его истинное происхождение. Особое значение мотив приобретает в важнейших сценах драмы: именно это таинственное происхождение героя служит источником глубокого конфликта, завязка которого происходит в сцене Лоэнгрин и Эльзы в первом действии. По-

¹ В немецкой литературе о Вагнере эти мотивы обычно называются «мотивами Грааля» (1-й, 2-й, 3-й).

этому так важна роль данного лейтмотива в указанной сцене. Понятно также, почему наибольшее значение и наиболее широкое развитие лейтмотив получает в рассказе Лознгринга, когда тайна окончательно раскрывается.

Несомненна фактурная и ритмическая связь первого и второго лейтмотивов, но второй отмечен взволнованностью, чему способствует, прежде всего, тональная неустойчивость его среднего раздела, совершенно необычная для музыкальных тем довагнеровской эпохи:



Сила воздействия этого образа коренится в его поэтическом содержании: не поиски гармонических эффектов, а стремление передать душевный трепет человека привело Вагнера к созданию темы, непрерывно модулирующей на протяжении всего лишь нескольких тактов. Особенностью этого мотива является то, что он связан не только с Лознгрином, но и с Эльзой, хотя его иногда называют «вторым лейтмотивом Грааля». Лейтмотив, как это явствует из его роли в опере, призван передать те переживания и надежды, которые вызывает у Эльзы образ Лознгринга. В опере он впервые звучит при появлении Эльзы в первом действии. Вагнер в своей статье «О применении музыки к драме» (1879) в следующих словах поясняет особенности данного лейтмотива: «Мотив, состоящий почти только из тончайшей ткани модулирующих в отдаленные строи гармоний... будучи помещен в медленной части симфонии, прозвучал бы очень вычурно и непонятно; здесь же он звучит не только не вычурно, но, напротив, просто и закономерно, и поэтому, так понятно, что, насколько мне известно, по этому поводу еще никогда не возникало жалоб. Причина же этого лежит в сценическом действии: в состоянии нежной грусти, робко склонив голову, появляется Эльза; один взгляд ее мечтательно просветленных глаз повествует нам о том, что трепещет в ее душе». И дальше Вагнер приводит музыкальный пример, помещенный нами выше¹.

Второй лейтмотив, появляясь в опере неоднократно, неизменно связан с переживаниями Эльзы. Он звучит в сце-

не Эльзы и Лознгринга перед поединком. Во вступлении ко второму действию он соседствует с мотивами мести и выражает то безграничное доверие принцессы к Лознгрину, которое будет поколеблено кознями врагов. Этот же мотив мы слышим во время свадебного шествия (появление Эльзы) и, наконец, в последний раз — при появлении сраженной горем Эльзы перед королем в третьем действии. И тем не менее, это не лейтмотив Эльзы. В нем выражен образ Лознгринга-избавителя, образ, вызывающий душевный трепет Эльзы. Если первый лейтмотив дает обобщенную характеристику Лознгринга, то второй конкретизирует образ, подчеркивая определенную его сторону.

Несомненно, «второй лейтмотив Грааля» своей яркой эмоциональностью, активностью отличается от более созерцательного первого лейтмотива.

Имеется еще и «третий лейтмотив Грааля», роль которого в опере, однако, не столь велика, как первых двух:



В своем полном виде он встречается в конце вступления к опере и в конце рассказа Лознгринга, когда вступает хор. Кроме того, черты этого мотива проступают в мелодии хора при появлении рыцаря в первом действии.⁷

Мелодическая распевность при нисходящем движении в мелодии, а также большая протяженность отличают третий лейтмотив от двух других. Но можно также установить черты общности с ними. Так, в мелодии чувствуется зависимость от аккордовых вертикалей. По существу, аккордовый склад и здесь становится основой, а мелодия представляет собой верхний гармонический голос, усложненный проходящими звуками и задержаниями.

Все три лейтмотива Грааля (Лознгринга) оказываются закономерно связанными друг с другом: первый обобщенно передает сущность образа Лознгринга, второй отображает отклик в душе Эльзы на появление рыцаря-избавителя, а третий связан с тем впечатлением, которое чудесный рыцарь производит на окружающих.⁷

¹ Р. Вагнер. Избранные статьи, М., 1935, стр. 106.

Основу вступления к «Лоэнгрину» составляет первый лейтмотив, тогда как два других играют роль весьма скромную. Это вступление является в сущности монотематическим.

Вступительные такты создают необходимый колорит и подготавливают появление первого мотива Грааля. Но уже в них, благодаря инструментовке (сопоставление квартета скрипок с остальными, разделенными на 4 партии) и тонально-гармоническим средствам, намечается образ Лоэнгрин. Он проступает еще не ясно, как бы сквозь дымку.

Но вот зазвучала основная тема вступления, и этот образ появляется во всей своей идеальной красоте. В оркестровке разделение на 4 партии сохраняется, но скрипичный «хор» и скрипичный «квартет» на этот раз играют вместе и не противопоставляются друг другу. Звучность, которую создает Вагнер, поистине волшебна и полностью соответствует задуманному образу. Ввиду отсутствия оркестрового баса (самые низкие звуки в первых шести тактах не выходят за пределы второй октавы), создается впечатление легкости, воздушности: звуки как бы плывут в воздухе.

За мотивом Грааля, который ранее (стр. 72) был определен как тематическое ядро, следует его развитие. Мелодия при этом выдвигается на первый план. Вагнер добивается исключительной плавности и напевности. Эта, полная благородства и красоты, мелодия несомненно вокальна по своей природе. В ней можно усмотреть черты итальянского *bel canto*, усвоенные в свое время Вагнером и теперь творчески переработанные. Необычайно высокая tessitura мелодии не соответствует, однако, представлению об обычном человеческом пении, и, таким образом, достигается нужный Вагнеру волшебный, «неземной» характер:



Мелодия эта не бесстрастна, в ней нет той отрешенности, которая заметна в лейтмотивном ядре. Она согрета искренним чувством, кротким и нежным.

Гармония отличается большой подвижностью: смена аккордов происходит, в основном, на каждую четверть. При этом Вагнер не прибегает к ярким и неожиданным тональным сопоставлениям или далеким модуляциям. Он остается в пределах главной тональности и тональностей побочных ступеней, но добивается большой гармонической выразительности за счет широкого использования побочных трезвучий и побочных доминант.

Равномерное чередование гармоний также содействует строгости и сдержанности музыки, но при этом счастливо избегается нарочитая метричность. Напротив, непрерывность, текучесть здесь исключительны. Этого удалось добиться целым рядом средств, из которых важнейшие — задержания и предъёмы в мелодии. Особую роль играют задержания приготовленные, которые вообще становятся характерными для зрелого вагнеровского стиля.

Из других приемов, содействующих связности, текучести, укажем на плавность ведения баса, сохранение прежней гармонии на сильной доле нового такта (см. 3 и 4 такты примера 30), сохранение прежнего баса при смене гармонии (см. такты 4 и 5 там же).

Следует обратить внимание на ритмическое богатство мелодии: здесь и триоли, и пунктирный ритм, и слиговые звуки, и синкопы. Все это содействует преодолению метричности, отчего «воздушный» характер музыки и ее необычный, волшебный колорит усиливаются (отсутствует твердая опора, музыка «плывет»).

В целом все средства направлены на создание образа волшебной красоты, но эта красота не только внешняя. Музыка глубоко лирична, в ней отражается душевная чистота и благородство, она вызывает самые прекрасные эмоции и направляет мысль к возвышенному. Иными словами, жанровая обобщенность и строгость лейтмотива (двутакта) сменяются в развивающей части лирической проникновен-

ностью, музыка становится глубоко человеческой, и ее картинность как бы отступает на второй план. Естественным будет связать эту музыку не только с волшебным царством Грааля, но и с поэтическим обликом его посланца — Лоэнгрина.

В опере подобное развитие лейтмотива в несколько сокращенном виде наблюдается в рассказе Лоэнгрин.

Новый раздел вступления (E-dur) показывает образ в ином освещении. Теперь главная тема поручена группе деревянных духовых инструментов, отчего звучность становится более плотной, напоминая орган. Скрипки, по-прежнему разделенные на четыре партии, создают контрапунктирующие голоса, как бы окутывая аккорды духовых легкой сетью подголосков. Несмотря на преобладание других тембров, сохраняется ясная связь с предыдущим разделом.

Поразительно полифоническое мастерство Вагнера. Во втором разделе сочетаются 7 и 8 реальных голосов, не считая отдельных моментов, когда партии дублирующих друг друга инструментов раздваиваются. Из этих голосов по крайней мере четыре обладают мелодической и ритмической самостоятельностью и напевно-выразительны, остальные же, двигаясь поступенно, «цементируют» гармонию.

Тембровое и полифоническое обогащение лейтмотива способствует тому, что образ героя приобретает в нашем представлении более разносторонний и — что очень существенно — более материальный облик. Это уже не призрачное видение, а реальный человеческий образ.

Конец второго раздела вступления ознаменован появлением второго лейтмотива Грааля, который, будучи близок основному лейтмотиву, не вносит существенного контраста. Он как бы естественно вытекает из предыдущего. Здесь, как и в последующих произведениях, сказалось мастерство Вагнера-симфониста, добивающегося идеального слияния различных лейтмотивов в едином потоке симфонического развития.

За двухтактным проведением второго лейтмотива следуют новые фразы (диалог деревянных духовых и скрипок) имеющие самостоятельное значение и в опере непосредственно не связанные со вторым лейтмотивом Грааля. Подобный музыкальный отрывок звучит в опере лишь однажды — в сцене Эльзы и Лоэнгрин перед его поединком с Фридрихом, когда рыцарь спрашивает Эльзу, согласна ли она, чтобы он защитил ее честь в бою. Но если во вступлении дается диалогическое изложение, то в опере две следующие друг за другом фразы звучат в партии самого Лоэнгрин:



С точки зрения программного развития введение этого нового отрывка вполне обоснованно. Образ Лоэнгрин по-новому «осветился» благодаря восторженному отношению к нему Эльзы.

Появление основного лейтмотива в главной тональности открывает собой третий раздел вступления. Еще более усложняется тембровое сочетание, сложнее становится и фактура. Теперь четырехголосное изложение лейтмотива и его дальнейшее развитие дается в соединенном тембре квартета валторн и альтов с виолончелями. Деревянные духовые и скрипки (вернувшиеся к обычному делению на первые и вторые) создают контрапункт, подобный контрапункту скрипок в предыдущем разделе.

Еще раз напоминает о себе второй лейтмотив с его «диалогическим» продолжением. Одна из фраз, уже ранее (во втором разделе) отличавшаяся суровостью, теперь поручена тромбонам с тубой, впервые включившимся в ансамбль:



Дважды повторенная эта фраза звучит как грозное предостережение и невольно заставляет вспомнить о лейтмотиве «запрета», с которым она имеет интонационное сходство.

После короткого, но весьма яркого crescendo начинается четвертый раздел, являющийся кульминацией всего

вступления. Включаются все инструменты оркестра, в том числе молчавшие ранее ударные — литавры и тарелки. Ведущая роль теперь переходит к наиболее звучным инструментам — трубам и квартету «тяжелой меди».

Основной лейтмотив на этот раз значительно изменен, в нем преобладает восходящее движение — он «распрямляется»:



В новом виде лейтмотив Лознгрина приобретает огромную героическую мощь и в то же время драматическую напряженность. Все теперь подчинено одной задаче — показать героя «во весь рост», во всей его волшебной силе. Это — высшее проявление его могущества.

Мощное утверждение главного лейтмотива — вершина в развитии образа Лознгрина. Но в общем контексте восходящая фраза труб и тромбонов звучит уже как вопрос, обращенный к будущему. И как в опере победа Лознгрина над Фридрихом еще не решила вопроса о счастье героя, так и это громогласное *tutti* говорит лишь о напряжении всех сил, а не об окончательной победе.

И действительно, в развитии кульминация постепенно приобретает все более суровый характер. Восходящим аккордам лейтмотива отвечают уже знакомые нисходящие фразы, которым динамика и особый оркестровый колорит придают черты трагической надломленности. Начальные высокие звуки каждой фразы («вершина-источник» — по терминологии Л. А. Мазеля) акцентируются посредством предшествующего *crescendo* и ударов тарелок. Внезапное исчезновение струнных придает звучанию жесткий колорит, и только в коде струнные вновь заявляют о себе, когда начинает звучать «третий лейтмотив Грааля». Он напоминает о сцене, следующей за рассказом Лознгрина: народ только что узнал чудесную тайну рыцаря и вместе с тем понял неизбежность расставания с ним.

Общий динамически-нисходящий характер коды, постепенное выключение различных инструментальных групп и

приход к первоначальному, предельно прозрачному звучанию — все придает музыке прощально-грустный оттенок, несмотря на мажорное завершение. Развитие образа не привело к победному утверждению идеала, но возвратило музыку к исходной точке. Перед нами типично романтическая концепция замкнутого круга. В программно-сюжетном аспекте она связана с темой одиночества: Лознгрин уходит туда, откуда пришел.

Надо, однако, заметить, что преобладание мажора и общий сдержанный характер лишают вступление настоящего трагического пафоса. Вагнер только намекает на крушение идеалов, перенося центр тяжести на характеристику волшебного-прекрасного героя. Такова была его задача, ибо вступление не пересказывает драму, а лишь готовит нас к ее восприятию, знакомя с главным действующим лицом, судьбой которого мы неизбежно должны быть теперь заинтересованы.

Важная особенность вступления к «Лознгрину» заключается в том, что, будучи «монологическим», оно не только рисует портрет героя, но и дает этот образ в развитии. Во вступлении не показан конфликт открытого типа, образы враждебных сил отсутствуют. Но исключительно широкое и напряженное развитие исходного образа и яркость главной кульминации указывают на драматизм, связанный с внутренней конфликтностью. Драма, разносторонне показанная в опере, отражается во вступлении внутренне-психологически — в переживаниях и шире — в обобщенно показанной судьбе героя.

Глубокий драматизм и законченность, целостность концепции возвышают вступление к «Лознгрину» над многими более отрывочными и одноплановыми оперными вступлениями и приближают его к увертюрам. С вагнеровскими же увертюрами 40-х годов близость подчеркивается наличием программного пояснения.

Однако само пояснение написано в совершенно новой манере. В нем Вагнер отвлекается от оперного сюжета и весьма субъективно трактует музыку вступления — в философском плане, со значительной долей мистицизма¹. Большой вступительный раздел пояснения посвящен предыстории легенды о св. Граале. «Из мира ненависти и вражды, казалось, исчезла любовь и не появлялась более, как законодательница, ни в одной человеческой среде», — так начинается Вагнер свое пояснение. Далее он указывает на чашу св. Гра-

¹ [Р. Вагнер.] Вступление к «Лознгрину» (перевод К. Л. из Programmatiche Erläuterungen Р. Вагнера), «Русская музыкальная газета», 1894, № 3.

аля, в которой якобы собрана кровь Христа, являющаяся «неиссякаемым источником любви». Рыцари Грааля, по Вагнеру, стали борцами за вечную любовь. Таким образом, во вступительном разделе легенда о Граале приобретает субъективную трактовку в духе фейербаховской религии любви¹.

И в дальнейшем Вагнер оставляет совершенно в стороне содержание оперы и говорит лишь о чаше Грааля. «Как вступление к своей драме, — пишет Вагнер, — автор избрал содержанием чудесное возвращение св. Грааля и дарование его бесконечно счастливым людям. Все это композитор хотел изобразить звуками, привести возможное объяснение и представить воображению в видимых образах».

Несмотря на отвлеченно-мистическое и символическое толкование своей музыки, Вагнер местами более конкретно подчеркивает ее картинную сторону, а кроме того, отмечает динамику музыкального развития. Вот, например, какими словами характеризуется начало вступления: «Восторженному взгляду, исполненному неземной, возвышенной любви, представляется вначале, будто чистый голубой эфир, сгущаясь, облекается в дивный, небывалый и чарующий образ». Вагнер отмечает далее, что «явление приближается, опускается на землю». Кульминация характеризуется следующим образом: «...от этих ярких лучей вечного света трепещут все сердца; тогда созерцающий теряет сознание и падает ниц в благоговейном поклонении».

Если Вагнер вполне убедительно передает весь ход развития, то его трактовку образного содержания вступления нельзя не назвать субъективной. Объективный анализ вступлений в его соотношении с оперой приводит к выводу, что здесь раскрывается во всей глубине и обаятельности образ Лоэнгрин и обобщенно отражается судьба героя — его нисхождение к людям, жизнь среди них, борьба, разочарование и вынужденный уход.

Красоте этой несравненной музыки вряд ли нужно придавать мистическое значение. В ней оживает красота народной фантастики. И не сам ли Вагнер (за два года до создания пояснения — в 1851 году) указывал: «Кто в Лоэнгрине открывает категорию христианского романтизма, тот созерцает его случайную внешность, а не самую сущность»².

¹ В 1853 году, когда было написано это пояснение, Вагнер уже очень хорошо знал Фейербаха. О нем он восторженно отзывался в письмах к А. Рекелю (1852—1854 гг.).

² Р. Вагнер. Обращение к друзьям, стр. 386.

Итак, решающим критерием для оценки содержания становится объективный характер созданной композитором музыки¹.

Вступление к «Лоэнгрину» теснейшим образом связано с музыкой оперы. Полное отвлечение от оперного сюжета представляется при толковании вступления слишком искусственным. Нужно также учитывать, что Вагнер, мировоззрение которого испытывало значительный кризис после революции 1848—1849 годов, написал пояснение спустя пять лет после завершения оперы и мог, следовательно, иначе осмыслить свою музыку. Наконец, необходимо учитывать право каждой эпохи по-своему воспринимать великие произведения искусства. Мистицизм, если бы он и содержался в авторском замысле, не мог бы восприниматься так, как это было в Германии во времена Вагнера — наше восприятие естественно выявляет в искусстве наиболее реалистические элементы. Все вместе взятое позволяет критически отнестись к вагнеровской программе и считать не столько чашу Грааля, сколько Лоэнгрин главным образом вступления².

* * *

Форма, в которую вылилась поэтическая музыка вступления, отличается редкой уравновешенностью. Но она совершенно индивидуальна и не имеет прототипов в довагнеровской музыке. Поэтому на ней следует остановиться особо.

¹ Напомним о «Прелюдах» Листа, содержание которых несравненно реалистичнее, чем мистическая авторская программа.

² Не случайно в советском музыковедении, в советских музыкальных учебниках вступление трактуется как воплощение образа главного героя. Это — наиболее естественное и обоснованное толкование. Приведем для примера выдержку из характеристики этого вступления в учебнике музыкальной литературы (автор Б. В. Левик): «Вступление к Лоэнгрину» построено на одной теме-лейтмотиве Лоэнгрин — посла Грааля... После лучезарного начала вступления развитие музыкального образа Лоэнгрин совершается путем постепенного уплотнения звучности, ее «материализации», — словно Лоэнгрин все больше приближается к земле.» (Б. Левик к. Музыкальная литература зарубежных стран, М., 1958, стр. 190).

Еще в 1923 году В. Михайловский в своей брошюре о «Лоэнгрине» говорил по поводу вступления следующее: «Мистическое толкование Вагнера вполне точно соответствует течению дивной музыки. Но для нас эта музыка имеет уже иное, более широкое значение и общий смысл. Грааль служит символом жизненного идеала, согревающего сердце каждого человека, и увертюра раскрывает перед нами крушение этого идеала в суровой борьбе с прозой жизни.» (В. Г. Михайловский. «Лоэнгрин». Опыт анализа вагнеровской музыкальной драмы, изд. Русского театрального об-ва, 1923, стр. 60).

Немецкие музыковеды, напротив, больше основываются на вагнеровской программе и приходят к выводу, что вступление не стоит в непосредственной связи с ходом оперы (см. I. Kapp. Richard Wagner. Berlin, 1910, стр. 157). Об этом же говорил в свое время Ф. Лист.

Нужно подчеркнуть прежде всего формообразующую роль тембров. Принципы «тембровой драматургии» проведены Вагнером с изумительной последовательностью, что способствует как конкретизации содержания, так и четкой расчлененности формы на четыре раздела. Стройность целого дополняется приемом обрамления (вступительные и заключительные аккорды в *Vorspiel'e*).

Как и в увертюре к «Тангейзеру», Вагнер мастерски пользуется динамическими средствами. Только на этот раз он строит все произведение в виде единой динамической волны, что приводит к необыкновенной цельности всей пьесы.

Текущность, непрерывность развития — одна из отличительных особенностей этого вступления, в музыке которого совершенно отсутствуют паузы. Благодаря полифоническим приемам Вагнер сглаживает грани формы. Так, в первом же разделе, который кажется удивительно слитным, на самом деле обнаруживается 16-тактный период, содержащий два предложения по 8 тактов, в свою очередь делящиеся по четвертактам. Иными словами, прибегая к классической квадратности структуры, Вагнер в то же время преодолевает ее расчлененность.

На границах больших разделов Вагнер тщательно избегает кадансирования. Формально оно имеется, но совершается в одной инструментальной группе именно в тот момент, когда наш слух уже привлекает появление лейтмотива в совершенно новом тембре.

Основываясь на отсутствии настоящих каденций, некоторые музыканты склонны считать форму вступления сложным периодом. Нам представляется, что глубокое и сложное произведение, заключающее в себе законченную лирико-драматическую концепцию, в принципе не может вестись в период — форму элементарную. Другой принцип формообразования воспринимается гораздо непосредственнее и соответствует особенностям содержания, а именно — варьирование. Учитывая также роль полифонии, можно определить форму целого как темброво-полифонические вариации.

Вагнер четко проводит принцип сочетания темы (в данном случае изложенной четырехголосно) и контрапункта. Схема трех разделов вступления, приводимая ниже, где наименования полифонических голосов (сопрано, альт и т. д.) заменены соответствующими названиями инструментальных групп, указывает на близость к экспозиции фуги:

Деревянные духовые	—	тема	контрапункт
Валторны (и низкие струнные)	—	—	тема
Скрипки	тема	контрапункт	контрапункт

Замечательно искусство Вагнера, добивающегося ясности и отчетливости важнейших элементов при большой полифонической сложности целого.

Сочетание различных формообразующих принципов характерно вообще для романтических форм. В данном случае можно еще говорить и о слегка намеченной сонатности. Последняя сказывается в тональном плане (рассматриваемом по четырем основным разделам): (A)—A—E—A—D—(A). Обратим внимание, что кульминация приходится на субдоминанту, что соответствует классическим традициям.

* * *

По типу программности вступление к «Лоэнгрину» отличается от двух предыдущих увертюр. Правда, и здесь налицо сочетание конкретной образности и глубокой идейности. Но пропорции этих элементов иные. Образность, картинность играют здесь значительно более скромную роль, чем в увертюрах к «Летучему голландцу» и «Тангейзеру». Как уже отмечалось, картинность начала очень быстро уступает место лирико-психологической углубленности (в этом — влияние всего склада оперы). Различна драматургия данного вступления и двух предшествующих оперных увертюр. Там было непосредственное изображение самой драмы. Здесь — отражение драматических событий в судьбе героя, переживание драмы этим героем. Отсюда большее единство, монотематизм, слитность построения. Неторопливое развитие музыки связано как с ее лирической основой¹, так и с эпическими элементами в драматургии оперы, словно перед слушателями развертывается прекрасное старинное сказание.

Глубина и необычайная поэтичность содержания раскрывается здесь Вагнером с замечательным мастерством. Идеальная стройность формы, полное владение самыми различными возможностями оркестрового звучания, большое полифоническое искусство, проявленное Вагнером, — все это делает данное произведение классическим в высшем значении этого слова.

Вступление к «Лоэнгрину» принадлежит к числу тех произведений, которые одинаково высоко ценятся знатоками и широкой публикой. Многие русские музыканты, в том числе такие проницательные критики вагнеровского творчества, как Римский-Корсаков и Чайковский, восхищались этой музыкой.

¹ Вспомним, что лирическими центрами в сонатно-симфонических циклах обычно являются медленные части; что в лирических сонатах (Бетховен, ор. 110, некоторые сонаты Шуберта) отсутствует быстрый темп в первой части.

Имела она неизменный успех и у русской публики. В одном из своих музыкальных фельетонов П. И. Чайковский писал о вступлении следующее: «Замечательно поразительное мастерство, с которым Вагнер мало-помалу усиливает нежную, светлую тему, рисующую Грааль, доходит до оглушительного fortissimo и затем возвращается постепенно к первоначальному изложению темы, которая наконец замирает в крайних высотах струнного оркестра. Публика невольно поддается в высшей степени поэтическому настроению этой вещи и обыкновенно восторженными рукоплесканиями прерывает гробовую тишину залы, в которой как будто еще носятся эфирные образы, рисуемые Вагнером»¹.

Глубокая жизненность этой музыки доказана и в наши дни. В программах советских симфонических концертов вступление к «Лоэнгрину» занимает почетное место.

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, цит. изд. стр. 32.

Глава VI

ОПЕРНЫЕ ВСТУПЛЕНИЯ ПОСЛЕЛОЭНГРИНОВСКОГО ПЕРИОДА УВЕРТЮРА К ОПЕРЕ «НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ»

Первыми крупными произведениями Вагнера, написанными после «Лоэнгрина», были музыкальные драмы «Кольца нибелунга»: «Золото Рейна» (1853—1854) и «Валькирия» (1854—1856). Хотя в дальнейшем работа над тетралогией затормозилась и была полностью завершена после создания двух других оперных произведений — «Тристана и Изольды» и «Нюрнбергских мейстерзингеров», но в общих чертах музыкальный стиль этого грандиозного цикла уже определился в 50-х годах.

Сочинению музыки «Кольца нибелунга», как известно, предшествовали теоретические работы Вагнера периода 1849—1852 годов. В них были обоснованы важнейшие принципы оперной реформы. Наиболее последовательно они воплотились именно в тетралогии. Новаторские черты музыкальной драматургии, уже ярко сказавшиеся в «Лоэнгрине», теперь получили дальнейшее широкое развитие. Это касается, в частности, и трактовки оркестрового вступления к опере. Если в «Лоэнгрине» на смену увертюре пришел более короткий, в основном однотемный и связанный лишь с образом главного героя Vorspiel, то в «Кольце нибелунга» функции вступления еще более ограничиваются. Оно теперь совершенно лишено обобщающего для всей драмы значения и должно служить музыкальным введением к первой сцене. Уникальным примером в этом отношении является вступление к «Золоту Рейна», изображающее водную стихию и построенное на одной тонической гармонии Es-dur. Произведение такого рода невозможно себе представить в концертном исполнении, оно может

лишь вызвать ожидание последующих событий, которые нарушат эту неподвижность¹.

Подобный же, строго «вступительный» характер носят оркестровые введения в других музыкальных драмах «Кольца». В «Валькирии» — это картина бури и бегства Зигмунда, объясняющая, почему в начале первой сцены мы видим смертельно усталого героя. В «Зигфриде» вступление, по словам Вагнера, «вводит в немую тишину кузницы Нибельгейма»², а в «Гибели богов» — создает атмосферу напряженного ожидания.

Эволюция вагнеровских оперных вступлений от увертюры «Тангейзера» через Vorspiel «Лоэнгрина» — к картинным введениям «Кольца нибелунга» вполне закономерна. Вагнер в своих операх последовательно стремится к сквозному развитию, к преодолению расчлененности на отдельные оперные «номера». В «Кольце нибелунга» традиционная «номерная» структура была преодолена полностью, ликвидирована была и самостоятельность, концертная законченность оркестрового вступления.

В других оперных произведениях позднего периода («Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мастерзингеры», «Парсифаль») Вагнер в той или иной степени отходит от строгих принципов своей собственной реформы. Это, конечно, отражается на трактовке оркестровых вступлений, которые значительно расширяются и приобретают большую самостоятельность. В результате наблюдается как бы возврат к «дореформенным» принципам. И если увертюра к «Мейстерзингерам» примыкает к программным увертюрам 40-х годов, то вступление к «Тристану и Изольде» и «Парсифалю» восходят к Vorspielю «Лоэнгрина».

* * *

«Тристан и Изольда» (1857—1859) — наиболее лирическое и субъективное оперное произведение Вагнера, непосредственно порожденное глубокой личной драмой композитора. В средневековой поэме Готфрида Страсбургского Вагнер нашел тот трагический любовный сюжет, который позволил ему выразить свои собственные бурные чувства — страстную любовь к Матильде Везендонк и отчаяние, вызванное невозможностью соединить с ней свою судьбу³. Внешние сценические моменты в «Тристани и Изольде» сведены к минимуму, полностью пре-

обладает психологическая сторона. Ромен Роллан писал по этому поводу следующее: «Существует ли драма, более сдержанная, более пренебрегающая внешними средствами, чем «Тристан»?! Это доходит временами до чрезмерности. Вагнер отказал себе в «Тристани» во всяком живописном моменте, во всяком эпизоде, не относящемся к драме. Этот человек, заключающий в своей душе всю природу, повелевающий по своему произволу громами «Валькирии» и возжигающий влажный свет страстной пятницы, не потрудился даже изобразить хотя бы только уголок моря вокруг корабля в первом акте»¹.

Сохранив лейтмотивную систему, Вагнер, однако, придал ей совершенно иной характер, чем в «Кольце нибелунга». Почти все лейтмотивы (их около полусотни) связаны с теми или иными переживаниями героев, порой отражают различные оттенки чувств и настроений. Совершенно отсутствуют лейтмотивы, обозначающие предметы или стихийные явления природы (в «Кольце» подобные мотивы играли огромную роль)². Вот почему оркестровое вступление к этой опере, основанное на мотивах томления, любовной жажды, восторга любви и т. д. значительно отличается не только от вагнеровских программных увертюр, но и от вступления к «Лоэнгрину», где еще сохранялась программная конкретность, картинность образов и всего музыкального развития. Приводим лейтмотивы вступления:



¹ Р. Роллан. Музыканты наших дней, М., 1938, стр. 104.

² Если в «Кольце» название «мотив меча», например, отражает значение соответствующего оркестрового образа, то в «Тристани» сложные чувства с их взаимопереходами и оттенками не поддаются такой точной фиксации в словесных определениях. Названия этих мотивов всегда будут несколько условны, порой спорны. Но они нужны бывают как своего рода ориентиры при анализе музыки.

¹ Концертная редакция соединяет это вступление с оркестровым вариантом последующих сцен.

² Р. Вагнер. Избранные статьи, М., 1935, стр. 103.

³ Подробнее об этом периоде см. в книге: М. Друскин. Рихард Вагнер, М., 1958, стр. 77—78.

Как бы условно ни были названы эти лейтмотивы, их лирико-психологическая природа очевидна. Сопоставляясь друг с другом и развиваясь, они отражают большой диапазон эмоций — от смутного томления до самозабвенного восторга. Но напряженность музыки сохраняется неизменно — с первого до последнего такта: «...вечное желание, которое жалобно стонет, набегаёт и разбивается без конца подобно морю», — так охарактеризовал это вступление Р. Роллан¹.

Чисто эмоциональное содержание, без привнесения литературно-описательных, сюжетных или живописных моментов, составляет специфику музыки как таковой, музыки бестекстовой, непрограммной. И поскольку звуки в таких случаях выражают содержание полнее, точнее, непосредственнее, чем слова, никакие словесные добавления и пояснения не требуются. «Программа или название, — говорил Ф. Лист, — оправдывают себя лишь тогда, когда они — поэтическая необходимость, неотъемлемая часть целого, для понимания которого они незаменимы»². По всему строю своей образности вступление к «Тристану и Изольде» примыкает к произведениям чисто лирическим, для которых программа, строго говоря, не нужна. В этой музыке нет никаких примет эпохи, места действия; нет даже индивидуальных характеров, которые как бы растворились в бурных переживаниях, одинаково охвативших героев.

Отсутствие ярко выраженной программности — первое существенное отличие вступления к «Тристану и Изольде» от вагнеровских увертюр 40-х годов.

Другое, не менее важное, отличие коренится в форме этого произведения. Построенное на основе динамической трехчастности, вступление остается, однако, незавершенным. Вагнер в нем гениально изобразил вечные стремления и желания, страстные порывы, разбивающиеся о неодолимую преграду. Все это прекрасно передает характер самой оперы, ее основное содержание. Но здесь нет и намека на развязку оперы, на тот гимн всепобеждающей любви, который прозвучит в сцене смерти Изольды. В конце вступления последние тихие звуки струнных басов как будто выражают ожидание, полное неопределенности, неясных, но зловещих предчувствий. Этому способствует и нарушение тонального единства. Несмотря на предельно усложненный гармонический язык и постоянно подчеркиваемую неустойчивость, тональность а-moll является несомненным тональным центром этого произведения. Но перед концом наблюдается уход в тональность с-moll, причем само заключение происходит на ее доминанте. Тем самым не-

обходимость дальнейшего продолжения музыки прямо обусловлена, что и определяет принципиальное сходство с оркестровыми вступлениями «Кольца».

Вступление к «Тристану и Изольде», не будучи увертюрой, в то же время своей незавершенностью, разомкнутостью формы отличается и от идеально завершенного, уравновешенного вступления к «Лоэнгрину».

В концертах, как правило, вступление к «Тристану и Изольде» отдельно не исполняют, а предпочитают соединять с заключительной сценой оперы в оркестровой редакции — под общим названием «Вступление и Смерть Изольды». Создается своеобразный двухчастный цикл, который выражает уже вполне цельную и завершенную концепцию, обобщая идейное содержание всей оперы, подобно программным увертюрам. Рассмотрение этого цикла, однако, выходит за рамки настоящей работы.

* * *

В «торжественной сценической мистерии» «Парсифаль» Вагнер, соответственно всему стилю своего последнего сценического произведения, создал вступление величавое, спокойное, отмеченное чертами созерцательности, отрешенности от житейских волнений (действие в «Парсифале», как известно, происходит в волшебном царстве Грааля, которое только упоминалось в «Лоэнгрине»). Сам композитор объяснил эти особенности «Парсифаля» своим стремлением отвернуться от действительности, где царят грабеж и насилие, ложь и лицемерие. На склоне лет Вагнер отнюдь не примирился с капиталистическим окружением, но его критика утратила свой былой революционный характер и приобрела реакционно-идеалистические черты. Отсюда — проповедь аскетизма и христианского смирения, определяющие идейное содержание мистерии. Бывший ярый противник христианства (см., например, работу Вагнера «Искусство и революция») стал теперь проповедником религиозных догм, защитником идеи слепой веры.

Сказанное имеет прямое отношение к содержанию вступления, которое Вагнер определил тремя словами: «любовь — вера — надежда?»

Лейтмотивы, на которых строится вступление, получили, согласно терминологии немецких исследователей, условные названия мотивов искупления, раскаяния, добродетели, веры и сострадания. Эти понятия, родственные по смыслу и выражающие идейную основу христианского вероучения, в той или иной степени соответствуют характеру музыкальных образов вступления, — образов отрешенных, символических, проникнутых мистической созерцательностью, — хотя и не исчерпывают их подлинного содержания:

¹ Р. Роллан. Музыканты наших дней, стр. 104.

² Ф. Лист. Избранные статьи, стр. 290.



В «Парсифале», как и в ряде других произведений, Вагнер-художник значительно выше Вагнера-мыслителя. Преодолевая узкие рамки своей идейной концепции (безусловно чуждой нам), композитор в конечном счете выражает общечеловеческие стремления к светлому идеалу, выражает вековую мечту о счастье. Вот почему многие сцены «Парсифала», а также знаменитое вступление способны и сейчас волновать своей возвышенной красотой и тонкой поэтичностью, не говоря уже об изумительном мастерстве, особенно в области оркестровки. Тем не менее, известная отвлеченность, символичность замысла не могла не сказаться отрицательно и обусловила противоречивость музыки вступления. Как симфоническое целое, эта музыка уступает совершеннейшим образцам вступления-Vorgspiel'я, которые мы находим в «Лоэнгрине» и «Тристане».

В музыкальном развитии здесь преобладают черты экспозиционности, что при наличии крайне медленного темпа приводит к статичности. Отсутствует убедительная логика в чередовании и взаимодействии образов: они проходят в простом сопоставлении. Так, за первым большим разделом, основанном на мотиве искупления (он же — мотив Грааля), после паузы, появляется мотив, символизирующий добродетель. Новая пауза — и звучит мотив веры. Последний составляет основу среднего раздела, более динамичного, прибли-

жающегося по типу к разработочному. Но интенсивности, впечатляемости настоящих разработок здесь нет вовсе. Далее, за репризным проведением первого мотива появляется мотив сострадания (пожалуй, наименее рельефный и выразительный из всех). Вступление постепенно переходит затем в первую сцену оперы¹.

Противоречия между выразительностью отдельных образов и малоубедительным их объединением, между программным замыслом и его конкретным выражением обусловили упомянутую выше противоречивость вступления к «Парсифалу». Наряду с общей разорванностью формы, следует еще отметить не оправданное логикой музыкального развития появление мотива сострадания. С точки зрения замысла в нем — конечный вывод (намек на Христа) и, следовательно, кульминация, но музыка в этом не убеждает. Таким образом, перед лицом абстрактного замысла оказался бессильным даже мощный вагнеровский симфонизм. Это лишний раз доказывает, насколько неподходящими для музыки становятся всякого рода отвлеченно-символистские концепции.

* * *

Прежде чем перейти к увертюре «Мейстерзингеров», следует еще упомянуть о второй редакции увертюры к «Тангейзеру». Для новых реформаторских принципов Вагнера очень показательно, как он переделал увертюру для постановки оперы в Париже в 1861 году. В этой редакции нарушена самостоятельность, законченность увертюры, которая теперь непосредственно вливалась в сцену вакханалии первого действия. Вагнер изъясил третью часть увертюры и прямо от репризы сонатного allegro перешел к вакхическим танцам первой сцены, которые естественно продолжили страстно-напряженную музыку второй части. Получилась как бы усеченная увертюра, состоящая из медленного вступления и сонатного allegro без коды. Парижская редакция, однако, не поколебала всемирной популярности первой редакции увертюры, принятой не только в концертах, но и в большинстве оперных постановок.

* * *

Впервые замысел «Нюрнбергских мейстерзингеров» возник у Вагнера в 1845 году. Тогда будущее произведение представлялось ему как комическая опера. Но лишь много лет спустя, в начале 60-х годов, композитор вплотную приступил к созданию оперы, в которой постарался отразить многие

¹ Для исполнения в концертах существует другая редакция со специальной одиннадцатитактовой концовкой.

важные проблемы, волновавшие его в то время. В результате «Мейстерзингеры», законченные в 1867 году, несмотря на наличие целого ряда превосходных комических сцен, оказались в целом произведением серьезным, местами философски-углубленным. Воспользовавшись историческими хрониками, Вагнер правдиво отобразил жизнь средневекового Нюрнберга и деятельность цеховых музыкантов — мейстерзингеров. Но, как всегда, прошлое у Вагнера тесно переплетается с задачами современности, и сюжет важен не сам по себе, а как предлог для раскрытия обобщающих актуальных идей.

Общезвестно, какую огромную роль в деятельности Вагнера играли проблемы искусства. Будучи основным предметом обширных литературных и музыкально-общественных интересов, они, разумеется, нашли отражение и в его операх. Так, несколько опер в совокупности выявляют особую линию в оперном творчестве Вагнера — условно говоря, линию искусства. Уже в «Тангейзере» главным героем становится представитель искусства (рыцарь-певец), а одна из важнейших сцен изображает состязание певцов. В «Лоэнгрине» тема искусства не отражена в сюжете, но зато основная идея оперы символически связана с этой темой (положение истинного художника в буржуазном обществе). В «Мейстерзингерах» как бы объединяются эти различные аспекты воплощения темы искусства: здесь на протяжении всей оперы раскрывается деятельность мейстерзингеров, главный герой является рыцарем-певцом, сцена состязания певцов становится развязкой оперы; в то же время действие подчинено идее, имеющей для Вагнера важное принципиальное значение.

В «Мейстерзингерах» Вагнер провозглашает идеал искусства, подчеркивая роль его народно-национальных истоков. В эпоху объединения Германии под властью Пруссии Вагнер тем самым отразил одну из ведущих проблем развития всей немецкой культуры, хотя и не смог при этом избежать некоторого националистического уклона. Безусловно, прогрессивной является основная идея, своего рода «рациональное зерно» всего замысла: подлинное искусство возможно лишь при сочетании вдохновения и мастерства. Вдохновение, не считающееся с законами формы, выработанными народными и профессиональными художниками, не может создавать полноценного искусства. В то же время мастерство, лишенное вдохновения, приводит к сухости, к холодному ремесленничеству. Эти важнейшие положения доказываются всем ходом развития сюжета, причем, как это часто бывает у Вагнера, отдельные образы оперы приобретают символическое значение. Именно в «Мейстерзингерах» «символизм» становится особенно подчеркнутым. Так, вдохновенный рыцарь-певец Вальтер, не знающий обычаев мейстерзингеров, оли-

цетворяет собой чистое вдохновение. Городской писарь Бекмессер, педант по части правил мейстерзанга, олицетворяет сухое, ремесленное мастерство. Образцом истинного художника становится Ганс Сакс (1494—1576) — подлинное историческое лицо, наиболее талантливый и мудрый художник в среде мейстерзингеров. Заключительный монолог Сакса выражает (словесно и музыкально-тематически) идеал истинного искусства — то есть главную идею оперы.

Критики Вагнера, в том числе такие объективные, как Римский-Корсаков, порой преувеличивали его догматизм в области оперной реформы, упуская из виду, что именно после провозглашения реформы (1849—1852) вагнеровские произведения достигают исключительного разнообразия жанра и формы и что в каждом из них трактовка музыкальной драмы различна. Индивидуально-неповторимый характер «Кольца нибелунга», «Тристана и Изольды», «Нюрнбергских мейстерзингеров», «Парсифаля» доказывает, что свои собственные реформаторские принципы Вагнер применяет с исключительной гибкостью, исходя прежде всего из идейного содержания и особенностей сюжета каждого произведения в отдельности. Поэтому нас не должно удивлять в «Мейстерзингерах» возвращение к некоторым старым оперным традициям. Последние Вагнер, очевидно, считал подходящими для оперы, написанной не на мифологический, а на историко-бытовой сюжет; оперы, не замкнутой в кругу возвышенно-трагедийных образов (как «Кольцо») и включающей, к тому же, целый ряд комических сцен. Следует также помнить, что замысел оперы возник еще до реформы, и мысленно обладался в более или менее обычные оперные формы. Вот почему мы встречаем в «Мейстерзингерах» отдельные замкнутые «номера» песенного характера, ансамбли (очень «по-оперному» звучит, например, великолепный квинтет третьего акта), хоровые эпизоды (им принадлежит ведущая роль), танцы. Вступлением же к опере становится развернутая увертюра.

Однако возвращение к некоторым оперным традициям не означало отказа от реформаторских завоеваний. Это относится в первую очередь к лейтмотивам, система которых довольно сложна и разветвлена и порой носит умозрительный характер. Роль речитативов, свободно построенных монологов и диалогических сцен также очень велика, но не исключительна, а наличие традиционных оперных форм способствует жизненности, реалистической убедительности всего произведения в целом¹.

¹ О сочетании традиционных и новаторских форм в «Мейстерзингерах» см. статью Н. Виеру в журнале «Советская музыка» за 1958 год, № 2.

Увертюра к «Нюрнбергским мастерзингерам» является подлинным музыкальным ядром всей оперы — не только ввиду наличия в ней важнейших музыкальных тем, но и потому, что она была создана раньше всей оперы.

Написав, по своему обыкновению, полный литературный текст оперы (в начале 60-х годов), Вагнер в 1862 году неожиданно быстро сочинил увертюру к ней, о чем он рассказывает в своих «Мемуарах» (Вагнер жил тогда в Бибрихе). «Сидя на балконе своей квартиры, — вспоминает он, — и глядя на простирающийся предо мною, в волшебном освещении заходящего солнца, «золотой» Майнц, с катящим в отдалении свои величественные воды Рейном, я вдруг ясно и отчетливо почувствовал вступление к «Мейстерзингерам». Однажды, в минуту тоски, оно встало предо мною, как далекое воздушное видение. Я сейчас же записал его в том самом виде, в каком оно и сейчас находится в партитуре, где с величайшей определенностью проведены все главные мотивы драмы»¹.

Следовательно, сопоставляя увертюру с оперой, находя тематические связи, нужно говорить не о том, какие эпизоды послужили основой для того или иного образа увертюры, а напротив, из каких образов увертюры выросли те или иные оперные эпизоды, как развиваются в опере эти образы.

Идейный замысел увертюры прост и убедителен. Сначала излагаются основные темы, символизирующие мастерство (темы мейстерзингеров) и вдохновение (темы Вальтера); в разработке они вступают во взаимодействие, а в репризе достигается их гармоничное слияние, воплощающее идеал истинного искусства.

Музыкально-тематическую основу увертюры составляют девять лейтмотивов. Но все они могут быть распределены по двум тематическим группам, так что общее впечатление возникает от контраста двух основных образно-интонационных сфер. Подобный принцип сближает эту увертюру с увертюрой к «Тангейзеру». Однако важнейшим отличием при этом является эпическая сдержанность и величавость увертюры «Мейстерзингеров», тогда как в «Тангейзере» господствовали горячность, страстность, предельная напряженность.

Для группы тем и мотивов, характеризующих мейстерзингеров (в более отвлеченном понимании — мастерство), показательны народно-песенный склад, ясная диатоническая основа, определенные жанрово-бытовые черты (марш, танец).

Тема, которой открывается увертюра, является важнейшей темой оперы. Она торжественно заканчивает увертюру, она же завершает собой всю оперу:



По своему значению эта тема может быть охарактеризована как тема мейстерзингеров или же как тема искусства мейстерзингеров (мейстерзанга). Отмеченная теми признаками, которые свойственны всем темам данной группы, она в то же время обладает особыми свойствами симфоничности: ее динамичный характер требует дальнейшего продолжения, широкого развития. Заряд «симфонической энергии» настолько велик, что движение не может остановиться в момент намеченной половинной каденции и продолжается все с той же интенсивностью:



Гораздо проще и симметричнее вторая тема, в которой особенно подчеркнута народно-жанровая основа:



Это марш мейстерзингеров, для которого Вагнер взял подлинную тему мейстерзингера Генриха Мёглинга.

Ранее уже упоминалось о том, что Вагнер, следуя традициям Вебера, подвергал некоторые темы своих увертюр

¹ Р. Вагнер. Моя жизнь, т. III, стр. 241.

широкому, распевному развитию (заключительная партия в увертюре к «Риенци», побочная партия в увертюре к «Тангейзеру»). Такого же рода развитию он подвергает и главную тему в увертюре к «Мейстерзингерам»:

39 [Sehr mäßig bewegt]



По-видимому, при сочинении увертюры Вагнер следовал лишь инстинкту музыканта-симфониста, но в опере это развивающее построение получило значение самостоятельного образа. Он появляется в оркестре в заключительном монологе Сакса при обращении к Вальтеру: «Как же могло оно (искусство — Г. К.) в глазах у вас ничтожным стать, когда так может награждать?». Исходя из этого указанный вариант главной темы иногда называют «темой искусства»¹.

Интересная модификация главной темы, данная в начале разработки, воспринимается юмористически благодаря острой скерцозности и специфическому, сухому звучанию деревянных духовых инструментов staccato.

40 Im mäßigen Hauptzeitmass



О. Нейтцель в своем путеводителе характеризует этот образ, как «мотив ремесленничества» (Motiv der Zunft)². Непросто увидеть в этом образе отражение комической линии «Мейстерзингеров». Мастерство цеховых музыкантов выступает здесь под видом сухого, педантичного ремесленничества, олицетворением которого является в опере Бекmesser. Именно эта музыка звучит в сцене состязания (третий акт), когда ученики подводят Бекмессера к возвышению, на котором он должен петь. Бекmesser, таким образом, выступает под музыку, являющуюся пародией на торжественное шествие мейстерзингеров.

Еще один мотив имеет в увертюре самостоятельное значение:



¹ См.: O. Neitzel. Der Führer durch die Oper, Leipzig, 1893, стр. 297.

² Там же, стр. 298.

Он появляется в пародийном фугато разработки. В немецкой литературе его иногда называют «мотивом спора» («Streit-Motiv»).

Но, возможно, к нему более подходило название «мотива пересудов», поскольку он звучит в той же сцене перед пением Бекмессера, сопровождая пересуды толпы по адресу писаря. Спор здесь не возникает, все единодушно его высмеивают.

Для группы тем и мотивов, олицетворяющих вдохновение и связанных с образом Вальтера, характерны гибкость и тонкость мелодических очертаний, свободная ритмика, значительная хроматизация мелодии и гармонии. В то время как жанровой основой тем мейстерзингеров были марш и танец, в темах второй группы заметно влияние песенно-романсных оборотов. В целом Вагнер народно-жанровым образам первой группы противопоставляет образы возвышенно-романтические.

Уже в главной партии увертюры звучит одна из тем Вальтера, выражающая его любовь к Еве:



В связующей партии появляется новый образ, характеризующий любовные мечтания и стремления Вальтера:

43 Bewegt, doch immer noch etwas breit



Наконец, в побочной партии звучат еще две его темы. Одна из них, выражающая счастье любви, становится завершающей темой третьей песни Вальтера:

44 Moderato
dolcissimo e espressivo



Другая выражает страстный порыв, поэтический экстаз героя («Motiv des Überschwangs» O. Neitzel):



Эта короткая тема, вернее, мотив по своему характеру и по типу развития, которому она подвергается, наиболее близка «тристановским» образам.

Перечисленные темы и мотивы, составляющие музыкально-тематическую основу увертюры, организованы Вагнером в стройную композицию, четко передающую идейный замысел оперы¹.

* * *

Если в предыдущих увертюрах Вагнер неизменно сочетал идейную насыщенность музыки с яркой картинностью, то в увертюре к «Мейстерзингерам» он приходит к идейно-обобщенному типу вступления, почти вовсе отказываясь от образности и яркой красочности. Характер всей увертюры более строгий, по сравнению с увертюрами 40-х годов. Но при этом композиционная сторона не стала простым повторением классических образцов: опираясь на закономерности сонатного *allegro*, Вагнер в то же время дал очень своеобразную трактовку формы, что было порождено конкретным, программным замыслом.

Первый большой раздел главной партии увертюры трехчастен: две темы мейстерзингеров окружают лирическую тему Вальтера. Это — особая, характерная для Вагнера трехчастная форма с замещающей репризой (реприза, возвращаясь к образному строю первой части, в то же время основана на новой теме). Значение такой формы заключается в сочетании стройности, образной симметричности с поступательностью развития.

Дальнейшее преобразование главной темы еще более подчеркивает развивающие тенденции, в то же время сохраняя связь с исходным образом. Если подобный поэтически облагороженный вариант «тем мейстерзингеров» действительно мыслился Вагнером как образ искусства, то становится понятной огромная напряженность звучания, достигнутая пре-

¹ Известно, что развитие лейтмотивной системы в операх Вагнера привело к почти полному исчезновению мелодий широкого дыхания. Отдельные тематические образования, не становящиеся сквозными образами оперы, также очень часто своей краткостью и характеристичностью напоминают лейтмотивы. Немецкие музыковеды обычно все вагнеровские характеристические образы называют просто мотивами. Но нужно помнить, что некоторые мотивы увертюры «Мейстерзингеров» не являются лейтмотивами.

жде всего путем полифонизации симфонической ткани. Вагнер не просто создает образ искусства, он показывает борьбу за его утверждение. Кульминация в конце главной партии очень впечатляющая.

Вся огромная главная партия в целом делится на два больших раздела: 1) экспозиционный (трехчастный) и 2) развивающий.

Хотя второй раздел главной партии кончается в основной тональности (C-dur), но в образном отношении и по характеру развития он приближается к связующей партии. В общем контексте он действительно становится связующим звеном между жанрово-бытовыми образами начала главной партии и вдохновенной лирикой побочной партии.

Собственно связующая партия коротка и основана на секвенционном проведении «мотива любовных стремлений» Вальтера (см. пример 43).

Ведущее значение в побочной партии приобретает тема любви Вальтера (см. пример 44), в развитие которой вплетается экзотическая тема (см. пример 45). Вагнер, как всегда, с большим мастерством сочетает две различные темы (два различных лейтмотива), так что вторая является как бы естественным продолжением первой.

Разработка начинается внезапно, в момент кульминации лирических образов побочной партии, как будто романтические грезы нарушило вторжение пошлой действительности. Звучит скерцозный вариант главной темы («тема Бекмессера»). Контраст образных сфер, данный на грани экспозиции и разработки, становится далее основой самой разработки.

Следует отметить мастерство разработочного развития в анализируемой увертюре. В увертюре к «Летучему голландцу» разработка была довольно однообразной и принципиально мало отличалась от крайних разделов увертюры; в «Тангейзере» увертюра по существу имела эпизод, вместо разработки, которая едва намечалась. Показательно также, что в увертюре к «Риенци» Вагнер, противопоставив разработку экспозиции, не смог сделать ее по-настоящему яркой и действенной, не смог избежать своего рода музыкальной схоластики. Лишь в «Мейстерзингерах» разработка привела во взаимодействие контрастные образы. Это доказывает не только возросшее мастерство, но (при сравнении с «Риенци») и важность для Вагнера программной основы. Когда разработка носила отвлеченный характер («Риенци», симфония C-dur), она плохо удавалась Вагнеру, но когда вступали в борьбу вполне конкретные в своем программном значении образы, разработка насыщалась динамикой и удивительной целеустремленностью развития.

В разработке увертюры «Мейстерзингеров» сталкиваются образы тупого ремесленничества и свободного вдохновения. Пласты различной по характеру музыки, чередуясь, создают впечатление борьбы, жаркой полемики. Но чувствуется при этом бесплодность того вдохновения, которое не имеет опоры в народных традициях: педантизм и тупое ремесленничество, казалось бы, приходят к торжеству, даже тема высокого искусства теперь окарικатурируется, становясь основой пародийного фугато:



Композитор использует здесь прием двойного фугато, добавляя еще один мотив Бекмессера (см. пример 40). Однако далее, образно говоря, самодовольству филистеров от музыки приходит конец. Властно звучит «тема мейстерзингеров», появляющаяся у тромбонов в момент кульминации фугато. Начинается подход к репризе.

Интересно задуманная и мастерски выполненная разработка в увертюре к «Мейстерзингерам» оказала некоторым своим приемами существенное влияние на последующих композиторов, особенно на Рихарда Штрауса. Отсюда берут начало и образы врагов в «Жизни героя» (деревянные инструменты стаккато) и пародийное, нарочито сухое фугато, высмеивающие профессоров-схоластов в «Тиле Эйленшпигеле».

Реприза, наступающая сразу после кульминации разработки, играет роль благополучной развязки и соединяет одновременно главную (первую) и побочную темы, «мастерство» и «вдохновение». Обе темы звучат в наиболее четко воспринимаемых крайних голосах (басы — главная тема, верхний голос — побочная тема). Кроме того, в средних голосах проходит ритмически измененная тема «марша мейстерзингеров», способствуя праздничности общего звучания:



Вагнер достиг гармоничного слияния различных образов: обе крайние темы слышатся отчетливо, но ни одна не подавляет другую (здесь, правда, исключительно ответственную задачу Вагнер ставит перед дирижерами). Восхищает полифоническое мастерство Вагнера. Но гармоничности синтеза также очень способствует инструментовка. Вагнер старается нейтрализовать индивидуальные тембровые и динамические качества различных инструментов, заставляя басы (фаготы, контрабасы, тубу) играть очень тихо, поручая верхнюю тему духовым и струнным одновременно, распределяя другие духовые и струнные по средним голосам (аккорды «марша мейстерзингеров»). Напомним, что в «Тангейзере» предельно резкий контраст тромбонов с трубами и остальной массы оркестра не давал задуманного синтеза противоположных начал и слияние происходило при безусловном господстве одного из них.

Великолепен эмоциональный эффект репризы: после общей суеты и напряженной кульминации разработки, она воспринимается как успокоение и символизирует, таким образом, достижение идеала.

В коде торжественность музыки усиливается, и уже всю мощь звучат темы мейстерзингеров (в обратном порядке: сперва «марш», далее основная тема). Здесь, как и в оперном финале, воспеваются хвала мейстерзингерам — представителям народного искусства и их «вождю» Гансу Саксу. В целом реприза и кода связаны с важнейшей сценой финала — монологом Сакса и финальным хором.

Вся увертюра заканчивается торжественно и громогласно, так же, как и опера. От этого заключения, как и от всей репризы, протягивается арка к финалу оперы, что придает особую стройность опере в целом.

Последние аккорды увертюры смыкаются с до-мажорным аккордом органа в начале первого акта. Но сама по себе увертюра выражает вполне законченную концепцию и для ее концертного исполнения добавляются всего лишь три формально завершающих тонических аккорда.

Вагнер не писал специального программного пояснения к увертюре «Мейстерзингеров», но ее содержание настолько конкретно выражено, в такой форме, что общая идейная направленность и значение образов становятся вполне ясными. Здесь, однако, мы сталкиваемся с более обобщенным типом программности, чем в предыдущих увертюрах. Картинность почти вовсе отсутствует, сюжетные моменты также слабо выражены. Но обобщенные идеи, тем не менее, облекаются в очень яркую и конкретную форму благодаря жанровой определенности большинства образов, и четко показанному «интонационному конфликту» между ними.

Можно попытаться следующим образом связать содержание увертюры с сюжетом оперы: экспозиция — мейстерзингеры и Вальтер с его любовью к Еве (мастерство и вдохновение); разработка — соперничество Вальтера с Бекмессером (столкновение ремесленной ограниченности со свободным вдохновением); реприза — победа Вальтера благодаря помощи Сакса (идеальное слияние мастерства и вдохновения).

С точки зрения оркестровых красок увертюра к «Мейстерзингерам» — произведение очень строгое, не отличающееся особой колоритностью (лишь в коде достигается чисто вагнеровский блеск звучания). Отдельные индивидуальные тембры имеют не красочное (изобразительное), а выразительное значение. Таковы, например, переключки деревянных духовых в теме Вальтера (главная партия), или юмористическое звучание деревянных духовых стаккато (разработка) и властное провозглашение главной темы тромбонами (конец разработки). Но вообще здесь преобладают смешанные тембры, что становится характерной чертой позднего оркестрового стиля Вагнера. Это смешение тембров особенное значение, как уже отмечалось, приобретает в репризе.

Не внешней красочностью, волшебством звучаний привлекает эта увертюра, а необыкновенной ясностью концепции, стройностью формы и теми изумительными качествами подлинного симфонизма, которые делают произведения монолитным и оставляют сильнейшее впечатление, несмотря на некоторую сдержанность и известное преобладание рационализма. В этой гениальной увертюре запечатлены не вдохновенные юношеские порывы, а мудрость великого художника, достигшего полной творческой зрелости.

Заключение

ВАЖНЕЙШИЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРНЫХ УВЕРТЮР ВАГНЕРА

На протяжении почти полувекового творческого пути отношение Вагнера к оперной увертюре постепенно изменялось, в результате чего симфонические прологи к его операм приобретали самые различные формы. Эволюция вагнеровских увертюр тесно связана как с реформаторской деятельностью композитора, так и с общими тенденциями, которые были характерны для трактовки этого жанра другими европейскими композиторами в разные периоды XIX века. В результате мы находим в операх Вагнера, не считая двух ранних, следующие основные разновидности увертюр: 1) блестящую фантазию на оперные темы («Риенци»); 2) законченные по концепции программные увертюры («Летучий голландец», «Тангейзер», «Мейстерзингеры»); 3) обобщающие, но однородные по своей образности вступления — Vorspiel'u («Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Парсифаль»); 4) вступления «местного» значения, вводящие в первую сцену оперы («Кольцо нибелунга»).

Программные увертюры Вагнера в известном смысле можно считать вершинами в развитии данного жанра. С одной стороны, вагнеровские увертюры, не уступая в художественном отношении лучшим увертюрам предшественников, отразили более поздний этап европейского симфонизма, связанный с расцветом программного направления. С другой стороны, после них в творчестве западноевропейских композиторов увертюра уже изживает себя, и все чаще операм предшествуют более короткие вступления. И сам Вагнер, как мы знаем, после 1848 года отдает предпочтение подобным вступлениям.

Увертюры Вагнера примечательны яркой индивидуальностью, что определяется в первую очередь конкретным программным содержанием каждой из них, а также жанровыми особенностями соответствующих опер. Но это не исключает и многих существенных общих черт. Последние связаны с некоторыми важными принципами, на основе которых создавались лучшие увертюры Вагнера.

* * *

Тематической основой вагнеровских увертюр являются оперные темы, чаще всего лейтмотивы. Именно лейтмотивность — наиболее оригинальная особенность этих увертюр. Кроме того, следует подчеркнуть, что Вагнер в них совершенно не вводил неоперных тем (как это сделал Бетховен с главной темой «Леоноры № 3»).

Важным завоеванием вагнеровской увертюры является ее обязательная связь с важнейшей в драматургическом отношении сценой оперы. Такая связь не только способствует более яркой программной конкретности увертюры, но усиливает идейно-обобщающее значение последней.

Что касается трех симфонических введений к операм 40-х годов (включая вступление к «Лоэнгрину»), то их особое положение в истории данного жанра подчеркивается еще и авторскими программными пояснениями. Достоинства этих пояснений сводятся к следующему: они в художественной форме, в свободном изложении знакомят слушателей с идеей произведения, его основными образами; они объясняют чередование и развитие образов в точном соответствии с особенностями музыкальной формы.

Однако замысел и его выполнение, авторская программа и объективное содержание музыкального произведения не всегда совпадают. В этом убеждают и вагнеровские пояснения. Так, задуманное композитором гармоничное слияние двух противоположных начал в финале увертюры к «Тангейзеру» на деле не осуществилось, налицо определенное господство одного из образов, что привело к противоречию между музыкой и программой к ней. Еще более субъективный характер носит программа вступления к «Лоэнгрину». Здесь, как мы видели, авторское толкование выглядит весьма спорным: связь вступления с содержанием оперы несомненна, тогда как воплощение в нем философских рассуждений о человечестве, лишенном любви, и изображение лишь ангельского сонма с чашей Грааля, а не самого Лоэнгрин, — все это представляется натянутым.

* * *

Подлинно программные произведения предполагают, как правило, определенную специфичность музыкально-выразительных средств. С этой точки зрения постараемся обобщить данные предшествующих анализов.

Увертюры Вагнера отличаются специфической образностью, той характерностью образов, которая типична для большинства программных произведений. Подобная характерность в программной музыке обычно достигается путем картинности, изобразительности или же посредством подчеркивания жанровых моментов.

Картинность — существенный элемент вагнеровских увертюр. Изображение моря и завываний ветра в «Летучем голландце», шествие пилигримов, появление волшебных видений в сгустившихся сумерках, вакханалия, грот Венеры в увертюре к «Тангейзеру», появление волшебного видения во вступлении к «Лоэнгрину» — все эти эпизоды носят картинно-изобразительный характер и доказывают величайшую способность Вагнера к «музыкальной живописи».

Вагнера нередко справедливо упрекали в пренебрежении выразительными возможностями жанровых характеристик (например, Римский-Корсаков в статье «Вагнер и Даргомыжский»). Но если в операх этот недостаток действительно очень заметен, то в увертюрах он дает себя чувствовать меньше. В общем масштабе той или иной увертюры жанровые образы занимают у Вагнера значительное место¹. Так, основные образы увертюры к «Тангейзеру» непосредственно связаны с тем или иным традиционным жанром: в начале увертюры — хорал, в музыке вакханалии — танцевальность, скерцозность, в побочной партии Allegro — марш, в центральном эпизоде — ариозность. В увертюре к «Летучему голландцу» — балладная песенность в побочной партии, песенность в эпизоде разработки (хор матросов). Значительно меньше дают себя знать жанровые черты во вступлении к «Лоэнгрину». Как уже было отмечено, жанр хорала здесь значительно переосмыслен. Но все же в хоральной основе главного образа сомневаться не приходится. В более же поздней опере «Мейстерзингеры» Вагнер, в связи с повышением роли жанрового начала во всей опере, насыщает жанровыми образами и увертюру, которая в этом отношении похожа на увертюру к «Тангейзеру» (в ней использованы такие жанры, как марш, песня, скерцо, fuga).

¹ Мы имеем в виду как народно-бытовые жанры (танец, марш, песня, хорал), так и жанры, утвердившиеся в профессиональной музыке как выражение определенного содержания (скерцо, fuga, ариозо и т. д.).

Весьма поучительно знакомство с вагнеровской трактовкой формы. Композитору равно чужды как шаблон, пассивное следование установившимся традициям, так и полный произвол, пренебрежение к традициям. Те или иные отступления от классических норм в увертюрах Вагнера всегда непосредственно вызываются программным содержанием. С другой стороны, в нем также находит оправдание выбор той или иной традиционной формы.

В увертюре к «Летучему голландцу» стремление подчеркнуть тяготеющее над Голландцем проклятие привело к использованию соответствующего оперного лейтмотива как сквозного образа увертюры — симфонического лейтмотива. В этой же увертюре отражение оперной развязки вызвало объединение репризы и коды, а также мажорное преобразование основных мотивов Голландца.

В увертюре к «Тангейзеру» обращает на себя внимание незавершенность первой части (неожиданный переход к Allegro, наличие эпизода, вместо разработки, признаки зеркальной репризы). Все эти моменты обоснованы в программном пояснении Вагнера. Общая монументальность замысла вызвала к жизни необычную форму целого — гигантских размеров сложную трехчастную форму с сонатным Allegro в качестве средней части.

Своеобразие замысла вступления к «Лоэнгрину» привело к совершенно новой форме темброво-полифонических вариаций. Там же стремление к непрерывности, текучести музыки породило прием затушевывания каденций. Особенности содержания целого привели к невиданной «сосредоточенности» динамики, что образовало единую динамическую волну на всем протяжении произведения.

А вот случаи использования традиционных приемов. В увертюре к «Летучему голландцу» принцип рондо-сонаты оправдан тем, что главная тема характеризует вечные скитания Голландца и потому часто повторяется. Там же прием введения эпизода в разработку (хорошо известный со времен «Героической» симфонии Бетховена) обоснован необходимостью дать яркий контраст к бурным переживаниям героя. В увертюре к «Тангейзеру» репризная трехчастность первой части связана с картиной шествия, постепенно приближающегося и снова удаляющегося. Во вступлении к «Лоэнгрину» уравновешенность целого и прием обрамления также объясняются программно-сюжетными моментами.

Знакомство с трактовкой формы в увертюрах Вагнера позволяет сделать вывод, что композитор, как и многие программные симфонисты, в каждом случае индивидуализировал форму, соотносясь с конкретным программным содержанием.

Если в «Летучем голландце» форма еще отличается известной незрелостью, то в следующих двух операх увертюры поражают классическим совершенством формы, несмотря на то, что последняя далека от традиционности. Безусловно, Вагнер обладал поразительным чувством музыкальной формы, какое доступно было лишь величайшим музыкантам. Та «бесформенность»¹, в которой его упрекали многие критики, отчасти проявилась впоследствии в его музыкальных драмах и была обусловлена сложным сочетанием принципов драмы с принципами музыкальными. В самостоятельных же симфонических эпизодах, то есть в эпизодах чисто музыкальных, чувство формы Вагнеру никогда не изменяло (вспомним, например, удивительно своеобразный, но очень логично построенный траурный марш из «Гибели богов»).

* * *

В программных произведениях такие отдельные средства выразительности, как мелодия, гармония, инструментовка, ритмика, динамика непременно становятся специфичными, поскольку специфичностью обладает круг образов в целом. В результате программность увертюр Вагнера приводит к целому ряду интересных находок в различных областях выразительности. При этом наибольшее значение приобретает инструментовка. В увертюрах Вагнера она не только чрезвычайно свежа, колоритна, разнообразна, она в то же время играет важнейшую роль и в подчеркивании характерности образов, и в драматических эпизодах, и в строении формы. «Инструментовка и экспрессия у Вагнера доведены до высшей степени художественной выразительности, — пишет Н. А. Римский-Корсаков. — Ни с чем не сравнимый его колорит, изобилие оттенков, его удивительные нарастания и уменьшения звучности, блеск и поразительная сила его оркестра — поистине изумительны. В этом отношении можно быть с ним равным, но превзойти его нельзя»².

Уже в увертюре к «Риенци» Вагнер выказал блестящее оркестровое мастерство, но там оно служило задачам внешней эффектности, тогда как в последующих увертюрах композитор полностью согласует инструментовку с программным содержанием, с глубокой драматической выразительностью. Правда, в 40-е годы в инструментовке, как и вообще в трактовке оперы, он был еще во многом связан с пред-

¹ Вернее, чрезмерная усложненность и растянутость.

² Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки, СПб, 1911, стр. 157.

шествующими традициями, но при этом гораздо смелее и последовательнее, чем предшественники и многие современники, добивался нужной выразительности путем использования многообразных оркестровых приемов. Как отмечает А. Карс, Вагнер «овладевал всяким едва намеченным приемом и без видимого экспериментирования добивался того исчерпывающего результата, к которому другие лишь робко стремились»¹.

Великолепен образ морской стихии в начале увертюры к «Летучему голландцу», где использованы, казалось бы, самые простые средства: тремоло скрипок и «возгласы» духовых инструментов на этом фоне (валторны и фаготы). Данный прием развивается в увертюре к «Тангейзеру», где духовые также чрезвычайно выразительно звучат на фоне струнных в середине первой части и в финале. Но фактура более сложная: у скрипок не «пассивное» тремоло, а фигурации, значительную роль играют деревянные духовые, а с темой пилигримов вступают тромбоны и туба. Этот эпизод, как отмечалось выше, имеет не столько изобразительное, сколько выразительное значение. Вообще Вагнеру принадлежит заслуга в раскрытии огромных выразительных возможностей, какими обладают медные инструменты в качестве ведущего, мелодического элемента на фоне остальных инструментальных групп. Позже этот принцип был чрезвычайно уместно применен в характеристике Зигфрида-героя (финал «Валькирии»).

Для создания волшебных картин Вагнер смело пользуется высочайшими регистрами скрипок в сочетании с приемом *divisi*. На этой основе выросли эпизод «Грота Венеры» в увертюре к «Тангейзеру» и начало вступления к «Лоэнггину». Нашему представлению о волшебных видениях содействует также общая легкость звучания, которая достигается не только преобладанием высоких регистров, но и отсутствием баса как элемента оркестровой фактуры. Создается впечатление воздушности, невесомости, музыка как бы плывет. С этим мы встречаемся и в увертюре к «Летучему голландцу» (образ плывущего корабля Голландца) и в увертюре к «Тангейзеру» (начало вакханалии) и в «Лоэнггине» (начало и конец вступления). Совершенно другие средства используются для создания образов колоссальной мощи, разгула стихийных сил. Тогда регистровый диапазон расширяется до предела, басы становятся тяжелыми, «фундаментальными», все средства служат одной цели: достижению наиболее сильной звучности (см. разработку в увертюре «Летучего гол-

ландца», конец второй части в увертюре к «Тангейзеру», кульминацию во вступлении к «Лоэнггину»).

Если в увертюрах 40-х годов Вагнер чрезвычайно повысил роль медных духовых инструментов, то и другие группы оркестра у него значительно расширяют свои выразительные возможности. Выше шла речь о скрипках. Очень часто Вагнер использует виолончели в ведущих мелодиях, придавая им удивительную глубину выразительности. Впервые такое яркое применение виолончелей мы встречаем в увертюре к «Риенци» (см. гл. II). В увертюре к «Тангейзеру» проникновенно звучала «тема раскаяния» у виолончелей с альтами.

Уже в произведениях, написанных до 1849 года, Вагнер «достиг такого гармонического богатства звучности у одних деревянных духовых инструментов, какой не удавалось достичь композиторам начала XIX века, даже когда они прибегали к медным духовым инструментам»¹. В «Тангейзере» сочетание кларнетов, фаготов и валторн передает суровый характер песни пилигримов. В «Лоэнггине», напротив, деревянная группа трактована в плане особой просветленности, идиллической созерцательности (второй раздел вступления). В обоих случаях выразительность и колоритность инструментального приема порождена программным содержанием.

В увертюрах 40-х годов Вагнер, подчиняя все средства основному программному содержанию, проявляет мудрую экономию, берегая те или иные инструменты для решающих, кульминационных эпизодов. Такой подход к инструментальному развитию мы наблюдали в первой части увертюры к «Тангейзеру» и во вступлении к «Лоэнггину». В последнем случае последовательность Вагнера поистине вызывает восхищение. Формообразующая роль инструментовки особенно сказывается в увертюрах к «Тангейзеру» и «Лоэнггину», где она отмечает основные разделы формы (первая часть увертюры к «Тангейзеру» и все вступление к «Лоэнггину»).

* * *

Как симфонические произведения оперные увертюры Вагнера лишены тех противоречий, которые были присущи его музыкально-драматическим произведениям. Глубокие по своему идейному содержанию, яркие по музыкальным образам, великолепные по оркестровому колориту и симфоничные в высшем смысле этого слова, они являются одной из вершин мирового программного симфонизма.

¹ А. Карс. История оркестровки, М., 1932, стр. 213.

¹ А. Карс. Цит. изд. стр. 212.

1. А. Альшванг. Рождение и гибель Зигфрида, Избранные статьи, М., 1959.
2. Н. Виеру. «Мейстерзингеры» и оперная реформа Вагнера, «Советская музыка», 1958, № 2.
3. А. Кенигсберг. «Кольцо нибелунга» Вагнера, М., 1959.
4. Ф. Лист. «Летучий голландец» Рихарда Вагнера, Избранные статьи, М., 1959.
5. F. Liszt. «Tannhäuser», Gesammelte Schriften und Dichtungen, B. 2, Leipzig, 1910.
6. В. Михайловский. «Лоэнгрин». Опыт анализа вагнеровской музыкальной драмы, изд. Русского театрального общества, 1923.
7. O. Neitzel. Der Führer durch die Oper, B. 1, Abl. 3, Leipzig, 1893.
8. Р. Роллан. «Тристан», Музыканты наших дней, М., 1938.
9. А. Серов. «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера на русской оперной сцене Избранные статьи, т. 1, М.—Л., 1950.
10. И. Соллертинский. «Моряк-скиталец» Рихарда Вагнера, Музыкально-исторические этюды, Л., 1956.
11. Н. Финдейзен. «Нюрнбергские мейстерзингеры», М., 1914.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

I. Литературные произведения Р. Вагнера на русском и немецком языках

1. Р. Вагнер. Моя жизнь. Мемуары, тт. 1—3, изд. «Грядущий день», М., 1911—1912.
 2. Р. Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям, изд. то же, М., 1911.
 3. Р. Вагнер. Об увертюре (перевод с нем. В. Э. Шольца), «Русская музыкальная газета», 1898, № 12.
 4. Увертюра к «Моряку-скитальцу» (перевод из «Programmatische Erläuterungen» Р. Вагнера), «Русская музыкальная газета», 1894, № 12.
 5. Вступление к «Лоэнгину» (перевод К. Л. из «Programmatische Erläuterungen» Р. Вагнера), «Русская музыкальная газета», 1894, № 3.
 6. R. Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen, Aufl. 5, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- В аспекте основной темы настоящей брошюры особое значение имеют следующие работы Вагнера:
- а. Über die Ouvertüre, B. 1.
 - б. Programmatische Erläuterungen, B. 5.
 - в. Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen, B. 5.

II. Русские и иностранные работы о Вагнере и его произведениях

а) общие

1. А. Альшванг. Р. Вагнер, Избранные статьи, М., 1959.
2. Р. Грубер. Р. Вагнер, М., 1934.
3. М. Друскин. Р. Вагнер, М., 1958.
4. М. Друскин. Черты реализма в творчестве Вагнера, «Советская музыка», 1955, № 5.
5. Ю. Капп. Р. Вагнер, М., 1913.
6. А. Лиштанберже. Р. Вагнер как поэт и мыслитель, М., 1905.
7. Н. Римский-Корсаков. Вагнер и Даргомыжский, Музыкальные статьи и заметки, СПб, 1911.

III. Романтизм и романтическая опера

1. Г. Гейне. Романтическая школа. Собрание сочинений, изд. Academia M., 1936.
2. В. Ивашева. История зарубежных литератур XIX века, т. 1, изд. МГУ, 1955.
3. И. Соллертинский. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. Музыкально-исторические этюды, Л., 1956.
4. В. Ферман. Немецкая романтическая опера. Оперный театр. М., 1961.
5. Ф. Шиллер. Георг Веерт, М.—Л., 1932.

IV. Оперная драматургия, история и специфика увертюры, вопросы программности, инструментовка

1. Б. Асафьев. Увертюра «Руслан и Людмила» Глинки. Избранные труды, т. 1, М., 1952.
2. Н. Boistieber. Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. Leipzig, 1913.
3. М. Друскин. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952.
4. А. Карс. Истории оркестровки. М., 1932.
5. М. Коваль. О прогрессивной роли программной музыки, «Советская музыка», 1951, № 7.
6. Л. Кулаковский. Программность и проблема восприятия музыки, «Советская музыка», 1951, № 5.
7. И. Рыжкин. Об историческом развитии программности, «Советская музыка», 1951, № 5.
8. А. Серов. Тематизм увертюры «Леонора» (этюда о Бетховене). Избранные статьи, т. 1, М.—Л., 1950.
9. Б. Ярустовский. Драматургия русской оперной классики. М., 1952.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	3
Глава I. Оперная увертюра как программное произведение . .	4
Глава II. Путь Вагнера к зрелым увертюрам	17
Глава III. Творчество Вагнера на переломе. Увертюра к опере «Летучий голландец»	27
Глава IV. Увертюра к опере «Тангейзер»	49
Глава V. Вступление к опере «Лоэнгрин»	68
Глава VI. Оперные вступления послелоэнгриновского периода. Увертюра к опере «Нюрнбергские мастерзингеры» .	85
Заключение. Важнейшие особенности оперных увертюр Вагнера	103
<i>Краткая библиография</i>	110

Георгий Вильгельмович Крауклис
ОПЕРНЫЕ УВЕРТЮРЫ Р. ВАГНЕРА

Редактор А. Трейстер
Технический редактор Р. Орлова

Подп. к печ. 14/V—64 А01620 Форм. бумаги 60×90/16
Печ. л. 7,0 Уч.-изд. л. 6,14 Тираж 3400
Изд. № 662 Т. п. „Музгиз“ 1964 № 848 Зак. 93 Цена 31 к.
Издательство „Музыка“, Москва, Софийская набережная, 30.
Типография № 2 Росглавполиграфпрома,
г. Рыбинск, ул. Чкалова, 8.