

На правах рукописи



КУЗНЕЦОВ Григорий Андреевич

ВАГНЕРОВСКИЙ HELDENTENOR:

ОТ РИЕНЦИ ДО ЗИГФРИДА

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2017

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Академия хорового искусства имени В.С. Попова» на кафедре истории и теории музыки

Научный руководитель:

ЗЕЙФАС Наталья Михайловна

доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства имени В.С. Попова»,
профессор кафедры истории и теории музыки

Официальные оппоненты:

Векслер Юлия Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», профессор кафедры истории музыки (Нижний Новгород)

Нагина Дана Александровна, кандидат искусствоведения, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки им. Гнесиных», доцент кафедры аналитического музыкознания (Москва)

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (Санкт-Петербург)

Защита состоится 16 февраля 2018 г. в 15:00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство при ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан « » _____ 2018 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Собакина Ольга Валерьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. На протяжении без малого двух столетий творчество Рихарда Вагнера занимает важнейшее место в мировой музыкальной культуре. Одиннадцать из тринадцати опер композитора (за исключением двух самых ранних) регулярно исполняются на зарубежных сценах. С 1990-х г. их регулярно ставят на языке оригинала не только в столичных театрах, но и в других городах России.

Тем не менее, квалифицированных исполнителей для этого репертуара у нас в стране можно пересчитать по пальцам, да и за рубежом ощущается их дефицит. Еще в 1966 г. американский критик Мартин Бернхаймер утверждал, что в мире осталось не более шести певцов, способных «продрагаться» сквозь партии героических теноров (нем. - Heldentenor). А спустя почти сорок лет он же сравнил важнейший для опер Вагнера тип голоса с птицей додо, чье полное исчезновение было не сразу замечено учеными. Последними представителями «вымирающего» вида назвал себя и Джона Вickers выдающийся американский певец Джеймс Кинг.

Сложилось мнение, будто вагнеровский тенор должен обладать мощным голосом, способным «пробить» звучание позднеромантического оркестра, физической выносливостью, а также насыщенным нижним регистром. Распространенный тезис о «баритональной» природе Heldentenor отпугивает исполнителей или заставляет их перенапрягать голос в попытках дотянуться до превратно понятых «стандартов качества». Даже те, кто соответствует подобным стандартам, делая ставку на мощь и «мужественность» звучания, утрачивают интонационное и динамическое разнообразие, а соответственно, тонкость и глубину интерпретации. Назрела необходимость в комплексном научном исследовании феномена Heldentenor в исторической перспективе.

Степень научной разработанности темы. За полтора столетия на прочном фундаменте вагнероведения, заложенном современниками композитора, было воздвигнуто монументальное здание. При всей ценности и разносторонности материала, накопленного усилиями музыковедов и представителей других отраслей знания, а также исполнителей и педагогов, проблемы вагнеровского вокала в целом и Heldentenor в частности до последнего времени детально не исследовались. Положительный сдвиг наметился в последние десятилетия, когда на Западе вышло несколько фундаментальных трудов, более тесно связанных с темой нашего исследования.

Наибольшее внимание вокальному языку опер Вагнера уделено в книгах музыковедов Кэролин Эббэйт «Неспетые голоса. Опера и музыкальный рассказ в девятнадцатом веке» (1991), Томаса Грея «Вагнеровская музыкальная проза: тексты и контексты» (1995) и Дэвида Триппетта «Вагнеровские мелодии. Эстетика и материализм в немецкой музыкальной идентичности» (2013).

Обширный материал содержится в трудах по истории и теории исполнительства. В отечественной литературе выделим ставший библиографической редкостью трехтомник В.А. Багадурова «Очерки по истории вокальной педагогики» (1956) и монографию Л.К. Ярославцевой «Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков» (2004). Среди зарубежных публикаций путеводной нитью в лабиринтах вагнеровского исполнительства могут стать обширное биографическое исследование Карлы Марии Вердино-Зюльвольд «Нам нужен герой: Heldentenor'a от времен Вагнера до наших дней – критическая история» (1989), статья Йенса Мальте Фишера «Sprechgesang или бельканто: к истории исполнения Вагнера» (1992) и глава «Мейстерзингеры: к истории исполнения Вагнера» в его же монографии «Рихард Вагнер и его значение» (2013). К ним примыкают работы историка вокального искусства Джона Поттера, рассматривающего Heldentenor в контексте общей эволюции тенорового исполнительства (2009), а также статьи из так называемых компендиумов, вышедших в 1992 г.: «Вагнер и его певцы» Дезмонда Шоуи-Тейлора, «Пение» и «Вагнер в записи: переоценивая пение в ранние годы» Дэвида Брэкбилла. С разной степенью детализации они пытаются осмыслить историю вагнеровского вокального исполнительства и либо выявить причины сегодняшнего кризиса, либо доказать его отсутствие.

Особого внимания заслуживает диссертация американского исследователя Брайана Джеймса Уотсона «Вагнеровские Heldentenor'a: разоблачение мифов» (2005), ставшая одним из стимулов для научной деятельности автора настоящего исследования. Поставив своей целью поверить устоявшиеся мнения точными знаниями, Уотсон сосредоточивается на вокально-технической стороне вопроса, но не дает целостного представления о многогранном феномене вагнеровского тенора в его становлении. Этапы формирования концепции Heldentenor прослеживаются на основе ранних публикаций Вагнера, противопоставлявших немецких певцов их итальянским и французским коллегам, дальнейшая же эволюция намечена схематично.

Немалую ценность представляют исследования, посвященные вопросам драматургии и образам ключевых персонажей. Так Саймон Уильямс в книге «Рихард Вагнер и романтический герой» (2004) выделяет три типа персонажей, выдвигавшихся на передний план в разные периоды творчества композитора: романтический, эпический и герой-мессия. В работе Дитера Борхмейера «Драма и мир Рихарда Вагнера» (2003) произведения композитора рассмотрены с позиции историка литературы и театра. Особняком стоит труд американского профессора германистики, киноведения и сравнительной литературы Марка Вайнера «Рихард Вагнер и антисемитское воображение» (1997), где корни Heldentenor отыскиваются в расовых воззрениях композитора. Однако собственно вокальная проблематика и здесь остается на периферии.

Ни в одной из известных нам работ не ставится задача обобщить накопленные сведения, досконально проанализировать партии героического тенора как практическое воплощение художественных идей Вагнера. Поскольку певец в трактовке образа исходит из авторского текста, представляющего собой нерасторжимое единство слова и музыки, очень важно понять, чего именно добивался композитор в каждом конкретном эпизоде. Для этого недостаточно разбирать вокальную строчку – вагнеровская концепция «драматического певца» (певца-актера) предполагает понимание гармонии, особенностей драматургии и формы, а также активное взаимодействие солиста с оркестром.

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

Предметом изучения являются партии героического тенора в операх Рихарда Вагнера 1840-х г. и тетралогии «Кольцо нибелунга».

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

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

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

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

Пытаясь осмыслить и связать воедино внушительный объем сведений, накопленных учеными разных стран, диссертант опирался в первую очередь на обширное литературное наследие самого композитора, которое на русском языке представлено далеко не в полном объеме, а в переводах и пересказах (как русских, так и англоязычных) трактуется подчас весьма свободно. Краеугольными камнями стали шестнадцатитомное «Полное собрание трудов и поэзии Рихарда Вагнера» в издании 1911 г. и «Полное собрание писем», выходящее с 1967 г. и насчитывающее на данный момент 25 томов (до 1874 г.), а также отдельные публикации писем композитора.

Дополнить и систематизировать сведения, содержащиеся в литературно-эпистолярном наследии Вагнера, помогают свидетельства и воспоминания тех, кто тесно сотрудничал с композитором, находился с ним в дружеских и родственных отношениях. Особую ценность представляют воспоминания вокального педагога Юлиуса Гея «Рихард Вагнер как наставник исполнителей», его же фундаментальный труд «Немецкое обучение пению» (общепринятый перевод заглавия – «Немецкая школа пения», 1885), а также изданные в 1976–1977 г. дневники Козимы Вагнер.

Для уточнения биографий героических теноров, других фактических данных и терминологии использован ряд фундаментальных справочников и энциклопедий. Ценный материал почерпнут из трудов, упомянутых в обзоре литературы.

Опорной базой исследования стали клавиры и партитуры с авторскими ремарками, в том числе зафиксированными на репетициях современниками композитора, а также аудиозаписи, оставленные выдающимися исполнителями прошлого. Подробно разобраны шесть опер, в которых представлены основные этапы становления и развития феномена *Heldentenor* (1840–1874). Отдельно не рассматриваются, хотя и неоднократно упоминаются «Летучий голландец» и «Золото Рейна», где нет партий героических теноров. Созданные в процессе работы над «Кольцом нибелунга» образы Тристана и Вальтера фон Штольцинга, а также образ заглавного героя последней оперы композитора, обладая неповторимой индивидуальностью, вписываются в общие закономерности, выявленные в данной работе.

Научная новизна данной работы определяется ее целью и поставленными задачами. Впервые в отечественном и зарубежном музыковедении феномен вагнеровского героического тенора получает комплексное и системное освещение:

1. Систематизированы разрозненные сведения и факты, связанные с предпосылками к возникновению феномена *Heldentenor*, эволюцией отношения композитора к вокалу и созданием собственного вокального стиля, а также с осмыслением амплуа героического тенора после смерти Вагнера.
2. Проведен комплексный музыкально-теоретический и исполнительский анализ партий *Heldentenor* в операх 1840-х годов и тетралогии «Кольцо нибелунга».

3. Раскрыт композиторский идеал героического тенора, неразрывно связанный с концепцией драматического певца.

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

Практическая значимость. Частично разрешая накопленные противоречия в трактовке феномена Heldentenor и представляя его комплексную картину, настоящая работа способна привлечь к данному репертуару новые поколения педагогов и певцов. Детальная характеристика конкретных партий поможет подготовиться к трудностям каждой из них, понять, какими представлял композитор своих героев, и на этой основе выработать собственный подход к исполнению. Обширный документальный материал, по большей части не публиковавшийся на русском языке, может быть полезен также для исследователей, педагогов, студентов и любителей музыки.

Специфика темы диссертации, а также поставленные цели и задачи потребовали применения совокупности **методов исследования**. Для осмысления феномена Heldentenor в целом использован *системный подход*. С помощью *ретроспективного метода* (метода исторического моделирования) воссоздан процесс становления и развития феномена. Применение *метода биографической реконструкции* позволило проследить историю взаимоотношений композитора с исполнителями его опер и вокальными педагогами, а также дальнейшую эволюцию вагнеровского исполнительства. Осмысление накопленных сведений о вокальном стиле и обширного литературного наследия Вагнера потребовало привлечения *текстологических* и *сравнительно-аналитических* методов. Для изучения нотных источников были применены *музыкально-аналитические методы*, основанные на элементах методов *целостного анализа* (В.А. Цуккерман, Л.А. Мазель), *анализа вокальных произведений* (Е.А. Ручьевская, Л.П. Иванова, В.П. Широкова), а также *методы вокально-технического* и *исполнительского анализа*; пристальное внимание уделялось особенностям мелодики, ее взаимосвязям с поэтическим словом и другими элементами вагнеровской музыкальной драмы. При рассмотрении вокально-технической специфики партий учитывались и *практические профессиональные навыки* исследователя.

Терминологический аппарат диссертации состоит по большей части из понятий, широко используемых в отечественном музыкознании, а также вокально-методических терминов, утвердившихся в трудах Л.Б. Дмитриева, В.П. Морозова и

американского вокального педагога Ричарда Миллера. Используются понятия, выработанные за полтора столетия исполнительской практики и отраженные в зарубежной литературе (К.М. Вердино-Зюльвольд, Р. Клойбер, Музыкальный словарь Гроува и др.).

Положения, выносимые на защиту:

- Вопреки расхожему мнению, «красивое пение» («благозвучие») было художественным идеалом Вагнера. В работе с исполнителями, в письмах и публикациях он настаивал на сочетании качественного вокала с безупречной актерской игрой.
- Вагнеровский вокальный стиль неотделим от концепции музыкальной драмы. Heldentenor как важнейшая составляющая этого стиля стал плодом переосмысления передовых достижений итальянской и французской школ пения с учетом особенностей немецкого языка, психологии немецких артистов и их вокально-технических данных.
- На протяжении полутора веков понимание феномена Heldentenor непрерывно изменялось и дифференцировалось. Однако тембровые ожидания части публики и критиков до сих пор основываются на «золотом» периоде его истории (середина XX в.).
- Многоликую галерею героев в операх Вагнера объединяет сложившаяся в начале 1840-х г. и в дальнейшем развивавшаяся и уточнявшаяся концепция героя как незаурядной личности. Эта личность, противостоящая «толпе», наделена неповторимой индивидуальностью и вместе с тем выступает представителем всего человеческого рода.
- Индивидуальностью образа определяются особенности вокального языка в каждой из рассмотренных партий, а также исполнительские задачи и трудности.

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

Структура. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 317 источников (93 на русском языке, 85 на английском, 119 на немецком, 2 на французском, 18 нотных изданий) и трех приложений: нотные примеры (99 рисунков), списки лейтмотивов (7 рисунков) и иллюстративный материал (6 таблиц), демонстрирующий использование верхних и нижних нот в рассмотренных партиях.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

ГЛАВА 1. HELDENTENOR ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Понятие Heldentenor в современной литературе относится к мощному и выносливому голосу, обладающему блестящим верхним и насыщенным нижним регистрами, а также относительно низкой тесситурой. Однако в автографах опер Вагнера все исполнители партий верхних мужских голосов названы «тенорами», без дифференциации по тесситуре и амплуа. В переписке композитора понятие используется эпизодически, причем скорее в негативном смысле.

В разделе **1.1. Предпосылки для формирования вагнеровского вокального стиля** прослежены основные тенденции в вокальном искусстве первых десятилетий XIX в., оказавшие непосредственное влияние на творчество Вагнера. Появление в начале века нового типа оперного героя, способного «с обнаженным мечом выступить против врагов»¹, побуждало певцов все чаще исполнять верхние ноты в полный голос, с грудным резонированием. Ограничению произвола исполнителей и их постепенному подчинению воле композитора способствовало решение Россини выписывать украшения в сольных партиях. А новый тип бельканто, утверченный Беллини и Доницетти, предопределил трепетное отношение Вагнера к певческому голосу.

1.2. Сопоставление различных школ пения в публицистических работах молодого Вагнера. Литературная деятельность композитора с самого начала была неразрывно связана с музыкальным творчеством. Опираясь в своих ранних операх («Феи», «Запрет любви» и «Риенци») на достижения различных национальных оперных школ, Вагнер-критик сопоставлял их достоинства и недостатки. В статьях, написанных до первого пребывания в Париже, он прежде всего констатировал отставание немецких оперных композиторов и певцов, вменяя в вину первым излишнюю «ученость» и неумение писать для голоса, а вторым – плохой вкус, неспособность четко и осмысленно произносить текст и недостаточную вокально-техническую подготовку. Сильной стороной итальянской оперной школы композитор называл «красоту вокального звучания», а французской – умение создавать подлинно драматическую музыку и призывал создавать собственный стиль с учетом этого опыта².

В публикациях парижского периода (с сентября 1839 по апрель 1842) Вагнер уже ставит соотечественников выше итальянцев – всего лишь певцов, и французов – всего лишь виртуозов. Отдавая немцам исключительное право называться музыкантами, он не рекомендует им исполнять итальянский репертуар, чуждый как вокально, так и

¹ Fischer Jens Malte. Richard Wagner und seine Wirkung. Wien: Zsolnay Verlag, 2013. S. 99.

² См.: Wagner Richard. Die deutsche Oper // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. In 16 Bde. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. Bd. 12. S. 1–4; Wagner Richard. Pasticcio von Canto Spianato // Ibid. S. 7–11.

психологически. Особенно раздражает композитора парижская публика, предпочитающая вокалиста-виртуоза артисту, раскрывающему драматический образ.

В разделе **1.3. Вагнер и его тенора** основное внимание уделено сотрудничеству с Йозефом Тихачеком, Людвигом Шнорром фон Карольсфельдом и Альбертом Ниманом. Для полноты картины рассмотрен также опыт работы с несостоявшимся первым Тристаном Алоизом Андером и одним из самых востребованных вагнеровских певцов конца XIX в. Генрихом Фоглем, который долгое время оставался «нелюбимым пасынком» Вагнера. Каждый из них в свои звездные моменты в определённой степени приближался к композиторскому идеалу *Heldentenor* и тем самым давал стимул для дальнейших поисков в этом направлении. «Блистательный, доставляющий невероятное наслаждение голос»³ Тихачека, воспитанного в традициях бельканто, стал для Вагнера своего рода эталоном звучания. «Почти сверхчеловеческим»⁴ обликом, мощным голосом и ярким актерским талантом был наделен Ниман – первый вагнеровский тенор, покоривший публику по обе стороны океана. Однако его строптивый характер доставил композитору немало горьких минут. Ближе всех к идеалу певца-актера оказался Шнорр, чья безвременная кончина оставила в душе Вагнера глубокую рану. Высокий интеллект, богатый оттенками голос, преданность идеалам музыкальной драмы и сценическое обаяние с лихвой искупали внешние недостатки, поначалу смущавшие композитора.

При всем различии индивидуальностей, ни один из пятерых не соответствует современному пониманию вагнеровского тенора. Они успешно выступали в итальянских и французских операх, в том числе в лирических партиях, а Фогль еще и в страстях Баха и ораториях Гайдна. Долгая сценическая карьера Тихачека, Нимана и Фогля, исполнявших вагнеровский репертуар на протяжении десятилетий, опровергает предубеждение о «вредоносности» этого репертуара для вокального аппарата. Сам композитор был убежден (и неоднократно доказывал это, работая с певцами), что искренняя увлеченность, глубокое понимание образа и сценической ситуации – лучший способ преодолеть вокально-технические трудности.

В разделе **1.4. Формирование концепции музыкальной драмы в период швейцарского изгнания (1849–58)** разбираются теоретические положения, сформулированные в работах конца 1840-х – начала 1850-х г. и определившие особенности зрелого вагнеровского вокального стиля. В синтетическом художественном произведении (*Gesamtkunstwerk*) музыка и поэзия призваны вместе служить высшей цели – драме. Мелодизация поэтического слова в либретто и «бесконечная мелодия» оркестра, который в полную силу высказывает все, о чем молчит поэт, выводят собственно вокальную линию за «тесные рамки оперной мелодии». Оставаясь

³ Wagner Richard. *Mein Leben*. In 2 Bde. München: F. Bruckmann A. G., 1911. Bd. 1. S. 292.

⁴ Wagner Richard. *Mein Leben*. Bd. 2. S. 673.

«единственной формой музыки»⁵, вокальная мелодия становится еще и мелодией стиха, передавая натуральные ударения и акценты речи и совмещая в себе язык слов с языком звуков, мысль с чувством. Воспроизвести такую мелодию призван драматический певец, воспитанный в соответствии с особенностями немецкого языка, понимающий стихотворный текст, его структуру, ритмические, риторические и поэтические особенности, но при этом никогда не приносящий красоту звучания в жертву драматической выразительности.

Раздел 1.5. Попытки создать собственную вокальную школу прослеживает действия, которые композитор предпринимал для воспитания драматических певцов, ориентированных на немецкий (читай вагнеровский) репертуар. На роль наставника в специально организованной школе был избран известный вокальный педагог Фридрих Шмитт. Его метод, изложенный в «Большой вокальной школе для Германии» (1854), основывался на развитии найденного в начале обучения «примарного тона». Однако при подготовке двух исполнителей второстепенных партий для премьеры «Тристана и Изольды» (1865) результаты оказались неудовлетворительными. Поэтому главным вокальным педагогом в мюнхенской школе, открытой в 1867 г., стал ученик Шмитта Юлиус Гей, который позднее по просьбе композитора работал вокальным консультантом Байройтского фестиваля 1876 г. и готовил первого исполнителя партии Зигфрида Георга Унгера. В воспоминаниях о сотрудничестве с композитором фигурируют отсутствующие в его литературном наследии, но неоднократно употреблявшиеся в общении с Геєм понятия *Sprachgesang* (декламационного пения) и «немецкого бельканто».

После 1876 г. Вагнер задумал учредить в Байройте Школу для освоения стиля (*Stilbildungsschule*), чтобы готовить певцов к ежегодным фестивалям. Этот проект был реализован после смерти композитора в сильно урезанном виде под патронатом байройтского хормейстера Юлиуса Книзе, чья роль в истории вагнеровского исполнительства как минимум неоднозначна.

1.6. Развитие вагнеровского исполнительства в конце XIX – первой половине XX века. На рубеже столетий возникли два противоборствующих лагеря. Первый объединял сторонников гипертрофированной формы *Sprachgesang*, которую культивировала в Байройте вдова композитора в сотрудничестве с Книзе и которую Бернад Шюу метко окрестил «байройтским лаем». За пределами Байройта продолжали развиваться традиции вагнеровского бельканто, заложенные на первых фестивалях самим композитором и Геєм и распространявшиеся при деятельном участии Нимана,

⁵ См.: Вагнер Рихард. Художественное произведение будущего // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2: Антология / сост. А. Михайлов, В. Шестаков. М.: Музыка, 1982. С. 201; 198.

Фогля, а также других солистов гастролирующей вагнеровской антрепризы под началом австрийского певца и театрального деятеля Анджело Ноймана.

Ко второму лагерю можно отнести также родившихся за пределами Германии и Австрийской империи Жана де Решке, Лео Слезака, Ивана Ершова и Леонида Собинова, по-новому интерпретировавшего образ Лоэнгрин.

Наиболее яркие представители «золотого века» Heldentenor'ов (1920-е – начало 1950-х г.) – Лауриц Мельхиор, Людвиг Зютхаус, Сет Сванхольм и Макс Лоренц, специализировавшиеся почти исключительно на вагнеровском репертуаре. Именно их наследие предопределило высочайшие требования к героическим тенорам, а заодно и некоторые неистребимые предрассудки, в частности, об обязательности «баритонового предыкта» к звездной карьере Heldentenor'а (все названные певцы, за исключением Лоренца, начинали карьеру как баритоны). Стоит отметить, что датчанин Мельхиор, ставший для многих синонимом понятия Heldentenor не «дотягивал» до вагнеровского идеала певца-актера – он не особенно заботился о драматическом правдоподобию, тонкости интерпретации и достаточно вольно относился к авторскому тексту, как литературному, так и музыкальному.

1.7. Вагнеровский Heldentenor во второй половине XX – начале XXI века. С начала 50-х годов существенно изменилась концепция возрожденного Байройтского фестиваля, а вместе с ним и всего вагнеровского исполнительства. Вставшие у руля братья Виланд и Вольфганг Вагнеры радикально обновили постановочный стиль и исполнительскую манеру. Лидером «Нового Байройта» стал Вольфганг Виндгассен, преемник «небаритональной» традиции Тихачека – Слезака, который на протяжении двух десятилетий радовал публику глубокими психологическими трактовками. Его достижения упрочили и развили младшие современники – Шандор Конья, Рене Колло, Зигфрид Ерузалем и Джесс Томас. Линию Мельхиора – Сванхольма продолжили американец Джеймс Кинг и канадец Джон Викерс, вдумчивый интерпретатор вагнеровских образов.

Сегодня наиболее заметны в вагнеровском репертуаре совершенно непохожие друг на друга немцы Клаус Флориан Фогт с практически бестелесным звуком «мальчишеского сопрано, поющего на октаву ниже»⁶, и Йонас Кауфман, голос которого, несмотря на почти баритональную окраску, без труда взмывает к вершинам теноровой тесситуры.

В расширении и внутренней дифференциации представлений о Heldentenor определённую роль сыграла система специализации оперных певцов (Fachsystem), сложившаяся в немецкоязычных странах. Здесь героические тенора подразделяются на

⁶ Wildhagen Christian. «Lohengrin» in Bayreuth: Wahres Wunder, großer Jubel // Frankfurter Allgemeine Zeitung. – 2 August, 2014. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/festspiele/lohengrin-in-bayreuth-wahres-wunder-grosser-jubel-13077009.html> (Дата обращения: 17.11.2017).

jugendlicher Heldentenor (юношеский героический тенор – Вальтер фон Штольцинг, Лоэнгрин) и собственно Heldentenor (Зигмунд, Зигфрид, Тристан и Парсифаль). Некоторые исследователи пользуются собственными терминами. Однако любая классификация выглядит условной, ибо Вагнер наделил каждый персонаж неповторимой индивидуальностью.

ГЛАВА 2. ПАРТИИ HELDENTENOR В ОПЕРАХ 40-Х ГОДОВ

В заглавных партиях «Риенци», «Тангейзера» и «Лоэнгрин» Вагнер переосмыслил традиции немецкой романтической оперы, новейшего итальянского бельканто и французской grand opéra в свете концепций немецкого бельканто и драматического певца, предвосхитив музыкально-драматический облик Heldentenor в своем зрелом творчестве.

2.1. Риенци – первый в ряду вагнеровских героических теноров. Законченная в 1840 г. «большая трагическая опера» «Риенци, последний трибун», оказалась для Вагнера своего рода творческим рубежом. Устав от скудости провинциальных театров и будучи уверенным в безграничности своих сил, он счел делом художественной чести не просто подражать предшественникам и старшим современникам, но превзойти их демонстративно необузданным применением экстраординарных средств. Именно в «Риенци» сложился новый тип героя – «вдохновенного мечтателя», который «подобно ослепительному лучу света вырвался из низко падшей, деградировавшей народной массы и счёл своим предназначением просветить и возвысить её»⁷.

2.1.1. История создания оперы и ее оценка самим композитором. Работая над «Риенци», Вагнер рассчитывал на сцены Берлина и Парижа, однако премьера состоялась в октябре 1842 г. в Дрездене. В дальнейшем опера многократно переделывалась, а в 1945-м были утрачены автограф и театральная партитура, использовавшаяся на премьере. Окончательной авторской редакции не существует, поскольку «Риенци», согласно завещанию Вагнера, никогда не исполнялся в Байройте. Сам композитор в течение жизни все больше дистанцировался от юношеского творения, хотя и отмечал «истинное вдохновение» и «нечто оригинальное» в характеристике заглавного героя⁸.

Историческим и литературным корням образа посвящен раздел **2.1.2. Риенци как герой.** Личность Кола ди Риенцо (1313–1354), увлеченного идеалами античной Римской республики, привлекла интерес писателей и драматургов в эпоху Великой французской революции. В XIX в. сюжет стал популярен в Великобритании, а исторический роман Эдварда Бульвер-Литтона «Риенци, последний римский трибун» (1835), в свою очередь,

⁷ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 1: Briefe bis März 1842 / hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 2000. – S. 507.

⁸ См.: Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. München: Piper, 1976. S. 402; Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 10: 17. August 1858 bis März 1859 / hrsg. von Andreas Mielke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000. S. 262.

вызвал новый всплеск «риенцомании» на родине композитора. Вагнер переосмыслил и историю, и сюжет романа, создав свою модель «героя в полном смысле слова»⁹.

Убеждая Тихачека исполнить заглавную партию на премьере в Дрездене, композитор выражал уверенность в многообразии художественных возможностей тенора, далеко выходящих за рамки амплуа героя-любовника. По психологической глубине и тщательности драматургической проработки образ Риенци далеко опередил свое время и утвердил отличительную черту всех вагнеровских теноров – противостояние «толпе», над которой они возвышаются как незаурядные личности. Неповторимую индивидуальность Риенци определяет стремление преодолеть во имя высоких идеалов жажду мести за убийство младшего брата по приказу представителей аристократического рода Колонна. В этом смысле герой рубежной оперы Вагнера действительно оказался предтечей Зигфрида и Парсифаля: «...изначальный порыв “вендетты” преобразился в благородный, фанатично возвышенный патриотизм, который, оттеснив на задний план выпавшие на его долю страдания, обеспечил ему на некоторое время магическую власть над народом»¹⁰.

2.1.3. Музыкальная трактовка образа Риенци. Одна из самых продолжительных партий в теноровом репертуаре ставит перед исполнителем ряд сложных задач. Здесь преобладает высокая тесситура и активно используется зона перехода¹¹, что придает эмоциональную приподнятость речи харизматического лидера, вызывающего к массе, но подчас провоцирует форсировать звук, из-за чего возможны проблемы с выходом в верхний участок диапазона. К техническим трудностям относятся частые скачки в мелодической линии и активное использование на верхних нотах узких гласных (*i* или закрытое по положению языка *e*). Вместе с тем Риенци практически не приходится пробиваться через плотное оркестровое и хоровое звучание, а в ансамблях его партия нередко «перекрывается» другими персонажами, ведущими основные темы. Позаботился композитор и о достаточно протяженных «зонах отдыха» за кулисами или прямо на сцене.

В партии Риенци новаторски трактованы декламационно-речитативные разделы, которые едва ли не впервые в истории оперы становятся *сущностной* характеристикой трибуна. Такова его обличительная речь из 1 сцены I д.: после *такого* речитатива ни ария, ни ариозо не нужны. При этом декламация и кантилена зачастую опираются на одни и те же интонации и свободно комбинируются. Ремарка *Recit.* трактована не как

⁹ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 1. S. 507.

¹⁰ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 10. S. 262.

¹¹ Зона перехода (ит. *zona di passaggio*) – термин Р. Миллера, обозначающий участок диапазона, где происходит естественное смешение регистров. У героических теноров она располагается между *c*¹ и *f*¹ (у обладателей «баритонального» голосового аппарата – на полтона ниже).

определение жанра, а как синоним *rubato*, и после нее обычно следует обозначение *allegro*, причем характер вокальной партии принципиально не меняется.

В крупном плане Риенци представлен в опере в трех ипостасях, находящих отражение в неразрывно взаимосвязанных интонационных комплексах: трибун, идеалист-мечтатель (а также миротворец и просто человек), мститель. В комплексе Риенци-трибуна преобладают диатоника, фанфарные обороты, скандированное повторение звуков, опора на разложенные или мелодически заполненные трезвучия, размашистые скачки, чаще всего в конце фраз, высокая тесситура. В эпизодах, связанных со вторым комплексом (например, молитва Риенци) наиболее заметны итало-французские влияния: плавность вокальной линии, длинные фразы *legato*, использование группетто, форшлагов и небольших колоратур.

Ипостась мстителя неразрывно связана с восходящим к Гёте понятием «демонического» в эстетике немецкого романтизма. Потенциально опасной и мощной силой, которую человек может использовать, но не способен контролировать, у Вагнера наделены также Голландец и Тангейзер, ценой колоссальных усилий пытающиеся обуздать неподконтрольные глубины собственной души. В «Риенци» «демонический» интонационный комплекс (уменьшенные трезвучия, септаккорды, «выстрелы» на верхние ноты, нисходящие хроматические ходы, создающие впечатление общей неустойчивости и напряженности) превалирует в разделах, где речь идет о смерти брата, преступлениях против свободы и отечества. Следуя за текстом и развитием драматической ситуации, Вагнер нередко использует выделенные нами мелодические типы в одном эпизоде и даже в одной фразе, а также протягивает между ними интонационные связи. Это предвосхищает детализированную музыкальную декламацию и сложно соподчинённую лейтмотивную систему в его зрелых операх.

Завершает раздел подробный анализ вокальной партии Риенци, подкрепленный комментариями композитора из письма к Ниману (1857).

2.2. Тангейзер. Если в «Летучем Голландце» тенору отведена второстепенная и отнюдь не героическая роль, то в «Тангейзере» Вагнер возвращается к концепции «героя в полном смысле слова», делая решающий шаг к «синтетическому музыкальному произведению будущего».

Все три «романтические оперы» дрезденского периода основаны на мифологических сюжетах, разрабатываемых с привлечением широкого круга литературных материалов, которые композитор переосмысливает и комбинирует, отыскивая их первоначальные варианты в народных преданиях и легендах, а даже в древнегреческой мифологии. У Голландца и Тангейзера общий античный предок –

Улисс. Историю поющего рыцаря Вагнер считал «возведенным в бесконечно более высокую степень и обогащённым по содержанию» вариантом античного сюжета¹².

В обеих операх утверждается идея искупления мятущейся души ценою жертвы, которую добровольно приносит «прежде никогда не существовавшая, страстно ожидаемая, предчувствуемая, бесконечно женственная женщина»¹³. Обязательное условие искупления – смерть героя.

От «Голландца» к «Лоэнгрину» Вагнер движется по пути выведения поэтического и музыкального текста из требований художественного материала, все более утверждаясь в «единственно подходящем для него способе сценического воплощения» и избавляясь от «формальных влияний». Параллельно складывается новый тип мелодики, которая «должна привлекать внимание не сама по себе, как чистая мелодия, но исключительно как чувственное выражение ощущения, четко определенного в слове»¹⁴.

2.2.1. Сценическая судьба оперы и ее оценка композитором. Начав работу над либретто «Тангейзера» перед первыми репетициями «Риенци», Вагнер вносил коррективы в это произведение до последних лет жизни. Чтобы проследить эволюцию вокального стиля композитора, мы основываемся на так называемой дрезденской редакции (опубликованный в 1860 г. вариант партитуры со всеми дополнениями и изменениями, одобренными к тому времени автором), однако учитываем и так называемую окончательную, или «парижскую» версию, созданную для постановки в Вене в 1875 г. на основе парижской редакции, но уже с немецким текстом и новыми правками.

Свой замысел Вагнер не уставал разъяснять в работе с исполнителями заглавной партии, в многочисленных письмах и в брошюре «Об исполнении Тангейзера: обращение к дирижерам и исполнителям этой оперы», наиболее страстные и воодушевленные строки которой адресованы тенорам.

2.2.2. Тангейзер как герой нового типа. Обнаружив в некоей «народной книге» «первозданный» вариант персонажа, знакомого по немецкой романтической литературе (Л. Тик, Э.Т.А. Гофман), Вагнер увидел в Тангейзере «образ человека вполне современного, нацеленный прямо в сердце художника, истосковавшегося по реальной жизни»¹⁵. Другим прототипом героя пятой оперы Вагнера стал Генрих фон Офтердинген из верхне-средне-немецкой поэмы XIII в. «Состязание певцов в Вартбурге». Композитор значительно углубил «скомпилированный» образ, главной чертой которого стала «всегда активно деятельная, предельно обострённая реакция на

¹² См.: Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde // Sämtliche Schriften und Dichtungen. In 16 Bde. Bd. 4. S. 289.

¹³ Ibid. S. 266.

¹⁴ См.: Ibid. S. 322; 325.

¹⁵ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 272.

собственное ощущение данной конкретной ситуации и ярчайший контраст в проявлении этой реакции при резкой смене ситуации. Тангейзер нигде и никогда не способен на “немножко”, ему необходимо всё целиком и полностью»¹⁶.

Многогранностью личности заглавного героя и интенсивностью его эмоциональной жизни обусловлена сложность задач, встающих перед драматическим певцом. Подчас он должен передавать смену эмоциональных состояний не только без пения, но практически без движения – например, в начале 4 сцены I д., когда рыцарь, освободившись из грота Венеры, неожиданно оказывается в родной долине и жадно вслушивается в земные звуки.

В разделе **2.2.3. Тангейзер как Heldentenor** выделены основные музыкально-драматические характеристики партии и намечен вектор развития образа. Вопреки сложившемуся мнению герой вовсе не «мечется между двумя мирами», не «ищет путей к примирению любви чувственно сладострастной и идеально-возвышенной»¹⁷. Тангейзер «сражается исключительно за любовь к Елизавете»¹⁸, но последовательно отстаивает собственное понимание любви, которое некогда привело к непримиримому конфликту с миннезингерами и толкнуло изгоя общества в объятия Венеры. Именно поэтому его партия, развиваясь по собственной эмоциональной логике, соприкасается с образными сферами, традиционно выделяемыми в музыке оперы: миром чувственной страсти и миром чистой любви и христианского благочестия.

Мелодика Тангейзера богаче и разнообразнее, чем у Риенци. При общей достаточно высокой тесситуре охватывается весь звуковысотный диапазон ($d-a^1$), а также все богатство динамических оттенков (от нежнейшего *pp* до мощнейшего *ff*). Напряженность душевной жизни персонажа подчеркнута и использованием «темных гласных» (*ö* и *ü*), которые чрезвычайно сложны для пения по чисто физиологическим причинам.

«Решающим местом всей оперы»¹⁹, без верного прочтения которого «Тангейзер в целом останется непонятым, [предстанет всего лишь] своенравной, непостоянной – жалкой личностью»²⁰, сам композитор считал Adagio-финал II д., завершающий сцену состязания певцов. Во всеуслышание объявив себя в пылу ожесточённого поэтического поединка рыцарем Венеры, Тангейзер упивается мнимой победой над враждебным миром и готовится к кровопролитной схватке. Заступничество Елизаветы отрезвляет и

¹⁶ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. In 16 Bde. Bd. 5. S. 152.

¹⁷ Левик Б. В. Рихард Вагнер. Изд. 2-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. С. 122.

¹⁸ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 154.

¹⁹ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 13: Briefe des Jahres 1861 / hrsg. von M. Dürrer und I. Kraft. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003. S. 57.

²⁰ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 4: Mai 1851 bis September 1852 / hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 2000. S. 377.

до глубины души поражает героя, который впервые видит женщину, «жертвующую собой из любви к нему»²¹.

В 20-тактной реплике, начинающейся фразой «Zum Heil den Sündigen zu führen», Вагнер видел «весь смысл катастрофы Тангейзера, да и вообще всю суть Тангейзера, то, благодаря чему этот образ так захватил меня. Из смысла этих двух строф вытекают и его невыносимая скорбь, и его кровавое паломничество [в Рим]»²². На дрезденской премьере реплика исполнялась в сопровождении ансамбля и хора, и Тихачеку не удалось раскрыть ее смысл в среднем голосе плотной фактуры. Пришлось купировать эпизод, и лишь полтора десятилетия спустя композитор нашел единственно верное решение, оставив солиста наедине с оркестром. Однако к тому времени купюра вошла в обычай, и тенора упорно «берегли» голос для рассказа Тангейзера в III д. Поэтому перед парижской премьерой, Вагнер буквально заклинал Нимана: «Не думайте о третьем акте: [там-то успех] Вам обеспечен! Думайте лишь об этом втором финале и включайтесь в него с полной отдачей, как будто после этого финала Вам не доведется больше спеть ни единой ноты»²³. Полная отдача в эпизоде «катастрофы» гарантирует певцу такую власть над публикой, что недостаточно звучный голос в момент его выхода на сцену в III д. не только не омрачит успех, но наиболее точно выразит душевное состояние персонажа.

2.3. Лоэнгрин. Композитор утверждал, что в своей последней «романтической опере» он «полностью избавился от формальных влияний»²⁴. Действительно, здесь нет ни сольных номеров (типа романса Вольфрама), ни увертюры, полностью стирается грань между речитативом и кантиленой, новаторски трактуются ансамбли, сценические эпизоды плавно перетекают друг в друга. Начиная с «Лоэнгрин», Вагнер стремится возместить «недостаточную ритмическую определенность, точнее броскость» своих мелодий «оживлением гармонической экспрессии», становящейся «естественной потребностью для мелодии»²⁵. Драматургическим «фокусом» произведения оказывается образ *абсолютно идеального героя-тенора*. В эту партитуру композитор практически не вносил правок после премьеры, а в конце жизни признался, что совершенно ей доволен.

2.3.1. История создания оперы и ее сценическая судьба. Написанный для Дрездена с Тихачеком в заглавной роли и впервые исполненный 28 августа 1850 г. в Веймаре под управлением Листа, «Лоэнгрин» стал стартовой площадкой для взлета Вагнера к мировой известности. Однако сам он впервые увидел оперу на сцене лишь спустя 13 лет после ее создания.

²¹ Wagner Richard. Über die Aufführung des «Tannhäuser». S. 154.

²² Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 4. S. 377.

²³ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 13. S. 57.

²⁴ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 322.

²⁵ См.: Ibid. S. 327.

2.3.2. Литературные истоки образа идеального героя и его переосмысление Вагнером. По уже сложившейся традиции авторская история о незаурядной личности, вступающей в конфликт с обществом, возникла на основе множества переосмысленных и сведённых воедино источников. В Лоэнгрине Вагнер увидел «глубочайшую трагедию нашего времени, а именно: стремление ринуться с интеллектуальнейших высот в глубины любви, страстную потребность быть предметом простого чувственного понимания, которую не может насытить современная действительность»²⁶. Однако предательский ореол возвышенной природы порождает не только поклонение, но и зависть, отбрасывающую тень на сердце любимой женщины. Вырванное Эльзой признание принуждает героя вернуться в одиночество, потерпев поражение.

На глубоко личную трактовку истории Лоэнгринна существенно повлияло обретенное в процессе работы над либретто понимание образа Эльзы – женщины, которая, как позднее и Брунгильда, устремляется к гибели *ради самой сущности любви*. Идеальный герой оказался «стрелой, прошедшей мимо цели», с утратой которой пришлось смириться, «чтобы безошибочно напасть на след истинно женственного, которое должно принести мне и всему миру избавление, разрушив собственной гибелью мужской эгоизм, пусть даже в его благороднейшем проявлении»²⁷. В «Лоэнгрине» разрушаются эстетические основы жанра «романтической оперы»: здесь нет ни героического деяния, ни искупительной жертвы, создающих эффект катарсиса. В самой светлой и мелодичной опере Вагнера намечается, пусть и не прямой, путь к Шопенгауэру: оба героя обречены на гибель.

2.3.3. Музыкальное воплощение образа. Призванный всем своим обликом и звучанием голоса «творить чудеса» и «до блаженного умиления очаровывать сердца»²⁸, Лоэнгрин создавался в расчете на лучшие стороны художественной индивидуальности Тихачека. Исполнителю предписано подавать огромное количество материала как можно более нежно и мягко, а главное – тихо, но так, чтобы голос доносился до отдаленных точек зрительного зала. *Mezza voce* (особенно в зоне перехода), придающее образу «светоносность» и отражающее неземное происхождение героя, представляет вокально-техническую трудность само по себе и усложняет выход в средний и верхний регистры. При этом в партии немало эпизодов, которые требуют яркости, силы и настоящего героического звучания.

²⁶ Цит по: Крауклис Г. В. Рихард Вагнер: Оперы 40-х годов и подготовка оперной реформы // Музыка Австрии и Германии XIX века. в 3 кн. / Моск. Гос. Консерватория им. П. И. Чайковского; Ред. Е. И. Гордина, И. В. Коженова, Г. В. Крауклис, Е. М. Царева, Т. Э. Цытович. Книга 3. М.: Композитор, 2003. С. 82.

²⁷ Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 302.

²⁸ См.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 5: September 1852 – Januar 1854 / hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. 2. Auflage. Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 2000. S. 300.

Исторически сложилось два варианта интерпретации: традиционные Heldentenor'a выявляют прежде всего «блистательное и величественное». Лирико-драматические или чисто лирические – кротость и «возвышенную строгость» рыцаря святого Грааля. Идеальным представляется гибкое сочетание лирики, героики и драмы, итальянской техники и характерной для вагнеровских теноров мощи, особенно в кульминационные моменты.

В отличие от заглавных героев предыдущих драм, рыцарь Грааля начисто лишен «демонизма». Композитор как бы выносит «демонов» из внутреннего мира «сияющего» персонажа в зловещие образы его противников – Ортруды и Тельрамунда. Характер Лоэнгринна раскрывается в диалогах с другими действующими лицами, ансамблем и хором, причем вокальная интонация существенно меняется в зависимости от того, к кому и в какой ситуации он обращается. В общении с Эльзой и лебедем преобладает кроткая нежность, Ортруда его отталкивает и одновременно ужасает, к Тельрамунду он относится с негодованием и презрением, с королем и рыцарями говорит как отважный воин, в равной степени владеющий мечом и ораторским искусством.

При всем различии ярко индивидуализированных образов, партии героического тенора в операх 1840-х г. имеют ряд общих черт: сравнительно неширокий диапазон, преимущественно высокая тесситура, полный спектр динамических оттенков. Оркестр практически не «ущемляет» певца, достигая максимальной звучности, когда голос умолкает, и в драматических кульминациях. В ряде эпизодов важную роль приобретает оркестровая «подсветка» вокальной линии, разнообразящая ее окраску.

Сформировавшаяся в 1840-х г. концепция вагнеровского героя найдет свое воплощение в образе Зигфрида – «человека будущего», перед которым «должно померкнуть все великолепие богов»²⁹.

ГЛАВА 3. HELDENTENOR В ТЕТРАЛОГИИ «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

Три Heldentenor-партии «Кольца» (Зигмунд, молодой Зигфрид и Зигфрид-богатырь) представляют зрелый и поздний периоды творчества композитора и вбирают в себя достижения параллельно создававшихся «Тристана и Изольды» и «Нюрнбергских мастерзингеров». При этом они существенно отличаются по требованиям, предъявляемым к исполнителю.

3.1.1. Краткая история создания авторского мифа о нибелунгах. Как и в операх 40-х годов сюжет тетралогии стал не адаптацией «Песни о Нибелунгах», а результатом переосмысления целого пласта средневековой литературы, древнегерманских и скандинавских легенд. Отличие заключается в масштабности замысла и степени его детализации. «Кольцо нибелунга» – индивидуальный авторский

²⁹ См.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6: Januar 1854 bis Februar 1855 / hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Erste Auflage. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1986. S. 69–70.

миф, основанный на «исконных общечеловеческих» представлениях о мире. Сюжетная, эмоциональная и идейная сложность стала причиной расширения изначального замысла до цикла из четырех опер, создававшихся с конца 40-х до середины 70-х г.

3.1.2. Новые тенденции в трактовке вокальных партий тетралогии.

Особенности вокального стиля «Кольца» вытекают из специфики материала и реформаторских идей композитора. По-своему переосмыслив аллитерационный стих мифологического первоисточника, он создал ритмически свободную речевую мелодию, обращенную одновременно к чувству и разуму, связывающую противоположные понятия, передающую многообразные оттенки смыслов. В соответствии с ситуацией Вагнер выделяет то декламационную, то кантиленную составляющую вокальной партии, подчас играет на их контрастах. Не отказываясь от распевных и структурно замкнутых эпизодов, он порывает с привычными оперными формами, порождёнными диктатом «современного стиха»³⁰. Преобладание сольных высказываний и диалогов приковывает к герою «взгляд, исполненный сострадания»³¹.

Союзником драматического певца выступает оркестр, который связывает и внутренне мотивирует разрозненные, часто отрывистые реплики персонажей, заполняет долгие, психологически насыщенные паузы. Возросшая формообразующая роль гармонии компенсирует утрату регулярного ритма. А сложно соподчиненная система лейтмотивов формирует изгибы вокальной линии, помогая насытить текст эмоциональным подтекстом.

3.2. Зигмунд – «антигерой» или сокрушитель основ несправедливого мира? В отличие от Риенци, Тангейзера, Лоэнгрин и Зигфрида, Зигмунд не является ни заглавным, ни даже главным героем. Отец Зигфрида погибает в конце II д., не успев совершить ни одного подвига, его смерть не отмечена ни драматической кульминацией, ни развернутым авторским комментарием. Поэтому ряд исследователей характеризуют Зигмунда как несостоявшегося героя или даже антигероя (С. Уильямс, Е. Тарасте, Д. Фостер). В литературном наследии Вагнера этот образ практически не представлен. Тем не менее партия Зигмунда по праву считается жемчужиной репертуара героического тенора.

3.2.1. Литературные истоки образа и его переосмысление Вагнером. Уже в авторском «Мифе о Нибелунгах» схематически очерченный Зигмунд существенно отличался от своих мифологических прототипов. В процессе реализации замысла «Валькирии» из необходимого, но второстепенного звена сюжета он превратился в ярко индивидуальный персонаж, психологически близкий самому композитору. Вагнер тоже рос без отца, испытал все тяготы отторжения и непонимания в личной жизни и

³⁰ См.: Wagner Richard. Eine Mittheilung an meine Freunde. S. 326-329.

³¹ Wagner Richard. Oper und Drama. 2. und 3. Th. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. In 16 Bde. Bd. 4. S. 162.

творчестве, после бегства из Германии находился в положении «затравленного зверя» и в критический момент встретил женщину, ставшую его музой. Зигмунд – изгой от рождения, обреченный на страдания во имя подвига, который ему не дано совершить, и первая в тетралогии искупительная жертва на алтаре мировой несправедливости.

3.2.2. Музыкальное воплощение образа. Трагический характер образа отражен в сравнительно низкой тесситуре партии. В привычном диапазоне ($c - a^1$) Зигмунд чаще других вагнеровских теноров затрагивает звуки нижнего регистра, тогда как в верхний выбирается редко. Тесситурно близкая к таким вагнеровским баритонам как Тельрамунд или Вольфрам, эта партия требует мощного и яркого тенорового верха, а также, что особенно важно, умения придать голосу трогательно нежное и тактично приглушенное звучание на всем протяжении диапазона.

В отличие от героев опер 1840-х, образ Зигмунда представлен в становлении. В начальных сценах I д. две важнейшие и неразрывно взаимосвязанные черты характера героя до встречи с Зиглиндой запечатлены в двух именах, которыми он нарекается и, соответственно, в двух интонационных комплексах. Мужественную готовность нести свой крест отражает комплекс Вевальта (влачащего скорбь): низкая тесситура, преобладание минора, нисходящее поступенное движение и нисходящие скачки на квинту как знаки примирения с неизбежным. В комплексе Вёльфинга (сына Волка) воплощен несломленный дух воина-одиночки: фанфарные формулы, ассоциируемые с охотой и преследованием, триольные и пунктированные ритмы, энергичные отрывистые фразы в сравнительно высокой тесситуре. В 3 сцене, обретая смысл жизни в любви Зиглинды, Зигмунд предстает истинным героем, готовым бросить вызов всему миру. Декламация уступает место певучим линиям широкого диапазона, чувственным хроматизмам, выдержанным верхним звукам, размашистым скачкам и движению по разложенным трезвучиям, а тесситура становится по-настоящему теноровой – 22 из 26 g^1 и единственное a^1 .

Судьба Вельзунгов и дальнейший ход тетралогии решаются в 4 сцене II д., когда Брюнгильда выходит к Зигмунду, чтобы возвестить приговор Вотана. Начинаясь торжественно и почти спокойно диалог, обогащаясь все новыми красками и эмоциональными нюансами, постепенно перерастает в ожесточённый поединок. Узнав уготованную ему судьбу, Зигмунд всем своим поведением доказывает полную «свободу воли» и отказывается повиноваться воле чужой. Финал 4 сцены – блистательный образец вагнеровского бельканто. Тема предсказания смерти вырастает в бесконечную мелодию оркестра, выходящую за пределы певческого диапазона и раскаляющую вокальную партию до точки кипения, после которой потрясенная Брюнгильда вслед за Зигмундом добровольно выбирает свою судьбу.

3.3. Зигфрид. В этом персонаже, ставшем краеугольным камнем замысла тетралогии, преломились философские смыслы, историко-культурные ассоциации и непосредственные впечатления от реальных событий и переживаний композитора в период создания «Кольца».

3.3.1. Мифологические истоки образа и их переосмысление Вагнером. Уже в самом начале работы определилась основополагающая характеристика Зигфрида с позиций изначального мифа: «индивидуализированный бог света или солнца, побеждающий и убивающий чудовище, хаотическую Ночь»³². Представителем «темных духов», сокрушающим светоносного героя во исполнение природной цикличности (извечная борьба света и тьмы, жизни и смерти, радости и страдания), в тетралогии выступает ровесник Зигфрида Хаген, мрачный сын Альбериха и смертной женщины, которую проклявший любовь прельстил властью золота.

Воплощая архетип мифологического героя, Зигфрид оказывается и символом свободы в революционно-анархическом понимании. «Дитя природы» является в несправедный мир, выросший из изначальной несправедливости, «дабы преподнести нам урок: как распознать несправедливость, искоренить ее причины и основать на ее месте мир, [где правит] закон»³³. Чтобы исполнить свое предназначение, герой должен оставаться в неведении и действовать без всякой помощи. В отсутствие высшей цели его «беспредельное знание» обнаруживается исключительно в настоящем времени, в жизни и поступках³⁴. Еще одну ключевую черту этого характера, бесстрашие, Вагнер обнаружил в знакомой с детства «Сказке о том, кто ходил страху учиться» братьев Гримм.

Своеобразным фундаментом, позволившим собрать эскизы образа Зигфрида в законченное художественное целое, стала философия Фейербаха. Благодаря ей ключевая для всего творчества Вагнера тема любви получила нравственно-философское обоснование: «Зигфрид сам по себе (один мужчина) еще не является совершенным “человеком”, он лишь половинка. Только вместе с Брюнгильдой он становится спасителем..., истинной же, сознательно действующей спасительницей оказывается в конце концов страдающая женщина, приносящая себя в жертву: ибо по сути сама любовь – это “вечно женственное”»³⁵.

Знакомство с философией Шопенгауэра, оказавшей колоссальное влияние на творчество Вагнера и «Кольцо нибелунга» в частности, нашего героя практически не коснулось.

³² Вагнеръ Рихардъ. Вибелунги: всемірная исторія на основаніі сказанія / переводъ съ нѣмецкаго С. Шенрока. М.: Мусаргетъ, 1913. С. 29.

³³ Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 8 : April 1856 bis Juli 1857 / hrsg. von Hans-Joachim Bauer, Johannes Forner. Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 1991. S. 153.

³⁴ См.: Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6. S. 70.

³⁵ Ibid. S. 68.

3.3.2. Первые вагнеровские Зигфриды: надежды и разочарования. С самого начала работы над «Кольцом» композитор планировал лично воспитать новый тип исполнителя, создать своего Зигфрида практически с нуля. Однако ни Унгер, ни Фердинанд Егер, обладавшие могучими вокальными и внешними данными и прошедшие интенсивную подготовку под руководством Вагнера (а Унгер еще и у Гея), не достигли успеха «забракovaných» автором Нимана и Фогля, которые стали главными Зигфридами вне Байройта.

3.3.3. Музыкальное воплощение образа: Юный Зигфрид. Партия Зигфрида в третьей опере тетралогии – наиболее труднодоступная вершина Heldentenor'ового репертуара, к которой, по иронии судьбы, исполнители «подбираются» уже в зрелом возрасте. Продолжительность (более 50 мин. чистого пения) и массивное оркестровое сопровождение словно проверяют солиста на прочность. При диапазоне от c до c^2 здесь огромное количество верхних нот (50 a^1 , 36 gis^1/as^1 , 195 g^1), которые, в соответствии с доминирующей чертой героя (Брюнгильда называет его «всепобеждающим светом»), обычно берутся в динамике f или ff , нередко широкими мелодическими скачками. Крайние нижние звуки (1 c , 6 cis/des , 30 d) появляются преимущественно в тихих лирических эпизодах размышления, общения с природой. В нижнем тетраорде первой октавы могут выражаться как эмоциональная приподнятость, активность или возбуждение (динамика f), так и интимные переживания (p). А полнозвучное пение в верхнем тетраорде малой октавы с заходами в нижний регистр воплощает мужественность и богатырскую силу. Сама вокальная линия, в зависимости от драматургической ситуации, может быть как декламационной, так и напевной.

Подобно Зигмунду, Зигфрид представлен в становлении. В каждом эпизоде он стремится к конкретной цели или к решению определённой задачи, давно сформировавшейся в его воображении (получить новые знания, вырваться из леса в большой мир и обрести доброго друга) либо возникшей внезапно и требующей спонтанной реакции (выяснить свое истинное происхождение, научиться страху, заново сковать отцовский меч, встретиться с Фафнером, разбудить Брюнгильду). Поэтому партия представляет собой цепь диалогов или поединков, каждый из которых увенчивается местной кульминацией – событием или действием. Наделенный чутким слухом герой подхватывает и переосмысливает «тезисы» очередного оппонента, к которому поначалу не выказывает враждебности, надеясь у него чему-то научиться. А в сольных эпизодах пытается осмыслить полученные «уроки».

Генеральная кульминация оперы и перипетия всей тетралогии – сцена пробуждения Брюнгильды, плавно переходящая в финальный дуэт. Начальный раздел диалога сам Вагнер охарактеризовал как религиозный обряд, в котором человек самозабвенно распространяет собственное счастье на вселенную. Далее начинается

«любовная борьба»³⁶, в ходе которой несмышленный лесной мальчик становится достойным «священной девы», дарит ей счастье земной любви и свой лучезарный смех. «Любовь не была бы совершенной, если бы не существовала смерть»³⁷, – утверждал Фейербах. В залитом солнцем финале «Зигфрида» последнее слово – «смерть», пусть и «смеющаяся».

3.3.4. Музыкальное воплощение образа: Зигфрид-богатырь. Партия Зигфрида в «Гибели богов» при том же звуковом объеме почти в два раза короче партии юного Зигфрида и несколько ниже по тесситуре. Из крайних нижних звуков чаще всего появляется *d* (15 раз), тогда как *c* и *cis/des* лишь однажды. Вершины затрагиваются интенсивнее (19 *as¹/gis¹*, 20 *a¹*, 1 *b¹* и 2 *c²*), и в драматургически особенно значительных эпизодах они столь же блистательны, как в предыдущей опере. В ряду рассмотренных теноровых партий данная представляет наиболее совершенное *Sprachgesang*, из чего вовсе не следует, что высказывания героя «лишены напевности», тем более «крикливы»³⁸, что у него нет ни «ариозных лирических монологов», ни «насыщенных кантиленностью дуэтных сцен»³⁹.

Утратив стержневую роль в развитии событий, Зигфрид по-прежнему остается центральной фигурой, вокруг которой сплетаются все интриги и бушуют все страсти. Даже находясь под воздействием зелья забвения, он сохраняет цельность натуры – а, соответственно, и основные лейтмотивы, и характерные особенности вокальной партии, сложившиеся в предыдущей опере. Лишь однажды, когда герой представляется Гунтером, его вокальная линия принимает мотивы и тесситуру партии Гибихунга.

При выходе Зигфрида на сцену Хаген приветствует его на лейтмотиве проклятия кольца; в дальнейшем разговоре они обмениваются темами (Зигфрид поет тему проклятия, Хаген – его героический лейтмотив). С этого момента зловещая тень сына нибелунга как бы нависает над героем, сгущая краски и накаляя атмосферу по направлению к развязке. Однако, в финале оперы, стремясь погубить ненавистного противника, Хаген невольно направляет его на путь искупления, возвращающий к самому себе и к Брюнгильде.

Как и Тангейзеру, Зигфриду дарована блаженная смерть-просветление, которая «откликнется» в теноровых партиях последних десятилетий XIX в. (Герман в «Пиковой даме», Отелло у Верди). Но в «Гибели богов» смерть героя, вновь обретшего свою вторую «половинку», – это еще и заря новой жизни: «он должен пасть, чтобы

³⁶ Wolzogen Hans von. Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen. Zweite verbesserte Auflage. Leipzig: Verlag von Edwin Schloemp, 1876. S. 92.

³⁷ Feuerbach Ludwig. Gedanken über Tod und Unsterblichkeit // Ludwig Feuerbach's Sämtliche Werke. 3 Bd. Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1876. S. 16.

³⁸ Левик Б.В. Рихард Вагнер. С. 381.

³⁹ См.: Николаева Н.С. Кольцо Нибелунга // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга 3. С. 178.

Брюнгильда обрела высшее знание»⁴⁰, – разъяснял Вагнер Козиме. Поэтому в заключительном монологе нет ни капли горечи, а интонируемый на последних словах лейтмотив судьбы осмыслен как прощальный привет возлюбленной, которая утвердит и восславит подвиг Зигфрида.

Достигнутый в тетралогии новый уровень слияния музыки и слова позволяет исполнителю проявить все стороны артистического дарования, совмещая красивый певческий тон с четкой артикуляцией и рельефной, богатой нюансами характеристикой персонажа.

В Заключении сформулированы основные выводы исследования.

Трансформируя жанр оперы в «художественное произведение будущего», Вагнер создал вокальный стиль, неотделимый от его концепции музыкальной драмы. Концентрированным воплощением нового вокального стиля стал феномен *Heldentenor*. Проведенное в настоящей работе изучение важнейших составляющих этого феномена позволило прийти к следующим выводам:

1. С самого начала творческой карьеры Вагнер искал способы достоверно отразить драматическую содержательность поэтического текста в вокальных партиях своих произведений. В процессе развития авторского стиля возникла концепция немецкого, или отечественного бельканто, призванного в высокохудожественной форме выразить заложенные в музыке и тексте чувства и идеи с учетом особенностей немецкого языка и психологии национальных исполнителей.
2. Воплотить вагнеровских героев на сцене призван драматический певец, искусно справляющийся с фонетическими особенностями немецкого языка, прекрасно понимающий структуру стиха, его ритмику, риторические и поэтические особенности. Четкое произнесение слов ни в коей мере не должно наносить ущерб чисто вокальной выразительности.
3. В процессе кристаллизации индивидуального стиля и сотрудничества с первыми исполнителями главных партий сформировался идеал *Heldentenor*: сильный и красивый голос, обладающий широчайшим спектром нюансов, соответствие внешности и возраста певца облику героя, актерское дарование, высокий интеллект, и, наконец, безусловная преданность композитору.
4. Свой идеал Вагнер разъяснял в многочисленных письмах, статьях и других публикациях. Он разработал и пытался внедрить в жизнь собственную концепцию музыкального образования, призванную подготовить совершенных исполнителей (как певцов, так и оркестрантов) новой немецкой музыки.
5. Обладая педагогическим талантом, композитор в индивидуальной работе добивался выдающихся результатов. Однако для «поточного производства» драматических певцов

⁴⁰ Wagner Cosima. Die Tagebücher. Bd. 1. S. 435.

ему была необходима помощь профессионалов. Сотрудничество со Шмиттом и Геом не принесло желанных результатов. Тем не менее, учебник Гея «Немецкое обучение пению» сохраняет свою ценность.

6. Вся история Heldenenor-исполнительства заставляет предположить, что достичь идеала драматического певца невозможно. Однако наиболее выдающиеся представители каждого из этапов развития этого феномена, независимо от национальности, вокальной школы, типа голоса, внешних данных и степени специализации на конкретном репертуаре, в определенной степени приближались к идеалу и тем самым давали новый импульс для дальнейших поисков. В настоящей работе мы пришли к заключению, что Heldenenor – не столько тип голоса, сколько сами вагнеровские герои и их вокальные партии во всем индивидуальном разнообразии.

7. Многоликую галерею образов Heldenenor объединяет концепция героя как незаурядной личности, в одиночку противостоящей «толпе», наделенной неповторимой индивидуальностью и, вместе с тем, олицетворяющей весь человеческий род. Образы своих героев, имеющих прототипы в истории, литературе, древнегерманской и античной мифологии, Вагнер неизменно создавал сам, исходя из драматического замысла в целом.

8. Сопоставление данных анализа конкретных партий с теоретическими положениями первой главы исследования наглядно доказывает, что, предъявляя к певцам повышенные требования, Вагнер учитывал возможности их голосов, помогал преодолеть трудности, понимая, что для адекватного воплощения его художественных идей необходимы реальная увлеченность исполнителя, любовь к своему герою. Ценнейшие «композиторские подсказки», касающиеся вокальных красок, фразировки, актерского жеста, эмоционального наполнения, можно найти на страницах писем и публикаций, в воспоминаниях современников, но в первую очередь, конечно же, в нотном тексте. В это понятие у Вагнера обязательно включаются литературная составляющая, оркестровая фактура в широком смысле слова, в том числе гармония, и система лейтмотивов, особенно в партиях «Кольца нибелунга». Именно в тетралогии окончательно складывается особый словесно-музыкальный язык (Sprachgesang), гибко соединяющий декламацию и кантилену, способный в мельчайших деталях отразить весь спектр психологических, эмоциональных состояний героя и линию развития образа.

9. При единстве концепции партии Heldenenor в операх Вагнера неповторимо индивидуальны. Поэтому ключом для преодоления вокальных и актерских трудностей должно быть понимание особенностей характера каждого героя и его образа в контексте художественного целого.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Кузнецов, Г. А. Зигмунд – «антигерой» или сокрушитель основ несправедливого мира? К проблеме трактовки партии Heldenotenor в «Валькирии» Вагнера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 2 (40). – С. 10–14. – 0,51 а. л.
2. Кузнецов, Г. А. Каким Р. Вагнер представлял своего Тангейзера // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 1 (22). – С. 31–36. – 0,59 а. л.
3. Кузнецов, Г. А., Зейфас, Н. М. Образ Зигфрида как краеугольный камень тетралогии «Кольцо нибелунга» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования – 2017 – № 1 (43). – С. 8 – 13. – 0,54 а. л., авторская доля 0,27 а. л.
4. Кузнецов, Г. А. От Риенци до Зигфрида: Вагнер в поисках идеального Heldenotenor // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. – 2015. – № 1. – С. 69–76. – 1 а. л.
5. Кузнецов, Г. А., Зейфас, Н. М. Последний римский трибун и первый Heldenotenor в творчестве Вагнера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования – 2017 – № 2 (44). – С. 16–21 – 0,61 а. л., авторская доля 0,305 а. л.
6. Кузнецов Г.А., Зейфас Н.М. «Стрела, прошедшая мимо цели». Лоэнгрин в ряду вагнеровских теноров // Актуальные проблемы высшего музыкального образования – 2017 – № 3 (45). – С. 50–55 – 0,55 а. л., авторская доля 0,275 а. л.

Научные материалы, опубликованные в других изданиях:

7. Кузнецов, Г. А. Вагнер и его тенора // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2015» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов [Электронный ресурс]. – М.: МАКС Пресс, 2015. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). – Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe Acrobat Reader. – 0,14 а. л.
8. Кузнецов, Г. А. Вагнеровский Heldenotenor от истоков и до наших дней // Второй всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры, 2015: сборник работ лауреатов. – М.: Пробел-2000, 2016. – С. 453–483. – 2,66 а. л.
9. Кузнецов, Г. А. Вагнеровский Heldenotenor от истоков и до наших дней // Искусство музыки: Теория и история [электронный ресурс]. – 2016. – № 14. – С. 30–84. – Режим доступа: http://imti.sias.ru/upload/iblock/490/imti_2016_14_29_84_kuznetsov.pdf (дата обращения: 07.09.2017), свободный. – Загл. с экрана. – 3,18 а. л.