

РОЛЬ Р. ВАГНЕРА В СТАНОВЛЕНИИ ПРОФЕССИИ ДИРИЖЁРА

В конце XIX – начале XX ст. дирижёрское искусство в Западной Европе достигло столь высокого уровня развития, что конкурировали уже не только отдельные мастера, но и национальные дирижёрские школы. К этому времени многие города Германии (Байрёйт, Берлин, Веймар, Гамбург, Дрезден, Лейпциг, Мейнингейм, Мюнхен) и Австро-Венгрии (Вена, Зальцбург, Линц и др.) стали крупными музыкальными центрами. Они имели первоклассные профессиональные симфонические, камерные и духовые оркестры, хоры, постоянно действующие оперные театры, в которых сформировалась плеяда дирижёров мирового масштаба: Х. Рихтер, Г. Малер, А. Никиш, Р. Штраус, Б. Вальтер, Ф. Мотль, Ф. Шальк, Ф. Вейнгартнер, К. Мук, Л. Блех, О. Фрид, О. Клемперер, В. Фуртвенглер, Ф. Штидри и др. По сведениям московского дирижёра-педагога Н. П. Аносова, в конце XIX в. в нескольких западноевропейских вузах были открыты специальные дирижёрские классы, и дирижирование в качестве особой специальности интегрировано в систему музыкального образования [1, с. 22]. В значительной мере это произошло благодаря Рихарду Вагнеру (22.05.1813–13.02.1883) – великому реформатору в области управления музыкальным коллективом и основоположнику современной немецкой школы оперно-симфонического дирижирования.

Музыкальное воспитание Р. Вагнера началось под руководством кантора церкви Св. Фомы Кристиана Теодора Вайнлига (25.07.1780–7.03.1842). Вначале ничто не предвещало великого будущего юноши: он не был вундеркиндом (игре на фортепиано начал обучаться в 1824 г., на скрипке – в 1829 г.), не обладал ни абсолютным слухом, ни феноменальной музыкальной памятью. Фатальным событием, кардинально изменившим жизнь Р. Вагнера и предопределившим его творческую судьбу, стала встреча с выдающейся певицей В. Шрёдер-Девриент (6.12.1804–26.01.1860), которая произошла в Лейпциге в 1829 г. во время гастролей Дрезденского придворного театра. В тот вечер юноша, потрясённый глубиной созданного ею об-

раза Леоноры в спектакле «Фиделио» Л. Бетховена, выразительным интонированием, безупречной дикцией и красотой артистки, решил, что именно музыкальное искусство станет главным делом его жизни [4, с. 82]. В 1831 г. он поступил в лейпцигский Университет, где продолжал заниматься музыкой.

Напомним основные факты исполнительской биографии Р. Вагнера. Его дирижёрский дебют состоялся в 1832 г. в концерте частного музыкального общества «Эверпа», где 19-летний композитор впервые исполнил свою Увертюру *C-dur*. В январе 1833 г. Рихард отправился в Вюрцбург, где его старший брат Альберт помог ему временно устроиться в театр на должность хормейстера. Зимние месяцы Р. Вагнер посвятил практическим занятиям в области дирижирования¹. Весной он лишился работы в Вюрцбургском театре, но продолжал дирижировать своими произведениями (Увертюрой *C-dur*, Симфонией *C-dur* и фрагментами из оперы «Феи») в концертах музыкального общества.

Летом 1834 г. Р. Вагнер получил приглашение на должность второго дирижёра Магдебургского театра, где он успешно дебютировал в этом качестве. Энтузиазм и незаурядные ораторские способности молодого музыканта способствовали росту его авторитета, но это не могло существенно повлиять на ход дел в театре, находившемся в кризисном состоянии. По завершении сезона 1834/35 гг. Рихард собирался покинуть Магдебург, но знакомство с очаровательной певицей Вильгельминой (сокращённо – Минной) Планер (5.09.1809–25.01.1866) побудило его остаться на следующий сезон и стать капельмейстером – первым дирижёром. Возглавив труппу, Р. Вагнер пополнил её певцами из близлежащих городов, обновил репертуар театра, увеличил состав хора и оркестра, на обществен-

¹ В своих мемуарах Р. Вагнер писал: «Надо было в короткий срок разучить две новые оперы, в которых большое место было отведено хору – “Вампира” Маршнера и “Роберта-дьявола” Мейербера. <...> Сначала я чувствовал себя полнейшим новичком в своей новой роли хормейстера – я должен был начать с незнакомой мне партитуры “Камиллы” Паэра. В моей памяти осталось ощущение, что я занимаюсь неподходящим для меня делом: я чувствовал себя настоящим дилетантом. Но вскоре маршнеровская партитура заинтересовала меня настолько, что труд уже не казался мне напрасным» [4, с. 142].

ных началах привлёк к участию в своих постановках военных певцов и музыкантов. Но кассовые сборы продолжали падать, мизерное жалование выплачивалось нерегулярно и малыми частями, вследствие чего лучшие артисты уезжали в другие города. Премьера оперы «Запрет любви» Р. Вагнера из-за спешности её постановки потерпела неудачу. Весной 1836 г. директор Г. Бетман объявил о банкротстве Магдебургского театра. «Отныне “радость искусства” всецело отступила перед “серьёзностью жизни”», – констатировал Р. Вагнер в своих мемуарах [4, с. 211].

Летом 1836 г. Рихард и Минна прибыли в Кёнигсберг (ныне Калининград, РФ), где певица договорилась с директором театра А. Хюбшем о заключении с нею выгодного контракта. Вакансии для Р. Вагнера в театре не оказалось, поскольку с 1822 г. там служил капельмейстер Людвиг Шуберт (18.04.1806–21.04.1850) – одарённый музыкант, ученик К.-М. Вебера. В. Планер заявила А. Хюбшу, что её ангажемент возможен в том случае, если в театр их примут обоих. После длительных переговоров директор пообещал с Пасхи 1837 г. освободить должность капельмейстера для Р. Вагнера². К этому времени, когда в апреле 1837 г. новый капельмейстер приступил к исполнению своих обязанностей, труппа была крайне ослабленной, а театр балансировал на грани банкротства. В августе того же года супружеская чета Вагнер переехала в Ригу.

В течение двух сезонов (1837–1839), проведённых в Рижском театре, произошла существенная трансформация художественных взглядов молодого капельмейстера. На смену магдебургскому «легкомыслию», способствовавшему «падению» его музыкального вкуса, как считал сам Р. Вагнер, при создании оперы «Риенци» у него возникла потребность в другой крайности – придерживаться «самого неумеренно-широкого театрального масштаба», рассчитанного на «одну из

² Л. Шуберт собирался уехать в Ригу, когда там откроется новый театр. До этого времени Р. Вагнер был его помощником. «Не имея ни случая, ни средств проявить себя, – вспоминал Р. Вагнер, – я должен был молча сносить, что мой соперник [*Л. Шуберт – В. П.*], не желавший уступать мне, всячески чернил и выставял меня в подозрительном свете... Если я не терял веры в себя, то, во всяком случае, длительность этого унижительного положения угнетала меня и доставляла много огорчений» [4, с. 235–236].

величайших сцен Европы» [4, с. 250–251]. Обусловлено это было тем, что Рижский театр размещался в чрезмерно маленьком помещении: крохотная сцена, по мнению Р. Вагнера, исключала всякую мысль о театральной роскоши, а площадка для оркестра, рассчитанная на четыре скрипки (две первые и две – вторые), два альты и контрабас струнно-смычкового квартета (виолончели не было в штате), не позволяла увеличить состав оркестра. Тем не менее, капельмейстеру удалось несколько усилить оркестр и создать хороший ансамбль певцов. Как ни парадоксально, но чем активнее Р. Вагнер стремился «вырваться из мелких театральных условий», тем большее раздражение он вызывал у директора [4, с. 251]. В конечном счёте, кредиторы из Магдебурга и Кёнигсберга подали иски в суд на рижского капельмейстера, а дирекция театра в марте 1839 г. объявила ему об увольнении. Время с 1832 по 1839 г. – период становления Р. Вагнера-дирижёра.

Его дальнейшая исполнительская судьба напоминает причудливую кривую взлётов и падений, каждый изгиб которой производит впечатление логического парадокса. Отчаявшись, Рихард и Минна тайно покинули Ригу и с риском для собственных жизней бежали в Париж. Годы, проведённые в Париже (с 20 августа 1839 по 7 апреля 1842 г.), – пора суровых испытаний. Находясь в эпицентре культурной жизни Западной Европы, Р. Вагнер с огромным трудом добывал средства к существованию, перебиваясь случайными заработками. Заложённые в ломбарде ценные вещи были распроданы; в доме не осталось даже куска хлеба (от голода сбежала их любимая собака), а когда Минна заболела, у них не было денег, чтобы купить лекарство. В октябре 1840 г. Р. Вагнер оказался в яме долговой тюрьмы [7, с. 189]. В контексте его профессионального развития этот период оказался весьма полезным: в Париже он познакомился с композиторами Дж. Мейербером (5.09.1791–2.05.1864) и Г. Берлиозом (11.12.1803–8.03.1869) – основоположником новой французской дирижёрской школы, драматургом Э. Скрибом (25.12.1791–21.02.1861), первым капельмейстером театра «Гранд-Опера» Ф. Хабенёком (22.01.1781–8.02.1849), выдающимся деятелем музыкальной культуры Ф. Листом (22.10.1811–31.07.1886) и другими незаурядными личностями. В июне 1841 г. Р. Вагнер узнал, что его опера «Риенци» принята к постановке в Дрездене, в связи с чем 12 апреля 1842 г. Рихард и Минна вернулись в Германию.

После триумфальных премьер опер «Риенци» (20 октября 1842 г.) и «Летучего голландца» (2 января 1843 г.), исполненных под управлением К. Рейсигера, жизнь Р. Вагнера кардинально изменилась: он получил пожизненную должность второго дрезденского придворного капельмейстера с перспективой карьерного роста³. Премьера «Тангейзера» (19 октября 1845 г.) под управлением автора стала самым значительным событием дрезденского периода. Помимо постановки собственных опер, Р. Вагнер с огромным успехом исполнял шедевры К.-В. Глюка, В.-А. Моцарта⁴, Л. Бетховена, К.-М. Вебера и др.

³ Изначально своё назначение на должность капельмейстера Р. Вагнер воспринял без энтузиазма, о чём недвусмысленно написал в мемуарах: «...согласие было вырвано, застав меня врасплох: 2 февраля 1843 года я получил любезнейшее приглашение явиться в бюро управления и застал там весь генеральный штаб королевской капеллы. Председатель фон Лютихау предложил секретарю театра, моему незабвенному другу Винклеру, торжественно вручить мне королевский рескрипт, согласно которому я назначался капельмейстером Его Величества с пожизненным содержанием в 1500 талеров в год. По прочтении рескрипта фон Лютихау произнёс речь, в которой он выразил уверенность, что я с благодарностью приму монаршую милость. Было ясно, что вся эта торжественность рассчитана на то, чтобы отнять у меня возможность поднимать какие бы то ни было разговоры о размере жалования. Но, с другой стороны, меня не обязывали, как это велось и как в своё время было предложено даже Веберу, предварительно прослужить пробный год в качестве королевского музык-директора без всякого жалования. Делая для меня такое серьёзное исключение, стремились, конечно, только к одному: заставить меня молча принять остальное» [4, с. 407–408]. Позднее Р. Вагнер писал своему парижскому другу Лерсу: «Со мной здесь обращаются с такой предупредительностью, какой в соответствующих пропорциях не достаивался ещё ни один человек. Полгода назад бродяга, не ведавший, где и как раздобыть паспорт, – а сегодня у меня пожизненная должность, великолепно оплачиваемая, с перспективой постепенного увеличения жалования, и в таком кругу, какой мало кому достаётся...» [цит. по: 7, с. 193].

⁴ Первые спектакли опер В.-А. Моцарта под управлением Р. Вагнера были далеки от совершенства. «Даже люди, относившиеся ко мне благосклонно, – признавал Р. Вагнер, – делали выводы, что я несерьёзно отношусь к Моцарту и не понимаю его. Они не понимали, что я, собственно, функционировал здесь, в этих случайных постановках, лишь как вспомогательный дирижёр, часто вёл оперу без единой репетиции, что при таких условиях повлиять на качество исполнения было немислимо. Конечно, я и сам чувствовал себя при этом очень скверно, но не мог помочь делу, и тем невыносимее становилась для меня моя должность, сознание зависимости от пошлейших соображений, связанных с театральной рутинной и запутанной канцелярщиной. <...> Коллега Рейсигер, которому я иногда жаловался на невнимательное отношение

В Дрездене впервые в его распоряжении оказались первоклассные солисты, хор и оркестр, а сам Р. Вагнер испытывал творческий подъём. Период с февраля 1843 до марта 1849 г. – время активного поиска и апробации Р. Вагнером новых методов в области оперно-симфонического дирижирования.

Вследствие политических и социально-экономических преобразований в Германии в конце 1840-х Дрезденская капелла вынуждена была перейти на экономный режим финансирования⁵. Р. Вагнер по собственной инициативе подготовил проект радикальной реорганизации театра, а когда понял, что мирным путём достичь цели невозможно, пошёл на открытый конфликт с его директором – бароном фон Лютихау. Это совпало по времени с празднованием 300-летия Дрезденской капеллы. В июне 1848 г. в большом юбилейном концерте, проходившем в театре, придворные музыканты исполнили произведения саксонских капельмейстеров всех времён с момента основания капеллы. Затем в замке Пильниц – летней резиденции Фридриха Августа II (18.05.1797–8.08.1854) – в честь короля 300 певцов и 120 оркестрантов эффектно продефилировали перед монархом, исполнив музыку Р. Вагнера. В итоге Карл Готтлиб Рейсигер (31.01.1798–7.11.1859) – первый по статусу капельмейстер, принятый в штат в 1826 г. после смерти К.-М. Вебера (18.11.1786–5.06.1826), был удостоен звания рыцаря Саксонского ордена⁶. Достижения второго капельмейстера никак не были

дирекции к нашим требованиям, к нашим стремлениям поддерживать оперные постановки на должной высоте, утешал меня тем, что я со временем, как это было и с ним, оставлю всякие мечты и покорюсь неизбежной капельмейстерской судьбе. При этом он гордо похлопывал себя по круглому животу, желая и мне поскорее обзавестись таким же» [4, с. 445].

⁵ Согласно новому демократическому избирательному закону, ожидалось существенное обновление народного представительства в органах власти Саксонии. По мнению Р. Вагнера, выбор по всем избирательным округам радикально настроенных депутатов позволял рассчитывать на серьёзные изменения в государственном секторе экономики. В Дрездене предстояло провести строжайшую ревизию королевского гражданского листа: всё лишнее должно было быть вычеркнуто из придворного хозяйства. «Театру, как бесполезному учреждению, предназначенному для развлечения самой испорченной части публики, грозило вместе с сокращением гражданского листа полное уничтожение», – считал Р. Вагнер [5, с. 53].

⁶ «И двор, и интендант ценили его [*К. Рейсигера* – *В. П.*] очень низко, но, в противоположность мне, – считал Р. Вагнер, – он сумел в это смутное время своей

отмечены, а в мае 1849 г. его уволили с занимаемой должности. Несмотря на все скандалы, именно в дрезденский период Р. Вагнер достиг вершин дирижёрского мастерства и позиционировал себя радикальным реформатором оперно-симфонического исполнительства.

В марте 1849 г. в Саксонии началась буржуазная революция⁷, а в начале мая Р. Вагнер стал её активным участником. Скрывшись после разгрома повстанцев вначале в Веймаре у Ф. Листа, он бежал с поддельным паспортом в Париж, а затем – в Цюрих. По сведениям Х. Галя, в Швейцарии Р. Вагнер пришёл к выводу, что исполнением музыки он грешит против своего истинного призвания и решил, что больше никогда не станет зарабатывать дирижированием. Его дело – создавать непреходящие ценности, а мир должен позаботиться о том, чтобы у него был хлеб насущный [7, с. 203]. В годы «швейцарского изгнания» (1849–1858), Р. Вагнер написал свои основные теоретические труды: «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1851), «О дирижировании» (статья была опубликована в 1869 г.) и др. В последней он обобщил достижения выдающихся капельмейстеров-предшественников, а также изложил собственные взгляды на перспективы развития музыкального театра, симфонического исполнительства и дирижёрского искусства.

Отказаться от исполнительства полностью Р. Вагнеру не удалось, но его дирижёрская деятельность стала фрагментарной, и выступления происходили с большими временными разрывами. В октябре 1850 г., вследствие опрометчивой рекомендации К. Риттера на должность

кричащей лояльностью выслужиться перед властями» [5, с. 58].

⁷ Фридрих Август II признал центральное правительство Германии, был готов на компромиссы ради создания союзного государства, не хотел он поступиться только собственным положением. На выборах в Ландтаг демократы получили большинство голосов, что изменило расстановку политических сил в Саксонии. 24 февраля 1849 г. её правительство подало в отставку, ему на смену пришло новое во главе с Г. Гельдом, но и ему не удалось избежать конфронтации с палатами Ландтага; 28 апреля правительство распустило их. После того, как король саксонский отказался признать новую имперскую конституцию, 3 мая в Дрездене вспыхнуло восстание. Монарх с семьёй укрылся в старой крепости Кенигштейн, а саксонские войска, усиленные прусскими батальонами, жестоко подавили мятеж повстанцев, взяв 9 мая Дрезден под свой контроль.

музик-директора Цюрихского театра, Р. Вагнер вынужден был стать капельмейстером. «Так как рекомендуемый мною юноша был новичком в оперном деле, – вспоминал он, – я должен был дать за него поручительство, которое состояло в том, что я обязывался заменить за дирижёрским пультом Риттера, если вследствие недостаточной его подготовки к капельмейстерской деятельности произойдут какие-либо задержки в ходе театральных дел» [4, с. 158]. На тех же условиях заключил контракт и Х. Бюлов⁸. После его успешного дебюта Р. Вагнер провёл несколько спектаклей, «чтобы на собственном примере показать юным друзьям, особенно богато одарённому Бюлову, в чём заключается искусство оперного капельмейстера» [4, с. 162–163], после чего ушёл из театра. Через два года друзья уговорили композитора дать несколько симфонических концертов в цюрихском Музыкальном обществе, а в мае 1853 г. устроить небольшой фестиваль, благодаря которому Р. Вагнер оказался в центре внимания всей Швейцарии. Но состав цюрихского оркестра не выдерживал никакого сравнения с дрезденским. Р. Вагнер трижды предпринимал попытку реформировать театральный оркестр в Цюрихе, предлагая расширить и укомплектовать квалифицированными музыкантами его штат, но инициативы композитора не получили поддержки дирекции театра. «К сожалению, на мои заявления смотрели как на причуды, и никто не старался поставить дело на должную высоту», – вспоминал Р. Вагнер [5, с. 250].

Весной 1855 г. Р. Вагнер провёл симфонический сезон лондонского Филармонического общества (восемь концертов с двухнедельными перерывами). В распоряжении дирижёра оказался превосходный оркестр, но репетиционного времени отводилось крайне мало: для подготовки концертной программы, включавшей две симфонии и различные пьесы, полагалась одна репетиция. Исполняемый репертуар не всегда соответствовал вкусу дирижёра, вследствие чего слушатели нередко покидали зал до окончания концерта, а критики отзывались о Р. Вагнере с неприязнью. В Лондоне Р. Вагнер потерпел *fiasco*.

Новый виток дирижёрской активности Р. Вагнера охватывает период с начала 1860-х до 1872 г. Осенью 1860 г. он дал три концерта в Париже, затем повторил их программы в Брюсселе. Выступления

⁸ Дирижёрской деятельности Х. Бюлова посвящена специальная статья [9].

прошли с огромным художественным успехом, но принесли финансовые убытки. В 1862 г., получив полную амнистию Саксонского правительства, Р. Вагнер навсегда вернулся в Германию. Находясь в зените славы, он отправился в большую гастрольную поездку: дал три концерта в Вене (в программы были включены фрагменты его новых произведений: «Золота Рейна», «Валькирии» и «Мейстерзингеров»). Художественный результат концертов – блестящий; коммерческий, как и прежде, – убытки. Из Вены Р. Вагнер отбыл в Прагу, в феврале – в Петербург, в марте – в Москву⁹. Летом 1863 г. он дал два концерта в Будапеште, осенью и зимой – в Праге, Карлсруэ и Бреслау. Немецкий дирижёр Ф. Вейнгартнер так описывает Р. Вагнера за дирижёрским пультом: «Небольшой, не выше среднего роста; бодрый, движения рук не слишком широкие, но резкие и очень точные; несмотря на живость – ни малейшего беспокойства. Партитурой он почти не пользуется на концерте, а, устремив свой выразительный взгляд на оркестр, управляет им с той царственной властью, которая

⁹ По сведениям московского музыковеда С. Попова, Р. Вагнер поразил всех присутствующих ещё до начала первой репетиции Пятой симфонии Л. Бетховена тем, как он встал перед оркестром. «До него в Москве капельмейстеры становились в концертах в переднем ряду оркестра, обратясь лицом к публике, а Вагнер стал лицом к оркестру, повернувшись спиной к зрительному залу, и это оказалось настолько естественным и целесообразным, что с тех пор все уже делали так же» [10, с. 53]. Его репетиционный процесс Н. Д. Кашкин описал следующим образом: «Репетиции он вёл очень быстро, совсем почти не останавливаясь на отделке деталей, а довольствуясь лишь сообщением своих намерений оркестру. Вся Пятая симфония [Л. Бетховена – В. П.] прошла почти без поправок, ибо оркестр, назлектризованный присутствием европейской знаменитости, играл чрезвычайно внимательно; кроме того, в дирижёрских движениях Вагнера было столько *осмысленной выразительности* [курсив мой – В. П.], что исполнители сразу понимали капельмейстера и его намерения. Нужно, впрочем, заметить, что манера дирижирования Вагнера чрезвычайно своеобразна, и он нередко совсем не отбивал такта, а, например, рисовал большое *crescendo* медленным поднятием правой руки на протяжении нескольких тактов, тогда как кистью левой руки слегка лишь указывал скорость движения. <...> С первой части симфонии Бетховена можно уже было заметить характерную особенность исполнения Вагнера, заключающуюся в лёгком колебании скорости движения; это колебание было едва заметно. Нужна была полнейшая внимательность оркестра, чтобы гибкость линии музыкального движения не мешала безукоризненной стройности исполнения» [цит. по: 10, с. 53–54]. Согласно придворному этикету и капельмейстерской традиции, во время концерта Р. Вагнер дирижировал в белых перчатках.

его самого поразила в детстве у Вебера» [6, с. 166]. Несмотря на дирижёрский триумф, дилемма для Р. Вагнера оставалась неизменной: успешно исполнять музыку либо в полном покое сочинять её. К началу 1864 г. сумма долгов музыкального гения достигла критических размеров, композитору снова грозила долговая тюрьма, в это время он помышлял даже о самоубийстве. В очередной раз его спасло бегство. Исчезнув из Вены, Р. Вагнер нелегально поселился в Цюрихе, в целях конспирации он постоянно менял место жительства до тех пор, пока 3 мая 1864 г. в Штутгарте его не навестил секретарь короля Баварии Людвига II и в тот же день не увёз его в Мюнхен.

В Мюнхене Р. Вагнер впервые обрёл полную независимость. Король из личных средств оплатил все его долги, дорогостоящий дом, роскошную мебель и даже расходы друзей композитора. По инициативе Р. Вагнера была основана «Немецкая школа музыки», которой руководил Х. Бюлов, а известные педагоги обучали певцов в соответствии с вагнеровской эстетикой. Премьера «Тристана и Изольды» в Мюнхене 10 июня 1865 г. стала подлинной сенсацией! Однако уже 10 декабря из-за придворных интриг композитор вынужден был покинуть Мюнхен и почти на шесть лет (1866–1872) поселиться в вилле Трибшен, расположенной на южной окраине Люцерна в Швейцарии. С этого времени выступления Р. Вагнера ограничились гастролями в Вене, Берлине, Гамбурге (1872) для сбора средств на строительство театра в Байрёйте; с 1874 г. композитор поселился с семьёй в вилле Ванфрид (Байрёйт). Создав новый эталон дирижёрского мастерства и внушив свои принципы преемникам – Х. Бюлову (8.01.1830–12.02.1894), Ф. Вюльнеру (28.01.1832–7.09.1902), Г. Леви (7.11.1839–13.05.1900), Х. Рихтеру (4.04.1843–5.12.1916), – Р. Вагнер окончательно утратил интерес к дирижированию и переключился на создание режиссёрской концепции музыкальной драмы.

Дирижёрская биография Р. Вагнера столь фрагментарна и противоречива, что закономерно возникает вопрос: каким образом ему удалось достичь феноменальных результатов в исполнительском искусстве? Во-первых, ему было у кого учиться. Так, например, размышляя в статье «О дирижировании» о причинах успешного исполнения Девятой симфонии Л. Бетховена парижскими музыкантами под управлением Ф. Хабенка (1839), Р. Вагнер признал, что именно

тогда он открыл для себя роль «правильного понимания мелоса» при определении верного темпа [2, с. 95]. Примером служения высоким идеалам театрального искусства стал для него капельмейстер Берлинского театра Г. Спонтини. Преемственные связи с К.-М. Вебером прослеживаются как в последовательном развитии немецкой национальной оперы, так и в критериях оценки степени одарённости певцов – оба отдавали предпочтение исполнителям, создававшим яркий музыкально-сценический образ. Во-вторых, Р. Вагнер, обладавший незаурядным интеллектом, создал собственный метод *дирижёрского анализа* симфонической партитуры, сформулировал и теоретически обосновал свои новаторские идеи в области управления музыкальным коллективом. Помимо этого, Р. Вагнер обладал харизмой (магнетизмом) – сверхъестественными эмоционально-психическими способностями, эффективно воздействовавшими на исполнителей.

Исполнение Девятой симфонии Л. Бетховена под управлением Р. Вагнера в Дрездене в Вербное воскресенье 1846 г. стало культурным событием в масштабах Западной Европы, кардинально изменившим представление не только о бессмертном произведении, но и неисчерпаемом потенциале дирижёрского искусства. При этом дирижёр изменил динамические оттенки, указанные автором в партитуре, а также усилил во второй части цикла деревянные духовые инструменты валторнами и трубами [3, с. 136]. Эти меры были направлены на усиление мощи и яркости оркестрового звучания, что в полной мере соответствует грандиозности бетховенских идей. Так было положено начало дирижёрской ретуши (исполнительской редакции) симфонических партитур. Следуя той же логике, Р. Вагнер многократно увеличил объём хоровой массы, добавив к театральному хору коллектив школы пения и хор мальчиков дрезденской *Kreuzschule*. Исходя из акустических особенностей концертного зала, дирижёр разместил оркестр в центре эстрады и окружил его хором, расположенным амфитеатром на специальных высоких сидениях. В результате предпринятых мер, по выражению Р. Вагнера, «могучее воздействие хора необыкновенно выиграло», а оркестр в инструментальных частях «звучал с большой ясностью и силой» [3, с. 137].

Главное же достижение Р. Вагнера-дирижёра, как представляется, состоит в том, что он заложил прочный фундамент немецкой школы

оперно-симфонического дирижирования. Перечислим её характерные особенности:

- ярко выраженная культурно-просветительская направленность оперных спектаклей и симфонических концертов;
- универсальность дирижёра – мастерское владение спецификой исполнения как оперных, так и симфонических произведений;
- доскональное знание партитуры с целью постижения дирижёром идеи (сверхзадачи) композитора и адекватного пассионарного исполнения музыкального произведения (во время концертов Р. Вагнер, Х. Бюлов и Х. Рихтер предпочитали дирижировать наизусть);
- тонкое понимание функций оркестровых музыкальных инструментов, их технических и выразительных возможностей;
- визуальный метод управления музыкальным коллективом с помощью современной дирижёрской палочки;
- развитая мануальная техника дирижирования, предполагающая дифференциацию функций правой и левой рук;
- широкая эрудиция и коммуникабельность дирижёра, а также его способность на психоэнергетическом уровне воздействовать на подсознание исполнителей и слушателей-зрителей.

Р. Вагнер не только переосмыслил традиционное представление о роли руководителя исполнительского коллектива и теоретически обосновал важнейшие положения дирижёрского искусства, но и воспитал верных последователей. Под его руководством Х. Бюлов и Х. Рихтер одними из первых стали дирижёрами-профессионалами, сыграв ключевую роль в пропаганде исполнительских принципов своего кумира. Немецкая дирижёрская школа, достигшая апогея своего развития к концу XIX ст. и процветавшая до начала Первой Мировой войны, утратила мировое лидерство уже в послевоенное время, когда её крупнейшие мастера и педагоги по социально-экономическим причинам покинули страну. Вместе с тем, массовая эмиграция дирижёров из Германии в 1920-е и, особенно, в 1930 годы оказала позитивное влияние на формирование и развитие национальных дирижёрских школ во многих странах, в том числе – в СССР и США. Все наиболее важные достижения в данной сфере деятельности в конце XIX – первой половине XX ст. прямо или косвенно связаны с именами Х. Бюлова и Х. Рихтера – воспитанников Р. Вагнера; Ф. Вейнгартнера,

Г. Малера, Ф. Мотля, А. Никиша, а также более молодого поколения музыкантов – Б. Вальтера, О. Клемперера, К. Мука, Г. Себастьяна, О. Фрида, В. Фуртвенглера, Ф. Штидри и др., воспринявших вагнеровскую исполнительскую традицию от его последователей. Все они по праву заняли почётные места в истории мирового оперно-симфонического исполнительства, поскольку не только определили наиболее прогрессивный вектор развития музыкального искусства в XX в., но и воспитали плеяду музыкантов мирового масштаба.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аносов Н. *Об истории дирижирования* [Текст] // Н. Аносов. *Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников*; ред.-сост. В. Варунца. — М.: Сов. композитор, 1978. — С. 17–23.

2. Вагнер Р. *О дирижировании* [Текст] / Р. Вагнер; пер. с нем. И. Шрайбера // *Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика*; [ред.-сост. Л. Гинзбург]. — М.: Музыка, 1975. — С. 87–132.

3. Вагнер Р. *Отчёт об исполнении Девятой симфонии Бетховена в Дрездене в 1846 году* [Текст] / Р. Вагнер; пер. с нем. Л. Гинзбурга // *Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика*. [ред.-сост. Л. Гинзбург]. — М.: Музыка, 1975. — С. 133–146.

4. Вагнер Р. *Моя жизнь* [Текст]: в 2 т. / Р. Вагнер. — М.: Астрель, 2003. — Т. I. — 557 с.

5. Вагнер Р. *Моя жизнь* [Текст]: в 2 т. / Р. Вагнер. — М.: Астрель, 2003. — Т. II. — 589 с.

6. Вейнгартнер Ф. *О дирижировании* [Текст] / Ф. Вейнгартнер // *Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика*; [ред.-сост. Л. Гинзбург]. — М.: Музыка, 1975. — С. 165–182.

7. Галь Х. *Рихард Вагнер. Опыт характеристики* [Текст] / Х. Галь; пер. с нем. А. В. Михайлова // *Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира*. — М.: Радуга, 1986. — С. 179–306.

8. Плужников В. *Исполнительское искусство Р. Вагнера-дирижёра* [Текст] / В. Плужников // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. — Х.: ХДАДМ, 2011. — 216 с. — (Мистецтво: № 2). — С. 195–200.

9. Плужников В. *Пути становления творческой личности Х. Бюлова-дирижёра* [Текст] / В. Плужников // *Проблемы взаємодії мистецтва*,

педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — Вип. 22. — С. 124–134.

10. Попов С. С. *Пребывание Рихарда Вагнера в Москве и его московские концерты в 1863 году [Текст] / С. С. Попов // История русской музыки в исследованиях и материалах ; ред. К. Кузнецова. — Т. I. — 1914. — С. 46–90.*

УДК [792.54 : 792.027] : 78.071.1 “312”

Олександр Сердюк

**МЕТАМОРФОЗИ ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ
НА СУЧАСНІЙ СЦЕНІ
(музично-сценічні концепції тетралогії Р. Вагнера
«Перстень нібелунга» в контексті втілення
постмодерністського дискурсу в театрі)**

Наш час відділений від періоду активної творчої діяльності Р. Вагнера більше ніж сторіччям, проте німецький майстер й досі вражає своєю «всеприсутністю» в художньому процесі. Виявилось, що перетворююча сила вагнерівського генія настільки потужно підкорила собі шляхи розвитку мистецтва і, насамперед, музичного театру, що сьогодні важко вичленувати власне вагнерівське начало: воно стало «загальнодоступним фондом», свого роду вихідною точкою в різноманітних шуканнях для нових поколінь творців. Однією з причин формування означеної тенденції можна вважати потужний вплив змістовно-драматичної сторони вагнерівських музичних драм – зокрема, їхньої філолофсько-міфологічної орієнтації. Як відомо, пізні твори Вагнера перетворювалися композитором у міркування про загальнолюдські, космічні, проблеми: любові і смерті, сакральності, долі світу, що потрапив під владу золота. Театр у такий спосіб переріс межі тільки художнього синтезу, набуваючи значення філософського форуму.

У той же час, ера пост-культури гостро зреагувала на художні явища, які так чи інакше віддзеркалюють ідеї епохи «кінця», при цьому нерідко і без особливого драматизму витлумачила ознаки деконструювання, демонтажу Культури як втілення ідеї її остаточної загибелі. Тому не випадковим видається посилення уваги, зокрема, до вагнерів-