

Плужников В. Н.

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оперної підготовки, старший викладач кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО Р. ВАГНЕРА-ДИРИЖЕРА

Аннотация. В статье отражены этапы становления великого немецкого дирижера.

Ключевые слова: дирижирование, капельмейстер, музык-директор, хор, оркестр, театр, реформа, традиция, школа, профессия.

Анотація. Плужников В.М. “Виконавське мистецтво Р. Вагнера-диригента”. У статті відображені етапи становлення великого німецького диригента.

Ключові слова: диригування, капельмейстер, музик-директор, хор, оркестр, театр, реформа, традиція, школа, професія.

Annotation. Pluzhnikov V. “The art of performance of R. Wagner as a conductor”. The stages of formation of the great German conductor are reflected in this article.

Key word: conducting, conductor, music-director, choir, orchestra, theatre, reform, tradition, school, profession.

Постановка проблемы. Имя Рихарда Вагнера (22.05.1813 – 13.02.1883) неразрывно связано с радикальными реформами в области управления музыкальным коллективом. Однако недостаточная изученность его исполнительской деятельности, по нашему мнению, не позволяет музыковедам в полной мере оценить вклад Вагнера в становление *профессии* оперно-симфонического дирижера и создание немецкой дирижёрской *школы*.

Цель статьи – восполнить существующий пробел в истории музыкального исполнительства. Чтобы сделать обоснованные выводы относительно достижений Вагнера в данной области знаний, целесообразно сгруппировать имеющиеся в научной литературе факты его работы с различными музыкальными коллективами и осуществить периодизацию его дирижёрской биографии, в чём состоит актуальность и новизна исследования.

Результаты исследования. Как известно, Вагнер не был вундеркиндом (игре на фортепиано и скрипке он начал обучаться в возрасте 18 лет), он не обладал абсолютным слухом, феноменальной памятью и другими экстраординарными музыкальными способностями. Основным импульсом, предопределившим его творческую судьбу, стала встреча Вагнера с выдающейся певицей Вильгельминой Шрёдер-Девриент (1804-1860), которая произошла в Лейпциге в 1829 году во время гастролей Дрезденского придворного театра¹. Дирижёрская биография Вагнера ведёт отсчёт с 1832 года, когда в 19-летнем возрасте он исполнил в концерте частного музыкального общества «Эверта» свою Увертюру *C-dur*. Дебют оказался успешным и уже в январе 1833 года Рихард отправился в Вюрцбург, где брат Альберт помог ему временно устроиться в театр на должность дирижера хора². Весной он лишился работы в театре, но продолжал

¹ В своих мемуарах Вагнер писал: «Она [В. Шрёдер-Девриент – В. П.] была тогда в славном расцвете своей артистической карьеры, молодая, прекрасная, полная искренности и тепла. Никогда больше я не видел на сцене подобной женщины. Она выступала в „Фиделио“. <...> Всякий, кто видел эту чудную женщину в тот период её жизни, неизбежно должен был испытать на себе почти демоническое очарование от человечно-экстатической игры этой несравненной артистки. По окончании спектакля я бросился к одному знакомому, чтобы у него написать ей краткое письмо. В этом письме я с нафосом объявлял великой артистке, что отныне осознал смысл своей жизни и что если она когда-либо услышит моё имя в мире искусства, покрытое славой, то пусть вспомнит, что это её заслуга, что в этот вечер она раскрыла предо мною то, к чему даю отныне клятву стремиться» [4, с. 82].

² Конец зимы 1833 года Рихард посвятил первым практическим занятиям в области дирижирования. «Надо было в короткий срок разучить две новые оперы, – вспоминал Вагнер, – 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 трудужене казался мне напрасным» [4, с. 142].

дирижировать своими произведениями (Увертюрой *C-dur*, Симфонией *C-dur* и фрагментами из оперы «Феи») в концертах музыкального общества.

Летом 1834 года Вагнер получил приглашение на должность музык-директора (второго дирижёра) Магдебургского театра, где он дебютировал в качестве оперного дирижёра. Однако энтузиазм молодого музык-директора³ не мог существенно повлиять на ход дел в театре, пребывавшем в кризисном состоянии. По завершении сезона 1834/35 года Вагнер собирался покинуть Магдебург, однако знакомство с очаровательной певицей Вильгельминой (Минной) Планер побудило его остаться на следующий сезон и стать капельмейстером (первым дирижёром). Возглавив труппу, Вагнер пополнил её певцами из близлежащих городов, обновил репертуар театра, увеличил состав хора и оркестра, на общественных началах привлёк к участию в постановках военных певцов и музыкантов. Но кассовые сборы продолжали падать, мизерное жалованье выплачивалось нерегулярно и малыми частями, лучшие артисты искали работу в других городах (Минна уехала в Берлин). Премьера оперы Вагнера «Запрет любви» вследствие поспешности постановки потерпела неудачу. Весной 1836 года директор Г. Бетман объявил о банкротстве театра и труппа окончательно распалась. «Отныне „радость искусства“ всецело отступила перед „серьёзностью жизни“», – констатировал Вагнер [4, с. 211].

Летом Рихард и Минна прибыли в Кёнигсберг⁴, а 24 ноября 1836 года они поженились. Капельмейстер театра Луи Шуберт собирался переехать в Ригу, как только там откроется новый театр, до этого времени Вагнеру было предложено стать его помощником⁵. Когда же, наконец, в апреле 1837 года Вагнер возглавил труппу, состав исполнителей был ослаблен до крайней

степени, а театр находился на грани банкротства, поэтому уже в августе Рихард принял приглашение К. Хольтея и на два сезона (1837-1839) переехал в Ригу⁶.

В Рижском театре произошла трансформация художественных взглядов капельмейстера: на смену магдебургскому «легкомыслию», побуждавшему Вагнера «искать суетных удовольствий в ничтожных театральном знакомствах» и способствовавшему «падению» его музыкального вкуса, во время создания оперы «Риенци» возникла потребность в другой крайности – придерживаться «самого неумеренно-широкого театрального масштаба», рассчитанного на «одну из величайших сцен Европы» [4, с. 250-251]. В немалой мере это было вызвано тем фактом, что Рижский театр размещался в чрезмерно маленьком здании: крохотная сцена, по мнению Вагнера, исключала всякую мысль о театральной роскоши, а площадка для оркестра, рассчитанная на 4 скрипки (2 – 1-е и 2 – 2-е), 2 альты и 1 контрабас струнно-смычкового квартета, исключала и возможность увеличения состава оркестра. Непостижимым образом капельмейстеру всё же удалось значительно усилить оркестр, а кроме того, создать хороший ансамбль певцов⁷. Но, чем сильнее Вагнер стремился «вырваться из мелких театральных условий», тем большее разочарование он вызывал у директора [4, с. 251]. В конечном счёте кредиторы из Магдебурга и Кёнигсберга подали на имя Вагнера иски в суд, а дирекция театра в марте 1839 года объявила ему об увольнении, отказавшись продлить срок контракта. Время с 1832-го по 1839 год – период становления 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 сбежали в Париж. Три года, проведённые в Париже (1839-1842), – время суровых испытаний⁸. В октябре 1840 года Вагнер оказался в яме

³ «Лучшие музыканты стали относиться ко мне с настоящим сочувствием, – писал Вагнер, – и их сыгранность, особенно при бурных увертюрах, которые я заставлял обыкновенно играть к концу в неслыханно быстром темпе, часто вызывала оглушающие аплодисменты публики. Таким образом, моё пламенное, даже чрезмерное рвение заслужило мне как симпатии оперного персонала, так и любезное признание публики <...> и в конце первой четверти года моего магдебургского дирижёрства во мне выработалось лестное и приятное сознание, что я настоящий матадор оперы» [4, с. 171].

⁴ Минна заблаговременно договорилась с директором Кёнигсбергского театра А. Хюбишем о заключении с нею выгодного контракта, а вакантной должности для Вагнера не оказалось. Когда Хюбиш понял, что ангажемент Минны возможен только вместе с её женихом, он пообещал освободить должность капельмейстера для Вагнера. С огромным трудом им удалось уговорить директора заключить почётный контракт, в соответствии с которым с Пасхи 1837 года Вагнер получал должность капельмейстера, и им оплачивался их свадебный бенедикт.

⁵ «Не имея ни случая, ни средств проявить себя, – вспоминал Вагнер, – я должен был молча сносить, что мой соперник [Л. Шуберт – В. П.], не желавший уступить мне, всячески чернил и выставлял 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].

⁶ «Мне чрезвычайно легко удалось получить ангажемент в его [К. Хольтея – В. П.] предприятии: от угрюмых педантов он желал держаться как можно дальше и предпочитал молодых людей уже за одно то, что они молоды, – не скрывал своего удовлетворения Вагнер. – <...> Он тотчас же выписал все партитуры опер Беллини, Доницетти, Адама и Обера: ими я должен был немедленно, в первую же очередь угостить добрых рижан» [4, с. 249].

⁷ «Скоро в нашей труппе не осталось почти никого, с кем бы я не поссорился. Печальнее всего было то, что в этой борьбе, на которую меня толкало в сущности лишь моё стремление достигнуть возможно лучшего художественного ансамбля, я не только не находил поддержки у директора Гольтея, но даже приобрёл в нём врага», – констатировал Вагнер [4, с. 256].

⁸ В эпицентре культурной жизни Западной Европы Вагнер с огромным трудом добывал средства к существованию, перебиваясь случайными заработками. Он заложил в ломбарде все ценные вещи, которые вскоре были распроданы; в доме не осталось куска хлеба, от голода сбежала их любимая собака, а когда заболела Минна, не оказалось денег даже на лекарство.

долговой тюрьмы. 12 апреля 1842 года измождённые они вернулись в Германию.

Период с 1842-го по 1848 годы – время активного поиска и апробации Вагнером новых методов в сфере оперно-симфонического дирижирования. После триумфальной премьеры оперы «Риенци» в Дрездене (20 октября 1842 года) жизнь Вагнера внезапно кардинально изменилась: он получил пожизненную должность придворного капельмейстера (1842-1848) и стал равноценным коллегой К. Рейссигера (1798-1859)⁹. В его распоряжении оказались первоклассные солисты, хор и оркестр, а сам Вагнер испытывал колоссальный творческий подъём¹⁰. 2 января 1843 года состоялась не вполне успешная премьера «Летучего голландца». Автор понял, какое значение для первой постановки имеет удачный подбор артистов. Впоследствии он тщательнейшим образом лично подбирал исполнителей на партии-роли, занимался их воспитанием и не шёл на компромиссы в этом деле. Премьера «Тангейзера» 19 октября 1845 года стала самым значительным событием дрезденского периода. Помимо постановки собственных опер, Вагнер с огромным успехом исполнял произведения Глюка, Моцарта, Бетховена, Вебера и др., сделав необходимые исполнительские редакции спектаклей «Ифигения в Авлиде» и «Дон Жуан». Вдохновлённый художественными достижениями, Вагнер по собственной инициативе подготовил проект реорганизации придворного театра, а когда он понял, что мирным путём достичь цели невозможно, пошёл на открытый конфликт с интендантом¹¹. Летом 1848 года

⁹ В письме своему парижскому другу Лерсу Вагнер писал: «Со мной здесь обращаются с такой предупредительностью, какой в соответствующих пропорциях не удавалось 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 жалованья, и в таком кругу, какой мало кому достается...» [цит. по: 6, с. 193]. Берлиоз, присутствовавший на церемонии принесения Вагнером присяги, прослушал под его управлением три акта «Риенци» и «Летучего голландца». По мнению искушённого французского коллеги, Вагнер дирижировал своими операми «с редко встречающимися энергией и точностью» [цит. по: 9, с. 324]. Давая оценку качества спектаклей, Берлиоз писал: «Администрация Дрезденского театра не пожалела ничего, чтобы придать наибольший блеск показу этих обеих опер Вагнера. Декорации, костюмы, постановка „Риенци“ приближаются ко всему наилучшему, что в таком роде делают в Париже» [1, с. 386-388].

¹⁰ Дрезденский флейтист Фюрстенау рассказывал дирижёру Ф. Вейнгартнеру, что когда дирижировал Вагнер, у оркестрантов полностью отсутствовало ощущение, что ими кто-то управляет. Каждому из них казалось, что он руководствуется лишь собственным музыкальным чутьём, но при этом получался прекрасный ансамбль [5, с. 166].

¹¹ По сведениям Х. Галя, открытые дискуссии о демократии, монархии и республике побудили Вагнера опубликовать статью о «Республике и монархии», которая заканчивалась риторическим вопросом: возможно ли провести все необходимые реформы, если король останется во главе государства? Королевский капельмейстер выразительно прочитал её во время собрания перед 3000 слушателей! После этого Вагнер вручил интенданту фон

Вагнера уволили из театра, а все работы по постановке «Лоэнгрин» были прекращены. Постоянные концерты придворной капеллы, организованные Вагнером (до этого они проводились нерегулярно)¹² были переданы Рейссигеру. Но именно в дрезденский период Вагнер достиг вершин дирижёрского мастерства и позиционировал себя радикальным реформатором оперно-симфонического исполнительства.

В марте 1848 года в Германии началась буржуазная революция и Вагнер стал её активным участником. К концу года вооружённое восстание во главе с русским анархистом М. Бакуниным потерпело поражение, Вагнер был объявлен государственным преступником и, во избежание ареста и каторги, бежал вначале в Париж, а затем в Швейцарию.

В Цюрихе Вагнер пришёл к парадоксальному убеждению, что исполнением музыки он грешит против своего призвания, поэтому никогда больше не станет зарабатывать дирижированием. Его дело – создавать непреходящие ценности, а мир пусть позаботится о том, чтобы у него был хлеб насущный. Во время «швейцарского изгнания» (1849-1858) Вагнер написал свои основные литературно-теоретические труды: «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1851), «О дирижировании» (статья была опубликована лишь в 1869 году) и др. Отказаться полностью от исполнительства ему не удалось, но дирижёрская деятельность Вагнера стала фрагментарной и происходила с большими временными разрывами. В октябре 1850 года вследствие опрометчивой рекомендации К. Риттера на должность музык-директора Вагнер вынужден был стать капельмейстером Цюрихского театра¹³. После успешного дебюта Бюлова¹⁴ он провёл несколько спектаклей, «чтобы на собственном примере показать

Люттихау проект реорганизации придворного театра, в котором он предложил сместить самого интенданта, перевести коллегу Рейссигера в разряд служащих церковной музыки и выразил готовность принять всю ответственность за руководство театром на себя [6, с. 198].

¹² Вагнер один из первых капельмейстеров, кто писал подробные аннотации к программам своих концертов и распространял их задолго до выступления, что не только привлекало публику, но и готовило её к адекватному восприятию музыки.

¹³ Директор театра Крамер предложил Риттеру с октября 1850 года вступить в должность музык-директора, а поскольку юноша был новичком в оперном деле, Вагнер дал за него поручительство: «<...> 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 с дирекцией театра и Бюлов.

¹⁴ 16 октября 1850 года Х. Бюлов впервые дирижировал оперой «Дочь полка». О его дебюте Вагнер вспоминал: «Не просмотрев ни разу нот, он с таким воодушевлением и уверенностью повёл за собой оркестр, что, к величайшему моему удовольствию, я сразу убедился в несомненной талантливости нашего новоиспечённого дирижёра» [4, с. 162]. Успех был таким, что в последующие 10 дней Вагнер 4 раза уступал ему место за пультом.

юным друзьям, особенно богато одарённому Бюлову, в чём заключается искусство оперного капельмейстера» [4, с. 162-163], после чего ушёл из театра. Через 2 года друзья уговорили Рихарда дать несколько симфонических концертов в Цюрихе, а в мае 1853 года устроить небольшой фестиваль, благодаря которому Вагнер оказался в центре внимания всей Швейцарии¹⁵.

Весной 1855 года Вагнер провёл симфонический сезон Лондонского филармонического общества (8 концертов с двухнедельным перерывом). В распоряжении дирижёра оказался первоклассный оркестр, вместе с тем, репетиционного времени отводилось очень мало, программы не отвечали вкусу Вагнера, а лондонская критика отзывалась о нём с неприязнью¹⁶. В это же время в Лондоне выступал Гектор Берлиоз (1803-1869) с оркестром конкурирующей организации *New Philharmonic Society*. Здесь крупнейшие музыканты современности имели возможность ближе познакомиться друг с другом (их первая встреча произошла в 1839 году в Париже).

Новый виток дирижёрской активности Вагнера охватывает период с начала 1860-х до 1872 года. Осенью 1860 года он дал 3 концерта в Париже, затем повторил их в Брюсселе. Выступления прошли с большим художественным успехом, но принесли убытки. В парижском театре *Grand Opéra* Вагнер добился постановки «Тангейзера», мечтал лично провести спектакль, но в соответствии с традицией элитного театра, автор исполняемых произведений не имел права дирижировать¹⁷. В 1862 году, получив

¹⁵ В течение 3 вечеров лучшие музыканты, специально приглашённые из Германии, исполнили по его управлению фрагменты из «Летучего голландца», «Тангейзера» и «Лоэнгрин» (основным спонсором фестиваля стал О. Везендонк).

¹⁶ Примечательно впечатление от дирижёрской манеры Вагнера, которым делится английский слушатель, привыкший к образцовому с точки зрения лондонской публики симфоническому исполнительству Мендельсона. Речь идёт об ироническом описании Б. Шоу вагнеровского общения с английскими музыкантами. Приведём соответствующий фрагмент его статьи. «Нелегко смутить английских оркестрантов, но напряжённый, свирепый, лихорадочный взгляд, которым Р. Вагнер вливался в них, ожидавших первого взмаха палочки и уже положивших смычки на струны, действовал угнетающе на музыкантов мягкосердечных, а невыносимо длинная пауза раздражала более твёрдых духом. В наступившем замешательстве палочка взлетела рывком, словно от приступа острой подагрической боли в локте, и после секундной задержки неуверенно возникла и сама музыка. Во время исполнения взор Р. Вагнера ни разу не смягчился; дирижёр ни минуты не казался удовлетворённым. Добиваясь большей выразительности, он топал ногами; а когда размер не менялся, опускал палочку и только злобно смотрел, а случалось, и покрикивал на них в чём не повинных музыкантов, которые отдыхали на последних тактах своей паузы, не подозревая, что нетерпеливый композитор пропустил половину фразы и в гневе ждёт их вступления. Положив палочку на пульт, он удалялся с таким видом, как если бы горячо надеялся, что впрямь его уже не вынудят слушать подобное исполнение» [10, с. 214].

¹⁷ По сведениям Х. Галя, постановка «Тангейзера» в *Grand Opéra* началась с грандиозным размахом. Вагнер лично подобрал певцов на партии-роли, оркестр и хор были

полную амнистию Саксонского правительства, Вагнер вернулся в Германию. Находясь в зените дирижёрской славы, он отправился в гастрольную поездку. Вначале дал три концерта в Вене (в программы были включены фрагменты его новых произведений: «Золото Рейна», «Валькирия» и «Мейстерзингеры»). Художественный результат концертов – блестящий¹⁸, коммерческий – убытки. Из Вены Вагнер отбыл в Прагу, в феврале – в Петербург, в марте – в Москву¹⁹. Летом 1863 года он дал два концерта в Будапеште, осенью и зимой – в Праге, Карлсруэ, Бреслау. Однако дилемма оставалась неизменной: либо исполнять музыку, либо в полном покое сочинять её. К началу 1864 года сумма долгов достигла критического размера, Вагнеру снова

*предоставлены в его распоряжение на несколько месяцев, а средств выделяли столько, сколько было необходимо автору для реализации самых смелых идей. Не удовлетворял Вагнера лишь дирижёр П. Дич. Бюлов, находившийся в те дни в Париже, не стеснялся в выражениях в его адрес и называл Дича «жалкой скотиной, глупым стариканом, лишённым памяти и неспособным обучаться» [цит. по: 6, с. 213]. Однако причиной грандиозного скандала в марте 1861 года стал не Дич, а влиятельная аристократия. Члены «Жюкей-клуба», возмущённые отсутствием традиционного в *Grand Opéra* балета во II акте, принесли на премьеру охотничьи свистки и сделали всё, чтобы сорвать спектакль (полиция предпочла не вмешиваться). От спектакля к спектаклю скандал лишь нарастал, поэтому после третьего Вагнер был вынужден забрать свою партитуру из театра.*

¹⁸ Ф. Вейнгартнер так описывает 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 беспокорства. Партитурой он на концерте почти не пользуется. Партитурой он на концерте почти не пользуется, а устремив свой выразительный взгляд на оркестр, управляет им с той царственной властью, которая его самого поразила в детстве у Вебера» [5, с. 166].

¹⁹ С. Попов вспоминал, что ещё до начала репетиции Пятой симфонии Бетховена Вагнер поразили всех присутствующих тем, как он встал перед оркестром. «До него в Москве капельмейстеры становились в концертах в переднем ряду оркестра, обращая лицом к публике, а Вагнер стал лицом к оркестру, обращая спиной к зрительному залу, и это оказалось настолько естественным и целесообразным, что с тех пор все уже делали так же» [8, с. 53]. Его репетиционный процесс Н. Кашкин описал так: «Репетиции он вёл очень быстро, совсем почти не останавливаясь на отделке деталей, а довольствуясь лишь сообщением своих намерений оркестру. Вся Пятая симфония [Бетховена – В. П.] прошла почти без поправок, ибо оркестр, наэлектризованный 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. Нужно была полнейшая внимательность оркестра, чтобы гибкость линии музыкального движения не мешала безукоризненной стройности исполнения» [цит. по: 8, с. 53-54]. Во время концерта Вагнер дирижировал в белых перчатках.

грозила долговая тюрьма, в это время он помышлял о самоубийстве. Но, как и прежде, его спасло бегство: исчезнув из Вены, Рихард нелегально поселился в Цюрихе, в целях конспирации менял место жительства, пока 3 мая в Штутгарте его ни навестил Ф. Пфистермейстер – секретарь короля Боварии Людвига II, и в тот же день ни увёз в Мюнхен.

В Мюнхене Вагнер впервые обрёл полную независимость, как материальную²⁰, так и творческую²¹. В соответствии с его планами здесь была основана «Немецкая школа музыки», в которой стали обучать певцов согласно вагнеровской эстетике. Среди ведущих педагогов школы были П. Корнелиус, Г. Поргес, Ф. Шмидт, ранее преподававший вокал в Лейпциге, возглавил её Х. Бюлов²², переехавший с женой и двумя дочерьми из Берлина. Премьера «Тристана и Изольды» 10 июня 1865 года стала подлинной сенсацией в музыкальной среде²³. Однако, по выражению Х. Галя, «Вагнер без зазрения совести пользовался в своих целях королевскими милостями» [6, с. 226-227], что стало одной из причин разразившегося кризиса: 10 декабря из-за бесконечных придворных интриг Вагнер покинул Мюнхен и почти на 6 лет поселиться в вилле Трибшен на южной окраине Люцерна в Швейцарии (1866-1872)²⁴.

С этого времени выступления Вагнера вновь приняли эпизодический характер и ограничились гастролями в Вене, Берлине, Гамбурге. Создан новый эталон дирижёрского мастерства и внушив его принципы преемникам²⁵, Вагнер утратил интерес

²⁰ По сведениям Х. Галя, король из личных средств оплатил все долги Вагнера (40 тысяч гульденов), его дорогостоящий дом, роскошную мебель, а также расходы его друзей [6, с. 228].

²¹ Показательно, что во время его последней встречи с Людвигом II 12 ноября 1880 года Вагнер исполнил с мюнхенским оркестром вступление к мистерии «Парсифаль». Королю очень понравилась музыка и он попросил повторить вступление. Автор с нескрываемым раздражением сыграл ещё раз. Когда же монарх пожелал услышать вступление к «Лоэнгрину», Вагнер передал дирижёрскую палочку придворному капельмейстеру Г. Леви, а сам отошёл в сторону, отказавшись выполнить волю благородного короля.

²² Личности выдающегося немецкого дирижёра Х. Бюлова посвящена специальная статья [7].

²³ По мнению Х. Галя, лучшего дирижёра, чем Бюлов, сделавшего клавир оперы и «внутренне сжившегося с нею», нельзя было и придумать. Это позволило Вагнеру в полной мере «сосредоточиться на режиссуре и достичь в этой постановке редкостного совершенства» [6, с. 227]. Напомним, что в 1863 году после 77 репетиций в Венском оперном театре музыкальная драма «Тристан и Изольда» из-за сложных вокальных партий была признана неисполнимой.

²⁴ В мае 1866 года к нему переехала Козима с тремя детьми. К тому времени умерла жена Вагнера, Минна Планер (1817-1866), поэтому с его стороны не было препятствий для заключения второго брака. 22 мая 1872 года в Байройте началось строительство вагнеровского Festspielhaus'a. В концерте, приуроченном этому событию, Вагнер исполнил Девятую симфонию Бетховена.

²⁵ Премьеры «Тристана и Изольды» (1865) и «Нюрнбергских мейстерзингеров» (1868) прошли под управлением Ханса

к данному роду деятельности и переключился на создание режиссёрской концепции музыкальной драмы. Лишь в последние годы своей жизни он дважды брал в руки дирижёрскую палочку: в Байройте во время фестиваля в августе 1882 года²⁶ и в Венеции в январе 1883-го во время празднования 50-летия его композиторской деятельности (юбилар исполнил свою юношескую Симфонию *C-dur* с ученическим оркестром лица «Бенедетто Марчелло»). Так гений простился с миром.

Дирижёрская биография Вагнера настолько противоречива и непредсказуема, что резонно возникает вопрос: как ему удалось достичь феноменального успеха в исполнительском искусстве при столь неблагоприятных объективных и субъективных предпосылках? Кроме гениальной одарённости и колоссальной энергии, этому способствовал аналитический тип его художественного сознания. В статье «О дирижировании» Вагнер обобщил опыт выдающихся капельмейстеров-предшественников²⁷, сформулировал собственные новаторские идеи в области управления музыкальным коллективом, а кроме того, он создал метод *исполнительского (дирижёрского) анализа*.

Исполнение Девятой симфонии Бетховена под управлением Вагнера стало выдающимся событием в культурной жизни всей Западной Европы, кардинально изменившим представление не только о бессмертном произведении Бетховена, но и потенциале дирижёрского искусства. При этом Вагнер дерзнул изменить динамические оттенки, обозначенные автором, а также усилить во второй части цикла деревянные духовые инструменты валторнами и трубами [3, с. 136]. Все эти меры были направлены на усиление мощи и яркости оркестрового звучания, что вполне соответствует грандиозности бетховенских идей. Так было положено начало *дирижёрской ретуши* симфонических партитур. Следуя той же логике, Вагнер многократно увеличил объём хоровой массы, добавив к театральному хору коллектив школы пения и хор мальчиков дрезденской *Kreuzschule*. Исходя из акустических возможностей концертного зала, дирижёр разместил оркестр в центре эстрады и окружил его хором, расположенным амфитеатром на специальных станках. В результате предпринятых мер «могучее воздействие хора необыкновенно выиграло», а оркестр

Бюлова, «Кольцо нибелунга» (1869-1876) – Франца Вюльнера и Ханса Рихтера, «Парсифаля» (1882) – Германа Леви.

²⁶ Во время последнего спектакля «Парсифаль» дирижёр Г. Леви почувствовал недомогание. В III действии Вагнер встал за пульт и довёл бессмертное творение до конца.

²⁷ Так, например, размышляя о причинах творческого успеха парижских музыкантов под управлением Ф. Хабенека (1839), Вагнер открыл для себя роль «правильного понимания мелоса» в нахождении верного темпа [2, с. 95]. Г. Спонтини стал для Вагнера примером служения высочайшему идеалу театрального искусства. Оперные певцы оценивались им с точки зрения многогранности передачи музыкально-сценического образа, в чём невозможно не заметить его преемственных связей с К.-М. Вебером.

в инструментальных частях «завучал с большой ясностью и силой», – констатировал мастер [3, с. 137].

На примере двух величайших реформаторов дирижёрского искусства Берлиоза и Вагнера легко проследить направления развития национальных исполнительских *традиций*, предтеч дирижёрских *школ*. Если эстетическую позицию Берлиоза условно можно определить как виртуозность (утончённое оперирование звуковыми реалиями с элементом игрового отношения к искусству), *credo* Вагнера – восприятие музыки в качестве средства познания и отражения целостного мировоззрения. Он одержим не столько развёртыванием музыки, сколько постижением духовно-интеллектуальных смыслов, заложенных в ней. При общем взгляде на музыкальное искусство становится очевидной взаимодополняемость дирижёрской эстетики Берлиоза и Вагнера, поскольку их позиции отвечают двум сторонам любого творческого начала: игры и познания. На этой почве впоследствии выросли две ветви национальных дирижёрских традиций: французской и немецкой. Для окончательного выделения данной деятельности в специфическую область творчества потребовалось новое поколение музыкантов, для которых *профессия* дирижёра стала основным способом творческой реализации и которым предстояло превратить начинания реформаторов в исполнительскую *традицию*. Эта потребность западноевропейской музыкальной культуры была блистательно реализована дирижёрами последней трети XIX – начала XX веков, унаследовавшими теоретические и практические принципы Вагнера (Х. Бюлов, Х. Рихтер, А. Никиш, Ф. Мотль, Г. Малер) и составившими так называемую «послевагнеровскую пятёрку». Кроме того, Вагнер стал основоположником немецкой дирижёрской *школы*, поскольку при его активном участии в творческой судьбе молодых музыкантов и под его непосредственным руководством Бюлов и Рихтер стали первыми в Германии дирижёрами-профессионалами.

Список использованной литературы

1. Берлиоз Г. «Мемуары» [Текст] / Г. Берлиоз. Издание второе. – М.: Музыка, 1967. – 813 с.
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: В 2-х томах [Текст] / Р. Вагнер. – М.: Астрель, 2003. – Т. I. – 557 с.
5. Вейнгартнер Ф. О дирижировании [Текст] / Ф. Вейнгартнер // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика. Ред.-сост. Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – С. 165-182.
6. 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.
7. 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.
8. Попов С. Пребывание Рихарда Вагнера в Москве и его московские концерты в 1863 году [Текст] / С. Попов // История русской музыки в исследованиях и материалах. Ред. К. Кузнецова. – Музсектор госиздата. – Т. I. – 1924. – С. 46-90.
9. Хохловкина А. Берлиоз [Текст] / А. Хохловкина. – М.: Гос. муз. издат., 1960. – 548 с.
10. Шоу Б. О Вагнере и Рихтере – дирижёрах (8 февраля 1885 года) [Текст] / Б. Шоу // О музыке и музыкантах: Сб. статей. – М.: Музыка, 1965. – С. 214-220.