

Міністерство культури України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

На правах рукопису

ХОЛОДОВА Людмила Костянтинівна

УДК 78.03+78.071.1+782.1

**РІХАРД ВАГНЕР: СТАНОВЛЕННЯ МИТЦЯ У РАННІ
РОКИ ТВОРЧОСТІ (1813–1839)**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на
відповідні джерела

_____ Л. К. Холодова

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Черкашина-Губаренко Марина Романівна

Київ – 2021

АНОТАЦІЇ

Холодова Людмила. Ріхард Вагнер: становлення митця у ранні роки творчості (1813–1839). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України ім. П.Чайковського; Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса, 2020.

У дисертації становлення Ріхарда Вагнера – композитора, творця поетичних оперних текстів, диригента – розглядається на прикладі раннього періоду його творчості, який включає роки навчання, початок самостійної діяльності як диригента провінційних німецьких театрів у Вюртбурзі, Магдебурзі, Кенігзберзі та Ризи, створення перших інструментальних творів, а також двох незавершених оперних проектів і трьох завершених опер.

Методологічна основа роботи визначається використанням концепту життєтворчості, який передбачає комплексний розгляд взаємодії біографічних обставин, особливостей художнього середовища і обумовлених ними творчих імпульсів, дія яких спрямована на активне самовиявлення митця, формування його індивідуальності через інтенсивне використання наданих можливостей і подолання перепон та негативних чинників. При аналізі ранніх оперних творів композитора історико-біографічний метод сполучається зі здобутками сучасного оперознавства і лібретології.

У Розділі I охоплюються роки від народження до початку самостійної диригентської діяльності Р. Вагнера. Докладно розглядається сімейне коло, перші театральні враження, вплив на розвиток інтелектуальних і художніх інтересів майбутнього митця атмосфери Дрездена і Лейпцига, охарактеризовані перші спроби у галузі поезії (віршована трагедія «Лойбальд і Аделаїда»), музичної творчості (фортепіанна соната, інструментальні увертюри, симфонія C dur), крізь призму захоплення творчістю

Е.Т.А.Гофмана і паралелі з оперою «Цампа» Герольда простежена історія створення і доля першої незавершеної опери «Весілля».

У Розділі **II** розглянута діяльність Вагнера як хорового диригента у німецькому театрі Вюрбурга і проаналізована перша завершена опера «Феї», створена на основі самостійного переосмислення Вагнером-лібретистом однойменної п'єси-казки К. Гоцці.

У Розділі **III** мова йде про розширення поля практичної діяльності Вагнера під час його диригентської праці у театрах Магдебургу та Кенігзбергу, увага приділяється умовам праці і охопленому Вагнером-диригентом репертуару. Як важливий біографічний чинник розглядається поява у житті молодого музиканта коханої жінки, яка стане його музою і супутницею протягом наступних 32-х років, актриси Мінни Планер. Йдеться про те, як особистісні переживання, збагачення практичного досвіду, нові ідейні впливи відбилися на концепції лірико-комічної опери «Заборона кохання», сюжетною основою якої стали самостійно переосмислені мотиви п'єси В. Шекспіра «Міра за міру».

У розділі **IV** наголошується на переломному значенні у творчій долі Вагнера його перебування на посту старшого капельмейстера Німецького театру у Ризі. Ризький етап виявився творчо надзвичайно плідним, вивів Вагнера на нове розуміння своїх задач і справжнього призначення, результатом чого став детально розроблений план великої історичної опери «Рієнці», втілений у тексті лібрето і у початку праці над музикою. Одночасно підкреслюється, що це був час нелегких випробувань і кризових ситуацій, які спонукали Вагнера до сміливого доленосного кроку-таємної втечі, завдяки якій він рішуче порвав зі своїм минулим провінційного німецького капельмейстера і якнайвище підняв планку своїх надій і сподівань.

Запропоноване дослідження базується на наступних положеннях.

В молоді роки розвиток таланту значно більшою мірою, чим у пору зрілості, залежить від зовнішніх обставин і заданих умов. Однак, як

наголошується у дослідженні, шлях Вагнера на кожному кроці відзначений неординарністю і силою опору цим обставинам. Це стає свідченням про вирішальне значення креативної енергії талановитої творчої особистості, яка будує і все своє життя, і свій мистецький шлях за власним сценарієм.

Відзначено, що становлення Вагнера у ранні роки стає свідченням того, як він обертав на користь свого майбутнього мистецтва все, що зовні могло здаватися або сприятливим, або ж, навпаки, гальмуючим і негативним. Першою такою гальмуючою обставиною стало небажання його матері готувати його до художньої діяльності і вчити музиці. Завдяки цьому він одержав можливість прийти до музики самостійно, обрати собі викладача, побачити недоліки існуючої системи музичного виховання. Він спробував знайти альтернативу, придбавши посібник «Музикознавство і практика композиції» Й.Б. Ложьє, однак і студіювання цього підручника привело його до критичних висновків. Більш плідним шляхом самоосвіти стало для нього відвідування концертів оркестру Гевандхаузен, вивчення симфонічних партитур, досвід зробленого ним фортепіанного перекладу Дев'ятої симфонії Бетховена. З другого боку, позитивною стороною цього «відлучення від музики» як навчального предмету до 12-річного віку стали заняття у класичній гімназії, які виявили його талант у засвоєнні стародавніх мов і літературний хист.

Вступ до Лейпцігського університету – наступний важливий крок самовизначення Вагнера як музиканта і як людини з широким колом інтересів і творчих задатків. Короткий і водночас надзвичайно плідний термін навчання у Т. Вайнліга, який тривав лише пів року, озброїв його технічними навиками, пов'язаними з глибинною культурою поліфонічного мислення, яка вела до творчості Й.С. Баха. Цим самим суттєво розширився й збагатився безпосередній контакт з традиціями, на які він орієнтувався у власних композиторських спробах. У духовному розвитку Вагнера важливим стимулом стало його спілкування з представником політичного і

літературного руху “Молода Німеччина“, письменником і критиком Генріхом Лаубе. Підтримку одержала у Г. Лаубе громадська активність молодого митця, його відгук на сучасні політичні події в увертурі «Polonia». В ній цитувалися популярні польські пісні часів повстання 1831 року, які символізували ідеї національно-визвольної боротьби. В газеті «Елегантний світ», яку випускав Г.Лаубе, з’явилася схвальна рецензія критика на виконання симфонії *C dur*, одного з вагомих досягнень композитора-початківця, хоча й позначеного значним впливом симфоній улюбленого ним Л. Бетховена. Пізніше саме у газеті «Елегантний світ» з’явилися перші статті Вагнера і розпочався його шлях музичного критика. Перша фортепіанна соната, присвячена Т. Вайнлігу й надрукована за його ж рекомендацією, позбавлена романтичних крайностей, вирішена, згідно з настановами вчителя, у ясному і простому стилі, у прозорій, не перенасиченій технічними складностями фактурі. Крім помітних асоціацій з музикою К.М. Вебера тут відчутне захоплення юного митця італійським бельканто, що стане характерним для нього і у подальші роки і позначиться у ранніх операх.

Вперше в українському музикознавстві докладно розглядається історія створення і основний зміст незавершеної опери «Весілля» у співвіднесенні зі світом образів Е.Т.А. Гофмана і паралелями з оперою «Цампа» Ф. Герольда. Наголошується, що у розвитку сюжетних подій, одночасно реальних і загадкових, далася взнаки захопленість вразливого юного автора притаманними мистецтву Е. Т. А. Гофмана романтичними жахами, демонічними героями з їх темними пристрастями, а також похмурими сценами готичних романів. Опера стала першим кроком становлення Вагнера-лібретиста, підтвердженням висновку американського дослідника П. Сміта, згідно з твердженням якого «Вагнер як лібретист належав до ряду авторів, які з самого початку пишуть самостійні у плані виразності і самодостатні твори, і у цьому відношенні він близький до Метастазіо, Кальцабіджі, Бузоні і Гофмансталу» [105 с.259].

Підсумком півторарічного перебування Вагнера на посаді хормейстера в опері Вюрцбург стає практичне засвоєння новітнього романтичного репертуару. Як хормейстер він вивчив з хором і приготував до прем'єрного виконання дві опери Г. Маршнера, «Ханс Хейлінг» і «Вампір», а також оперу «Роберт-Диявол» Дж. Мейєрбера. На прохання брата Альберта він написав вставний музичний номер для опери «Вампір», «Нове заключне алегро, № 15», і міг перевірити, як звучав цей епізод і сприймався публікою у театральній залі.

Наголошується на тому, що з початком практичної діяльності у німецьких провінційних театрах музична творчість Вагнер йшла рука об руку з його диригентським досвідом. У широке репертуарне коло, яке він у ці роки охоплює, входять як класичні оперні шедеври В. А. Моцарта, К. В. Глюка, Л. Бетховена, так і різні зразки новітньої оперної творчості, німецької, французької, італійської. Цим обумовлене виявлене при аналізі трьох ранніх опер: «Феї», «Забороні кохання» і «Рієнці», співіснування різних стильових прошарків і жанрово-стильових тенденцій. Так, традиції італійської *comedia dell'arte* знаходять відбиток і у «Феях», опері з фантастичним змістом і типовими романтичними мотивами, літературним джерелом якої стала ф'яба Карло Гоцці, і у «Забороні кохання» з її лірико-комедійним сюжетом, запозиченим з «високої» комедії В. Шекспіра.

У побудові великих оперних фіналів, основу яких складає розгорнутий ансамблево-хоровий комплекс (термін А. Костеннікова), у всіх трьох операх Р. Вагнер орієнтується на типову структуру багаточастинних оперних фіналів Дж. Россіні (так званий «код Россіні»), яка продовжувала діяти і в операх В. Белліні та Г. Доніцетті. Відзначено, що у «Рієнці» яскраво представлений жанр історичної опери романтичної доби, ствердження якого пов'язують з іменами Е. Скріба-Дж. Мейєрбера, однак у творі Р. Вагнера переважають не стільки перегуки зі стилістикою і структурними принципами Дж. Мейєрбера, скільки самостійно інтерпретовані традиції оперної творчості К. В. Глюка,

Л. Бетховена і Г. Спонтіні. Тут відсутні мейерберівська стильова строкатість, схильність до ефектних театральних положень за всіляку ціну. Стиль відрізняється строгою величністю і цілісністю, а дія має динамічну спрямованість, а розгорнуті фонові сцени органічно включені у розвиток подій. Зроблений висновок, що попри різне жанрове спрямування (велика романтична опера, лірична комедія, історична опера-драма) всі три твори свідчать про оволодіння великою театральною формою і сучасними прийомами оперного письма.

Ключові слова: ранній період творчості, роки навчання, життєтворчість, диригент, опера, оперне лібрето, оперний репертуар, романтична опера, історична опера.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у спеціалізованих наукових фахових виданнях України за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Холодова Л.К. Ріхард Вагнер на початку творчого шляху. Опера «Феї». *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Київ, 2011. № 3 (12). С. 64–72.

2. Холодова Л.К. Актриса Минна Планер в биографии и творческой судьбе Рихарда Вагнера. *Київське музикознавство*. Київ: Київськ. ін-т музики імені Р.М. Глієра, 2011. Вип. 40. С.74–84.

3. Холодова Л.К. Рихард Вагнер в начале пути. *Київське музикознавство*. Київ: Київськ. ін-т музики імені Р.М. Глієра, 2013. Вип. 47. С. 170–182.

4. Холодова Л.К. Творческое становление Рихарда Вагнера. Опера «Свадьба». *Київське музикознавство*. Київ: Київськ. ін-т музики імені Р.М. Глієра, 2014. Вип. 50. С. 175–184.

5. Холодова Л.К. Опера Ріхарда Вагнера «Рієнци»: від літературного джерела до музичного втілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Київ, 2018. № 1 (38). С. 39–50.

Стаття в іноземному науковому періодичному фаховому виданні:

6. Kholodova L.K. Wagner's early opera work on librettos – based on the examples of the opera “Wedding” and “Fairy”. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna: Premier Publishing, 2021. #1. Pp. 3–13. [Холодова Л.К. Молодий Вагнер в роботі над оперним лібрето (на прикладі ранніх опер «Весілля» і «Феї»). *Австрійський журнал гуманітарних і суспільних наук*. Відень: Premier Publishing, 2021. Вип. 1. С. 3–13].

ANNOTATION

Kholodova Lyudmila. Richard Wagner: Becoming an Artist in the Early Years of Creativity (1813-1839). – Qualified scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the title obtainment of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in the subject area 17.00.03 "Musical Art". – National Music Academy of Ukraine in the Name of P. Tchaikovsky; National Music Academy of Odessa in the Name of A.V. Nezhdanova, Odessa, 2020.

In this dissertation, the development of Richard Wagner as a composer, creator of poetic opera texts and conductor is considered as an example of an early period of his work. This early period of his creative work includes years of study, the beginning of independent activity as a conductor of provincial German theaters in Wuerzburg, Magdeburg, Königsberg as well as two unfinished opera projects and three completed operas.

The methodological basis of the work comprises the early development of R. Wagner's creative life, which involves the interaction of crucial biographical circumstances for his later achievements, peculiarities in his artistic environment and the creative impulses caused by them. These decisive circumstances triggered the stunning self-expression of the artist, the formation of his personality through intensive use of opportunities and the overcoming of obstacles as well as negative actions across life span. In the analysis of the early opera works of the composer, the historical and biographical method is combined together with achievements of modern opera and libretology.

Section I covers the years from birth to the beginning of R. Wagner's independent conducting activities. The section reports detailed observations of the family circle, the first theatrical impressions, the influence on the intellectual and artistic interests for the composer's future work, which was pre-determined by living in Dresden and Leipzig. Further more, his first attempts in the field of poetry (poetic tragedy "Leubald and Adelaide") and art of music (piano sonata,

instrumental overture, symphony C Dur) are described. These experiences and a strong passion for the creativity of E.T.A. Hoffman in parallel to the opera “Zampa, or the Marble Bride” composed by F. Herald, caused the creation and fate of the first unfinished opera "The Wedding".

Section **II** examines Wagner's work as a choral conductor at the German theaters in Wuerzburg and the first completed opera "The Fairies", created on the basis of a self-reinterpretation by R. Wagner as a librettist of the fairy-tale play composed by Carlo Gozzi.

Chapter **III** deals with R. Wagner's expansion in the field of practice during his position as a conductor at theatres in Magdeburg and Königsberg. The main emphasis is put on his working conditions and the repertoire covered by him at that time. Crucially, a beloved woman in the life of the young musician, the actress Minna Planer, turned out to be a biographically striking factor, who would essentially become his muse and companion for the next 32 years. The chapter is also dedicated to personal experiences, the enrichment of practical experience and to new ideological influences reflected on the concepts of the lyric-comic opera "The Love Forbear", the storyline of which was independently reinterpreted on motives of W.Shakespeare's play "Measure for Measure".

In chapter **IV**, the emphasis is put on the pivotal importance in Wagner's creative fate of his tenure as Senior Chaplain of the German theater in Riga. This experience turned out to be extremely fruitful for Wagner's creativity as it took Wagner to a new understanding of his aims and his true mission. This awareness resulted in a detailed plan of his great historical opera "Rienzi", embodied in the text of the libretto and starting work on music. Further, the chapter reports about hard challenges and critical situations, which prompted Wagner to a bold fateful step – a secret escape, through which he resolutely broke with his past, being the provincial German captain – and raised the bar of his hopes and aspirations.

The proposed study is grounded on the following observations.

At a young age, the development of the talent was much more dependent on

external circumstances and given conditions compared to his maturity. However, as the study points out, Wagner's path is marked by the extraordinary nature and strength of the resistance to these circumstances at every turn. These stages evidence the crucial importance of the creative energy of a gifted personality who builds both his whole life and his artistic path in his own scenario.

The development of Wagner's early years testifies to the fact that anything that might seem either favorable or, on the contrary, inhibiting and negative turned out to be beneficial for his future art. The first such obstacle was his mother's unwillingness to prepare him for artistic activity and to teach him music. Thanks to this, he got the opportunity to come to music on his own, to choose a teacher and to realize the shortcomings of the existing system of musical education. He tried to find an alternative by acquiring the textbook "Musicology and Practice of Composition" by J.B. Lozier, but his self-study of the textbook led him to critical conclusions. A more fruitful way of self-education yielded attending the concerts of the Gewandhaus Orchestra, studying the symphonic scores and obtaining piano translation experience of Beethoven's Ninth Symphony. On the other hand, the positive side of this "separation from music" made Wagner take classes in a classical gymnasium until the age of 12, which revealed his talent in mastering ancient languages and literary.

Entering Leipzig University is another important step in Wagner's self-determination as a musician and as a person with a wide range of interests and creative backgrounds. The young talent accomplished a short, but extremely fruitful period of study with Theodor Weinlig. This period lasted only half a year, but equipped him with technical skills related to the deep culture of polyphonic thinking that led to the work of J.S. Bach. An important impulse in Wagner's spiritual development was his communication with the political and representative of literary movement "Young Germany" – the writer and critic Heinrich Laube. The young artist found support through public activities provided by H. Laube, where he responded to contemporary political events in the overture of "Polonia".

It cited popular Polish songs of the uprising in 1831, which symbolized the ideas of national liberation struggle. An acclaimed review of criticism for the performance of the C Dur Symphony, appeared in the *Elegant World* newspaper, which was published by H. Laube. The C Dur Symphony was one of the great achievements of the aspiring composer, though marked by the significant influence of the symphonies of his beloved Ludwig van Beethoven. Later, it was in the *Elegant World* magazine that covered Wagner's first articles, which started-off his path as a music critic. The first piano sonata was dedicated to Christian Theodor Weinlig and published on his recommendation. According to the instructions of the teacher, the piano sonata became devoid of romantic extremes, written in a clear and simple style, which comprised a transparent texture, not saturated technical complexity of the texture. Accept notable associations with the music of K.M. Weber, the young artist experienced strong admiration for the „Italian Belcanto”, which will become characteristic of him in his upcoming years and will be reflected in his early operas.

The history of creation and the main content of the unfinished opera "The Wedding" are discussed in detail for the first time in Ukrainian musicology. This opera is outlined to have a relationship to the characters of E.T.A Hoffmann and to the opera "Tsampa" composed by F. Herald. In a series of unfolding events, both real and mysterious, the enthusiasm of the vulnerable young author inherent in the art of E.T.A. Hoffman was characterized by romantic horrors, demonic heroes with their dark passions, as well as by their dark scenes of Gothic novels. This opera initiated Wagner to become a librettist. These very first steps were approved by the English researcher P. Smith, who claimed that “Wagner belongs to a number of authors, who writes in an independent style in terms of expressiveness and self-contained works from the very beginning. In this respect, he can be closely associated with writing styles of Pietro Metastasio, Ranieri de’ Calzabigi, Ferruccio Busoni and Hugo Hoffmannstal”[105 p.259].

Wagner's one and a half year tenure as a choirmaster at the Würzburg

Opera resulted in his practically acquired knowledge of the newest romantic repertoire.

As a choirmaster, he probed with the choir two operas “Hans Hailing” and “The Vampire” by H. Marschner, as well as the opera “Robert the Devil” by G. Mayerbeer, and prepared them for the premiere. At the request of his brother Albert, he wrote a musical interlude for the opera “The Vampire”, “New Final Allegro, No. 15”, and was able to test how the episode sounded and how the audience at the theatre hall perceived it.

The study points out that with the beginning of practical activity in German provincial theatres, Wagner's musical creativity went hand in hand with his conducting experience. The wide repertoire that was encompassed over the years includes both classical opera masterpieces by W.A Mozart, Christopher W. Gluck, as well as by L. Beethoven, and various samples of modern German, French, and Italian operas. Further analyses of these circumstances led to the discovery of three early operas, "Fairies", "The Ban of love" and "Rienzi", as well as the coexistence of different style layers and genre-style trends. Thus, the traditions of the Italian comedy dell'arte are reflected in "Fairies", an opera with fantastic content and typical romantic motifs, saturated with the literacy taken from Carlo Gozzi's fiasco. Likewise, the Italian convention left its effect on “The Ban of love” with its lyric-comedic plot, borrowed from W. Shakespeare's "high" comedy.

In the construction of major opera finals, the basis of which is the expanded ensemble-choral complex (A. Kostennikov's term), in all three operas R. Wagner focuses on the typical structure of G. Rossini's many-part operatic finals (the so-called "Rossini code"), which continued to operate in operas by V. Bellini and G. Donizetti. Further, the analysis shows the historical opera genre of the Romantic era, whose statements are associated with the names of E. Skriba and G. Meyerbeer. However, R. Wagner's work is not so much dominated by the stylistic and structural principles of G. Meyerbeer as by the self-interpreted traditions of operatic creativity of C.W. Gluck, L. Beethoven and G. Spontini.

R. Wagner's genre of the Romantic Era is devoid of Meyerbeer style as well as of a penchant for spectacular theatrical settings at all costs. Instead, the style is distinguished by its strict grandeur and integrity, where the action has a dynamic focus, and the expanded background scenes are organically incorporated into the event. It is concluded that despite the different genre direction (great romantic opera, lyric comedy, historical opera drama) all three works testify that R. Wagner has had mastered the great theatrical form and modern techniques of opera writing.

Keywords: early period of creativity, years of study, creative life, conductor, opera, opera libretto, opera repertoire, romantic opera, historical opera.

LIST OF PUBLISHED PAPERS ON THE DISSERTATION

1. Kholodova Lyudmila. Richard Wagner at the beginning of his career. Opera "Fairies". "Journal" an academic periodical, of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine , No. 3 (12), Kyiv, 2011.

2. Kholodova Lyudmila. Actress Minna Planner in Richard Wagner's biography and creative live. Kyiv Musicology, edition of the Kyiv Institute of Music at the R.M. Glier , Issue 40, Kiev, 2011, p.74.

3. Kholodova Lyudmila.Richard Wagner in beginning of creative way. Culturology and art, Kiev Musicology, edition of the Kyiv Institute of Music at the R.M. Glier , Issue 47, Kiev, 2013, p.170.

4. Kholodova Lyudmila. Creative development of Richard Wagner. Opera "The Wedding". Kiev Musicology, edition of the Kiev Institute of Music at the R.M. Glier, Issue 50, Kyiv, 2014, p.175.

5. Kholodova Lyudmila .Richard Wagner's opera "Rienzi": from a literary source to a musical embodiment. "Journal" an academic periodical, of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, No.1(38),Kyiv,2018, p. 39.

6. Kholodova L.K. Wagner's early opera work on librettos – based on the examples of the opera "Wedding" and "Fairy". *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna: Premier Publishing, 2021. #1. Pp. 3–13.

ЗМІСТ

Анотації	2
Вступ.....	18
РОЗДІЛ 1 . Ріхард Вагнер у роки дитинства і юності на шляхах самовизначення.....	31
1.1. Сімейне коло. Літературні захоплення і перші спроби пера. Музичні наставники років навчання	41
1.2. Перші музичні твори. Симфонія C Dur	55
1.3. Опера Ф. Герольда «Цампа». Перший оперний проект Р. Вагнера «Весілля»	67
Висновки до першого розділу	75
РОЗДІЛ 2. Диригентська діяльність Ріхарда Вагнера у провінційних німецьких театрах. Творчий доробок часів капельмейстерської праці у Вюрбурзі	77
2.1. Перші кроки у практичній театральній справі. Хоровий диригент у Вюртбурзі	77
2.2. Творчість Карло Гоцці у романтичному світосприйнятті та її інтерпретація у опері «Феї».....	79
Висновки до другого розділу	93
РОЗДІЛ 3. Актриса Міна Планер у біографії та творчій долі Ріхарда Вагнера. Опера «Заборона кохання»	95
3.1. Театр у Марбурзі. Капельмейстерська діяльність і події особистого життя	95
3.2. Творчий доробок магдебурзьких років. Опера «Заборона кохання».....	103
3.3. Мінна і Вагнер у Кенігзберзі. Одруження і подальші випробування	117
Висновки до третього розділу	121

РОЗДІЛ 4. Перший капельмейстер Німецького театру в Ризі.**Опера «Рієнці» як завершення етапу творчого становлення і шлях****до завоювання Парижу 129**

4.1. Диригентська діяльність і творчі проекти ризького періоду.

Фінансова катастрофа, криза сподівань, стрибок у майбутнє 123

4.2. Роман Е. Бульвер-Літтона «Рієнці, останній римським трибун» та

його інтерпретація в опері Р.Вагнера 134

Висновки до четвертого розділу 177

ВИСНОВКИ..... 178**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 186**

ВСТУП

Актуальність запропонованого дослідження зумовлена унікальною особистістю Ріхарда Вагнера, багатоаспектністю наукової проблематики, викликаній до життя осмисленням його творчого доробку у світових мистецтвознавчих дискурсах. Кожен, хто наважується наблизитися до величної постаті одного з титанів людського духу, універсального митця, вплив якого розповсюджується на всі галузі культури, опиняється у колі найсміливіших творчих ідей і яскравих художніх вражень. Постановки його творів на сучасних оперних сценах відрізняються несподіваністю нових інтерпретаційних підходів. Не вщухають дискусії навколо різних проблем його спадщини. У монографічних роботах автори досліджують і порівнюють риси Вагнера-митця і Вагнера-людин. Вчені різних наукових дисциплін вивчають сам феномен вагнерівського генія.

Коло тем здається невичерпним, невпинно зростає потік вагнерівської літератури різної якості і спрямування. Огляд цієї літератури, її осмислення і критичний аналіз можуть перетворитися на самостійне наукове завдання. Як писав автор популярної англійської біографії Вагнера у чотирьох томах, яка перевидавалася багато разів, відомий британський музикознавець і музичний критик Емест Ньюмен, «що стосується Вагнера, то можна було би скласти спеціальний посібник, щоб проілюструвати складність написання дійсної біографії любого митця, навіть якщо документів так багато, як у даному випадку»¹.

До створення даного дослідження поштовхом стала виконавська діяльність авторки. Моє зацікавлення оперною естетикою Вагнера, його сценічними характерами, філософсько-психологічним підґрунтям його оперних концепцій виникало в процесі роботи над образами двох героїнь

¹ Ernest Neumann. The life of Richard Wagner. Vol. one: 1813-1848.– New York, Altred A.Knopf, – Forword, vii.

опери «Тангейзер». Обидві ці партії, Єлізавети і Венери, я тоді співала в одній виставі. Парадокс цих двох героїнь, яких можна розглядати як іпостасі однієї складної жіночої натури, став більш зрозумілим, коли я почала докладніше вивчати вагнерівські біографічні матеріали і особливо зацікавилася постаттю першої дружини композитора, актриси Мінни Планер.

Християна Вільгельміна (Мінні) Планер (1809-1866), яка прожила у шлюбі з Вагнером 32 роки, була найбільш безпосереднім свідком складних років його становлення. Вона зв'язала з ним свою долю, коли його креативність ще не пороявила себе на повну силу, і перспективи залишалися невизначеними. Хоча стосунки молодого подружжя з самого початку склалися з величезними драматичними переboями, шлюб тримався так довго не лише завдяки почуттю вдячності, яке Вагнер відчував до супутниці страждених років його боротьби за своє призначення. Вже на подступах до вершини, за крок до остаточної перемоги Вагнер написав про Мінну з жалем і співчуттям, пояснюючи сестрі Кларі причини їх неминучого розриву: «Ті перипетії долі, які їй довелося пережити разом зі мною і які так легко долав мій внутрішній геній (на жаль, передати його їй я не міг) налаштовують мене у вищій ступені терпляче. Я хотів би завдати їй якомога менше горя – кінець кінцем мені глибоко шкода її» (Женева, 20 серпня 1858).

Інформація, яка стосувалася Мінни і її ролі у житті Вагнера, лише в останній час набула більш повного і об'єктивного характеру. Цьому сприяла серед іншого поява у 2004 році монографії про Мінну Планер німецької дослідниці Сібилли Зеле². Вона мала у своєму розпорядженні і ввела у науковий обіг раніше не опубліковані біографічні матеріали і листи. Як йшлося у відгуку на цю публікацію, «Мінна живе – у вагнерівській музиці .Це Сента у Голландці, Ельза у Лоенгріні, Фріка у Перстні. Між тим у вагнерівській літературі Мінна не виходила за межу домогосподарки. Насправді вона була дивовижно незалежною жінкою, визнаною актрисою,

² Sibylle Zehle. Minna Wagner, Eine Spurensuche. – Hoffmann und Campe, Hamburg 2004, S. 574.

успішною від Берліну до Риги»³.

Важливий матеріал, який стосується Мінни Планер і її сімейних стосунків з Вагнером, опублікований у книжці сучасної німецької дослідниці Ульріки Айхорн «Люба Мінель...Капельмейстер Вагнер і його дружина» (Берлін, 2018). Авторка наводить тут низку листів Мінни, адресованих і самому Вагнеру, і її друзям і рідним. Про початковий період їх знайомства і сімейного життя йдеться у двох розділах книги, перший з яких стосується перебування Вагнера у Магдебурзі і написання опери «Заборона кохання», другий носить красномовну назву «Керування трійкою у Ризі. Прокляття і примирення»⁴.

У полі зору даного дослідження опинився перший період творчих шукань Вагнера. Він охоплює роки від народження до втечі з Риги наприкінці травня 1839 року. Останній вчинок був свідомим поворотним кроком, який змінив його долю і визначив все подальше життя. На ранньому етапі ритм розкриття креативного потенціалу генія до певної міри залежить від заданих умов: генетичної спадковості, сімейної атмосфери, кола спілкування, культурного середовища. Разом з тим чим суворіше задані параметри, тим виразніше проявляється «енергія перетворення» як рушійна сила у формуванні непересічної мистецької особистості.

При вивченні ранніх періодів особливо дієвим інструментом стає використання комплексного поняття *життєтворчості*. Мається на увазі здатність яскравої мистецької індивідуальності підкоряти собі життєві обставини і будувати своє життя за власним сценарієм. Даний методичний підхід передбачає розгляд під спільним кутом зору життєвих і творчих подій як єдиного цілого. При цьому враховуються і соціально-історичні, і суто індивідуально-психологічні компоненти формування митця. Митець буде своє життя як індивідуально-особистісний проект, підкоряючи його здійсненню глобальних творчих завдань. Всі поворотні моменти хоча можуть

³ Rezensionennotiz zu Neue Zürcher Zeitung, 14.12.2004.

⁴ Eichhorn Ulrike. Liebes Mienel.. Der Kapelmeister Wagner an seine Frau“. Verlag GmbH, Berlin, 2013, S.124

здатися несподіваними, однак за ним проглядається внутрішня логіка. У моменти раптових викликів найкраще виявляються внутрішні сили, перетворюються у допоміжний енергетичний ресурс навіть несприятливі обставини. Особливе значення набуває реакція на виклики і кризові моменти. Саме тут найяскравіше проявляється креативність, здатність будувати власне життя і визначати життєві завдання, які забезпечують «шлях до себе» і визначають майбутні творчі горизонти.

За останні роки намітитися особливий інтерес до «іншого Вагнера», так метафорично характеризуються сторінки його мистецького доробку, які довго залишався у тіні основних досягнень. Більш докладне знайомство ранніми операми «Феї» (1834), «Заборона кохання» (1836), «Рієнци» (1840), творами, у яких Вагнер виступив не лише як композитор, але й автор лібрето, приводить до висновку, що вже на цьому етапі він тільки на перший погляд залишався у межах існуючих традицій. Насправді вже тут склався його власний алгоритм праці над оперним твором як художньою цілісністю. На етапі вибору літературного першоджерела і далі, на стадії його перетворення на поетичний текст оперного лібрето Вагнер планує чіткий характер співвідношення вербального і музичного компонентів. Навіть коли він використовує деякі готові структурні схеми і спирається на відомі жанрові моделі, вони стають частиною цілісного суто індивідуального задуму. При цьому виникає сполучення тенденції до безперервного сюжетного розгортання і мислення крупними музичними блоками, які стають основою виваженої архітектоніки твору. До того ж у розгалужених ансамблево-хорові комплексах, у сольних характеристиках, які тяжіють до розгорнутих моносцен, уже передбачаються естетичні принципи майбутньої оперної вистави.

Найбільш вагомим доробком досліджуваного періоду стали три повністю завершені опери, які докладно проаналізовані у дисертації. Сьогодні всі вони знайшли сценічне втілення. Хоч не так часто, як опери

зрілих років, однак вони з'являються у репертуарі різних театрів, і не лише у Німеччині. Масштабний проект був втілений у Байройті влітку ювілейного 2013 року. Тут у приміщенні сучасного спортивно-концертного комплексу прозвучали всі три ранні опери: «Рієнці» (режисер М. фон Штегман, диригент К. Тілеманн), «Забороана кохання» (постановник А. Штайхль, диригент К.Трінкс), і «Феї», представлена у концертному виконанні. Цікава версія «Заборони кохання» була втілена у 2011 році на сцені московської Гелікон опери⁵.

У дисертації увага приділяється також незавершеним оперним проектам Р. Вагнера, які суттєво доповнюють уявлення про творчий процес митця. Це стосується опер «Весілля» і «Щасливе ведмеже сімейство». За допомогою нових досліджень і знахідок інформація про ці твори сьогодні суттєво розширилася, вони були озвучені у театральних постановках і концертній практиці, а збережені нотні фрагменти надруковані.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського і відповідає темі № 9 «Історія світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності НМАУ (2015-2020 роки). Остаточне формулювання теми дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (протокол № 8 від 25 травня 2020 р.).

Як зазначають німецькі дослідники, у музиці Р. Вагнера, у його текстах, в його листах ясно простежується жіноче начало як основний фундамент творчості. Уже в перших операх композитора найважливішу роль відіграє любовна колізія. Кохання постає в них в різних іпостасях, і як фатальна пристрасть, чаклунське начало, пов'язане з атмосферою таємниці, і як символ гри життєвих сил, молодості, енергії. З'являються в них образи люблячих жінок, не тільки коханих, але і вірних сестер, які стають опорою в

⁵ Опера поставлена під назвою «Заборона на кохання» режисером Д. Бертманом, диригент В. Понькі. У 2013 році ця вистава була номінована на головну театральну премію Росії «Золота маска».

хвилини випробувань. При цьому можна помітити певний взаємозв'язок між характерами жінок, що були в близькому оточенні Р. Вагнера, і фігурами його оперних героїнь.

Зростання Вагнера у підлітковому віці проходило без сильного чоловічого впливу, який міг би сформувати певні якості його характеру. До того ж він зростав як театральна дитина, надмірно вразлива і емоційна, захоплена всією атмосферою сценічного і залаштункового життя. Пізніше він згадував, який вплив на нього мало оточення не на багато старших від нього сестер-актрис та їхніх подруг, жіночий театральний гардероб і прикраси. Як пише польський дослідник Здіслав Яхімецькі, з цих дитячих переживань походить властива Вагнеру і у подальшому вразливість до кольору і фактури тканин, значення відчуттів, пов'язаних з поглядом і дотиком. Звідси любов до оксамитових і шовкових халатів, а також до яскравого оздоблення інтер'єру, що ставало імпульсом творчого натхнення⁶.

За визначенням німецького дослідника Олівера Хілмеса⁷, роль жінок у житті Р. Вагнера можна вважати ключем до розуміння шляху сміливого художника-реформатора, який перетворив традиційну оперу його часу в справжню музичну драму, а також людини, приватне життя якої було подібне романтичній «великій опері». Формування ставлення Ріхарда до жінки і до жіночого ідеалу в роки дитинства і отрочтва багато в чому відбувалося під впливом жіночого складу його сімейства, матері і старших сестер. Зі старшими братами його розділяла не лише різниця у віці. Альберт, і Юліус (1803-1871) рано покинули родинне гніздо і почали самостійне трудове життя.

Чотири жінки і жіночі образи: Мінна Планер, Матильда Везендонк, Козіма Вагнер, а в історії вагнерівських творів і його спадщини в ХХ столітті – Вініфред Вагнер стали головними персонажами його «біографічного сценарію» і посмертної слави. Як відомо, у період створення «Парсифалю»

⁶ Jachimecki Zdislaw. Wagner. Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1983 – S. 9.

⁷ Hilmes Oliver. Herrin das Hugels. Sidler Verlag – Munchen, 2007 – S.495

джерелом натхнення слугували для нього дружні стосунки і таємне листування іще з однією видатною жінкою, прекрасною юною французькою, поетесою і новелісткою Джудіт Готьє, яка була дочкою відомого письменника Теофіля Готьє. З названих постатей Мінна Планер довгі роки незаслужено перебувала в тіні. Разом з тим вона була супутницею і основний берегинею домашнього вогнища композитора протягом більше тридцяти років. На її долю випали найскладніші часи творчого становлення композитора, наполегливих пошуків ним свого шляху і свого справжнього покликання. Весь період вагнерівської біографії, який включає в себе і романтичний сюжет, пов'язаний зі створенням «Трістана та Ізольди», неможливо уявити без цієї жінки, яка перебувала поруч і розділяла всі труднощі долі неврівноваженої натури генія.

Об'єкт дослідження – ранній період біографії Ріхарда Вагнера (1826-1839) і його рання творчість (з акцентом на трьох завершених і двох незавершених операх).

Предмет дослідження – якісна своєрідність раннього періоду становлення Вагнера, процес перетворення життєвих обставин, вражень, впливів сімейного і суспільно-культурного оточення на творчі імпульси і стимули саморозвитку.

Метою дисертації є аналіз специфіки творчого процесу і професійного становлення Вагнера-митця через висвітлення головних подій і життєвих колізій, пов'язаних з його першими кроками на композиторському терені, а також характеристика досвіду, набутого у музично-практичній діяльності в провінційних німецьких театрах, який став поштовхом до появи самостійних оперних творів новаційного спрямування і до подальшої рішучої зміни життєвих обставин. Реалізація поставленої мети обумовила наступні **завдання**:

– виявити вплив на творче становлення митця таких біографічних деталей, як культурна атмосфера Дрездена і Лейпцига, міст, в яких він

формувався, акцентувати особливе значення для майбутнього оперного реформатора його театрального сімейного оточення і жіночого складу сім'ї;

– охарактеризувати специфіку самовиявлення митця у роки навчання, постаті музичних наставників, підкреслити роль першої поетичної спроби – трагедії «Лойбальд і Аделаїда» в усвідомленні власних намірів і уподобань, провести огляд ранніх інструментальних творів як свідчень тогочасних жанрових пріоритетів композитора-початківця;

– дослідити обставини і характер його капельмейстерської праці у німецьких театрах Вюртбургу, Магдебургу та Риги і його критичну позицію по відношенню до театральної практики, з якою він тут зіткнувся;

– проаналізувати всі ситуації, пов'язані з першою дружиною Вагнера актрисою Мінною Планер, зупинитись на її біографії і розкрити її роль у «біографічному сценарії» митця років поневірянь і мандрів;

– розкрити історію створення двох незавершених і трьох завершених опер Вагнера, з яких почався його шлях оперного композитора, простежити шлях адаптації та індивідуального переосмислення автором традицій, які панували в європейській оперній культурі, а також формування власного алгоритму процесу створення оперного тексту як нерозривної єдності вербальної й музичної складових;

– дослідити зв'язок із смаками і захопленнями часу літературних першоджерел, які ставали основою лібрето двох незавершених оперних проєктів. Підкреслити спорідненість авторської трансформації матеріалу романтичного спрямування в опері «Весілля» з сюжетами і образами улюбленого Вагнером Е.Т. А. Гофмана. Пояснити причини звернення і подальшу відмову від продовження роботи над авантюрно пригодницьким сюжетом «Щасливого ведмежого сімейства », взятим із зібрання східних казок «1001 ночі»;

– акцентувати нові завдання, які повставали перед Вагнером-лібретистом при оперній адаптації літературних зразків «високого»

спрямування, п'єс К.Гоцці і В.Шекспіра, а також сучасного історичного роману Е. Бульвер-Літтона, насиченого строкатими подіями і низкою персонажів різного соціального походження;

– здійснити докладний музично-драматургічний аналіз трьох завершених ранніх опер і зробити висновки про їх художні якості, знахідки і відкриття.

Увага до біографічних деталей служить інструментом пізнання їхньої ролі як стимулів до самостійної творчої реалізації у перших музичних опусах та перших операх композитора. Обставини народження цих ранніх творів стають свідченням відгуку митця на актуальні запити часу, а також дозволяють простежити, яким чином він долав численні перепони, звільнявся від сторонніх впливів і знаходив власні теми, образи та жанрові пріоритети.

Аналітичний матеріал дослідження складають рання фортепіанна соната В Dur, симфонія С Dur Р. Вагнера, твори і статті Е. Бульвер-Літтона, Е. Т. А Гофмана, К. Гоцці, В. Шекспіра, клавір опери «Цампа» Ф. Герольда, клавіри і звукозаписи опер «Феї», «Заборона кохання», «Рієнці» Р. Вагнера, збережені нотні фрагменти опери «Весілля» і матеріали, які стосуються задуму опери «Щесливе ведмеже сімейство». Найважливішим аналітичним і фактологічним джерелом є мемуари Р.Вагнера «Мое життя».

Дослідження спирається на **методи** сучасного історичного та теоретичного музикознавства. При виявленні обставин формування і розвитку таланту митця використовується історико-біографічний метод. Розроблений у літературознавстві і використаний у музикознавчих роботах українських дослідниць О. Б. Соломонової та Н.В.Савицької, а також у дисертаціях львівських дослідниць зі школи Л. О. Кияновської метод комплексного розгляду життєтворчості митця допомагає показати креативність творчого самовиявлення Ріхарда Вагнера у заданих життєвих обставинах, сімейному і професійному оточенні, його здатність використовувати як стимули до вдосконалення і самовиявлення зовнішні

гальмуючі фактори. Робота з музичним матеріалом передбачала використання аналітичного методу із залученням положень сучасного оперознавства, які стосуються принципів аналізу сюжету, характеристики композиційних та драматургічних особливостей твору, порівняльних зіставлень «літературне джерело – текст лібрето – музика».

Теоретичною базою дисертації стали:

– дослідження українських вчених Л.О. Кияновської, І.Л. Комаревич, Н.В. Савицької, О.Б. Соломонової, у яких використовується при розгляді конкретних мистецьких постатей концепт життєтворчості;

– дослідження, присвячені *проблемному висвітленню постаті Ріхарда Вагнера як композитора, поета і мислителя* Б. Левіка, А. Ліштанберже, Х. С. Чемберлена, Е. Шюре, авторів колективної монографії Московської державної консерваторії ім. П.Чайковського Г.В. Краукліса, Н.С. Ніколаєвої, українських дослідників О. Бабій, І. Іванової, О. Наумової, М. Черкашиної-Губаренко, німецьких і англійських дослідників U.Vernbach, U. Druner, V. Emsly, O.Hilmes;

– *монографії і праці про композитора* С. Базанова, Д. Белана, В. Вальтера, М. Раку, Eckart Kroplin, Ernest Neumann, Z.Jachimecki, а також С.Ф. Веріної, В. Є. Чешихіна, М.Забари, Mary Burrell як *джерела важливих біографічних відомостей* про роки формування Р.Вагнера та його оточення;

– новітні німецькі дослідження E.Riger, S.Zehle, *присвячені першій дружині Вагнера Х. В. Планер та її стосункам з композитором*;

– праці Н.А. Антіпової, А.М. Костеннікова, М.Р. Черкашиної, а також статті Tobias Janz, Rudolf Vaget, Dieter Borchmeyer, Arne Stolberg, у яких розглядаються *історія і драматургічні особливості романтичної опери* і аналізуються ранні опери Вагнера.

Наукова новизна дослідження полягає в концептуальному розгляді раннього періоду становлення Вагнера як визначального для його подальшого шляху стартового етапу самовизначення, віднайдення себе,

вияву креативної життєтворчої енергії, яка сформувала активну реакцію митця на зовнішні виклики і вплинула на характер творчого процесу.

У дисертації **вперше** в українському музикознавстві:

– докладно проаналізований у хронологічній послідовності початковий етап біографії Вагнера, представленого одночасно як митець і як людина, з акцентом на всіх факторах і життєвих обставинах, які сприяли формуванню його мистецької унікальності;

– аргументовані хронологічні межі раннього періоду, кордоном якого обраний епізод перебування Вагнера у Ризі. Втеча з Риги трактована як доленосний переломний момент, який означав вихід із кризової ситуації через розрив з усіма попередніми життєвими обставинами і вибір на все подальше незалежного шляху критика сучасного стану речей і «митця майбутнього»;

– докладно простежена робота Вагнера-диригента у провінційних німецьких театрах і акцентований зв'язок одержаного досвіду з композиторською творчістю цих років, зосередженого на створенні трьох масштабних оперних проектів;

– вперше відомості про капельмейстерську діяльність Вагнера у Магдебурзі, Кенігзберзі та Ризі і про події вагнерівського «біографічного сценарію» тих років доповнені подробицями, які стосуються першої дружини композитора Мінни Планер, її акторської кар'єри, сімейних стосунків;

– комплексно проаналізовані обставини створення та літературно-мистецькі тенденції, які відбилися у двох незавершених операх Вагнера, «Весілля» та «Щасливе ведмеже сімейство», в опері «Весілля» крім впливів творчості Е. Т. А. Гофмана акцентовані зв'язки із «Цампою» Герольда, приведені відомості про досвід виконання обох творів на основі збережених літературних текстів і музичних фрагментів;

– в ході аналізу опер «Феї», «Заборони кохання» і «Рієнці» виявлений

алгоритм роботи Вагнера над оперним твором на основі трансформації використаних літературних першоджерел в оперне лібрето, у якому запланована чітка музична структура твору, а також потенційно закладаний тип і характер масштабної театральної вистави.

В дисертації уточнені і доповнені

– уявлення про зв'язки опери «Феї» з жанровими рисами німецької і французької опери ранньої романтичної доби;

– при аналізі опери «Феї» виявлені паралелі з сюжетними мотивами опер «Арміда» і «Орфей» Глюка;

– на основі докладного аналізу роману Е. Бульвер-Літтона «Рієнці, останній римський трибун» і постаті його автора наведена більш широка аргументація зв'язків опери Вагнера з історичними жанрами романтичної доби.

Науково-практичне значення дослідження. Матеріали дослідження можуть бути використані як зразок осмислення біографії митця у єдності людського і творчого її аспектів, у викладенні присвячених Вагнеру лекційних курсів, при порівнянні ранніх етапів творчого становлення таких видатних сучасників композитора, як Ф. Ліст, Дж. Верді, Р. Шуман та ін.. Проведений аналіз трьох ранніх опер може бути корисним для українських постановників, які візьмуться за їхнє сценічне втілення і тим самим сприятимуть розширенню репертуару українських оперних театрів. Робота може стати поштовхом для створення українськими дослідниками повноцінної монографії про весь життєвий і творчий шлях одного з величайших геніїв світової художньої культури.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що у дисертації ранній період становлення Вагнера виділений у значенні важливого самостійного етапу, протягом якого відбувалося його професійне формування як композитора, лібретиста і диригента, в межах якого склалися необхідні передумови здійснених ним подальших революційних зрушень.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії зарубіжної, далі – історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Основні положення праці були викладені у доповідях на п'яти наукових конференціях, серед яких Міжнародна науково-практична конференція «Оперні реформи минулого і сучасності» (Київ, 2012), Міжнародні науково-практичні конференції «Молоді музикознавці України» (Київ, 2011, 2013), Міжнародні науково-практичні конференції «Шевченкіана на оперній сцені», «Класична і сучасна опера: проблеми музично-сценічного втілення» (Київ, 2014, 2017).

Публікації. За матеріалами дисертації опубліковано п'ять статей у виданнях, затверджених ДАК МОН України, та одна у іноземному науковому періодичному виданні (Австрія).

Структура дисертації зумовлена логікою розкриття теми та містить вступ, чотири розділи, висновки, список літератури з 119 позицій, з них 52 німецькомовних. Обсяг роботи становить 198 сторінок, з них 185 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

Ріхард Вагнер у роки дитинства і юності на шляхах самовизначення

«Мабуть, ніколи не було більш складного артиста і, звичайно, ніколи не було такого складного музиканта».

Neumann Ernest. The life of Richard Wagner.

Vol. one: 1813-1848.– New York, Alfred A. Knopf, ix.

За словами сучасного незалежного науковця Баррі Емслея, який у 2010 році випустив монографію під назвою «Ріхард Вагнер крізь призму Кохання» (Richard Wagner and the centrality of Love), «ми знаємо так багато про нього, однак значна частина цього була виявлена відносно нещодавно як результат боротьби з Вагнерівським кланом»⁸. Маються на увазі просіювання і контроль інформації, до якого після смерті чоловіка вдавалася його друга дружина Козіма Вагнер (1837–1930), а згодом і її прямі нащадки. Енергійна і рішуча, яка пережила чоловіка на 47 років, Козіма Вагнер зробила багато принципово важливого для справи її великого чоловіка, для продовження активної діяльності створеного ним фестивалю, а також збору і обробки архівних даних. Але деякі біографічні деталі вона вважала за краще зберігати в таємниці і не оприлюднювати. Найбільше це стосується початку творчого шляху юного музиканта. Адже цей період був безпосередньо пов'язаний з першою дружиною Вагнера - Мінною Планер.

Справу матері продовжив син Зігфрід Вагнер (1869–1930), а потім його дружина Вініфред (1897–1980), до рук якої потрапило управління оперним фестивалем у Байройті і всією вагнеровською спадщиною у складні роки між двох світових воєн. Саме з ініціативи Вініфред Вагнер у 1973 році був заснований Фонд Ріхарда Вагнера у Байройті. Його поява і подальша

⁸ Barry Emsley. Richard Wagner and the centrality of Love / Chapter 1. Introduction, or the Uses of Love // The Boydell Press, 2010. – P.3.

діяльність зіграли вирішальну роль у збереженні цілісності вагнерівських архівів. Однак остаточне відкриття Байройтського архіву для нових незалежних досліджень відбулося лише у 2005 році. З того часу архівні знахідки стали досліджуватися у статтях і наукових розвідках, які з'являлися на сторінках заснованого у 2005 році нового інтернаціонального журналу "Wagnerspektrum" («Спектр Вагнера»), який видається в Вюрцбурзі⁹. «Wagnerspectrum» заявив про себе як центр міжнародних досліджень Вагнера, журнал, що має на меті «міждисциплінарні дослідження, аналіз та дебати як про Ріхарда Вагнера і його твори, так і про їх сприйняття у історії і сучасності у таких різних галузях, як музика, театр, література, політика і філософія». У науково-консультативну раду видання увійшли відомі спеціалісти Удо Бермбах, Вернер Брейг, Герман Данузер, Зігард Дьорінг (Німеччина), а також фахівці із Сполучених Штатів Америки і Фінляндії. Тут друкуються статті, нариси, есе, доповіді про Ріхарда Вагнера і його твори, інтерв'ю зі співаками, диригентами, режисерами, рецензії на вихід нових книг, інформація про нові диски із записами вистав. Всі матеріали виходять німецькою та англійською мовами. Одним з фундаторів журналу став професор Ганс Рудольф Вагет, сфера наукових інтересів якого пов'язана з дослідженням творчості В. Гете, Р. Вагнера і Т. Манна. Авторами згаданого проекту стали також професор Гамбурзького університету Удо Бермбах, директор вагнерівського архіву, керівник Музею Вагнера доктор Свен Фрідріх, ряд інших відомих дослідників творчості композитора.

Серед всіх інших періодів біографії і творчості геніального митця композиторська і капельмейстерская діяльність Ріхарда Вагнера, пов'язана з першим етапом формування його унікальної особистості, до цього часу залишалася дослідженою далеко не у повному обсязі. Відносно не так давно був уточнений список ранніх творів Р.Вагнера, хоча ще на початку ХХ століття спробу видання повного зібрання музичної спадщини композитора

⁹ Журнал виходить двічі на рік у видавництві Würtzburg Publiher King Jose&Neumann та призначений як для спеціалістів, так і для широкої аудиторії.

зробив диригент Михайло Баллінг (Michail Balling)¹⁰. Але було підготовлено тільки десять томів. Видання припинилося у зв'язку зі смертю редактора. Також на початковій стадії обірвалася ініціатива Отто Штробля підготувати нове більш повне і досконале видання. І лише на третій раз у 1989 році вийшло в світ перше критичне видання творів Р. Вагнера, яке включало найновіші матеріали і наукові дослідження. У 1986 році видавництво «Шотт» (Schott-Verlag) надрукувало повний список творів Вагнера (Wagner-Werk-Verzeichnis- WWV) на основі новітніх даних вагнерівських фахівців Джона Дітріджа (John Deathridge), Мартіна Гека (Martin Geck) і Егона Фоса (Egon Voss). Список знову був поповнений 1 лютого 2008 року.

Література, яка стосується Ріхарда Вагнера і його біографічних матеріалів, постійно росте. Ще за життя композитора вийшла друком двотомна його біографія, яка належала перу письменника, уродженця Риги К. Ф. Глазенапа (1847-1915). Протягом довгого часу він залишався офіційно визнаним, у тому числі саме «байройтським кланом», першим біографом композитора. У розширеному і доповненому вигляді К. Ф. Глазенап випустив у 1911 році докладну шеститомну біографію Ріхарда Вагнера «Das Leben Richard Wagners; in sechs Büchern». Згодом з'явилися переклади цієї праці англійською мовою. Чимало популярних масових видань про Вагнера, його життя і діяльність нерідко являли собою стислі переспіви масштабної праці К. Ф. Глазенапа. Віддаючи належне масштабності проробленої ризьким біографом праці, яка відрізняється надзвичайним багатством матеріалу, польський дослідник З. Яхімецькі між тим зауважує: «Розповідає вона правду, однак не всю правду про Вагнера, замовчує свідомо деякі важливі епізоди з життя композитора, про які сам Майстер у «Моєму житті» не хотів говорити, і висвітлює факти лише на користь Вагнера»¹¹.

Важливим джерелом відомостей про Вагнера є його автобіографічні

¹⁰ Баллінг (Balling), Михаїл (1866 – 1925), видатний німецький диригент вагнеровської школи, редактор повного зібрання творів Вагнера, з 1906 року до смерті постійний учасник байройтських фестивалів.

¹¹ Jachimecki Zdislav. Wagner /Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1983.– S.6

праці. Ще у 1848 році у «Газеті елегантного світу» (*Zeitung für die elegante Welt*), яку випускав Г. Лаубе, були надруковані автобіографічні замальовки молодого митця. Пізніше він включив їх як вступну статтю у 10-томне видання своїх листів і літературних праць (1871). Можна знайти важливі біографічні відомості також у його «Зверненні до друзів» («*Mitteilung An meine Freunde*», 1851). З 1870 по 1874 роки Вагнер диктував свої спогади Козимі фон Бюлов (згодом Козимі Вагнер). Спочатку мемуари «Моє життя» були надруковані у кількості лише 15 екземплярів і дісталися у дарунок найближчим прихильникам і друзям¹². Пізніше рукопис опинився в руках англійки Мері Баррел (*Mary Burrell*, 1850-1898) разом з іншими важливими біографічними документами, які вона одержала від позашлюбної дочки першої дружини Вагнера Мінни Наталі Планер-Білц.

У кількості 100 екземплярів М. Баррел встигла опублікувати зібрання цих документальних свідчень у Лондоні у 1898 році під титулом «*Wagner, Richard. His life and Works from 1813 to 1834. Compiled from original letters and other documents*»¹³. Тут переважав фактологічний матеріал, значна увага приділялася сімейним стосункам, обговоренню родинних зв'язків і пов'язаних із ними дискусійних моментів, а також формуванню рис характеру і особливостей вдачі Вагнера у дитячі і підліткові роки. Авторка не ставила перед собою спеціального завдання дослідити шляхи творчогостановлення митця. Документи, які не були оприлюднені у цьому виданні, увійшли до складу *Burrell Collection*, повний каталог якої був опублікованим 19 травня 1929 року¹⁴.

Нові відомості і несподівані знахідки нових матеріалів надходили у

¹² Вперше російський переклад автобіографії Р. Вагнера «Моє життя» вийшов у Петербурзі у 1911-12 роках. Нове видання див.: Вагнер Р. Моя жизнь /русский перевод Г. А. Ефрона, В. М.Невежиной, А. Я. Острогорской/ – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. З новим перекладом, передмовою і коментарями М. К. Залеської «Моє життя» знову вийшла з друку у видавництві «Вече» у 2014 році.

¹³ Репринтне перевидання цих документах датується 2000 роком.

¹⁴ Листи Вагнера з колекції М. Баррел були передані Інституту музики у Філадельфії і продані на аукціоні у 1978 році.

різні часи. Так, лише у 1994 році на одному з аукціонів з'явилися раніше невідомі фрагменти з незавершеного проекту комічної опери «Щасливе ведмеже сімейство» (WWV48), над яким Вагнер почав працювати, перебуваючи у Кенігзберзі¹⁵. Про обставини виникнення цього проекту сам композитор коротко згадував у «Зверненні до друзів» («Mitteilung An meine Freunde»). Є згадки про «Ведмеже сімейство» і у мемуарах «Мое життя». Однак віднайдені нові матеріали дали змогу внести важливі корективи і уточнення в історію виникнення ідеї цього твору і зібрати всі залишені від нього сліди¹⁶.

Одним з авторитетних англомовних дослідників біографії Вагнера, який здійснив багаторічну працю над вагнерівською темою, вважається британський музикознавець і музичний критик Ернест Ньюмен (1868-1959). Ще у 1914 році вийшла друком його монографія «Вагнер як людина і артист» («Wagner as Man and Artist»). Вона мала три окреми частини: «Людина», «Артист у теорії», «Артист у практиці». Своє дослідження автор будував як альтернативу офіційній біографії, написаній К. Ф. Глазенапом. Завдання розвіяти деякі міфи, які склалися навколо постаті німецького генія, мала на меті наступна праця під назвою «Факти і вигадки стосовно Вагнера» («Fact and Fiction about Wagner», 1931). Нарешті протягом 1833-1837 років друкувалася масштабна чотиритомна монографія «Життя Ріхарда Вагнера», перший том якої включає у тому числі характеристику раннього творчого і життєвого етапу¹⁷. Про вагомість постаті Е. Ньюмена свідчить той факт, що його науковий доробок, включно з усіма працями, присвяченими Вагнеру, докладно досліджений у монографії Пауля Ветт¹⁸.

У різних працях про Вагнера ранній етап біографії та творчості аналізується досить стисло, а період, який ним охоплений, завершується

¹⁵ Ці знахідки одразу були придбані Національним вагнерівським архівом (Richard Wagner - Nationalarchiv).

¹⁶ Докладніше про це піде мова у розділі дисертації, присвяченому перебуванню Вагнера у Кенігзберзі.

¹⁷ Ernest Neumann. The life of Richard Wagner. Vol. one: 1813-1848.— New York, Altred A.Knopf, — 1937.

¹⁸ Watt Paul. Ernest Newmann. A Ceitical Biography /The Boydell Press, 2017. — S.247.

характеристикою опери «Рієнці». Однак виникає питання, чи вважати закінченням раннього етапу епізод втечі з Риги до Парижу, чи відносити до нього також все наступне перше перебування у Парижі? Ще у 1891 році у Санкт-Петербурзі в біографічному нарисі С.А. Базанова «Р. Вагнер. Його життя і музична діяльність» початкові розділи були названі: перший – «Юні роки Вагнера», другий – «Підготовчий період його музичної діяльності». Кордони цього підготовчого етапу тут співпадають з тим, що пропонується у данній дисертації, тобто він завершується втечею з Риги заради подорожі до Парижу¹⁹.

У одній з перших російськомовних праць, монографії В. Г Вальтера «Рихард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность», надрукованій у 1912 році, рання творчість і початок самостійного шляху у провінційних німецьких театрах розглядаються також у двох самостійних розділах. Однак у другий з них, названий періодом мандрів, включається весь паризький епізод²⁰.

У 1909 році у видавництві товариства Вольфа виходить зроблений Н.М. Розеном російський переклад книги французького прихильника Вагнера Едуарда Шюре «Рихард Вагнер і його музична драма». У передмові до неї А. Каль скаржиться, що російської літератури про композитора на той час є зовсім небагато. Е.Шюре (1841–1929) починає своє дослідження власними спогадами про Вагнера. А далі у першому розділі охоплює період його життя включно із завершенням опери «Рієнці» вже під час перебування у Парижі і всіми подіями цього перебування (назва першої частини «Юність, дебюти, Рієнці»)²¹.

Вагнерівська біографія Хьюстена Стюарта Чемберлена (1855–1927), задумана автором як «ескіз всього мислення і всього життя великої людини у

¹⁹ С.-П Вальтер В.Г. Рихард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность. С.-Петербург, книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1912.

²⁰ С.-П Вальтер В.Г. Рихард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность. С.-Петербург, книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1912.

²¹ Шюре Эдуард. Рихард Вагнер и его музыкальная драма. Пер. с французского. – Изд. Т-ва О. Вольф. С.-Петербург, Москва.

цілому»²², вперше була опублікована у 1895 році . Через два роки вийшов друком її англомовний варіант²³. У 2016 році у Санкт-Петербурзі вперше надрукований російський переклад цієї праці. Складна постать Чемберлена є досить відомою. Його назвали передтечею трагічних міфів ХХ століття, а сам він назавжди увійшов у найближче вагнерівське родине коло, коли став чоловіком його дочки Єви. Книга Чемберлена складається з двох великих розділів, перший з яких і є власно біографією. Життя Вагнера Чемберлен поділяє на дві крупні епохи, перша з яких тривала, на його переконання, з народження до переломного 1849 року, тобто до швейцарської еміграції, друга охоплює останні 45 років життя. Одночасно він пропонує більш дрібне хронологічне членування першої епохи на чотири періоди, виділяючи 1813-1833, 1833-1839, 1839-1842, 1842-1849 роки. Два перших з них і є тими хронологічними межами, у яких розглядається рання біографія і творчість Вагнера у данній дисертації. Підводячи підсумок подіям, які завершилися виїздом Вагнера з Риги, дослідник пропонує такий висновок: «Вагнер набув досвід в театральних справах, познайомився із сценічним світом Німеччини у тих місцях, де таланти ростуть і формуються, він бачив те, що рухає митцем у його розвитку, і що чинить йому перепони, він ретельно вивчив матеріал, що знаходиться у розпорядженні німецького драматурга»²⁴.

Опери «Феї» та «Заборона кохання» Х. С. Чемберлен характеризує як результат подорожування Вагнера по німецьким провінційним театрам, і підкреслює їх протилежність як свідчення виключної еластичності вагнерівського розуму. І у подальшому контрастні твори з'являються у парах («Рієнці – «Голландець», «Тангойзер» – «Лоенгрін»). Контрастність їх сполучення дослідник пояснює конфліктом між Вагнером-поетом і Вагнером-музикантом. Чисто музична експресія переважає, за його словами, у «Феях»,

²² Чемберлен Х. С. Рихард Вагнер /Пер. С англ.и предисл. С.А. Никитина. – СПб.: Владимир Даль, 2016. С.5.

²³ Chemberllain Huston Stewart/ Richard Wagner/ London, J.M. Dent &Co/Philadelphia: J.B.Lippincott Company 1897/

²⁴ Там само, с. 73.

«Рієнци» і «Лоєнґріні», у той час як три інших твори є ніби реакцією на музикоцентричну тенденцію.

У російській монографії Б. Левіка, адресованій, за словами автора, широкому читачу і вперше надрукованій у 1979 році, другий розділ носить назву «Роки поневірянь» і включає також весь епізод першого перебування Вагнера у Парижі після втечі з Риги. Між тим характеристика трьох перших опер, а також написаної у 1820 році у Парижі увертюри «Фауст» виділена тут в окремий третій розділ. Тобто життєві події і творчі здобутки розглядаються у цій монографії відокремлено.

На переконання автора данної дисертації паризький епізод не завершував, а розпочинав принципово новий етап вагнерівської життєтворчості. Тут він остаточно розлучився зі своїми попередніми ілюзіями. А одержаний гіркий досвід показав йому, що з того часу і до кінця життя для досягнення своєї мети йому доведеться сміливо йти проти течії. Аргументи на користь саме такого розуміння можна знайти і у висловленнях самого Вагнера, і у книзі Х. С. Чемберлена. Так, останній підкреслює значення розпочатого саме у Парижі захоплення постаттю В. Гете, а також фіксує початок саме тут фундаментального вивчення німецьких легенд і тевтонського міфу, завдяки чому з'явилися перші ембріони задумів «Тангойзера» і «Лоєнґріна».

В останні роки українська та російськомовна література про творчість Вагнера суттєво поповнилася. Постать і оперна творчість Вагнера висвітлені у колективній монографії «Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья» (Москва, Издательский дом «Композитор», 2003). Розділ про початковий етап творчості композитора та про його ранні опери написаний відомим російським науковцем Г. В. Крауклісом. При розгляді раннього періоду дослідник робить підзаголовком тезу про своєрідність творчого

розвитку Вагнера²⁵. Він наголошує на тому, що «майбутній геніальний композитор лише протягом шести місяців набував професійні навички у академічному плані»²⁶. При цьому про ранні твори, написані до появи першої завершеної опери «Феї», тут є лише загальна згадка із наступною стислою оцінкою: «Його твори початку 30-х років ще жанрово строкаті, багато у чому не самостійні, а в окремих випадках екстравагантні (увертюра з ударом литавр, 1830)»²⁷.

У 2007 році в Москві у Видавничому домі «Класика ХХІ» вийшла з друку книга про Вагнера музикознавця Марини Раку, якій авторка дала жанрове визначення «путівник»²⁸. В ній висвітлені теми, які до цього часу не піднімалися у радянській вагнеріані, бо були пов'язані із певними сімейними обставинами, складними колізіями використання спадщини Вагнера у Німеччині ХХ століття. В анотації до нового видання йдеться про те, що серед персоналій книги з'являється величезний клан Вагнера і такі особистості, як Фрідріх Ніцше, Ференц Ліст, Людвиг II Баварський. Своєю оповідь М. Раку веде не за хронологічним принципом, а будує по темам: Батьки і діти, Дружини і музи, Друзі і вороги, Поезія і правда, Мистецтво і революція, Дім і храм. У ролі пролога і епілога виступають роздуми на тему «Яким був Вагнер?» Для розділу про вагнерівських жінок, як і для книги у цілому, авторка обирає легкий і дещо іронічний тон і починає його з опису боргів Вагнера та його обходження з фінансами.

Проводячи постійні порівняння з сюжетними мотивами і персонажами його опер, вона згадує про його раннє одруження і ніби виступає на захист Мінни: «Любов до першої дружини залишалася, без сумніву, значною сторінкою його життя, з якою би ретельністю її згодом не викреслювала спадкоємиця». Однак перед цим пропонується трохи інший погляд на роки,

²⁵ Рихард Вагнер. Начало пути. Своеобразие творческого развития Вагнера / В кн.: Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья. – Москва: Композитор, 2003, с. 18-43

²⁶ Там само, с. 21

²⁷ Там само, с. 21

²⁸ Раку М.Г. Вагнер. Путеводитель. – М.: Издательский дом «Классика ХХІ». 2007. – 320 с

проведені разом з першою дружиною: «Одружившись рано, Вагнер значну частину свого першого шлюбу провів у пошуках нищівних любовних натхнень. При цьому палко мріяв про затишне сімейне гніздечко, влаштовуючи його при першій же нагоді на будь якій «гілці», що траплялася на шляху»²⁹.

Варто докладніше зупинитися на працях, які з'явилися в останній період і суттєво доповнили у минулому недостатньо представницьке і розгалужене українське вагнерознавство. В Україні були написані і з успіхом захищені докторські дисертації М. Р. Черкашиної-Губаренко, окремий розділ якої присвячений аналізу опери «Рієнці», О. Г. Роценко, яка зупинилася докладно на міфотворчій концепції Вагнера та на її зв'язках з ідеями ранніх німецьких романтиків. У кандидатських дисертаціях І. В. Пюра та І. О. Ягодзинської розробляється тема впливів мистецтва Вагнера на творчість Томаса Манна та розглядається феномен біографічного міфу митця. «Парсифалю» і його сакральній драматургії присвячена дисертація О. А. Наумової. Певні перетини з данною роботою у дисертаційному дослідженні харківського автора О. П. Бабій, яка зосередилася на постаті В. Гете і ролі його мистецтва та естетичних ідей у творчому розвитку Р. Вагнера. Зокрема, О. П. Бабій аналізує докладно ранній твір Ріхарда Вагнера «Сім п'єс» до «Фауста» В. Гете, позначений як опус 5. Аналізу цього твору присвячена і окрема стаття авторки. Якщо О. П. Бабій виділяє наскрізний вплив на художній світ Вагнера постаті та творчих здобутків В. Гете, у пропронованій дисертації акцентується особливе значення для раннього періоду творчого становлення композитора його захоплення мистецтвом Е. Т. А. Гофмана.

З'явилася в Україні і низка інших розробок і наукових праць, а також окремих статей, у яких розглядається спадщина Р. Вагнера та її вплив на світові художні процеси. Особливо слід виділити серйозні культурогічні праці доктора філологічних наук, професора Б. Б. Шалагінова. Цікавий

²⁹ Раку М. Г. Вагнер. Путеводитель. – М.: Издательский дом «Классика XXI». 2007. – С. 46, 45..

вагнерівський розділ написала для навчального посібника «Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття» (Київ, 1998) одна з його авторів, харківська дослідниця професор І. Л.Іванова. Стала доступною для ознайомлення і осмислення практика сучасних постановок опер Р. Вагнера у світовому театрі, яка висвітлюється на сторінках українських медіа-видань. Однак на сьогодні все ще не написана українська повна монографія про життєвий шлях і творчість великого німецького митця .

1.1. Сімейне коло. Літературні захоплення і перші спроби пера. Музичні наставники років навчання

Ранній період творчості Вагнера тривав, починаючи з 1826 по 1840-й рік, час завершення опери «Рієнци». Однак у зв'язку із тим, що опера була фактично повністю продумана і подумки вже готові ще у Ризі, і що наступний паризький етап його життя висунув нові проблеми, які вимагають самостійного розгляду, у даній дисертації охоплюється період, завершенням якого стала таємна втеча Вагнера з Риги. Список написаних ним за цей час творів досить великий. На жаль, приблизно третина їх безповоротно загублена. Деякі збережені твори були написані як вставні номери в опери інших композиторів, якими він диригував в театрах, де працював. Ця практика була на ті часи стандартною і входила в обов'язки будь-якого капельмейстера. Ще одна група творів виконувалася за життя композитора, але у подальшому зникла з поля зору на довгі роки і залишалася захищеною у архівах.

Вважається, що першим знаком його літературного обдарування був вірш, написаний у гімназійні роки і присвячений смерті друга. За сприянням гімназійного вчителя він був навіть надрукованим. До перших самостійних спроб творчості відносять літературний твір юного Ріхарда – велику п'ятиактну трагедію «Лойбальд і Аделаїда» («Leubald und Adelaide») (WWV

1)³⁰. Він почав її писати в Дрездені, а закінчив уже в Лейпцигу, куди переселилася родина після того, як ангажемент в Лейпцигському театрі отримала сестра Вагнера Луїза. Лейпцигський період охоплює роки з 1827 по 1832. Він співпав з початком бурхливого підліткового віку хлопця. Юний Ріхард не відрізнявся систематичністю шкільних занять і помітними успіхами у них. Набагато більше його займали власні захоплення літературою, поезією, театром, історією античного світу. Серед усіх гімназійних дисциплін найкращі успіхи Ріхард проявляв у вивченні старогрецької і латинської мов, самостійно він засвоював англійську. Гомер і Шекспір стали його кумирами. Сильне враження справили на нього і літературні твори Е . Т . А. Гофмана , про що згодом він так писав у своїх мемуарах «Мое життя»: «Його твори діяли на мене збудливим чином, і вплив цей протягом багатьох років все ріс і посилювався, доходячи навіть до крайності, причому особливу владу наді мною мало надзвичайно дивний світогляд Гофмана, самий характер його ставлення до життя»³¹.

Як ми знаємо, німецький письменник-романтик і юрист Ернст Теодор Вільгельм Гофман (1776–1822) був, як згодом виявиться і Вагнер, різнобічно обдарованою особистістю. Музикант і композитор, художник-декоратор і майстер графічного малюнка, митець впритул та наблизився до практичного здійснення ідеї синтезу мистецтв, що знаходилося в одному руслі пошуків з Р. Вагнером. Трактуючи мистецтво як єдино можливе джерело перетворення світу, Т. Гофман розвиває ідеї Ф. Шлегеля і Новаліса – вчення про універсальність мистецтва та концепцію романтичної іронії. Як писав відомий російський дослідник музичного романтизму І. Белза, «безумовно, однією із найважливіших рис, розвитку яких у романтичному напрямку у значній мірі сприяв Гофман, був саме синтез мистецтв»³².

³⁰ У рукописі, який мала у своєму зібранні Марі Баррел, у назві твору було лише чоловіче ім'я. Жіноче ім'я Аделаїда додав при розповіді про цей твір у мемуарах «Мое життя» сам композитор.

³¹ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С.29.

³² Игорь Белза. Э.Т.А. Гофман и романтический синтез искусств. В кн.: Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. – Изд.-во Наука, 1982, с. 11-44.

Однак не лише естетичні погляди і смаки зближували Р. Вагнера і Т. Гофмана. Навіть у біографічному сценарії обох митців можна віднайти цікаві паралелі. Так, обидва рано втратили батька (батьки Т. Гофмана розлучилися, коли хлопчику було три роки) та мали складні стосунки з деякими родичами. В юному віці обоє закохуються у жінок старшого віку (у 1793 починається роман Е.Т. А. Гофмана із заміжньою Дорою Хатт, яка старша за нього на 9 років). Упродовж життя кожного з митців спіткали злидні, а справжнє мистецьке покликання не забезпечувало фінансову стабільність.

Незважаючи на тісний зв'язок естетики Т. Гофмана з традиціями йєнських та гейдельберзьких романтиків, втілення і вирішення романтичного конфлікту у його творчості мало свої відмінності. Ранні романтики трактували навколишній світ як сферу поетичної утопії, казки, гармонії, в якій художник осягає себе і всесвіт. Все це відбувалося через заперечення дійсності та конфлікт художника з нею. На противагу цьому романтичний герой Т. Гофмана жив в світі реалій земного життя (починаючи з кавалера Глюка і закінчуючи Крейслером). При спробах вирватися за його межі у царину мистецтва і поетичних фантазій герой стикався з позбавленою поезії та краси буденною реальністю. Звідси постійне трагічне протиріччя між героєм і його ідеалами, з одного боку, і дійсністю – з іншого. Це обумовлює дуалізм, від якого страждають гофманівські герої, роздвоєність світів у його творах, нерозв'язність конфлікту між героєм і зовнішнім світом в більшості з них, а також характерну двоплановість творчої манери письменника.

Т. Гофман вважав, що справжній поетичний світ художник може втілити лише через чудесне, фантастичне, казкове. Антитеза поетичного і дійсного, казкової фантастики і реальності у нього набагато складніша, ніж попередників. Царство поезії і казки переплітається у творчості Гофмана з реальною повсякденністю і залежить від неї. Можна помітити, як містичні мотиви, властиві поетиці гофманівських творів, впливали на уяву юного

Вагнера. У творах Гофмана буденна дійсність часто оберталася страхітливими фантомами, за звичайними речами крилися нерозгадані таємниці. Вагнер кілька разів пережив у юнацькі роки відчуття містичного жаху. Це вплинуло на створення його першого оперного проекту «Весілля», про який мова піде пізніше.

Сильне враження на Вагнера як митця і майбутнього музичного критика справили музичні новели Гофмана. Перша з них, «Кавалер Глюк», була написана ще у 1809 році. У ній втілена одна з основних ідей творчості письменника-романтика – нерозв'язність конфлікту між митцем і суспільством. Ця ідея розкривається за допомогою того художнього прийому, який стане домінуючим у всій подальшій творчості Е.Т. А.Гофмана – двоплановості оповідання. Підзаголовок новели «Спогад 1809 року» має в зв'язку з цим абсолютно чітке призначення. Він нагадує читачеві, що образ знаменитого композитора Глюка, головного і по суті єдиного героя оповідання, фантастичний, нереальний, бо Глюк помер у 1787 році, тобто задовго до означеної тут дати. І разом з тим дивного і загадкового романтичного героя письменник помістив в чужу йому гучну і жваву обстановку реального Берліна. Глюк трагічно самотній, адже все людство поділяється для нього на дві групи: на художників в найширшому сенсі, людей, поетично обдарованих, і людей, абсолютно позбавлених поетичного сприйняття світу. Найгірших представників категорії «немузикантов» Гофман бачить у філістерах. Гофманівське романтичне трактування образу Глюка не одразу співпало у юного Вагнера з реальними враженнями від його творів. Однак по мірі розвитку музичних смаків Вагнер став гарячим прихильником реформаторських опер Глюка та їх інтерпретатором на театральному коні.

Новелу «Дон Жуан» Е. Т. А. Гофман написав у Бамберзі у 1812 році, всього через кілька днів після розриву з Юлією Марк, в яку був без відповіді закоханий. Новела створена під враженням від однойменної опери

В.А.Моцарта. Через рік вона увійшла до збірки «Фантазії в манері Калло». Гофман дає тут власне оригінальне тлумачення твору великого композитора. Емоційний зміст розкривається шляхом синтетичного узагальнення літературних і музичних образів. У новелу входить ще одна важлива гофманівська тема : мистецтво, музика, спів вимагають повної віддачі. Смерть співачки, яка ціною свого життя виконала партію Донни Анни в «Дон-Жуані» Моцарта, є, по суті , відбитком долі геніального автора цієї опери. Гофман переконаний, що служіння мистецтву потребує абсолютної самовідданості, і це обумовлює трагічність долі митця, приреченого на розуміння лише невеликого кола його прихильників.

Зупинитися докладніше на постаті Е.Т.А.Гофмана спонукає вплив його художніх образів не лише на ранню творчість Вагнера, але й на його психічний стан. Як зазначає польський дослідник, спираючись на мемуари композитора «Моє життя», у дитинстві він був надзвичайно нервовою дитиною: «Враження, одержані від романтичних театральних творів, викликали у нього стан такої над нервовості, що часто він мав галюцінаці ...»³³.

Як свідчать образи і теми деяких ранніх творів Вагнера, він сприйняв запропоноване Гофманом трактування «вічного образу» Дон Жуана як титанічної особистості, подібної образу Фауста В. Гете. У гофманівській інтерпретації образ севільського спокусника разюче відрізняється від канонічних попередніх уявлень. Дон-Жуан у Гофмана не віроломний шукач любовних пригод, а навпаки, натура бунтівна і страдницька, охоплена прагненням знайти ідеальну жінку.

Крім творів Гофмана з ранніх років у коло улюблених авторів юного Ріхарда Вагнера увійшов Шекспір. Цікаво, що у театральних виставах по шекспірівським п'єсам, які Ріхард міг бачити на сцені, з успіхом виступала його сестра Розалія. Найбільш похмурі ситуації шекспірівських трагедій

³³ Jachimecki Zdislav. Wagner /Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1983.– S.9

склали основу сюжету першого літературного опусу Вагнера, трагедії «Лойбальд і Аделаїда». Головний герой не тільки вбивав усіх своїх ворогів, бажаючи помститися за смерть батька, але в своєму шаленстві дійшов до божевілля. Згідно з традиціями історичних жанрів часу тут грав важливу роль мотив кохання представників ворогуючих таборів. Закохавшись у дочку ворога Аделаїду, Лойбальд у нападі божевілля не пощадив і її. Текст юного літератора відрізняли загострення пристрастей, поетичний стиль, повний патетики і пишномовних виразів, які здавалися дивними з огляду на вік і скромний життєвий досвід автора. У зрілому віці Вагнер з гумором згадував про романтичні перебільшення цього юнацького твору, наприкінці якого ніби-то налічувалося 42 трупи, а по ходу дії поряд з живими персонажами постійно з'являлися духи. При цьому і сам він вдався до гіперболічного перебільшення. У його трагедії дослідники нарахували лише 21 дійову особу і знайшли одного духа.

Рідного батька Ріхард не знав, втративши його в шестимісячному віці. Спілкування з братом батька дало можливість відчутти своє коріння і встановити зв'язки з батьківською ріднею. Дядько Адольф (1774-1835) справив великий вплив на формування смаків та літературних уподобань майбутнього композитора. Цікаву характеристику особистості Адольфа Вагнера можна знайти у книзі Х.С. Чемберлена. «Він був людиною надзвичайної ерудиції і невпинним трудівником, і був не позбавленим творчої сили, про що свідчать його літературні досвіди. Однак при всій його дивовижній багатосторонності йому не вистачало необхідної концентрації, а його натура була занадто художньо вразливою, щоб дозволити йому зберігати власну індивідуальність недоторканою серед такої кількості зовнішніх впливів»³⁴.

Коли Ріхард послав перший свій літературний досвід дядькові, якого високо цінував за широкі пізнання в області літератури і філософії, то замість

³⁴ Чемберлен Хьюстон Стюарт. Ріхард Вагнер. Пер. С нем. С.А. Никитина. – Санкт-Петербург: «Владимир Даль», 2016. С. 61.

схвалення почув з його вуст нищівну критику своєї трагедії. Розчарування ускладнювалося тим, що над цим своїм дітищем він наполегливо працював, пропускаючи шкільні заняття. Але поміркувавши, юний літератор прийшов до висновку, що його вірші могли б справити сприятливе враження, коли б їх поєднати з музикою. Це стало одним з імпульсів, який спонукав його звернутися до музичних занять.

Вагнер виріс в родині, де панували театральні та музичні інтереси. З театром і з музикою були пов'язані його брат Альберт (1799-1874), актор і режисер. Актрисами були сестри Розалія (1803-1837) і Луїза (1805-1872), які у зовсім ранньому віці вийшли на сцену. Ще дитиною виступала у театральних виставах Клара (1807-1875), яка стала талановитою оперною співачкою. Ріхард був лише на десять років молодшим від старшої сестри Розалії, до якої відчував найбільшу прихильність. Всіх сестер вчили грати на фортепіано. Про музичну обдарованість сестри Клари Р. Вагнер так відгукувався у своїх мемуарах: «При великому музичному почутті і красивому теплому тоні в грі на фортепіано у неї був такий прекрасний, повний душевного вираження голос, який при тому настільки розвинувся, що під керівництвом відомого на той час вчителя співу Микша вона вже в п'ятнадцять років здавалася цілком дозрілою для амплуа примадонни»³⁵.

Як відомо, майбутній композитор двічі втратив батька, спочатку рідного, а згодом і улюбленого вітчима. Рідний батько Ріхарда помер, коли йому ледь виповнилося півроку. Вітчим Людвіг Гейер (1779-1821) активно взявся за виховання дитини і по-справжньому полюбив хлопчика. Як згадував сам Р. Вагнер в мемуарах «Моє життя», «цей чудовий чоловік, якому матінка моя народила ще одну доньку, Цецилію, зайнявся, з найбільшою любов'ю і турботою, і моїм вихованням. У нього був намір усиновити мене цілком. З цією метою, віддаючи мене вперше в школу, він

³⁵ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С.41.

визначив мене туди під своїм прізвищем »³⁶. Відомо, що прізвище Гейер Вагнер носив до 14 років. Вітчим, що замінив великій родині батька, помер, коли Ріхарду було всього вісім років. Як сказала Ріхарду після його смерті мати, «він хотів зробити з тебе щось особливе!» І ці слова глибоко запали в душу вразливій дитині.

Свою матір Йохану Розіну (уроджену Беетц; 1778-1848) Ріхард палко любив і вважав її справжнім авторитетом. Вона народила його у віці 35 років, маючи на той час вже сімох дітей, старшому з яких ледь виповнилося 14 років, а дівчинка Оттілія була лише двома роками старшою за Ріхарда³⁷. Мати хотіла всіма способами захистити молодшого сина від театральних захоплень і тому не думала вчити музиці. Шлях до музики він почав прокладати самостійно, при цьому із запізненням порівняно з раннім музичним розвитком інших музикантів. Показово, що він відразу ж твердо вирішив, що буде писати музику, а не опановувати віртуозну гру на якомусь музичному інструменті.

Влітку 1827 року смійні обставини викликали роз'єднання тісного сімейного кола. Альберт і Клара одаржали ангажемент у театрі Аугсбургу. Розалія переїхала до Праги, де її талант яскраво розквітнув. Луїза влаштувалася у Лейпцигу, куди разом з нею переїхала мати з Ріхардом і двома його сестрами, Оттілією і Цецилією³⁸. Після дитячих років, проведених в Дрездені, де головним для нього було пристрасне захоплення театром, переїзд з сім'єю до Лейпцигу розширив коло його музичних вражень. Цьому сприяло культурне середовище університетського міста і його традиції. Аналізуючи соціально-історичний контекст Лейпцига як важливого регіонального культурного центру Саксонії, український дослідник М. Забара пише у своїй дисертації: «Лейпцизький університет забезпечив місту славу

³⁶ Там само, – С.13.

³⁷ Ріхард був у матері дев'ятою дитиною, однак другий хлопчик Карл Густав помер зовсім маленьким. На момент народження у Ріхарда було двоє старших братів і п'ятеро сестер, одна з яких, Марія Терезія, померла у п'ятирічному віці наступного року.

³⁸ Цецилія була на один рік молодша за Ріхарда, вона народилася вже у шлюбі матері з Людвигом Гейером.

одного з найстаріших освітніх осередків Європи, через що Лейпциг отримав ще одну неофіційну назву «місто науки». Завдяки Школі при Церкві св. Фоми (Thomasschule) та її канторам з Лейпцига поширювалося шанобливе ставлення до лютеранської духовної музики»³⁹.

Багато в чому розширенню музичних смаків юного Вагнера сприяло постійне відвідування концертів знаменитого Лейпцігського Гевандхауса. До колишнього захоплення К.-М. Вебером, який бував в їхньому будинку в Дрездені і «Фрайшютца» якого його юний шанувальник знав досконально, додається глибока шана генія Л. ван Бетховена і його унікальної творчої особистості.

Вагнер почав пробувати свої сили в музичній творчості ще до того, як став вивчати правила композиції. Адже тільки з дванадцяти років він починає вчитися грі на фортепіано, хоча такі заняття спочатку не мали регулярного характеру. До цього додалося кілька уроків гри на скрипці. З 1828 по 1830 роки, ставши учнем лейпцігської гімназії Ніколайшуле, а пізніше знаменитої Томасшуле, він знайомиться з досвідченим музикантом Крістіаном Готлібом Мюллером (Christian Gottlieb Müller, 1800-1863), у якого вчиться спочатку таємно, а потім і відкрито. За порадою Мюллера певний час Ріхард вчився грати на скрипці у соліста Гевандхауз-оркестру Фрідріха Роберта Зіппа.

К. Г. Мюллер був скрипалем, диригентом і композитором, а також організатором і керівником оркестрового товариства аматорів «Евтерпа», на концертах якого виконувался деякі ранні оркестрові твори Вагнера. Пізніше він обійняв посаду музичного директора театру в Альтенбурзі. З ним Вагнер займався з 1829 по 1831 рік, при цьому крім теорії музики та гармонії вивчав і основи диригування. Уроки гармонії здавалися йому педантичними і сухими, як і вся система неависного шкільного навчання. Ось як сам він коментував пізніше своє сприйняття строгих правил музичної науки і свої уявлення про справжнього музиканта: «Музика була і залишалася для мене

³⁹ Забара М. В.. «Лейпцизька традиція» у європейській музичній освіті середини XIX– початку XX століття (на прикладі київської піаністичної школи). (17.00.03 – музичне мистецтво) – Київ – 2017, с. 33.

демонським царством, світом містично піднесених чудес: все правильне, мені здавалося, тільки спотворювало її. Більш відповідних моїм уявленням вказівок, ніж повчання Лейпцігського оркестрового музиканта, я шукав у фантастичних оповіданнях Гофмана»⁴⁰. Хвилював його уяву створений Гофманом образ капельмейстера Крейсlera.

Як художник-романтик Т. Гофман вважав музику вищим, найромантичнішим видом мистецтва, тому основним позитивним героєм своїх творів зробив музиканта Крейсlera, у якому багато дослідників підкреслюють автобіографічність рис. В образі композитора Йогана Крейсlera (в ряді новел «Крейслеріани» та романі «Життєві погляди kota Мура») розкривається не лише протиставлення художника філістерам, але й погляди Т. Гофмана на музику та місію художника в суспільстві. Крейсler – літературний персонаж живе в глухій філістерській Німеччині, мандруючи з міста до міста в пошуках заробітку. Трагічна суперечність між двома світами – реальним і ілюзорним – повною мірою проявилось саме в образі Крейсlera. Цю провінційну Німеччину сам Вагнер згодом добре пізнає, коли почне працювати у театрах Вюрцбурга, Магдебурга, Кенігзберга.

Маючи за зразок романтичну постать Крейсlera, Вагнер почав писати музику по-своєму, не прагнучи дотримуватися нав'язаних шкільних правил і спираючись на власний слуховий досвід. А цей досвід неухильно розширювався завдяки навколишньому музичному середовищу Лейпцига і особливо концертним програмам Гевандхауса. Оркестр починає свою історію з 1743 року. У 1781 році лейпцігський градоначальник В. Мюллер утворив директорат, який очолив оркестр. Було розширено його склад і відкрито абонемент, що складався з 24 концертів на рік. З 1781 оркестр виступав у колишній будівлі для продажу сукна – Гевандхаузі.

Оркестром Гевандхауса у різні часи керували такі вихованці Лейпцизького університету, як Йоганн Готфрід Шихт (з 1785 по 1810),

⁴⁰ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – с. 47.

Йоганн Філіпп Крістіан Шульц (з 1810 по 1827), Крістіан Аугуст Поленц (з 1827 по 1835). Кожен з них сполучав цю діяльність з посадою університетського музик-директора . У коло їх обов'язків входила організація музичних дійств у місті, керівництво студентськими колективами, аматорськими хорами.

Юного Р. Вагнера відразу зацікавили таємниці оркестрового письма, особливості конструкції і характер звучання окремих інструментів. Він намагався самостійно знайомитися з партитурами, звертати увагу на те , як реалізується нотний текст у живому звучанні . Можна згадати, що на початку ХІХ століття відбулися революційні зміни у техніці гри на дерев'яних духових і мідних інструментах завдяки удосконаленню їх конструкції. Флейтист Теобальд Бем удосконалив флейту, забезпечивши її складним клапанним механізмом. Тепер на флейті легко було грати в усіх тональностях, звук її стало чистішим і повнішим. Винахід Бема незабаром застосували до гобою, кларнету, фаготу, а також до їхніх різновидів. Радикальному вдосконаленню піддалися мідні духові інструменти завдяки створенню вентильного механізму. Всі ці нововведення і пов'язане із цим розширення виконавських можливостей інструментів Р. Вагнер міг спостерігати і оцінювати, відвідуючи репетиції і концерти оркестру Гевандхаус.

У перших оркестрових творах і ранніх операх Вагнер використовував подвійний склад оркестру із флейтою-пікколо і такими допоміжними інструментами, як англійський ріжок, бас-кларнет, фагот. У мідних духових він з самого початку орієнтувався на хромантичні інструменти. Однак у німецьких театрах ще довгий час використовувалися крім хроматичних також дві натуральних валторни. Труби зазвичай були хроматичними.

Неоціненну роль в музичному розвитку юнака зіграла вироблена ним практика переписування партитур улюблених авторів, які йому вдавалося роздобути. Як він згадує, це був дієвий шлях досягнення на прикладі живої

музики законів її побудови і техніки оркестрового письма. До того ж завдяки такій роботі у майбутнього композитора виробився прекрасний почерк, що стало в нагоді при написанні власних партитур.

Стосунки з першим музичним наставником склалися не зовсім гладко і не задовольняли норовливого Ріхарда. Бажаючи прискорити процес навчання, молодий чоловік вирішив влізти в борг, щоб купити книгу «Музикознавство і практика композиції», видану в Берліні в 1827 році. Автором книги був німецький педагог і композитор Йоганн Бернгард Ложье (J. B. Logier, 1777-1846). Значна частина життя останнього пройшла в Ірландії. Згодом він переселився спочатку в Лондон, потім три роки провів у Берліні, де і була видана книга, яка потрапила до рук молодого Вагнера. І. Б. Ложье прославився завдяки винайденому ним інструменту хіропласту (рукотримачу). Це був прилад, який регулював положення руки при грі на фортепіано. Але крім того Ложье став відомий розробленим власним методом фортепіанного навчання, який полягав у тому, що кілька учнів перебували на уроці і навчалися одночасно. При цьому відпрацювання технічних прийомів поєднувалася з вивченням основ гармонії. Принципи цього методу і були викладені в книзі, повна назва якої звучала наступним чином: *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition mit inbegriff-dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstanden wird. Von J. B. Logier.* Ріхард сподівався, що придбаний цінний посібник допоможе йому швидше опанувати секретам створення музики – заняття, яке захоплювався його все сильніше. Однак студіювання солідної праці не принесло очікуваного результату і породило більше запитань, ніж давало відповідей.

У 1830 році сестра Розалія отримала ангажемент у лейпцигському театрі, що дало можливість Ріхарду вільно відвідувати всі театральні вистави. Поряд з романтичними операми на сцені театру постійно виконувалися драми Шекспіра і Шиллера. Приїздила сюди на гастролі також італійська оперна трупа, що викликало зацікавленість Ріхарда бельканртовим репертуаром.

Серед знакових музично-театральних вражень лейпцизького періоду особливий довготривалий вплив мало на вразливого юнака знайомство з мистецтвом великої німецької співачки Вільгельміни Шредер-Деврієнт (Wilhelmine Schröder-Devrient: 1804-1860) під час її гастрольного виступу в партії Леонори в опері «Фіделіо» у 1829 році. Вистави відбувалися у театральній будівлі Комедіахауз (Komödienhaus), яка об'єднувала під одним дахом драматичну і оперну сцену. Р. Вагнер згадував, що бував тут часто. На сцені Комедіахауз періодично виступали його сестри Розалія та Оттілія і саме на цій сцені він побачив Вільгеміну.

Пізніше композитор згадував надзвичайні враження від її мистецтва, які стимулювали його уяву і спонукали до подальшого творчого самовияву у мистецькій сфері: «Я не знав, як собі допомогти, що зробити, аби створити щось таке, що могло би хоча скільки-небудь відповідати цим враженням. Все, що не могло бути поставленим у прямий зв'язок із ними, здавалося мені настільки пустим і ницим, що заставити себе цим зайнятися я не міг. Я мріяв про одне: написати дещо таке, що було би достойним Шредер-Деврієнт»⁴¹.

23 лютого 1831 Р. Вагнер стає студентом музики Лейпцизького університету – другого за старшинством університету на території сучасної Німеччини (після Гейдельберзького університету). Відомий заклад був заснований у 1409 році. Спочатку університет був організований за моделлю Університету Праги, включав в себе чотири факультети і протягом перших століть свого існування був скоріше регіональним, ніж світовим освітнім закладом (у 1409 році близько тисячі німецьких професорів і студентів були змушені в результаті гуситських воєн залишити Празький університет та організувати університетську корпорацію в Лейпцигу). Університет мав чотири традиційних факультети: витончених мистецтв, юридичний, медичний, теологічний. З моменту заснування його зараховують до найбільш популярних німецьких університетів. В період Реформації представникам

⁴¹ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – с. 82. Згодом В. Шредер-Деврієнт стала першою виконавицею партії Адріано в опері Вагнера «Рієнці».

раннього гуманізму вдалося вперше в університетській освіті подолати середньовічну схоластику. З 1661 тут навчався, а потім викладав Г. В. Лейбніц. У 1687 році К. Томазі вперше став вести викладання німецькою мовою. У XVIII столітті тут були створені анатомічний театр, кафедра хімії та експериментальної фізики. У XIX столітті при Лейпцізькому університеті створені численні інститути, лабораторії, комплекс науково-дослідних установ.

Як зазначає М. Забара, «музикою при Лейпцизькому університеті опікувалися відомі музиканти. Деякі з них прославилися як оперні композитори, кантори Церкви святого Фоми, солісти чи керівники Гевандхауз-оркестру»⁴². В особі Теодора Вайнліга (Christian Theodor Weinlig, 1780–1842), кантора Томаскірхе, юний Ріхард зустрів справжнього серйозного професора, який протягом шести місяців зумів ґрунтовно пройти з ним гармонію і контрапункт. Цьому вчителю Р. Вагнер приділив у своїх мемуарах найтепліші слова. Т. Вайнліг належав до староіталійської школи і навчався в Болоньї у падре Мартіні. Він користувався популярністю в Лейпцигу як композитор, який знав природу людського голосу. Як згадував згодом сам Р. Вагнер, «завдяки його впливу я полюбив спокійну ясність і зв'язну плинність в музиці. Це було те, чого він мене навчив на власному прикладі. Ще у першій фузі він змусив мене вести голоси, відтворюючи зв'язок з текстом: так він пробудив у мені потребу писати зручно для голосу»⁴³.

Під керівництвом вчителя і під впливом його настанов були написані фортепіанна соната В Dur і фантазія для фортепіано *fis-moll*. Обидва ці твори разом з полонезом D-Dur для фортепіано в чотири руки увійшли в перший друкований збірник творів молодого композитора. Він був виданий за рекомендацією його вчителя і під його відповідальність у видавництві

⁴² Забара М. В.. «Лейпцизька традиція» у європейській музичній освіті середини XIX–початку XX століття (на прикладі київської піаністичної школи). (17.00.03 – музичне мистецтво) – Київ – 2017, с. 4.

⁴³ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – с.76.

Брайткопф і Хертель (Breitkopf & Härtel). Пізніше вже у Дрездені пам'яті улюбленого вчителя Вагнер присвятив свій хорівий твір «Братська трапеза апостолів» «Das Liebesmahl der Apostel» (WWV 69, 1843), який подарував удові Вайнліга.

Завдяки Т. Вайнлігу не дуже сумлінний студент, у свій час захоплений свободою і безпутністю вільного студентського життя, врешті-решт зрозумів важливість ґрунтовних теоретичних знань і практичних навичок. Особливо зблизили його з учителем спільні заняття контрапунктом і фугою. «Протягом двох місяців я, крім цілої низки складних фуг, встиг виконати безліч найважчих контрапунктичних еволюцій найрізноманітнішого характеру, і коли одного разу я приніс вчителю одну особливо багато розроблену подвійну фугу, він прямо схвилював мене, заявивши, що відтепер я готовий, що мені нема у нього чому більше вчитися»⁴⁴.

1.2. Перші музичні твори. Симфонія C Dur

Порівнюючи особливості перших проявів музичних здібностей Вагнера та інших великих композиторів, З. Яхімецькі пише: «Не з такою дивовижною легкістю, як музичний геній Моцарта, старанно виплеканий батьком, не таким чином, яким чи не з пелюшок музика була визначена як професійне заняття Бетховену, не з такою природністю, з якою розквітали генії Шуберта і Шопена, виявляла себе музикальність Вагнера .Якоюсь титанічною волею духу видобуває Вагнер музикальність з багатих тайників своєї геніальної натури»⁴⁵.

Цікаво уважно проаналізувати ту частину опублікованого видавництвом «Шотт» списку ранніх творів, яка відноситься до перших років і завершується створенням першої повністю завершеної опери «Феї». Подивимося, до яких жанрів звертався початківець композитор і яку сферу

⁴⁴ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб.: Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. 77.

⁴⁵ Jachimecki Zdislav. Wagner /Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1983.– S.12

його інтересів охоплюють створені опуси. Фортепіанна музика включає 5 сонат, три з яких загублені (одна з них написана в 4 руки). Соната В Dur позначена як оп. 1, Велика соната А Dur має позначення оп. 4. У російському виданні фортепіанних творів композитора соната В Dur надрукована із зазначенням дати написання – 1831 рік – і посвячення «Пану Теодору Вайнлігу, кантору і музикдиректору»⁴⁶.

Соната В Dur складається з чотирьох частин. У першій Allegro con brio звертає на себе увагу пісенний характер тематизму і превалювання загального світлого настрою. Фортепіанна фактура прозора і не перенасичена віртуозними прийомами. Ось такими були настанови вчителя, який поставив завдання скласти сонату в ясному і простому стилі при цьому «триматися найбільшої тверезості в гармонічних і тематичних побудовах»⁴⁷. Друга частина Larghetto написана в субдомінантовій тональності Es Dur і витримана в м'якому тридольному ритмі. Вона являє собою зразок романтичної піднесеної лірики з відчутними оперними впливами, пов'язаними зі стилем італійського бельканто (вишукана ритміка, хроматизми, прикраси, інтонації подиху і виразні паузи, які «говорять»). Третя частина – витончений менует з Тріо. Завершує сонату енергійний Фінал Allegro vivace. У музиці превалює атмосфера раннього романтизму і характер скромного домашнього музикування. Негативно оцінює якості цього твору З. Яхімецьки, за словами якого сонату характеризує примітивність гармонії та тематизму. Однак в родині цю сонату так само брали і охоче виконували, як, за спогадами композитора, Сонату в 4 руки, яка не збереглася: «... Ми з сестрою Оттилією старанно розігрували її на фортепіано, а так як вона нам обом сподобалася, то я інструментував її для оркестру»⁴⁸.

Крім сонат у списку значаться згадана фортепіанна фантазія fis moll, за словами Р. Вагнера, написана «в речитативно-мелодичному стилі», і два

⁴⁶ Р. Вагнер. Сочинения для фортепиано. Составление и редакция К. Сорокина – Москва: Музыка. –1983. – 104 С.

⁴⁷ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. 78.

⁴⁸ Там само. – С. 72.

полонези, один в дві, інший в чотири руки. До втрачених творів відносяться струнний квартет (1826-1829), а також вокальні твори: Арія (1829), Арія для сопрано з оркестром (1830), Сцена і арія для сопрано і оркестру (1832). Результатом занять з Т. Вайнлігом крім того стали чотириголосна вокальна fuga «Це твій Рейх» (1831-32) і позначена тим же роком чотириголосна подвійна fuga.

Масштабністю відзначається задум написаного у цей час циклу «Сім п'єс до «Фауста» В.Гете», позначеного опусом 5 (ор. 5, 1932 г.). Цей твір докладно аналізує у своїй статті О.П. Бабій, за словами якої у ньому проступають різні грані художнього обдарування молодого митця: «лірична проникливість, жанрова характеристичність, драматичне напруження, яскрава звукозображальність»⁴⁹. Вагнер використав такі пісенні епізоди з першої частини «Фауста», як хор солдат, сцена селян під липою, пісня Брандера про пацюка, дві пісні Мефістофеля, перша про блоху, друга – глузлива Серенада. У завершенні розміщені два фрагмента, які характеризують Маргариту, пісня за прядкою і фінальна молитва. Остання частина вирішена композитором як мелодрама, за зразком аналогічних епізодів в операх «Фіделіо» Бетховена і «Фрайшютц» Вебера. Цікаво, що тут відсутня образна характеристика головного героя, натомість протиставлені іронія Мефістофеля і цнотливість чистої душою Маргарити. Незвичним є жанрове вирішення твору, у якому беруть участь солісти, хор фортепіанний супровід, що надає йому рис кантати. Говорячи про музичну мову твору, більшість номерів якої мають конкретну жанрову природу, О. Бабій звертає увагу на фінальну Молитву, в якій зменшені септакорди, затримання та інші експресивні засоби виразності спрямовані на «відтворення душевних переживань героїні, сили її рокових передчуттів»⁵⁰.

На відміну від української дослідниці, З. Яхімецькі не знаходить у названому творі ніяких рис індивідуальності композитора, а відзначає лише

⁴⁹ Бабій О. Семь пьес ор.5 К «Фаусту» Гете в русле формирования художественных устремлений Рихарда Вагнера /в зб. *Vivere est Cogitare*. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип.25, Харків, 2007. – С.62.

⁵⁰ Там само, с. 64.

певні впливи Шуберта. Загальний стиль, за його словами, швидше відсилає до XVIII століття, «коли пісня робила перші, іще непевні кроки»⁵¹. Згідно з його відомостями, цей цикл з'явився на світ після довгого забуття і викликав зацікавлення лише у 1916 році.

Але особливо Ріхарда Вагнера приваблює у ці роки оркестр. «Бажання писати для оркестру було для мене таким великим, що, діставши партитуру «Дон Жуана», я приступив до оркестрування великої арії для сопрано, яку, на мій погляд, я інструментував досить ретельно»⁵². До появи завершеної симфонії *C dur* він встиг написати сім увертюр, як самостійних, так і пов'язаних з театральними постановками. У своїх мемуарах композитор комічно описує виконання першої увертюри *B Dur* з литаврами, яка не збереглася. Концерт відбувся у різдвяний святвечір 1830 року у приміщенні Лейпцігського театру. Музичний керівник театального оркестру Генріх Дорн, молодий музикант і композитор, з яким Вагнера ще зведе доля, під час репетиції зміг вгамувати ремствування і погасити підозріле збудження серед музикантів, спантеличених дивацтвами твору дебютанта. Як згадував Р. Вагнер, він був захоплений холонокровністю Г. Дорна, хоча сам не мав впевненості в доречності застосованого ним досить екстравагантного прийому: «Основна тема валторн була чотиритактової побудови. Але після кожного четвертого такту вводився окремий п'ятий, зовсім до мелодії не причетний, що виділявся особливим ударом литаври на другий його чверті . / ... / У публіки правильне і часте повторення цього ефекту викликало спочатку подив, а потім і вибух веселих почуттів. Я чув, як мої сусіди вираховували наперед появу ударів і передбачали їх»⁵³. Так пройшов його композиторський дебют. Однак інші його ранні увертюри також виконувалися в Лейпцигу в концертах. Увертюра *C dur* прозвучала навіть під керуванням самого композитора-початківця. Мабуть це був його перший диригентський досвід.

У 1831-1832 роках композитор створює увертюру до драми

⁵¹ Jachimecki Zdislav. Wagner /Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1983. – S. 16.

⁵² Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. С. 49.

⁵³ Там само – С.73, 74.

Е. Раупаха⁵⁴ "Король Енціо"(WWV 24), яка спочатку з обережності була виконана перед виставою Лейпцигського придворного театру без зазначення імені автора. Сприйнята публікою спокійно, без нарікань і здивування, вона стала виконуватися перед кожною черговою постановкою цієї п'єси в театрі. Головну жіночу роль у виставі виконувала улюблена сестра Вагнера Розалія. Увертюра була першою спробою Вагнера висловити у творі драматичний зміст п'єси. Зразком служили для нього увертюри до опери Моцарта «Дон Жуан» та «Леонора № 3» Бетховена.

Варто докладніше дізнатися про постать головного героя драми. Адже історичні сюжети викличуть тривале зацікавлення молодого Вагнера. Захоплення історією виникає у юнака і під впливом роботи коректором у книжковому видавництві чоловіка сестри Луїзи Фрідріха Брокгауза. На цей факт акцентує увагу у монографії про композитора російський дослідник В. Левік. За його словами, юнак мав тут справу з книгамми зі світової історії, що дозволяло заглибитися у вивчення різних епох, а «знання історії багато у чому відбилося у змісті його майбутніх творів»⁵⁵. У цей час у мистецтві різних країн спостерігалось захоплення історичними жанрами і відбувалось активне формування великої історичної опери доби романтизму. З тогочасними зразками цього жанру буде мати справу Вагнер-диригент вже на початку своєї виконавської діяльності. А результатом його зацікавлень історичною тематикою стане третя завершена опера «Рієнці», яка, за висновком української дослідниці М. Черкашиної, стала одним із яскравих зразків нового жанру⁵⁶.

⁵⁴ Ернст Беньямін Соломон Раупах (Raupach) (1784-1852) – німецький драматург. Народився в Сілезії, навчався в Галле. Кар'єру починав у Росії як викладач філософії та історії, з 1816 по 1822 рік працював на посаді професора Педагогічного інституту; однак, піддавшись звинуваченням у вільнодумстві, повинен був залишити кафедру і покинути країну. Автор численних п'єс, які нині втратили своє літературне значення, і однієї з перших драматичних обробок «Пісні про Нібелунгів» (Nibelungenhort). Відомо також, що Е. Раупах отримав замовлення на лібрето для опери «Агнеса фон Гогенштауфен» на музику Гаспаре Спонтіні, прем'єра якої відбулася з нагоди одруження принцеси Марії Луїзи Саксен-Веймар-Ейзенахского з принцом Карлом Пруським 18 травня 1827 року.

⁵⁵ Б, Левік. Рихард Вагнер. – Москва: Музыка, 1978, с. 10.

⁵⁶ М.Черкашина. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования). – Киев : Музична Україна, 1986.

Герой п'єси Е. Раупаха Енціо, або Генріх Сардинський (бл. 1215-1272) був правителем Корсики і Сардинії, улюбленим незаконнонародженим сином імператора Священної Римської імперії Фрідріха II Гогенштауфена . Історія династії Гогенштауфенів лягла в основу 16-частинного циклу драм Е. Раупаха. Енціо був схожий на батька зовні і захопленнями: за любов до соколиного полювання він отримав прізвисько «Сокольничий», писав канцони сицилійською мовою. Енціо боровся разом з батьком при Кортенуово у 1237 році, у 1238 році Фрідріх посвятив його в лицарі.

У 1249 році Енціо потрапив у полон до папських союзників – болонців. До бранця ставилися з повагою, режим утримання був відносно вільний, однак Фрідріх II Гогенштауфен так і не зміг визволити його з полону до своєї смерті ні погрозами, ні грошима, болонці йому відмовляли. У 1269/70 році відбулася невдала втеча, після якої бранця стали вартувати ще більш пильно. Енціо пробув в'язнем в Болоньї двадцять три роки аж до самої смерті. Трагічні повороти долі героя, його душевні і фізичні страждання під час довгого полону не могли не викликати у Вагнера, захопленого творчістю Бетховена, асоціацій з Флорестаном – героєм єдиної опери композитора «Фіделіо». Саме про цю оперу буде вести вигаданий діалог з улюбленим майстром герой ранньої новели Вагнера «Паломництво до Бетховена», написаної і надрукованої у Парижі у 1840 році.

А у 1832 історія ніби сама вривається у свідомість молодого митця і стає імпульсом для творчості. Відомості про польське повстання і його трагічний розгром вкрай схвилювали вразливого юнака. Як відгук на ці події Р. Вагнер пише увертюру *Polonia* і *Polonez C dur* . З польської народної музикою і популярними піснями він зміг познайомитися, коли зблизився з польськими емігрантами, які змушені були тікати зі своєї країни і опинилися в Лейпцигу. Всім їм не тільки співчував, а й надавав матеріальну допомогу чоловік сестри Ріхарда Луїзи Фрідріх Брокгауз. Докладно увертюру *Polonia* аналізує у своїй монографії З. Яхімецькі. За його словами, повільний вступ до

увертюри у с-moll починається сповненою меланхолії мелодією, у висхідному мінорному ході якої можна передбачити початок Арії Голландця з опери «Летючий голландець». Вступ змальовує образ знедоленої нещастями Польщі. Далі тут звучить популярна польська пісня патріотичного змісту «Третій травень, третій травень, дай нам, Боже, третій травень». Наприкінці вступу з'являється останній фрагмент мазурки Домбровського «Єще Польска не згінела», ритмічні зміни якого ведуть до основної швидкої частини *Allegro molto*. За висновком дослідника, швидкий розділ дуже нагадує «Леонору №3» Бетховена. Могутнє музичне наростання веде до кульмінації, яка раптово обривається генеральною паузою. Після цього у другій частині *Allegro* майже без змін проводиться тема патріотичної пісні К Курпінського *Litwinka*, і у легкому *Allegretto* ще раз проходить тема пісні про третій травень, яка переходить у мотив мазурки Домбровського. Завкінчується увертюра швидкою переможною кодою⁵⁷. І хоча З. Яхімецький не знаходить у музиці твору оригінальних вагнерівських рис, а наголошує на наслідуванні «Леонорі № 3» Бетховена, твір молодого Вагнера став яскравим свідченням співчуття, яке передові кола німецької інтелігенції тих часів відчували до нещастя придушеної російським царатом Польщі. Наголошує польський дослідник і на тому, що Вагнер саме у цей період починає проявляти особливу зацікавленість політикою і соціально-політичними суспільними питаннями, що стане характерним для нього у подальшому і приведе у лави дрезденських повстанців у травні 1849 року.

У 1832 році з'являється **симфонія C dur**, найбільш значний з ранніх творів композитора. Це вже цілком професійний самостійний твір, аж ніяк не схожий на незрілу учнівську роботу.

П е р ш а ч а с т и н а починається розгорнутим повільним вступом *Sostenuto e maestoso*. Урочистий характер їй надає послідовно витримана аккордова фактура. У початковому акордовому зачині затверджується

⁵⁷ Jachimecki Zdislav. Wagner /Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1983.– S. 19-20.

основна тональність, потім на акордовий фон накладаються гаммоподібні висхідні мотиви, які проходять у різних інструментальних груп, змінюючи висоту і тональне забарвлення. Виникає накопичення енергії, яке розв'язується з появою дієвої головної партії в темпі *Allegro con brio* з основним героїчним мотивом по звуках тонічного тризвуку. Він відразу активно розробляється. Побічна партія маршового характеру не вносить контрасту, а сприймається як продовження енергійного життєствердного поступу. Її ядро становить короткий мотив з висхідної кварта і низхідної секунди, який продовжують гаммоподібні пасажі в пунктирному ритмі. У розробці відбувається інтенсивний тональний розвиток, використовуються поліфонічні прийоми, виникають діалоги-перегуки на основі мотиву головної партії, при цьому матеріал обох партій контрапунктично об'єднується, занурюючись в загальний динамічний потік. Реприза носить стверджувальний характер. За нею йде кода, що виконує роль другої розробки. Уже в цій головній частині молодий композитор продемонстрував впевнене володіння симфонічним методом і оркестровими ресурсами.

Д р у г а ч а с т и н а *Andante* написана в паралельному мінорі. Її відкриває терцевий висхідний сигнал, за своєю функцією близький мотиву рогу Оберона в увертюрі К. М. Вебера до однойменної опери. Виникає стан настороженості, який змінюється експресивним підйомом і переходом сферу ліричних емоцій. Виразний унісонний хід в низькому регістрі приводить до формування пісенного образу. Контрастом до нього стає друга тема в основний мажорній тональності з превалюванням маршових оборотів. Поступово світлий колорит цього образу змінюється, переходячи драматично напружений епізод. Він викликає асоціації з боротьбою і подоланням, після чого розвиток повертається в сферу пісенної лірики. Але на кульмінаційному етапі виникає яскрава картина урочистої траурної ходи, в ході якої народжується лірична мелодія широкого дихання, яка потім переривається траурними акордами. Звуки ходи ніби наближаються, а потім повільно

віддаляються. Завершується вся частина тремолоючими акордами просвітленого характеру. У цій музиці вже можна передбачити майбутню схильність композитора до галузі програмного симфонізму. Як зазначав сам Р. Вагнер, «в *Andante* можна було навіть простежити відгомони мого колишнього музичного містицизму: повторювана питальна модуляція з мінорній терції в квінту пов'язувала в моїй свідомості цей музичний твір, розроблений з явним переважанням прагнення до ясності, з колишніми дитячими фантазіями»⁵⁸.

Т р е т ь я ч а с т и н а *Allegro assai* є пружним динамічним скерцо з гострими синкоповані акордами *sf*, які дають поштовх інтенсивному руху з поступовим розростанням масштабів і розширенням звукового простору. У контрастну образну сферу переносить хоральна тема, заснована на перекличках дерев'яних духових і струнних інструментів. Скерцо має трьох-п'ятичастинну будову: А В А / В 1 / А 1.

Ф і н а л *Allegro molto* моторного характеру заснований на двох танцювальних темах, перша з яких має спільність з головною темою майбутньої увертюри до опери «Заборона кохання». Якщо перший мотив на тріольній основі можна назвати «заводієм руху» (визначення Б. Асаф'єва), то друга тема, більш витончена і граційна, ніби представляє контрастний «жіночий» образ. Не обійшлося у фіналі і у всій симфонії в цілому без демонстрації результатів оволодіння поліфонічною стилем письма: «Симфонію цю я теж забезпечив, звичайно, заключною фугою в останній частині, а теми всіх частин були так скомпоновані, що в тісному голосоведенні могли бути контрапунктично узгоджені одна з одною»⁵⁹. Р. Вагнер не без гордості згадує позитивний відгук про симфонію голови Лейпцігського концертного товариства Фрідріха Рохліца. При перегляді партитури останній припустив, що її написав досить досвідчений музикант, і здивувався, коли познайомився із зовсім молодим композитором.

⁵⁸ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – 80.

⁵⁹ Там само.

Ще у 1826 році сестра Вагнера Розалія отримала в Празі театральний ангажемент, разом з нею сюди переїхали матір та інші сестри. Ріхард залишився в Дрездені в сім'ї Беме. Як він згадував у мемуарах «Моє життя», перша зимова поїздка до Праги залишила в його душі сильний слід: «Перш за все старовинна пишність і краса Праги, цього єдиного у своєму роді міста, найглибшим чином вразили мою уяву»⁶⁰. Під час другого візиту до Праги, яка відулася вже у 1832 році, тільки що закінчена симфонія молодого автора була виконана в консерваторії на оркестровій репетиції. Р. Вагнер досить докладно описує всі обставини цієї важливої для нього події. Директор Празької консерваторії Діоніс Вебер, якому він приніс партитуру з проханням програти її силами студентського симфонічного оркестру, був людиною досить консервативних поглядів. Найбільше йому імпонувала музика Моцарта. Творчість Бетховена після його Другої симфонії він не визнавав. Хоча дебютант, який запропонував йому свій твір, перебував під впливом музики Бетховена, він виявив у переговорах з директором явні дипломатичні здібності, переключивши його увагу на моцартівські паралелі своєї праці: тональність До мінор, вживання контрапунктичних прийомів у фіналі. В результаті симфонія була зіграна в присутності його друзів і попечителя консерваторії графа Пахта. Трохи пізніше відбулося публічне виконання симфонії в Лейпцигу.

Концерт проходив у скромному залі «Клубу кравців». Гра досить пересічного оркестру всерйоз розчарувала композитора. Але, тим не менш, на цей дебют звернув увагу популярний у лейпцігських колах письменник критик Генріх Лаубе (1806-1884), який написав позитивну рецензію в газеті «Елегантний світ», якою він керував. Всі вони сприйняли її зі схваленням. У листопаді того ж року в "Hotel de Pologne" у присутності сестри Розалії Ріхард знайомитися з самим автором похвальної рецензії – німецьким письменником, який у ті роки був одним з головних представників

⁶⁰ Там само, с. 29.

політичного і літературного руху «Молода Німеччина» і відігравав помітну роль у культурному житті країни. Уродженець Сілезії, що мав блискучим талант, він був на шість років старший за Вагнера. Г. Лаубе навіть запропонував Вагнеру писати оперу на його лібрето «Костюшко», яке спочатку мав намір запропонувати паризькій знаменитості Дж. Мейєрберу. Однак після знайомства із симфонією молодого німецького композитора він зупинився на його кандидатурі. Однак, як пише Вагнер у своїх мемуарах, саме ця пропозиція привела його до висновку, що оперну музику він буде створювати лише на власні тексти.

10 січня 1833 року симфонія вдруге прозвучала в Лейпцигу в концертному залі Гевандхауз і була сприйнята публікою прихильно. Рецензії на це виконання з'явилися у всіх газетах. Таку реакцію можна було вважати цілковитою перемогою композитора-початківця, якого помітила і схвалила серйозна критика. За висновком польського дослідника, «панує у ній ще цілком вплив Бетховена, однак тут і там можна вже знайти помітні риси винахідливості вагнерівській. Одним з таких репрезентаційних – якби – жестів мелодики Вагнера є сповнене виразності і пластики групето, яке зв'язує два інтервали мотиву у вступних мелодіях»⁶¹. Очевидну схожість має таке початкове групето ліричної мелодії, яка звучить у Симфонії *C dur*, з Молитвою Рієнці з п'ятої дії однойменної опери Вагнера 50 років по тому у Венеції, де Р. Вагнер знаходився тоді з сімейством, Маестро побажав відсвяткувати п'ятдесятирічний ювілей своєї композиторської діяльності. У програму святкування була включена і згадана симфонія. Концерт передбачалося підготувати як подарунок на день народження його дружини Козіми. Рукопис симфонії зник після того, як Р. Вагнер подарував його Феліксу Мендельсону-Бартольдї, який помер 1847 році. Пошуки зниклого автографа не принесли результатів. Але ще 1877 році були знайдені оркестрові партії. На їх основі на прохання композитора шанувальник його

⁶¹ Jachimecki Zdislav. Wagner /Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1983.– S.22.

творчості, австро-угорський диригент Антон Зайдль⁶² зміг відновити партитуру. Р. Вагнер її переглянув і заново відредагував. Виконання симфонії було доручено викладачам і учням ліцею San-Marcello. У святвечір 24 грудня 1882 року, у день народження Козіми, вона прозвучала в театрі Ла Феніче у Венеції. Це сталося менше, ніж за два місяці до смерті композитора.

У 1887 році брошуру з докладним аналізом юнацької симфонії випустив великий прихильник Вагнера, один із засновників Берлінського Вагнерівського товариства, піаніст, композитор і музикознавець Оскар Ейхберг (1845-1896)⁶³. Брошура має 28 сторінок тексту і 25 нотних прикладів. Сьогодні юнацьку Симфонію С dur можна почути в окремих концертах і знайти запис її в інтернеті.

Але повернімося до раннього періоду творчості композитора. Особливу роль у його становленні зіграла робота над перекладом для фортепіано у дві руки Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, завершеним у 1831 році. Цей бетховенський шедевр юний музикант зрозумів далеко не відразу. Як він згодом згадував, відповідно до чинної у практиці Геванхауса традиції Дев'ята симфонія виконувалася щорічно, але диригент з'являвся за пультом тільки в останній хоровій частині. До цього керівництво оркестром брав на себе перший скрипаль. Швидше за все рівень виконання був такий, що ніякого цілісного і гармонійного враження від музики не виникало. За словами Р. Вагнера, у нього навіть зародився сумнів, чи розуміє він сам цей дивний музичний твір? Однак коли йому вдалося дістати партитуру і взятися за її фортепіанний переклад, він повною мірою усвідомив масштаб і велич цього творіння. І згодом Дев'ята симфонія Бетховена зайняла почесне місце у репертуарі Р. Вагнера-диригента. Рукопис підготовленого ним перекладення

⁶² За рекомендацією Вагнера Антон Зайдль (1850-1898), який брав участь в підготовці байройтського фестивалю 1876 року, зайняв пост диригента Лейпцігського державного театру, директором якого був в той час співак і імпресаріо Анжело Нойманн. Останній в 1882 році, зібравши трупу, здійснив масштабну ідею постановки тетралогії «Перстень нібелунгів», запросивши як диригента Антона Зайдля. З цим вагнеровским циклом була здійснена велика гастрольна подорож.

⁶³ Eichberg Oskar. Richard Wagner`s Symfonie in C Dur. Berlin, H.Wolff. 1887. – 28 S.

юний композитор запропонував видавництву «Шотт» ("Schott"), але отримав категоричну відмову його надрукувати. Тільки у 1989 році це видавництво ніби сплатило старий борг колись відкинутому композитору-початківцю: його фортепіанний переклад Дев'ятої симфонії Бетховена з'явився друком у вже згаданому повному критичному виданні творів Р. Вагнера.

1.3. Опера Ф.Герольда «Цампа». Перший оперний проект Р. Вагнера «Весілля»

Першою спробою написати оперний твір, створивши і лібрето, і музику, стала опера «**Весілля**» (Die Hochzeit, WWV 31). Лібрето він писав в жовтні і листопаді 1832 року під час перебування в маєтку графа Пахти Правонін під Прагою і в самій Празі. Щоб зрозуміти характер і атмосферу розробленого 19-річним композитором сюжету, потрібно згадати ряд обставин, що передують оформленню покладених в його основу мотивів. Під час його зближення з польським емігрантом графом Тишкевичем та спільної з ним поїздки через Дрезден до Брюне, Ріхард пережив ряд сильних вражень, які вплинули на нього та дивним чином сплелися з мотивами прочитаного оповідання анонімного автора XIII століття «Вірність дружини». Текст він знайшов у «Збірці пригод. Сто старонемецьких оповідань». Але середньовічне джерело було ним перероблене по-своєму під впливом ще ряду подій. По-перше, про те, як в реальне життя можуть втручатися фатальні випадковості, Ріхард дізнався, почувши від сестри Луїзи трагічну історію, яка сталася з графом Тишкевичем. Ось як переказав її згодом композитор у мемуарах «Мое життя». Граф був уже одружений і відвідав разом із дружиною один зі своїх замків. «Вночі у вікні його спальні з'явився привид. Кілька разів він гукнув його і, не отримавши відповіді, схопив рушницю і застрелив власну дружину: їй прийшла в голову ексцентрична ідея подразнити чоловіка, вбравшись духом»⁶⁴.

⁶⁴ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. 83.

По-друге, залишившись після розставання з Тишкевичем в Брюне, де в цей час лютувала холера, Ріхард сам пережив містичний жах, що викликав дивну галюцинацію: «Холера стояла переді мною, як жива: я її бачив, міг би схопити її рукою. Вона підійшла впритул до мого ліжка, обняла мене. Всі члени мої задубіли, я відчував смерть у всьому тілі. Чи був то сон, чи марення наяву, не знаю»⁶⁵.

У Відні, куди Вагнер на наступний день поїхав, страх його минув. Але тут він знову зіткнувся з містичними жахами і привидами, яких показували на сцені. Мова шла про оперу французького композитора Ф. Герольда «Цампа, або Мармурова наречена» (1831). Незабаром після її успішної прем'єри в Парижі на сцені театру Опера-комік вона була поставлена відразу в двох віденських театрах і захоплено прийнята всіма віденцями. Сюжет опери був заснований на середньовічній легенді. Згідно з її змістом, якійсь римлянин у день весілля грав з гостями у м'яча і жартома надів свою обручку на палець мармуровій статуї богині Венери. Коли ж, закінчивши гру, він спробував обручку забрати, кам'яний палець зігнувся, і її стало неможливо зняти. Незабаром палець розігнувся, але обручки на ньому вже не було. В ту ж ніч в спальні молодят з'явився демон образі Венери, яка оголосила себе законною нареченою юнака. Останній звернувся за допомогою до священика і колишнього чорнокнижника. Той вигнав демона, але поплатився за це власним життям. Мотив надягнутої на палець обручки, яку не вдається зняти, згодом по-новому прозвучить у фіналі «Сутінків богів», заключній частині тетралогії Р. Вагнера «Перстень нібелунга». Фатальний перстень, що залишився на пальці убитого Хагеном Зігфріда, Хаген намагається зняти, але грізно піднята мертва рука його зупиняє.

У «Цампі» (лібрето А. Меллесвілля) старовинна легенда була трактована в дусі колізій моцартівського «Дон Жуана». В опері введена пара закоханих – сицилійський офіцер Альфонс де Монца і його наречена

⁶⁵ Там само С. 85.

Камілла. Дія починається підготовкою до урочистої весільної церемонії. Наречена з нетерпінням чекає нареченого. Альфонс з'являється і вітає гостей, повний радісного піднесення. Його схвильований стан знаходить відображення у світлій До мажорній темі, в якій висхідні стрибки, чіткий пунктирний ритм, ясна діатонічна основа поєднуються з хроматичним розцвічування мелодичного малюнка і з вкрапленням тріольних мотивів. Виступ Альфонса обрамлений вітальним чоловічим хором і завершується жіночим хором. Всі висловлюють готовність сідати в гондоли і відправлятися на весільний бенкет. Потім з вуст Камілли звучить Балада (№2), в якій розповідається про прекрасну юну Алісу родом з Флоренції, яку обдурив і згубив спокусник. На згадку про неї поставлена мармурова статуя. Чутки пов'язують з цією статуєю містичні явища: «Лише сутінки настають, вітер злиться, реве, а мрамур зітхає, лиходія все кличе»⁶⁶. Балада починається ліричною темою в оркестрі з м'яким ритмом погойдування, яка потім озвучується з текстом як повторюваний приспів – молитовне звернення до Аліси і її музичний портрет. Ця ж тема раніше вже звучала в увертюрі.

За Баладою слідує драматичний злам, звістка про появу похмурого незнайомця, страшний погляд якого холодить кров. Як з'ясовується згодом, непроханий гість – це войовничий корсар Цампа, той, який колись занепастив Алісу, а тепер охоплений пристрастю до Камілли. Він взяв у полон батька Камілли і загрожує його вбити, якщо вона не погодиться відректися від нареченого і підкоритися його волі. У фіналі першого акту показаний гучний бенкет, який Цампа влаштовує в колі своїх соратників. У супроводі хору він виконує Куплети, прославляючи вино, що допомагає нехтувати небезпеками і віддаватися хвилиним насолодам.

Партії обох героїв-суперників, Цампи і Альфонса, написані для тенора. У музичному портреті Цампи не превалює акцент на його демонічних рисах, здатних викликати містичний жах. Арія Цампи, яка звучить в другому

⁶⁶ «Цампа» Опера для пенія Ф.Герольда – Москва : П. Юргенсон, 1898. – С.6.

акті (№7), малює його як закоханого, підкореного красою і чистотою Камілли, але при цьому він хвалиться колишніми перемогами і висловлює впевненість, що перед його натиском не встоїть жодна красуня. У музиці підкреслена поверховість його любовних переживань, а також притаманна йому легковажна бравада. Опера Герольда відноситься до жанру французької опера-комік. Музичні номери чергуються в ній з прозовими діалогами, а романтичні сюжетні мотиви поєднуються з яскравими жанровими сценами.

Ліричні сторінки опери пов'язані з розвитком образів Камілли і Альфонса. Третій акт починається сценою їх таємного побачення. Альфонс співає поетичну Баркаролу, в якій прощається з рідним краєм і звертається до гондольєра, щоб той відвіз його у вигнання. Поетичний настрій нічної зустрічі закоханих підтримується в Хоровий серенаді. Великий фінал акту починається із зіткнення суперників. Потім Цампа благає скуту страхом Камілли відповісти на його кохання. Зрештою, вона проявляє рішучість і його відкидає, нагадуючи при цьому про долю нещасної Аліси. Посилання на минулий злочин викликає гнів Цампи. Але в цей самий момент з'являється статуя і своєю крижаною рукою зупиняє грішника, забираючи спокусника в Пекло. Оперу завершує короткий хор, в якому звучить тема молитовного звернення до Аліси – приспів балади з першого акту.

У «Цампі» велике місце відведено хоровим і ансамблевим сценам. Поряд з двома аріями сольні номери представлені Баладою, куплетами, баркаролою. Жива легка музика Ф. Герольда заснована на танцювальних ритмах і багато в чому передбачає музичний стиль майбутньої французької оперети. Відчувається досвід роботи композитора в балетному жанрі. Ефектно побудована увертюра, що представляє собою попури на теми опери. Музику святкових веселощів перериває в ній вторгнення фатального образу: чергування важких, як звуки набату, акордів, що зупиняють стрімкий рух.

Попури з «Цампи» звучали у Відні всюди. Її з успіхом виконував оркестр під керуванням кумира місцевої публіки Йоганна Штрауса. Як

згадував Р. Вагнер, «спекотне літнє повітря Відня здавалося мені врешті-решт насиченим тільки «Цампою» і Штраусом»⁶⁷. Юного мандрівника теж захопила ця атмосфера. «Цампа» його захопила більше, ніж піднесена велич музики «Іфігенії в Тавриді» Х. В. Глюка. Як вже йшлося вище, романтизовано таємничий образ Х. В. Глюка склався в його уяві на основі новели Е. Т. А. Гофмана, в якій автор «Іфігенії» був представлений як демонічна загадкова постать. Герой оповідання віртуоз-імпровізатор називає себе ім'ям давно померлого композитора Глюка. Його кімната прибрана в стилі часу Глюка, зрідка він одягається в шати, що нагадують костюм Глюка. Так він створює для себе особливу атмосферу, що допомагає йому забути про суєтне місто, де багато "цінителів музики", але ніхто не відчуває її посправжньому і не розуміє душі музиканта. Якщо для берлінських мешканців концерти та музичні вечори – лише приємне проведення часу, для гофманівського героя це багате і напружене духовне життя. Він трагічно самотній, а байдужість до музики столичних жителів пов'язує із глухою байдужістю до всіх людських радощів і страждань. Зустріч героя новели із померлим музикантом може інтерпретуватися в декількох контекстах: або як уявна розмова з Глюком, або факт галюцинації у стані сп'яніння, або властива поетиці Гофмана фантастична реальність. Глюк інтерпретується письменником як вищий тип художника, який і після смерті продовжує творити, удосконалювати свої твори. Таким шляхом в його образі втілилася ідея безсмертя мистецтва, а музика трактується з позиції романтизму як таємний звукопис, вираз невимовного.

І від музики «Іфігенії в Тавриді» Р. Вагнер чекав романтичних фарб, драматичної напруги, яскравих ефектів. Розчарований, він не наважувався зізнатися приятелям, які рекомендували йому спектакль Віденського театру, що, незважаючи на прекрасне виконання, сама опера здався йому нудною.

Що стосується опусу Ф. Герольда, то згодом враження від нього по-

⁶⁷ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. с. 87.

своєму відобразяться в партитурі «Заборони кохання», другій в списку повністю завершених опер Р. Вагнера. А покладені в основу «Цампи» романтичні мотиви виявляться співзвучними деяким сюжетним положенням лібрето «Весілля». У першому оперному тексті Р. Вагнера поштовхом до сюжетного розвитку послужать несподівані події, які відбудуться під час весілля. Один з весільних гостей, похмурий, як і Цампа, раптово запалився пристрастю до чужої нареченої. Жанр майбутнього твору автор визначить як «трагічна опера». По згущенню драматичних фарб і загальній сповненій безвиході атмосфері вона буде сприйматися як ще один варіант його віршованої трагедії «Лойбальд і Аделаїда». Разом з тим тут намічені деякі мотиви, які отримають остаточний розвиток вже в зрілих творах композитора.

Попереднім ескізом, що передував оформленню тексту «Весілля», стала незакінчена літературна новела. Вагнер задумав її під впливом одного оповідання, яке знайшов в книзі дослідника німецьких старожитностей, берлінського професора Йоганна-Густава-Готліба Бюшінга (1783-1829) «Лицарські часи і лицарське існування» ("Ritterzeit u. Ritterewesen", Лейпциг, 1823). Тут була викладена історія, пов'язана із замахом на честь дами охопленою любовною пристрастю насильника, який вдерся до її спальні, і якого в нічній сутичці вона скинула з балкона на кам'яний двір свого замку. Подальші містичні події відбулися, коли винна в його загибелі дама під час похорону впала мертвою на його труну. Як пише Р. Вагнер в мемуарах, «цілком заражений своєрідним трактуванням таких явищ в оповіданнях Гофмана, я накидав новелу з розрахунком представити в ній відому роль настільки люб'язному мені в той час музичному містицизму»⁶⁸. При переробці літературного першоджерела в новелу тут з'явилися нові сюжетні мотиви. Дія починалася з весілля, на якому був присутній друг нареченого, «замкнута, занурена в меланхолію молода людина». У загальну канву

⁶⁸ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. 92.

впліталась фігура старого дивака-органіста. Ефектним бачився Р. Вагнеру фінал новели: «Перед відкритим гробом незрозумілим чином померлого юнака і нареченої, яка загадково закінчила свої дні, вмирає і старий музикант, який грав на органі під час приголомшливого похоронного обряду. Його знаходять мертвим на лаві, коли над ним майорять і підносяться вгору тони ще не змовклого тризвуку»⁶⁹.

Новела не була закінчена. Але з комплексу життєвих і художніх вражень вже склалися основні ситуації та образи майбутнього оперного лібрето. Ріхард Вагнер придумав нову експозицію, яка давала поштовх розвитку подальших подій. Героям він дав імена, орієнтуючись на модну в той час поезію Оссіана, легендарного кельтського барда III століття (як з'ясувалося вже згодом, від імені Оссіана писав поеми і друкував їх, представляючись редактором стародавніх текстів, Джеймс Макферсон). Дія у вагнерівській опері відкривалася святом з приводу заручин дочки глави знатного роду Хардмана Ади з її нареченим Аріндалем. Збір весільних гостей повинен був одночасно стати актом примирення двох здавна ворогуючих сімейств. З такою метою до числа гостей був запрошений син колишнього ворога Кадольт зі своїм другом і групою соратників. У першій сцені один з друзів ділиться з Кадольтом побоюваннями, чи не будуть вони зражені і чи не потраплять в пастку? Але Кадольт у відповідь визнається в таємній пристрасті до нареченої. У другій сцені Ада також проявляє особливий інтерес до незнайомця і задає Аріндалю питання: «Скажи, мій чоловік, хто ця стороння людина?» Ця репліка передбачає аналогічну ситуацію в опері «Летючий голландець». Коли Даланд призводить до свого дому капітана загадкового корабля, зі схожим питанням звертається до батька Сента.

Сплетіння суперечливих почуттів становить основу великого ансамблю з хором. Хардман висловлює впевненість, що присутність колишніх ворогів стане запорукою примирення, Кадольт мучиться

⁶⁹ Там само.

ревнощами і любовними муками, його прихильники побоюються зради, Аріндаль радіє з приводу здійснення своїх надій. В ансамблі беруть участь дві героїні, Ада і Лора. Перша ловить на собі палкий погляд незнайомця, який приводить її в незрозуміле хвилювання і сум'яття. Її подруга Лора, яка сама любить Аріндаля, намагається придушити ревниві почуття і приєднатися до загального святкового настрою, яке підтримує фінальний хор. У наступному нічному епізоді Аду відводять в шлюбний передпокій, де вона буде чекати нареченого. Але тут у вікні вона бачить обличчя незнайомця і його повний божевільної пристрасті погляд. Коли Кадольт, що проник через балкон, полум'яно її обіймає, вона зіштовхує його через перила вниз.

Далі драматичні події розростаються. «Неймовірне сум'яття наповнює двір замку; трагічно перерваний весільний бенкет загрожує перетворитися на ніч смертей». Встановити винуватця дивної загибелі Кадольта повинен Божий суд. Передбачається, що під час його похорону вбивця виявить себе сам. Але вже в сцені приготування до пишної похоронної церемонії загальну увагу звертає незвичайна поведінка Ади. Майже втративши розум, «вона біжить від свого нареченого, відрікається від союзу з ним, замикається в башті, не допускаючи до себе нікого»⁷⁰. Знову вона з'являється, бліда і мовчазна, під час нічної заупокійної служби, урочистість якої переривається звісткою про те, що біля стін замку зібралися загони войовничо налаштованих родичів загиблого. «Коли месники за уявну зраду проникають в каплицю і викликають вбивцю, охоплений жахом власник замку вказує на бездиханну дочку, яка, покинувши нареченого, впала перед труною вбитого»⁷¹. Центральним мотивом виявилася в опері заборонена любовна пристрасть, яка веде до смерті. На іншому рівні мотив «любовної смерті» Ріхард Вагнер стане розвивати в зрілі роки в опері «Трістан і Ізольда».

Музика «Весілля» створювалася з грудня 1832 по лютий 1833 року. Улюблена сестра Розалія, з думкою якої він рахувався, різко розкритикувала

⁷⁰ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. 93.

⁷¹ Там само.

лібрето. Сам же юний автор всерйоз сподівався на протекцію сестри, завдяки якій опера могла б потрапити на сцену Лейпцігського театру. Засмучений і роздратований невдачею, текст лібрето він розірвав. Однак партитуру не знищив, бо про музику позитивно відгукнувся Теодор Вайнліг. Відновлена за збереженими матеріалами, опера «Весілля» була виконана в рік 50-річчя від дня смерті композитора в Ростокі. В ознаменування 125-річчя від дня його народження вона згодом прозвучала в Лейпцигу⁷². У цьому першому оперному досвіді в повній мірі проявилася захопленість вкрай вразливого юного автора романтичними жахами, похмурими сценами готичних романів, дала про себе знати його тяга до образів демонічних героїв, вчинки яких зумовлені таємними пристрастями. Імена, якими він наділив персонажів «Весілля» – Ада, Аріндаль, Лора, – згодом будуть ним використані в опері «Феї».

Висновки до першого розділу

Автор однієї з перших російських біографій Ріхарда Вагнера, виданої ще у 1912 році, соліст-скрипаль Імператорської опери В.Г. Вальтер дає стислу характеристику ранніх творів композитора-початківця і відзначає, що вони мали успіх у публіки, а також привернули увагу критики. Наголошує він і на тому, що у цих ранніх творах проявилася повна технічна вправність юного композитора, однак, за його висновком, «у них ще не видно майбутнього геніального драматурга»⁷³. Попри це зроблений більш докладний аналіз раннього творчого етапу дає змогу говорити, що композиторські і літературні дебюти Ріхарда Вагнера свідчать про визначене коло його зацікавлень. У найбільш вагомих серед раннього доробку творчих задумах, симфонії C dur, опері «Весілля», симфонічних увертюрах, з очевидністю проявилася переважне тяжіння до симфонічної і театральної

⁷² Wagner, Richard "Die Hochzeit, WWV 31". For voices and chorus with orchestra. / Репринтное нотное издание оперы: German language, 2012.

⁷³ Вальтер В.Г. Ріхард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность. С.-Петербург, книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1912. - с. 28.

жанрових сфер. Якщо у першому випадку він зарекомендував себе як прихильник симфонізму бетховенського зразка, то опера «Весілля» створювалася під впливом похмурої романтики і містичних мотивів творів Е. Т. А. Гофмана, а також сюжетно-образних колізій ранньої романтичної опери. Поряд з творчістю видатного письменника-романтика сюди входить раннє захоплення веберовським «Фрайшютцем», а також самою постаттю К. М. Вебера. Відомо також, що у Лейпцигському театрі 29 березня 1828 року відбулася прем'єра романтичної опери Г. Маршнера «Вампір». П'ятнадцятирічний Вагнер був присутній на прем'єрі, шабаш відьом на початку і вся зловісна фантастика цього твору справила на нього сильне враження.

При характеристиці ранніх творів композитора як «юнацьких спроб» Х.С.Чемберлен наголошує на значенні театрального оточення автора-початківця і на його надзвичайній художній вразливості: «Дитину, звичайно, у значній мірі визначають одержані ним враження, і навряд чи виправдана спроба виводити яки би то не були слідства з особливого характеру перших творів Вагнера, крім того, що вони показують надзвичайно сприйнятливий розум і що притаманний усім інстинкт наслідування набуває у нього творчу форму»⁷⁴.

⁷⁴ Чемберлен Хьюстон Стюарт. Рихард Вагнер. Пер. С нем. С.А. Никитина. – Санкт-Петербург, «Владимир Даль», 2016. – 354 с.

РОЗДІЛ 2

Диригентська діяльність Ріхарда Вагнера у провінційних німецьких театрах. Творчий доробок часів капельмейстерської праці у Вюрцбурзі та Магдебургу

Після порівняно успішного виконання симфонії C dur в лейпцігському Гевандхаузі молодий композитор, який вже зарекомендував себе, міг розраховувати на скромний заробіток. Незабаром випала слухна нагода.

2.1. Перші кроки у практичній театральній справі. Хоровий диригент у Вюрцбурзі

У січні 1833 року він отримав лист від старшого брата Альберта. Альберт Вагнер (1799-1874) спочатку вивчав медицину, потім став актором і режисером і в той час працював в Вюрцбурзі. У листі брат повідомляв, що Вюрцбурзьке філармонійне товариство запрошує Ріхарда на гастрольний спектакль і висловлює також бажання почути увертюру юного майстра під його власним керуванням. При цьому йому запропонували на один сезон місце спочатку оплаченого репетитора, але незабаром він отримав вищу посаду хорового директора. Після невеликого випробувального терміну Ріхард Вагнер підписує свій перший контракт. Оклад в театрі становив 10 німецьких гульденів на місяць, що відповідає сучасним 140 євро.

Правда, допомога Альберта була не настільки вже безкорисливою. Він повинен був виїхати на гастролі на ціле літо разом з дружиною і партнеркою по сцені, тому хвилювався, кому зможе залишити на піклування своїх трьох дочок. Підходящою для цього кандидатурою йому видався молодший брат. Заглиблений у власні плани і нові знайомства, юний композитор недооцінив всю міру відповідальності, пов'язаної з обов'язками

вихователя. Часто діти належали самі собі, догляду за Йоганною⁷⁵ і її молодшими сестрами Елізою і Франціскою їх юний дядько не надавав належної уваги.

Центр виноробного регіону Франконії, Вюрцбург розташований у Баварії і відзначався багатю архітектурою у стилі бароко і рококо. Його прикрасою вважався збудований у XVIII столітті палац Резиденція з винахідливо оздобленими залами і величезною фрескою венеціанця Джованні Тьєполло. З музичної точки зору робота протягом майже півтора року в Вюрцбурзі принесла молодому композиторові безсумнівну користь. Тут було чому повчитися. Він увійшов в безпосереднє зіткнення з театром, вивчив вимоги оперних співаків і публіки, на практиці освоїв популярні тоді опери різних шкіл і напрямків. Поряд з добре знайомими йому і раніше творами «Фіделіо», «Фрайшютц», «Німа з Портічі» він мав розучити нову велику романтичну оперу Г. Маршнера «Ханс Хейлінг», в основу якої покладена популярна легенда про «короля-демона». Головний герой опери повинен приховувати своє надприродне єство.. Цей же мотив незабаром буде використаний і в опері Р. Вагнера «Феї».

Новому хоровому директору потрібно було за короткий час розучити ще дві великі романтичні опери, в яких значне місце відводилося хоровим сценам. Романтичною атмосферою була пронизана партитура «Вампіра» Г. Маршнера. Тут був яскраво представлений світ духів і відьом. Одна з трьох героїнь, які стають жертвами демонічного центрального персонажа Рутвена, виконує в опері Г. Маршнер баладу. Як і в баладі Сенти у створеному згодом вагнерівському «Летючому голландці», а також в баладі Камілли в «Цампі» Ф. Герольда, в баладі Емми коротко відтворюється

⁷⁵ Племянница Вагнера Йоганна (1828-1894) була прийомною дочкою Альберта. Згодом вона стала відомою оперною співачкою, в 1844 році дебютувала в Дрезденській опері, потім удосконалювала мистецтво співи у Поліни Віардо-Гарсія в Парижі. Йоганна стала першою виконавицею партії Єлизавети в «Тангойзері». У 1849 році співала в Гамбурзькій опері, потім була солісткою Придворної опери в Берліні. У 1872 в урочистостях з приводу закладання фундаменту майбутнього фестивального театру в Байройті брала участь у виконанні під управлінням Р. Вагнера IX симфонії Бетховена.

основна фабула твору.

У масштабній опері Дж. Мейєрбера «Роберт Диявол» також відводиться велике місце хоровим епізодами. Її прем'єра відбулася в Парижі і незабаром потрапила на всі провідні європейські сцени. Ріхард Вагнер уважно вивчав партитуру Дж. Мейєрбера, який в ці роки висувається на провідні позиції в європейському оперному світі. Так було покладено початок його неоднозначного і суперечливого сприйняття творчості композитора, який пожинав лаври гучної європейської слави. Для брата Альберта, який виконував в операх поточного вюрцбурзького репертуару головні партії, Ріхард вносить в окремі фрагменти творів, які звучали на сцені, свої корективи з метою надати їм більшу ефектність. Так, у «Вампірі» за бажанням Альберта він пише музику і текст нового додаткового епізоду. 29 вересня 1833 в Вюрцбурзі було виконано «Нове заключне алегро» №15 для тенора і оркестру до опери Г. Маршнера «Вампір», написане Р. Вагнером.

2.2. Творчість Карло Гоцці у романтичному світосприйнятті та її інтерпретація в опері «Феї»

Ріхард Вагнер мав запальну фантазію. Він сприймав світ ніби через «гофманівські окуляри», бачив його загадковим, хвилюючим і химерним. У січні 1833 року, вирушаючи до Вюрцбургу, він зупинився у старовинному Бамберзі, місті, де працював Е. Т. А. Гофман і де були написані знамениті «Фантазії в манері Калло», а також повість-казка «Золотий горщик», особливо улюблена у колі вагнерівської сім'ї. Тут же у Бамберзі формувався світ образів гофманівської «Крайслеріани», що вплинув на становлення музичної естетики Р. Вагнера.

Ще під час перебування у Вюрцбурзі поряд з освоєнням нових театральних обов'язків Ріхард приступає до здійснення масштабного мистецького проекту. 20 лютого 1833 року починає працювати над оперою

«Феї». Ця перша повністю завершена опера рідко з'являється в театральному репертуарі. У цьому сенсі вона, як і друга рання опера «Заборона кохання», поступається третій опері «Рієнци», з постановки якої в Дрездені у 1842 році почалася успішна оперна кар'єра композитора. В існуючій українській і російськомовній літературі відомості про оперу «Феї» відзначаються неповнотою і здебільшого обмежуються викладом сюжетного змісту. З останніх робіт безсумнівний інтерес представляє кандидатська дисертація Н. А. Антипової, в якій простежуються зв'язки опери Р. Вагнера з німецькою романтичною традицією. «Феї» розглядаються тут в зіставленні з «Ундіною» Е. Т. А. Гофмана, «Фаустом» Л. Шпора, «Вампіром» і «Хансом Хейлінгом» Г. Маршнера, а також з операми К. М. Вебера⁷⁶. Ансамблі та хорові сцени опери «Феї» аналізує в монографії «Ансамблево-хоровий комплекс в музичному театрі Р. Вагнера» А. М. Костенніков⁷⁷. У колективній монографії «Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья» опера «Феї» розглядається як важливий етап творчого становлення композитора. Акцентується її зв'язок із романтичними захопленнями дитячих та юнацьких років, а також оперною творчістю Г. Маршнера і Л. Шпора. В музичному аналізі виділені два розгорнутих сольних фрагменти: сцена-арія Ади з II дії, та сцена Аріндаля на початку III дії, у яких відзначені передвістя образних рішень і тематичних зворотів оперних творів зрілого часу⁷⁸. Однак докладно опера не розглядається, особливо не акцентується робота Вагнера над переробкою літературного першоджерела.

В основу лібрето вагнерівської опери, створеного самим композитором, покладені мотиви казки Карло Гоцці «Жінка-змія» (1762). Відомо, що творчість венеціанського драматурга Карло

⁷⁶ Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения... – Москва, 2007.

⁷⁷ Костенников А. М. Ансамблево-хоровой комплекс в музыкальном театре Р. Вагнера. – Севастополь : изд.во Вебер. – 2011. – 208 с.

⁷⁸ Рихард Вагнер. Начало пути. Своеобразие творческого развития Вагнера / В кн.: Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья. – Москва: Композитор, 2003, с. 21-26.

Гоцці⁷⁹, особливо його ф'яби (казки для театру), викликала пильний інтерес багатьох німецьких романтиків. Його п'єси відрізняються незвичністю обстановки, дивовижними перетвореннями і активною участю в дії традиційних персонажів-масок, таких, як Панталоне, Труффальдіно, Доктор та інші. Спадщина Карло Гоцці приваблювала романтиків польотом фантазії, імпровізаційною свободою, яскравою театральністю, а також використанням в театральній виставі музики і пластичних сцен. Всього К. Гоцці склав десять казок-ф'яб, у тому числі «Ворон» (1761), «Жінка-змія» (1762), «Турандот» (1762), «Зелена пташка» (1765). Згодом К. Гоцці писав п'єси в дусі іспанської «комедії плаща і шпаги». Близько 1780 року розпочав роботу над мемуарами під назвою «Даремні спогади» (*Memorie inutili*, 1797). Цей твір відтворює яскраву картину венеціанського життя і театральних сутичок, учасником яких він був. Помер драматург 4 квітня 1806 року.

Ріхард Вагнер міг звернутися до творчості італійського драматурга під впливом ідей Е. Т. А. Гофмана. Цікаво, що в діалозі «Поет і композитор», в якому обговорювалися питання сюжетів, які підходять для опери, і вимоги до сучасного лібрето, Е.Т.А. Гофман згадує про Карло Гоцці. Один з учасників діалогу поет Людвіг пропонує своєму побратиму-композитору як можливі першоджерела для опери драматичні казки «чудового Гоцці», і однією з кращих, найбільш відповідних ідеалу істинно романтичної опери називає «Ворона». Він звертає увагу на те, наскільки переконливо представлений в ній конфлікт людей з царством духів і як чудово вплетені в дію поряд з героїчними сценами комічні моменти. Погоджуючись із співрозмовником, композитор відзначає, що «чудесне у Гоцці у всьому необхідне, охоче віриш в нього», а «духи входять в життя людей, заплутуючи їх в мереживо чудової,

⁷⁹ Італійський драматург Карло Гоцці народився 13 грудня 1720 року у Венеції. Отримав домашню освіту. У віці 16 років пішов на військову службу в Далмацію, три роки потому повернувся на батьківщину. Аристократ і консерватор за натурою, К. Гоцці виступав проти відмови від традицій італійської комедії *dell'arte*. Спираючись на вироблені тут закони і принципи, зберігши у своїх текстах епізоди, пов'язані з акторською імпровізацією, він написав ряд казкових п'єс, названих ним «ф'ябами». Твори Карло Гоцці справили величезний вплив не тільки на Р. Вагнера, але і на світове оперне мистецтво. За їхніми мотивами були написані «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва, а також остання опера Дж. Пуччіні «Турандот».

таємничої долі, що панує над ними»⁸⁰.

Разом з тим вибір твору К. Гоцці був обумовлений інтересом до творчості італійського драматурга дядька композитора Адольфа Вагнера, який був філологом і знавцем мов. Ще у 1804 році він переклав на німецьку мову казку К. Гоцці «Ворон» і, як можна припустити, зацікавив нею племінника.

У казці Карло Гоцці «Жінка-змія» фея Керестані, цариця Ельдорадо, полюбила смертного – царя Фаррускада, але він не витримав випробувань, через що Керестані перетворилася в огидну змію. Тільки мужність Фаррускада, виявлену згодом, і його рішучість поцілувати змію звільнили фею і повернули її чоловікові. Крім учасників основної колізії у К. Гоцці діють і типові маски комедії dell'arte Смеральдіна, Панталоне, Труффальдіно, Тарталья, Бригелла. Вони включені в інтригу, а крім того ведуть комічні діалоги і словесні перепалки, які передбачають акторську імпровізацію.

У своєму лібрето Р. Вагнер відмовився від посилань на персонажів комедії масок і від інтермедійних епізодів, з ними пов'язаних. Однак деякі їхні функції передав іншим героям. Як зазначає А. Стольберг, «Труффальдіно і Смеральдіна стають «любовною парою» Гернотом і Дроллою, чий дует буффо у другій дії функціонує як заміна відсутніх лацці, Панталоне стає Гунтером, а постаті Тартальо і Бригелла обидві вилучаються»⁸¹. Вагнер також змінив розвиток дії. Перетворення головної героїні в змію замінено мотивом, запозиченим з п'єси «Ворон». Як і в цій п'єсі, фея перетворюється в камінь і повинна перебувати в такому стані протягом ста років, якщо коханий її не звільнить від чар. Однак головні відмінності п'єси і опери полягають не тільки в цьому. Випробування, якому піддається Фаррускад у К. Гоцці,

⁸⁰ Э. Т. А. Гофман. Поэт и композитор / Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х томах. Т. 2: Антология // Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – М. : Музыка, 1982. – С. 37-38.

⁸¹ Stolberg Arne. Gottheit, die ser Sterbliche besitzt. Wagner "Rienzi" im Ziehenwon Kunstreligion und "Musikalischen Mystizismus" /Richars Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Lebesverbot. Die Feen. NordConcept GmbH. Kulmbach, 2013. P.174.

носить зовнішній характер. Він повинен подолати ряд перешкод, щоб повернути Керестані і щоб вона могла стати, подібно до нього, смертною. В інтерпретації Ріхарда Вагнера герой повинен морально очиститися, піднятися, щоб разом з феєю знайти безсмертя.

В автобіографії «Моє життя» Ріхард Вагнер докладно описав ідею, сюжет, зміст опери «Феї»⁸². За його словами, імена героїв він вибрав з різних поем міфічного барда Оссіана, творчістю якого захоплювалися романтики. Можна згадати, що Оссіан (Ойсін) був легендарним героєм кельтського народного епосу, який дав своє ім'я цілому циклу поетичних творів. Поєми Оссіана поряд з легендами про короля Артура і сагами про Кухулін представляють один з найважливіших пам'яток раннього кельтського фольклору. У XVIII і навіть XIX століттях в Ірландії та Шотландії продовжували співати поеми Оссіана з невеликими вставками і змінами, приуроченим до поточних подій. Поряд з цим з'явилися нові вільні обробки, до яких, перш за все, відносяться всесвітньо прославлені поеми Макферсона (1762). Образний світ, сюжети і персонажі Оссіана, представлені в інтерпретації Макферсона, справили величезний вплив на всю європейську поезію⁸³. Можна припустити, що певний вплив на такий вибір імен могла мати і опера Ж. Ф. Лесюера «Оссіан, або Барди», поставлена у Парижі у 1804 році. Вважається, що вона стала попередницею романтичних оперних смаків та сюжетно-образних рішень.

В опері Ріхарда Вагнера принц названий Аріндалем. Його полюбила фея Ада, яка тримала Аріндаля у своїй чарівній країні далеко від його власного королівства Трамонд. Аріндаль звільнює від чар перетворену в камінь Аду співом і грою на лірі. Аде і Аріндалю відкривається царство безсмертних. Так Р. Вагнер переосмислив по-своєму кінець казки Гоцці, вклавши у неї важливу для всіх романтиків ідею магічної сили мистецтва,

⁸² Вагнер Р. Моя жизнь. – М. :Изд-во Эксмо: СПб. : Изд-во Terra Fantastica, – 2003. – С. 97-98.

⁸³ Вплив Оссіана на ранній німецький романтизм пояснюється суворістю північного колориту його творів, зв'язками зі скандинавською міфологією. Для перших романтиків його поеми – насамперед антикласицистичні явища.

також центральний для всієї його творчості мотив «спокутування коханням» (Erlösung durch Liebe).

За словами румунського дослідника Джорджа Белана, у цій ранній опері «вже знаходилось у зародку питання, яке мало зіграти вкрай важливу роль у подальшому творчому розвитку: прагнення обраної істоти, що виділяється вищою духовною організацією, до полум'яної, всеосяжної людської любові, яка в той же час і абсолютна завдяки своїй здатності до повної самовіддачі і вірі»⁸⁴. Багато дослідників відзначали, що деякі ідейні та сюжетні мотиви ріднять оперу «Феї» з майбутнім «Лоенгріном». Це таємниця імені героїні і її походження, передчасне розкриття якого загрожує драматичними наслідками. Також у партитурі простежуються окремі епізоди, які тематично перегукуються з «Тангойзером».

«Феї» створені композитором у жанрі великий романтичної опери. Тут тринадцять дійових осіб зі співом і дві безсловесних ролі. З них вісім представників реального світу і п'ять – чарівного. Активну участь бере також хор, який складається з учасників чарівних сцен (феї, невидимі духи чарівника Грома, земні духи) і реальних персонажів (воїнів, народу). Особливо динамічні і драматично дієві хори другого акту. Як пише А. М. Костенніков, «характерною особливістю є те, що кожна дія обов'язково починається і завершується хоровою сценою і, як правило, за участю ансамблю солістів»⁸⁵.

Опера складається з трьох актів і восьми картин. У **першому акті** три картини. Він обрамлений сценами у чарівному саду фей. Уже в експозиції з діалогу двох фей Цеміни і Фарзани з'ясовується початкова ситуація. У невеликому світлому вступі і хоровому епізоді експонується чарівний сад фей. Такий початок може нагадати початкову сцену «Арміди» Глюка, яку також починають дві повірниці головної героїні. Діалог Фарзани і Цеміни

⁸⁴ Джордж Белан. Я Рихард Вагнер / Бухарест: «Издательство молодежи», перевод Татьяны Бериндей, – с 37.

⁸⁵ Костенников А. М. Ансамблево-хоровой комплекс в музыкальном театре Р. Вагнера. – Севастополь : изд.во Вебер. – 2011. – С. 29.

відбувається в речитативній сцені, в завершенні якої до голосів двох солісток підключається хор духів і фей. Подруг Ади турбує її доля. Адже вона ризикує втратити безсмертя, зв'язавши себе міцними узами із смертним чоловіком. Принц держави Трамонд Аріндаль став чоловіком Ади, у них народилося двоє дітей. Але для того, щоб залишитися з коханою дружиною назавжди, він не повинен був протягом восьми років питати про її походження. Коли ж цей термін майже закінчується, Аріндаль порушує заборону. Цеміна і Фарзана хочуть врятувати Аду і роблять все, щоб розлучити люблячу пару.

У другій картині чотири розгорнутих епізода. Тут спостерігається прагнення композитора розімкнути рамки звичних номерів і надати їм дієвого характеру. У зв'язку з тим, що Аріндаль задав Аді заборонене питання, перед ним зникло царство фей. Разом зі слугою Гернотом (у К. Гоцці в цій ролі виступає Панталоне) він опинився у дикій пустельній місцевості. Придворні короля Трамонда Моральдо і Гюнтер, які давно шукають зниклого майже вісім років тому принца, спочатку зустрічають Гернота (пошуки зниклого і зачарованого любовними спокусами лицаря теж стають важливим сюжетним мотивом «Арміди»). У речитативній сцені за участю Гюнтера, Моральдо і Гернота активну функцію виконує оркестр. Ця розгорнута сцена містить важливу інформацію про передісторію справжніх подій. Вона завершується оркестровим епізодом, який складає наступну експозицію образу Аріндаля. Розлучений з коханою, він марно намагається її розшукати.

До мінорна Арія Аріндаля відкривається патетичними вигуками, які перериваються експресивними репліками оркестру. У відчаї він кличе кохану, але йому відповідає лише відлуння. Лірика любовного почуття виражена в другому розділі арії *Poco Adagio*. Тут також використаний ефект відлуння (асоціація з Орфеєм Глюка). Повторенням в різному оркестровому вбранні і в різних регістрах спадаючого інструментального мотиву відповідають все більш схвильовані вокальні репліки. Це призводить до

формування основного розділу арії *Allegro molto e agitato*. Мелодія вокальної партії побудована на широких стрибках і супроводжується пульсуючим ритмом в оркестрі. Контраст до першої мінорної темі вносить лірична друга тема в Мі-бемоль мажорі. Її інтенсивний розвиток з ущільненням оркестрової фактури готує напружену кульмінацію, в якій вокальна партія складається з розірваних вигуків, а в оркестрі їх супроводжують безперервні хвилеподібні фігурації восьмими нотами. Після фермати слідує кода – *Più stretto*. Спочатку скандована вокальна мелодія дублюється щільним оркестровим *tutti* із спадаючими хроматизмами і секвенціями. У висновку підводиться підсумок всьому тематичним розвитку, затверджуються основні інтонаційні формули другого і третього розділів арії.

У наступному номері, названому Речитатив і Романс, Гернот розповідає історію про злу відьму Ділноваз. Романс Гернота близький за характером до романтичної балади. За його описом, стара потворна відьма носила на пальці чарівне кільце. З його допомогою вона перетворювалася на надзвичайну красуню. У такому вигляді Ділноваз підкорила короля, який на ній одружився. Але один раз він застав її в обіймах іншого чоловіка і в нападі ревності схопив свій меч, щоб вбити зрадницю. Однак йому вдалося відрубати тільки палець, на якому було кільце. І тут же на його очах красуня перетворилася на потворну стару відьму. Мі мінорний романс написаний в куплетної формі. Він починається повторенням різко акцентованого секундового затримання до домінанти, що створює зловісну атмосферу, пов'язану з образом відьми. Перша тема оповідного характеру також заснована на скандованих повторах домінантового устою, навколо якого розвивається вся мелодія, що створює стан напруги. У кадансі затверджується мінорна домінанта як модулюючий акорд до паралельного Соль мажору, в якому викладається матеріал приспіву. Гернот переконаний і намагається переконати своїх співрозмовників, що Аріндаль потрапив під владу небезпечних чарів, з полону яких його потрібно терміново рятувати.

Подальші події, пов'язані зі спробою умовити Аріндаля повернутися в Трамонд, викладені в складному багатоступеневому ансамблі з хором. Тріо Аріндаля, Гюнтера і Гернота переростає в квартет з участю Моральдо, який разом з Гюнтером описують стан справ у державі Трамонд, повідомляючи, що після смерті батька Аріндаль успадковував титул короля. Але країна осиротіла, залишившись без володаря. Цим скористалися ворожі війська, які вторглися в Трамонд, поваливши з трону сестру Аріндаля Лору. Великий розгорнутий ансамбль носить драматично дієвий характер. З реплік Аріндаля стає ясно, що його не зачіпають сумні звістки. Він думає тільки про свою Аду. Але після вмовлянь друзів він обіцяє їм повернутися додому.

Третя картина, в якій знову повертається чарівний сад фей, являє собою масштабний Фінал акту наскрізної будови. Він складається з семи епізодів, які йдуть один за одним за принципом ланцюгової форми. Аріндаль залишається один і уві сні бачить Аду. Експозиція її образу дається в каватині, яка переростає в сцену і дует. Ля мінорна Каватина *Larghetto* в ритмі 6/8 відрізняється витонченістю, її мелодія оповита м'якими хроматизмами. Ада обіцяє коханому, що скоро їх доля вирішиться, але для цього він повинен відправитися додому і дати їй клятву ні за яких несподіваних обставин не проклинати її, що б не сталося. Наступний дует звучить з підйомом і натхненням. Аріндаль клятвено запевняє кохану, що зможе витримати майбутні випробування. Потім з'являються інші герої і звучить великий ансамбль з хором супутників Гюнтера і Моральдо, готових супроводжувати знайденого короля в рідні краї. Але їм це вдається не відразу. У події втручаються учасники фантастичного царства фей, в тому числі Цеміна і Фарзана. У ще одній сцені Аріндаля з дружиною Ада також переконує його в необхідності повернутися в Трамонд, де його чекають нові випробування. Але при вдалому результаті це покладе край їхній розлуці. Завершується фінал двочастинним великим ансамблем з хором, спочатку у вигляді скорботного *Адажіо*, а потім динамічного завершення в активному маршовому ритмі.

Друга дія відбувається в столиці держави Трамонд. Велику роль тут грають насичені драматизмом і дієвістю хоріві сцени. З'являються і нові персонажі: сестра Аріндаля Лора, її покоївка Дролла, полководець Харальд, а також двоє дітей Аріндаля і Ади. Беруть участь тут і Фарзана з Цеміною. Головні події – це випробування Аріндаля, якого він не витримує і проклинає свою дружину.

На початку акту ми дізнаємося, що в країні оголошено жалобу. Жителі оплакують втрати після битви з ворогом. Атмосфера скорботи створюється вже в ре мінорному оркестровому вступі *Allegro agitato* з виразними інтонаціями експресивних вигуків і стогонів. Повернення Аріндаля нібито дає народу надію. Але молодий король сам розчавлений і не здатний очолити опір. Головнокомандувачем стає Моральдо, який веде війська на боротьбу з ворогом.

У музичному відношенні другий акт справляє найбільш яскраве враження. Разом з тим тут молодий композитор віддає данину оперним традиціям, відводячи місце портретним характеристикам побічних персонажів. Арія Лори складається з ліричної повільної і віртуозної швидкої частини з підключенням хору. Але особливо це відноситься до не пов'язаного з основним сюжетним розвитком дуету Гернота і Дролли, в дусі жанрових епізодів простонародних персонажів німецьких зингшпілів. Разом з тим дует виконує інтермедійну відтіняючу функцію: тимчасово знімає напругу перед основними драматичними сценами.

Центральні події акту пов'язані з появою Ади і її подруг. Аріндалю належить пройти жорстокі випробування. Ада сповнена рішучості постати перед коханим у грізному вигляді. Такою вона показана в розгорнутому музичному епізоді – Сцені і Арії. Показово, що вступний розділ за насиченістю «зловісними» інтонаційними формулами і гармонічними оборотами викликає асоціації з романсом про відьму Ділноваз. З'являється тут також висхідний мотив, який в різних варіантах розроблявся в увертюрі.

Як зазначає автор розділу про ранні опери Р.Вагнера у колективній праці «Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья» Г. Краукліс, «оркестрова післямова до арії Ади являє собою тему, що широко ллється й нагадує дякі подібні теми-завершення в «Рієнці» та «Тангойзері». Головне ж у самому принципі резюме вокальної сцени, що стане типовим для зрілої творчості Вагнера»⁸⁶.

На очах у Аріндаля Ада кидає їх спільних дітей у палаючій вогонь, і батько повинен безпорадно на це дивитися. Прибігають воїни, які повідомляють про остаточну поразку військ Трамонда. За їхніми словами їх перемогла озброєна жінка на ім'я Ада. Ця звістка переповнює чашу терпіння Аріндаля. Він проклинає свою дружину і тут же дізнається від радісних фей і відчайдушної Ади, що це було всього лише випробування, яке він, на жаль, знову не витримав. Феї торжествують і повертають Аді безсмертя, яке воно дістається їй занадто дорогою ціною. На сто років вона перетворюється на камінь. Моральдо з військом тепер легко перемагають ворогів. Харальда викрито як зрадника. Аріндаль, який зрозумів і усвідомив свою провину, впадає у безумство. Як пише А. Костенніков, «абсолютно вражає своїми розмірами грандіозний фінал другого дії, де хори та ансамблі солістів складають драматургічний стрижень. Всі вокально-хорові засоби взаємодіють між собою за тим же принципом, що і першій дії – шляхом нашарування ансамблів і хорів один на одного»⁸⁷.

У **третьому акті** тільки перша картина зображує королівство Аріндаля, друга і третя представляють підземні сфери, а фінальна відбувається в палаці фей. Активну участь у розвитку подій бере чарівник Грома та його свита, які співчувають Аріндалю. Моральдо і Лора тепер керують Трамондом. Народ вітає їх з радістю. Але Моральдо сповіщає, що

⁸⁶ Рихард Вагнер. Начало пути. Своеобразие творческого развития Вагнера / В кн.: Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья. – Москва: Композитор, 2003, с. 24.

⁸⁷ Костенников А. М. Ансамблево-хоровой комплекс в музыкальном театре Р. Вагнера. – Севастополь : изд.во Вебер. – 2011. – С.30.

він взяв на себе цю місію лише до тих пір, поки не вилікується від хвороби Аріндаль.

Арія Аріндаля, який впав в безумство, складається з контрастних фрагментів, які малюють його нестійкий емоційний стан. Вона носить розімкнутий характер і переходить в голос Ади, що спонукає Аріндаля відправитися на пошуки коханої. Йому допомагає чарівник Грома, який дає щит, меч і ліру. Як зазначає Г. Краукліс, саме у сцені божевілля Аріндаля «виникли найбільш цікаві музично-стилістичні знахідки. Коли герою ввижається полювання, виникає ситуація, яка дуже нагадує відповідний епізод зі сцени у Волчій долині («Чарівний стрілець») Вебера, епізод «Дикого полювання». Однак раптом у вбитому звірі Аріндаль пізнає Аду – музика одразу стає глибоко людяною»⁸⁸.

У терцеті Аріндаля, Цеміни і Фарзани обидві феї просять його відправився в дорогу, але їх не хвилює щастя закоханої пари. Вони хочуть захистити Аду від небезпеки втрати безсмертя. Усі наступні події викладені в розгорнутому Фіналі третього акту за участю хору, активною роллю оркестру, що виконує живописні та звукозображальні функції, з динамічною зміною контрастних епізодів. Щоб проникнути до чарівної країни, Аріндаль бореться з духами. Грома наставляє його, як користуватися зброєю. Нарешті, король знаходить Аду, але, на жаль, вона перетворилася на камінь. Цеміна і Фарзана попереджають, що йому загрожує небезпека: він може розділити долю Ади, якщо не зуміє її звільнити. Знову на допомогу Аріндалю приходять чарівник Грома. За його порадою грою на лірі і своїм співом Аріндаль звільнює Аду від чар. Після цього Король фей приймає Аріндаля у свою державу за його мужність і відвагу, і таким чином він добровільно і назавжди покидає світ звичайних смертних, а Моральдо і Лорі віддає своїх дітей і корону. У супроводі радісних безсмертних Аріндаль відправляється в царство фей. Відтепер він навечно поєднаний з коханою. За словами

⁸⁸ Рихард Вагнер. Начало пути. Своеобразие творческого развития Вагнера / В кн.: Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья. – Москва: Композитор, 2003, с. 25.

сучасного німецького дослідника, у вагнерівській ранній опері царство фей є «Царством Романтизму, Царством мистецтва і Царством музики, у якому все тимчасове і земне зникає перед містичною з'явою звуку»⁸⁹.

Арне Сольберг починає свою статтю про «Фей» зі згадки про знаменний епізод, якій відбувся за рік до смерті Вагнера. 12 січня 1882 року у готелі в Палермо, де зупинилася сім'я Вагнера, святкувався день народження художника Павла Жуковського, який входив у коло близьких друзів вагнеровської родини. На його честь були виконані фрагменти з опери «Фей»: початковий хор, романс Гернота, якій проспівав сам композитор, і на завершення – увертюра. «Наприкінці, – записала Козіма у щоденнику, – Р. вийшов. Я пішла і подивилася, він закінчував партитуру.... Вона закінчена». Як пише А. Стольберг, таким чином початок і кінець вагнерівського музично-театрального шляху зустрілися, «бо у той час, як звучала оркестрова інтродукція юнацької опери 1833/34 років, композитор закінчував «Парсифаль». Всупереч судженню Гансліка, який не находив у першій опері композитора нічого самостійно і називав її стиль ницим, німецький дослідник наголошує на притаманних цьому твору роздумах про мистецтво і митця, не дуже відмінних по своїй суті від того, що пізніше проявиться у «Тангойзері», «Лоенгріні» чи «Майстерзінгерах»⁹⁰. Що стосується «Парсифаля», то він не чарівне царство фей, а лицарське братерство втіле тут утопію «спільноти, яка спасається через мистецтво як релігію» (Удо Бермбах).

У січні 1834 року Р. Вагнер закінчує партитуру «Фей». Він сподівається, що опера буде поставлена в Лейпцігу і розраховує на хороші контакти в театрі, а також на протекцію книговидавця Ф. А. Брокхауза, чоловіка його сестри Луїзи. Однак обіцяна інтендантом театру постановка

⁸⁹ Stolberg Arne. Gottheit, die ser Sterbliche besitzt. Wagner "Rienzi" im Ziehenwon Kunstreligion und "Musikalischen Mystizismus" /Richars Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Lebesverbot. Die Feen. NordConcept GmbH. Kulmbach, 2013. P.171.

⁹⁰ Там само.

весь час відкладалася на невизначений термін, в кінці кінців вона так і не відбулася. 10 січня 1835 в театрі Магдебурга була виконана лише увертюра до опери. А у 1865 році до різдвяного свята композитор подарував рукопис партитури «Фей» своєму покровителю, королю Людвігу II Баварському.

Перше виконання опери «Феї» відбулася в Мюнхені 29 червня 1888 року, через п'ять років після смерті композитора. Прем'єра, що мала великий успіх, пройшла на сцені придворного театру під керуванням Франца Фішера⁹¹.

З 1939 році оригінальна партитура «Фей» (разом з операми «Заборона кохання», «Рієнци», «Золото Рейну» і «Валькірії») була подарована родиною Вагнера і керівницею Вагнерівського фестивалю в Байройті Вініфред Вагнер Адольфу Гітлеру з нагоди його п'ятдесятиріччя.

З 1945 року рукопис партитури опери «Феї» безслідно зник. Єдине джерело первісного нотного тексту збереглося в Мюнхені у фондах Баварської державної опери. Це прем'єрний матеріал «Фей», поставлених на мюнхенській сцені у 1888 році, який складається з вокальних партій і інструментальних голосів⁹². На сьогоднішній день існують два комплекти повного видання романтичної опери «Феї» в 3-х актах, 1887 і 1909 року.

Наведемо хроніку створення і долі опери аж до першої постановки на сцені.

1833

до 15 січня завершення тексту лібрето в Лейпцигу;

20 лютого – початок роботи над оркестровими начерками першого акту в Вюрцбурзі;

6 серпня – закінчення партитури першого акту;

27 вересня – завершення оркестрових епізодів другого акту;

⁹¹ Музичною підготовкою і виучкою партій займався молодий Ріхард Штраус. Режисерську частину здійснював Карл Брулліот, декорації належали Антону Брошки і Герману Бургхарту, костюми – Йозефу

⁹² Wagner, Richard / Levi, Hermann: Die Feen romantische Oper in drei Acten von Richard Wagner /Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper/ Bayerische Staatsbibliothek / Digitalisat-Bestellung – BSB-Katalog -

1 грудня – закінчення партитури другого акту;

7 грудня – завершення оркестрових епізодів третього акту;

1834

1 січня – закінчення партитури третього акту;

6 січня – закінчення увертюри;

1865

23 грудня, Ріхард Вагнер підносить партитуру «Фей» в дар королю Людвігу II Баварському Флюггену. Наступна прем'єра цієї опери відбулася в Празі 8 лютого 1893 року. У 1914 році «Фей» були поставлені в Цюріху (Швейцарія), а в 1969 році – в Міланській опері Ла Скала. Існує також багато записів опери «Фей». Однією з кращих визнана запис 1983 года, здійснена під керуванням Вольфганга Завалліша з Баварським симфонічним оркестром радіомовлення і з сильним складом солістів.

1888

29 червня, прем'єра опери у придворному театрі в Мюнхені.

Висновки до другого розділу

Опера «Фей», яку Ріхард Вагнер написав на початку свого шляху, ще не досягнувши двадцяти одного року, свідчить про оволодіння великою театральною формою і всіма сучасними йому прийомами оперного письма. Молодий композитор тяжіє до великого стилю і до яскравих театральних ефектів. Важлива роль відведена в його опері ансамблевим і хоровим сценам, різноманітними драматургічними функціями наділений оркестр. Найбільше віщують зрілий вагнерівський стиль драматично насичені епізоди. Підводячі підсумок короткому огляду опери, Г. Краукліс пише: «Отже, саме фантастика

і складні душевні стани викликали до життя найбільш цікаві музичні образи, перспективні для подальшого розвитку вагнерівського стилю»⁹³.

У дисертації Н. А. Антипової розділ про оперу «Феї» образно озаглавлений «на перехресті минулого і майбутнього німецької романтичної опери»⁹⁴. Час її створення співпав з піком популярності опер Г. Маршнера «Вампір» і «Ханс Хейлінг», творів, добре відомих Р. Вагнеру-практику, долученому до реалізації їх на сцені. Але для молодого Р. Вагнера створене його попередниками в жанрі німецької романтичної опери на фантастичні сюжети незабаром остаточно стане минулим. Його ж власний шлях сміливо поведе до нових берегів.

⁹³ Рихард Вагнер. Начало пути. Своеобразие творческого развития Вагнера / В кн.: Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья. – Москва: Композитор, 2003, с. 26.

⁹⁴ Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения... – Москва, 2007. – С.14.

РОЗДІЛ 3

Актриса Міна Планер у біографії та творчій долі Ріхарда Вагнера. Опера «Заборона кохання»

За півтора року, проведені у Вюрцбурзі, Ріхард Вагнер всебічно освоївся з роботою хормейстера. Наступним провінційним містом, з театром якого він мав зустрітися, став Магдебург. На початку XIX століття в Магдебурзі проживало понад 35 тисяч жителів, з яких одну сьому частину становили військові. З 1816 року місто отримало статус пруської столиці Саксонії. Однак на той час, коли на магдебурзькій сцені стала виступати трупа Гайнріха Бетманна, справи місцевого театру йшли не кращим чином. Г. Бетманн був не дуже хорошим керівником, до того ж підлабузником і людиною нещирою. У надії врятувати важке становище влітку 1834 року він запрошує на роботу режисера Вільгельма Шмеле і молодого капельмейстера з Вюрцбурга Ріхарда Вагнера.

3.1. Театр у Марбургзі. Капельмейстерська діяльність і події особистого життя

Того літа, коли Р. Вагнеру було запропоновано нове місце, трупа магдебурзького театру перебувала на гастролях в курортному містечку Бад Лаухштедт. Тут молодий музикант мав бажання оволодіти професією диригента. Ця можливість відкривала для нього нові перспективи. Як і в інших німецьких театрах, репертуар магдебурзької трупи включав і оперні, драматичні п'єси. Тут ставилися «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Біла дама» А. Ф. Буальд'є та інші популярні на той час опери французьких композиторів, п'єси Е. Раупаха, А. Коцебу, йшла навіть така французька новинка, як драма В. Гюго «Марія Стюарт». Однак перші враження композитора від скромного

містечка і будівлі дерев'яного театру, де треба було виступати, а також від колективу, який очолював Гайнріх Бетманн, виявилися безрадісними. Рішуче й категорично йому були не симпатичні ні сам директор, ні новий колега-режисер. Він уже хотів відмовитися від контракту, як тут втрутилися події особистого характеру. Несподівано, відправившись в Лаухштед на пошуки житла, він зустрів тут юну, чарівну дівчину, яка глибоко запала йому в душу. Виявилося, що вона проживала в тому ж будинку, де і він знайшов відповідну для себе квартиру, і була актрисою Магдебурзького театру. Після знайомства з вельми несимпатичним режисером Р. Вагнер про себе вирішив, що відмовиться від нового призначення, і тому рішуче відкинув пропозицію дебютувати як диригент у моцартівському «Дон Жуані». Але зустріч з Мінною Планер все змінила: «Я одразу ж найняв квартиру, погодився диригувати в неділю «Дон Жуаном», пошкодував лише про те, що не прихопив свого багажу і поспішив повернутися в Лейпциг, щоб якомога швидше знову приїхати в Лаухштедт»⁹⁵.

Так як з цією жінкою пов'язані важливі етапи біографії Р. Вагнера у період його становлення і згодом протягом більше тридцяти років їхнього спільного життя, варто розповісти про неї докладніше. Християна Вільгеміна Планер була на чотири роки старша від Р. Вагнера. Вона народилася 5 вересня 1809 року в Саксонії в містечку Оедеран недалеко від Хемніца. Вона була третьою дитиною в родині військового трубача Готфельда Планера (1770-1855), і як і дві її старші сестри, народилася до офіційного шлюбу батьків. Оформлення відразу після появи на світ третьої дочки офіційного сімейного союзу Готфельда з матір'ю Мінни Іохан християни Майер (1782-1856) пояснювалося військовими діями. Готфельд Планер був учасником знаменитої битви проти Наполеона під Ваграмом, після поразки якої він зміг звільнитися від військової служби. В цілому Готфельд і Іоханна народили десятеро дітей, більшість яких померло ще в дитячому віці.

⁹⁵ Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб, : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С.115.

Ранні роки Мінни були пов'язані з постійною нуждою. У прагненні знайти собі прибуткову справу Готфелд відкриває невелику прядильну фабрику. Але важке становище Саксонії після військових подій, зменшення її населення, неврожайні 1816 і 1817 роки – все це не сприяло успіху нового бізнесу, хоча в ньому брали участь всі члени сім'ї, в тому числі на рівні з дорослими працювали діти. Батько остаточно розорився в 1819 році, коли Мінні було всього десять років. Страх убогості переслідував Мінну протягом всього її життя. Матеріальної стабільності найменше вона досягла і в своєму довгому і важкому шлюбі з Р. Вагнером.

Незабаром Готфелд з сім'єю переїжджає в Дрезден. Скрізь їм зустрічалися гнітючі наслідки війни. Батько намагається створювати музичні інструменти, але з трудом може щось продати. Незважаючи на це Мінна відвідує і в 15 років закінчує школу, але вчити дівчинку далі родині не вистачало коштів. До кінця життя Мінна писала з помилками. Її батько, як згодом і чоловік, не вважали ґрунтовну освіту жінок за необхідне. Цікаво, що Р. Вагнер вже в 1859 році, проживши з Мінною більше двадцяти років, писав своїй дружині: «Твій батько мав рацію, не бажаючи вас вчити грамотності»⁹⁶.

У п'ятнадцятирічному віці в житті дівчинки сталася трагедія. Нею насильно оволодів представник знатного аристократичного роду, гвардійський офіцер Ернст Рудольф фон Айнзідель. Сім'я хотіла загладити скандал. З'явилася, на світ донька Наталі (дата народження 22.02.1826), яку стали представляти як дитину старшої сестри Шарлотти. Згодом сама Мінна буде її видавати за власну молодшу сестру. Дивно, що цю таємницю вдалося приховати навіть від Наталі, яка дізналася, хто її справжня мати, лише у зрілому віці і після смерті Мінни. Після пережитого потрясіння Мінна присягнулася не вірити жодному чоловікові, і при кожному знайомстві

⁹⁶ Лист Ріхарда Вагнера до Мінни від 12 травня 1859 року. Цит. по: Eva Rieger/ Minna und Richard Wagner/ Station einer Liebe^Patmos Verlag GmbH&Co.KG,Düsseldorf, 2007. – S. 25

насамперед думати про офіційне оформлення стосунків і створення сім'ї. Двом дочкам Готфельда передалися його музичні здібності. У Мінни у її сестри Амалії були непогані голоси і хороший слух. Удома вони нерідко співали дуетом. Незважаючи на бідність, батьки постаралися забезпечити дочок певними професіями. Їх готували або в гувернантки, або до театральної кар'єри. Останній шлях обрали і для Мінни, яка мала красиву зовнішність і вокальні дані. Яскраві театральні враження міг дати майбутній актрисі Дрезден, місто, пов'язане з ім'ям Карла Марії Вебера, засновника і керівника дрезденського Німецького театру.

У 1828 році до Мінни надходить несподівана пропозиція від актриси Ельзи Меві (Mevius) увійти до трупи Дрезденського придворного театру і там же пройти навчання акторської майстерності. Навчаючись, вона одночасно виконувала деякі провідні ролі, що давало дівчині і матеріальне забезпечення. Її виступ у п'єсі «Еуморфія» Фрідріха Херцфільда мав успіх у публіки. На привабливу молоду актрису звернув увагу інтендант придворного театру в Дессау, який запропонував їй вигідний ангажемент, високо оцінивши її акторський дар.

В Дессау Мінна не прагнула заручитися підтримкою багатих заступників, що було в ті роки прийнятним в акторському середовищі. Здобувши матеріальну незалежність, вона стала допомагати своїм батькам і родині, де проживала її маленька дочка.

Театральна кар'єра Мінни розвивалася стрімко. Вона отримала нове привабливе запрошення і стала провідною актрисою й співачкою театру в Магдебурзі в трупі Г. Бетманна. Мінна Планер як «зірка» провінційної сцени незабаром мала свій осередок шанувальників серед місцевої публіки. Її призначають на головні ролі. Особливий успіх приносять їй образи знатних дам-аристократок: маркізи в п'єсі Шарлотти Бірх-Пфайфер «Королева і наймит», головної героїні в інсценованій Теодором Хеллем історії юної шведської королеви «Королева з шістнадцяти років, або Любов і зречення

Кароліни». Звернули на себе увагу і її виступи в ролі феї кохання у чарівному фарсі з куплетами «Злий дух Лумпазивагабундуса, або Безшабашна трійця («Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt») відомого австрійського комедіографа і актора Йоганна Непомнука Нестроя з музикою віденського композитора і диригента Адольфа Мюллера (1801-1886). Творчість цих двох авторів у жанрі музичної комедії була дуже популярною. Разом вони написали 45 комедійних текстів з музичним супроводом.

Уже на початку знайомства Ріхард проявив до Мінни особливий інтерес. Його привернула не лише її краса, а й манера триматися, почуття власної гідності. Пізніше він дізнався, що Мінна не брала участі у численних інтригах, які роздирали трупу. За його образним висловлюванням, своєю чистотою вона контрастувала з навколишньою атмосферою «грішного болота». Культ чистоти і у побуті у всьому відрізняв цю юну жінку, що також імпонувало молодому капельмейстеру. Крім того Мінна виділялася справжністю свого таланту, хоча за суворим судженням Вагнера ще не до кінця відшліфованого. У вдосконаленні її майстерності він незабаром побачив своє завдання.

З серпня 1834 року в Бад Лаухштедті відбувся дебют Р. Вагнера як диригента в опері В. А. Моцарта «Дон Жуан». За його власним судженням, спектакль пройшов досить вдало. Через три дні він проводить оперу Д. Обера «Каменярь і тесля», а 9 серпня бачить на сцені Мінну в комедії «Сонет» Е. Раупаха. Останній її виступ у фестивалійній програмі відбувся на наступний день в ролі феї кохання в уже згаданому зінгшпелі «Злий дух бродяги». До цього часу Ріхард Вагнер вже закінчив свою оперу «Феї», постановки якої на сцені театру в Лейпцигу так і не зміг пробити. Йому здалася реальною можливість її виконання в Магдебурзі, а образ феї, створений Мінною, викликав паралелі з головною героїнею його власного твору. На жаль, за життя композитора ця перша завершена оперна партитура так і не потрапила на сцену. У ці нелегкі роки боротьби за своє

композиторське покликання в ньому зароджується палке почуття до прекрасної Мінни, яке пом'якшувало переживання з приводу творчих невдач.

Однак стосунки молодих людей склалися не так легко. По-перше, в момент знайомства композитор мав зв'язок з іншою жінкою і спочатку не збирався заводити серйозний роман з красивою актрисою. Хоча вона йому, безумовно, подобалася, але він навіть був не проти, щоб до неї позалицявся його друг. Адже в ті роки в колі учасників групи «Молода Німеччина», до якого належав його близький соратник Теодор Апель, були ходу постулати про вільне кохання, яке протистоїть ханжеству буржуазної моралі. До того ж спочатку Р. Вагнер знаходив Мінну холодною і недоступною. Вони жили по сусідству і тому зустрічалися не тільки в театрі. Поштовхом до зближення стало нездужання композитора. Він захворів запаленням шкіри, яке спотворило його зовнішній вигляд. Але цій ситуації Мінна проявила великий такт і увагу, а також майже материнську турботу про хворого. Це було зовсім не схоже на легковажний флірт актриси з капельмейстером.

Театр постійно виступав не тільки на стаціонарі, але і виїжджав в сусідні містечка. Під час одного з таких виїздів в Рудольфштфдт для Ріхарда раптом стало очевидним, що ця жінка зможе захистити його від почуття самотності, замінити ту сімейну атмосферу жіночого піклування, в якій він зростав. Цю турботу хлопчиком він отримував від матері і старших сестер, до яких був по-справжньому прив'язаний. Роман, який почався, затьмарюється сумнівами і бурхливими нападами ревності. Для Мінни були не прийнятні легкі стосунки, які не ведуть до шлюбу. Про це вона сказала Вагнеру, який вирішив від неї віддалитися, бо вважав, що йому ще рано думати про одруження.

На початку 1835 року в репертуар театру включається вже поставлена з успіхом в Парижі велика історична опера Д. Обера «Німа з Портічі», що вимагала серйозної музичної та сценічної підготовки. Важливу роль відіграють тут оркестрові епізоди, ансамблі, розгорнуті масові сцени. За

власною ініціативою Мінна захотіла брати участь в цьому спектаклі в складі хору. Вагнер з великим захопленням працював над такою значною, незвичною для більш скромного репертуару театру постановкою. Після прем'єри 2 лютого 1835 року вона була високо оцінена магдебурзькою пресою. Газета «Магдебургіше цайтунг» спеціально зазначила музичну сторону вистави як прорив в діяльності театру, який до цього не мав справи з творами такого рівня складності⁹⁷. На наступний день після прем'єри Вагнер запропонував Мінні стати його дружиною і вже через день повідомив про майбутні заручини братові Альберту. Він охарактеризував Мінну як першу жінку з його знайомих, яка відповідала всім його ідеалам та інтересам. Що стосується Мінни, то її вражає в Ріхардові його неймовірна працездатність і організаторський талант.

5 травня 1835 року магдебурзька оперна трупа розпускається, директор Гайнріх Бетманн стає банкрутом. Але драматичні спектаклі продовжують йти. У той час, як в Магдебурзі проходить ряд бенефісних вистав Мінни Планер, Р. Вагнер залишвся без роботи і їде до рідних в Лейпциг. Після закінчення театрального сезону Ріхард відвідує також сім'ю Мінни в Дрездені. Мінна також знайомиться з його сім'єю, матір'ю і сестрами. Сестра Розалія ревниво сприйняла появу нареченої брата. Але це літо запам'яталося обом закоханим як щасливе. Спільно вони поїхали у подорож по навколишніх місцях, які називали Саксонською Швейцарією. Р. Вагнера зароджується ідея нової опери, яка згодом втілиться у «Забороні кохання».

Для набору нового складу трупи Ріхард їде в Бьомен, Нюрнберг, Вюрцбург і Франкфурт. У трупу він запрошує свою сестру Клару та її чоловіка, молодшу сестру Мінни Амалію і примадонну Санкт-Петербурзького імператорського театру Кароліну Поллерт.

⁹⁷ Цит. по: Sibylle Zehle. Minna Wagner. Eine Spurensuche / Hoffmann und Campe Verlag. – Hamburg, 2004. – S.41.

У цей час для вже згаданого Теодора Апеля Вагнер пише увертюру до його драми «Колумб», яка була виконана в концерті у Лейпцигу. З метою посилення ефекту композитор додав до основного складу оркестру ще шість труб, що шокувало публіку. Це пояснювалося його бажанням любимими засобами привернути увагу до своєї творчості. З великим успіхом 1 жовтня 1835 в Магдебурзі під управлінням Р. Вагнера виконується опера Ф. Герольда «Цампа, або Мармурова наречена», яка свого часу його так захопила під час перебування у Відні. З ініціативи композитора склад хору та оркестру був посилений полковими музикантами. Його прагнення до грандіозних ефектів і масштабності звучання проявилось і в розширенні складу оркестру в «Нормі» В. Белліні.

В цей же час Мінну Планер запрошують на прослуховування до Берліна. Тут вона отримує визнання публіки і критики, виступивши в ролі Есмеральди в інсценуванні роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері». Бажання залишити Магдебург було пов'язано з тим, що її становище в Магдебурзького театрі похитнулося через суперництво зі співачкою, яка була дружиною нового головного режисера театру Карла Грабовського. Коли Мінна повідомила Р. Вагнеру про можливий новий берлінський контракт, він злякався, що може її втратити, і безуспішно умовляв актрису не приймати цієї пропозиції і залишитися в Магдебурзі. У листах, які він пише до Берліну, переважає патетичний тон і палка емоційність: «О Мінно, моя чарівна наречена, приїзд и, приїзди, приїзди – ти не будеш ніде такою щасливою, такою рідною, як у обіймах твого бідного Ріхарда» (лист від 10 листопада 1835 року). Зворушена такою наполегливістю, Мінна повернулася, відмовившись від контракту у Берліні, незважаючи на всю успішність своїх виступів. Однак Магдебурзький театр був приреченим і остаточно збанкрутів.

3.2. Творчий доробок магдебурзьких років. Опера «Заборона кохання»

Знайомство Ріхарда Вагнера з Мінною збіглося з початком написання опери «Заборона кохання». Початок створення цієї двохактної опери датується травнем-червнем 1834 року. У липні композитор прибуває Лаухштедт. Тут був написаний літературний текст. Потім роботу на деякий час перервав задум симфонії *E Dur*, що залишилася незавершеною. Партитура «Заборони кохання» була повністю закінчена в березні 1836-го року. І вже 29 березня нашвидку розучений твір був представлений на суд магдебурзької публіки. Правда, Вагнер мав замінити на афіші підозрілу з точки зору влади назву більш нейтральним – «Послушниця з Палермо».

«**Заборона кохання**» – друга повністю завершена оперна партитура композитора, позірною анітрохи не схожа на його першу оперу «Феї» ні за тематикою, ні за жанром, ні за стилістичними особливостями. Колишні романтичні смаки автора змінилися під впливом нових друзів і нових суспільних настроїв, відображення яких можна було відчутти і в літературних творах. У своїх мемуарах Ріхард Вагнер згадує про сильний вплив на нього першого тому роману Генріха Лаубе «Молода Європа», який йшов друком у 1833 році. Новий твір одного з головних представників групи «Молода Німеччина» написаний під враженням від Липневої революції у Франції 1830 року і від подій Польського повстання, на трагічну поразку якого і на долю польських емігрантів гаряче відгукнувся сам Р. Вагнер. Однак за своїми тенденціям «Молоду Європу» він назвав лише репродукцією іншого, раніше написаного твору, роману-утопії «Ардингелло і блаженні острови» (1787)⁹⁸, який належав перу одного з «бунтівних геніїв» епохи «бурі і натиску» Я. В. Гейнзе (Johann-Jakob-Wilhelm Heinse, 1746-1803). Роман Я. В. Гейнзе

⁹⁸ «Ардингелло и блаженные острова» / М.-Л., Academia, 1935. – 602 с. (Статья Й.Херца «Дон Жуан и блаженные острова». – С.М. – 1991, № 12

має підзаголовок «Італійська історія з XVI століття». Його головний герой – юний флорентійський аристократ і художник Ардінгелло Фрескобальді. Спочатку описані його любовні пригоди, помста вбивці батька. Далі в дію вплітаються історії про піратів, які орудують в околицях Генуї, після чого події переносяться до Флоренції. Чимале місце відведено в романі естетичним мотивам : характеристиці творів мистецтва, бесід про художників минулого і сьогодення. У фіналі в створеній друзями і самим Ардінгелло утопічній республіці живе обране коло, учасники якого можуть насолоджуватися свободою і споглядати краси природи і мистецтва. Для бунтарських штюрмерських настроїв, як і для налаштованості юних умів вагнерівського покоління, був близьким образ головного героя роману. Подібно до моцартівського Дон Жуана, а також героя опери Ф. Герольда «Цампа», Ардінгелло прагнув випробувати всі насолоди життя і не хотів знати інших законів, крім тих, які диктувалися його неприборканими пристрастями.

Як пише німецький дослідник Дітріх Борхмаєр, для читачів, близьких до руху Молода Німеччина, однойменний герой роману-утопії Гейнзе втілював ідеал гедоністичної чутливості і вільного кохання, який наприкінці новели одержував втілення у Блаженних островах. Тут не існувало власності , у цьому утопічному просторі кожен міг виражати свою індивідуальність. Вагнер також читав роман Гейнзе, захоплений ним, він зберігав про це живу пам'ять до кінця життя. «Навіть у фінальний рік свого земного шляху він перечитував «Ардінгелло» з Козімою. («Тут є те, що я люблю у Гейнзе найбільше , Блаженні острова , – він говорив як раз за тиждень перед смертю, – люди там не володіють майном, і це дозволяє уникнути багатьох страждань, які з ним пов'язані»⁹⁹ .

⁹⁹ Dieter Borchmeyer. Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutchen! “Das Lebeswerbo” oder die Gesangsoper als erotisch politische utopia /Richars Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Lebeswerbot. Die Feen. Nord Concept GmbH? Kulmbach, 2013. S.116. (текст надрукований у Програмі, присвяченій виконанню у Байройті влітку ювілейного 2013 року Вагнера всіх трьох ранніх опер композитора)

У подібному дусі Ріхард Вагнер вирішив переробити сюжетні ситуації п'єси Шекспіра «Міра за міру», яку обрав як основу лібрето нової опери. Як зізнався композитор в мемуарах, на вироблену ним трансформацію літературного першоджерела крім згаданих двох романів вплинули французькі та італійські опери з того репертуару, яким він диригував. Він згадує «Німу з Портічі» Д. Обера і навіть твори «лагідного сицилійця» В. Белліні. Останнє ім'я виникло у зв'язку з тим сильним враженням, яке справив на нього гастрольний виступ відомої співачки В. Шредер-Деврієнт в ролі Ромео в опері В. Белліні «Капулеті і Монтеккі». Саму музику він вважав поверхневою і порожньою. Але повинен був задуматися, чому ж так захопив публіку створений співачкою «сміливий, натхненний образ юного героя-коханця»? Разом з тим абсолютно байдужою залишила ту ж публіку опера «Евріанта» вагнерівського кумира дитячих років К. М. Вебера. «Я не знав, – пише Р. Вагнер, – як мені відповісти одному однодумцю Лаубе, коли він вказав мені на всю вимученість цієї вистави, особливо коли він протиставив йому захоплююче враження від постановки «Ромео»¹⁰⁰. Так під впливом всіх вище названих чинників народилися новий стиль і новий характер опери «Заборона кахання».

Спочатку згадаємо, що ж являла собою взята за основу п'єса В. Шекспіра. Дослідники відносять «Міру за міру» (1604) до «важких» комедій англійського драматурга. У ній превалує серйозна проблематика і головними виявляються персонажі, які її представляють. Фарсові і комедійні епізоди в основному грають роль інтермедій, іноді занадто розтягнутих і не завжди органічно вплетених в основну сюжетну лінію. Відрізняє п'єсу винахідливо закручена і зовсім не комедійна інтрига.

Поштовхом для її розвитку стає експеримент правителя умовного місця дії – Відня – Герцога. Останній вирішив інсценувати свою відсутність і залишити замість себе двох вірних людей, намісника Анджело, що має

¹⁰⁰ Вагнер Р. Моя жизнь .- М.: Изд-во Экмо; СПб , : Изд-во Terra Fantastica , 2003 . – С- 108, 109.

бездоганну моральну репутацію, і старого вельможу Ескала. Анджело дана повнота влади, щоб зупинити викликане занадто ліберальною політикою Герцога псування моралі і повернути силу законів, які суворо карають звідництво, розбещеність і перелюб. Переодягнувшись в костюм ченця, Герцог нікуди не виїжджає і спостерігає за діями своїх підлеглих і за тим, що відбувається в його володіннях.

Першою жертвою відновлених Анджело суворих законів стає благородний юнак Клавдіо. Він вступив в інтимні стосунки зі своєю нареченою Джульєттою до укладення шлюбу, якому перешкождали її батьки, і тепер вона чекає від нього дитину. За наказом Анджело Клавдіо засуджений до смертної кари, незважаючи на те, що на його захист виступив Ескал і співчуття до долі в'язня проявив навіть тюремник. Клавдіо просить друга Луціо відправитися в монастир, куди послушкою щойно поступила його сестра Ізабелла, і вблагати її клопотати перед Анджело про пом'якшення вироку. Він сподівається, що суворий намісник не встоїть перед проханням цнотливої юної особи. Подолавши коливання, Ізабелла погоджується захистити брата, хоча і не заперечує його провини. Коли вона потрапляє до намісника, прохання її, незважаючи на все її красномовство, спочатку не може похитнути його суворість. Однак раптово Анджело охоплює нездоланна пристрасть до прекрасної захисниці. Не в змозі подолати спокусу, він пропонує їй образливу угоду: віддатися йому в обмін на свободу брата.

Мерзенна пропозиція викликала обурення чистої невинної дівчини. Вона чекала, що її брат, якому вона все розповіла, вибере смерть ганьбі, яка в разі згоди очікував би його сестру. Але Клавдіо виявився не таким сильним духом, що викликало у Ізабелли сум'яття. Новий поворот інтриги, і її ускладнення виникають за підказкою ченця, в образі якого виступає Герцог. За його сценарієм в подальшому ході дії вдало розігрується складний сюжет з підміною на нічному побаченні Ізабелли колишньою нареченою Анджело Маріанною, яку він колись безжально кинув і несправедливо звинуватив. Не

втримавши свого слова від страху перед викриттям Анджело не тримається даного дівчині слова і підступно наказує стратити Клавдіо, а також у знак виконання наказу надіслати йому голову страченого відразу після того, як позбудеться честі сестра юнака. Але за намовою того ж уявного ченця тюремник також здійснює заміну. Клавдіо залишається в живих, а обдурений намісник отримує голову іншого померлого в'язня, не підозрюючи при цьому, що обдурений він вже вдруге. Адже на нічному побаченні він залишався наодинці не з Ізабеллою, а з Маріанною.

На стадії розв'язки герцог влаштовує цікавий спектакль з викриттям Анджело. Свої ролі отримують в цій виставі Ізабелла, Маріанна, безпутний наклепник Луціо. В результаті зло виявляється покараним, а закони комедії торжествують над драмою. Після таємного побачення з Анджело, люякого вона любила і якоякий її кинув, Маріанна йому все прощає і погоджується стати його з дружиною не тільки за наказом Герцога, але і за покликом власного серця. Анджело висловлює щире розкаяння і готовність заплатити смертю за свій злочин. Під впливом благання Маріанни, до якої приєдналася також Ізабелла, Герцог прощає грішника. Свою нагороду отримує в загальному щасливому фіналі Ізабелла, якій Герцог пропонує руку і серце. Єдиний, кому доводиться розплатитися за негідну поведінку принизливим покаранням, це пустодзвін, гульвіса і наклепник Луцій. Його відшмагали і потім змусили взяти в дружини шльондру, яка народила від нього позашлюбну дитину.

В якому ж напрямку сталася переробка цього сюжету Ріхардом Вагнером? Перш за все, він переносить дію в Палермо. Сицилія XVI століття представлена тут як «земля обітована» сонця, свободи моралі, буйства життєвих сил. Карнавальні веселощі, вино і кохання – таким було кредо життєрадісних сицилійців, поки в їхньому краю не з'явився німець-намісник Фрідріх. Він видав наказ, який все це забороняв під страхом найсуворіших покарань. Через ті зміни, яких зазнав у опері головний характер намісника,

сама інтрига тут дещо спрощується. Послаблюється пов'язана у Шекспіра з образом Анджело складна філософська тема «міри за міру». Анджело був безжалісний і не пробачив грішника, а відразу після цього сам впав у гріх ще більш непростимий. Одне моральне падіння спричинило за собою наступні негідні вчинки. У п'єсі ми спостерігаємо, як строгість його зовнішньої поведінки в результаті перетворюється в лицемірство. Але у Шекспіра в фіналі Анджело побачив, до чого це призвело, і знайшов сили себе засудити.

Місце Анджело займає у Р. Вагнера чужоземний охоронець моралі Фрідріх (бас). Пуританській стриманості німця протиставлений гарячий південний темперамент сицилійців, для яких емоційність і схильність віддаватися чуттєвим поривам цілком органічні. Ця різниця підкреслена реплікою, яку під впливом жіночих чар, натякаючи на указ Фрідріха, вимовляє капітан поліції Бригелла: «Утримання від кохання можуть витримати тільки німці». В опері не введений Герцог як рушійний початок і прихована наскрізна нитка всього сюжету. Лише в кінці і вже під завісу повідомляється про прибуття короля, а також про те, що заочно він встиг скасувати введений Фрідріхом драконівський закон. Також великодушно прощається в присутності всього народу викритий присоромлений намісник, готовий понести покарання за свою провину.

У п'єсі Шекспіра бажання Герцога боротися з розбещеністю вдач мотивовано обстановкою, яка запанувала у Відні. Доказом небезпечного падіння моралі стають такі негативні персонажі, як Луціо, двоє його приятелів-дворян, розумово убогий констебль Пена, звідниця Переспіла і її слуга Помпей. Вони говорять непристойності, цинічно ставляться до шлюбу і материнства, вважають нормою звідництво і продажну любов.

Пов'язана з даними персонажами інтермедійним ліній п'єси в інтерпретації Ріхарда Вагнера кардинально змінюється. У всіх сюжетних перипетіях в опері бере участь галаслива юрба та її представники. Масові хорові сцени наділяються важливими драматургічними функціями. Замість

знижених фарсових і негативних персонажів композитор вводить простонародні образи темпераментних сицилійців, готових відстояти своє право насолоджуватися природними життєвими радощами, ворожими святенницькій пуританській моралі. Це власник таверни Даніель (бас), його слуга Понтій Пілат (тенор-буф), якого батьки наділили настільки невідповідним ім'ям, через що йому доводиться відповідати за вчинки відомої особи євангельської історії. Чарівна кокетлива Дорелла (сопрано), яка раніше служила Ізабеллі, а тепер допомагає Даніелю. Яскравими комедійними фарбами окреслено образ шефа розшукової служби Бригелли (бас-буф).

Як і у Шекспіра, дві героїні, Ізабелла і Маріана, діють спільно, що допомагає викрити лицемірство Фрідріха. Але в п'єсі передісторію Маріанни, обманутою і залишеною Анджело, розповідає Ізабеллі переодягнений в ченця Герцог. В опері юні особи були знайомі з дитинства, а потім зустрілися як послушниці, що вступили в монастир святої Єлизавети.

Опера складається з двох актів і одинадцяти музичних номерів. Три них, Інтродукція і два фінали актів, являють собою великі, складно побудовані ансамблево-хорові сцени. Хор бере дієву участь у всіх подіях. В Інтродукції (№2), що займає першу картину **першого акту**, дія відбувається в мальовничому міському передмісті в таверні Даніеля. Народ схвильовано обговорює останні події, пов'язані з указом намісника. У взаємодії з хором тут виступають вісім персонажів: Даніель, Дорелла і Понтій Пілат, шеф поліції Бригелла, Клаудіо, якого стражники ведуть у в'язницю, а також друг Клавдія Люціо, якому він доручає розшукати Ізабеллу, і двоє їх приятелів Антоніо і Анжелло.

Друга картина переносить у двір монастиря святої Єлизавети. Вона починається дуєтом Ізабелли і Маріанни (№3), мелодія якого прекрасена вишуканими фіоритурами. Р. Вагнер ніби підкреслює, що юні послушниці – аристократки з вищого світу. Кожну з них привела в монастир своя доля. Ізабелла прийшла сюди, втративши батьків. А Маріанна сама ділиться з

подругою пережитим нещастям. Вона зізнається, що новий намісник – її чоловік, який кинув її заради службової кар'єри.

У монастирському саду з'являється посланник Клавдія Люціо, щоб спонукати Ізабеллу заступитися за брата. Звучить їхній дует (№4), в якому змальований палкий характер Люціо і його наполегливість у досягненні мети. Ізабелла коливається, не відразу відгукується на його заклики, бо не впевнена в успішності своєї місії. Р. Вагнер повністю змінює характер шекспірівського Люціо і перетворює даного персонажа в одну з найяскравіших постатей. В опері Люціо вже не лицемірний наклепник і хвалько. Він показаний як відчайдушний шибайголова, герой натовпу, але разом з тим вірний друг Клавдія, який всіма силами береться допомогти йому в біді. Коли він зустрічає Ізабеллу, в серці його зароджується кохання. Спочатку в силу жвавості його характеру в щирість його почуттів цнотлива посласниця не хоче вірити. Але він зможе довести справжність свого кохання, коли з усім запалом молодості відреагує на розповідь Ізабелли про ницість Фрідріха і, не розмірковуючи, кидається захищати її честь.

У третій картині першого акту події переносяться в офіційне приміщення залу судового засідання. У відсутності намісника в ролі вершителя закону тут виступає Бригелла. За допомогою музичного рішення композитор акцентує ідею подвійної заміни представника верхньої влади. Подібно до того, як Фрідріх тимчасово поставлений на місце Короля, Бригелла намагається виступати в ролі Фрідріха. У його Арії, якою відкривається № 5, і в оркестрі, і у вокальній партії розробляється в різних варіантах *тема заборонного закону*, що вперше з'явилася в увертюрі. Бригелла хоче акцентувати всю свою важливість і відчутти себе нітрохи не менш значущим, ніж сам намісник. В увертюрі унісонна тема заборонного закону з низхідним секстовим стрибком в пунктирному ритмі, «повзучими» хроматичними ходами і ствердною інтонацією в закінченні звучала як суворе проголошення. В експозиційному розділі нею тричі переривалися звуки

свята, також вона набувала активий тематичний розвиток у розробці. Р. Вагнер застосував тут прийом, аналогічний з тим, який був використаний в увертюрі до «Цампи». Але, на відміну від Ф. Герольда, в «Забороні кохання» названа тема виступає в ролі лейтмотиву, який має наскрізне значення, зокрема, стає тематичної основою арії Брігелли.

Сольний номер шефа поліції переростає в ланцюг ансамблів (дуєт, терцет, секстет) з підключенням хору. Поступово розгортається яскрава комедійна сцена, побудована за принципом знаменитих росінієвських крещендуючих ансамблів. Портрет Брігелли цілком тут відповідає амплуа буффонного баса. Як і аналогічні персонажі в операх Дж. Россіні, його поведінка дає привід весело посміятися над людськими слабкостями. Витримати тон суворого судді цьому не байдужому до жіночої статі сицилійцю виявляється зовсім не просто, особливо, коли доводиться проявити строгість по відношенню до чарівної Дорелли. Остання підсміюється над ним, але разом з тим спритно заманює своїми чарами. В дуєті Брігелли і Дорелли композитор демонструє вільне володіння віртуозним буффонним стилем. Поряд з впливами Дж. Россіні тут чуються відзвуки французької опери комік та її стилістики, що стала предтечею майбутньої оперети. Подібно до опери «Феї», заснованій на п'єсі К. Гоцці, і у «фривольній», як її назвав сам автор, «Забороні кохання» простежуються впливи італійської комедії dell'arte. За словами Д. Борхмайера, «у сцені з участю Брігелло, Понтіо і Дорелли у першому акті це ще більш помітно, ніж у «Феях»¹⁰¹. Комічна сцена, в якій поліцейський чин, підкорений красою кокетливої Дорелли, незграбно намагається висловити свої почуття, передбачає аналогічний серйозний епізод, коли об'єктом домагань Фрідріха виявиться Ізабелла. В кінці дуєту натовп, схвильованаий долею полонянки, обвинуваченої в порушенні заборони, пробує вдертися в приміщення, в той

¹⁰¹ Dieter Borchmeyer. Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutchen! "Das Lebeswerbo" oder die Gesangsoper als erotisch politische utopia /Richars Wagner. Die Fruhwerke. Rienzi. Das Lebeswerbot. Die Feen. NordConcept GmbH? Kulmbach, 2013. S.115

час, як Бригелла марно намагається забарикадувати двері. Народ на чолі з Антоніо, Анжело і Понтієм Пілатом нарешті проривають заслони. Починається великий, складно побудований Фінал першого акту (№6). Тут вперше з'являється Фрідріх. Він пробує встановити порядок і з'ясувати причину, чому сталося порушення. На його вимогу приводять Клавдія. Фрідріх повідомляє йому смертний вирок, який буде приведений у виконання вже на наступний день.

За брата заступається Ізабелла. Дуєт її з Фрідріхом органічно включений в наскрізну дію фіналу. Починається він смиренным благанням дівчини (цифра 13, Adagio). Звучить лірична тема в м'якому шестидольному ритмі. Мелодія з характерними спадаючими стрибками розцвічена хроматизмами. Наростаюче хвилювання виражено хвилеподібним рухом з поступовим підйомом у високий регістр, ускладненням гармонії в кульмінаційній зоні. Своє прохання Ізабелла завершує наполегливим зверненням, вимагаючи, щоб намісник відкрив своє серце, почув благання і виявив милосердя. Коли ж у короткій повторній фразі в такому милосерді він їй відмовляє і при цьому просилається на владу закону, Ізабелла з великим запалом протестує проти цього закону, який забороняє кохання.

Вокальна партія Ізабелли побудована в цьому епізоді на розгонистих мелодичних лініях і оснащена віртуозними каденціями. Фрідріх коротко реагує лише про себе, вражений подібним сплеском почуттів. Третя репліка Ізабелли звучить ще більш пристрасно і рішуче (цифра 17, епізод Allegro con anima). Вона звинувачує Фрідріха в жорстокості, наступаючи на нього. Хвилеподібна фраза, яку Ізабелла двічі вимовляє майже без пауз, звучала в оркестровому викладі в увертюрі. Під таким енергійним напором розгублений Фрідріх несподівано відчуває себе підкореним красою палкої прохачки. В оркестрі в цей час викладається імпульсивна мажорна тема, побудована на повторенні і неухильному розростанні коротких хвилеподібних мотивів (цифра 19, Allegro molto). У ній втілено хвилювання і

гарячкове нетерпіння, що охопило Фрідріха. Можна назвати цей музичний образ лейттемою влади кохання, здатної розтопити навіть залізне серце намісника. Саме в такому значенні Р. Вагнер використав даний тематичний матеріал в увертюрі.

В кінці виразної дуелі-протистояння Фрідріх прямо пропонує Ізабеллі віддатися йому в обмін на свободу брата. Обурена Ізабелла скликає свідків, щоб публічно викрити намісника. Дія завершується великим секстетом з хором. Фрідріх попереджає дівчину, що їй ніхто не повірить, знаючи його холодність і пуританський спосіб життя. Після цього в оркестрі знову звучить перша тема дуету, молитовне звернення Ізабелли до намісника. Хор і всі свідки намагаються дізнатися, що ж сталося, в той час як Ізабелла думає, як їй вчинити далі. І тут її осіняє щаслива думка залучити до боротьби з намісником Маріанну. Вона призначає Фрідріху побачення, про місце і час якого обіцяє повідомити в листі. Народ в розгубленості, не може зрозуміти поведінки Ізабелли, впевнений, що її місія завершилася невдачею, бо Фрідріх суворо нагадує, що встановлений ним закон залишається в силі.

Другий акт починається на тюремному дворі, де відбувається побачення Ізабелли з Клавдієм (Дует, № 7). Ізабелла прийшла повідомити брата про розмову з намісником і про запропоновані ним умови. Спочатку реакція Клавдія її надихає. Брат готовий померти, але не купити собі свободу ціною ганьби і приниження рідної сестри. Але думка про близьку смерть несподівано змінює його настрій, він у відчаї благає Ізабеллу його врятувати. Дует згоди переростає в драматичний ансамбль розбіжності. Ізабелла звинувачує брата в боягузстві і йде зі словами, що ніколи не пробачить йому його ганьби.

Наступні два епізоди – №8, Сцена і речитатив і № 9, Терцет – пов'язані з розробкою і введенням в дію плану Ізабелли відправити на побачення з Фрідріхом замість себе Маріанну. У цьому їй допомагає Дорелла. Люціо не посвячений у цей план. Він готовий на відкриту війну з мерзенним

намісником, щоб захистити честь коханої. І якщо його реакція радує Ізабеллу, то сам він буде переживати ревнівні почуття, потай спостерігаючи за подіями, які розгорнуться на головному проспекті міста під час карнавальної ночі.

Але перед цим Фрідріх залишиться наодинці і розкриє свої переживання в Сцені і Арії № 10. У короткому оркестровому вступі *Moderato assai* і у вступному розділі самої арії основу складає поліфонічний виклад лейттеми заборонного закону. В душі намісника борються суперечливі почуття. Але тут в пам'яті його спливає зустріч з Ізабеллою і її образ. В оркестрі проводяться обидві її теми, що звучали в дуеті. Наступний за їх ремінісценцією епізод *Andante con moto* є трепетним освідченням. Світла вокальна мелодія в Соль мажорі проводиться на тлі безперервних фігурацій кларнета, які передають справжнє хвилювання Фрідріха. Потім Дорелла передає йому лист від Ізабелли, якого він з таким нетерпінням чекав. Захоплення і торжество Фрідріха втілені в екстатичному швидкому розділі арії. Однак повтори основної мелодії тріумфального підйому чергуються з контрастними епізодами коливань і сумнівів. Композитор будує їх на переплетенні експресивних мотивів, пов'язаних з любовними переживаннями, і різних варіантів лейттеми заборонного закону, показуючи себе майстром симфонічної розробки музичного матеріалу.

В опері Р. Вагнера, як і у французькій опера-комік, крім головного корпусу музичних номерів є розмовні сцени. Одна з них передує фіналу другого акту. Дорелла признає в ній побачення Брігеллі, вимагаючи, щоб він з'явився на карнавал в костюмі П'єро. У карнавальній масці виступає в фіналі і сам намісник. Коли його впізнає і викриває Люціо, тільки завдяки спритності Дорелли вдається врятувати здійснення задуманого Ізабеллою хитромудрого плану. Сама Ізабелла слідом за цим з'являється в однаковій масці і костюмі з Маріанною, яка відправляється на побачення до власного чоловіка і залишається невпізнаною аж до фінального викриття.

Оперу завершує велика масова сцена, яка складається з декількох контрастних розділів. Вона насичена динамікою, активним рухом, сповнена гумору і радісних веселощів. Сцена пов'язана тематичною аркою початковою темою увертюри. Як вже говорилося, в увертюрі звучать і активно розробляються також інші теми опери (тема заборонного кохання, дві теми Ізабелли з її дуєту з Фрідріхом).

Виносячи таке масштабний і ретельно розроблений твір на суд публіки, композитор був упевнений, що знайде відгук. Однак його опера, поставлена під його власним керуванням, була розучена так поспішно, що ні співаки, ні оркестр не знали твердо своїх партій. До того ж скромний рівень магдебурського театру явно не відповідав складності матеріалу і вимогам, які він пред'являв до всіх компонентів спектаклю. В результаті автора очікував провал. Вистава зазнала повного фіаско. Через недоліки виконання зміст твору молодого композитора залишилося зовсім не зрозумілим. Зникли надії Р. Вагнера і його подруги на успіх, причому не тільки художній, а й фінансовий, який дав би можливість розрахуватися з боргами. Так безрадісно закінчився магдебурзький епізод в житті Р. Вагнера. Підводячи йому підсумок, композитор напише в своїх мемуарах про нові життєві завдання: «Відтепер «радість мистецтва» цілком відступила перед «серйозністю життя»¹⁰².

Підводячи підсумки, згадаємо слушні думки сучасного німецького дослідника Дітріха Борхмайєра. На його переконання у своїх коментарях Вагнер перебільшив повну протилежність двох своїх ранніх опер, бо між ними існують помітні зв'язки. У «Феях», а не тільки в «Забороні кохання», відчуваються впливи італійської опери, особливо Россіні. У той же час в «Забороні кохання», яку сам автор вважав створеною в руслі традицій італійських і французьких, помітні перетини з «Фіделіо» Бетховена: «Друга дія в обох операх починається сценою у підземеллі, з ув'язненим, якого

¹⁰² Вагнер Р. Моя жизнь. – М. : Изд-во Экмо; СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С.152.

спасає жінка, і опера закінчується з появою *deus ex machine*, який кладе кінець тиранічній деспотичній владі»¹⁰³.

На думку тогочасної критики найбільш вдало були написані в опері партії для жіночих голосів. Можливо, тут не обійшлося без порад Мінни, яка під час написання музики була першим суддею і слухачем «Заборони кохання», допомагала професійними порадами, бо мала прекрасний музичний смак і вміла переконати Ріхарда в своїй правоті. Правда, на прем'єрі вона не змогла бути присутньою і не стала свідком пережитого Ріхардом розчарування.

Опер «Заборона кохання» Д. Борхмайєр назвав у своїй статті «еротико-політичною утопією». Такий висновок він зробив, дослідивши у її естетичній програмі значний вплив ідей об'єднання «Молода Німеччина» і її очільника Германа Лаубе. Такі впливи позначилися і у тематиці критичних статей, які в цей час пише молодий Вагнер і які друкує «Газеті елегантного світу». Д. Борхмайєр говорить про те, які вимоги ставили представники «Молодої Німеччини до тогочасних німецьких авторів. «Полемізуючи з політичним консерватизмом, раціональною церковною ортодоксією, обтяжливою пуританською мораллю і відсталими політичними поглядами, проявляючи ентузіазм по відношенню до тогочасних повстанців і революціонерів: учасників Грецької війни за незалежність, липневої революції в Парижі. Польського повстання, вони вимагали, щоб митець грав пряму активну роль у сучасних подіях і, замість того, щоб оглядатися назад на міфологічне минуле, відображав реалії сьогодення; вони вихваляли чуттєву красу життя, вільного від умовних бар'єрів, і були адвокатами Утопії універсальної політики, яка виходить за національні кордони»¹⁰⁴.

¹⁰³ Dieter Borchmeyer. *Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutchen! "Das Lebesverbot" oder die Gesangsoper als erotisch politische utopia /Richars Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Lebesverbot. Die Feen.* NordConcept GmbH. Kulmbach, 2013. S.113

¹⁰⁴ Dieter Borchmeyer. *Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutchen! "Das Lebesverbo" oder die Gesangsoper als erotisch politische utopia /Richars Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Lebesverbot. Die Feen.* NordConcept GmbH. Kulmbach, 2013. S.115

3.3. Мінна і Вагнер у Кенігсберзі. Одруження і подальші випробування

У травні 1836 року Мінна вперше прибуває як нова запрошена примадонна до Кенігсбергу. Розлука активізує її переписку з Ріхардом, який залишився в Магдебурзі. У цих листах він постає ніжним закоханим, сповненим вдячних і теплих почуттів до своєї нареченої. З кожним днем розлука стає для Ріхарда все більш обтяжливою. Кенігсбергські листи показують, наскільки сильною була їхня взаємна пристрасть і духовний зв'язок. Р. Вагнер починає більш наполегливо заговорювати з нею про майбутнє весілля.

У Кенігсберзі положення Мінни укріпилося. Місцевий театр переживав далеко не кращі часи, і запрошення актриси такого рівня повинно було послужити хорошою приманкою для публіки. Серед умов, які при підписанні контракту Мінна висунула керівництву театру, було призначення капельмейстером театру Ріхарда Вагнера. Без виконання цієї вимоги вона відмовилася остаточно прийняти ангажемент і залишитися в Кенігсберзі. В результаті до столиці Східної Пруссії швидко після цього прибув сам композитор. Привабливою йому здалася пропозиція, передана через директора театру К. Ф. Церфа, поставити незабаром «Заборону кохання». Та тільки-но Р. Вагнер підписав контракт і в липні 1836 року з'єднався з Мінною в Кенігсберзі, райдушні надії на постановку його опери швидко розсіялися¹⁰⁵.

Офіційний вступ молодих людей до шлюбу відбувся 24 листопада 1836 року. Р. Вагнеру було на цей час двадцять три, Мінні – двадцять сім років. Церемонія проходила в Трагхаймській церкві Кенігсберга і супроводжувалася цілою концертною програмою, якою диригував наречений. Прозвучали сцени з «Німої з Портічі» Д. Обера. Мінна виконувала в них у вигляді пантоміми безсловесну роль Фенелли.

¹⁰⁵ У 1868 році Вагнер подарував партитуру цієї опери Людвігу 11, назвавши її "гріхами молодості".

Члени сім'ї Ріхарда вважали цей шлюб занадто раннім, до того ж наречена була безприданницею і належала до низького соціального кола. Але на подив брата підтримала сестра Розалія. Батьки Мінни були так само стурбовані матеріальною стороною шлюбу, розуміючи, наскільки ненадійним в цьому відношенні є положення молодого музиканта. До того їх хвилювала і майбутня доля незаконнонародженої дочки Мінни Наталі, яку Ріхарду спочатку представили як її молодшу сестру.

Вимушений у Кенігзберзі на бездіяльність, перебуваючи у колі театральних інтриг, він згадував провал «Заборони кохання» і аналізував його причини. Мабуть твір цей виявився занадто складним для скромного провінційного театру. Вагнеру спала думка долучитися до створення більш популярного оперного репертуару легкого розважального стилю. За основу лібрето він обрав одну з казок із збірки 1001 ночі. Перші часткові видання цієї пам'ятки арабської й персидської літератури з'являлися на початку ХІХ ст., а її повне видання арабською мовою вийшло з друку у Каїрі в 1835 році. У науковій літературі ще й досі точаться дискусії щодо походження всієї збірки та її окремих частин. Обраний Вагнером сюжет, у якому попри панування мотивів жіночої хитрості й винахідливості йдеться про перемогу чоловіка, міг його зацікавити перегуками з авантюрними казковими пригодами, відтвореними у «Обероні» улюбленого ним К. М. Вебера. Казка, яка його зацікавила, належала до побутових фоблію із живою інтригою та персонажами, взятими із міського середовища середньовічного Багдаду. Однак Вагнер переніс її дію у сучасність і почав опрацьовувати текст, плануючи його озвучення у музиці «у легкому, напівфранцузькому стилі». Текст лібрето під назвою «Щасливе ведмеже сімейство» він закінчив і пізніше подарував рукопис другу-віолончелісту Францу Льобману. Музику теж почав писати, але потім рішуче відкинув весь намір пристосування до невибагливих смаків тогочасних оперних відвідувачів.. Про долю уривків, які зберіглися, йшлося у першому розділі дисертації. Задум написання опери

«Рієнці» повернув його у бік серйозних масштабних творів драматичного спрямування. Однак слід від праці над «Ведмежим сімейством» можемо знайти у особистих стосунках з Мінною, яку він у деяких своїх листах ласкаво називав «ведмежатком» (Mutz).

У короткому викладі сюжету твору, який Вагнер подає у мемуарах «Моє життя», він описує сцену появи водія ведмедя з ведмежатком в розпал аристократичної вечірки заручин головного героя. Шоковані гості дізнаються, що наречений має низьке походження, а водій ведмедя і ведмежатко – це його батько і переодягнений у ведмежу шкіру брат. Шлюбний контракт зі скандалом розривається, чого й добивався герой.

Адже його хитрістю хотіли одружити з некрасивою багатогою нареченою. Винуватицею всього була молода красуня, яка хотіла покепкувати з нього і влаштувала цей розигриш. Коли ж юнак запросив на урочисту шлюбну церемонію своїх віднайдених рідних, з якими давно розлучився, ефект від своєї витівки він передбачив. Таким чином перемога залишилася за ним, а замість потворної багачки його дружиною стала сама ця юна красуня. На основі словесного тексту Вагнера і знайдених музичних епізодів зінгшпіль під назвою «Чоловіча хитрість більше жіночої, або Щасливе ведмеже сімейство» у ювілейний вагнерівський 2013 рік був з успіхом втілений на сцені одночасно у Берліні і Нюрнберзі.

Однак повернемося до Кенігзбергу і подивимося, як склалися стосунки Ріхарда Вагнера і Мінни. Незважаючи на борги, що тяглися ще з Магдебурга, сімейну квартиру подружжя обставили з усією можливою розкішшю, бо Вагнер вважав це необхідною умовою для творчого натхнення. Разом з Мінною тут поселилася і Наталі, стосунки якої з матір'ю виявилися досить напруженими. Мінні доводиться розриватися між домашніми обов'язками і сценою.

Ріхард проявляє піклування про сценічні успіхи дружини. Він займає її в головній ролі язичниці Марги в п'єсі Й. Зінгера «Прав, Британія», до якої

пише увертюру, марш і хор священників. Прем'єра цього витриманого в романтичному ключі епічного спектаклю відбулася 17 лютого 1837 року. Увертюра «Rule Britannia» у подальшому буде виконуватися в концертах і вважатися передвісницею майбутньої увертюри до «Летючого голландця». Як пише сам Вагнер, вона «була розрахована на дію великих мас: наприкінці її до багатого і без того оркестру я додав військовий духовий склад»¹⁰⁶. Згадує він і про нездійснений задум увертюри «Наполеон». Він не реалізував цю ідею, бо не зміг вирішити естетичну ділему, «чи можливо передати сумну долю, яка чекала французького імператора в Росії, ударом тамтама»¹⁰⁷.

У квітні 1837 року Р. Вагнер, нарешті, утверджується на посаді музичного керівника Кенігзберзького театру, але оперна трупа на той час несподівано розпадається. Знову перед ним все валиться. В репертуарі ще залишаються опери «Жидівка» Ф. Галеві і «Норма» В. Белліні, якими диригує Л. Шуберт. На відміну від оперних з більшим успіхом йдуть драматичні спектаклі, в яких бере участь Мінна.

31 травня 1837 Ріхард Вагнер приходить після оркестрової репетиції додому і виявляє, що Мінна і Наталі, забравши всі свої речі, втекли. Це було пов'язано зі запальністю і жорстокістю, які виявляв Вагнер в їх сімейних стосунках, а також з бурхливими істеричними реакціями самої Мінни, що не витримувала образ, які сипалися на неї. Переляканий тим, що сталося, Вагнер відправляє депешу її батькам. Останні сприймають це повідомлення як знак розриву стосунків дочки з чоловіком. Через два тижні після його вибачень і наполегливих прохань відбулося очікуване примирення. Ріхард їде в Берлін, де підписує контракт на посаду капельмейстера оперного театру в Ризі. В цей час в Кенігсберзі Мінну осаджують кредитори. Щоб мати можливість виїхати з міста, довелося закласти всі весільні подарунки. Мінна опинилася в ситуації такого ж безгрошів'я і матеріальної скрути, як і в свої дитячі роки, у нужденному стані, з якого вона всіма силами намагалася вирватися.

¹⁰⁶ Вагнер Р. Моя жизнь. – М.: Изд-во Эксмо, СПб.: Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. 168.

¹⁰⁷ Там само.

Поведінка дружини, що втекла від Р. Вагнера з коханцем, викликає його розгубленість. Він вбачає в цьому частку своєї провини. Саме в цей складний період особистих переживань йому потрапляє в руки історичний роман Е. Бульвер-Літтона «Рієнці, останній римський трибун». Сюжет захоплює його, народжується ідея створення нової опери. Як буде і надалі, розв'язанню особистої кризи допомагає творчість.

Остаточне примирення подружжя відбувається вже в Ризі, де восени 1837 року Р. Вагнер починає свій перший сезон.

Висновки по третьому розділу

Підводячи підсумки нелегкого стартового періоду в біографії і творчості Ріхарда Вагнера, можна стверджувати, що у творчому плані він виявився плідним. Були написані дві повнометражні опери, різні за жанровими витоками і стильовими ознаками. Перша з них, «Феї», мала більше рис, які одержать широкий розвиток у майбутньому. В опері «Заборона кохання» проявився комедійний дар, а також схильність до світлої лірики, що на повну силу проявлять себе значно пізніше і стануть визначальними в опері «Нюрберзькі мейстерзінгери». Як зазначав Г. Краукліс, тут був зроблений крок вперед також у створенні великих драматичних сцен. Наголошує дослідник і на тому, що «мотив заборони» («тема заборонного закону», за нашим визначенням), якій зівучить вже в увертюрі, використовується у подальшому у ролі справжнього лейтмотиву, що «дозволяє бачити у ньому передвісника майбутньої лейтмотивної драматургії Вагнера»¹⁰⁸.

Що стосується його сімейного життя і стосунків з молодою дружиною, то можна відзначити самовідданість Мінни. Коли мова зайшла

¹⁰⁸ Рихард Вагнер. Начало пути. Своеобразие творческого развития Вагнера / В кн.: Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья. – Москва: Композитор, 2003, с. 30.

про заплановану постановку «Заборони кохання», грошей не вистаало серед іншого і на переписку нот. Мінна, яка на той час ще не була дружиною композитора, прийшла на допомогу і продала свій дорогий срібний браслет, що дало змогу розв'язати фінансові ускладнення. Можемо нагадати, що Вагнер тільки шукав власний творчий шлях і був початківцем з невизначеним майбутнім. В той же час успішна актриса Мінна Планер вже зробила непогану кар'єру. Одружившись, вона не злякалася домашніх турбот і клопотів, успішно вела господарство, а при цьому намагалася сприяти просуванню Вагнера по службових сходах, налагоджувати його стосунки з людьми і виступати в ролі його офіційного представника і адвоката.

РОЗДІЛ 4

Перший капельмейстер Німецького театру в Ризі.

Опера «Рієнці» як завершення етапу творчого становлення і шлях до завоювання Парижу

4.1. Диригентська діяльність і творчі проекти ризького періоду.

Фінансова катастрофа, криза *сподівань, стрибок у майбутнє*

Ще до того, як Вагнер опинився у Ризі, він одержав деякі важливі для майбутньої творчих планів художні враження. Складним був для нього період після провалу «Заборони кохання» в Магдебурзі та закінчення контракту зі збанкрутілою оперною трупю. Вже згадувалося і про його переживання, які стосувалися ускладнень стосунків з Мінною. Р. Вагнер знову знаходиться на роздоріжжі. Поїздка до Лейпцигу і зустріч з рідними, якими він познайомив Мінну, не повідомляючи про їхні майбутні плани, остаточно переконала його в необхідності досягнення повної фінансової самостійності. Та й Лейпциг на цей раз розчарував своєю музичною атмосферою, у музичному житті міста у цей час загальним улюбленцем і провідною постаттю став Ф. Мендельсона-Бартольдї, який очолив Гевандхаус. Р. Вагнер зробив висновок про зміну смаків публіки, схильної до більшого консерватизму. До такого висновку він прийшов після того, як була холодно прийнята його увертюра «Колумб». Раніше вона мала успіх, а в Магдебурзі зустріла особливо гарячий прийом. Але меломани Лейпцига були зачаровані появою в місті нового диригента, піаніста і композитора. Ф. Мендельсон почав активно проводити тут свою репертуарну політику, орієнтовану на пропаганду класичних шедеврів і відродження творчості І. С. Баха. Р. Вагнер вважав, що ці обставини стали причиною байдужого прийому його «Колумба», твору, який став зразком бурхливої, не до кінця впорядкованої фантазії прагнучого до слави молодого генія.

В очікуванні можливостей отримати нове місце роботи Р. Вагнер в травні 1836 вперше відвідує прусську столицю Берлін. Дуже швидко були зруйновані його надії поставити на сцені приміського театру в Кенігштеде «Заборону кохання» і там же отримати місце капельмейстера. Так як обіцяного контракту в Кенігсберзі теж доводилося чекати, в Берліні композитор залишився ще на якийсь час. З отриманих художніх вражень найбільш вразила його постановка масштабної опери Г. Спонтіні «Фердинанд Кортес», яка відбулася під керівництвом самого автора. Опера була написана ще в 1809 році. Нова її редакція була створена в 1817-му році, що можна вважати свідченням незгасаючої популярності твору. З 1820 року Г. Спонтіні став провідною музичною фігурою Берліна, де обіймав посаду генерального музик-директора Королівського оперного театру, а у 1833 році навіть був обраний членом Пруської Академії мистецтв.

У своїй монографії «Історична опера епохи романтизму» М. Черкашина характеризує «Фердинанда Кортеса» як попередника французької «великої» опери. В опері відтворюються події, пов'язані з іспанським завоюванням Мексики. Особливого розмаху набувають в ній масові хорові сцени. Так, грандіозна картина жертвопринесення, якою відкривається перший акт, будується на чергуванні чотирьох хорових номерів. Через хорову драматургію розкривається конфлікт двох сил: охоплених релігійним фанатизмом тубільців на чолі з Верховним Жерцем і приречених на смерть іспанських вояків. Особливо виділяє дослідниця в цій масштабній сцені третій хоровий епізод – триголосний гімн без супроводу, з яким виступають полонені іспанці: «Подібні лаконічні пісні-кредо – «емблема» однієї з сил, що борються – гратимуть важливу роль в музично-драматургічному розвитку історичних опер 20-40-х років (баркарола Мазаньелло в «Німії з Портічі» Обера, хорал гугенотів, пісня Марселя, гімн анабаптистів в операх Мейєрбера, «пісня боротьби» і «гімн битви» в

«Риенци» Вагнера»¹⁰⁹.

У своєму відгуку на берлінську виставу молодий Р. Вагнер звернув увагу не стільки на виконавців сольних партій, які його мало вразили, скільки на злагодженість і єдність цілого, чудовий ансамбль усіх складових. «Я отримав нове поняття про своєрідну грандіозність великих театральних вистав, всі частини яких, шляхом різкої ритміки, підіймались до оригінального, незрівнянного ні з чим роду мистецтва. Це чітке враження міцно вкоренилося в мені і керувало при задумі «Риенци», так що художньому відношенні Берлін залишив сліди у всьому ході мого розвитку»¹¹⁰. Так вперше зародилася у свідомості майбутнього оперного реформатора ідея *Gesamtkunstwerk* «цілісного твору мистецтва». А до практичної її реалізації він приступить, коли почне працювати над новою оперою.

Німецький переклад роману Е. Бульвер-Літтона «Риенці, останній римський трибун» був зроблений незабаром після того, як з'явилося його англійське видання. Як сам Р. Вагнер згадує в мемуарах «Моє життя», вперше він познайомився з романом англійського письменника в кінці травня 1837 року, перебуваючи деякий час в околицях Дрездена в Блазевіце. Це був кризовий момент в його біографії, пов'язаний з пошуком нового місця призначення і з ускладненням стосунків з Мінною. Нове зникнення Мінни, яка під слушним приводом покинула Блазевіц, сварка Вагнера з її рідними і подальше перебування в Дрездені в сім'ї сестри Оттілії, – на тлі всіх цих подій народжувався задум майбутньої опери і створювалися перші начерки тексту. Наведемо слова самого Р. Вагнера: «В сумні дні мого останнього перебування з Мінною в Блазевіце я прочитав роман Бульвер-Літтона «Кола ді Риенци». Тепер, відпочиваючи в благодатному спілкуванні з моїми рідними, я став розробляти план великої опери, побудованої на сюжеті цього

¹⁰⁹ Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования). – Киев : Музична Україна, 1986. – С.22.

¹¹⁰ Вагнер Р. Моя жизнь. – М.: Изд-во Эксмо, СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. 157.

твору. Якщо я і був змушений поки знову звернутися до невеликого театру, але, у всякому разі, я твердо вирішив від тепер домагатися розширення поля моєї діяльності»¹¹¹. На початок 1838 року літературний текст майбутньої опери був закінчений, і можна було приступати до створення музики.

Роботу над оперою і композитор продовжить вже в Ризі, де почне писати музику і куди його запрошують як диригента місцевої Німецької опери. Тут він буде диригувати улюбленим публікою та заохочуваним директором театру репертуаром, що включав постановки опер В. Белліні, Г. Доніцетті, Д. Обера, інших тогочасних французів, а також нескладні комедії і водевілі.

Згідно з уточненими новими даними, Ріхард прибуває до Риги 16 (4) серпня 1837 року, в через три дні по тому одержує вид на проживання¹¹². Йому лише 24 роки і він сповнений честолюбних планів, хоча не планує надовго затриматися у цьому місті, яке з першого погляду не здалося йому привітним і затишим. Певіний час Рига знаходилася під владою Швеції. У 1710 році у ході Північної війни вона увійшла до складу Російської імперії. Незважаючи на це німецька культура і мова тут все ще панували. У економічному розвитку міста і зовнішніх контактах позитивну роль відігравав досить потужний морський порт, функціонування якого сприяло торговим стосункам із сусідніми країнами.

Гроші на відкриття і утримання міського Німецького театру дали заможні ризькі купці. Багато в чому він був схожим на аналогічні провінційні театри, у яких Вагнер працював до того і з умовами яких був добре ознайомлений. Він одержав у Ризі посаду стршого капельмейстера з оплатою 800 рублів на рік. Як молодшого капельмейстера і свого колегу він зустрів тут добре знайомого йому ще по Лейпцигу Генріха Дорна, старшого за нього

¹¹¹ Вагнер Р. Моя жизнь. – М.: Изд-во Эксмо, СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С.178.

¹¹² Eckhart Kropon. Richard Wagner/ Chronik. – J.B. Metzler Verlag. Gmbrkt, Shtuttgart, 2016.

на 13 років. Спочатку стосунки з Дорном виявилися дружніми. Наприкінці 1837 року Генрих Дорн виконав його увертюру В–dur. Можна нагадати, що з 1829 по 1832 рік Дорн був директором придворного театру у Лейпцигу, і саме тут вперше виконав цю увертюру 16-річного Вагнера, подолавши сильний супротив оркестру¹¹³. Перебуваючи на посаді музичного директора оперного театру у Кенрігзберзі, Дорн написав чотириактну оперу «Жебрачка», текст до якої створив Карл фон Гольтей (1798-1880). Цей популярний у свій час письменник у 1836 року зайняв посаду директора Німецького театру у Ризі. За словами російського історика театру Всеволода Чешихіна, саме Дорн сприяв появі Вагнера у Ризі. У мемуарах «Моє життя» Вагнер дає критичну оцінку постаті ризького начальника. За його словами, Гольтей «зараховував себе до кола «милих гульвіс», які бажали разом з тим мати репутацію розумників і дивилися на театр як на зручну і прийнятну громадською думкою арену фривольних ексцентричностей»¹¹⁴.

Кліматичні умови і вигляд міста налякали новоприбулого, «і він дав собі обітницю – вирватися з Риги якомога скоріше»¹¹⁵. Вже початкові кроки Вагнера на новій посаді виявили слушність такого наміру. Одразу молодий капельмейстер відчув розбіжність власних смаків з поглядами директора театру К. Гольтея. У розпорядженні останнього знаходилась не лише фінансова сторона діяльності театру, але й репертуарна політика. Незважаючи на бажання Вагнера почати перший ризький сезон якимось масштабним оперним твором, 1 вересня 1837 року йому довелося диригувати зіншпілем Карла Блума (1786-1844) «Марі, Макс и Міхель». Блум був досить популярним автором, якому належала заслуга перенесення на німецьку сцену рис французького водевілю. Сучасники характеризували його як

¹¹³ За спогадами Г. Дорна, в Ризі він був серед тих, кого Вагнер знайомив зі щойно написаними уривками опери «Рієнці».

¹¹⁴ Вагнер Р. Моя жизнь. – М.: Изд-во Эксмо, СПб.: Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С.180.

¹¹⁵ Див: Россия глазами Вагнера. Молодой Вагнер на окраине России. В кн.: М. Сапонов, Русские дневники и мемуари. Рихард Вагнер. Людвиг Шпор. Роберт Шуман. Тз.-во Дека-ВС, Москва, 2004, с. 72.

універсального генія, що поєднував у собі поета, драматурга, композитора і співака-виконавця. Разом з австрійським письменником-комедіографом Йоганом Нестроєм (1801-1862) К. Блум створив більше 40 музичних комедій. Саме такий репертуар і стиль був найбільше до смаку К. Гольтею, який спробував захопити ним і молодого капельмейстера.

Перепоною до здійснення грандіозних постановочних задумів Вагнера став також невеликий склад оркестру: 2 перших скрипки, 2 других, 2 альти, 1 віолончель, 1 контрабас, парний склад дерев'яних духових, 2 валторни, 2 труби, 1 тромбон. Збільшувати число скрипок до 6 вдавалося лише в окремих випадках. Попри все Вагнер прагнув будувати репертуар театру, керуючись власним досвідом і уподобаннями, а також завжди прагнув досягти максимальної досконалості виконання. Його вимогливість скоро викликала опозицію у підлеглих музикантів і незадоволення директора.

На цей час Вагнер був прихильником італійської опери белькантової традиції, з якою хотів ближче ознайомити ризьку публіку. Так, 1 грудня 1837 року у ризькій німецькій газеті «Глядач» (Zuschauer, 1837, 1, № 4621) була опублікована його стаття, присвячена «Нормі» Белліні¹¹⁶. Саме цю оперу він обрав для свого бенефісу 11 грудня 1837 року. Партію Норми він транспортував для меццо-сопрано, пристосовавши до голосу сестри Мінни Амалії Планер. У тексті складеної ним самим афіші зазначалося: «Норма – єдина композиція Белліні, яка має у собі разом з надзвичайно багатую мелодією внутрішній запал й глибоку щирість»¹¹⁷.

Воз'єднання з Мінною, яка прибула до Риги разом із Амалією, відбулося 19 жовтня 1837 року. Подружжя переїхало до нової більш просторої квартири у Петербурзькому передмісті у двоповерховий будинок

¹¹⁶ Пізніше ця стаття увійшла у повне зібрання літературних праць Вагнера під назвою «Белліні» Див.: С.Ф. Верина. Вагнер и Латвия. Заметки и материалы. У зб.: Рихард Вагнер. Статьи и материалы. Сборник научных трудов кафедры истории зарубежной музыки МГК им. П. И. Чайковского, Москва, 1988, с. 126-134.

¹¹⁷ Там само, с. 127.

російського купця Бодрова (так званий «будинок Чорноголових»¹¹⁸). Це помешкання знаходилося значно далі від театру, ніж початкове місце проживання Вагнера. Однак у тому ж будинку змогла оселитися і Амалія як запрошена за рекомендацією Вагнера солістка театру. Амалія дебютувала у партії Ромео в опері Бенкліні «Капулеті і Монтеккі » вже 25 жовтня 1837 року. Швидко після цього Вагнер отримав трагічне повідомлення від рідних. 12 жовтня при родах померла його улюблена сестра Розалія, яка у шлюбі з чоловіком носила прізвище Марбух. Їй було лише 33 роки. Вагнер дізнався про цю втрату занадто пізно тому не зміг приїхати на прощальну церемонію. «Вперше мені довелося відчувати втрату внутрішньо близької мені людини», – зізнається він згодом у мемуарах «Моє життя»¹¹⁹.

Прибувши до Риги і знову об'єднавшись із чоловіком, Мінна береться влаштовувати зручний побут і затишок у новій оселі. Адже для Вагнера красиве естетичне оточення завжди є стимулом для творчого натхнення. Втрюх у тісному сімейному колі Ріхард, Мінна і Амалія зустрічають різдвяні свята 1837 року. Попереду їм бачиться ціле життя, насичене творчістю, сміливими планами, підкоренням нових вершин. А доля вже готує для вагнерівського подружжя майбутнє випробування. У той самий час 25 грудня 1837 року у місті Комо в Італії народжується старша позашлюбна дочка Ференца Ліста і графині Марі д'Агу Козіма. Знайомство і тісна дружба з Лістом чекає Вагнера ще попереду. Лише через 15 років він вперше побачить у будинку матері Ліста в Парижі Козіму, яка здасться йому сором'язливим худорлявим підлітком. Ніхто з учасників цієї зустрічі не буде тоді здогадуватися, що саме вона, в одруженні Козма фон Бюлов, шляхом впертої боротьби згодом завоює право стати другою дружиною Вагнера, відданою йому і справі його життя до самозречення.

¹¹⁸ На жаль, цей дерев'яний двоповерховий будинок був знесеним у 1912 році.

¹¹⁹ Вагнер Р. Моя жизнь. – М.: Изд-во Эксмо, СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С.188.

У перші місяці у вагнерівському ризькому репертуарі переважали італійські і французькі опери В. Белліні, Г.Доніцетті, А.Адана, Д. Обера. Потім до цього додалися твори В. А. Моцарта, К.-М Вебера, Л. Керубіні. Дуже подобалася Вагнеру опера «Йосип і його брати» Е. Мегюля, яку він також включив до репертуару. Розширенню репертуарних меж сприяв приїзд до Риги відомої оперної примадонни Кароліни Полларт. 3 січня (22 грудня) 1837 року прозвучала популярна на той час опера австрійського композитора Йозефа Вайгля «Шейцарське сімейство» («Die Schweizer Familie», 1809, лібрето І.Ф. Кастеллі). Для цієї вистави Вагнер написав вставний номер «Молитву» (арію баса), рукопис якої, на жаль, був загубленим. У його репертуарі згодом опинилися також «Севільський цирульник» і «Отелло» Россіні.

Спочатку у німецькій пресі ім'я молодого першого капелмейстера майже не згадувалося, лише поступово виникло розуміння, що Вагнер підняв роль і значення Міського театру. Завдяки його зусиллям скромний провінційний театр став центром музичного життя Риги.

Треба сказати, що у культурному і загальному музичному плані Рига була тоді досить розвинутим містом. Так, на гастролі сюди приїздили норвезький скрипаль Оле Буль, бельгійський скрипаль і композитор Анрі В'єтан. Творчі досягнення останнього викликали у Вагнера значно більшу прихильність, ніж музика Оле Буля, якого попри те він гостинно приймав у себе вдома. Поряд з театральним виставами Вагнер проводив низка цікавих концертних програм у різних приміщеннях міста. Відомо, що у одному з них він виконав твір свого улюбленого композитора Бетховена, одночастинну ораторію «Христос на Оливковій горі» з урочистим фінальним хором Алеллуйя. Концерт відбувся 24 (12) березня 1838 року у церкві Святого Петра (St.- Petri-Kirche). У цикл симфонічних концертів, які Вагнер провів у сезоні 1838/39 років, увійшли 3, 4, 5, а також 7 і 8 симфонії Бетховена, його ж увертюра «Леонора № 3», крім того він диригував симфоніями Моцарта,

увертюрами Мендельсона, Вебера і Керубіні. Разом з театром Вагнер виїздив на гастролі у Мітаву. Мітава (тепер Єглава) була столицею герцогства Курляндії і Семігалії, згодом одним з двох на території Латвії губернських міст. Вона одержала права міста, а також власний герб у 1573 році. Тоді ж була побудована перша лютеранська церква , собор Св. Трійці. Трохи згодом тут з'явилася і друга лютеранська церква Св. Анни¹²⁰. З виступами у цьому невеликому місті буде пов'язаний один з останніх драматичних епізодів у завершенні ускладнених стосунків Вагнера з Гольтеєм. Цей випадок Вагнер згодом згадав у своїх мемуарах. Він застудився і був хворим. Однак директор заставив його порице їхати з театром у Мітаву і диригувати «Нормою» Белліні. Ця поїздка настільки погіршила його стан, що хвороба підсилилася і могла стати смертельною, якби не допомога досвідченого ризького лікаря.

Цікавим фактом стало створення на замовлення вокально-симфонічного твору «Ніколай. Народний гімн» (Nikolai, Volkshymne, WWV 44), присвяченого черговому святкуванню іменин імператора Миколи I, який одночасно мав титули короля Польського і герцога Фінляндського. Написаний для тенора (або сопрано) соло, чотириголосного мішаного хору і оркестру на німецькі вірші К.Ф. Бракля, гімн прозвучав вперше 21 листопада 1837 року. На наступний рік він був повторений у новому великому вокально-інструментальному концерті, який відбувся 31(19) березня 1838 року у так званому Schwarzhauptenhaus (будинок Чорноголових). Крім народного гімна Nikolai Вагнер диригував у ньому такими власними творами, як увертюри «Колумб » і «Rue Britannia». У цьому ж концерті оперні уривки звучали у виконанні Кароліни Полларт та Амалії Планер. Також деламували вірші і монологи Шиллера Мінна Планер і навіть директор Карл Гольтей.

Цей концерт став переломним у стосунках Вагнера з Генріхом Дорном, який написав про цю подію різко критичну рецензію, надруковану у шуманівській газеті «Neue Zeitschrift für Musik». Різкий випад старшого

¹²⁰ Єглава була зруйнована під час Другої світової війни майже на 80%.

колеги і колишнього покровителя страшенно образив Вагнера. Як згадував він у мемуарах «Моє життя», його стосунки з Дорном на початку були відвертими і дружніми. «Ми бачилися і відвідували один одного майже щоденно, зустрічалися домами. Я не мав таємниць від нього, вистави його опери «Паризький суддя» проходили під моїм управлінням так само добре, як і під його особистим»¹²¹.

Випад Дорна проти Вагнера був пов'язаний із загальним загостренням ситуації, яка склалася навколо старшого капельмейстера і з претензіями до нього, які все частіше висловлював К. Гольтей. Відчуваючи, що ґрунт під молодим маестро хитається, а його посада може швидко звільнитися, Г. Дорн вирішив сам її зайняти, що швидко після цього і сталося.

Проблеми накопичувалися поступово. Вагнер все гостріше відчувавав, що середовище Риги і коло спілкування зовсім його не надихало і не стимулювало. Як він зізнався пізніше, «жодного разу я не зустрів там жодної людини, яка б діяла на мене збудливим чином» (с. 190) Ускладнювалися стосунки з музикантами, яким він висував вимогу постійного вдосконалення і засвоєння нового серйозного репертуару. До того ж «недоступність і горда претензійність манер Вагнера драгувала всю трупку і Гольтея на її чолі»¹²²

До всього цього додалися фінансові ускладнення. Грошей не вистачало, Вагнер робив борги і попадав у залежність від кредиторів. Це відбивалося і на сімейному кліматі. Згадуючи ці складні часи, Мінна висловить свої скарги й образи у листі до Ріхарда 1850 року: «Ким ти був, коли я одружувалася з тобою? Ти був бідним, кинутим, невідомим, безробітним музичним директором, і які були в мене перспективи! Всі мої дії і праця у нашому сімейному житті були лише для того, щоб все правильно робити для тебе, догоджати тобі, і так у минулі часи я все робила з любові до

¹²¹ Вагнер Р. Моя жизнь. – М.: Изд-во Эксмо, СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С.192.

¹²² Чешихин В. С. Вагнер в Риге. В кн.:Россия глазами Вагнера. Молодой Вагнер на окраине России. В кн.:М. Сапонов, Русские дневники и мемуары. Рихард Вагнер. Людвиг Шпор. Роберт Шуман. Тз.-во Дека-ВС, Москва, 2004, с. 54.

тебе, навіть мою самотійність, яку я так високо несла, пожертвувала з великою радістю, щоб повністю належати тобі»¹²³.

Сьомим серпня 1838 року був помічений перший музичний ескіз вже остаточно продуманої і розпланованої великої історичної опери «Рієнці». У ставленні композитора до театру, як він сам усвідомлював, стався докорінний перелом. Почавши працю над новим твором, він розумів, що така широко розроблена масштабна партитура «при будь-яких обставинах могла побачити світ лише на одній з найбільших сцен Європи»¹²⁴. У Ризі він завершує перший акт твору. Весь подальший хід також вже добре продуманий, а літературний текст створений. На початку 1839 року Гольтей несподівано виїхав з Риги, а новий керівник не продовжив контракт з Вагнером і на його місце призначив Дорна.

Втечу Вагнера з Риги так описіє у своїй статті В. Є. Чешихін: «На початку 1839 року Гольтей втік за кордон, а спадкоємець Гольтея замість Вагнера віддав перевагу Дорну. Насідали кредитори. 29 травня 1839 року Вагнер станній раз диригував у ризькому театрі комічною оперою Обера «Фра-Дияволо», а потім, боючись, що кредитори не випустять погрузлого у боргах музикуса і візьмуть підписку про невиїзд, Вагнер вирішив перебігти кордон таємно, скориставшись послугами єврейчиків, що промишляли контрабандою. При цій втечі Вагнера та дружину його Мінну і вірного пса ньюфаундлендця Роббера ледь не підстрелила прикордонна сторожа»¹²⁵.

¹²³ Vermbach Udo, Richard Wagner. Stationen eines unruhige Lebens / Ellert & Richter Verlag, Hamburg 2006, с. 41.

¹²⁴ Вагнер Р. Моя жизнь. – М.: Изд-во Эксмо, СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003Т, – С.182.

¹²⁵ Чешихин В. Є. Вагнер в Риге. В кн.:Россия глазами Вагнера. Молодой Вагнер на окраине России. В кн.:М. Сапонов, Русские дневники и мемуари. Рихард Вагнер. Людвиг Шпор. Роберт Шуман. Тз.-во Дека-ВС, Москва, 2004, с. 54.

4.2. Роман Е. Бульвер-Літтона «Рієнці, останній римський трибун» та його інтерпретація в опері Р.Вагнера

Англійський письменник Е. Бульвер-Літтон був на десять років старший за Ріхарда Вагнера і до моменту, коли в руки композитора потрапив його новий історичний роман, вже став відомим в літературних колах (хоча до 1844 року друкувався під прізвищем Бульвер). Він рано заявив про себе також як політичний діяч і член парламенту, при цьому спочатку виступав активним прихильником ліберальних поглядів. Критичне зображення світських звичаїв і застарілих суспільних інституцій містилося в його романах, різних за жанровою спрямованістю. На популярність в європейській літературі епохи Романтизму жанру історичного роману він відгукнувся в 1834 році, створивши «Останні дні Помпеї», інспіровані знаменитою картиною Карла Брюлова «Останній день Помпеї». Помпеї, зруйновані виверженням Везувію 24 серпня 79 року, зображені в цьому романі як модель все ще могутньої, однак такої, яка стоїть на порозі краху, Римської імперії, де були створені витончена культура і цивілізація. Риси занепаду відрізняють атмосферу стародавньої Помпеї – маленького майже іграшкового міста, яке потопає в розкоші і представляє собою зосередження людських пороків. Але, як це характерно для історичного роману того часу, опис історичної обстановки, майстерне зображення локального колориту і звичаїв поєднуються в оповіданні автора з любовною історією і з типово романтичною інтригою, яка пов'язана з долею ідеальної закоханої пари.

Інтерес письменника до Риму і до долі цього «вічного міста» незабаром отримає продовження. У 1835 році виходить у світ історичний роман «Рієнці, останній з римських трибунів» (*Rienzi, the Last of the Roman Tribunes*, інші назви: «Свобода без закону, або останній римський трибун»; «Останній римський трибун»; «Кола Ді Рієнці . Останній римський трибун»). Саме ця літературна новинка потрапить до рук Ріхарда Вагнера після того, як

будуть повністю завершені дві його опери. На цей раз композитор обере своїм орієнтиром добре знайомий для нього жанр французької «великої» опери.

Подібно до «Хроніки часів Карла IX» Проспера Меріме, використаної могутнім лібреттистом того часу Е. Скрибом при створенні тексту «Гугенотів», роман Е. Бульвер-Літтона містив усі необхідні компоненти для його переробки в ефектне оперне лібрето. Вибираючи цей першоджерело, Р. Вагнер планував домогтися заступництва Е. Скриба і Дж. Мейєрбера і з їхньою допомогою вирватися із задушливого середовища провінційних німецьких сцен. В його далекі плани входило утвердитися в Парижі як визнаному центрі європейської оперної і – ширше – всієї художньої культури. Однак їхати туди можна було, маючи в багажі оперну партитуру, здатну представити його як гідного конкурента того ж Дж. Мейєрбера. Про те, що вже на початку роботи над «Рієнци» він думав про Париж, свідчать його турботи про переклад німецького тексту лібрето французькою мовою.

При підході до переробки обраного першоджерела Р. Вагнер виявив художнє чуття і самостійність, аж ніяк не йдучи сліпо за Е. Скрибом. Але про це трохи пізніше, а поки повернемося до фігури англійського письменника. Свою письменницьку кар'єру Е. Бульвер-Літтон починав як поет. Уже в роки навчання в Кембриджському університеті він видав першу книгу власних віршів, а за поему «Скульптура» навіть отримав університетську нагороду. Однак вважається, що згодом він увійшов в історію світової літератури, перш за все, як талановитий драматург. Його п'єси ставилися не лише в Англії, але йшли на французьких і російських сценах.

Як політичний діяч Е. Бульвер-Літтон заявляв про свої переконання в полемічних памфлетах, в яких підтримував парламентську реформу. Найбільшу популярність здобув один з них, опублікований у 1834 році під заголовком «Лист колишньому міністру з приводу парламентської кризи», що містив критику антидемократичних дій королівської влади. Про ці погляди

представника англійської родовитої аристократії варто згадати, так як вони явно мали імпонувати захопленому революційними ідеями молодому Р. Вагнеру.

Твори Е. Бульвер-Літтона вже на початку його шляху стали перекладатися іншими мовами і набувати популярності як яскраві літературні новинки. Успіх супроводжував і перший його роман «Пелем, або пригоди джентльмена». З'явившись друком у 1828 році, роман, головним героєм якого був завсідник великосвітських салонів, аристократ-денді, відразу ж приніс його автору широку популярність не лише в Англії. Так, О. С. Пушкін навіть став накидати план аналогічного твору під заголовком «Русский Пелем». Е. Бульвер-Літтон проявив тут майстерність побудови великої оповідної форми, поєднавши дві сюжетні лінії. Одна з них була зосереджена на особистості самого Пелема, який пройшов шлях моральних випробувань, але зумів подолати всі спокуси і зберегти внутрішню незалежність. Друга пов'язана з романтичною темою фатальної пристрасті, злочинної таємниці, тобто всього того, що так приваблювало Р. Вагнера, коли він створював свою першу оперу «Весілля». Згодом Е. Бульвер-Літтон прославився і як автор так званого «Ньюгетського роману», названого так за назвою Ньюгетської в'язниці в Англії. У даного різновиду соціального роману, генетично пов'язаного з готичними «чорними» і кримінальними романами передромантичного періоду, піднімалися гострі суспільні питання. Разом з тим злочинний світ і його герої створювали матеріал для захоплюючого оповідання, несподіваних сюжетних поворотів, пов'язаних з атмосферою таємниці і нагнітання напруги.

Про стрімкість письменницької кар'єри Е. Бульвер-Літтона свідчить той факт, що у 1840 році, саме тоді, коли Р. Вагнер, залишивши Ригу, перебуває у Парижі, в Англії з'явилося перше зібрання романів письменника. Показово, що критики відзначали в його оповідних творах талант драматурга. Деякі з романів спочатку так і замислювалися автором як п'єси. Завдяки

цьому на їх основі часто створювалися інсценування, які поповнювали репертуар драматичних театрів.

Творчість англійського письменника залишалася популярною протягом усього XIX століття і не втратила її і в столітті XX-му. Так, роман, взятий Р. Вагнером за основу лібрето його третьої опери, тільки в Росії пережив кілька видань. Перше з них «Кола ді-Рієнці. Останній римський трибун» з'явилося в Санкт-Петербурзі в 1875 році¹²⁶. Під заголовком «Рієнці, останній з римських трибунів» роман був знову виданий у 1898 році¹²⁷. У серії видавництва «Восходи» у 1911 році в тому Санкт-Петербурзі виходить популярне видання скороченої версії роману, назване «Рієнці, останній римський трибун. (За Бульвером)»¹²⁸. Нарешті, нове сучасне видання побачило світ у 1994 році у Краснодарі¹²⁹.

Свій слід твір Е. Бульвер-Літтона залишив і в історії радянського театру. У двадцяті роки, коли гостро відчувався брак нових революційних п'єс, роман «Рієнці, останній римський трибун» був інсценований навіть двічі і потрапив на підмостки драматичних театрів. Опера Ріхарда Вагнера вперше в Росії була поставлена 19 жовтня 1909 року на сцені Петербурзького Маріїнського театру. Вдруге театр повернувся до неї вже після Жовтневої революції. Постановка була присвячена шестирічній річниці революції і показана в Ленінграді 7 листопада тепер уже в перейменованому Державному академічному театрі опери та балету.

Прототипом головного героя роману Е. Бульвер-Літтона послужила реальна історична особа, римський політичний діяч, ідеолог об'єднання Італії Кола ді Рієнці (Рієнцо, Cola di Rienzo, його повне ім'я – Габрина Ніколо ді

¹²⁶ «Кола Ди-Риензи. Последний римский трибун» / СПб.: Типография Н. Скарятин. – 1875. – 413 с. У літературі зустрічаються згадки і про видання 1871 року, випущеному під зміненою назвою «Свобода без закону, або останній римський трибун», що могло пояснюватися цензурними побоюваннями.

¹²⁷ «Риенци, последний из римских трибунов» / СПб.: Издание О. Н. Поповой – 1898. – 522 с.

¹²⁸ «Риенци, последний римский трибун. (По Бульверу)» / СПб.: Книгоиздательство «Восходы». – 1911 – 96 с.

¹²⁹ «Последний римский трибун» / Краснодар: «Советская Кубань». – 1994.– 432 с. (перепечатка по изданию 1875 года).

Лоренцо). Він народився в Римі в знаковий для Вагнера, який особливо відзначав цифру 13, рік 1313, тобто за п'ятсот років до народження самого композитора. Як свідчать джерела, колишній народний кумир, який очолював рух римлян за свободу від свавілля і влади патриціїв, був пошматований розлюченим римським натовпом 8 жовтня 1354 року. Його тріумф як оточеного почесними і святковими обрядами правителя Риму тривав всього сім місяців. Виходець з простолюду, плебей Кола ді Рієнцо досяг високого становища і зміг очолити рух проти пануючого в Римі беззаконня і запеклих чвар знатних родин завдяки власним достоїнствам, високій освіченості, силі характеру і розуму. У свій час його підтримували навіть представники католицької церкви і сам Папа. Він їздив до нього з візитом в Авіньйон, куди за кілька років до цього була перенесена папська резиденція з настільки неблагополучного Риму.

Коли посланець від римських громадян прибув в Авіньйон і отримав аудієнцію у Папи Климента VI, йому було тридцять років. Місія його виявилася успішною. Повернувшись до Риму через рік, Рієнцо вже точно знав, чого хоче, і, незважаючи на глузування знаті, збирав партію своїх прихильників з римських громадян, які страждали від свавілля і беззаконня. Два роки підготовчої роботи зміцнили його авторитет. Рішучі події відбулися 20 травня 1347 року, коли Рієнцо на чолі із загоном однодумців, в тозі античного трибуна захопив владу в місті. Скликані народні збори ухвалили всі розроблені ним едикти, затвердили прийнятий античні часи титул трибуна, а також надали необмежені повноваження для здійснення його грандіозних планів, головні з яких були пов'язані з встановленням порядку в місті та в його околицях, а також з переходом до народної форми правління.

Опинившись на вершині влади, Рієнцо не зміг її втримати. Він захопився зовнішніми формами затвердження власного авторитету, гучними святами і урочистими ритуалами. Новий правитель присвоїв собі лицарське звання і коронувався при загальній народній радості. На коронацію були

запрошені представники італійських міст, союз яких з Римом скріплювався символічними золотими кільцями. Вважається, що Рієнцо був першим історичним діячем, який ратував за об'єднання Італії. Але як політик він не врахував багатьох факторів, в тому числі могутності своїх супротивників. Патриції оговталися від перших потрясінь, зуміли подолати розбіжності і силою повернули колишні привілеї. Коли почалося кровопролиття і потрібні були жертви на вівтар свободи, тут же виявився розбрід серед прихильників трибуна. Його падінню багато в чому сприяв прибулий до Риму папський легат. За дорученням переляканого непередбачуваним поворотом подій понтифіка служитель церкви організував опозицію, яка відсторонила Рієнцо від влади і змусила його покинути місто.

Після складних років поневірян, пошуку правди у німецького імператора, тюремного ув'язнення в Празі, загрози страти як єретика, якої вдалося уникнути завдяки заступництву знаменитого поета Петрарки, Рієнцо знову направляють в Рим. Він прибуває туди в званні сенатора, посланий в надії здолати знову виниклу в місті анархію. Але проявлена політична воля, жорсткі заходи, які він приймає для встановлення порядку і законності, не викликають співчуття і врешті-решт призводять його не лише до краху всіх надій, а й до розправи, вчиненої натовпом над колишнім своїм улюбленцем.

Реальна біографія Кола ді Рієнцо виявилася благодатним матеріалом для створення цікавого оповідання, витриманого в стилі і характері популярного в епоху романтизму жанру історичного роману. Відповідно до характеристики автора монографії «Історична опера епохи романтизму» М. Черкашиної, «широке історичне оповідання, яке відтворює барвисто-динамічний образ епохи, поєднується в романі з ознаками історико-біографічного дослідження і рисами полемічного трактату. Використовуючи конкретний історичний матеріал, автор розмірковує про форми і методи політичної боротьби, про роль народу і особистості в історії, про шляхи

усунення суспільних протиріч»¹³⁰. Такого роду роздуми надавали твору актуальність, пов'язували далекі історичні події з проблемами англійської дійсності, в рішенні яких Е. Бульвер-Літтон безпосередньо брав участь як політичний діяч.

Згідно традицій жанру, драматичні сцени і барвисті описи, картини моралі доповнювалися в романі любовною інтригою. Зазвичай вона стосувалася почуттів представників ворогуючих таборів, заборонених з точки зору суспільних умовностей. Такий сюжетний мотив ми знаходимо, зокрема, в «Гугенотах» Дж. Мейєрбера. З вуличного події тут починається романтична історія кохання гугенота Рауля і дочки глави католицької партії Валентини. Несподівані і досить слабо мотивовані повороти в їхніх стосунках виливаються в самостійну сюжетну лінію, що перетинається з основним історичним конфліктом. У «Німії з Портічі» поштовх розвитку дії дає непорядний вчинок знатного вельможі, що спокусив і потім покинув сестру рибалки Мазаньєлло Фенеллу, яка в результаті пережитого потрясіння втратила мову. Цей окремий випадок став іскрою, що роздув полум'я народного обурення. Повстання рибалок селища Портічі поблизу Неаполя очолив брат ображеної дівчини Мазаньєлло.

На відміну від відображених в опері Д. Обера конфліктних стосунків благородного героя Альфонсо і дівчини-простолюдинки, в романі Е. Бульвер-Літттона введений ідеалізований образ юного аристократа, якого не торкнулися пороки його стану. Це далекий родич могутнього глави роду Колона Адріан ді Кастелло. Його захоплення сестрою Кола Іреною починається з нахабного нічного нападу на дівчину і її супутницю групи молодих людей, ставлеників ворожого сімейству Колона клану Орсіні. Адріан виявився випадковим свідком цієї сцени. Він сміливо вступив у боротьбу з войовничими молодиками, а потім відніс непритомну жертву

¹³⁰ М.Черкашина. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования). – Киев : Музична Україна, 1986. – С. 66.

нічного свавілля до себе додому, дочекавшись, поки вона схаменеться і зможе повідомити своє ім'я і адресу.

Цей епізод Р. Вагнер помістить на початку опери, в той час як в романі йому передують інша, ще більш дієва експозиція і зав'язка. У першому розділі, який письменник назвав кривавим прологом подальшої політичної драми, вже на перших сторінках головний герой Кола ді Рієнці характеризується в бесіді з молодшим юним братом. Розмова братів дана на тлі мальовничого пейзажу і представлена у формі діалогу з розгорнутими репліками обох учасників. Кола Рієнці (Рієнцо, як він іменувався в італійських джерелах) ділиться з довірливим юним братом, ще наївним хлопчиком, своїми честолюбними планами. В його вустах звучить і негативна оцінка клану Колона, в будинку у голови якого він прийнятий. При цьому Кола тверезо усвідомлює, що в зарозумілому і лицемірному середовищі аристократів його, плебея, хочуть лише використовувати у власних цілях. В кінці розмови Кола ненадовго виходить, залишивши брата очікувати його на березі Темзи. Відразу за цим слідує драматична сцена зіткнення ворожих патриціанських груп Колона і Орсіні.

Першу кульмінацію готує епізод переслідувань збройним загоном прихильників Орсіні під проводом Марина ді Порто, корабля, який пливе по річці і везе хліб до фортеці, що належить роду Колона. Це зіткнення служить зав'язкою подальших сюжетних подій, так як його завершує випадкова трагічна загибель від рук озброєного вершника молодшого брата Кола, захопленого воїнами Орсіні. Шляхетний сивий дід Стефан Колона дізнається, що дитину вбив патрицій з роду Колона, помилково прийнявши за прихильника Орсіні. Кола вимагає правосуддя, але знатний вбивця відкуповується, кинувши до ніг гаманець із золотом. Тут же відбувається перше знайомство із зовсім ще юним Адріаном ді Каstellо, який глибоко співчуває Рієнцо і пропонує йому свою дружбу. Як висновок ця подія має переломне значення у формуванні світогляду головного героя – майбутнього

борця за свободу і справедливість. З прекрасною освітою, захоплений історією та юридичними науками, Кола Рієнці, якого в подальшому ми знаходимо на посаді міського нотаріуса, з цього моменту перетворюється зі вченого і мислителя на людину справи.

Наступний розділ присвячений характеристиці історичної обстановки і того плачевного стану, в якому в описуваний період знаходилось колись настільки велике місто. Конфлікт безправної більшості з можновладними баронами набуває тут більш розгалуженого і складного характеру. У стані тих, хто творить беззаконня і діє з позицій сили, не існує єдності. Крім ворожнечі двох могутніх сімей римських баронів на великих дорогах і в околицях міста, наводячи страх і жах, діють розбійницькі банди. У зв'язку з цим в оповіданні з'являється ще один важливий персонаж, який візьме участь в подальших подіях. Як стає відомо, найбільш небезпечний із розбійницьких загонів очолює Вальтер де Монреаль, лицар ордена св. Іоанна і провансальський дворянин. На службі у нього знаходяться добре організовані наймані війська. Сам він веде хитру політику, то погрожуючи замкам баронів і грабуючи селян, то виступаючи на стороні тих же патриціїв і тим самим лише підтримуючи їх розбрат. Згодом саме поява Вальтера в момент нерівної сутички Адріана з буйною нічною ватагою представників Орсіні врятує від смерті юнака і дівчину, на захист якої той сміливо кинувся. Як пише М. Черкашина, «анархічне свавілля аристократів, назріваючий протест городян, боягузтво, відсутність твердих переконань, пристосування дрібних власників і верхівки ремісничих цехів; жадібність збройних загонів, які нишпорять по країні в пошуках здобичі, промишляючи розбоєм і насильством; продажність, дворушництво служителів церкви – все це, показане в романі, допомагає відтворити картину тривожного, «здибленого» часу»¹³¹.

¹³¹ М.Черкашина. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования). – Киев : Музична Україна, 1986. – С. 67.

Вибравши за першоджерело майбутньої опери роман англійського письменника, Ріхард Вагнер вперше мав трансформувати для музичної сцени великий прозовий твір. Раніше, як ми знаємо, в основу перших двох його опер були покладені п'єси, в яких драматургічний кістяк був побудований задалегідь. Нове завдання обумовило подолання цілого ряду труднощів. У романі охоплений весь шлях героя, починаючи від двадцяти дворічного віку, яким він показаний в першій сцені, і до фінального краху. Епізод смерті маленького брата, яким романіст відкриває розповідь, сприяв пробудженню політичної свідомості Кола. Але далі сюжет розгалужується на декілька потоків. З'являються нові персонажі і лінії дії, спрямовані на детальне окреслення загальної ситуації, яка склалася в Римі. Так, третя глава носить назву «Сварка». Тут введений образ збудженого натовпу, якому протистоїть миролюбна поведінка Адріана ді Кастелло, що виступає на захист родини Колона. Як супротивник цього юного аристократа введений могутній здоровило-коваль, персонаж, поки не названий по імені, але згодом пов'язаний з Кола як учасник спільної справи. Спочатку згуртувавшись у своєму протесті сваволі патриціїв, незабаром натовп розділяється на дві ворогуючі сили. Дана сцена породжує аналогію з шекспірівської трагедією «Ромео і Джульєтта». Ворожнеча у верхах заражає і простих громадян, які не можуть об'єднатися проти спільного ворога.

Тривожна атмосфера в Римі, чутки простолюдинів, окремі образи з їхнього середовища показані тут через сприйняття і реакції Адріана. Серед інших персонажів введена виразна фігура німецького солдата-найманця, об'єкту загальної ненависті і разом з тим страху. Спочатку в розмовах Адріан тільки чує ім'я Рієнці, промовлене з особливим значенням і надією. Потім вдалині бачить і його самого, оточеного натовпом людей, які слухають його полум'яну промову. Автор підкреслює таку рису його особистості, як майстерність оратора, який вміє ініціювати загальну увагу і співчуття.

У четвертому розділі, «Пригода», головною виявиться зустріч Адріана з Іреною. Але спочатку через авторські описи і міркування самого Адріана ми дізнаємося, що відбувалося з двома героями, ним самим і Рієнцо, після їх першої зустрічі в момент загибелі брата Кола. Акцент на образі Адріана дозволяє викласти багато подробиць про сімейство Колона, їхню політичну вагу і місце в суспільній ієрархії. Суперечливу характеристику отримує глава роду старий Стефан Колона, названий підступним, але і доблесним, а також наймогутнішим з нобілів, який утримує потужне наймане військо і до того ж користується заступництвом Папи.

Аналізуючи роман, ми бачимо, що Вагнеру-лібретисту довелося мати справу з розгалуженим оповідним сюжетом, дія якого розтягнулася на багато років і охопила всі етапи біографії головного героя, від його піднесення, тріумфу, падіння, спроби нового сходження і фінальної загибелі. Навколо головного героя композитору належало збудувати свою ієрархію персонажів, образи яких необхідно було розкрити з різним ступенем деталізації. При цьому багато що залежало від розподілу вокальних амплуа. У сюжеті, де персональні долі і вчинки визначаються настроями і діями окремих соціальних груп і великих людських спільнот, необхідно було спланувати участь хору і його окремих представників, а також побудову складних ансамблів в моменти конфліктних зіткнень ворожих сил.

Подивимося на відібраний Р. Вагнером список дійових осіб. В опері їх всього вісім. З жіночих персонажів роману збережений тільки образ сестри Кола Ірени (сопрано). Лише частково до неї перейшли функції честолюбної патриціанки Ніни ді Разеллі. У самому романі змальований в яскравих фарбах образ Ніни включається в історію головного героя як носій ще однієї романтичної любовної теми. Описуючи таємну любов прекрасної гордої аристократки до героя, від якого її відділяє прірва соціальної нерівності, письменник згадує про неясні моменти походження самого Рієнці, який за сімейними чутками був незаконним онуком німецького імператора. Ніна ді

Разеллі стала дружиною трибуна, коли він перебував на вершині влади і оточив себе пошаною і розкішшю. Р. Вагнер не скористався можливостями вивести в опері образ Ніни ді Разеллі, хоча, здавалося б, за всіма показниками вона відповідала статусу головної жіночої героїні. Тим самим він ще більш рельєфно підкреслив в характері Рієнці повну поглиненість прийнятою на себе місією рятівника Риму. У розумінні Р. Вагнера від головної мети героя не повинні були відволікати ніякі особисті інтереси. У той же час настільки важлива для композитора в подальшому тема жертвовного жіночого кохання виявилася втіленою в образі сестри Ірени. І це можна пояснити його особистими обставинами. Уже згадувалося, що в момент зародження і на початковому етапі здійснення задуму майбутньої опери на тлі загострення конфлікту з Мінною він відчув підтримку і розуміння, перебуваючи в будинку сестри Оттілії.

З чоловічих персонажів ампула головного героїчного тенора дістається Кола ді Рієнці. Крім того тут діють чотири баса. Першої черги це основні противники центрального героя, похмурі ватажки ворогуючих патриціанських кланів Стефано Колона і Паоло Орсіні. Їхні характери недостатньо індивідуалізовані і мало контрастні, ці персонажі швидше виступають як корифеї хору і учасники великих ансамблів. Басам доручені партії папського легата Раймондо і римського громадянина Чекко дель Веккіо (могутній велетень-коваль з роману). Обидва вони, як і сподвижник Чекко Барончеллі (тенор), по ходу дії переходять з табору прихильників Рієнці до його відкритих ворогів. Як і в прикладі двох патриціїв, тут також не можна говорити про виразність індивідуальних портретів, тому різниця тембрів сама по собі виступає як відмітний знак.

Звернувшись до роману, який мав риси біографічного оповідання, Р. Вагнер отримав можливість вперше втілити найважливішу для всієї його творчості модель героєцентристської музичної драми. З цих пір велика частина його опер отримує назву за іменем головного героя: «Летючий

голландець», «Тангейзер», «Лоенгрін», «Зігфрід», «Парсифаль». Важливо, що в опері «Рієнці» у головного героя відсутній один, рівний йому за значимістю ворог-антагоніст. Трибун, а пізніше сенатор змушений мати справу з окремими ворожими групами, очолюваними своїми лідерами, а також з мінливою за настроями людською масою. Це викликало головну особливість драматургії твору, який дослідник творчості композитора А. М. Костенников назвав «вокально-хоровою оперою»¹³².

У діючих осіб опери крім самого Рієнці тільки два персонажа, Адріан Ірена, мають відносно самостійне значення, не обмежуючись функцією простих фігурантів у життєвому сюжеті головної особи. Обидва представляють особливо важливий для романтичних історичних жанрів особистісний аспект масових громадських рухів. Але в опері образ Адріано ді Кастелло зазнає істотної трансформації. Для лорда Едварда Бульвер-Літтона важливо було показати суто позитивного представника знаті. В різних ситуаціях і обставинах, коли з'являється Адріан, письменник намагається підкреслити, що вчинки цього ідеального героя, його образ думок, освіченість рельєфно виділяються на тлі збірного портрета буйних і жорстоких баронів. Щоб підкреслити відірваність Адріана від середовища римської знаті і від клану Колона, до якого він належить, письменник акцентує його далеку спорідненість з головою клану Стефано Колона. Ідеального романтичного забарвлення набуває також кохання Адріано до нерівної йому за походженням сестри Колоа Ірени. Р. Вагнер загострює їхню нерівність, перетворюючи Адріано в сина Стефано. Перелом ставлення Адріано до Рієнці і до ідей, на захист яких той став, настає в опері в третьому акті у зв'язку з відкритим зіткненням збройного загону патриціїв і народного ополчення під проводом Рієнці, а потім смертю Стефано Колона в цій битві.

¹³² Костенников А. М. Ансамблево-хоровий комплекс в музикальному театре Р. Вагнера. Монографія. – Севастополь: изд-во Вебер, 2011. – 208 с.

Саме тут син могутнього барона виконує свій сольний номер, а також разом з Іреною бере участь у масштабній хоровій сцені, яка завершує акт.

Змінює статус і вигляд персонажа і та обставина, що Р. Вагнер доручає партію Адріано жіночому голосу. Як і в ситуації родової ворожнечі двох родин, тут також виникає асоціація з «Ромео і Джульєттою», але не з трагедією Шекспіра, а з оперою «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні. Можемо згадати, як в мемуарах Р. Вагнер змальовував своє захоплення майстерністю В. Шредер-Деврієнт, яка схвилювала його до глибини душі виконанням партії Ромео, хоча саму музику В. Белліні він оцінював не надто високо. Використане для образу Адріано амплуа травесті підкреслює юність героя, його психічну крихкість, коливання в оцінці подій, що відбуваються. Разом з тим палкий і довірливий юнак, спочатку настільки захоплений безстрашністю і блискучим красномовством Кола, потім пережив розчарування своїм кумиром, однак до кінця зберігає вірність почуттю кохання і виявляє готовність в момент катастрофи померти разом з коханою. За словами М. Черкашиної, «Адріан показаний як бентежна натура, що діє під впливом безпосередніх емоційних імпульсів, мало здатна до тверезого осмислення складних життєвих ситуацій»¹³³.

Р. Вагнер безпомилково вірно розрахував, що центром інтересу повинна стати в опері історія стрімкого піднесення, шаленого тріумфу, несподіваної катастрофи, нової спроби піднятися після падіння і фінальної загибелі головного пасіонарного героя. В опері добре показано, що саме такі пасіонарії, яким в реальному житті і був Кола ді Рієнцо, здатні повести за собою натовп і спонукати його до рішучих дій. Але їх з неминучістю очікують мінливості долі, в той час як їх противники діють спільно і відмінно використовують слабкості цих хоробрих «лицарів на годину».

Стрімкий шлях Рієнці до слави і торжества, викриття змови

¹³³ М.Черкашина. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования). – Киев : Музична Україна, 1986. – С. 69.

аристократів, невдала спроба розправи над Рієнці і проявлене ним милосердя, звільнення змовників від заслуженого покарання, їх лицемірна клятва вірності новому володареві, – ці події зайняли перші два акти опери. Зрозуміло, що при такій подієвій насиченості не роздрібнити дію на окремі деталі і зберегти відчуття великого масштабу допомагає вміле співвідношення ансамблевих, хорових і вкраплених в безперервний потік сольних епізодів. У своїй монографії А. М. Костенников докладно аналізує ансамблево-хорові сцени опери і відзначає особливості трактування композитором ансамблів: «Серед ансамблів переважають малі – дуети, терцети і, як виняток, один квартет і секстет. Всі вони звучать в комплексі хором, і тільки два представлені самотійно – терцет з другої сцени (Ірена, Адріано, Рієнці) і дует з третьої (Ірена, Адріано) першого дії»¹³⁴.

Роман сина глави могутнього роду Колона і сестри простого римлянина зароджується тоді, коли Рієнці ще не набув статусу народного трибуна. Вводячи два самотійних ансамблі, пов'язані з цим сюжетним мотивом, композитор виділяє таким способом з великомасштабного суспільно-політичного конфлікту супутній йому «особистий аспект». Показово при цьому, що саме в ансамблях, а не в сольних номерах дається експозиція всіх трьох героїв.

Дія **першого акту** відбувається біля будинку Рієнці і включає чотири розгорнутих сцени. Два серединних ансамблі, терцет і дует, пов'язані з експозицією любовної лінії і зав'язкою непростих взаємин Рієнці з юним Адріано Колона. Обрамляють їх-Інтродукція та Фінал, які вводять в основний історичний конфлікт і призводять до першої кульмінації: перемоги Рієнці і його прихильників, поваленні влади аристократів і відновленні в Римі демократичних свобод. Німецький дослідник Янц Тобіас звертає увагу на

¹³⁴ Костенников А. М. Ансамблево-хоровий комплекс в музикальному театрі Р. Вагнера. Монографія. – Севастополь: :изд-во Вебер, 2011. – С. 38.

величезні розміри першої дії, матеріалу якої вистачило би на окрему оперу, а також на її драматичну насиченість «Протягом трьох чвертей години одна музично-театральна кульмінація йде за іншою, і одна екстремальна подія змінюється другою, ще більш грандіозною, і це тільки перший з п'яти актів»¹³⁵.

Масштабна Інтродукція розділена на три великі розділи. Перший з них відразу включає в драматичну ситуацію викрадення Паоло Орсіні і групою його слуг сестри Рієнці Ірени, а також спроби стати цьому на заваді, які роблять спочатку Адріано, а потім папський легат Раймондо. Структурну основу цього розділу становить хвилястий двутактовий мотив глузливо-скерцозного характеру, що характеризує поведінку нобілів. В німецьких джерелах його називають «мотивом викрадення». Він повторюється багаторазово у різному тональному висвітленні. Вокальні партії виникають на його тлі, то ніби пунктиром окреслюючи контури оркестрової теми, то дублюючи її малюнок. У першому 16-тактовому періоді, який потім буде повторений, затверджується тональність D Dur. Його друга контрастне речення побудовано на маршовій темі, прямолінійність чотирьохдольного ритму якої згладжується фоном з суцільних тріольний фігур. Двотактовий «мотив викрадення» повертається у цьому розділі 19 разів, перебиваючись контрастними вторгненнями декламаційних реплік, фанфарних і маршових фігур. Характерно, що на його ж тлі звучать вокальні фрази не тільки Орсіні і його прихильників, а й Стефано Колона, який з'являється у розпал сутички.

Другий розділ починається експозицією образу Рієнці – його монологом декламаційного характеру. Вокальні фрази без супроводу поділяються короткими оркестровими «знаками пунктуації», ніби ораторськими прийомами, які він використовує для більшої сили впливу

¹³⁵ Janz Tobias Uber Wagners Rienzi / Richards Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Lebesverbot. Die Feen. NordConcept GmbH Kulmbach, 2013. S.25

своєї викривальної промови. У момент, коли до брата, шукаючи захисту, кидається Ірена, в оркестрі виникає стрімкий хроматичний пасаж тридцятьдругими. У німецькому переліку основного тематизму опери він отримав назву «мотив люті». З обуренням і насмішкою реагують нобілі і їхні вожді на звернену до них фразу Рієнці: «Бандити, скажіть мені, чи є ще тут римляни?». На відміну від негативної реакції аристократів, це питання породжує вигук наснаги народу, який висловлює нетерпляче бажання обрушити гнів на узурпаторів. Але Рієнці заспокоює і утихомирює натовп, закликаючи дочекатися потрібної години і сигналу до виступу. Нобілі, оцінюючи несприятливу для себе ситуацію, після довгих сперечань віддаляються і вирішують перенести свої суперечки за міські стіни, у власні укріплені замки.

З відходом аристократів починається третій розділ Інтродукції. Рієнці хоче отримати підтримку папського легата Раймондо і дізнатися, як поставиться до більш рішучих дій церква. Після позитивної відповіді і фактичного благословення його планів представником вищої церковної влади він звертається до народу з героїчною закличною темою «проголошення свободи». Повертається початкова тональність інтродукції Ре мажор. Мелодія заспіву розгортається неспішно, підтримується чітким маршовим ритмом і рухається від домінанти до тоніки. Більш активний і розімкнутий характер має приспів, в якому вокальна лінія дублюється оркестром, а дві ланки секвенції переходять в юбіляції, що призводять до завоювання мелодичної вершини і до заключної фрази радісно-стверджувального характеру.

Тему приспіву підхоплює спочатку Раймондо, якого підтримують хор народу і вигуки двох його представників Барончеллі і Чекко, які клянуться Рієнці у всьому за ним слідувати. З приєднанням Рієнці виникає ансамблево-хоровий комплекс, тема заспіву викладається в хорі потужним форте, а потім звучність поступово вщухає, натовп віддаляється, на сцені залишаються троє: Рієнці, Ірена, Адріан.

Наступний за інтродукцією Терцет складається з трьох розділів і фактично розкриває складні відносини між позицією Рієнці і поглядами благородного аристократа Адріано. Ірена лише присутня при їхньому діалозі, активно включаючись в ансамбль тільки на заключному етапі. Спокійно-врівноважена перша частина побудована на плавному перетіканні реплік партнерів. Рієнці дякує Адріано за його вчинок, після того, як Ірена назвала його своїм захисником. На пропозицію дружби Адріано несподівано відмовляє. Він побоюється, що реалізація честолюбних планів по відродженню в Римі порядку і законності спричинить криваві жертви. Згадка про це викликає різку відповідь Рієнці. Характер музики змінюється. У напруженому декламаційному епізоді Рієнці згадує про злочин, вчинений представником клану Колона, смерті свого брата-підлітка. У кульмінації тут звучить суворий «мотив помсти». Ця коротка тема, що має похмурий колорит і фатальний відтінок, передбачає аналогічні мотиви в зрілих і пізніх операх композитора (заборони в «Лоенгріна», відречення від кохання і прокляття перстня в тетралогії). За допомогою скандування і малосекундових ходів в ній акцентуються основні підвалини *es moll'*ного тризвуку: домінанта, тоніка, третій ступінь. Рієнці говорить про те, що дитяча кров лишилась в його серці і закликає до помсти. Дана знакова фраза залишить слід і в серці Адріано. Він згадає і знову виголосить її, коли виправдаються його найгірші побоювання: боротьба за свободу призведе до кривавих жертв з обох сторін, а сам він дасть клятву мстити за смерть свого батька Стефано Колона.

Перехід від похмурого епізоду до контрастного за настроєм заключного розділу терцета відбувається після репліки Рієнці: «Адріано, будь зі мною, будь Римлянин!». У відповідь Адріано з ентузіазмом вимовляє: «Римлянин! Дозволь мені римлянином бути!». Потім в трьохголосному ансамблі звучить мажорна маршова тема світлого стверджувального характеру, розворотом якої завершується терцет. У короткому перехідному епізоді Рієнці урочисто доручає сестру турботам її захисника, а сам

ненадовго виходить, обіцяючи незабаром повернутися. Подальший Дует наповнений відлунням минулих подій і тривогами, пов'язаними з майбутнім. Драматичне напруження жевріє і в цьому номері, не відволікаючи увагу від основного соціально-історичного конфлікту.

Відкривається Дует вступним розділом *Andante, As Dur*, в якому світла співуча тема звучить в оркестрі, а вокальні репліки героїв складають схвильований речитатив. Основний розділ *Allegro con moto* побудований за типом пісенної форми заспів-приспів і також починається викладом першої теми спочатку в оркестрі, причому в оркестровому варіанті на тлі домінантового органного пункту і хроматичного руху виразно підкреслені розділені паузами секундові мотиви-зітхання. У всій цій частині витриманий принцип спільного співу. У темі заспіву імпульс даний стрімким сходженням, а потім мелодична лінія дробиться на короткі схвильовані мотиви. Приспів носить рішучий стверджуючий характер, підкреслений маршовим пунктирним ритмом. Кохання героїв виникає в скорботний неспокійний час і не обіцяє спокою і гармонії. Розуміючи це, вони клянуться, що готові віддати один за одного життя. Експресія і збудження, властиві їх визнанням і клятвам, свідчать про те, що почуття, яке так раптово спалахнуло, носитиме жертвний відтінок. При цьому ситуація загострюється контрастним вторгненням в хід дуету войовничих трубних сигналів і агресивної маршової теми. Це рухається уздовж вулиці озброєний загін представників клану Колона. Тут же з іншого боку проходить група озброєних людей і вершників, що представляють ворожий клан Орсіні. Їх войовниче переміщення народжує у Адріано зловісні передчуття. Але в завершенні дуету, побудованому у вигляді дзеркальної репризи основного розділу, обидва юні герої знову в єдиному пориві повторюють своє кредо. У світі ворожнечі і темряви їх власною вітчизною стане кохання. Тема заспіву звучить фортісімо в оркестрі, а потім ніби згортається і затихає. Поетичний колорит тихого згасаючого закінчення відповідає ремарці про настання ранкової зорі. Але чітка фінальна

точка змазана завдяки півтоновому тональному зсуву з *As Dur* в *A Dur*. На відстані знову чується трубний сигнал. На ці звуки схвильовано реагує спочатку Ірена, а потім Адріано. Так здійснюється перехід до масового хорового Фіналу акту.

Як зазначає А. Костенніков, у фінальній сцені характерний для опери у цілому ансамблево-хоровий синтез досягає вершини. За його словами, насиченість хором звучанням надає фіналу особливу монументальність¹³⁶. Досягає тут кульмінації і принцип крещендування за рахунок поступового збільшення загальної кількості учасників і взаємодії самостійних хорових груп. При цьому, як і в першій сцені, «сольні партії і ансамблеві епізоди знаходяться в тісному зв'язку з хором»¹³⁷. У фіналі одночасно розширюється просторове охоплення подій, так як виникає паралельний план дії – богослужіння в Латеранському соборі. З собору доноситься не лише спів, але і звуки органу.

Фінал складається з трьох розділів. Перший, написаний в репризній тричастинній формі, обрамлюється захопленим хором народу *Allegro con fuoco*, *G Dur*. В його основі лежить фанфарний «мотив радості», який раніше звучав в головній партії увертюри. День починається, вступаючи в свої права. Він стане днем народного торжества і відвойованої свободи. Контрастний середній епізод починається звуками органу, після чого з собору лунає урочистий гімн без супроводу *Andante maestoso*, *Es Dur*. Натоп зовні з благоговінням опускається на коліна. Репризний епізод супроводжується ремаркою, згідно з якою двері собору відчиняються, стає видно, що всередині його службу ведуть священники, що представляють всі ордени.

Другий розділ фіналу починається виходом на ступені собору Рієнци у повному святковому вбранні, але без головного убору. Його сольний виступ

¹³⁶ Костенніков А. М. Ансамблево-хоровий комплекс в музикальному театре Р. Вагнера. Монографія. – Севастополь: изд-во Вебер, 2011. – С.43.

¹³⁷ Там же, с. 42

відкривається сповненим ораторського пафосу вступним монологом (*Maestoso*, *B Dur*): «Я вітаю тебе, древній Рим! Будь завжди вільним Римом!». На ці слова натовп реагує схвальними вигуками. У центральному розділі Монологу Рієнці, *Grave*, *B Dur*, в розмашистій темі, яка починається секстовим висхідним стрибком, поєднується пунктирний маршовий ритм і тріольні фігури, а також безперервний тріольний фон. У тематичному переліку вона отримала назву «мелодія свободи», що відповідає і її характеру, і словам тексту: «Римська свобода буде нашим єдиним законом ...». Далі з реакції на цю полум'яну промову народу починається заключний розділ фіналу. Хор народної клятви (*G Dur*) близький мелодії свободи, але початковий октавний стрибок, що задає чіткий ямбічний ритм, переходить в хроматичний низхідний рух, що разом пунктирним малюнком надає темі особливу пружність. В епізоді *Ric vivo*, *C Dur* слово бере Чекко дель Веккіо, який, прославляючи Рієнці, пропонує зробити його королем. Цю ідею з ентузіазмом зустрічає народ, але сам Рієнці рішуче відмовляється від такого титулу і, слідуючи давньоримським традиціям, просить обрати його народним трибуном, при цьому дає клятву в такому званні захищати народні інтереси. Всі підтверджують свою згоду, в завершенні знову виконуючи тему народної клятви. Таким чином, перший акт являє собою закінчений цикл дії, з зав'язкою, яка відбувається вже в першій сцені, з експозицією всіх персонажів, кульмінацією в фіналі, що приводить до зміни початкової ситуації.

Акт другий починається з інтродукції, № 5, *Moderato con anima*, *E Dur*, $6/4$, в якій закріплюється і затверджується співвідношення сил, досягнуте в кінці першого циклу дії. Тут виникає нова хорова фарба – дитячий хор, який представляє символічні фігури Вісників світу. Відразу встановлюється атмосфера святкових ритуалів – урочистих ходів, ораторських виступів, просторових ефектів наближення-видалення груп учасників (А. Костенников називає такий ефект «прийомом звукової перспективи» і вказує на його

використання в зрілих операх композитора). Важливу роль в просторовому рішенні грають і темброво-фактурні контрасти. Так, Інтродукція починається яскравим експресивним звучанням в оркестрі «теми подяки», що характеризує загальний радісний підйом. Цей епізод має двочастинну будову, причому в другій частині активний розвиток гальмується завдяки протиставленню широким лініям коротких акцентованих мотивів, що рухаються ніби поштовхами. Тим самим виразно підкреслюється підказане музикою переміщення невеликих груп народу всередині натовпу, яка знаходиться в очікуванні проходу Вісників миру. Про появу останніх спочатку сигналізує спів дитячого хору а *cappella*. Після повторення оркестрового фрагмента, що передає нетерплячі переміщення всередині натовпу глядачів, Вісники миру виходять на сцену. Інтродукція в цілому являє собою складну двочастинну форму. Тематичною її основою є «мотив подяки», який у другій частині одночасно з оркестром звучить в партіях Рієнци і хору сенаторів. Матеріал другого розділу складають три споріднених варіанти тематизму вісників світу. Всі вони мають світле забарвлення, підкреслене тембром дитячого хору та відсутністю оркестрового супроводу. Початкову тему, що представляє собою тонально розімкнутий період з двох речень, відрізняють барвисті тональні зіставлення: E Dur – A Dur – C Dur. Другий мотив будується на розгонистих скачках в ямбічному ритмі, в той час як третій відрізняється рішучим стверджувальним характером. Другий розділ, якому на тлі хору і оркестру рельєфно виділяється партія Рієнци, завершується динамічно посиленням повторенням усіх трьох тем вісників миру, перший з яких йде з оркестровим супроводом. Друга і третя теми створюють ефект співу хору, що віддаляється, і одночасно супроводжуються сценічної ремаркою: «Рієнци занурюються в мовчазну молитву. Сенатори розчулено за ним спостерігають».

Р. Вагнер прагне створити наскрізну дію в опері, тому завершує останні два такти чутного вже на віддалі співу хору модуляцією з E Dur в a–moll.

Колорит відразу змінюється. Звучить в оркестрі похмура маршова «тема змови» (*Moderato e maestoso, a moll*). З'являються Колона, Орсіні і інші аристократи, нагадуючи про основний конфлікт. Однак Колона говорить про їх мирні наміри і про готовність визнати перемогу Рієнці. Останній при цьому наголошує, що мова йде не про нього, а про владу закону, який тепер буде правити в Римі.

Коротка поєднуючи сцена, яка завершує Інтродукцію, з відходом Рієнці переходить в наступний розділ, № 6, Терцет за участю хору. Він починається різким спалахом гніву Орсіні, до якого тут же приєднується

Колона. Їх речитативний діалог супроводжується в оркестрових врізках спалахуючим, ніби вдалиний гуркіт грому, коротким «мотивом загрози». Основний розділ терцета починається дуєтом Колона і Орсіні, заснованим на новому варіанті «теми змови», яка набуває рис суворого траурного маршу (*Moderato e un poco maestoso, a moll*). У процесі розвитку знову виникає і перша версія теми. Колишні вороги об'єднуються, щоб повернути втрачену владу.

Новий динамічний епізод виникає з включенням схвильованих реплік Адріано, який не хоче брати участь в змові і вступає в конфлікт з власним батьком. У відповідь на його палкий протест в оркестровому супроводі партій Орсіні і Колона активно розвивається «мотив загрози». У третьому розділі терцету до голосів солістів приєднується хор. Він побудований на ще одному музичному матеріалі, пов'язаному з конфліктної сферою. Це динамічна «клятва смерті», яка складається з двох ланок висхідній секвенції, яка переходить в «мотив загрози». Незважаючи на пристрасний протест Адріано нобілі заочно засуджують Рієнці до смерті. Колона грубо жбурляє Адріано на землю. З загрозливими жестами змовники видаляються. Виразний оркестровий епізод передає реакцію сина Стефано Колона, його відчай, здивування, розгубленість. На завершення терцету звучить короткий сольний монолог Адріано, якого батько і його спільники назвали зрадником. Але він

вирішує врятувати Рієнци, усвідомивши, що в ролі зрадника в цій ситуації виступає якраз його батько. І тут, як ми бачимо, композитор застосовує принцип розмикання завершеного номера сценою перехідного характеру, забезпечуючи безперервність розвитку дії.

Масштабний Фінал, № 7, *Allegro maestoso*, C Dur, починається урочистою ходою під привітальні звуки хору святково одягнених римських громадян на чолі з сенаторами і знаттю. В оркестрі, а потім в хорі розробляється розмашиста «тема схиляння», витримана в чіткому маршовому ритмі. Ліричний друге коліно маршу, F Dur, звучить спочатку оркестрі, а потім його мелодію підхоплює в своїй вітальній промові Рієнци. Промова стає контрастним другим тематичним елементом в ще одному E Dur'ному марші, яким відкривається великий оркестровий епізод вітання прибулих на свято представників інших італійських міст, а також сусідніх країн. Перед словами Рієнци, який говорить, що поклав лише початок, а в майбутньому всі італійські міста стануть вільними, на тремолоючому тлі рельєфно інтонується побудований з ораторським розмахом на широких інтервальних скачках «мотив щасливих надій». Після полум'яної промови, в якій Рієнци розкриває свої подальші плани, настає час починати святкові вистави. Але в останній момент Адріано намагається попередити Рієнци про загрозу, не розкриваючи карти. Однак трибун вірить у свою щасливу зірку.

Святкове дійство включає послідовність балетних сцен. Різноманітний за ритмікою і настроєм, майстерно оркестрований балетний дивертисмент складається з наступних номерів: Пантоміма та жіночий танець, Військовий танець, Боротьба гладіаторів, Святковий танець. Останній є кульмінацією, в якій наочно представлений утворений союз старого і нового Риму. Як слушно зауважує А. Костенніков, «фінальна сцена другої дії, мабуть, більше, ніж будь-яка з інших, підкреслює, а, може бути, визначає жанр «Рієнци» – жанр великої опери. Грандіозні марші і ходи, пишність і урочистість в декораціях і одязі, барвіста видовищність балету, героїко-патетичні образи головних

героїв в оточенні народних мас – все це характерно для даної сцени ... »¹³⁸. Сам Вагнер, який з часом став критично оцінювати власний твір, назвав оперу «монстроподібною» і «кричуще божевільною», враховуючи її масштаби і розгорнуті ритуальні масові сцені.

Святкова атмосфера фіналу різко порушується драматичним епізодом замаху на Рієнци, початого змовниками-аристократами. Загибелі трибуна вдається запобігти. Спочатку намагається перешкодити нападам Орсіні Адріано, а потім рішучими діями зупиняє вбивцю Барончеллі. Винуватці замаху схоплені, на них обрушується народний гнів. Народ, а також соратники Рієнци Барончеллі і Чекко дель Веккіо вимагають смертного вироку зрадникам. Мова Рієнци стає суворою і грізною. Колорит затемнюється. Повисає тривожне мовчання. В низькому регістрі мідних духових інструментів на тлі гармонічної послідовності в похмурому *des moll* інтонується одноголосний «мотив спокути». Він близький аналогічним фатальним мотивам-проголошенням в зрілих операх композитора. У відповідь на зухвалу репліку старшого Колона : «Будь твердішим! Покажи, хто ти є, приговори нас до смерті, і твій час настане слідом за моїм» в пам'яті Рієнци виникає трагічна сцена загибелі від рук прихильників Колона його маленького брата. В його вустах знову звучить «мотив помсти», який вперше звучав в першому акті під час пояснення з Адріано. Під звуки сполоху знатних змовників ведуть під вартою у внутрішній зал палацу, раніше закритий червоним завісою. Рієнци спостерігає цю похмуру картину і вимовляє про себе: «Мій ніжний брат, не я, сам Рим мстить за тебе!».

Наступний розділ сцени починається *Agitato* схвильованими репліками Адріано й Ірени, які благають про милосердя. Адріано нагадує, що намагався врятувати життя Рієнци і просить помилувати свого батька. Їхній

¹³⁸ Костенников А. М. Ансамблево-хоровий комплекс в музикальному театре Р. Вагнера. Монографія. – Севастополь. :изд-во Вебер, 2011. – С. 48-49.

короткий дует є ніби продовженням суперечки, розпочатої в першому акті. Уже тоді Адріано боявся кривавих жертв, які можуть спровокувати сміливі плани Рієнці. І тепер уже він повторює «мотив помсти», який вже прозвучав в устах трибуна. Нову фарбу вносить в напружену атмосферу цієї сцени віддалений спів ченців, які виконують латинський гімн «Miserea Dominum». Якщо для Адріано та Ірени це є вагомим аргументом для скасування страти, то хор народу рішуче вимагає смерті зрадників. Напруга наростає до тих пір, поки з вуст Рієнці несподівано для всіх не прозвучить прохання про прощення змовників.

Настає стрімка розв'язка, яка стане характерним драматургічним прийомом композитора. Фінальні точки в його широко розгорнутих напружених сценах зазвичай будуть виглядати стислими і лаконічними. Рієнці вимагає від нобілів клятви вірності, на що вони швидко погоджуються. Після того, як всі учасники виконують урочистий гімн милосердя, Ірена заспіває радісну тріумфальну тему, яка раніше звучала в увертюрі (друга побічна партія). Всі підхоплюють цей захоплений мотив, яким завершується другий акт. Як і перший, цей акт є цілісним закінченим циклом дії, але зі своїм драматургічним профілем : спокійна розгорнута експозиція, вторгнення конфліктної ситуації, її відсторонення в розважальних-декоративної частини, новий більш серйозний спалах конфлікту, несподівана благополучна розв'язка .

Колізії перших двох актів завершуються тріумфом Рієнці. Він отримує повну підтримку народу, а також церковної і світської влади. Далі ця єдність порушується гострими драматичними ситуаціями, в яких випробовуються якості Рієнці як лідера і його здатність передбачати наслідки своїх рішень. В **третьому акті**, як і в другому, три сцени. Крайні, масово-хорові, пов'язані із загостренням основного конфлікту, викликаного мобілізацією ворожих до нової влади сил. Знать, яка не змирилася з поразкою, розпочала відкриту військову агресію, відсіч якій обумовив

створення народного ополчення для протистояння нападу на мирне місто збройного противника. Середній сольний номер – арія Адріано – створює зовнішнє драматургічне гальмування перед бурхливими подіями Фіналу. Увага зосереджується на переживаннях юного героя, який виявився в таборі ворогів власного батька і серйозно побоюється за його життя. Акт явно перевантажений батальними образами, войовничими маршами, набатним дзвоном і трубними сигналами. Німецький дослідник Янц Тобіас звертає увагу на експресивну лексику лібрето і на перенапружену риторичку віршованого тексту. «Мова лібрето була також розрахована на ефекти «великої опери». Мартін Грегор Деллін нарахував у лібрето вигук Ах!, який звучав 50 разів. Часто зустрічаються такі страхітливі вигуки, як «Жах!» або «Божевільний», а також такі слова, як «прокляття», «зрада», «кров», «помста», «біль», «сльози»¹³⁹.

У напружену тривожну атмосферу вводить вже оркестровий вступ і перший хоровий епізод Інтродукції, *Molto agitato*, *c moll*, по ходу якого в діалог з хором вступають Барончеллі і Чекко. На тлі дзвону, який чується з Капітолію, в оркестрі виникає в'юнкий хроматичний мотив питально-відповідної структури, який може бути названий «мотивом тривожних передвість». Його нерівному рельєфу відповідає і стилістика чоловічого хору. Як справедливо зазначає А. Костенніков, в хоровому письмі «перевага надається акордовому, а не поліфонічному складу, основу якого складає контрастність мелодичних ліній хорових партій. Між ними виникають своєрідні діалоги, завдяки чому хор сприймається не як статична маса, а як поєднання груп, які мають індивідуальні характеристики»¹⁴⁰.

Вперше голос проти Рієнци активно піднімають його соратники, які підігрують своїми репліками неспокійне збудження натовпу. Йому ставлять

¹³⁹ Janz Tobias Uber Wagners Rienzi / Richards Wagner. Die Fruhwerke. Rienzi. Das Lebeswerbot. Die Feen. NordConcept GmbH Kulmbach, 2013. – p.27

¹⁴⁰ Костенников А. М. Ансамблево-хоровой комплекс в музыкальном театре Р. Вагнера. Монография. – Севастополь. :изд-во Вебер, 2011. – С.53-54.

в провину проявлене милосердя і відмову від страти винуватців замаху на його життя. Трибуну доводиться протистояти натиску, проявляючи в своїх промовах залізну твердість і волю. Його вокальна партія будується на скандуванні опорних звуків, пощаблевих відкатах і хроматичному просуванні до вищих точок вокального діапазону. У той же час в оркестрі тривожна пульсація чергується в перервах вокальних фраз зі стрімкими висхідними пасажами, які передають стримуване внутрішнє напруження. Після того, як Рієнці вдається залучити на свій бік натовп і заволодіти його увагою, він заспіває бойову пісню. Вона складається з заспіву в чіткому маршовому ритмі (F Dur, «мотив боротьби») і приспіву на латинський текст «Santo spirito cavaliere» («гімн битви»). Лапідарний, викладений великими тривалостями мотив латинського гімну вже звучав в увертюрі, виконуючи в головному її розділі роль сполучної партії. Плакатно яскравий заклик до боротьби викликає загальну насагу. Про важливість даного моменту в характеристиці Рієнці і його непростих взаємин з народними масами так пише М. Черкашина: «Лише одного разу дистанція між Рієнці і народом долається: податливі виконавці стають однодумцями, а почуття піднесеного над натовпом вождя переростають в діяльну волю колективу. Відбувається це напередодні вирішальної битви, коли під загрозою катастрофи трибуну вдається круто змінити настрій маси. У цей момент він по-справжньому переймається суперечливими почуттями людей, охоплених відчаєм, і надає чітку цілеспрямованість неусвідомленим стихійним імпульсам»¹⁴¹. Хор зустрічає мову Рієнці схвальними вигуками, а потім повторює заспів його бойової пісні. З вигуками «На битву!» натовп в метушні розходиться в різних напрямках. Гучні фанфари і тривожна барабанний дріб завершують Інтродукцію.

¹⁴¹ М.Черкашина. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования). – Киев : Музична Україна, 1986. – С. 71.

Велика Арія № 9 залишився на самоті Адріано складається з трьох контрастних розділів і фактично переростає в розгорнуту моносцену. У розділі першому, *Molto agitato*, в свою чергу побудованому в тричастинній репризній формі з контрастною серединою, основна роль належить оркестру, в той час як вокальна партія складається з окремих розділених паузами фраз, що здобувають усе більш напружений характер. Оркестровий виклад відрізняється тривожною пульсацією коротких мотивів у синкопованому ритмі, що ніби «задиhaються», хроматичним висхідним пасажем в басу, а також тональними блуканнями. В середньому епізоді виникає виразний діалог голосу, у якому проводяться ширші вокальні лінії, і оркестрових мотивів, які відгукуються на вокальні репліки. Після скороченої репризи вагомо звучить виділена з контексту заключна фраза : «Стану я против тебе, брате Ірени? Врятую голову мого батька?». Вона стає зв'язкою, що приводить до ліричної центральній частині арії, *Andante*, G Dur.

Музика центрального розділу забарвлена меланхолійним настроєм. Адріано прощається зі світлими мріями юних днів, з лицарської славою і гідністю. Більш врівноваженому першому реченню, в якому мелодика вокальної партії прикрашена характерними для лірики Р. Вагнера виразними *mordenti*, протиставлено наростаюче хвилювання епізоду *un poco più moto*, побудованого на висхідних секвенціях. Це веде до кульмінації, пов'язаної зі спогадами про чисте піднесене кохання. У кульмінаційній зоні здійснюється модуляція з мажорної сфери в мінорну, що забезпечує перехід до репризи першого речення, витриманого в більш високій теситурі в тональності B Dur. Вокальна партія, насичена пасажами фіоритурами, завершується віртуозною каденцією на словах: «Моя голова ніколи не буде увінчана щастям і спокоєм».

Перехід від кантиленного до швидкого розділу арії, як це часто зустрічається у італійських оперх белькантового репертуару, відбувається через зовнішнє вторгнення. Звучить тривожний набатний дзвін. Розуміючи,

що це сигнал до початку битви, Адріано кидається в сум'ятті в пошуках виходу. Він вирішує бігти до батька і намагатися схилити його до миру, і тоді Рієнці зможе знову бути милосердним. Падаючи на коліна, юнак з великою експресією висловлює надію на те, що ненависть ще може обернутися в кохання (у кульмінаційній фразі у високій теситурі, *Maestoso*, *ff*, *G Dur*, голос дублюється щільною оркестровою фактурою). Арію завершує стрімка кода з октавними стрибками і віртуозними розспівами у вокальній партії і потужним оркестровим висновком стверджувального характеру. Адріано прийняв рішення домагатися примирення сторін і буде йому слідувати, поки не станеться остаточна катастрофа і він не побачить мертве тіло батька.

Найбільш перевантажений контрастними настроями і видовищними ефектами Фінал третього акту, № 10. Він починається *Tempo di Marcia* і ходою збройних загонів під трубні сигнали і звучання дзвонів. Сценічна картина розгортається в супроводі великого оркестрового епізоду. Останній складається з бойового маршу, урочистих звуків ходи священиків і ченців, більш рухомого і схвильованого епізоду, описує вихід жінок і дітей, які супроводжують процесію. При появі Рієнці в повному бойовому озброєнні і супроводі Ірени потужно інтонується в оркестрі тема латинського гімну «*Santo spirito cavaliere*». Трибун оголошує про готовність збройних загонів до бою і сам заспіває мелодію гімну, після чого тему бойової пісні виконує чоловічий хор. При повторенні гімну до трибуну приєднуються священики і монахи, а також загальний хор.

Напружений характер має діалог Рієнці і Адріано, який намагається зупинити трибуна і, падаючи перед ним на коліна, просить не робити помилку, яка з неминучістю викличе фатальні наслідки. У гніві Рієнці нагадує, що саме з вини Адріано, який благав його пробачити змовників, тепер події набули драматичного оберту. Коли в ім'я запобігання війни Адріано говорить про готовність пожертвувати власним життям, Рієнці рішуче його обриває: «Несамовите дитя, піднімися, не намагайся зупинити

веління долі!».

Знову вриваються войовничі звуки труб. Чоловічий хор повторює бойову пісню і потім латинський гімн. Військове ополчення віддаляється, на сцені залишаються жінки та двоє закоханих. Адріано з почуттям приреченості говорить про зруйновані щастя і надії: «Ірена, Ірена! Твої ніжні обійми не утримують мене більш, смерть кличе мене!». Глибокою тривогою і скорботою наповнений хор жінок (*Andante, c moll*), до якого Ірена та Адріано потім приєднують свої голоси. Як слушно зауважує А. Костенніков, використаний у фінальній сцені принцип чергування великих і загальних планів, а також деталізація хорових тембрів, включення в хорову фактуру партій солістів нагадують пізніші кінематографічні прийоми і свідчать про майстерність Р. Вагнера-драматурга, який вміє розпланувати просторові сценічні ефекти. В подальшому розвитку дії композитор домагається враження грандіозності загальної картини, побудованої на різких контрастах, що свого часу так вразило його в «Фердінанді Кортесі» Г. Спонтини.

У динамічному епізоді *Allegro energico* звуки військової пісні, які чуються спочатку на віддалені, неухильно наближаються. Всі присутні вітають героїв, яким вдалося виграти бій. Перед промовою Рієнці, який проголошує перемогу Риму, в оркестрі вперше зароджується викладена в акордовій фактурі тема його молитви (*Maestoso, Es Dur*). Раніше ця виразна лірична мелодія вже звучала в увертюрі (матеріал вступного розділу, побічна партія). Пізніше вона буде покладена в основу монологу Рієнці в п'ятому акті викладена з великою експресією і мелодичним розворотом. З суворою рішучістю трибун повідомляє про смерть вождів патриціанських кланів Стефано Колона і Паоло Орсіні – головних винуватців усіх нещасть, які переживало велике місто.

Хор в мовчанні зустрічає траурну процесію, в якій через сцену проносять убитих і поранених. У похмурому коментарі Барончеллі нагадує, що жертви принесені з обох сторін. Адріано повторює при цьому символічну

фразу, колись сказану Рієнці при згадці про злочин, пов'язаний зі смертю його маленького брата («мотив помсти»). Тим самим юний герой усвідомлює, що естафета кривавої помсти зі смертю батька перейшла в його руки.

Рієнці знову доводиться оволодівати увагою, щоб переламати похмурий настрій натовпу. Останнім дієвим моментом у величезному, розтягнутому на багато сторінок заключному квінтеті з хором, в якому під час постановок зазвичай робляться позначені і в нотному тексті купюри, є зухвала фраза Адріано про розрив колишніх стосунків з Рієнці. Їх зустрічі тепер можуть відбуватися лише на ґрунті помсти. До переможно-фанфарних і маршових образів тут додається тріумфальний «мотив перемоги». І третій, як і перші два акти, завершується мажорній нотою і загальною радістю. Але прославляння вождя – лідера тут має дещо натягнутий і надмірний характер, в ньому вже не відчувається щирого підйому та ентузіазму. Цьому сприяє також участь в ансамблево-хоровому комплексі Адріано і Ірени з їх власними контрастними переживаннями.

Складною проблемою виявився для Р. Вагнера як автора літературного тексту перехід від перемог і тріумфів його героя до сюжетних поворотів, що призводить до його поразки. У самій біографії Кола ді Рієнцо і в оповіданні про нього, створеному Е. Бульвер-Літтоном, на це йде довгий час. До втрати популярності і фінального падіння народного трибуна призводять дуже багато обставин. До того, як це сталося, він встиг здійснити багато важливих реформ, подолати розбій на римських дорогах, встановити порядок в місті і в результаті остаточно встановити тут народовладдя. Але у нього були на цьому шляху помилки і прорахунки. Частина з них пояснювалася непомірним честолюбством і любов'ю до розкоші його дружини-аристократки. Отримана влада сприяла прояву диктаторських якостей і його власної особистості. Не припиняла таємно збирати сили опозиція ворожої до народного лідера знаті, яка втратила колишні необмежені можливості панувати в Римі. Подією, зовні несподіваною, але

внутрішньо закономірною, став санкціонований Папою і за допомогою незадоволених феодалів організований його легатом бунт проти Рієнці. Це сталося 15 грудня 1547 року, що змусило Рієнці скласти свої повноваження і, відмовившись від влади, покинути Рим .

Абсолютно виправдано, що Р. Вагнер зробив центральною подією четвертого акту оголошений Раймондо і підтриманий суворим хором ченців вирок: Рієнці відлучений від церкви як єретик. Це відбувається несподівано і для самого трибуна, і для глядачів. Дія четвертого акту відбувається на площі біля головної святині католицького світу – Латеранського собору. Можна згадати, що собор Святого Іоанна Хрестителя на Латарнском пагорбі, або ж *Basilica maiore*, стоїть вище інших храмів світу і має напис над входом: «найсвятіша Латеранська церква, всіх церков міста і світу мати і глава». Найважливішою реліквією собору були «Святі сходи», які, за переказами, походять з палацу Пілата. Вважається, що саме по ним Христос піднімався, коли був приведений на суд до Пілата. У цьому храмі очікується урочисте богослужіння, на яке повинен прибути Рієнці. Це стало відомо його колишнім соратникам, які готують змову. Разом з групою прихильників в нічний час перед світанком вони таємно збираються на площі перед собором.

Коротка інтродукція передає настрій нічної сцени ледь чутним шурхотом литавр, піццікато низьких струнних, низхідним рухом фаготів і серпента (попередника туби, якого Вагнер використав лише в «Рієнці», щоб виразно прозвучало сі контра октави). Марш сигналізує про початок дії. У темряві з'являються Барончеллі і Чекко зі своїми прихильниками, які збираються висловити підозри і помститися Рієнці. Звертає на себе увагу виразне звучання тремоло струнних інструментів, яке часто використовується в опері. Як зазначає Янц Тобіас, «воно у подальшому стане характерною ознакою вагнерівського «мішаного звучання»¹⁴².

¹⁴² Janz Tobias Uber Wagners Rienzi / Richards Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Lebesverbot. Die Feen. NordConcept GmbH Kulmbach, 2013. – p.28.

Коли святково одягнений Рієнці на чолі процесії підходить до східців Латеранського собору, нові змовники збираються перегородити йому шлях засудити публічно. Їх груповий портрет показаний в Терцеті з хором, № 11. Відбулося перегрупування сил. Діями народного лідера незадоволені Барончеллі і Чекко, які в першій дуетній частині намагаються схилити на свою сторону частину городян, представлених чоловічим хором. Всі вони висловлюють на адресу Рієнці свої претензії. Серед останніх – контакти трибуна з німецьким імператором. Потрібно сказати, що реальний Рієнці дійсно потрапив до німецького імператора Карла IV, який знаходився в Празі, і намагався схилити його повернути Папу в Рим і відновити колишнє значення міста. Але це сталося вже після його повалення, до того ж імператор наказав кинути його до в'язниці і засудити як єретика.

Підозри присутніх опозиціонерів викликають чутки про роман сестри трибуна з аристократом. І тут виходить з нічної тіні, щоб їх підтвердити, сам Адріано. Якщо в терцеті з другого акту він протистояв ватажкам патриціанських кланів, намагаючись схилити їх до світу, то тепер він стає найактивнішим учасником нової змови.

В оркестровому вступі до терцету відтворювалася тривожна атмосфера цієї нічної зустрічі. Як новий тематичний матеріал тут звучала «тема біди», витримана в характері швидкого маршу, pp, *cis moll*. Змовники приховували свої обличчя, рухалися, лякливо озираючись. Як зазначає А. Костенніков, Барончеллі і Чекко ведуть окремо діалог з хором, при цьому «хор представлений тут як «колективна дійова особа». Це дозволяє створити новий тип ансамблю, в якому діалог став надбанням не тільки солістів, а й хору, який дуже гнучко і активно вступає в діалогічну зв'язок з солістами»¹⁴³.

¹⁴³ Костенніков А. М. Ансамблево-хоровий комплекс в музикальному театре Р. Вагнера. Монографія. – Севастополь: изд-во Вебер, 2011. – С. 38.

Підключення до терцету групи незадоволених городян важливе ще й тому, що троє змовників, які стали ворогами Рієнці, не є настільки ж масштабними і вагомими постатями, якими були Стефан Колона і Паоло Орсіні. Образи Барончеллі і Чекко виписані в опері недостатньо рельєфно, у відриві від народної маси, ведучи діалог лише з невеликою групою чоловічого хору, їх постаті здаються ще дрібнішими. Основним опонентом Рієнці тут повинен був стати Адріано. Але і він позбавлений сильного вольового характеру, показаний як натура рефлексивна, що сумнівається і діє під впливом чисто емоційних імпульсів. Закінчення терцету прямо призводить до початку переломної фінальної сцени. Зібравшись йти, змовники наштотують на безмовну процесію ченців і священників на чолі з Раймондо. Повернення кардинала викликає сум'яття в їх рядах. Всі, крім Адріано, готові відступити від колишнього плану, якщо Рієнці знаходиться під заступництвом церковних авторитетів.

В кінці терцету вдалині лунає розмірно-велична тема святкової мирної процесії, неспішним рухом якої відкривається Фінал, №12, *Un poco maestoso*, F Dur. Оркестровий вступ до фіналу – це останнє затишшя перед бурєю. Процесію, яка направляється до східців Латеранської церкви, очолює святково одягнений Рієнці, поруч з яким йде Ірена. Урочистість моменту підкреслена звучанням в оркестрі латинського гімну «*Santo spirito cavaliere*», але він раптово переривається, коли напереріз Рієнці, перегороджуючи дорогу, виходить група змовників. Мова, з якою до них звертається трибун, супроводжується в оркестрі швидким низхідним пасажем струнних інструментів – хроматичним «мотивом гніву». Вокальна партія витримана в речитативному стилі, в той час як оркестр є коментарем внутрішнього стану героя. Стає очевидним, що Рієнці намагається стримати бурю почуттів, яка піднялася в його душі. Його перші гіркі слова звернені до Адріано, якому він нагадує про події, що викликали настільки драматичні наслідки, а також про представників його клану, які були їх винуватцями. Оволодівши своїми

почуттями, трибун починає говорити більш вагомо і переконливо, зі властивою йому майстерністю оратора. Разом з тим у другому розділі монологу, звертаючись до Бога як свого вірного щита і намагаючись повернути довіру до себе явно присоромлених змовників, він пом'якшує свій тон. Лірична тема з характерними вагнерівськими *mordenti* дублюється в оркестрі виразним звучанням віолончелей. Завершується цей ліричний фрагмент віртуозною каденцією.

Мимоволі підкорені його словами і тоном, все змовники, за винятком Адріано, вітають свого трибуна. Адріано розуміє, що помста покладена тепер на нього одного, але найскладніше для нього те, що він повинен здійснити розплату на очах Ірени. У той самий момент, коли він вже готовий напасти на Рієнці і вразити його, з церкви лунає суворий спів священників і ченців. У хорі басів в супроводі органу замість очікуваного урочистого гімну *Te Deum* звучать слова прокляття: «*Vae! Vae tibi maledeto*».

Настає драматична кульмінація акту. Рієнці не відразу розуміє, що сталося, і продовжує підніматися сходами до собору. Але на цей раз дорогу йому перегороджує Раймондо, оголошуючи суворий вирок еретику. Важко і невідворотно звучить в оркестровому унісоні мідних інструментів спадаючий «мотив анафеми», сповзає від ре бемоль другої октави до різко акцентованого, посиленого тремоло струнних ре бекара першої і супроводжується ремаркою *con tutto forza e molto tenuto*. Почувши слова кардинала, народ миттєво зі страхом відскакує від трибуна, як від чуми.

Динамічно, як це буде характерно для більш пізніх опер композитора, завершується акт. У короткому діалозі Адріано намагається відвести від Рієнці Ірену. Коли вона, не відгукуючись на його заклик, кидається з розрадою до брата, Адріано у відчаї від неї відрікається, вимовляючи гірке пророцтво: «Розділяй його долю! І помри разом з ним». Отямившись від пережитого потрясіння, Рієнці оцінює вчинок сестри і вбачає в ньому свідоцтво того, що Рим ще живий. Розчулений, він стискає

Ірену у вдячних обіймах. Завіса повільно опускається під похмурий спів ченців, який лунає з Латеранської базиліки. За словами Янці Тобіаса, фінал четвертої дії є свідченням італійських впливів, що проявляється у подібності його структури до побудови стандартних італійських оперних фіналів, характерних для опер Россіні і підхоплених його послідовниками Белліні і Доницетті. *Tempo d'attaca* і *tempo di mezzo* використовуються як початковий і серединний розділи. Між ними розташовані контрастний кантиленний епізод і стрімка фінальна стретта.

Уже в цьому акті стає очевидним, що для повної реалізації героїкоцентристської концепції Р. Вагнера бракує яскравого і самостійного жіночого образу, який за масштабом і значенням доповнює провідний чоловічий образ. «Летючий голландець» стане оперою про долю проклятого капітана, але не в меншій мірі – історією Сенти. Не випадково з позицій Сенти як головної постаті деякі постановники розглядають все, що відбувається. Згадаймо і «Лоенгріна». Послу Грааля, щоб здійснити свою місію, важливо було знайти порозуміння і абсолютну довіру люблячої жінки, яку він прийшов захистити від зла. Стосунки його з Ельзою стають стрижнем всього сюжету, а кульмінацією і точкою неповернення виявляється їх великий дует в третьому акті. Подібною героїні в опері про Рієнці, останнього римського трибуна, явно бракує. Ірена до п'ятої дії сприймається майже як персонаж другого плану. Навіть любовна лінія не розвивається тут самостійно, так як Адріано постійно знаходиться в складному трикутнику стосунків з нею і з її братом.

Стадія останньої кульмінації і накладена на неї сюжетна розв'язка розміщені у **п'ятому акті**. Він складається з чотирьох номерів: Інтродукції, Дуєту, Сцени та Фіналу. Перші три з них носять камерний характер і завершують сюжетну лінію, початок якої веде до терцету і дуєту першого акту. Так витримується арочний принцип композиції, який стане для Р. Вагнера характерним. З цим принципом пов'язана також важлива

композиційна та смислова функція розгорнутої теми Молитви Рієнці. Вона широко була представлена удвох основних розділах **Увертюри** до опери, вступу і сонатного алегро, на якій варто зупинитися докладніше.

У вступі *Molto sostrnuto e maestoso* тема молитви приходить на зміну таємничій атмосфері напруженого очікування, і відразу звучить просвітлено, з ремаркою *molto legato e espressivo*, *D Dur*, а при повторному викладі досягає потужного розвороту. Однак ніби антипод до цього світлого образу в сполучному і заключному розділах вступу проводиться суворий «мотив боротьби», побудований на скандованому інтонуванні звуків зменшеного тризвуку. В основній частині увертюри, написаної в сонатній формі, в ролі головної партії виступає святковий «мотив радості» (*D Dur*). Зв'язуюча партія заснована на потужному гучному звучанні теми латинського гімну «*Santo spirito cavaliere*». Вона приводить до першої побічної, ясному піднесеному звучанню «теми молитви», *A Dur*. І після ще одного проведення мелодії латинського гімну звучить в сяючому *A Dur* «тема тріумфу», яка виступає тут в ролі другої побічної теми. Вона отримує широкий розворот, наповнена енергією, створює атмосферу радісного піднесення. І ніби під впливом такого переможного настрою в розробці потужно утверджується, проводячись у звучанні всього оркестру, різному тональному висвітленні і щільній акордовій фактурі мелодія латинського гімну. Цікаво, що ефект «звукової перспективи» композитор використовує в кінці розробки. Останній не завершений фрагмент гімну звучить на піано, немов би віддаляючись, потім переходить в тремоло, яке перемежується з довгим витриманим звуком «ля» і ніби відсилає до початку увертюри. Але початковий образ не повертається, а миттєво поглинається експресією радісної головної партії репризи. Реприза скорочена, в ній відсутні сполучна і перша побічна партії, а як підсумковий образ затверджується в основній тональності *D Dur* «тема тріумфу».

Потужна, перенасичена фанфарними гучними звучанням кода будується на щільному акордовому викладі гімну «Santo spirito cavaliere».

Можна сказати, що в увертюрі представлений образ Рієнці як тріумфатора, здатного викликати загальний інтерес, перемогти опір вольовим поривом, повести за собою натовп. Цим ніби заповнюється надто короткий час, який в опері відпущено етапу його сходження на вершину влади. З іншого боку, тема його молитви описує такі особистісні якості, які він не міг виявити по ходу інтенсивного розвитку подій аж до фінального акту. У цій виразній, плавно закругленій мелодії, яка починається з тонічної опори і потім стрибка на велику сексту, пом'якшеного *mordento*, відчуються стримане хвилювання, емоційне піднесення, яким його носій не дає «виходити з берегів». Така лірика носить об'єктивний характер. Пізніше ще один показовий її зразок Р. Вагнер створить в опері «Тангейзер» в знаменитому романсі Вольфрама про вечірню зірку.

Увертюра до «Рієнці» набула особливого політичного забарвлення у часи Третього Рейху. Сама опера була найулюбленішим вагнерівським твором Адольфа Гітлера, про що докладно пише у своїй статті німецький дослідник Ганс Рудольф Вагет¹⁴⁴. За наказом фюрера увертюра звучала кожен рік як музична емблема при відкритті конгресу Націонал-соціалістичної партії.

Повертаючись до фінального акту опери, відзначимо, що у моносцені, яка його відкриває, ми вперше бачимо Рієнці наодинці з самим собою і чуємо його власний голос, а не мову оратора, або учасника гострого диспуту, як в терцеті з першого акту. Настрій і характер його молитви показують, що, потрапивши в драматичну ситуацію, він не втратив віри в праведність власного шляху і в ті цілі, яким себе присвячував. Не властива його натурі і

¹⁴⁴ Вагет Ханс Рудольф. «Des liebe ich besonders»: Hitlers Rienzi/Richars Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Lebesverbot. Die Feen. NordConcept GmbH? Kulmbach, 2013. S.47-79.

романтична рефлексія, висловлювати яку композитор залишив іншому персонажу, Адріано ді Колона. Але якщо в Інтродукції п'ятого акту образ Рієнці збагачується завдяки появі невиявлених раніше аспектів його особистості, то наступний Дует з Іреною не вносить нічого нового, хоча якраз Ірена пробує його наштотхнути на сповідальну ноту і дізнатися про його суто особисті переживання і уподобаннях. Новий тематичний матеріал, який тут з'являється, це імпульсивний емоційний порив мотиву «любові до сестри». Потім як частина дуету вводиться сольна Каватина Рієнці, *Moderato e maestoso*, *A Dur.* Її тематичний фундамент складає світло-гімнічна тема «любові до рідної землі». В кінці каватини Рієнці патетично виголошує: «Рим – моя наречена». Потрібно при цьому зауважити, що в італійському оригіналі і в німецькому тексті Рим – слово не чоловічого, а завжди жіночого роду, тобто *Roma*. У спільному співі, яким завершується дует, брат і сестра з деякою надмірною експресією висловлюють мужнє рішення прийняти неминучість долі, яка їх наздогнала.

У Дуеті, як і у всіх попередніх розділах опери, Ірена залишається на другому плані. Більш активно вона проявляє себе в наступній Сцені, де з'являється Адріано, щоб її врятувати. У першому акті йому вдалося успішно виступити в ролі рятівника. На цей раз обставини змінилися. У першому дуеті вони з Адріано клялися зберегти вірність до смерті. Тепер вона тверда в своєму рішенні залишитися вірною до смерті своєму братові, ворогом якого став її коханий. Передфінальна сцена не вносить нічого нового в образ Адріано, який виявляє вже знайому імпульсивність, спонтанність, сум'яття почуттів. Зате Ірена показує себе тут активною і непохитною. Коли Адріано намагається забрати її з оточеного натовпом Капітолію силою, з вигуком «Іди! Я вільна!» вона його відштотхує. Але і його остання фраза сповнена значення: «Через полум'я пекла я знайду шлях!».

Фінал вирішується як нова картина, що припускає зміну декорації. Дія відбувається на площі перед Капітолієм, куди збирається народ із запаленими

смолоскипами. Серед збудженого натовпу – Чекко і Барончеллі . Вони прийшли, щоб розправитися з віровідступником, закидавши його камінням, в той час як вогонь призначений спалити палац. Вийшовши на балкон, Рієнці пробує черговий раз використати свої ораторські можливості. Він сміливо починає говорити, нагадуючи про взяті на себе зобов'язання зберігати мир і свободу, а ще про все, що було досягнуто під його направляючою волею. Його мова звучить на широкій урочистій темі «народної клятви» (*Maestoso, ff, G Dur*), яка прозвучала в кінці першого акту як символ єдності народу і всенародно обраного римського трибуна. Але його слова перериваються ворожими вигуками, на які Чекко і Барончеллі підбурюють натовп. З вуст трибуна звучать сміливі викриття: «Свободи немає більше в Римі! Останній вірний римлянин звинувачує вас!». У люті в будівлю починають летіти палаючі факели. Хор вигукує прокляття і не замовкає, спостерігаючи, як горить палац. На балкон виходить Ірена, обіймаючи брата. Вони вже оточені полум'ям, але в них все ще летить каміння. У цей час потужно звучить в збільшенні і акордовому потовщенні мелодія латинського «гімну битви», яким завершується опера. Виникає ще одна тематична арка, яка відсилає до увертюри і до Інтродукції третього акту. В останній момент перед закриттям завіси чується відчайдушний голос Адріано, який кидається в огонь: «Ірена! Ірена! Полум'я не злякає мене!».

Підводячи підсумок, звернемося до слів німецького дослідника Х. Р. Вагета. «Всі роздуми про історичне значення вагнеровської «великої трагічної опери у п'яти діях» «Рієнці , останній римський Трибун» рано чи пізно стикаються з проблемою не канонічності її статусу. Як відомо, Вагнер сам не хотів включати свою ранню оперу у канон представницьких творів, які, він мав надію, пам'ятатиме потомство. Однак останньої волі і заповіту з цього приводу не існує. Швидше за все, не канонічний статус його раннього твору можна вивести як логічний результат власної вагнерівської

інтерпретації шляху свого розвитку»¹⁴⁵. Разом з тим «Рієнці» була найуспішнішою оперою не лише протягом десяти років після її прем'єри у Дрездені 20 жовтня 1842 року, але й протягом всього життя Вагнера. Як зазначав інший німецький автор, у цій опері досить рельєфно проявився талант драматурга і вміння утримувати увагу публіки яскравими драматичними положеннями і театральними ефектами: «При умові, що тут не завжди витримувався правильний баланс, «Рієнці» був також твором, який виявив деякі найважливіші вагнерівські якості як композитора. а саме, красоту й неймовірність звучання, яке використовується у особливі музичні моменти, подібні до Молитви Рієнці на початку п'ятої дії, так само, як і помітний інстинкт, у певних місцях, продумувати сценічні рух та ефекти, що фактично не входили у його задачі; і майстерність у винаході вкрай інтригуючого матеріалу, який міг захоплювати оперних глядачів протягом цілого вечора»¹⁴⁶. Х. Р. Вагет звертається до полеміки, яка стосувалася впливів на оперу Вагнера моделі французької «великої опери» Скриба-Мейєрбера. Він приводить слова Х. фон Бюлова, який назвав «Рієнці» найкращою оперою Мейєрбера, і протилежну думку американського музикознавця Чарльса Розена, що це, навпаки, найгірша опера Мейєрбера. Р.Вагет згадує оцінку цього твору німецьким сучасним дослідником, спеціалістом по Вагнеру Егоном Васс, який стверджував, що «Рієнці» по більшій частині італійська, а не німецька опера. Останній також вважав, що тут Вагнер зробив надзвичайно важливий крок до власного розуміння жанру, і саме у цьому творі унікальність вагнерівської ідіоми проявила себе вперше. Пророблений в дисертації аналіз твору дозволяє повністю погодитися з таким висновком.

¹⁴⁵ Vaget Hans Rufolf. "Des liebe ich besonders": Hitlers Rienzi/Richars Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Lebesverbot. Die Feen. NordConcept GmbH? Kulmbach, 2013. P.47.

¹⁴⁶ Janz Tobias Uber Wagners Rienzi / Richars Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Lebesverbot. Die Feen. NordConcept GmbH Kulmbach, 2013. – p.26.

Важливо відзначити, що на задум великої історичної опери Вагнера з самого початку вплинув не лише приклад Мейєрбера, але й відвідування у Берліні вистави «Фердинанд Кортес» Спонтіні. Спонтіні у своїй творчості наслідував Глюка і поєднував класицистичні засади стилю з передромантичними і ранньо романтичними віяннями. Стиль його в цілому відзначався більшою строгістю і впорядкованістю, ніж це було притаманно строкатій і відверто романтичній, близькій романтичним перебільшенням п'єс Віктора Гюго і його методу гротеску манері письма Мейєрбера. У загальному своєму характері «Рієнці» Вагнера відбивав його тогочасне захоплення італійськими операми і скоріше наслідував спадкоємну лінію Глюк-Спонтіні-Бетховен, ніж шлях Мейєрбера. У майбутньому ці розбіжності стануть підґрунтям різкої критики опер Мейєрбера, якій Вагнер присвятить чимло сторінок своїх літературних праць.

В монографії М. Черкашиної «Рієнці» Вагнера названий найкращим зразком жанру історичної опери романтичної доби. Слід зазначити, що історична тематика має тут помітне політичне забарвлення. Як наголошував Удо Бермбах, «Вагнерівське лібрето є найбільш прогресивним у політичному плані і також є його найбільш радикальним твором. За винятком «Перстня» Вагнер ніколи не дискутував з політичних питань таким прямим чином»¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Udo Bermbach. *Rienzi. Aufstieg und Fall eines Revolutionärs in idiom. "Blühendes Leid"* Politik und Gesellschaft in Richard Wagner Musikdramen. Stuttgart Weimar 2003, p. 67.

Висновки до четвертого розділу

Коротку зупинку у Берліні і ризький період можна назвати перехідним етапом до остаточного самовизначення, важливим кроком до подальшого «розширення поля діяльності», як Вагнер сформулював сам. Містком він минулого, під яким підбивалася остаточна риска, і поки ще невідомого майбутнього стала опера «Рієнці». Як скаже Вагнер, з початку зародження задуму «Рієнці», «ідеальні прагнення були єдиним мотивом всіх моїх практичних кроків»¹⁴⁸.

В Ризі склався цілісний задум нової опери і були завершені в клавирі перші дві дії. Відомо, що Вагнер працював над своїми оперними творами з наступною послідовністю. Спочатку формувався і фіксувався на папері план всього твору. Потім за цим планом викладався у прозі хід сюжетного розвитку. А далі остаточо записувався поетичний вербальний текст. Вже у процесі цієї праці подумки складалися уявлення про музику, її характер і основні образи. Власне музична робота починалася вже тоді, коли літературний текст був завершеним. Ось чому можемо сказати, що, втікаючи з Риги, Вагнер вже мав із собою всю оперу «Рієнці», частково записану на папері, повністю продуману й зафіксовану в голові.

Ризький період був плідним для подальшого становлення і розширення досвіду Вагнера-диригента. Був це і час нових ускладнень, випробувань і викликів долі. Однак саме у таких умовах проявляли себе стійки риси вагнерівського характеру. Роздумуючи над своїм шляхом, Вагнер скаже у мемуарах «Моє життя»: «Гіркий життєвий досвід, що випав на мою долю так рано, безумовно, сприяв повороту моїх смаків і нахилів у бік серйозних інтересів, до яких завжди тяжіла моя душа»¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Вагнер Р. Моя жизнь. – М.: Изд-во Эксмо, СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. 189.

¹⁴⁹ Вагнер Р. Моя жизнь. – М.: Изд-во Эксмо, СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. 188.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження приводить до наступних загальних висновків.

1. Вагнер зобов'язаний розвитком свого таланту і розкриттям здібностей першою чергою своїй театральній родині. Хлопчиком він захопився театром не лише як глядач. Він увійшов у залаштунковий світ, пізнав його поезію і прозу, практичні сторони театрального життя і його креативну силу. У ранні дрезденські роки саме у родинному колі, а не лише у глядацькому залі він побачив в особі К.-М. Вебера геніального митця, якій самовіддано служив театральній справі, був одночасно талановитим композитором і вимогливим диригентом з високим авторитетом і притягальною харизмою. Пізніше завдяки старшому брату Альберту Вагнер одержав свій перший контракт у Вюртбурзі і вже у дев'ятнадцять років увійшов у театральне середовище як його повноправний учасник. З цього самого середовища він обрав собі дружину Мінну Планер. Вона втілювала у собі як притягальні сторони, так і вади театрального середовища тих часів. Щоб зберегти шлюб з Вагнером, їй довелося пожертвувати успішною театральною кар'єрою. Раннє одруження і сам зроблений вибір викликали критику і незадоволення рідних.

2. У родинному колі Вагнер знайшов не лише перших критиків своїх вчинків, але й критиків своїх творчих спроб. Не завжди тут його розуміли і підтримували. Довгий час сумніви і скептичне ставлення переважали. Не одразу рідні повірили в його музичне обдарування. Першим унікальність музичних здібностей Вагнера оцінив його університетський вчитель Т. Вайлінг, якому знадобилося лише пів року, щоб випустити талановитого учня у самостійне плавання. На відміну від цього Вагнеру доводилося постійно доказувати найближчим людям вірність обраної ним життєвої дороги. Спочатку мати не прислухалася до висловленого вітчимою Ріхарда Людвігом Гейером припущення про схильність хлопця саме до музики. Потім, не

бажаючи, щоб наймолодший син пішов у театр і обрав театральну кар'єру, вона не бажала вчити Ріхарда грі на фортепіано, на відміну від його сестер, які з ранніх років оволодівали цим інструментом, завдяки чому і Ріхард зростав у атмосфері домашнього музикування. Л. Гейер зробив спробу зацікавити хлопчика малюванням і перевірити його здібності у цьому напрямку. Але він рано помер, і ця лінія не одержала подальшого розвитку.

3. Важливим кроком було те, що Ріхарда віддали на навчання у класичну гімназію, де найкращі успіхи він проявив у засвоєнні старогрецької мови і латині, а самотужки у цей же час став вивчати англійську. Програма таких гімназій передбачала вивчення античної літератури, яка з гімназійних часів і на все життя стала предметом постійних інтелектуальних занять і детального осмислення. У гімназійні роки отримав підтримку його вчителя з літератури скромний поетичний досвід учня. Філологічні і літературні захоплення одержали допоміжний стимул у родинному колі завдяки спілкуванню з дядьком по батьківській лінії Адольфом Вагнером, талановитим філологом і перекладачем. Однак і у цьому випадку авторитетний для хлопця порціновувач розбив вщент перший великий літературний опус племінника, його трагедію «Лойбальд і Аделаїда». Однак ця нищівна критика виявилася корисною, бо заставила Ріхарда задуматися, чи не писав він свій текст, розраховуючи, що той буде доповнений і озвучений музикою.

4. Нове, суто музичне коло впливів почалося з моменту переїду родини з Дрездена до університетського міста Лейпцига, де Ріхард став постійним відвідувачем концертів у знаменитому Гевандхаузі. Нові враження зробили його назавжди прихильником Бетховена. Коли останній помер у Відні, Вагнеру було чотирнадцять років. Музика Бетховена на той час вже мійно увійшла в коло його захоплень і зацікавлень. Орієнтуючись на творчість нового свого кумира, Вагнер починав свій композиторський шлях із переконання, що саме симфонія і симфонічні увертюри є вищими музичними

жанрами, якими потрібно оволодівати. Так з'явилися у його ранньому доробку низка увертюр, у тому числі програмних, орієнтованих на бетховенські зразки, і завершена симфонія C dur, написана у вісімнадцятирічному віці. Зроблений ним фортепіанний переклад Дев'ятої симфонії Бетховена познайомив його із секретами оркестрового викладу. Важливо нагадати мотиви, які спонукали його взятися за це перекладення.

Почувши Дев'яту симфонію на одному з концертів Гевандхауса, він впав у розпач, навіть був вже готовим приєднатися до загальних оцінок пізнього доробку Майстра як творів заплутаних і незрозумілих. Однак авторитет Бетховена був для нього вже таким незаперечним, що він не довірився власному враженню, дістав партитуру, став її ретельно вивчати і захотів зробити свій схематичний виклад-аналіз всього музичного розвитку, щоб краще зрозуміти його логіку. Сучасні дослідники вагнерівського фортепіанного перекладу стверджують, що з піаністичної точки зору фортепіанна фактура перевантажена і досить незручна. Може саме тому його не прийняло до друку видавництво, куди Ріхард рукопис надіслав. Можемо сказати, що зазначені недоліки і незручна фактура як раз типові для авторських фортепіанних записів оркестрових творів композиторів, які не були піаністами-віртуозами.

5. Скепсис і недовіра оточення, як родинного, так і зовнішнього, на противагу цій критиці ставали, навпаки, стимулом для виявлення Вагнером свого «я» і для ствердження незалежності власної позиції. Така реакція стане типовою для нього на все подальше життя. Атаки на обрані ним позиції, іронічне ставлення до його творів завжди лише укріпляли його віру у власну інтуїцію і заставляли ще глибше аналізувати свої знахідки і прорахунки, не відступаючи від намічених планів. Сестра Розалія розкритикувала сюжет і задум першого оперного проекту, опери «Весілля». Він його закинув, хоча користь від цієї спроби виступити одночасно у ролі лібретиста і композитора відчув. Успішне виконання у Лейпцигу його симфонії і симфонічних увертюр

стало його візитівкою, коли брат Альберт рекомендував його на посаду хормейстера у театр Вюрцбургу. Однак далі на композиторському шляху чекала низка невдач. Не змогла пробитися на сцену опера «Феї », провалилася прем'єра у Марбургзі «Заборони кохання». Хоча у Ризі симфонічні твори Вагнера він сам час від часу виконував, і вони одержували позитивні відгуки прес, однак ці позитивні моменти були враз зруйновані з порявою скептичнообразливої статті Генриха Дорна у авторитетному шуманівському журналі “Neue Zeitung für muzik”. Стаття дала зрозуміти, що старший колега, якій колись підтримав Вагнер у його перших кроках у Лейпцигу, на цей раз висловлював не лише власну думку про Вагнера, яка у Ризі склалася про Вагнера. Його вважали занадто прискіпливим диригентом з поганим характером, і при цьому композитором-невдахою з невинуватими претензіями. Зовсім не прості бурхливі стосунки склалися у нього з дружиною. Поки Мінна виступала на сцені, Вагнер сприяв її успіхам і зі свого боку стимулював її зростання . Увесь цей час Мінна створювала для чоловіка сімейний затишок , який був для нього необхідною умовою творчого натхнення. Вона постійно підтримувала його і у творчих начинаннях, як могла згладжувала різкості його поведінки, які відбувалися на взаєминах з оточенням. Постійні сутички з Мінною давали матеріал для психологічних спостережень, які відбивалися у створених ним портретах його оперних героїнь.

6 . На завершенні проаналізованого у дисертації життєвого етапу Вагнер зробив два рішучих кроки, які виводили його на власний шлях. Перший полягав у виборі опери як основного жанрового напрямку всього подальшого життя. Симфоній і увертюр він більше не писав, створивши у 1840 році останню програмну увертюру «Фауст», однак і вона задумувалася як початок нездійсненої опери. Крок другий стосувався вже самої оперної галузі. Написавши «Заборону кохання» і закинувши розпочату працю над «Щасливим ведмежим сімейством», він обрав шлях масштабних оперних

задумів, втілення яких було розраховано на професійні можливості великих оперних театрів і на подальше реформування існуючої театральної системи.

7. Опері «Феї», «Заборона кохання» і «Рієнці» стали лабораторією формування принципів роботи Вагнера-лібретиста, а вірніше творця поетичних оперних текстів, як він сам розцінював свою літературну працю. Створений вербальний текст ставав самостійною версією-обробкою літературного першоджерела. Зміни, які вносилися у цю першооснову, робилися із врахуванням майбутньої музичної структури, яка на текст накладалася. Первинний план, з якого він починав працю, і був таким структуруванням тексту з урахуванням законів музичного розгортання, можливостей використання певних музичних жанрів і форм. Тобто він працював як архітектор, що проектує велику будівлю, розраховує загальні пропорції, співвідношення вертикальних і горизонтальних її площин, а також місце у загальній конструкції окремих виразних деталей.

8. За ці буремні роки безцінний досвід набув Вагнер як диригент. Ця сторона його таланту найперше одержала громадське визнання і дала йому засоби на життя. Завдяки умовам праці у невеликих провінційних театрах, де репертуар змінювався швидко, а нові прем'єри готувалися у стислі терміни, він зміг оволодіти тогочасним оперним репертуаром у його найбільш розповсюджених зразках. Це італійська опера, представлена іменами Россіні, Белліні і Доніцетті. Це опери різних представників французької оперної школи, починаючи від Мегюля і Керубіні і далі цілої низки тогочасних композиторів: Герольд, Обер, Адан, Мейєрбер. До цієї ж школи належали опери Глюка і Спонтіні, з якими він також був добре обізнаним і які його чи не найбільше надихали на пошук нових шляхів. Нарешті у його виконавському активі знаходилися твори представників австро-німецької оперної культури, від найбільш поцінованих ним Моцарта і Бетховена до сучасників Вебера, Маршнера і Шпора. Часто йому доводилося пристосовувати до реальних скромних можливостей занадто складні для

малочисельних периферійних оркестрів партитури. Одночасно він працював над оркестровим викладом власних опер і міг враховувати одержаний виконавський досвід. Крім оперних вистав Вагнер виступав у концертах, що значно розширювало його диригентський репертуар і зміцнювало майстерність.

9 . Всі три проаналізовані опери свідчать про те, що Вагнер оволодів великою театральною формою із розгорнутими сольними, дієвими ансамблевими номерами, масштабними ансамблево-хоровими сценами, а також відповідними прийомами оркестрового письма.

Вопері «Феї» він творчо переосмислив різні оперні традиції і використав їх, створивши велику романтичну оперу з «чарівним сюжетом». Перш за все можна помітити тут спорідненість із популярним у попередні епохи сюжетом про чарівницю Арміду. Ці паралелі могли йти від захоплення Вагнера творчістю Глюка. З «Армідою» Глюка асоціюються наступні мотиви: образ чарівного саду – символу царини любовних втіх і спокус, постійна присутність поряд з героїнею двох подруг-повірниць, колізія порушення головним героєм через кохання до чарівниці обов'язку воїна й очільника держави, спроба двох воїнів-спільників подолати чари і повернути героя до здійснення його державної місії. Разом з тим історія кохання феї Ади і Аріндаля трансформується відповідно із романтичними смаками завдяки асоціації з іншою оперою Глюка «Орфей та Евридіка». Подібно Орфею, Аріндаль розколдовує перетворену на камінь кохану своїм співом і грою на лірі, демонструючи тим самим силу мистецтва. Схожий він на Орфея і у своїй арії з 2-ї дії. Розлучений з Адою, він кличе її, однак у відповідь чує лише відлуння власних закликів. Типовою для романтичних опер є тут сцена шалу й божевілля, у які герой впадає після жахливих драматичних випробувань. У музичній драматургії з'являється ще один характерний хід, типовий для баладних і легендарних оперних сюжетів. Куплетна пісня Гернота про фею Ділноваз з відповідними засобами музичного змалювання інфернальної

сфери звучить як попередження про небезпеку, яка може чекати людину у зіткненні із потойбічним чарівним світом.

Рання опера Вагнера переобтяжена прийомами, які мають різне жанрове походження і ведуть до певної стильової неврівноваженості. Так, із арсеналу образів і стилістичних рішень німецького побутового зінгшпілю походить лірико-комедійна закохана пара Гернота і Дролли, які одночасно можуть сприйматися як заміна опущених у лібрето масок комедії dell'arto. Контрастом до їхніх приземлено земного чуттєвого кохання стає висока піднесена лірика Ади і Аріндаля. Останні через випробування завойовують своє право на кохання. Вагнер змінює фінал п'єси К.Гоцці і наближує його до фіналу глюківського «Орфея». Аріндаль нагороджений за своє мистецтво і вірність коханій тим, що разом з нею одержує безсмертя і залишається у чарівній країні фей, утопічному царстві краси, мистецтва, гармонії життя.

У «Забороні кохання» розкрився комедійний дар композитора, виникли паралелі з позитивним гумором Россіні у змалюванні буффонних персонажів, які уявляють себе не тими, ким вони є, і тому попадають у смішні ситуації. Разом з тим не однозначним є виведений в опері головний герой–носій лінії контрдії. Цей суворий мораліст сам попадає у пастку, ним же розставлену для життєлюбних сицилійців. В музиці яскравими барвами змалювана карнавальна атмосфера італійського півдня. Контрастом до загального піднесеного, ліричного схвильованого або невимушено жвавого музичного тону служить рельєфна тема-символ заборонного наказу, яка кожен раз несподівано втручається у плін музичних подій.

Новий рівень професійної майстерності у побудові на основі безперервного симфонічного розвитку масштабної оперної форми продемонстрував Вагнер в опері «Рієнці». На використанні тут драматургічні прийоми вплинув обраний як першоджерело жанр історичного роману. Через рельєфні музичні контрасти, прийоми узагальнення через популярні побутові жанри (марші, урочисті фанфари, бойові гімни, спільний молитовний хорал)

в опері відтворена колізія героя прометеївського типу і загрозового багатоликого натовпу, настрої якого швидко і непередбачувано змінюються. Образ харизматичного Рієнці розкривається динамічно, через його показ у вирі подій. Але Вагнера захоплює у його герої не стільки його швидкий і короткочасний тріумф, скільки шлях від тріумфу до фінальної поразки. Найрацій музичний образ-портрет героя, його Молитва, вирішена як споглядальний монолог-роздум, стає центральним тематичним матеріалом увертюри, а в самій опері з'являється лише на початку останньої дії. Адже сам автор опери за роки поневірянь і життєвих випробувань навчився переживати поразки і черпати в них силу для змужніння, здатності і далі рухатися проти течії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н.А.Антипова. – Москва, 2007. – 182 с.
2. Бабий О.П. «И. В. Гете в художественном сознании и творчестве Рихарда Вагнера». Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2008.
3. И. В. Гете и Р. Вагнер: формы культурного диалога / О.Бабий // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк.держ.ун-т мистецтв ім.І.П.Котляревського. – Харків, 2005. –Вип.16.– С. 79-88
4. Бабій О. Семь пьес ор.5 К «Фаусту». Гете в русле формування художественних устремлений Рихарда Вагнера / Vivere est cogitare. Зб. Наук. Праць «Аспекти історичного музикознавства –III. Харк.держ.ун-т мистецтв ім.І.П.Котляревського; Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип.. 26, – Харків, 2009, с. 57-64.
5. Баунов С.А. Р. Вагнер. Его жизнь и музыкальная деятельность. Биографический очерк / С.-Петербург, Ю ти. Газеты «Новости». 1891. 96 с.
6. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Берковский. – Л : Художественная литература, 1973. – 270 с.
7. Бэлза И. Э. Т. А. Гофман и романтический синтез искусств / Игорь Бэлза // Исторические судьбы романтизма и музыка. Очерки. – М.: Музыка, 1985. – С. 108–144.
8. Бэлан Дж. Я, Рихард Вагнер / Бухарест: «Издательство молодежи», 1968. – с.286.

9. Браудо Е. Рихард Вагнер и Россия (новые материалы к его биографии). / Петроград: культ.просвет.кооперативное тов-во «навчатки знаний», 1923. – 47 с.
10. Бульвер-Литтон Э. «Кола Ди-Риензи. Последний римский трибун» / СПб.: Типография Н. Скарятин. – 1875. – 413 ; «Риенци, последний из римских трибунов» / СПб.: Издание О. Н. Поповой – 1898 . – 522 с. «Риенци, последний римский трибун. (По Бульверу) / СПб.: Книгоиздательство «Восходы». – 1911 – 96с.; «Последний римский трибун» / Краснодар: «Советская Кубань». – 1994.– 432 с. (перепечатка по изданию1875 года).
11. Вагнер Р. Бетховен (1870). / Р.Вагнер ; пер. и с предисл. Виктора Коломийцева ; изд. С. и Н. Кусевицких. – М.–СПб., 1911. – 145 с.
12. Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем / Р.Вагнер ; сост.и коммент И.А.Барсовой, С.А.Ошерова ; вступ.ст.А.Ф.Лосева. – Москва: Искусство, 1978. – 695 с.
13. Вагнер Р. Избранные статьи / Р.Вагнер. – М.: Музгиз, 1935. – 107 с.
14. Вагнер Р. Моя жизнь. – Москва: Изд-во Эксмо; СПб.: Изд-во Terra Fantastica, 2003. – 864 с.
15. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. – Грядущий день / Р.Вагнер ; ред. А. Л. Волынский, 1911. – 553 с.
16. Вагнер Р. : Сб. ст. / ред.-сост. Л. Полякова. – М.: Музыка, 1987. – 230 с.
17. Вагнер Р. Статьи и материалы / Р.Вагнер; ред.-сост., авт. коммент. Г.В.Крауклис, В.Г.Гамрат-Курек; общ.ред. Т.Э.Цитович. – М.: Музыка, 1974. – 197 с.
18. Вальтер В. Г. Рихард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность / С.-Петербург, книгоизд. Тов-во «Просвещение», 1912. 345 с.
19. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три Мастера, три мира : Пер. с нем. / Ганс Галь; [Вступ. ст. И. Ф. Бэлзы; коммент. И. С. Рожновской]. – М. : Радуга, 1986. – 477 с. портр. нот. ил.

20. Гейнзе В. Ардингелло и волшебные острова / М.-Л., Academia, 1935. – 602 с.
21. Горович Б. Оперный театр: Пер. с польск. М. Малькова / Б. Горович. – Л. : Музыка, 1984. – 224 с., ил.
22. Гофман Э. Т. А. Поэт и композитор / Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х томах. Т. 2: Антология // Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – М.: Музыка, 1982. – С. 37-38.
23. Грей Г. Вагнер: Пер. с англ. – Челябинск: Урал LTD, 2000. – 175 с.
24. Грубер Р. Рихард Вагнер (1813–1883). – Москва, ГМИ, 1934. -144с.
25. Губаренко М. Р. Рихард Вагнер – тот же и вечно новый // Музыкальная академия. – 1998. – № 2. – С. 86–91.
26. Друскин М. Рихард Вагнер. – Москва: ГМИ, 1958. -158с.
27. Забара М. В.. «Лейпцизька традиція» у європейській музичній освіті середини XIX– початку XX століття (на прикладі київської піаністичної школи). (17.00.03 – музичне мистецтво) – Київ – 2017, с. 33
28. Зенкин К. В. Рихард Вагнер в интерпретации А. Ф. Лосева // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избр. статьи. – Вып. 1. – Ростов-на-Дону, 2001. – С. 54–63.
29. Иванова І. Л. Історія опери. Західна Європа 17 – 19 ст. / І. Л. Иванова, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашина. – К. : Заповіт, 1998. – 384 с.
30. Ильинский Л. Рихард Вагнер: его жизнь и творения / Москва: Вузовская книга, 2011. –86 с.
31. Кегнигсберг А. Рихард Вагнер (1813-1883). Кратский очерк жизни и творчества (популярная монография) / Ленинград: Музыка, 1972. – 120с.
32. Капп Ю. Рихард Вагнер. – Москва, 1913. – 35 с.
33. Костенников А.М. Ансамблево-хоровой комплекс в музыкальном театре Р. Вагнера., монография / Севастополь: из-во Вебер, 2011. – 208 с.

34. Конен В. Заметки о Рихарде Вагнере // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. – Москва: Музыка, 1975. – С. 231–243.
35. Комаревич І. Л. Психологічні та соціоісторичні компоненти музично-сценічної життєтворчості Соломії Крушельницької// Дисертація кандидата мистецтвознавства по спец. Музичне мистецтво. Львів, 2016.
36. Крауклис Г. В. Вагнер и программный симфонизм XIX века // Рихард Вагнер: Сб. статей. – Москва: Музыка, 1987. – С. 76–95.
37. Крауклис Г. В. Оперные увертюры Р.Вагнера. – Москва: Музыка, 1964. – 112 с. 10.
38. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар; пер. П. В. Грачева, под ред. и с предисл. И. Глебова. – Л. : Academia, 1925. – 404 с. 87.
39. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера: Пер. с нем. – Москва: Музыка, 1975. – 544 с.
40. Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta: Фигуры Вагнера: Пер. с фр. – Санкт-Петербург: Аxiома/Азбука, 1999. – 224 с.
41. Левик Б. Рихард Вагнер. – Москва: Музыка, 1978 – 447 с.
42. Липаев И. Вагнериана. Спутник опер и музываетельных драм Рих. Вагнера / Москва: мклад изд. В муз. Магазиhre П. Юошегмлгп, 1905. – 132 с.
43. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель: Пер. с фр. – Москва: Алгоритм, 1997. – 477 с.
44. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы: Пер. с нем. – Москва: Искусство, 1978. – С. 7–48.
45. Луначарский А. В. Путь Рихарда Вагнера // Луначарский А. В. В мире музыки: Статьи и речи. – Москва, 1971. – С. 402–412.
46. Музыка Австрии и Германии: В 3 кн. – Кн. 3. – Москва: Композитор, 2003. – 450 с.
47. Наумова Е. А. Мистериальный театр Рихарда Вагнера: «Парсифаль» и

- его сакральная драматургия / Дисс. канд. искусствоведения по спец. Теория и история культуры. – Киев, 2014.
48. Орджоникидзе Г. Диалектика формы в музыкальной драме // Рихард Вагнер: Сб. статей. – Москва: Музыка, 1987. – С. 96–121.
 49. Порфирьева А. Романтическая антропология и вагнеровская концепция «чистой человечности» // Музыка – культура – человек. – 1991.
 50. Раку М. Вагнер. Пуьеводитель Москва: Классика XXI, 2007. –326 с.
 51. Рощенко Е. Г. Журнальная вагнериана С. Свириденко в контексте ее творческого наследия / Е.Г.Рощенко // Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сб.науч. тр. / сост. Г.И.Гинзбург.; Харк.ассамблеи ; ин-т музыкознания. – Харків, 1995. – С.103-119.
 52. Рощенко Е. Г. (Аверьянова) Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография / Е.Г.Рощенко-Аверьянова. – Х., 2004, – 286с.
 53. Савицька Н.В. Хронос композиторської життєтворчості / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2008. –320 с.
 54. Туровська, Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу. Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Туровська Наталія Антонівна; Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка. – Л., 2009. – 19 с.
 55. Финдейзен Н. Рихард Вагнер. Его жизнь и музыкальное творчество. Ч.1. СПб, 1911. –
 56. Фридан Б. Загадка женственности: Пер. с англ. – Москва: Прогресс, 1993. – 496 с.
 57. Хамитов Н. В. Пределы мужского и женского. – Київ: Наукова думка, 1997. – 175 с.

58. Хоп М. Тематический разбор музыкальных произведений Рихарда Вагнера. – Т. 1. – Санкт-Петербург, 1912. 9.
59. Художественный мир Э.Т.А. Гофмана.- М.: Наука, 1982. –293с.
60. Храмов Д. Ю. Хор в музыкальных драмах Р. Вагнера Москва: Композитор, 2008. – 232 с.
61. Чемберлен Х. С. Рихард Вагнер пер. с нем. И предисл. С.А. Никитин – СПб.: Владимир Даль, 2016. – 583 с.
62. Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка и театр на перекрестке эпох: Сборник статей: В 2 т. – Сумы: Наука, 2002. – 184 с.
63. Черкашина М. Ріхард Вагнер і український театр 20-х років // Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення. – Київ, 1998.
64. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма /Київ: Музична Україна, 1986. – 182 с.
65. Чешихин В. Є. Вагнер в Риге. В кн.:Россия глазами Вагнера. Молодой Вагнер на окраине России. В кн.:М. Сапонов, Русские дневники и мемуари. Рихард Вагнер. Людвиг Шпор. Роберт Шуман. Тз.-во Дека-ВС, Москва, 2004, с. 54
66. Шалагинов Б. Драматургия Р. Вагнера 1840-х годов (особенности творческого метода): автореф. дис. канд. филологических наук / Б.Шагинов.– М., 1973. – 20 с.
67. Шюрэ Эдуардъ. Рихардъ Вагнеръ и его музыкальная драма: Пер. с фр. – Санкт-Петербургъ: Издание Т-ва М. О. Вольфъ, 1909. – 311 с.
68. Vermbach Udo. Richard Wagner. Stationen eines Unruhigen Lebens // Ellert& Richter Verlag, Hamburg, 2006. 256 s.
69. Vermbach Udo. Rienzi. Aufstieg und Foll eines Revolutionars in idom.: ”Biuhendes leid” Politik und Gesellschaft in Richard Wagner Musikdraman. Stuttgart Weimar 2003. – 363 s.

70. Borchmeyer Dieter. Richard Wagner. Werk-Leben-Zeit //Philipp Reclam jun. GmbH&Co.KG , Stuttgart, Germany, 2013. – 404 s.
71. Borchmeyer Dieter. Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! “Das Lebeswerbo” oder die Gesangsooper als erotisch politische utopia /Richars Wagner. Die Fruhwerke. Rienzi. Das Lebeswerbot. Die Feen. Nord Concept GmbH. Kulmbach, 2013. S.115-129 (текст надрукований у Програмі, присвяченій виконанню у Байройті влітку ювілейного 2013 року Вагнера всіх трьох ранніх опер композитора).
72. Deathridge John, Geck Martin, Voss Egon. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (WWV) // Mainz u.a.,1986.
73. Drüner Ulrich. Richard Wagner. Die Inszenierung eines Lebens //Biografie. Karl Blessing Verlag, Germany, 2016. – 832 s.
74. Drusche Richard Wagner // VEB Deutscher Verlag für Musik , Leipzig, Germany, 1987.
75. Eberlein Astrid. Hobohm Wolf . Wie wird man ein Genie? Richard Wagner und Magdeburg // Dr. Ziethen Verlag , Oscherleben, Germany, 2010. – 260 s.
76. Eichhorn Ulrike. Liebes Mienel.. Der Kapelmeister Wagner an seine Frau“. Verlag GmbH, Berlin , 2013, S. 124 .
77. Emsley Barry. Richard Wagner and the centrality of Love / Chapter 1. Introduction, or the Uses of Love // The Boydell Press, 2010.
78. Fischer Joachim. Sven Friedrich. Voss Egon. Richard Wagner unvollendete Jugendoper „Mannerlist größer als Frauenlist oder Die glückliche Bärenfamilie“ Richard Wagner // Museum mit Nationalarchiv und Forschungsstätte der Richard-Wagner –Stiftung Bayeuth, KulturStiftung der Lander-Patrimonia 113, UNZE Verlagsgesellschaft Potsdam,Berlin : Auflage: First Edition, Germany, 1996. – 48 s.
79. Geck Martin. Wagner Biographie // Siedler Verlag, München, Erste Auflage, 2012. – 416 s.
80. Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. Sein Leben, Sein Werk, Sein

- Jahrhundert. //Ungekürzte Taschenbuchausgabe Juli 1991, Piper Verlag GmbH. München, 2013. – 928 s.
81. Hempel Irene. Wahre Geschichten um Richard Wagner //Tauchaer Verlag, Neumann& nürberger Leipzig GmbH, Germany 2013. – 80 s.
 82. Henle Victor. Richard Wagners Wörter, Das Lexikon über 800 Wagner-Wörter // Keyser Verlag, Berlin-München, erweiterte 2 Auflage November, 2015. – 320 s.
 83. Herzfeld Friedrich. Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner // Wilhelm Goldmann Verlag , Leipzig, Germany, 1938. – 376 s.
 84. Hilmes Oliver. Herrin das Hügels. Sidler Verlag – Munchen, 2007, P.495
 85. Huber Herbert. Götternot. Richard Wagners große Dichtungen//MUT-Verlag Asendorf, Schröder – Druck, Leipzig, Germany, 1993. – 224 s.
 86. Jachimecki Zdislaw. Wagner. Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1983, S.394.
 87. Jonathan Carr. Der Wagner Clan. Geschichte einer deutschen Familie // Hoffmann und Campe, Ganske Verlagsgruppe, Hamburg, 2008. – 487 s.
 88. Kaiser Jochim. Leben mit Wagner // 1.Auflage, Taschenbuchausgabe August 2014, Neuauflage zu Richard Wagners 200. Geburtstag 2013, btb Verlag in der Verlagsgruppe Random House GmbH, München. 240 s.
 89. Kern Bruno. Wer als Meister ward geboren...Briefe und Schriften // Marixverlag GmbH , Germany, 2013. – 224 s.
 90. Knust Martin. Richard Wagner. Ein Leben für die Bühne // Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien, 2013. – 216 s.
 91. Königshausen Johannes, Neumann Thoma „Wagnerspectrum“ Zeitschrift (1-30) // Verlag Königshausen &Neumann GmbH, 2005-2020
 92. Eckart, Richard Wagner-Chronik, J.B.Metzler Verlag GmbH, Stuttgart, 2016. – 572 s.
 93. Kühnhold Anja. Weber Daniel.Weigel Markus. Richard Wagner ‚Frühwerke: Die Feen, Das Liebesverbot, Rienzi // Grafisches Konzept, Tipografie, Cover und Illustrationen BF& Medien GmbH, Festspielhügel 3, Bayreuth, Germany, 2013.

94. Kunze Hagen .Musenkuss, Richard Wagner und die Frauen // Buch Verlag für die Frau GmbH, Leipzig , Germany, 2013. – 128 s.
95. Kurt Pahlen. Das Grosse Heyne Opernlexikon // Wilhelm Heyne Verlag München. Schweizer Verlaghaus, Zürich, 1974. – 568 s.
96. Linhard Marion. Steiert Thomas. Wagner Cosima.Tagebücher //Eine Auswahl, Piper Verlag GmbH, München, Germany, 2005.
97. Levi Hermann: Wagner Richard. Die Feen, romantische Oper in drei Acten von Richard Wagner /Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper / Bayerische Staatsbibliothek/ Digitalisat-Bestellung– BSB Katalog.
98. Moreal Andreas. Richard Wagner und Frauen // Wissenschaftlicher Dokumentarfilm by WDR,HDR, 3 sat, Siedler Verlag. Bayern, München, Germany, 2005.
99. Mommsen Wolfgang. Bürgerliche Kultur und politische Ordnung Künstler Schriftsteller und intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933 // Fischer Taschenbuch Verlag Edition. 2002. – 272 s.
100. Neumann Ernest. The life of Richard Wagner. Vol. one: 1813-1848.– New York, Altred A.Knopf.
101. Pahl Peter P. Richard Wagner und Karl von Holtei. Eine ungleiche Beziehung mit künstlerische Folgen // Grin Verlag GmbH, Book on Demand GmbH, Norderstedt Germany, 2015.
102. Rieger Eva. Minna und Richard Wagner/ Station einer Liede // Patmos Verlag GmbH&Co.KG, Düsseldorf, 2007. – 444 s.
103. Schaefer A.T. Richard Wagner – Schauplätze – Bilder und Briefe, B.Kühlen Verlag, Mönchengladbach, Germany, 2013. – 264 s.
104. Schulz Paul Otto. Die Festspielstadt im Zentrum Europas ,Pawlak Manfred Verlagsgesellschaft mbH, Printed in Italy, New Interlito S.p.A., Trezzano, 1991.

105. Smith Patrick J. Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto // A. A. Knopf, New York, 1970, – 417 s .
106. Stemmler Rolf. Feen-Liebesverbot-Rienzi. Richard Wagners vielschichtige Opern eingängig erzählt. Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, Germany, 2009. – 112 s.
107. Stolberg Arne. Gottheit, die der Sterbliche besitzt. Wagner “Rienzi” im Zehnwort Kunstreligion und “Musikalischen Mystizismus” / Richard Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Liebesverbot. Die Feen. NordConcept GmbH? Kulmbach, 2013. S.169–191. (текст надрукований у Програмі, присвяченій виконанню у Байройті влітку ювілейного 2013 року Вагнера всіх трьох ранніх опер композитора).
108. Vaget Hans Rudolf. “Des liebe ich besonders”: Hitlers Rienzi/Richard Wagner. Die Frühwerke. Rienzi. Das Liebesverbot. Die Feen. NordConcept GmbH Kulmbach, 2013. S.47-79. (текст надрукований у Програмі, присвяченій виконанню у Байройті влітку 2013 ювілейного 2013 року Вагнера всіх трьох ранніх опер композитора).
109. Voss Egon. Richard Wagner // C.H.Beck & Wissen in der Beck'schen Reihe. München, Germany, 2012. – 128 s.
110. Wagner Cosima. Tagebücher // Satz : Uwe Steffen, Piper Verlag GmbH, München, 2005. – 734 s.
111. Wagner Gottfried. Du sollst keine anderen Götter haben neben mir. Wagner Richard. Ein Minenfeld // Propyläen ist ein Verlag der Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin, Germany, 2013. – 304 s.
112. Wagner Richard. Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band I, Edition ClassicAdamant Media Corporation, Leipzig, 2006.
113. Wagner Richard. Die rote Brieftasche, in: Sämtliche Briefe // Bd.I, Leipzig, Germany, 1967.
114. Wagner Richard. Autobiographische Skizze, in: Sämtliche Briefe // Bd.I, a.a.O., Leipzig, Germany, 1988. – 303 s.

115. Wahrig Gerhard. Deutsches Wörterbuch mit einem „Lexikon der deutschen Sprachlehre“ Jubiläumsausgabe // Bestelsmann Lexikon /Verlag GmbH, München, Germany 1991.
116. Wagnerspectrum – Zeitschrift, Schwerpunkt „Rienzi“ ,Heft 2/ 2015, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2015, S. 279 .
117. Werner Richard. Richard Wagner, Ausgewählte Schriften und Briefe // Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, Germany, April 2013 . – 352 s.
118. Winkler Iris. Schönheit, Glanz,Wahn.Richard Wagner und die Magie Musik// Bloomsbury Verlag GmbH, Berlin, Germany, 2012. – 176 s.
119. Zehle Sibylle. Minna Wagner, Eine Spurensuche. – Hoffmann und Campe, Hamburg 2004, – 574 s.