30

Key Words
Wagner, Heldentenor, opera, Gesamtkunstwerk, German vocal school, Julius Hey, Friedrich Schmitt, singer-actor, Sprachgesang, new Bayreuth.

G. Kuznetsov

The Wagnerian Heldentenor*: from Origins to our Days*

Abstract
Taking into account Wagner's writings and other documents of the epoch, as well as works by Russian and foreign scholars, the author analyzes the phenomenon of Wagnerian *Heldentenor* in a historical perspective: from its origins to our days. The issues discussed in the article include the formation and evolution of the Wagnerian vocal style, Wagner's collaboration with the first performers of tenor parts in his operas and with the German singing teachers F. Schmitt and J. Hey, and the development of Wagnerian performing style from the late 19th century to our days – in particular, the process of rethinking the notion of *Heldentenor*.

Ключевые солова
Р. Вагнер, героический тенор, опера, синтетическое музыкальное произведение, немецкая вокальная школа, Ю. Гей, Ф. Шмитт, драматический певец, Sprachgesang, новый Байройт.

Кузнецов Г.А.

Вагнеровский *Heldentenor*: от истоков до наших дней

Аннотация
Опираясь на обширное литературное наследие Р. Вагнера и другие документы эпохи, а также на работы отечественных и зарубежных исследователей, автор предпринимает попытку комплексно рассмотреть феномен вагнеровского Heldentenor в исторической перспективе: от истоков до наших дней. В статье освещаются: предпосылки формирования и эволюция вагнеровского вокального стиля, сотрудничество композитора с первыми исполнителями теноровых партий в его операх и с немецкими вокальными педагогами Ф. Шмиттом и Ю. Геем, а также пути развития вагнеровского исполнительства с конца XIX в. до наших дней, в частности, процесс переосмысления и дифференциации представлений о Heldentenor.

Heldentenor (от немецкого Held — «герой») дословно переводится на русский язык как «героический тенор». В музыкальном словаре Гроува это понятие определяется как «мощный и выносливый тенор с блестящим верхним и насыщенным нижним регистрами, подходящий для исполнения героических партий в операх Вагнера (Тристан, Зигмунд, Зигфрид), а также таких партий, как Вакх ("Ариадна на Наксосе" Р. Штрауса), Тамбурмажор ("Воццек" А. Берга)»[1]. Сходную характеристику дает Ширли Эммонс, автор книги о знаменитом датском теноре Лаурице Мельхиоре, добавляя: «Этот голос часто развивается с течением времени из высокого баритона. В сущности, он может быть охарактеризован как тенор-баритон»[2].

В различных источниках понятия «героический» и «вагнеровский тенор» употребляются как синонимы[3]. Между тем, сам композитор использовал слово Heldentenor лишь изредка и трактовал его скорее иронически, как антитезу своему идеалу певца-актера[4]. В автографах его опер все исполнители партий высоких мужских голосов названы «тенорами», без дифференциации по тесситуре и амплуа. Тем не менее, уже современники заметили, что теноровые партии главных героев у Вагнера обладают рядом особенностей, позволяющих

1 Героический тенор. // Музыкальный словарь Гроува. / Пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. – 2-е рус. изд., испр. и доп. – М.: Практика, 2007. – С. 234.

2 *Emmons Shirlee*. Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior. – New York: Schirmer Books, 1990. – P. 7.

3 См., в частности: *Miller Richard*. Training Tenor Voices. – New York: Schirmer Books, 1993. – P. 12; *Steane J.B.* Heldentenor. // The New Grove Dictionary of Opera. In 4 vols. Vol. 2. / Ed. by Stanley Sadie. – London: Macmillan, 1992. – P. 689; Тенор // Музыкальный словарь Гроува. С. 859.

4 В частности, в Мемуарах Вагнер критически отзывался о первом исполнителе партии Риенци Йозефе Тихачеке, который, не обращая внимания на темные, демонические глубины души своего героя, упорно держался амплуа «сияющего ликованием героического тенора». См.: *Wagner Richard*. Mein Leben. In 2 Bd. 1.Bd. – München: F. Bruckmann A. G., 1911. – S. 256. По словам современного вагнероведа Йенса Мальте Фишера, термин Heldentenor укоренился в Германии примерно к середине XIX века. См.: *Fischer Jens Malte*. Richard Wagner und seine Wirkung. – Wien: Zsolnay Verlag, 2013. – S. 100.

выделить их в отдельную группу и создающих дополнительные, подчас непреодолимые, трудности для вокалистов.

Тесситура в этих партиях обычно ниже, чем в итальянском или французском репертуаре. Как правило, нижней нотой диапазона оказывается *c* или *cis*, а верхней — a^1 (использование b^1, тем более c^2 — случаи чрезвычайно редкие). Некоторые партии (например, Зигмунд) расположены преимущественно в низкой тесситуре, и для того, чтобы «прорваться» сквозь большой оркестр, певец должен обладать особенно сильным и звучным нижним регистром. Дополнительную нагрузку на голос создает частое использование так называемой переходной зоны между грудным и головным регистрами (ит.: *zona di passaggio*), обычно расположенной у Heldentenor'ов между c^1 и f^1[5].

Между тем в теноровых партиях отрицательных, комических или второстепенных персонажей подобная «баритональная» окраска отсутствует, а в ряде случаев широко используется именно верхний регистр. Карикатурные свойства высокого регистра служат Вагнеру и для обрисовки негативных персонажей, поющих баритоном или даже бас-баритоном, — Альбериха, Клингзора, Бекмессера, Хагена. В частности, Бекмессер в третьем действии «Мейстерзингеров» выдерживает на протяжении четырех тактов «теноровое» a^1, которое Зигфрид и Парсифаль затрагивают крайне редко, а Зигмунд — лишь однажды[6].

Современный американский исследователь Марк Вайнер, подробно проанализировавший тесситурные особенности партий мужских персонажей в операх Вагнера, объяснил описанный парадокс «ксенофобской и антисемитской иконографией человеческого голоса»[7]. Согласно его теории, Heldentenor мужественного немецкого героя противопоставляется у Вагнера высоким гнусавым голосам тщедушных персонажей семитского происхождения. Например, в третьей сцене второго акта «Зигфрида» контраст между спокойной, «бархатистой» речью заглавного героя и визгливой скороговоркой Миме заранее оправдывает убийство суетливого нибелунга. Особенно показательны эпизоды, когда Миме пытается подстроиться под манеру Зигфрида, чтобы притупить его бдительность, однако не может изменить специфику своего голоса.

При всей меткости отдельных наблюдений Вайнера, его теория далеко не раскрывает художественный феномен вагнеровского

5 См.: *Hoch Matthew*. A Dictionary for the Modern Singer. – Lanham: Scarecrow Press, 2014. – P. 206; *Miller Richard*. Training Tenor Voices. P. 9–13.

6 См.: *Weiner Marc A.* Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. – P. 165–166.

7 Ibid. P. 164.

Heldentenor во всём его многообразии, равно как и секрет его привлекательности для исполнителей, публики и исследователей разных национальностей. На наш взгляд, первым шагом к осознанию масштабности данного явления должно стать его рассмотрение в исторической перспективе, от истоков до современности.

Предпосылки для формирования вагнеровского вокального стиля

«Пение, пение и еще раз пение! Пение — не что иное — вот язык, с помощью которого сообщаются люди в музыке, и если этот язык, как всякий другой, не будет самостоятельно развиваться, не будет придерживаться этой своей самостоятельности, то вас не поймут», — писал Вагнер в 1837 году в статье «Беллини. Слово, обращенное к эпохе»[8].

Начав свою музыкальную карьеру в качестве дирижера провинциальных немецких театров (Вюрцбург, Магдебург, Кёнигсберг, Рига), молодой композитор с головой погрузился в современный романтический репертуар — прежде всего итальянский, частично французский и лишь в незначительной доле немецкий. Новое бельканто Беллини и Доницетти захватывало современников не только красотой бесконечно льющейся кантилены, но и небывалым прежде накалом страстей, выразительностью декламации, подкупающей искренностью, заставляло рыдать как исполнителей, так и публику, включая многих композиторов-современников. Так Глинка в своих «Записках» вспоминал, что во время представления «Сомнамбулы» в миланском театре Carcano (в главных партиях были Джудитта Паста и Джованни Баттиста Рубини) «в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы»[9].

Вагнер также пережил период опьянения итальянским лиризмом. Это во многом предопределило его отношение к певческому голосу — «вечно прекрасному, наделенному благородными чувствами», сообщающему свое «живое», «томительное дыхание» оркестровым инструментам[10]. Даже в зрелые годы, критикуя итальянское вокальное искусство и методику обучения пению, композитор

[8] Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. Т. 2: Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – М.: Музыка, 1982. – С. 181.
[9] *Глинка М.И.* Записки. – М.: Музыка, 1988. – С. 43.
[10] Цит. по: *Вагнер Рихард*. Художественное произведение будущего // Музыкальная эстетика Германии XIX века.... Т. 2. Цит.изд. С. 191–192.

обозначал свой идеал оперного пения как немецкое, или отечественное бельканто[11].

Не менее внимательно присматривался Вагнер к новейшим тенденциям современной ему французской вокальной школы. Недаром Й. М. Фишер возводит вагнеровский Heldentenor к предыстории «большой французской оперы», и в частности, к первому парижскому периоду творчества Гаспаре Спонтини (1803—1819), чья «Весталка» (1807) запечатлела дух наполеоновской империи. По наблюдению Фишера, новая эпоха нуждалась в герое нового типа — «не сентиментальном юноше вроде Эдгара из “Лючии ди Ламмермур”, который поет только о смерти, склепе и отвергнутой любви, но в юном мужчине, который, если потребуется, с обнаженным мечом выступит против врагов, как это делает Мазаниелло в “Немой из Портичи” Обера или Рауль в “Гугенотах” Мейербера»[12].

Для воплощения подобных характеров оказался неуместен головной, или фальцетный звук, которым тенора в то время брали верхние ноты. Ощущение силы и драматичности теперь создавали, исполняя самые высокие звуки теноровой партии в полный голос, с грудным резонированием. Первые известные нам попытки были сделаны в середине 1810-х и в 1820-х в операх Россини; среди пионеров называют Джованни Давида (первого исполнителя партии Родриго в «Отелло») и Доменико Донцелли (первого исполнителя партии Бельфьоре в «Путешествии в Реймс»)[13]. Решающий прорыв осуществил в 1837 году Жильбер Дюпре, поразивший парижскую публику полнозвучными грудными c^2 в партии Арнольда в «Вильгельме Телле». Правда, сам Россини новшество не одобрил, сравнив верхние ноты Дюпре с визгом каплуна[14], зато публика была в восторге.

В творчестве Россини — основоположника как итальянской романтической, так и большой французской оперы — был сделан еще один важный шаг к новому вокальному стилю, окончательно утвердившемуся в середине XIX в. Именно Россини начал систематически выписывать все украшения в вокальных партиях, не оставляя исполнителям возможности вставлять фиоритуры по собственному

[11] См.: *Fischer Jens Malte*. Richard Wagner und seine Wirkung. S. 77; см. также: Hey, Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. Erinnerungen. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. – S. 135.
[12] *Fischer Jens Malte*. Richard Wagner und seine Wirkung. S. 99.
[13] См.: *Potter John*. Tenor: History of a Voice. [электронный ресурс]. – Электронная книга Kindle Edition. – New Haven; London: Yale University Press, 2009. Location 1173. Систем. требования: Amazon Kindle. URL: http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-ebook/dp/B007XQ2X40/ (Дата обращения: 13.01.2016).
[14] См.: *Michotte Edmond*. Richard Wagner's visit to Rossini (Paris 1860); An evening at Rossini's in Beau-Sejour (Passy) 1858. – Chicago: University of Chicago Press, 1968. – P. 98.

усмотрению. Тем самым был ограничен произвол певцов, привыкших к вольному обращению с авторским текстом и драматургическим замыслом. И хотя в работе «Опера и драма» Вагнер будет резко критиковать Россини, который заботится лишь о мелодии и одобрении публики[15], впоследствии, беседуя с маэстро в Париже, он признает ариозо Телля из одноименной оперы одной из высочайших вершин музыкально-драматической экспрессии[16].

В середине XIX века на смену певцу-виртуозу приходит певец-актер, способный лепить яркие характеры, передавать тонкие психологические нюансы. Конец эпохи классического бельканто в Италии традиционно связывают с творчеством Джузеппе Верди[17]. В Германии новую страницу в развитии вокального искусства суждено было открыть Рихарду Вагнеру.

Сопоставление различных школ пения в публицистических работах молодого Вагнера

Литературная деятельность Вагнера, продолжавшаяся чуть менее полувека (1834—1883), неотделима от его музыкального творчества.

Первые публикации появляются в период работы над ранними операми, в которых композитор пытается по-своему осмыслить достижения современников. «Феи» (1833—1834), опирающиеся на опыт Вебера и Маршнера, увидят свет рампы лишь после смерти Вагнера. «Запрет любви», соединяющий традиции итальянской и французской комической оперы, станет его дебютом на немецкой сцене (Магдебург, 1835). Завершающий начальный творческий период «Риенци» (1838—1840) развивает достижения Спонтини и Мейербера, но при этом уже намечает проблемы, актуальные для зрелого творчества Вагнера[18].

Вполне естественно, что и в публицистических выступлениях молодой композитор сопоставляет различные оперные школы, пытаясь определить собственный путь. При этом Вагнер вдохновляется идеями литературно-поэтического движения «Молодая Германия»,

15 См.: *Вагнер Р.* Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 286–290.
16 См.: *Фраккароли А.* Россини. – М.: Молодая гвардия, 1987. – С. 328.
17 См.: *Дмитриев Л.Б.* Бельканто. // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Стлб. 401.
18 См.: *Millington Barry*. The New Grove Guide to Wagner and His Operas. – Oxford; New York: Oxford University Press, 2006. – P. 28–29.

которыми его увлек популярный журналист Генрих Лаубе[19]. Первая статья Вагнера, «Немецкая опера», была напечатана в 1834 году в издаваемом Лаубе журнале Zeitung für die elegante Welt и, в полном соответствии с эстетикой «Молодой Германии», ставила пронизанное открытой чувственностью итальянское пение выше показной «учености» его соотечественников.

По мнению Вагнера, современные немецкие композиторы слишком высоколобы и перегружены знаниями, чтобы создавать живые человеческие образы. Это удавалось лишь Моцарту, однако он одухотворял своих героев красотой не немецкого, а итальянского вокала. Преемники венского классика, в частности Вебер и Шпор, отклонились от начертанного им пути, не понимали, как следует обращаться с голосом, поэтому не сумели создать подлинно драматическую музыку.

Особенно показательна критика по адресу Вебера — развенчанного младогерманцами кумира детских лет Вагнера. Правда, композитор по-прежнему высоко оценивает «Вольного стрелка», но начисто отвергает «Эврианту» как образец показной «учености», не имеющей ничего общего с высочайшим мастерством Баха и Моцарта. Плоды такой учености — «источника всех немецких бед»[20] — излишняя детализация, перегрузка изобразительными эффектами, безжизненные ансамбли и затянутый финал.

Совсем иначе относятся к опере итальянские современники Вагнера. «Красота вокального звучания — их вторая натура, их персонажи пленяют пылкостью чувств, хотя лишены индивидуальности»[21]. Композитор объясняет незабываемое впечатление, произведенное на него недавно услышанной оперой Беллини (скорее всего «Капулети и Монтекки»), «благородной простотой мелодии», которую не подавляет обычная для немецких опер «аллегоризирующая

19 «Молодая Германия» — группа немецких писателей и журналистов, сложившаяся под влиянием Июльской революции во Франции (1830) и связанная общими политическими и эстетическими воззрениями. Карл Гуцков (1811—1878), Лудольф Винбарг (1802—1872), Генрих Лаубе (1806—1889), Теодор Мундт (1808—1861) и Густав Кюне (1806—1888) ратовали за отмену феодальных привилегий, сословное равенство, религиозную веротерпимость, а также за демократизацию образования и науки. Вслед за основоположником утопического социализма Сен-Симоном они провозгласили «эмансипацию плоти», осуждая ханжество аристократов и филистеров. Основным средством общественных преобразований младогерманцы считали литературу и публицистику. К этой группе часто причисляют Генриха Гейне, который вначале действительно сочувствовал коллегам по перу, однако позднее подверг их критике.
20 *Wagner Richard*. Die deutsche Oper. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. In 16 Bd. – 6. Auflage. – Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. – Bd. 12. – S. 2.
21 Ibid. S. 1.

суета оркестра»[22] (имеются в виду лейтмотивы и прочие способы симфонического истолкования сценического действия).

Силу французской оперной школы молодой Вагнер видит в умении создавать подлинно драматическую музыку, обрисовывающую индивидуальные характеры. Этим французы обязаны Глюку, написавшему для Парижа свои лучшие оперы. Благодаря его реформе драматическая правда оставалась главным принципом французской оперы от Гретри до Обера. А вот в Германии дело Глюка продолжить никто не смог — или не захотел.

Таким образом, заключает Вагнер, необходимо вырвать с корнем показную немецкую ученость, ставшую частью национального характера, и попытаться догнать ушедших вперед соперников, самобытно осмысливая открытые ими новые формы. Истинным Мастером станет тот, кто найдет собственный стиль, отличающийся как от итальянского или французского, так и от нынешнего немецкого[23].

В написанной в том же году статье «Пастиччо. Сочинение Канто Спьянато» впервые ставится вопрос о несовершенстве немецкого вокального образования. В Германии не воспитывают высококлассных певцов, наделенных высоким вкусом и основательными знаниями, умеющих четко, осмысленно и выразительно произносить текст, даже просто хорошо обученных технически. В то время как итальянцы тщательно выбирают партии, немцы хватаются за все подряд, и это не идет им на пользу. Ибо певец не должен исполнять партии, до которых он «не дорос» физически, технически и психологически. В первом случае Вагнер имеет в виду диапазон и тембр голоса, а также владение певческим дыханием. Во втором — натренированность вокального аппарата. «Психологическая» же готовность предполагает способность выразительно исполнить партию в соответствии с характером персонажа[24].

Сетует Вагнер и на коллег-соотечественников, не умеющих писать удобно для пения. Сочиняя инструментальную музыку, они считают своим долгом изучить особенности инструментов, чтобы добиться нужного эффекта. Но столь же досконально нужно знать и особенности певческого голоса[25]. Моцарт никогда не ущемлял певца, хотя использовал богатую, изобретательную, подчас довольно плотную оркестровку. А современные немецкие авторы трактуют голос как всего лишь один из инструментов оркестра. «Наши многоуважаемые оперные композиторы должны досконально постичь стиль хорошего итальянского cantabile, остерегаясь при этом его современных ответвлений, и использовать свое художественное превосходство для создания хороших произведений в хорошем стиле»[26].

[22] Ibid. S. 1.
[23] См.: Ibid. S. 4.
[24] См.: *Wagner Richard*. Pasticcio von Canto Spianato. // Ibid. S. 7.
[25] См.: Ibid. S. 7–8.

Вагнер подчеркивает, что само по себе красивое пение не самоцель, но средство для достижения высшей цели: выразить и донести до слушателя заложенные в музыке чувства в исполненной красоты форме. Сегодня публика не верит певцам, потому что не может сопереживать стереотипным оборотам, рабски скопированным у итальянцев и примененным без вкуса и психологической необходимости. В конце статьи композитор призывает соотечественников создавать полные жизни музыкальные образы, соединяя мастерство декламации и впечатляющую сценичность музыки Глюка с богатой контрастами мелодикой, изобретательной оркестровкой и искусно построенными ансамблями Моцарта[27].

Пройдет несколько лет, и разочарования, испытанные во время пребывания в Париже, неожиданно пробудят в Вагнере страстную тоску по родине[28]. Теперь он ставит немецких музыкантов выше итальянцев, которые не более чем певцы, и французов — всего лишь виртуозов. «Немец имеет исключительное право называться музыкантом, — пишет Вагнер в статье «О сущности немецкой музыки», опубликованной в 1840 году в Revue et gazette musicale, — ибо <…> он любит музыку ради нее самой. Не потому, что ею можно очаровывать, не потому, что с ее помощью можно добыть авторитет и деньги, но потому лишь, что она есть божественное, прекраснейшее из искусств, которое он боготворит, и когда он отдается ей всецело, она становится для него всем на свете»[29].

Даже недостатки немецких певцов, о которых Вагнер писал в 1834 году, теперь возводятся в ранг если не достоинств, то сущностных отличий от зарубежных коллег. Немец музицирует для души, не нуждаясь в больших залах и публике. Правда, выходя на оперную сцену, он вынужден разучивать итальянские колоратуры. Однако «природа не дала ему органа, приспособленного для свободного и нежного пения, как у счастливых сынов Италии»[30]. К тому же немец по природе мечтателен и углублен в себя, что вступает в противоречие с чувственной роскошью итальянской музыки. Вот почему немецкому певцу не следует исполнять итальянский репертуар.

[26] Ibid. S. 9.
[27] См.: Ibid. S. 10–11.
[28] См.: *Вагнер Р.* Моя жизнь: В 2 тт. – М.: АСТ, Астрель, 2003. Т. 1. С. 353–354; см. также: *Newman Ernest*. The Life of Richard Wagner. In 4 vols. Vol. 1. – New York: Alfred A. Knopf, 1933. – P. 321.
[29] *Вагнер Р.* О сущности немецкой музыки. // Избранные работы. С. 50.
[30] Там же. С. 52.

Новоиспеченный патриот уже не испытывает былого восхищения итальянским бельканто. Но особенно раздражает Вагнера парижская публика, на которую он обрушивает свой гнев в статье «Виртуоз и художник», написанной в том же 1840 году по заказу известного французского издателя Мориса Шлезингера (кстати, его заказы во многом помогли Вагнеру избежать печальной участи героя автобиографической новеллы «Немецкий музыкант в Париже»). Поводом для статьи стало выступление упоминавшегося выше Рубини в партии Дона Оттавио в «Дон Жуане» Моцарта. Любимец парижской публики сорвал овации, не утруждая себя не то что погружением в образ, но хотя бы добросовестным исполнением арий. Прославленный тенор оживлялся лишь в эпизодах, позволявших продемонстрировать феноменальные высокие ноты и колоратуры, в том числе не предусмотренные Моцартом. Напротив, исполнитель партии Лепорелло Луи Лаблаш, блестяще воплотивший на сцене характер своего героя в полном соответствии с авторским текстом, не нашел отклика у слушателей. Артисту предпочли виртуоза, потому что слушатели приходят в Théâtre Italien не ради Моцарта или захватывающего сюжета оперы «Дон Жуан», но ради вокальных фейерверков. «В своем пристрастии к виртуозности они заходят столь далеко, что их эстетический интерес сосредоточивается исключительно на этом аспекте исполнительского мастерства. И напротив, заметно и неуклонно угасает их способность воспринимать благородный жар души, даже очевидную всем красоту»[31].

Как известно, написанный в Париже «Летучий голландец» оказался одной из немногих зрелых опер Вагнера, где главная партия поручена бас-баритону, тогда как тенор довольствуется скромной ролью неудачливого жениха Сенты. Проще всего связать это с оперной традицией: вечный странник, отягощенный проклятьем, не должен петь высоким голосом. Однако разобранные публикации позволяют выдвинуть иное предположение: не пытался ли Вагнер таким образом противопоставить свою первую национальную оперу итальянской и французской рутине? Один из аргументов в пользу этого предположения можно отыскать в партии Эрика, подчеркнуто лишенной колоратур и сверхвысоких нот. И хотя это партия второстепенная, в ней — как и в партиях главных героев — четко прослеживается тенденция подчинения музыки драме, которая станет доминирующей в последующих операх Вагнера.

[31] *Wagner Richard*. Der Virtuos und der Künstler. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 1. S. 179.

Сотрудничество композитора с первыми «вагнеровскими тенорами»[32]

Отчаявшись увидеть свои оперы на парижской сцене, Вагнер обратил исполненный надежды взор на немецкие театры. В ноябре 1840 года он отправил в Дрезден только что завершенную партитуру «Риенци». В столице Саксонии у композитора были верные друзья. Например, надворный советник Карл Готлиб Теодор Винклер — секретарь Королевской оперы, редактор «Дрезденской вечерней газеты», где публиковались парижские статьи Вагнера, и старый друг семьи, крестный сводной сестры Вагнера Августы Сесилии[33]. Другом Вагнера станет вскоре и хормейстер театра Вильгельм Фишер, распознавший талант никому не известного композитора. И всё же решающим аргументом в пользу Дрездена оказалось наличие в труппе двух выдающихся исполнителей. «<…> Нигде, даже в Берлине или Вене, не смогу я найти таких превосходных артистов для главных партий в моем “Риенци”, как в Дрездене, — пишет Вагнер матери 12 сентября 1841 года, — ДЕВРИЕНТ и ТИХАЧЕК — мне не нужно говорить ничего более»[34].

В «Мемуарах» композитор называет исполнение Вильгельминой Шрёдер-Девриент партии Леоноры в «Фиделио» Бетховена одним из наиболее ярких впечатлений своей юности, во многом определившим направление дальнейших творческих поисков[35]: «Всякий, кто сохранил воспоминания о тогдашнем периоде жизни удивительной женщины, должен был запечатлеть в памяти и ощущение почти демонического жара, который исходил от исполненной чисто человеческого экстаза игры великой актрисы»[36]. Незабываемое впечатление во многом предопределило вагнеровский идеал певца-актера, умеющего понять и раскрыть драматургический замысел автора. Стоит добавить, что со времен совместной работы в Магдебурге певицу

[32] Более подробно о взаимоотношениях Вагнера с его любимыми тенорами См.: *Кузнецов Г.* От Риенци до Зигфрида: Вагнер в поисках идеального Heldentenor. // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. 2015. № 1. С. 69–76.

[33] См.: *Glasenapp Carl Friedrich*. Das Leben Richard Wagners. In 6 Bd. Bd. 1. – 4. Auflage. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. – S. 60. У Глазенаппа Винклер упоминается под творческим псевдонимом Теодор Хелль. См.: *Kürschner Joseph*. Hell, Theodor. // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 11. – Leipzig: Duncker & Humblot, 1880. – S. 693.

[34] Familienbriefe von Richard Wagner. 1832–1874. – Berlin: A. Duncker, 1907. – S. 38.

[35] Правда, мемуарист слегка искажает факты ради «национальной идеи»: впервые он услышал певицу не в 1829-м, а пять лет спустя, и не в роли Леоноры, а в партии Ромео в «Капулети и Монтекки» Беллини. См.: *Deathridge John*. Wagner Beyond Good and Evil. – Berkeley: University of California Press, 2008. – P. 8.

[36] *Вагнер Р.* Моя жизнь. Т. 1. С. 82.

и композитора связывали теплые дружеские отношения[37], и что Шрёдер-Девриент также хлопотала за него в Дрезденской опере.

Что касается Йозефа Тихачека (1807—1886), то нам не удалось установить, слышал его Вагнер до отъезда из Германии, или же восторженные отзывы об артисте дошли до него в период пребывания в Париже. Тем не менее, выбор оказался безошибочным. «Блистательный, доставляющий невероятное наслаждение голос певца»[38] не только обеспечил успех дрезденской премьеры, но и стал для Вагнера своего рода эталоном героического тенора. Заглавные партии «Тангейзера» и «Лоэнгрина» создавались уже специально для Тихачека. Несколько десятилетий спустя в разговоре с вокальным педагогом Юлиусом Геем композитор признает, что именно работа с этим певцом убедила его в возможности воплотить в жизнь «художественный идеал немецкого бельканто»[39].

Hermann Krone. Porträt Josef Tichatschek, 1852. Historisches Lehrmuseum für Photographie, Daguerreotypietableau 6.

Действительно, Тихачек обладал голосом редкой красоты — «не знающим устали, мужественным, лучезарным». Его пение было наделено «естественным даром “чарующе трепетной улыбки” в вокальной

[37] См.: *Newman Ernest*. The Life of Richard Wagner. Vol. 1. P. 178; 316.
[38] *Wagner Richard*. Mein Leben. In 2 Bd. – München: F. Bruckmann A. G., 1911. Bd. 1. S. 292.
[39] Цит. по: *Hey Julius*. Richard Wagner als Vortragsmeister. Hrsg. von Hans Hey. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. — S. 135.

интонации» и обворожительной теплотой «итальянского бельканто, преображенного в legato вагнеровских партий»[40]. Овладев вокальным мастерством под руководством бывшего россиниевского тенора Джузеппе Чиччимарра (1790—1836), Тихачек на протяжении трех с половиной десятилетий исполнял ведущие роли в операх Моцарта, Доницетти, Беллини, Мейербера, Спонтини, Верди[41], а с начала 1840-х стал одним из популяризаторов вагнеровского искусства. Правда, несмотря на все усилия Вагнера, безукоризненно выстроенная вокальная линия образа нередко вступала у Тихачека в противоречие с трафаретным сценическим поведением.

Гораздо ближе к идеалу певца-актера, о котором мечтал композитор, подошел Людвиг Шнорр фон Карольсфельд (1836—1865). Согласно свидетельству известного немецкого певца и театрального деятеля Эдуарда Девриента, голос Шнорра был богат оттенками, в высоком регистре обретал особую полноту и звучал очень красиво[42]. При этом Шнорр был наделен высоким интеллектом и сценическим обаянием, которое искупало недостатки внешности[43]. Он целиком отдавался служению музыке и преклонялся перед Вагнером.

Людвиг Шнорр фон Карольсфельд в роли Тристана. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:SchnorrvonCarolsfeld.jpg (дата обращения: 14.01.2016).

[40] *Fischer Jens Malte*. Sprechgesang or Bel Canto: Toward a History of Singing Wagner. // Wagner Handbook. / Ed. Ulrich Müller and Peter Wapnewski; Trans. Michael Tanner. – Cambridge: Harvard University Press, 1992. — P. 529.
[41] См.: *Welti Heinrich*. Tichatschek, Joseph Aloys. // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 38. – Leipzig: Duncker & Humblot, 1894. – S. 240–242.
[42] См: *Garrigues Carl Henri Nicolai*. Ein Ideales Sängerpaar: Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld. – Berlin: Hermann Wendt, 1937. – S. 68.
[43] Избыточный вес певца был одной из причин, по которым Вагнер долгое время откладывал встречу с ним.

Подобно Тихачеку, Шнорр с одинаковым успехом выступал в операх венских классиков, итальянских и французских романтиков и в вагнеровском репертуаре, который он освоил еще до встречи с композитором (в 1857 году дебютировал в роли Тангейзера, в следующем — Лоэнгрина). К сожалению, впервые они встретились лишь пять лет спустя, а единственная мировая премьера оперы Вагнера с участием Шнорра — «Тристан и Изольда» в Мюнхене — состоялась незадолго до безвременной смерти певца и косвенно подтвердила распространявшиеся недругами слухи о неисполнимости партии Тристана. С этой потерей композитор не мог смириться до конца своих дней.

Наиболее длительным и одновременно наиболее сложным в творческом и человеческом плане оказалось сотрудничество с Альбертом Ниманом (1831—1917), первым вагнеровским тенором, завоевавшим признание за пределами Германии — в странах Европы и в США. Природа одарила певца мощным телосложением, громоподобным голосом и ярким актерским дарованием. При первой встрече в 1858 году Вагнер был поражен «почти сверхчеловеческим»[44] обликом 27-летнего тенора — именно таким он представлял себе Зигфрида. И хотя услышать голос Нимана в тот раз скорее всего не удалось, композитор начал обсуждать с ним и Тихачеком, который также гостил в «Приюте», грандиозные планы покорения Парижа. Из намеченной обширной программы состоялись три авторских концерта 25 января, 1 и 8 февраля 1860 года, а в следующем году — премьера «Тангейзера», на которой исполнение заглавной партии было доверено молодому честолюбцу.

Альберт Ниман.
*Luckhardt, Fritz.*Albert Niemann, Brustbild. Frankfurt am Main : Stadt- und Univ.-Bibliothek, 2003. URL: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-65581 (дата обращения 14.01.2016).

[44] *Wagner Richard*. Mein Leben. Bd. 2. S. 673.

43
44

Как известно, постановка провалилась, причем Ниман повел себя в этой ситуации далеко не лучшим образом. Певец и композитор расстались, крайне недовольные друг другом. В течение одиннадцати лет Ниман продолжал петь вагнеровские партии на разных сценах, а Вагнер — упорно искать своего идеального героя.

В 1872 году их пути снова сошлись в Байройте. Ниман участвовал в исполнении Девятой симфонии Бетховена под управлением Вагнера на церемонии закладки фестивального театра, затем исполнял в концертах фрагменты из тетралогии, выступил в заглавной партии на берлинской премьере «Тристана»[45]. Однако при распределении ролей для первого фестиваля давние противоречия вновь обострились. По мнению Вагнера, Ниман в свои 47 лет был староват для Зигфрида, зато идеально соответствовал образу Зигмунда. Певец отчаянно сопротивлялся, даже пытался демонстративно вернуть автору партитуру «Валькирии», но затем смирился. Его Зигмунд стал украшением первого фестиваля в Байройте, затмив молодого Зигфрида, партию которого в течение года готовил специально к фестивалю Георг Унгер.

Формирование концепции музыкальной драмы в период швейцарского изгнания (1849—58)

Сегодня нам остается только предполагать, как сложилась бы композиторская судьба Вагнера, если бы в 1849 году ему не пришлось спешно покинуть Дрезден и бежать в Швейцарию. Вырванный из кипения музыкальной и общественной жизни, потерявший возможность работать с любимыми певцами, ставить свои оперы в сотрудничестве с дрезденскими единомышленниками и устанавливать стандарты их исполнения на премьерах в других городах Германии, композитор пережил своеобразный творческий кризис. С момента окончания «Лоэнгрина» в августе 1847 года он практически не писал музыки — вплоть до июня 1853-го, когда была закончена фортепианная соната для альбома Матильды фон Везендонк[46]. Тем интенсивнее разворачивается в этот период литературная и публицистическая деятельность изгнанника.

[45] См.: *Sternfeld Richard*. Albert Niemann. – Berlin: Schuster & Loeffler, 1904. – S. 46–49.

[46] Впрочем, авторитетный английский биограф композитора предполагает, что Вагнер все же мог делать в это время наброски «Смерти Зигфрида» — будущей «Гибели богов», а также записать ряд лейтмотивов тетралогии. См.: *Newman Ernest*. The Life of Richard Wagner. Vol. 2. P. 33, note 19.

Параллельно с написанием либретто тетралогии «Кольцо нибелунга» создаются «брошюры по общеэстетическим вопросам — “Искусство и революция” (1849), “Художественное произведение будущего” (1850), книга по теории музыкально-драматического искусства “Опера и драма” (1851), автобиографический эскиз (“Обращение к моим друзьям”, 1851), в котором Вагнер пытался обосновать свой художественный идеал и творческий метод»[47]. По смыслу к ним примыкают три работы прикладного назначения: эссе под названием «Об исполнении “Тангейзера”. Сообщение для дирижеров и исполнителей этой оперы» (1852)[48], статья «Музыка будущего», написанная в качестве предисловия к французскому изданию прозаических переводов либретто трех опер Вагнера, которое должно было ознакомить парижскую публику с творчеством и взглядами композитора[49], и направленная 31 марта 1865 года юному баварскому королю Людвигу II докладная записка о необходимости создать в Мюнхене национальную музыкальную школу.

Сформулированные в этих работах идеи вызревали в проанализированной ранее публицистике и опробовались в операх предыдущего десятилетия. Но только теперь композитор выстраивает концепцию музыкальной драмы как высшего достижения всех искусств, призванного преобразовать человеческое общество. Не ставя задачей изложить детали этой концепции, остановимся на положениях, определивших особенности вагнеровского вокального стиля, который окончательно сформируется в операх 1850—60-х годов.

В идеальном художественном произведении будущего, утверждает Вагнер, музыка и поэзия призваны вместе служить драме, следовательно, автор должен соединять в одном лице поэта и музыканта. Только этому Одинокому под силу создать по-настоящему музыкальное либретто, где слово не только обращено к рассудку и фантазии, но воздействует на чувство собственной мелодикой, достигаемой при помощи рифм и системы аллитераций — родственных звуков перед ударной гласной. В свою очередь, вокальные линии должны передавать натуральные ударения и акценты речи.

Не умаляя значение вокальной партии, Вагнер отводит важнейшую роль оркестру, обогащенному достижениями бетховенского симфонизма. Соединенный со «стихом с его мелодией», оркестр обретает способность «изъявлять неизъяснимое»[50] и «вступает в те

[47] *Друскин М. С.* Вагнер Рихард. // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. Стлб. 638.
[48] Его фрагменты были опубликованы в нескольких номерах журнала Neue Zeitschrift für Musik зимой 1852/53.
[49] Напечатана в конце 1860 года с указанием даты «1861».
[50] *Вагнер Р.* Опера и драма. // Музыкальная эстетика Германии XIX века.... Т. 2. Цит. изд. С. 196–197.

отношения с [музыкальной] драмой <...>, в каких находился с драматическим действием хор [древнегреческой] трагедии». Проявляя «глубокое участие ко всему происходящему», оркестр «обеспечивает <...> определенную выразительность мелодии», поддерживает ее «ровное и непрерывное течение <...> и, наконец, сообщает мотивы чувству — со всей настоятельностью и убежденностью»[51]. Соответственно снижается роль оперного хора, а ансамбли используются лишь в исключительных случаях — когда все персонажи охвачены единым чувством, но сохраняют свою индивидуальность.

Individualität (индивидуальность, личность) в программном труде Вагнера — одно из ключевых слов. «Толпа способна разве что ошеломить нас, но заинтересовать — никогда! Лишь четко различимые индивидуальности приковывают взгляд, исполненный сострадания»[52]. Современную Вагнеру романтическую оперу композитор называет театром теней, где действуют «духовно опустошенные характерные маски, лишенные какой бы то ни было индивидуальности. Чем менее содержательны личности, скрытые под этими масками, тем более подходящими считаются они для исполнения оперных арий. «“Принц и принцесса” — вот и вся драматическая ось, вокруг которой вращалась и, строго говоря, по сей день вращается опера»[53]. Придать жизнь характерным маскам призван богатый внешний антураж — декорации, костюмы и заполняющий сценическое пространство «фон, способный двигаться, — оперный хор, который в конце концов становится главным, самой оперой. Она вынуждена со всех сторон освещать мерцающим светом “принца и принцессу”, чтобы поддерживать разрумяненную певческую жизнь этих убогих горемык»[54].

Совсем иначе действует композитор-драматург. Он отсеивает несущественные подробности заднего плана, чтобы персонаж рельефно вырисовывался на легко обозримом фоне. В сценическом поведении героя он выделяет главную линию — всеобъемлющую как по содержанию, так и по способу выражения. Это позволяет создать художественно законченный образ, в котором высвечено истинное лицо индивидуума и одновременно выявлены его общечеловеческие черты[55].

Наделенный неповторимой индивидуальностью персонаж музыкальной драмы изъясняется совсем иначе, нежели пресловутые «принц

[51] Там же. С. 202.
[52] *Wagner Richard.* Oper und Drama. 2. und 3. Th. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 4. S. 162–163.
[53] *Wagner Richard.* Oper und Drama. 1. Th. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 3. S. 269.
[54] Ibid. S. 269.
[55] См.: *Вагнер Рихард.* Опера и драма. // Вагнер, Р. Избранные работы. С. 380.

и принцесса». Мелодизация поэтического слова в либретто и «бесконечная мелодия» оркестра, который в полную силу высказывает все, о чем молчит поэт[56], выводят собственно вокальную линию за «тесные рамки оперной мелодии». Оставаясь «единственной формой музыки»[57], вокальная мелодия становится у Вагнера еще и мелодией стиха, совмещающей в себе язык слов с языком звуков, мысль с чувством[58].

Воспроизвести подобного рода мелодию, которую «полнозвучные волны оркестра» несут, словно челн, продвигаемый по глади горного озера ударами весел и управляемый поворотами руля, призван «драматический певец»[59], воспитанный в соответствии с фонетическими особенностями немецкого языка. В докладной записке Людвигу II Вагнер подчеркивает, что в немецком языке, в отличие от итальянского и даже французского, преобладают «краткие и глухие гласные, продлить которые невозможно без ущерба для понимания смысла слов». К тому же «гласные втиснуты между согласными, пусть в высшей степени выразительными, но нагроможденными друг на друга вопреки представлениям о благозвучии»[60]. Вот почему стихия немецких певцов — не распевание обворожительных колоратур, но энергичное, выразительное произнесение текста, идеально подходящее для драматического преставления.

Следует особо подчеркнуть: Вагнер вовсе не призывает жертвовать красотой звука ради драматической выразительности. Понятие «благозвучие» (Gesangswohllaut, Gesangswohlklang) — одно из ключевых в докладной записке, причем Вагнер прямо связывает это качество с итальянской вокальной школой и утверждает, что певец должен овладеть им в процессе обучения[61]. Однако просто красиво и чисто спеть свою партию для «драматического певца» недостаточно. Чтобы рельефно вылепить музыкальный образ, необходимо понимать стихотворный текст — его структуру, ритмику, риторические и поэтические особенности, влияющие на построение музыкальных фраз[62].

В эссе «Об исполнении “Тангейзера”» Вагнер рекомендует разучивать оперу как игровую пьесу, добиваясь понимания литературного текста и его выразительного произнесения. Только после этого можно

56 *Вагнер Рихард*. Опера и драма. // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. С. 201.
57 Там же. С. 198.
58 См.: *Вагнер Рихард*. Опера и драма. // Вагнер, Р. Избранные работы. С. 463
59 См.: *Wagner Richard*. Oper und Drama. 2. und 3. Th. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 4. S. 172.
60 *Wagner Richard*. Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 8. S. 134–135.
61 См.: Ibid. S. 136.
62 См.: Ibid. S. 138.

приступать к музыкальным репетициям — тогда верные вокальные акценты, правильная фразировка и даже технически сложные пассажи получатся как бы сами собой[63]. Позднее он с успехом опробует эту методику в работе с Людвигом Шнорром фон Карольсфельдом над партией Тристана. Тенор долгое время сомневался в своей возможности исполнить третий акт. Однако, когда в 1862 году он приехал к Вагнеру в Бибрих, чтобы пройти вместе с композитором и дирижером Гансом фон Бюловым всю партию, выяснилось, что камнем преткновения «был эпизод, где Тристан проклинал любовный напиток, а особенно слова “aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden”. Я пояснил ему, что имелось в виду, и какого накала страсти я ожидал в этом месте от исполнителя. Он меня мгновенно понял, признал, что несколько ошибся в определении темпа, оказавшегося слишком быстрым, и что перенапряжение возникало из-за неверной эмоциональной трактовки и неполного понимания данного эпизода»[64].

Попытки создать собственную вокальную школу

В поисках идеальных «драматических певцов» теория и практика всегда шли у Вагнера рука об руку. В период швейцарского изгнания он размышлял о грядущих мировых премьерах и собирал сведения о возможных кандидатах на заглавные партии из всех доступных источников. Например, о Людвиге Шнорре он впервые услышал в 1856 году от Тихачека, а уже год спустя обсуждал с Эдуардом Девриентом (тогдашним директором Баденского придворного театра в Карлсруэ) постановку еще только создававшегося «Тристана» с молодым тенором в заглавной партии.

О Нимане Вагнер также узнал задолго до личной встречи в швейцарском «Приюте». Первое письмо певцу, которое композитор послал из Цюриха 25 января 1857 года, начинается словами: «Многоуважаемый господин! Всё, что я о Вас слышу, внушает мне уверенность, что именно Вы — тот певец, которого я с тревожным ожиданием ищу для моего “Зигфрида”. Как только Вы познакомитесь с произведением, над которым я сейчас работаю, Вы сразу поймете, насколько важен для меня этот выбор»[65]. Из дальнейшего выясняется, что уже тогда сведущие

63 См.: *Wagner Richard*. Über die Aufführung des „Tannhäuser“. Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 5. S. 126–130.
64 *Wagner Richard*. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 8. S. 179–180.
65 *Wagner Richard*. Sämtliche Briefe. Bd. 8: April 1856 bis Juli 1857. – Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 1991. – S. 245–246.

люди предупреждали Вагнера о неукротимом нраве Нимана и что певец годом ранее, видимо, сам искал этой встречи.

Получив разрешение на въезд в Германию, Вагнер специально посещал спектакли с участием рекомендованных ему исполнителей, чтобы убедиться, насколько соответствуют они его идеалу «драматического певца»[66].

Знакомство в 1864 году с Людвигом II Баварским сняло, казалось бы, все преграды, мешавшие воплотить в жизнь заветные мечты композитора. 4 мая юному королю был представлен план «эталонных» постановок опер Вагнера под его личным контролем и, разумеется, без купюр, широко практиковавшихся в немецких театрах. Первым опытом стал выпущенный ровно семь месяцев спустя «Летучий Голландец»; Вагнер дирижировал и выполнял функции режиссера. В дальнейшем он оставил за собой лишь общее руководство, полностью доверив функции дирижера-постановщика Гансу фон Бюлову, в котором видел свое второе «я».

Бюлов разучивал партии с певцами, аккомпанируя им на рояле, после чего партию показывали Вагнеру, который вносил необходимые коррективы. Такую методику они опробовали еще в Париже, при подготовке премьеры «Тангейзера», потребовавшей 164 репетиции[67], а затем усовершенствовали в Бибрихе в 1862 году, когда Вагнер в течение двух недель работал со Шнорром и его женой Мальвиной над «Тристаном и Изольдой»[68]. Теперь к этому прибавились многочасовые репетиции с оркестром: сначала по партиям, затем по группам. Когда, наконец, собирался весь оркестр, Бюлов требовал, чтобы на его репетициях присутствовали и певцы.

Для подготовки национальных кадров Вагнер предложил Людвигу (в упоминавшейся докладной записке) создать на базе существовавшей с 1846 г. Королевской музыкальной консерватории Королевскую Баварскую музыкальную школу. На всех трех отделениях — вокальном,

[66] Подробнее о впечатлениях композитора от выступлений в партии Лоэнгрина Алоиза Андера (несостоявшегося венского Тристана) и Людвига Шнорра См.: *Кузнецов Г.* От Риенци до Зигфрида: Вагнер в поисках идеального Heldentenor. С. 71–73.

[67] По настоянию дирекции премьерой дирижировал тогдашний капельмейстер Grand Opéra Пьер Луи Дитш (1808–1865), который вошел в историю музыки благодаря скандалам с двумя крупнейшими композиторами своего времени. Вагнер был убежден, что в опере Дитша «Корабль-призрак» (поставленной в Париже на два с небольшим месяца раньше, чем «Летучий голландец» в Дрездене) был использован сценический план, который он некогда продал дирекции Grand Opéra. Разумеется, композитор обвинял Дитша и в провале «Тангейзера». А отставка капельмейстера в 1863 году была вызвана разногласиями с Верди, возникшими в процессе репетиций «Сицилийской вечерни».

[68] См.: *Кузнецов Г.* От Риенци до Зигфрида: Вагнер в поисках идеального Heldentenor. С. 73.

инструментальном (фортепиано, орган, струнные, духовые) и теоретическом — пение объявлялось обязательным предметом, ведь «человеческий голос — основа всей музыки»[69]. В свою очередь, вокалисты должны были изучать гармонию и основы композиции, а также регулярно заниматься гимнастикой, чтобы развить пластику и мимику.

Еще до того, как идея мюнхенской школы обрела свои очертания в докладной записке, Вагнер стал подыскивать наставника для вокально-технической подготовки певцов к исполнению его опер. В частности, он обращался к известному гамбургскому певцу, дирижеру и педагогу Юлиусу Штокхаузену, однако тот отказался приехать в Мюнхен сославшись на обязательства по контракту[70]. В конце концов выбор пал на Фридриха Шмитта (1812—1884), с которым Вагнер работал в Магдебурге в середине 1830-х[71]. В 1854 году Шмитт опубликовал «Большую вокальную школу для Германии» и выслал один экземпляр Вагнеру в Цюрих. Композитор не проявил особого энтузиазма: методика Шмитта не отвечала его представлениям о формировании осмысленной певческой интонации на основе естественных законов речи[72].

Фридрих Шмитт.
© Bildarchiv Austria, ÖNB. URL: http://data.onb.ac.at/rec/baa9257938 (дата обращения: 14.01.2016).

[69] *Wagner Richard*. Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 8. S. 140.

[70] См.: *Glasenapp Carl Friedrich*. Das Leben Richard Wagners. S. 439–440.

[71] В 1834–35 годах Фридрих Шмитт был солистом Магдебургского театра. Он обладал лирическим тенором, но довольно рано потерял голос, после чего занялся вокальной педагогикой, а впоследствии и разработкой собственной методики. См.: Schmitt, Friedrich. // Großes Sängerlexikon. In 6 Bd. Bd. 6. / K.J. Kutsch; L. Riemens; Unter Mitwirkung von Hansjörg Rost. – Dritte erweiterte Auflage. – Bern und München: K. G. Saur, 2000. – S. 189.

[72] См.: Hey, Julius. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 45.

Возобновлению контактов способствовал Людвиг Баварский, искавший способы воплотить в жизнь предложения, которые содержались в докладной записке Вагнера. В то время в Мюнхене воспитанник Шмитта Юлиус Гей (1832—1909) обучал пению кузину короля, принцессу Софию Баварскую[73]. 13 мая 1864 года Людвиг в беседе с Геем выразил готовность содействовать его знакомству с композитором и даже нашел удобный предлог[74]. Поскольку отношения между Вагнером и воспитанником Шмитта с самого начала приобрели дружеский характер, Гею удалось уговорить композитора вместе поехать в Лейпциг. Во время встречи с основателем так называемой школы примарного тона Гей на собственном примере продемонстрировал ее практические достижения.

Шмитт считал залогом правильного развития голоса и его свободного звучания на протяжении всего диапазона обретение примарного (первичного) тона в самом начале обучения. Такой тон надлежало искать в среднем регистре на слоге *la*, широко открывая рот и посылая звук в «высшие отделы костей головы». Язык при этом оставался плоским и упирался в нижние зубы. Дышать рекомендовалось полной грудью, подтягивая живот. Критерием верно найденного тона считалось ощущение вибрации в области переносицы, при отсутствии назального призвука. Если вызвать необходимые вибрационные ощущения не удавалось, следовало заменить слог *la* на *nann* или *mann*. При правильном резонировании звук обретал полетность, способность пробиться сквозь мощный оркестр, к тому же естественным образом выравнивались регистры[75].

Вскоре после лейпцигской встречи Шмитт приехал в Мюнхен, чтобы в течение полугода обучать под присмотром Вагнера нескольких подающих надежды певцов в Частной музыкальной школе, средства на которую выделил Людвиг. В случае успеха педагог должен был возглавить вокальное отделение Королевской школы.

Первыми питомцами Шмитта в Мюнхене стали баритон Людвиг Цотмайер, уже достаточно давно занимавшийся у этого педагога,

[73] Юлиус Гей получил разностороннее образование. Помимо занятий вокалом он брал уроки контрапункта и композиции у главного дирижера придворной оперы Франца Лахнера, а также овладел искусством живописца в Мюнхенской академии художеств. По окончании обучения Гей преподавал частным образом теорию музыки, фортепиано и вокал. На сцене в качестве профессионального певца он не выступал.

[74] В качестве предлога был выбран зингшпиль, который Гей посвятил молодому королю. Однако при встрече Гей попросил Вагнера даже не открывать ноты, чтобы не отнимать время у мэтра.

[75] См.: *Ярославцева Л. К.* Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. – М.: Золотое Руно, 2004. — С. 172–173.

и сопрано Роммель, приступившая к занятиям совсем недавно[76]. В эталонной постановке «Тристана и Изольды» со Шноррами в заглавных ролях (1865) они должны были исполнить партии Короля Марка и Брангены. После одной из репетиций недовольный Вагнер прокричал Шмитту: «<…> Когда я закончу моего “Зигфрида”, я напишу оперу специально для вас и ваших учеников в “наилучшем” стиле Флотова, который вас, наконец, удовлетворит»[77], и швырнул ему в лицо свой берет. В мировой премьере участвовал только Цотмайер, однако его исполнение совершенно не удовлетворило композитора[78].

Гей в своих воспоминаниях не без горечи констатирует отсутствие взаимопонимания между Вагнером и Шмиттом, что в итоге привело к конфликту и неминуемому разрыву[79]. Когда в 1867-м Королевская Баварская музыкальная школа, наконец, открылась, для основателя школы примарного тона места там не нашлось. Педагог еще долго пытался оспаривать справедливость этого решения, покуда Вагнер в ответ на его «грубое» и «неприятное» письмо не сообщил — «любезно, но решительно» — о полной потере доверия к методике Шмитта[80].

Ведущим педагогом в Королевской школе стал Юлиус Гей, который проработал на этом посту до 1883 года. По просьбе Вагнера он также готовил к первому Байройтскому фестивалю (1876) исполнителей партий Зигфрида (Георг Унгер), Альбериха (Карл Хиль), Вотана (Франц Бец), Брюнгильды (Амалия Матерна) и Кундри (Тереза Мальтен).

Свой практический опыт Гей обобщил в вышедшем после смерти Вагнера учебнике «Немецкое обучение пению» (Deutscher Gesangs-Unterricht, 1886; общепринятый перевод заглавия — «Немецкая школа пения»). Вслед за Шмиттом, важнейшим начальным этапом собственно вокальной подготовки певца Гей полагал нахождение правильного тона на наиболее удобный гласный, только называл его не «примарным», а «натуральным». Обретение такого тона создает ощущение легкой эмиссии звука. Следующий этап формирования однородного звучания — «нормальный» тон, при котором звуки

[76] См.: *Hey Julius*. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 80. Имя госпожи Роммель нам, к сожалению, установить не удалось.

[77] Ibid. S. 87.

[78] См.: Ibid. S. 95. Как замечает биограф Вагнера Курт фон Вестернхаген, методика Шмитта давала неплохие результаты при работе над «Тангейзером» или «Лоэнгрином», но не годилась для «Тристана», принципиально отличавшегося по стилю от прежних опер. См.: *Westernhagen Curt von*. Wagner: A Biography. – Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1981. – P. 340.

[79] См.: *Hey Julius*. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 151.

[80] См.: *Wagner Cosima*. Die Tagebücher. In 2 Bd. Bd. 1. – München: Piper, 1976/1977. – S. 293. Запись от 30 сентября 1870 года.

всего диапазона обретают свободно льющийся характер. Конечной же целью объявлялся так называемый «идеальный тон», от которого и певец, и слушатель получают физическое и эстетическое удовольствие[81].

Подобно многим педагогам-современникам, Гей считал необходимым стабильно пониженное положение гортани, которое должно достигаться без чрезмерных усилий (резкое опускание нижней челюсти или прижимание ее к шее). Он рекомендовал диафрагматическое дыхание, при котором мягкое нёбо поднимается все выше по мере наполнения легких воздухом. Подобно Шмитту, Гей придавал особое значение развитию вибрационных ощущений в верхней части лица (гайморова полость, переносица, лобные пазухи). Это помогает добиться необходимого соединения грудного и головного резонаторов и однородного (ни в коем случае не гнусавого) звучания[82].

Юлиус Гей.
© Bildarchiv. Bayerische Staatsbibliothek, URL: https://bildarchiv.bsb-muenchen.de/search?id=port-017441 (дата обращения: 14.01.2016).

[81] См.: *Ярославцева Л. К.* Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. С. 174.

[82] См.: Там же. С. 174–175.

53
54

Свой учебник Гей разделил на две части: разговорную и вокальную. Разговорный немецкий язык, включающий в себя множество диалектов, фонетические различия которых сохраняются по сей день, существенно отличается от литературного, на котором исполняются театральные пьесы и оперы. Именно поэтому целью первой части учебника является выработка правильного, четкого и красивого произнесения словесного текста актером или певцом. Для достижения этой цели педагог подробно разбирает и комментирует различные аспекты артикуляции каждого звука и дифтонга, а затем дает на них упражнения. Кроме того, Гей описывает варианты повышения и понижения силы звука в предложении, основные речевые ритмы, ритмическую фразировку в предложении, паузы, стихотворные размеры и т. д.

Главная цель вокальной части, к которой следует приступать после освоения разговорной, — совместить отработанное в первой части произнесение текста с ровным, красивым и соответствующим данному тексту вокальным тоном. Каждому звуку, как гласным, так и согласным (букве или дифтонгу), каждой вокально-технической задаче посвящены специальные серии упражнений. Так для нейтрализации светлых и темных гласных используются подготовительные упражнения на сменяющие друг друга звуки (например, i-ü-u-o-o-ö-e-i). За ними следуют упражнения на отдельные слова и целые фразы с соответствующим звуковым наполнением (например, «Nun nonnen nennenahn»)[83]. В большинстве вокальных упражнений, независимо от протяженности, использован немецкий поэтический текст, позволяющий освоить и закрепить правильное певческое интонирование. Привычных для итальянских школ пения вокализов у Гея нет, если не считать таковыми упомянутые подготовительные упражнения на различные гласные.

Достаточно большое внимание уделено фразировке, верному исполнению специфических для немецкого языка кратких и долгих гласных, которым не всегда соответствуют музыкальные длительности, а также многообразию вопросительных и утвердительных интонаций и их оттенков. По мнению Гея, певец должен доносить эти интонации до публики даже в том случае, если они не отражены в мелодической линии или отражены недостаточно четко. Для выработки навыка смысловой артикуляции Гей предлагает упражнения

[83] М. Лодько отмечает их сходство с логопедическими упражнениями. См.: *Лодько М.Г.* Вступительная статья к русскому изданию Немецкой школы пения Ю. Гея. // Немецкая школа пения: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2014. С. 5.

в различных стихотворных размерах, где музыкальные акценты и длительности не совпадают со стихотворными.

У мужских голосов Гей выделяет не только грудной и головной регистр, но и участки наименьшего звучания на самых нижних нотах, различные (светлый, темный, натуральный) оттенки звучания грудного регистра, темное и светлое смешивание окраски звука. Большое внимание педагог уделяет сглаживанию регистров, вводит понятия грудного и назального прикрытия переходных звуков[84].

Начиная развитие голоса с центрального, грудного регистра, Гей постепенно расширяет диапазон, вводит в упражнения скачки, выходит за пределы грудного регистра с использованием фальцета, смешанного и грудного звучания, использует различные штрихи[85]. В учебник включены также упражнения на развитие гибкости и беглости голоса. В заключение каждого раздела для иллюстрации конкретных исполнительских трудностей приводятся музыкальные примеры из немецкой вокальной литературы, в том числе опер Вагнера.

Школа Гея оказала важное влияние на развитие немецкого драматического и вокального искусства. И сегодня его учебник используется при обучении актеров и певцов, в особенности разговорная часть, которую перепечатывают практически ежегодно. Однако для выяснения взглядов Вагнера на вокальное искусство гораздо более ценным источником остаются уже не раз цитированные в данной работе воспоминания «Рихард Вагнер как наставник исполнителей», опубликованные в 1911 году сыном Юлиуса Гея Гансом. Они основаны на продолжительных беседах педагога с композитором в течение многих лет и подробно описывают процесс подготовки к мюнхенской премьере «Тристана и Изольды» и к первому фестивалю в Байройте. Можно сказать, что именно воспоминания дают ключ к выявлению «сверхзадачи» знаменитого учебника. Выпуская его в свет, Гей как бы отдавал дань памяти Мастера, способствовал воплощению в жизнь его мечты о немецком певце-актере в творчестве следующих исполнительских поколений.

Для настоящего исследования особое значение имеют приводимые Геем высказывания Вагнера о Sprachgesang — «декламационном пении», или «пении-декламации» и об уже упоминавшемся немецком бельканто. Эти термины используются современными историками, прежде всего многократно упоминавшимся Йенсом Мальте Фишером, для обозначения двух противоположных направлений

[84] См.: Там же. С. 6.
[85] См.: Там же. С. 6.

в вагнеровском исполнительстве конца XIX — начала XXI в. Правда, в литературном наследии композитора понятия Sprachgesang и «немецкое бельканто» нам не встречались. Однако у нас нет оснований не доверять свидетельству человека, который с момента знакомства с Вагнером тщательно фиксировал его высказывания, а позднее нередко специально вызывал композитора на разговор, чтобы уяснить его понимание конкретных терминов или приемов.

В 1875 году в беседе с Геем композитор сетовал: «То, что до сих пор понималось под ставшим общепринятым термином Sprachgesang, сводилось в конечном счете к предельно четкому произнесению текста, который следовало донести [до слушателя] в неравной борьбе с оркестром»[86]. На самом же деле путеводной нитью к правильному декламационному пению Вагнер, как уже не раз отмечалось, считал понимание солистом речевого ритма и фразировки, а особенно — способность отразить это понимание в музыке. По наблюдению М. Раку, вагнеровский словесно-музыкальный язык (Wort-Ton Sprache) «предполагает вхождение в его мир через врата смысла музыкальных интонаций, то есть в первую очередь — работу над словом»[87]. Некоторым артистам, утверждал Вагнер, подобная способность дается от природы (как в случае со Шнорром), остальные могут добиться нужного результата под руководством опытного педагога.

В возможность немецкого бельканто Вагнер уверовал в ходе работы с Тихачеком. Гей приводит слова композитора: «Я сумел втолковать ему, что отвратительное жесткое произношение согласных разрушает любую мелодическую линию и что согласные не следует рассматривать как неизбежное зло, допускаемое во имя мало-мальски понятного произнесения текста. При правильном обращении [с согласными] они усиливают выразительность слова и силу его воздействия»[88].

Согласно Гею, Вагнера возмущала пустая болтовня о несовместимости современного итальянского бельканто с его оперным стилем. Те, кто так говорит, просто не понимают подлинной сути бельканто как одной из важнейших областей вокального искусства, утверждал композитор[89].

Несмотря на дружеские отношения с Геем, Вагнер в последние десятилетия своей жизни практически не сотрудничал с ним как с вокальным педагогом. Безвременная кончина Людвига Шнорра фон Карольсфельда, вынужденный отъезд из баварской столицы

[86] *Hey Julius*. Richard Wagner als Vortragsmeister. S. 150.
[87] *Раку М.Г.* Вагнер. Путеводитель. – М.: Классика-XXI, 2007. – С. 221.
[88] *Hey Julius*. Richard Wagner als Vortragsmeister. S.135.
[89] Ibid. S. 149.

(так называемое второе швейцарское изгнание 1865—73), разрыв с Бюловом, разногласия с Людвигом Баварским по поводу постановки отдельных опер «Кольца», — все эти факторы прервали серию «эталонных» постановок в Мюнхене и существенно снизили интерес композитора к Королевской музыкальной школе. Без его бдительного надзора деятельность этого учебного заведения постепенно академизировалась. Неудивительно, что в год смерти Вагнера школу покинет и Гей — как полагает его сын, по причине разногласий с «художественно насквозь реакционным» директором Карлом фон Перфалем[90].

О подготовке исполнителей для своих «синтетических художественных произведений» Вагнер вновь задумался после первого Байройтского фестиваля, обернувшегося для него очередным финансовым крахом. На съезде делегатов Вагнеровского общества, который состоялся в Байройте 15 сентября 1876 года, он предложил создать Школу для выработки стиля (Stilbildungsschule)[91]. Первый год бесплатного обучения предполагалось посвятить классике, на второй намечались репетиции, а с 1880-го должны были начаться ежегодные фестивальные исполнения опер, от «Голландца» до «Парсифаля», премьерой которого Вагнер планировал отметить собственное семидесятилетие.

К сожалению, этот проект был реализован лишь после смерти композитора и к тому же в сильно «урезанном» виде. В 1892 году вдова Вагнера открыла в Байройте небольшую школу для певцов, готовых посвятить себя музыке ее супруга. На должность руководителя она пригласила не Гея, а хормейстера байройтского театра Юлиуса Книсе[92].

Развитие вагнеровского исполнительства в конце XIX — первой половине XX века

Безвременная кончина Вагнера не пресекла поток паломников в Байройт. Однако даже самых ревностных поклонников композитора подчас разочаровывал вокальный стиль, культивировавшийся под бдительным надзором Козимы Вагнер и Юлиуса Книсе. Джордж Бернард Шоу окрестил эту гипертрофированную версию Sprachgesang «байройтским лаем». Прославленный вагнеровский тенор Лео Слезак (1873—1946), которому руководители фестиваля отказали после единственного прослушивания, утверждал, что в Байройте солистов

[90] См.: *Hey Hans*. Vorwort. // Richard Wagner als Vortragsmeister. / J. Hey. S. VIII.
[91] См.: *Newman Ernest*. The Life of Richard Wagner. Vol. 4. P. 571.
[92] См.: *Fischer Jens Malte*. Richard Wagner und seine Wirkung. S. 74–75.

заставляли на каждой репетиции петь в полный голос, доводя их до изнеможения. Современный английский певец и историк вокального искусства Джон Поттер в своей книге «Тенор: история голоса» уподобил бескомпромиссную манеру «декламационного пения» речи оратора, который доносит свои идеи до публики с пламенной убедительностью, нисколько не заботясь о красоте голоса или изяществе сценического поведения. Сохранившиеся записи наиболее ярких представителей этого направления — Альфреда фон Бари (1873—1926) и Эрика Шмедеса (1868—1931) — по словам Поттера, демонстрируют четкую дикцию, но при этом удручают отсутствием «утонченного вкуса»[93].

В то же время, за пределами Байройта стремительно распространялась традиция вагнеровского бельканто, заложенная на двух первых фестивалях. Ее носителями стали певцы, работавшие с композитором. Они выступали на различных сценах Европы, а в 80-е годы XIX века образовали костяк двух оперных трупп, способствовавших популяризации музыки Вагнера.

В 1882 году австрийский певец (тенор) и театральный деятель Анджело Нойман (1848—1910) создал Гастролирующий театр Рихарда Вагнера, который объездил с «Кольцом нибелунга» большую часть Европы, включая Петербург, и дал в общей сложности 135 спектаклей и 58 концертов[94]. Звездами труппы Ноймана были Альберт Ниман, Амалия Матерна, а также один из самых востребованных вагнеровских теноров своего времени Генрих Фогль[95] и его жена Тереза. За дирижерским пультом стоял Антон Зайдль, личный переписчик Вагнера, участвовавший в подготовке первого байройтского фестиваля. Он же стал инициатором проведения немецких сезонов в Метрополитен-опера и их музыкальным руководителем.

В отличие от труппы Ноймана, Метрополитен-опера как один из крупнейших музыкальных театров мира сохранила за собой ведущую роль в вагнеровском исполнительстве вплоть до наших дней, став своего рода Байройтом Западного полушария. А началось всё

[93] *Potter John*. Tenor: History of a Voice. Location 1583. Систем. требования: Amazon Kindle. URL: http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-ebook/dp/B007XQ2X40/ (Дата обращения: 13.01.2016).
[94] См.: *Brener Milton E.* Richard Wagner and the Jews. – Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005. – P. 262; Horowitz, Joseph. Wagner Nights: An American History. – Berkeley: University of California Press, 1998. – P. 86.
[95] Генрих Фогль (1845–1900) — один из ярчайших героических теноров второй половины XIX века, первый исполнитель партий Логе и Зигфрида на мюнхенских премьерах «Золота Рейна» и «Валькирии», а также первый Логе в Байройте (1876). Фогль не пользовался расположением Вагнера, возможно, потому, что в 1865 году отказался от предложения обучаться у Фридриха Шмитта (Фогль был учеником Лахнера).

Жан де Решке.
Aimé Dupont, 1895.14.01.2016).

со второй половины 1880-х. Из 589 спектаклей, состоявшихся на нью-йоркской сцене в сезоны 1884/85 —1890/91, 329 были постановками опер Вагнера — от «Риенци» до «Кольца нибелунга». Ведущими исполнителями оказались опять-таки Ниман и Фогль, а также Лили Леман (Воглинда и Хельмвиге на первом фестивале в Байройте) и Теодор Райхман (Амфортас на фестивале 1882 года). А в 1903-м в Метрополитен показали «Парсифаля», воспользовавшись тем, что США к тому времени еще не подписали соглашение о международных авторских правах. В Европе до 1913 года, в соответствии с авторским правом, соблюдалось требование, высказанное в завещании композитора: «Парсифаль» исполнялся только в Байройте. Узнав о нью-йоркской премьере, вдова композитора использовала все свои связи, чтобы сделать дирижера Альфреда Герца, поставившего в Метрополитен последнюю оперу Вагнера, персоной нон-грата во всех немецких театрах и концертных залах[96].

Уже при жизни композитора список выдающихся исполнителей теноровых партий в его операх начал пополняться именами представителей других национальностей. На рубеже XIX и XX веков этот процесс стимулировало, с одной стороны, лавинообразное распространение «вагнеромании» в Европе и Америке, с другой — постепенное изменение стиля оперного пения (взаимообусловленность и взаимосвязь этих процессов — тема отдельного исследования). Как отмечается в цитированной работе Дж. Поттера,

[96] См.: *Horowitz Joseph*. Wagner Nights: An American History. P. 125.

59
60

голоса повсеместно становились все более громкими и все менее гибкими, что отчасти стирало различия между национальными школами и репертуаром[97]. Многие героические тенора того времени начинали как баритоны, затем осваивали теноровые партии лирико-драматического плана и лишь с достижением относительно зрелого возраста утверждались сначала в вердиевском, а чуть позже и в вагнеровском репертуаре. Такой путь прошел, в частности, поляк Жан (Ян Мечислав) де Решке (Jean de Reszke, 1850—1925), воспитанный в итальянской традиции и признанный одним из лучших теноров второй половины XIX века. Первые уроки юноше давала мать, ученица Мануэля Гарсиа-старшего и Полины Виардо. С пятнадцати лет Ян Мечислав занимался у педагога Варшавской консерватории Франческо Чаффеи, который определил его голос как баритон и рекомендовал продолжить обучение в Милане у Антонио Котоньи[98]. Дебютировав в Венеции в 1874 году под именем Джованни ди Решке, молодой польский баритон в течение трех лет покорил оперные сцены Италии, Франции и Великобритании. Однако постепенно он стал задумываться о возможности шире использовать верхний регистр своего голоса и обратился за советом к проживавшему в Париже педагогу старой итальянской школы Джованни Сбрилья. Несмотря на то, что в XIX веке переход из баритонов в тенора еще не был привычным, Сбрилья успешно справился с задачей.

С 1879-го де Решке начал осваивать теноровые партии в операх Мейербера, Массне, Гуно, затем постепенно расширил репертуар. В числе его лучших ролей — Радамес в «Аиде», Хозе в «Кармен», но прежде всего Лоэнгрин, Тристан и Вальтер в «Нюрнбергских мейстерзингерах». Где бы ни выступал де Решке — в Париже или Лондоне, в Петербурге или на сцене Нью-Йоркской Метрополитен, созданные им вагнеровские образы имели неизменный оглушительный успех. Слушателей покоряли красота голоса — гибкого, подвижного и, вместе с тем, густого и сочного, безукоризненная музыкальность, сценическое обаяние, романтическая приподнятость и полнота чувств[99]

[97] Подробнее См.: *Potter John.* Tenor: History of a Voice. Location 1601. Систем. требования: Amazon Kindle. URL: http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-ebook/dp/B007XQ2X40/ (Дата обращения: 13.01.2016).

[98] Знаменитый баритон (его высоко ценил Дж. Верди) и педагог прожил долгую жизнь (1831—1918) и воспитал целую плеяду оперных звезд, в том числе баритона Маттиа Баттистини, теноров Джакомо Лаури-Вольпи и Беньямино Джильи.

[99] См.: *Potter John.* Tenor: History of a Voice. Location 1659. Систем. требования: Amazon Kindle. URL: http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-ebook/dp/B007XQ2X40/ (Дата обращения: 13.01.2016); *Лисса З.* Решке, Жан // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 4. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Стлб. 610.

Лео Слезак.
© Bildarchiv Austria, ÖNB. URL: http://data.onb.ac.at/rec/baa8036082 (дата обращения: 14.01.2016).

Одним из наиболее ярких преемников де Решке стал упоминавшийся выше чешский тенор Лео Слезак. Сын мельника, с детства привыкший к тяжелому физическому труду (одно время он работал кузнецом), в возрасте 19 лет поступил в хор театра Брно, не умея даже читать ноты. Благодаря своему таланту и сильнейшему желанию петь, Слезак быстро наверстал упущенное и спустя три года дебютировал в родном театре в роли Лоэнгрина. Ближайшими ступенями стремительного восхождения певца стали зачисление в труппу Берлинской оперы, выступление в партиях Тангейзера во Вроцлаве и Зигфрида в Ковент-Гардене. С 1901-го по 1907 год Слезак был солистом Венской оперы, соратником Густава Малера. Здесь он пел Лоэнгрина, Эрика («Летучий голландец»), Вальтера фон Штольцинга и Тангейзера, а также Манрико, Радамеса и Отелло[100].

Столицу Австрии певец покинул в один год с Малером. Он направился в Париж, к великому де Решке, который научил младшего коллегу исполнять высокие ноты *mezza voce*, что стало отличительной

[100] Стоит добавить, что первой партией, исполненной Слезаком в Вене, был Арнольд («Вильгельм Телль» Россини). См.: *Patocka Ralph-Günther*. Slezak, Leo. // Neue Deutsche Biographie. Bd.24. – Berlin: Dunker & Humblot, 2010. – S. 502–504.

61
62

особенностью чешского тенора[101]. С 1909-го по 1913 год Слезак блистал на подмостках Метрополитен в операх Вагнера, Верди, Моцарта и Чайковского, затем вернулся в Вену, где в последний раз вышел на сцену в 1934 году в партии Отелло. Помимо оперного репертуара, он много и успешно исполнял камерную музыку, пел в оперетте, а с 1932-го снимался в кино.

Историки вокального исполнительства проводят параллели между Слезаком и его соотечественником Йозефом Тихачеком[102]. Оба певца выбивались из традиционных представлений о Heldentenor и одновременно являлись ярчайшими представителями традиции вагнеровского бельканто. Голоса Тихачека и Слезака, начисто лишенные баритонального оттенка, были лирическими по природе, но достаточно объемными и сильными. Мастерское сочетание красоты тона и плавности линий с ясным и четким произнесением текста позволило Слезаку (как ранее Тихачеку) ближе всего подойти к звуковому идеалу героического тенора, каким его представлял сам композитор.

Иван Ершов в роли Зигфрида.
К.А. Фишер. Спб, 1902.

[101] *Potter John*. Tenor: History of a Voice. Location 3470. Систем. требования: Amazon Kindle. URL: http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-eabook/dp/B007XQ2X40/ (Дата обращения: 13.01.2016).

[102] См., например, *Verdino-Süllwold Carla Maria*. Remembering the Great Heldentenors. In 2 Parts. Part One. // Scene 4 Magazine [электронный ресурс]. – 2013. – October; November. – URL: http://www.scene4.com/archivesqv6/oct-2013/1013/carlasullwold1013.html (дата обращения: 13.01.2016).

MP3 Вагнер Р. Рассказ Лоэнгрина из 3-го действия оперы «Лоэнгрин» / исполняет Лео Слезак. Grammophone, 1907. Österreichische Mediathek. URL: http://www.mediathek.at/atom/0DE79C5C-118-0007C-0003A9D4-0DE6F765 дата обращения: 10.02.2016.

Ту же традицию развивал русский современник Слезака Иван Ершов (1867—1943). Он обладал мощным, но подвижным голосом широчайшего диапазона, легко брал d^2 и, подобно Слезаку, умел исполнять верхние ноты *mezza voce*. Блестящие вокальные данные (современники нередко сравнивали Ершова с Таманьо и де Решке) дополнялись импозантной внешностью, сценическим обаянием и поразительным даром перевоплощения[103]. Исследователи отмечают, что Ершов придавал огромное значение «слову, живой правдивой интонации речи, основывая на них характер музыкальной фразировки. <…> В каждой партии он создавал завершенный вокально-сценический образ, отмеченный четкостью и стройностью ритма, пластической выразительностью»[104].

В профессиональную музыку машинист железной дороги пришел сравнительно поздно. До этого пел в церковном хоре, выступал в любительских концертах. В 1888 году поступил в Московскую консерваторию, но уже через три месяца по настоянию А. Г. Рубинштейна был переведен в Петербург, где занимался в вокальном классе С. И. Габели — воспитанника того самого Чаффеи, у которого начинал обучение де Решке. Получив диплом (1893), молодой певец провел год в Милане, совершенствуя мастерство под руководством Ч. Росси и выступая в разных городах. Вскоре после возвращения в Россию был зачислен в труппу Мариинского театра, где проработал более 30 лет (1895—29). Одну из своих лучших партий — Отелло в опере Верди — певец создал в год ухода со сцены; его концертная деятельность продолжалась до 1938-го; важный вклад внес Ершов и в вокальную педагогику.

В обширном репертуаре певца одно из центральных мест занимала музыка Вагнера. В роли Тангейзера он дебютировал в 1895-м, а в начале XX века стал первым в России исполнителем партий Зигмунда («Валькирия», 1900), Зигфрида («Зигфрид», 1902; «Гибель богов», 1903) и Логе («Золото Рейна», 1905). Тогда же в его репертуаре

[103] См.: *Potter John*. Tenor: History of a Voice. Location 3312. Систем. требования: Amazon Kindle. URL: http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-ebook/dp/B007XQ2X40/ (Дата обращения: 13.01.2016).

[104] *Зарубин В.* Ершов // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т.2. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Стлб. 378. Здесь же отмечается, что Римский-Корсаков, высоко оценивший трактовку Ершовым партии Гришки Кутерьмы в «Сказании о невидимом граде Китеже», внес по его совету ряд изменений в партитуру.

появились Тристан, Лоэнгрин и Парсифаль (в концертном исполнении). В концертах Ершов исполнял также цикл песен Вагнера на стихи Матильды фон Везендонк. В 1910—11 годах выступал в Мариинском театре в «Тристане и Изольде» и «Лоэнгрине» под управлением Феликса Мотля, который некогда принимал участие в подготовке первого фестиваля в Байройте[105]. Прославленный вагнеровский дирижер признал Ершова одним из лучших интерпретаторов Тристана[106]. Известно также, что русский певец был знаком с Козимой Вагнер, которая приглашала его посетить Байройт: по одним данным в качестве слушателя[107], по другим — исполнителя[108]. Как бы то ни было, Ершов в Байроте так и не спел, возможно, потому, что не хотел переучивать партии на немецком языке.

MP3 Вагнер. Сцена ковки меча («Зигфрид», 1-е действие) / исполняет Иван Ершов. // Из сокровищницы мирового исполнительского искусства (вокалисты). Иван Ершов, тенор. Мелодия, 1983. Запись «Columbia Phonograph», 1903. http://www.youtube.com/watch?v=_jR4JKNxzkU дата обращения: 10.02.2016

Если Ершова, пусть с оговорками, все же включают в разряд Heldentenor'ов[109], то солист московского Большого театра Леонид Собинов (1872—1934) занимает в истории вагнеровского исполнительства уникальную позицию. За свою жизнь этот обладатель «гибкого, изящного, ровного во всех регистрах голоса редкой красоты и мягкого "серебристого" тембра»[110] исполнил лишь одну главную

[105] С 1903 года Мотль работал в Мюнхене, но много гастролировал, в том числе в Москве и Петербурге.

[106] См.: Ершов Иван Васильевич // Отечественные певцы. 1750—1917: Словарь [электронный ресурс]. / А.М. Пружанский. – Изд. 2-е испр. и доп., электронное. – М., 2008. URL: https://slovari.yandex.ru/книги/Отечественные певцы/Ершов Иван Васильевич/ (дата обращения 13.01.2016).

[107] См.: Там же.

[108] См.: *Левик С.* Музыкальный нерв [Электронный ресурс]. URL: http://www.belousenko.com/books/art/ershov/ershov_levik.htm (Дата обращения: 13.01.2016). См. также: *Акимова-Ершова С.* Двадцать семь лет на одном дыхании [Электронный ресурс]. URL: http://www.belousenko.com/books/art/ershov/ershov_akimova.htm (Дата обращения: 13.01.2016).

[109] См., в частности, *Potter John*. Tenor: History of a Voice. Location 3310. Систем. требования: Amazon Kindle. URL: http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-ebook/dp/B007XQ2X40/ (Дата обращения: 13.01.2016).

[110] Собинов Леонид Витальевич // Отечественные певцы. 1750—1917: Словарь [электронный ресурс]. URL: http://slovari.yandex.ru/книги/Отечественные певцы/Собинов Леонид Витальевич/ (Дата обращения: 13.01.2016).

партию в опере Вагнера, Лоэнгрина[111]. Зато она стала для него любимой — наряду с партиями Ленского, Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно) и Вертера («Вертер» Массне). В образе посланца Грааля Собинов выходил на сцену в течение 25 лет, вплоть до завершения карьеры (1933). Как «человек высокой культуры, тонкого интеллекта», он в работе над каждой партией досконально изучал литературные первоисточники, историческую эпоху, вдумчиво работал над собственно музыкальным текстом. Это позволяло зачастую принципиально по-новому интерпретировать многие образы[112].

Леонид Собинов в роли Лоэнгрина. 1908 г.

В трактовке Собиновым партии Лоэнгрина на первый план выдвигалось духовное начало. Герой представал «не витязем, но иноком», как бы овеянным «фантастической дымкой»[113]. Недаром

[111] В самом начале карьеры Собинов пел партии рулевого в «Летучем Голландце» и Вальтера в «Тангейзере», позднее исполнял в концертах любовную песнь Зигмунда из «Валькирии» и песни Вальтера из «Нюрнбергских мейстерзингеров». См.: Официальный сайт дома-музея Л. Собинова [электронный ресурс]. URL: http://www.sobinov.yar.ru/russian/creative.htm (Дата обращения: 13.01.2016).

[112] См.: *Владыкина-Бачинская Н.М.* Собинов Л.В. // Музыкальная энциклопедия. Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. Т.5. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Стлб. 122.

[113] Слова принадлежат советскому музыкальному критику и искусствоведу Э. А. Старку. Цит. по: Леонид Собинов // Большой театр. Золотые голоса [электронный ресурс]. / Татьяна Маршкова, Людмила Рыбакова. — Litres, 2013. URL: http://www.litres.ru/ludmila-rybakova/tatyana-marshkova/bolshoy-teatr-zolotye-golosa/ (дата обращения: 13.01.2016).

один из крупнейших дирижеров рубежа XIX и XX веков Артур Никиш признавался, что во время исполнения Собиновым партии Лоэнгрина по его щеке катилась «невольная слеза»[114].

MP3 Вагнер. Прощание с лебедем («Лоэнгрин») / исполняет Леонид Собинов // Искусство Л.В. Собинова. Мелодия, 1969. Запись 1910–11. http://www.youtube.com/watch?v=6TN5zSrLwug дата обращения: 10.02.2016

В известных нам источниках нет сведений о зарубежных выступлениях Ершова и Собинова в операх Вагнера. Тем не менее, в их творчестве отразилась общая тенденция вагнеровского исполнительства того времени — неуклонное упрочение позиций немецкого бельканто. К началу второго десятилетия XX века «еретические» веяния добрались, наконец, и до Байройта. В 1906 году Козима Вагнер передала бразды правления фестивалем сыну Зигфриду (1869—1930), а шесть лет спустя Юлиуса Книсе на посту заведующего музыкальной частью сменил Карл Киттель. Новому руководству удалось найти «золотую середину между Sprachgesang и бельканто»[115].

Лауриц Мельхиор.

[114] См.: Там же. Видимо, Никиш слышал русского певца в Большом театре, где он неоднократно дирижировал, в том числе «Лоэнгрином» (1909). Однако нам не удалось установить, пел ли Собинов в спектакле под его руководством.

[115] *Fischer Jens Malte*. Richard Wagner und seine Wirkung. S. 80.

Период между двумя мировыми войнами — «золотой век» Heldentenor'ов, представленный именами Лаурица Мельхиора, Людвига Зютхауса, Сета Сванхольма и Макса Лоренца. Все они были, по сути, узкими специалистами, исполняя за пределами вагнеровского репертуара весьма ограниченное количество партий (что не практиковалось ни ранее, ни впоследствии). А длительная работа в одном театре, равно как и не слишком насыщенный график выступлений, позволяли уделять достаточно времени отдыху и досконально изучать свои партии, что уменьшало риск перегрузить голос.

Записи выступлений «великолепной четверки» и сегодня сохраняют художественную ценность, давая представление об исполнительской индивидуальности каждого из этих мастеров. Именно их наследие предопределило высочайшие требования к героическим тенорам, а заодно и некоторые неистребимые предрассудки — например, об обязательности «баритонового предыкта» к звездной карьере Heldentenor'а[116]. Эти предрассудки сломали немало певческих судеб. Баритоны пытались насильно развивать верхний регистр, утрачивая качество и гибкость голоса, а порой и сам голос. Напротив, тенора, потенциально способные исполнять вагнеровский репертуар, не отваживались к нему подступиться. С этими предрассудками, питавшими миф о неисполнимости партий Heldentenor, тщетно пытались спорить многие певцы и вокальные педагоги. Например, Джакомо Лаури-Вольпи подчеркивал: «Баритон остается баритоном, и никогда не достигнет той [теноровой] тесситуры, где необходимы ясность тона и *squillo*[117], без опасности для певческого аппарата»[118].

Датчанин Лауриц Мельхиор (1890—1973) начал свою карьеру на сцене Королевской оперы Копенгагена в 1913 году с исполнения второстепенных баритоновых партий преимущественно итальянского репертуара. Однажды коллега, певшая вместе с Мельхиором

[116] Подобную мысль неоднократно высказывал Лауриц Мельхиор в беседах со своим последним концертмейстером Леонардом Айзнером. См.: *Emmons Shirlee*. Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior. – New York: Schirmer Books, 1990. — P. 14.

[117] Буквальный перевод слова squillo (ит.) — «звук» или «звон». В данном случае имеется в виду «звенящий» полетный звук, способный прорваться сквозь любое оркестровое tutti.

[118] Эти слова Дж. Лаури-Вольпи произнес в контексте разговора о чилийском певце по имени Рамон Винай (1911—1996), выступавшем на Байротской сцене с 1952-го по 1957 год в партиях Тристана, Тангейзера, Зигмунда и Парсифаля. Исполнительская манера Виная является по сути воплощением доведенного до крайности представления о баритоновой природе героических теноров. Начав свою карьеру в 1931 году, лишь с 1943-го он стал исполнять теноровые партии, полностью сохранив при этом свое чисто баритоновое звучание без всякого намека на теноровую обертонику, что не лучшим образом сказалось на гибкости, разнообразии оттенков и качестве его верхнего регистра. Цит. по: *Fischer Jens Malte*. Richard Wagner und seine Wirkung. S. 106.

в «Трубадуре», высказала предположение, что на самом деле он Heldentenor. Первая попытка, предпринятая после занятий с вагнеровским тенором Вильгельмом Герольдом, — дебют в роли Тангейзера (1918) — оказалась неудачной. Тем не менее, певец продолжил обучение у Герольда, исполняя небольшие теноровые партии, в том числе Генриха дер Шрайбера в постановке «Тангейзера», где заглавного героя пел Лео Слезак.

Поворотными моментами в судьбе Мельхиора стали встречи с британским писателем Хью Уолполом и выдающимся вагнеровским сопрано Анной Бар-Мильденбург. Уолпол познакомил певца с концертмейстером Виктором Байгелем, который некогда аккомпанировал де Решке и помог освоить технику польского тенора. Занятия с Бар-Мильденбург (чей талант в свое время выпестовал Густав Малер) стали заключительным этапом в огранке нового Heldentenor'а. Первый громкий успех принесло исполнение партии Зигмунда в лондонском Ковент-Гарден, в том же 1924 году началось сотрудничество с Байройтским фестивалем, где Мельхиор в течение ближайших лет выступил в ролях Парсифаля, Зигфрида, Зигмунда, Тангейзера и Тристана. А после блистательного дебюта на сцене Метрополитен-опера («Парсифаль», 1926) он стал ведущим солистом театра и своего рода иконой вагнеровского вокального стиля.

По всей видимости, Мельхиор обладал самым могучим голосом среди великих героических теноров — с большим количеством низких грудных обертонов, плотным, способным пробить любой оркестр, с уверенными верхними нотами (правда, долгое пребывание в высокой тесситуре оказывалось для него не всегда комфортным). Несмотря на длительную карьеру и огромное количество спектаклей, репертуар артиста был не слишком обширным. В операх Вагнера Мельхиор никогда не пел Эрика, Логе и Вальтера фон Штольцинга, количество других ролей можно сосчитать на пальцах одной руки: Флорестан в «Фиделио», Отелло, Радамес, Канио и Туридду; при этом три последние партии он исполнял лишь в начале своей теноровой карьеры[119]. Таким образом, Мельхиор вошел в историю вокального искусства именно как вагнеровский Heldentenor номер один, сравнение с которым могло стать гибельным для любого претендента на исполнение этих партий. Многие критики до сих пор утверждают, что с окончанием его карьеры утратило смысл само понятие Heldentenor. Справедливости ради стоит заметить, что Мельхиор не был певцом-актером, о котором мечтал Вагнер: он не особенно заботился

[119] См.: Lauritz Melchior's Repertoire. URL: http://heroictenor.com/concertrecitalrep.html (Дата обращения: 13.01.2016).

о драматическом правдоподобии и достаточно вольно относился к авторскому тексту[120].

MP3 Вагнер. Die Walküre, Act I: Winterstürme / исполняет Лауриц Мельхиор // Lautitz Melchior: The Wagner Roles (1929–1940). Vocal Archives, 2005. http://www.youtube.com/watch?v=z8CYkkgFzG4 дата обращения: 10.02.2016

Начавшие свою карьеру в конце 1920-х Макс Лоренц и Людвиг Зютхаус не достигли славы великого датчанина, хотя имели на то все шансы. В артистической карьере обоих роковую роль сыграли политические события — ведь пик их вокальной формы пришелся на один из самых мрачных периодов в истории XX века.

Макс Лоренц (1901—1975, дебютировал в 1927-м в Дрезденской опере) — единственный в этой когорте — с самого начала был настоящим тенором с блистательным верхним c^2. Его голос легко «прорезал» вагнеровский оркестр, а исполнительская манера отличалась богатой нюансировкой, гибкостью динамики, актерским мастерством. Кроме ведущих партий во всех зрелых операх Вагнера, от «Риенци» до «Парсифаля», Лоренц выступал в «Отелло» Верди, операх Р. Штрауса и Берга. Певец царил в Байройте в предвоенное десятилетие, когда фестивальное дело, как и вся немецкая культура, было поставлено на службу нацистской идеологии. Это отрицательно сказалось на его репутации и послевоенной карьере. В Байройте Лоренц в последний раз выступил в 1954-м, а по завершении сценической карьеры (1962) преподавал в зальцбургском Моцартеуме и давал частные уроки.

MP3 Вагнер. Siegfried: Schmiede, Mein Hammer, Ein Hartes Schwert / исполняет Макс Лоренц. Запись 1937 года. http://www.youtube.com/watch?v=rcwcqbk98jQ дата обращения: 10.02.2016

Людвиг Зютхаус (1906—1971) начинал обучение в Высшей школе музыки Кёльна как баритон, однако всегда считал себя тенором. В 1928 году дебютировал в партии Вальтера фон Штольцинга, ее же исполнил в 1943-м во время своего первого выступления на

[120] Пытаясь воспрепятствовать слишком свободному обращению певца с нотными длительностями и темпом, Бруно Вальтер однажды сказал: «Мельхиор, моя левая рука исключительно Ваша!» См.: *Verdino-Süllwold Carla Maria*. Remembering the Great Heldentenors. Part One. URL: http://www.scene4.com/archivesqv6/oct-2013/1013/carlasullwold1013.html (дата обращения: 13.01.2016).

69
70

Макс Лоренц.

Байройтском фестивале. После вынужденной паузы Зютхаус как вагнеровский тенор был заново открыт в 1951 году Вильгельмом Фуртвенглером, с которым записал «Тристана и Изольду» (1952), а также Зигмунда и Зигфрида в трех операх «Кольца Нибелунга» («Зигмунд» и «Зигфрид» — 1953, «Валькирия» — 1954). Певец обладал большим, темброво насыщенным и гибким голосом, владел богатым спектром нюансов, и, что особенно важно, с честью выдерживал знаменитые медленные темпы Фуртвенглера. После кончины великого дирижера (1954) Зютхауз выступал в Байройте в партиях Логе и Зигмунда (1956—57). К несчастью, в 1960 году он попал в автокатастрофу, последствия которой вынудили его семь лет спустя завершить карьеру.

Швед Сет Сванхольм (1904—1964) также начинал как баритон (1930) и сохранил баритональную мощь звука после перехода в лагерь теноров (1936). Его голос, не столь всепокоряющий, как у Мельхиора, был достаточно мощным, отливал металлическим блеском[121] и притом умел передавать всю палитру человеческих переживаний. При прямом сравнении с Мельхиором в пользу Сванхольма убедительно свидетельствовали также привлекательная внешность, атлетическое телосложение, а главное — уважение к воле автора. Швед безошибочно находил нужный темп, не злоупотреблял ритмическим *rubato* и создавал актерски убедительные, психологически оправданные

[121] См.: Svanholm Set // Großes Sängerlexikon. In 6 Bd. Bd. 5. – Bern und München: K. G. Saur, 1999. – S. 3397.

образы, уделяя равное внимание тексту, музыкальной технике и драматическим элементам. Недаром он стал в 1950 году главным героическим тенором Метрополитен-опера после того как знаменитый интендант театра Рудольф Бинг не продлил контракт с Мельхиором. Именно от Сванхольма ведет отсчет современной истории великих героических теноров Вердино-Зюльвольд[122].

Вагнеровский Heldentenor во второй половине XX — начале XXI века

«Каждое время имеет то вагнеровское пение, которого оно заслуживает»[123], — утверждает в книге «Моя жизнь с Вагнером» выдающийся немецкий дирижер Кристиан Тилеман. Действительно, с начала 1950-х существенно изменилась концепция вагнеровского исполнительства в целом и Байройтских фестивалей в частности.

В 1949 году вдова Зигфрида Вагнера Винифред передала руководство фестивалем своим сыновьям Виланду (1917—1966) и Вольфгангу (1919—2010). Братья приложили максимум усилий, чтобы возродить байройтскую традицию в принципиально новом качестве. Очищение от ассоциаций с Третьим рейхом предполагало, среди прочего, радикальное переосмысление постановочного стиля и обновление исполнительской манеры. Была проведена реконструкция сцены, художественное оформление спектаклей стало лапидарным, с минимумом декораций, которые заменили световыми эффектами и многозначными символами, по-своему отражавшими лейтмотивную систему Вагнера. В новаторских постановках Виланда впервые важную роль начал играть политический подтекст. Позднее под руководством Вольфганга Байройт превратился в своего рода международную экспериментальную мастерскую для режиссеров и сценографов[124]. На обновленной сцене утвердился певец-актер, демонстрирующий не только высококлассный вокал, но и такие не менее существенные для вагнеровского идеала Heldentenor качества, как глубина проникновения в образ, привлекательная внешность и стройная фигура.

Наиболее ярким представителям эстетики «нового Байройта» среди героических теноров оказался Вольфганг Виндгассен (1914—1974). Вокальные способности и даже тип голоса он унаследовал от

[122] *Verdino-Süllwold Carla Maria*. Remembering the Great Heldentenors. Part One. URL: http://www.scene4.com/archivesqv6/oct-2013/1013/carlasullwold1013.html (дата обращения: 13.01.2016).

[123] *Thielemann Christian*. Mein Leben mit Wagner. – München: Verlag C.H. Beck, 2012. — S. 158.

[124] См.: *Зеегер Х.* Байрёйтский театр // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. Стлб. 276.

отца, который с 1923 года был солистом Штутгартской оперы и исполнял там ведущие теноровые партии в операх Вагнера. Отец дал сыну первые уроки пения, а по окончании высшей музыкальной школы в родном городе Вольфганг дебютировал на той же сцене (в итальянском репертуаре). В 1951 году Виндгассен выступил на первом послевоенном фестивале в Байройте в роли Парсифаля. На протяжении двух последующих десятилетий он заново открыл публике и других вагнеровских героев — не мифологических персонажей, но живых людей, по сути своих современников[125].

Вольфганг Виндгассен в роли Тристана.

Новая, психологически углубленная трактовка вагнеровских образов отразилась и на характере вокала. Вердино-Зюльвольд определила манеру, утвержденную Виндгассеном, как leichter Held[126] (буквально: «легкий герой» или «герой в легком весе», если

[125] См., в частности: *Potter John*. Tenor: History of a Voice. Location 3594. Систем. требования: Amazon Kindle. URL: http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-ebook/dp/B007XQ2X40/ (Дата обращения: 13.01.2016).

[126] См.: Verdino-Süllwold Carla Maria. Remembering the Great Heldentenors. Part One. URL: http://www.scene4.com/archivesqv6/oct-2013/1013/carlasullwold1013.html (дата обращения: 13.01.2016).

проводить параллель с боевыми единоборствами; можно вспомнить также о «легкой кавалерии»). Однако, строго говоря, он не столько открыл нечто принципиально новое, сколько продолжил традицию Тихачека — Слезака. В Европе Виндгассен завоевал огромную популярность и обрел массу последователей. Однако в Америке, где монументальная традиция Мельхиора сохранялась дольше, немецкий певец смог добиться успеха лишь со второй попытки. Спустя тринадцать лет после не слишком удачного дебюта в «Валькирии» на сцене Метрополитен (1957) он взял реванш в Сан-Франциско («Тристан и Изольда»).

MP3 Вагнер. Отрывки из 3-го акта «Гибели богов» / исполняют Вольфганг Виндгассен, Герд Нинштедт, Карлос Александер. Дирижер Вольфганг Заваллиш. Кёльн, 1963 (live). http://www.youtube.com/watch?v=YiyxT6zNK5U дата обращения: 10.02.2016

Достижения Виндгассена упрочили и развили его младшие современники — Шандор Конья, Рене Колло и Зигфрид Ерузалем.

Венгр Конья (1923—2002) обучался пению в Академии имени Ференца Листа в Будапеште, а после войны — в Детмольде и Милане. Дебютировал в 1951 году в Билефельде (ФРГ) в «Сельской чести» Масканьи. Четыре года спустя стал солистом Берлинской оперы (ныне Deutsche Oper), где его приметил Виланд Вагнер, разыскивавший настоящего лирического тенора для новой постановки «Лоэнгрина» на Байройтском фестивале 1958 года[127]. Именно этот образ принес певцу мировое признание. Позднее Конья добавил в свою вагнеровскую галерею Эрика, Вальтера фон Штольцинга и Парсифаля, однако избегал таких партий, как Тристан или Зигфрид, считая их неподходящими для своего голоса. Зато он много и охотно выступал в операх Верди.

В отличие от Конья, Рене Колло (р. 1937) и Зигфрид Ерузалем (р. 1940) добились успеха и в «тяжелом» репертуаре, хотя тоже не обладали баритональным звуком. И если голос Ерузалема с годами «темнел», то Колло до конца своей карьеры остался, пожалуй, самым светоносным среди великих Heldentenor'ов современности. При этом он одинаково свободно чувствовал себя в ролях Лоэнгрина и Тристана, Вальтера фон Штольцинга и Тангейзера, юного Зигфрида и Зигфрида-героя, Парсифаля и редко исполняемого в наши дни

[127] См.: Jellinek George. My Road to Radio and The Vocal Scene: Memoir of an Opera Commentator. – Jefferson, N.C.: McFarland, 2007. – P. 122.

Риенци. Оба певца начали выступать в операх Вагнера уже после тридцати[128] и, тем не менее, оказались сценическими «долгожителями». Так, Зигфрид Ерузалем провел в Байройте рекордные 20 сезонов и спел там все главные партии героического тенора. А в 1990-м в Метрополитен исполнил в «Кольце нибелунга» три роли — Логе, Зигфрида в одноименной опере и Зигфрида в «Гибели богов».

Неожиданными поворотами особенно богата артистическая судьба еще одного немецкого Heldentenor'а, Петера Хофмана (1944—2010). Подобно Колло и Ерузалему, он начал карьеру вагнеровского певца в 30 лет, исполнив партию Зигмунда в Вуппертале. Однако подлинным прорывом для Хофмана оказалась легендарная байройтская постановка «Кольца» Патрисом Шеро (1976), от которой принято вести историю так называемой режиссерской оперы. Произведя на оперный мир неизгладимое впечатление в роли Зигмунда, Хофман мгновенно взлетел на Олимп вагнеровского исполнительства и царил на нем в течение последующего десятилетия. Одно из свидетельств безоговорочного признания — приглашение на роль Людвига Шнорра фон Карольсфельда в фильме Ричарда Бертона «Вагнер» (1982). Однако в конце 1980-х Хофман неожиданно покинул оперную сцену, чтобы уделить больше времени исполнению классического рока и выступлению в мюзиклах, чем он занимался и ранее, параллельно со своей оперной карьерой. Причиной ухода могли стать проблемы с голосом, вызванные плотным графиком и «несовершенной вокальной техникой»[129].

Первым американским leichter Held, успешно дебютировавшим в Байройте в 1961 году, оказался Джесс Томас (1927—1993). Актерский талант и образование психолога помогали певцу создавать выпуклые и реалистичные характеры. Начав с исполнения таких партий как Лоэнгрин, Парсифаль, Вальтер фон Штольцинг, Томас со временем включил в свой репертуар и более «тяжелых» Тангейзера, Зигфрида, Зигмунда и Тристана. По мнению некоторых критиков, насильственная перестройка природного голосового аппарата постепенно его разрушила[130]. В 1982 году Томас завершил карьеру на сцене Метрополитен исполнением партии Парсифаля.

[128] Колло, внук автора популярных оперетт, начал свою карьеру с исполнения легкой музыки. Ерузалем был фаготистом в оркестре, а пением поначалу занимался как любитель.

[129] Music Obituaries: Peter Hofmann. // The Daily Telegraph [электронный ресурс]. — 1 December 2010. URL: http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-obituaries/8174822/Peter-Hofmann.html (Дата обращения: 13.01.2016).

[130] См.: Wagner outside the Ring: essays on the operas, their performance and their connections with other arts. / Ed. by John Louis DiGaetani. – Jefferson, N.C.: McFarland, 2009. – P. 245.

В те же годы признание по обе стороны Атлантического океана завоевали преемники традиции Мельхиора — Сванхольма: американец Джеймс Кинг (1925—2005) и канадец Джон Викерс (1926—2015), Обладатели могучих, насыщенных голосов в очередной раз претендовали на звание последних настоящих Heldentenor'ов[131]. Викерс славился также как вдумчивый интерпретатор вагнеровских образов.

Вопреки апокалиптическим предсказаниям исследователей и самих певцов, героические тенора не переводятся и в наши дни. Наиболее известны имена канадца Бена Хепнера (р. 1956), уроженца ЮАР Йохана Боты (р. 1965), американца Джея Хантера Морриса (р. 1963), немцев Клауса Флориана Фогта (р. 1970) и Йонаса Кауфмана (р. 1969). В этом ряду Фогта выделяют как обладателя совершенно непривычного для Heldentenor'ов голоса, с практически бестелесным звуком — острый на язык критик сравнил его с детским сопрано, поющим на октаву ниже[132]. Добившись успеха в роли Лоэгрина, Фогт к сегодняшнему дню исполнил также партии Зигмунда, Вальтера, Парсифаля, Логе и Эрика. А самым «очаровательным» и «оригинальным» героическим тенором наших дней Вердино-Зюльвольд называет Йонаса Кауфмана[133]. Действительно, голос последнего, несмотря на почти баритональную окраску, чрезвычайно гибок и без труда взмывает к вершинам теноровой тесситуры. Репертуар певца чрезвычайно обширен и разнообразен. Из вагнеровских партий к настоящему времени Кауфман воплотил на сцене Лоэнгрина, Парсифаля и Зигмунда, а в студии записал отрывки из «Тангейзера», «Риенци» и «Мейстерзингеров». Невероятный успех «живых» выступлений и записей внушает любителям вагнеровского пения надежду, что со временем певец доберется до Тристана и Зигфрида.

Как видим, в течение всего XX и в начале XXI века представление о Heldentenor постепенно расширялось и внутренне дифференцировалось. Немаловажную роль в этом процессе сыграла система специализации оперных певцов (Fach-System), сложившаяся в немецких театрах на рубеже XIX и XX веков. В ряде стран она используется и сегодня при заключении контрактов, в которых артист обязуется

131 «Викерс и я последние представители этого типа», — заявил Кинг в одном из интервью. См: *James Jamie*. American Hero. // Opera News. Vol. 55 – no. 12 (March 2, 1991) – P. 17.

132 *Wildhagen Christian*. „Lohengrin" in Bayreuth: Wahres Wunder, großer Jubel [электронный ресурс]. // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2 August, 2014. URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/festspiele/lohengrin-in-bayreuth-wahres-wunder-grosser-jubel-13077009.html (Дата обращения: 13.01.2016).

133 *Verdino-Süllwold Carla Maria*. Remembering the Great Heldentenors. Part Two. URL: http://www.archives.scene4.com/nov-2013/1113/carlasullwold1113.html (Дата обращения: 13.01.2016).

исполнять партии определенного амплуа. Наиболее полно Fach-System изложена в «Оперном справочнике» (Handbuch der Oper) Рудольфа Клойбера, который увидел свет в 1951 году и многократно переиздавался[134]. Распределение ролей по этой системе можно найти в списках действующих лиц в вагнеровских клавирах, изданных в Германии в прошлом веке. Например, героических теноров дополнительно подразделяют на jugendlicher Heldentenor (юношеский героический тенор) и собственно Heldentenor. Исполнитель «юношеских» партий (Вальтер фон Штольцинг, Лоэнгрин и др.) должен обладать большим, сильным и выносливым голосом с ярко выраженным теноровым тембром и свободным верхним регистром. Голос «взрослого» Heldentenor (Зигмунд, Зигфрид, Тристан и Парсифаль) — более густой, с металлическим оттенком, со звучными средним и нижним регистрами, в этих партиях вокальная линия более декламационна. При этом допускается возможность перехода исполнителя из «юношеской» категории во «взрослую» в соответствующий период жизни.

Разумеется, Fach-System далеко не исчерпывает всего многообразия теноровых партий главных героев в операх Вагнера. Ведь композитор приложил в свое время немало усилий для того, чтобы наделить каждый персонаж неповторимой индивидуальностью, выражающейся в особенностях вокальной линии, интонации, тесситуры и т. п. Вот почему некоторые исследователи дополняют сложившуюся классификацию собственными терминами.

Так, в книге Вердино-Зюльвольд, кроме упомянутого leichter Held, используются также термины echt (подлинный, чистопородный) и schwer (мощный, насыщенный, плотный). К первому типу причислены Лео Слезак, Макс Лоренц, Вольфганг Виндгассен, Рене Колло, ко второму — Лауриц Мельхиор, Джеймс Кинг, Джон Викерс. При этом подчеркивается, что независимо от типа или подтипа все героические тенора должны быть одинаково хорошо слышны в большом зале и с честью выдерживать диалог с вагнеровским оркестром.

***

Трансформируя жанр оперы в «художественное произведение будущего», Рихард Вагнер создал вокальный стиль, неотделимый от его концепции музыкальной драмы. Концентрированным воплощением вагнеровского вокального стиля стал феномен Heldentenor. В зрелых операх композитора этот феномен представлен разноликой галереей

134 См: *Kloiber Rudolf*. Handbuch der Oper. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2011. См. также: *Hoch Matthew*. A Dictionary for the Modern Singer. P. 63.

образов, в каждом из которых высвечена неповторимая индивидуальность персонажа и одновременно выявлены его общечеловеческие черты.

Вопреки распространенному мнению, Вагнер тонко чувствовал и высоко ценил красоту человеческого голоса. Однако красивое пение было для него не самоцелью, но одним из средств для достижения «сверхзадачи» певца-актера — выразить и донести до слушателя заложенные в музыке чувства в высокохудожественной форме.

История сотрудничества Вагнера с первыми исполнителями главных партий в его операх позволяет сформулировать композиторский идеал Heldentenor: сильный и красивый голос, обладающий широчайшим спектром нюансов, соответствие внешности и возраста певца облику героя, драматическое чутье, актерское дарование, высокий интеллект, и, наконец, безусловная преданность композитору и его произведениям. К достижению этого идеала Вагнер стремился всеми доступными способами.

За полтора с лишним столетия своего существования феномен героического тенора развивался и изменялся, вбирая в себя достижения наиболее выдающихся вокалистов. Несмотря на многократно высказывавшиеся мнения о кризисе и даже вымирании Heldentenor'ов все новые поколения артистов упорно искали и продолжают искать собственный ключ к одному из самых исполняемых композиторов в мире. Подавляющее большинство певцов, упомянутых в нашей работе, утверждались в ранге Heldentenor'ов после достаточно продолжительного «подготовительного этапа». Это подтверждает мысль Юлиуса Гея о том, что данный тип голоса — не столько природный дар, сколько результат длительного развития[135]. Как правило, «созревание» голоса совпадает с завершением формирования художественной личности. И, в конечном счете, именно сила и неповторимое своеобразие личности в союзе с высочайшим профессиональным мастерством оказываются залогом творческого успеха — независимо от типа голоса, национальности исполнителя, полученного образования и даже от столь важных для вагнеровского Heldentenor'а внешних данных.

[135] См.: *Fischer Jens Malte*. Richard Wagner und seine Wirkung. S.100.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Акимова-Ершова С.* Двадцать семь лет на одном дыхании [Электронный ресурс]. / С. Акимова-Ершова. — Режим доступа: http://www.belousenko.com/books/art/ershov/ershov_akimova.htm (Дата обращения: 13.01.2016).

2 *Браудо Е. М.* Рихард Вагнер и Россия: (новые материалы к его биографии) / Е.М. Браудо. — Петроград: Культурно-просветительное кооперативное т-во «Начатки знаний», 1923.

3 *Браудо Е. М.* Рихард Вагнер. Опыт характеристики / Е.М. Браудо. — Петроград: Светозар, 1922.

4 *Вагнер Р.* Виртуоз и художник / пер. И. Татариновой. // Избранные работы / Сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. — М.: Искусство, 1978. — С. 71—84.

5 *Вагнер Р.* Моя жизнь: В 2 тт. / Р. Вагнер; пер. с нем. А.Я. Острогорской. — М.: АСТ, Астрель, 2003.

6 *Вагнер Р.* Опера и драма / пер. А. Шепелевского и А. Винтера. // Избранные работы / Сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. — М.: Искусство, 1978. — С. 262—493.

7 *Вагнер Р.* Опера и драма // Музыкальная эстетика Германии XIX века: Сб. переводов: В 2 тт. Т.2: Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. — М.: Музыка, 1982. — С. 195—197.

8 *Вагнер Р.* О сущности немецкой музыки / пер. с нем. Е. Маркович // Избранные работы / Сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. — М.: Искусство, 1978. — С. 49—64.

9 *Владыкина-Бачинская Н. М.* Собинов Л.В. // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш — М.: Советская энциклопедия, 1973—1981. Т. 5: Симон — Хейлер —1981. — Стлб. 122.

10 *Гей Юлиус.* Немецкая школа пения: учебное пособие / Юлиус Гей; пер. А. И. Игнатович; науч. ред. и вступ. ст. М. Г. Людько. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2014.

11 Героический тенор // Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. — 2-е рус. изд., испр. и доп. — М.: Практика, 2007. — С. 234.

12 *Глинка М. И.* Записки / М.И. Глинка; подг. А. С. Розанов — М.: Музыка, 1988.

13 *Гозенпуд А. А.* Иван Ершов: Жизнь и сценическая деятельность / А.А. Гозенпуд. — Ленинград: Советский композитор, 1986.

14 *Грубер Р. И.* Рихард Вагнер: 1883—1933 / Р. И. Грубер. — М.: Музгиз, 1934.

15 *Дмитриев Л. Б.* Бельканто // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1973—1981. Т. 1: А — Гонг. — 1973. — Стлб. 401.

16 *Друскин М. С.* Вагнер Рихард // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1973—1981. Т. 1: А — Гонг. — 1973. — Стлб. 638.

17 *Друскин М.С.* Рихард Вагнер / М. С. Друскин. — М.: Музгиз, 1958.

18 Ершов Иван Васильевич // Отечественные певцы. 1750—1917: Словарь [электронный ресурс] / А.М. Пружанский. — Изд. 2-е испр. и доп., электронное. — М., 2008. Режим доступа: http://slovari.yandex.ru/книги/Отечественные певцы/Ершов Иван Васильевич/ (дата обращения: 13.01.2016).

19 *Зарубин В.* Ершов // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1973—1981. Т. 2: Гондольера — Корсов. — 1974. — Стлб. 378.

20 *Залесская М. К.* Рихард Вагнер: запрещенный композитор / М. К. Залесская. — Москва: Вече, печ. 2013.

21 *Иванова О. Н.* Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01. — Кострома, 2007. — 168 с. РГБ ОД, 61:07-24/148.

22 *Кенигсберг А. К.* «Кольцо нибелунга» Вагнера / А.К. Кенигсберг. — М.: Музгиз, 1959.

23 *Кенигсберг А. К.* Оперы Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин» / А.К. Кенигсберг. — М.; Ленинград: Музыка, 1967.

24 *Кенигсберг А. К.* Рихард Вагнер. 1813—1883. Краткий очерк жизни и творчества / А.К. Кенигсберг. — Ленинград: Музгиз, 1963.

25 *Кузнецов Г.* От Риенци до Зигфрида: Вагнер в поисках идеального Heldentenor // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. 2015. № 1. С. 69—76.

26 *Левик Б. В.* Рихард Вагнер / Б. В. Левик. — Изд. 2-е. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.

27 *Левик С.* Музыкальный нерв [Электронный ресурс] / С. Левик. — Режим доступа: http://www.belousenko.com/books/art/ershov/ershov_levik.htm (дата обращения: 13.01.2016).

28 Леонид Собинов // Большой театр. Золотые голоса [электронный ресурс] / Т. Маршкова, Л. Рыбакова. — Litres, 2013. — Режим доступа: http://www.litres.ru/ludmila-rybakova/tatyana-marshkova/bolshoy-teatr-zolotye-golosa/ (дата обращения: 13.01.2016).

29 *Лисса З.* Решке Жан. // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1973—1981. Т. 4: Окунев — Симович. —1978. — Стлб. 610.

30 *Лодько М. Г.* Вступительная статья к русскому изданию Немецкой школы пения Ю. Гея // Немецкая школа пения: учебное пособие / Ю. Гей; М. Г. Лодько. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2014. — С. 4—7.

31 Музыкальная эстетика Германии XIX века: Сб. переводов: В 2 тт. Т. 2: Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. — М.: Музыка, 1982.

32 *Пружанский А. М.* Отечественные певцы. 1750—1917: Словарь [электронный ресурс]. / А. М. Пружанский. — Изд. 2-е испр. и доп., электронное. — М., 2008. — Режим доступа: http://slovari.yandex.ru/книги/Отечественные певцы/ (дата обращения: 13.01.2016).

33 *Раку М. Г.* Вагнер. Путеводитель / М. Г Раку. — М.: Классика-XXI, 2007.

34 *Римский-Корсаков Н. А.* Вагнер. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма // Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т.1—8б / Ред. комис.: Б. В. Асафьев и др. — М.: Музгиз, 1955—1982. Т. 2 / Подгот. Н. В. Шелковым. — 1963. — С. 47—61.

35 *Серов А. Н.* Рихард Вагнер и его реформа в области оперы // Избранные статьи: В 2 тт. Т. 2 / А. Н. Серов; под общ. ред., со вступ. статьей и примеч. Г. Н. Хубова. — М.; Ленинград: Музгиз, 1957. — С. 480—506.

36 *Сидоров А.* Рихард Вагнер. Серия: «Жизнь замечательных людей» / А. Сидоров. — М.: Журнально-газетное объединение; Тип. «Искра революции» (и) тип. «Красный воин», 1934.

37 *Соллертинский И. И.* «Моряк-Скиталец» Вагнера // Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды / Вступ. статья Д. Д. Шостаковича; Ред.-сост. М. С. Друскин. — Л.: Музгиз, 1956. — С. 174—182.

38 *Соллертинский И. И.* О «Кольце Нибелунга» Вагнера // Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды / Вступ. статья Д.Д. Шостаковича; Ред.-сост. М. С. Друскин. — Л.: Музгиз, 1956. — С. 183—198.

39 Тенор // Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. — 2-е рус. изд., испр. и доп. — М.: Практика, 2007. — С. 859.

40 *Финдейзен Н.* Рихард Вагнер. Его жизнь и музыкальное творчество. Ч. 1 и 2 / Н. Финдейзен. — СПб.: редакция Русской музыкальной газеты, 1911.

41 *Фраккароли А.* Россини / А. Фраккароли; пер. с ит. И. Константиновой. — М.: Мол. гвардия, 1987.

42 *Храмов Д. Ю.* Хор в творчестве Рихарда Вагнера: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Москва, 2002. — 292 с.: ил. РГБ ОД, 61 02-17/73-2.

43 *Чайковский П. И.* Байрёйтское музыкальное торжество // Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. / Общ. ред. Б. В. Асафьева. — М.: Музгиз, 1953— . Т.2 / Подгот. текста и вступ. статья В.В. Яковлева. — 1953. — С. 302—328.

44 *Чайковский П. И.* Вагнер и его музыка // Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: Литературные произведения и переписка. / Общ. ред. Б. В. Асафьева. — М.: Музгиз, 1953— . Т.2 / Подгот. текста и вступ. статья В. В. Яковлева. — 1953. — С. 329—330.

45 *Ярославцева Л. К.* Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII—XX веков / Л.К. Ярославцева. — М.: Золотое Руно, 2004.

46 *Angerer-Winterstetter Barbara*. Wer soll all den Wagner singen? // Crescendo Magazin, 28. November 2012 [электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.crescendo.de/wer-soll-all-den-wagner-singen-8255074/ (дата обращения: 13.01.2016).

47 *Bartlett Rosamund*. Wagner and Russia / R. Bartlett. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.

48 *Brener Milton E.* Richard Wagner and the Jews / M. E. Brener. — Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005.

49 *Bülow Hans von*. Briefe und Schriften. In 8 Bd. Bd.3 / H. von Bülow; hrsg. von Marie von Bülow — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.

50 *Chorley Henry F.* Modern German Music. In 2 vol. Vol. 1.: Recollections and Criticisms. / H. F. Chorley. — London: Smith, Elder & Co., 1854.

51 *Deathridge John.* Wagner Beyond Good and Evil / J. Deathridge. — Berkeley: University of California Press, 2008.

52 *Emmons Shirlee*. Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior. / S. Emmons; foreword by Birgit Nilsson. — New York: Schirmer Books, 1990.

53 Familienbriefe von Richard Wagner 1832—1874. / Hrsg. von C.F. Glasenapp. — Berlin: A. Duncker, 1907.

54 *Fischer Jens Malte*. Sprechgesang or Bel Canto: Toward a History of Singing Wagner // Wagner Handbook / Ed. Ulrich Müller and Peter Wapnewski; Trans. Michael Tanner. — Cambridge: Harvard University Press, 1992. — P. 524–546.

55 *Fischer Jens Malte*. Richard Wagner und seine Wirkung / J. M. Fischer. — Wien: Zsolnay Verlag, 2013.

56 *Garrigues Carl Henri Nicolai*. Ein Ideales Sängerpaar: Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld. / C. H. N. Garrigues. — Berlin: Hermann Wendt, 1937.

57 *Glasenapp Carl Friedrich*. Das Leben Richard Wagners. In 6 Bd. Bd. 1 / C. F. Glasenapp — 4. Auflage. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.

58 *Hey Hans*. Vorwort // Richard Wagner als Vortragsmeister / J. Hey; H. Hey. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. — S. III—X.

59 *Hey Julius*. Richard Wagner als Vortragsmeister / J. Hey; hrsg. von Hans Hey. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

60 *Hoch Matthew*. A Dictionary for the Modern Singer / M.Hoch. — Lanham: Scarecrow Press, 2014.

61 *Horowitz Joseph*. Wagner Nights: An American History / J. Horowitz. — Berkeley: University of California Press, 1998.

62 *Jellinek George*. My Road to Radio and The Vocal Scene: Memoir of an Opera Commentator / G. Jellinek. — Jefferson, N.C.: McFarland, 2007.

63 *Jonas Kaufmann*: Nur Wagner singen ist schädlich // Focus online, 10.08.2010 [электронный ресурс]. / Deutsche Presse-Agentur. — Режим доступа: http://www.focus.de/panorama/boulevard/musik-jonas-kaufmann-nur-wagner-singen-ist-schaedlich_aid_539653.html (дата обращения: 13.01.2016).

64 *Kloiber Rudolf.* Handbuch der Oper / R. Kloiber; W. Konold; R. Maschka. — 13. Auflage. — München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2011.

65 *Kutsch K.J.* Großes Sängerlexikon. In 6 Bd. / K.J. Kutsch; L. Riemens; Unter Mitwirkung von Hansjörg Rost. — Dritte erweiterte Auflage. — Bern und München: K. G. Saur, 1999—2000.

66 *Kürschner Joseph*. Hell, Theodor // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 11. — Leipzig: Duncker & Humblot, 1880. — S. 693.

67 Lauritz Melchior's Repertoire [Электронный ресурс]. / Victoria Boutilier. — Режим доступа: http://heroictenor.com/concertrecitalrep.html#I._Opera-leading_tenor_roles (дата обращения: 13.01.2016).

68 *Michotte Edmond*. Richard Wagner's visit to Rossini (Paris 1860); An evening at Rossini's in Beau-Sejour (Passy) 1858. / E. Michotte. Transl. and ed. by H. Weinstock. — Chicago: University of Chicago Press, 1968.

69 *Miller Richard*. Training Tenor Voices / R. Miller. — New York: Schirmer Books, 1993.

70 *Millington, Barry*. The New Grove Guide to Wagner and His Operas. / B. Millington. — Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.

71 Music Obituaries: Peter Hofmann // The Daily Telegraph [электронный ресурс]. — 1 December 2010. — Режим доступа: http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-obituaries/8174822/Peter-Hofmann.html (дата обращения: 13.01.2016).

72 *Newman Ernest*. The Life of Richard Wagner. In 4 vol. / E. Newman. — New York: Alfred A. Knopf, 1933—1946.

73 *Patocka Ralph-Günther*. Slezak Leo // Neue Deutsche Biographie. Bd.24. / Herausgegben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. — Berlin: Dunker & Humblot, 2010. — S. 502–504.

74 *Potter John*. Tenor: History of a Voice [электронный ресурс] / J. Potter. — Электронная книга Kindle Edition. — New Haven; London: Yale University Press, 2009. Систем. требования: Amazon Kindle. URL: http://www.amazon.com/Tenor-John-Potter-ebook/dp/B007XQ2X40/ (Дата обращения: 13.01.2016).

75 Radio SRF 2 Kultur. Wagner singen — wie gefährlich ist das? — Aufnahme vom 19. Mai 2013 [электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.srf.ch/sendungen/parlando/wagner-singen-wie-gefaehrlich-ist-das (дата обращения: 13.01.2016).

76 Richard Wagner Briefe / R.Wagner; ed. Hanjo Kesting. — München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1983.

77 *Schnorr von Carolsfeld Franz*. Schnorr von Carolsfeld, Ludwig // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 32. — Leipzig: Duncker & Humblot, 1891. — S. 190–191.

78 Schmitt Friedrich // Großes Sängerlexikon. In 6 Bd. Bd. 6: Ergänzungen. / K. J. Kutsch; L. Riemens; Unter Mitwirkung von Hansjörg Rost. — Dritte erweiterte Auflage. — Bern und München: K. G. Saur, 2000. — S. 189.

79 *Steane J. B.* Heldentenor // The New Grove Dictionary of Opera. In 4 vols. Vol. 2. / Ed. by Stanley Sadie. — London: Macmillan, 1992. — P. 689.

80 *Sternfeld Richard*. Albert Niemann. / R. Sternfeld. — Berlin: Schuster & Loeffler, 1904.

81 Svanholm Set // Großes Sängerlexikon. In 6 Bd. Bd. 5. / K. J. Kutsch; L. Riemens; Unter Mitwirkung von Hansjörg Rost. In 6 Bd. Dritte erweiterte Auflage. — Bern und München: K. G. Saur, 1999. — S. 3397.

82 *Thielemann Christian*. Mein Leben mit Wagner / C. Thielemann; Unter Mitw. von Christine Lemke-Matwey. —München: Verlag C. H. Beck, 2012.

83 *Verdino-Süllwold Carla Maria*. Remembering the Great Heldentenors. Part One [Электронный ресурс] / C. M. Verdino-Süllwold. // Scene 4 Magazine. — 2013. — October. — Режим доступа: http://www.scene4.com/archivesqv6/oct-2013/1013/

81
82

carlasullwold1013.html (дата обращения: 13.01.2016).

84 *Verdino-Süllwold Carla Maria*. Remembering the Great Heldentenors. Part Two [Электронный ресурс] / C. M. Verdino-Süllwold. // Scene 4 Magazine. — 2013. — November. — Режим доступа: http://www.archives.scene4.com/nov-2013/1113/carlasullwold1113.html (дата обращения: 13.01.2016).

85 *Verdino-Süllwold Carla Maria*. We Need a Hero! Heldentenors from Wagner's Time to the Present: A Critical History / C. M. Verdino-Süllwold. — West New York, NJ: Weiala Press, 1989.

86 *Wagner Cosima*. Die Tagebücher. In 2 Bd. / Cosima Wagner; Editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. — München: Piper, 1976/1977.

87 Wagner outside the Ring: essays on the operas, their performance and their connections with other arts. / Ed. by John Louis DiGaetani. — Jefferson, N.C.: McFarland, 2009.

88 *Wagner Richard*. Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 8. / R. Wagner; hrsg. von R. Sternfeld. — 6. Auflage. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. — S. 125–176.

89 *Wagner Richard*. Die deutsche Oper. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 12. / R. Wagner; hrsg. von R. Sternfeld. — 6. Auflage. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. — S. 1–4.

90 *Wagner Richard*. König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. / R. Wagner; Ludwig II, Bayern König; hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds u. v. Winifred Wagner. Bearb. v. Otto Strobel. — In 5 Bd. Bd. 2, — Karlsruhe: Braun, 1936.

91 *Wagner Richard*. Mein Leben. In 2 Bd. / R. Wagner; — München: F. Bruckmann A. G., 1911.

92 *Wagner, Richard*. Oper und Drama. 1. Th. // Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 3. / R. Wagner; hrsg. von R. Sternfeld. — 6. Auflage. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. — S. 222–320.

93 *Wagner Richard*. Oper und Drama. 2. und 3. Th. // Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 4. / R. Wagner; hrsg. von R. Sternfeld. — 6. Auflage. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. — S. 1–229.

94 *Wagner Richard*. Pasticcio von Canto Spianato. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 12. / R. Wagner; hrsg. von R. Sternfeld. — 6. Auflage. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. — S. 5–11.

95 *Wagner Richard*. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe: 1853–1871. / R. Wagner; hrsg. von W.Golther. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.

96 *Wagner Richard*. Richard Wagner an Minna Wagner. In 2 Bd. / R. Wagner. — Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, 1908.

97 *Wagner Richard*. Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. / R. Wagner. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1888.

98 *Wagner Richard*. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 8. / R. Wagner; hrsg. von R. Sternfeld. — 6. Auflage. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. — S. 177–194.

99 *Wagner Richard*. Sämtliche Briefe: Bd. 8. April 1856 bis Juli 1857. / Hrsg. von Hans-Joachim Bauer, Johannes Forner. — Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 1991.

100 *Wagner Richard*. Sämtliche Briefe: Bd. 10. 17. August 1858 bis März 1859. / Hrsg. von Andreas Mielke. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000.

101 *Wagner Richard*. Sämtliche Briefe. Bd. 13: Briefe des Jahres 1861. / Hrsg. von M. Dürrrer unf I. Kraft. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003.

102 *Wagner Richard*. Über die Aufführung des „Tannhäuser". Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper. // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Bd. 5. / R. Wagner; hrsg. von R. Sternfeld. — 6. Auflage. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. — S. 123–159.

103 *Weiner Marc A.* Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination. / M.A. Weiner. — Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

104 *Welti Heinrich*. Tichatschek, Joseph Aloys. // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 38. — Leipzig: Duncker & Humblot, 1894. — S. 240–242.

105 *Westernhagen Curt von*. Wagner: A Biography. / C. von Westernhagen; trans. by Mary Whittall. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1981.

106 *Wildhagen Christian*. „Lohengrin" in Bayreuth: Wahres Wunder, großer Jubel [электронный ресурс]. / Ch. Wildhagen. // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2 August, 2014. Режим доступа: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/festspiele/lohengrin-in-bayreuth-wahres-wunder-grosser-jubel-13077009.html (дата обращения: 13.01.2016).

83
84