

ПРЕДИСЛОВИЕ

Камерно-вокальная музыка в наследии Рихарда Вагнера (1813–1883) представлена крайне скромно. Вместе с тем композитор значительно обновил жанр Lied, симфонизируя его и привнеся оперную патетику.

Семь песен из «Фауста» И. В. Гете — одно из самых ранних сочинений Вагнера, относящееся к периоду 1830–1831 годов. Вагнер с большим почтением относился к литературному наследию И. В. Гете, которое стало для него, наравне с творчеством Э. Т. А. Гофмана и К. Гоцци, «источником, весьма богатым замечательными сюжетами для опер»¹.

Большинство ранних опусов Вагнера на гётевские сюжеты не сохранились. То, что цикл дошел в сохранности до наших дней, свидетельствует о его ценности — в том числе и для самого композитора. Вероятно, создание песен было вдохновлено увиденной Вагнером драмой в Придворном театре Лейпцига, где принимала участие его сестра Розалия в роли Гретхен.

Две песни Гретхен («Я лишилась покоя», «Мелодраматическая сцена») экспонируют ее «возвышенную природу любви <...>, развивают темы идеала в столкновении с действительностью, антиномии искушения и искупления»¹. Музыкальное воплощение гетевского образа подвело Вагнера «к открытию собственной эстетики, связанной с драматургическими лейтмотивными решениями»¹.

Самым примечательным сочинением в камерно-вокальном наследии Вагнера является цикл на слова Матильды Везендонк, в котором наиболее ярко отразились его музыкально-эстетические принципы. Сам композитор высоко ценил этот опус: «Лучшего, чем эти песни, я никогда не создавал, лишь немного из моих произведений может выдержать сравнение с ними»¹. В контексте оперного творчества песни послужили своеобразной подготовительной площадкой на пути к «Тристану и Изольде».

Супруга мецената Везендонка, Матильда, была романтической и глубокой натурой. Она первой знакоилась с набросками из «Зигфрида» и «Валькирий». Восхищенная талантом Вагнера, Матильда была его музой в период создания «Тристана и Изольды».

Написанный в 1857–1858 годах цикл стал специфическим хронографом отношений Вагнера и Везендонк: «Ангел» (30 ноября 1857), «Грезы» (4 декабря 1857), «Скорби» (17 декабря 1857), «Стой!» (22 февраля 1858), «В теплице» (1 мая 1858). Примечательно, что сам композитор определяет жанр вокальных номеров как «стихотворения» — тем самым подчеркивая важность слова в композициях.

Ощущая симфонический потенциал песен, Вагнер оркестровал ко дню рождения возлюбленной последнее стихотворение, заменив голос тембром скрипки. Остальные номера также существуют в инструментальном варианте, который выполнил ученик Вагнера Феликс Моттль.

Песни и романсы отразили эстетическую позицию Вагнера относительно вокального искусства в целом. Композитор писал: «Нужна вокальная культура, безукоризненное владение дыханием и твердое намерение ни при каких обстоятельствах не форсировать звук — как бы ни бушевал оркестр»².

Вагнеру было важно, чтобы уровень актерской игры соответствовал уровню исполнительского искусства. Он также подчеркивал необходимость выразительного произнесения слова, что особенно актуально для немецкой вокальной школы. М. Раку отме-

¹Липштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М. : ТОО «Алгоритм» : АРТ-Бизнес-Центр, 1997. С. 42.

²Там же, с. 10.

чает, что его тезис «о Wort-Ton-Sprache (словесно-музыкальном языке) предполагает вхождение в его мир через врата смысла музыкальных интонаций, то есть в первую очередь — работу над словом»¹. О специфике трактовки вокальной партии красноречиво свидетельствует и следующее высказывание композитора: «Артикуляция и фразировка в вокальных партиях такова, как если бы это были инструменты, а не голоса»¹.

Таким образом, в понимании Вагнера камерный певец должен не только обладать совершенной вокальной техникой, но также быть «подвижным» драматическим актером, владеющим хорошим произношением и понимающим содержание и структуру поэтического текста.

В одной из своих статей композитор пишет: «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»². В камерно-вокальных опусах Вагнера вокальная партия строится аналогично инструментальной мелодии — как бесконечная декламация или речь, сохраняющая при этом напевный характер.

Е. Ильянова

¹Цит. по Гвенцадзе, О. На пути к «Тристану». Вагнер, «Пять песен на слова М. Везендонк». Wagner, “Wesendonk Lieder”. 2020. № 4(85). С. 39.

²Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера три мира / пер. с нем. М.: Радуга, 1986. С. 301.

Waiting
WWV 55

L'attente
WWV 55

Ожидание
WWV 55

Lyrics by V. Hugo
Сл. В. Гюго

Molto presto

p

Monte, é - cu - reuil, monte au grand ché - - ne, sur la

p

bran - che des cieux pro - chai - ne, qui

plie et trem-ble com - me un jonc!

f

p

Ci - go - gne, aux vieil-les tours fi - dè - - le, ô__

p

vo - le et mon - te à ti-re d'ai - le de l'é - glise à la ci-ta-del - le, du__

f

haut clo - cher, du haut clo-cher au grand don -

jon! *p* Vieil ai - gle, mon-te de ton

sf *p*

ai - - re à la mon - ta - gne cen-te -

nai - - re que blan - chit l'hi - ver é - ter -

p

nel! Et toi qu'en-ta cou - che in - qui -

sf *p*

è - - te ja-mais l'au - be ne vit _____ mu -

- et - te mon - te, mon - te, vive _____ a - lou -

et - te, vive _____ a - lou - et - te, monte au

p

p

ciel! Et main-te-nant, du

ff *p*

cresc.

haut de l'ar - bre, des flê-ches de la tour de mar - bre, du grand

cresc.

mont, du ciel en-flam-mé, à l'ho-ri-zon par-mi la

f

bru - me, voy-ez vous flot - ter u - ne plu - me et cou-

f

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru