

формирует предполагаемый диалог поколений. *Реконструируемый диалог старика и внука — это текст, а объекты пейзажа — контекст.*

3. Теперь этот пресловутый нос старика, пораженный ринофимой. Учитывая то, что, во-первых, это, по-видимому, реальный современник Гирландайо, а во-вторых, художник не раз изображал его, — это уже своеобразный текст, своеобразный дискурс, который тоже требует своего контекста для того, чтобы быть понятным. И теперь уже тот диалог, который сформировался в контексте объектов пейзажа за окном, становится контекстом для понимания уродства старика как более глубокого смыслового пласта. *Уродство старика — это текст, а реконструируемый диалог старика и внука — это контекст для его осмысления.*

И, очевидно, это может происходить до бесконечности... Текст и контекст — настолько гибкие и даже взаимозаменяемые понятия, что в процессе интерпретации они движутся центробежно и центростремительно относительно друг друга, меняясь местами, членись на более мелкие объекты, которые становятся то текстом, то контекстом, выстраивая определённую целостность. Так что нет уже отдельно «текста» или отдельно «контекста»,

а есть единое бесконечно движущееся понятие «текст—контекст».

В таком изложении интерпретация более напоминает процесс препарирования объекта исследования, в результате которого мы имеем на бумаге некий объем отдельностей, которые искусственно «заставили» указывать друг на друга и «входить» в определенные соотношения. И ничего общего с процессом собственно понимания как переживания он не имеет. Препарирование не есть понимание. Не говоря о том, что такой «категориально выдержанный» научный дискурс менее понятен, а главное — менее честен. Вероятно, честнее говорить о переживании в категориях переживания, и если не заменить полностью, то, по крайней мере, упредить процесс собственно научного анализа целостным текстом-проживанием.

Тому обширному позитивистскому опыту, который довлеет над гуманитарной научной сферой, должно отвести законное методологическое место, но при этом, видимо, не занимая того пространства, которое отводится собственно человеку, как онтологическому «*atropos*» — нерасчлененности души и духа, эмоций и логики, чувств и разума, анализа и проживания.

УДК 78.03
ББК 85.313.3

Г.А. КУЗНЕЦОВ

ОТ РИЕНЦИ ДО ЗИГФРИДА: ВАГНЕР В ПОИСКАХ ИДЕАЛЬНОГО HELDENTENOR

Представлена история сотрудничества композитора Рихарда Вагнера с самыми знаменитыми вагнеровскими тенорами его времени: Йозефом Тихачеком, Людвигом Шнорром фон Карольсфельдом и Альбертом Ниманом. На основе обширного документального материала предпринимается попытка охарактеризовать идеал героического тенора, о котором Вагнер мечтал всю жизнь.

Ключевые слова: Рихард Вагнер, героический тенор, синтетическое музыкальное произведение будущего, Алоиз Андер, Й. Тихачек, Л. Шнорр фон Карольсфельд, А. Ниман.

Как известно, в подавляющем большинстве музыкальных драм Рихарда Вагнера главные партии поручены тенору особого типа — героическому, или Heldentenor (от нем. Held — герой). Недаром сегодня понятия «вагнеровский тенор» и Heldentenor воспринимаются как синонимы, хотя партии подобного типа встречаются и в операх других авторов (вердиевский Отелло, Вах в «Ариадне на Наксосе» Р. Штрауса, Тамбурмажор в «Возцеке» Берга и т. п.).

Сложилось представление, что вагнеровский тенор должен обладать мощным голосом, способным «пробивать» звучание позднеромантического оркестра, чисто физической выносливостью, а также насыщенным, хорошо развитым нижним регистром. Недаром эталоном Heldentenor долгое время считался датчанин Лауриц Мельхиор, начинавший свою карьеру как баритон.

Между тем сам Вагнер при первых постановках своих опер располагал певцами, воспитанными на современ-

ном им итальянском и французском и лишь частично немецком репертуаре. Как складывались их творческие взаимоотношения, каким образом пытался композитор донести до исполнителей концепцию «синтетического музыкального произведения будущего», в чем заключался его идеал *Heldentenor*?

В поисках ответа на эти вопросы стоит проследить историю сотрудничества композитора с самыми знаменитыми вагнеровскими тенорами его времени: Йозефом Тихачеком, Людвигом Шнорром фон Карольсфельдом и Альбертом Ниманом. Для полноты картины остановимся также на несостоявшейся венской премьере «Тристана и Изольды» с Алоизом Андером.

Йозеф Тихачек (1807—1886)

Первый из вагнеровских теноров был наделен голосом исключительной красоты. Не удалось установить, слышал ли Вагнер Тихачека до отъезда из Германии, или же восторженные отзывы о певце дошли до него в период пребывания в Париже. Как бы то ни было, но еще до возвращения на родину композитор начал прилагать усилия для постановки «Риенци» в Саксонской придворной опере с Тихачеком в заглавной роли. Громкий успех мировой премьеры в Дрездене 20 мая 1842 года, которая длилась более шести часов, включая антракты, способствовал назначению Вагнера на должность капельмейстера в театре, которым некогда руководил кумир его детства и юности Карл Мария фон Вебер. Размышляя позднее о причинах такого успеха, Вагнер на первое место поставил «блистательный, доставляющий невероятное наслаждение голос певца» [1, S. 292]. Заглавные партии «Тангейзера» и «Лоэнгрина» создавались уже специально для Тихачека.

Бегство композитора из Германии после разгрома Дрезденского восстания (1849) положило конец тесному семилетнему сотрудничеству с певцом, которого Вагнер называл «чудом во плоти» [2, S. 96]. Композитору не удалось лично подготовить премьеру «Лоэнгрина» с Тихачеком, которая могла бы стать образцовым авторским исполнением его опер. 29 апреля 1856 года в письме к хормейстеру Дрезденской оперы Вильгельму Фишеру композитор сетует, что «лепку» образа посланца Грааля пришлось отдать на откуп «халтурщикам» [3, S. 46]. Звучание голоса Тихачека навсегда осталось для него эталонным [4, S. 136]. 20 июля 1871 года, окончив работу над «Зигфридом», Вагнер пишет певцу, уже завершившему сценическую карьеру: «Я все время слышу лишь Ваш голос в своем воображении, а теперь кто сможет занять Ваше место?» [5, р. 51].

Йозеф Тихачек родился в 1807 году в чешском курортном местечке Теплице, в 1827-м прибыл в Вену изучать медицину. Параллельно брал уроки у итальянского тенора Джузеппе Чиччимарра (1790—1836), ранее певшего в Неаполе и принимавшего участие в премьерах шести опер Россини, включая «Отелло» и «Моисея в Египте». В 1830 году Тихачек поступил в хор венского

Кернтнертор-театра, там же спел свою первую сольную партию в «Роберте-дьяволе» Мейербергера, в 1835-м дебютировал как «первый тенор» в Граце, а два года спустя — на дрезденской сцене, в заглавной партии оперы Обера «Густав III».

В Дрездене Тихачек проработал до 1870 года, исполняя ведущие партии в «Идоменее» Моцарта, «Дон Себастиане» и «Фаворитке» Доницетти, «Гугенотах» и «Пророке» Мейербергера, «Весталке» Спонтини, «Эрнани» Верди и многих других итальянских и французских операх. Подобные партии, изобилующие высокими нотами, вряд ли подвластны стандартному *Heldentenor*, от которого требуется «больше силы в нижнем регистре, чем другие тенора могут себе позволить» [6, р. 7]. Однако параллельно, на всем протяжении своей воистину стайерской карьеры, Тихачек выступал и в операх Вагнера, играючи справляясь с пресловутыми вокальными трудностями. Композитор вспоминал, что рассказ Тангейзера о проклятье римского папы был исполнен «по-ораторски полнозвучно и столь энергично, что невозможно было не порадоваться, слушая, как его голос взмывает над аккомпанирующими тромбонами, полностью подавляя их» [1, S. 370].

Уместно вспомнить также свидетельства современников, сравнивавших голоса Тихачека и знаменитого французского певца, композитора и педагога Жильбера Дюпре (1806—1896), первого исполнителя партии Эдгара в «Лючии ди Ламмермур» [7, р. 299]. Дюпре положил начало исполнению высоких нот в полный голос с «грудным» резонированием, что придавало интерпретации более мужественный оттенок, отвечавший требованиям времени. Таким образом, «баритональную»¹ окраску верхнего регистра (французы называли это *voix sombrée*) Тихачек, как и Дюпре, вполне мог освоить на итальянском и французском романтическом репертуаре. А незадолго до премьеры «Риенци» он впервые обратился к творчеству Вебера, выступив в партиях Адоляра в «Эврианте» и Макса в «Вольном стрелке».

Таким образом, тот идеал звучания героического тенора, который голос Тихачека навсегда запечатлел в душе композитора, сложился из уникального сочетания целого ряда факторов: «Итальянское бельканто, преobraженное в легато вагнеровских партий, естественный дар “чарующе трепетной улыбки” в вокальной интонации, наконец, сам голос — не знающий усталости, мужественный, лучезарный...» [8, р. 529].

Единственное, чего Вагнер так и не смог добиться от Тихачека, — адекватного раскрытия драматургического замысла. Безукоризненно выстроенная вокальная линия образа то и дело вступала в противоречие с трафаретным сценическим поведением, основанным на стереотипах своего времени. Уже в трактовке роли Риенци Вагнер

¹ В данном случае, конечно, условно «баритональную». Скорее это более плотный характер звука по сравнению с тенорами предыдущих поколений, исполнявшими верхние ноты исключительно с помощью «головного» резонирования.

отмечал «ужасающие промахи и недочеты». По словам композитора, певец отказывался обращать внимание на «темные, демонические глубины души Риенци», специально высвеченные в ключевых моментах оперы. Тихачек упорно держался амплу «сияющего ликованием героического тенора». Особенно же он гордился своей «находкой» в четвертом акте, когда на ступенях собора путь торжественному шествию преграждал папский легат, проклинавший трибуна. Услышав проклятие, Тихачек падал на колени, как подкошенный. По мнению Вагнера, так вести себя мог лишь достойный сожаления лирический герой. Риенци даже в момент духовного краха должен был остаться непоколебимым, как статуя. Однако переубедить певца, приписывавшего успех спектакля именно этой «находке», композитору так и не удалось².

Неудивительно, что в трактовке гораздо более сложного и многозначного образа Тангейзера расхождения между Вагнером и его любимым тенором обострились до грани конфликта. Тихачек так и не понял глубину мук главного героя, который мечется между любовью земной и небесной, не умея примирить чувственное и духовное начало. Достаточно сказать, что во втором акте певец исполнял гимн чувственной любви, обращаясь непосредственно к Елизавете, в партии которой выступала племянница Вагнера Йоханна. И снова прославленный тенор исходил из традиции, предписывавшей адресовать страстную арию первой леди, находящейся на сцене. Петь, устремив взор в пустое пространство, Тихачеку, видимо, представлялось не просто бессмысленным, но и оскорбительным для партнерши.

В 1852 году, спустя семь лет после дрезденской премьеры, Вагнер написал эссе под названием «Об исполнении „Тангейзера“». Сообщение для дирижеров и исполнителей этой оперы». Он намеревался отпечатать 200 экземпляров, чтобы разослать их по театрам [9, S. 213], а также передал текст в редакцию журнала «Neue Zeitschrift für Musik», который публиковал фрагменты «Сообщения» в нескольких номерах зимой 1852/53 года. Не называя имени Тихачека, композитор явно стремился предостеречь будущих исполнителей и постановщиков от повторения его ошибок.

Вагнер рекомендовал разучивать оперу как игровую пьесу, добиваясь понимания литературного текста и его выразительного произнесения. Только после этого можно приступать к музыкальным репетициям — тогда верные вокальные акценты, правильная фразировка и даже технически сложные пассажи получатся как бы сами собой. Обычно же все делается как раз наоборот: певцы фокусируются исключительно на музыкальных аспектах оперы, оставляя драму на последние репетиции [10].

Таким образом, Тихачек, во многом предопределивший характер партий героического тенора в операх Вагнера, не стал тем идеальным певцом-актером, о котором мечтал композитор. Правда, Вагнер продолжал встречаться и переписываться со старым другом, высылал ему свои новые работы,

даже пытался привлечь его к намечавшимся постановкам «Тристана» в Париже и Вене, а затем — к первому авторскому исполнению «Лоэнгрина» в Мюнхене, но этим планам по разным причинам не суждено было осуществиться.

Алоиз Андер (1821—1864)

С оперой «Тристан и Изольда» связаны две мистические истории, давшие повод некоторым критикам назвать ее своего рода проклятием для теноров. Оба исполнителя заглавной роли на мировых премьерах — несостоявшейся в Вене и встреченной бурными аплодисментами и не менее громким шиканьем в Мюнхене — скончались в расцвете сил и славы вскоре после работы над этой партией. Мистический ореол «Тристана» усиливало и опубликованное позднее письмо композитора к Матильде фон Везендонк, написанное в апреле 1859 года. Здесь, среди прочего, высказывалось опасение, что идеальное исполнение этой «ужасной» оперы способно свести публику с ума [11, S. 170]. О душевном равновесии исполнителей Вагнер в то время не беспокоился — и, как выяснилось вскоре, напрасно.

Венский Тристан Алоиз Андер, как и Тихачек, происходил из Чехии, был сыном школьного учителя. Согласно отзывам современников, он обладал «голосом небольшим и не слишком звучным, но наделенным сладостным блеском и задумчивостью» [12, S. 428]. В Вене Андер успешно дебютировал в 1845 году в партии композитора Страделлы в опере Флотова «Алессандро Страделла», а пять лет спустя роль Иоанна Лейденского в «Пророке» Мейербергера принесла ему широкую известность. Солист Венской оперы выступал на сценах многих немецких театров, давал камерные концерты.

Именно Андер оказался первым Лоэнгрином, которого услышал Вагнер — спустя тринадцать лет после завершения оперы. Это произошло 11 мая 1861 года в Вене, куда композитор приехал с целью ангажировать певцов для постановки «Тристана» в Карлсруэ. Уже на репетиции Вагнер был восхищен голосом певца — «не просто вполне подходящим (для исполнения партии Лоэнгрина. — Г.К.), но в решающих моментах насыщенным блистательной энергетикой». В том же письме к жене композитор назвал Андера «совершенно зрелым артистом, превосходным и в пении, и в игре, целиком погруженным в образ, полным жизни и огня» [13, S. 179].

Неудивительно, что Вагнер с радостью принял предложение дирекции венского театра — поставить «Тристана» не в Карлсруэ, а на столичной сцене с Андером в заглавной партии. Премьера была назначена на 1 октября 1861 года.

Однако с самого начала репетиций стали твориться странные вещи: Андер периодически терял не только голос, но и уверенность в себе. Пытаясь помочь певцу преодолеть нарастающий страх перед техническими трудностями партии, Вагнер сократил более 140 тактов в монологе Тристана из третьего акта, транспонировал в более высокий регистр

² См.: [1, S. 291—292].

слишком низкие ноты и даже внес изменения в текст, чтобы облегчить ведение вокальной линии.

Все усилия оказались напрасны! Премьеру пришлось сначала отложить до осени следующего года, затем перенести на 1863-й. Критики уже успели объявить оперу неисполнимой, что окончательно «добило» бедного тенора. «И этот Андер — отпевшийся, ни на что более не способный инвалид — мой Тристан? Немыслимо!», — в отчаянии писал Вагнер 4 января 1863 года своей приятельнице Матильде Майер [14, S. 464]. И действительно, вскоре, во время гастролей в России, он получил сообщение из Вены: Андер окончательно потерял голос и постановка — после 77 репетиций! — отложена на неопределенный срок.

Справедливости ради надо отметить, что после снятия «Тристана» Андер еще какое-то время продолжал выступать. Есть даже сведения, что 4 февраля 1864 года он с успехом исполнил одну из ведущих партий на премьере оперы Оффенбаха «Рейнские русалки». Однако здоровье и моральное состояние певца неуклонно ухудшались, и его последний выход на сцену в сентябре того же года произвел болезненное впечатление. Андер отправился на лечение в курортное местечко Бад-Вюртенберг (на территории нынешней Чехии), где несколько месяцев спустя скончался от эпилептических припадков — согласно некрологу, опубликованному в английском еженедельнике «The Musical World» 31 декабря 1864 года [15, p. 839].

Людвиг Шнорр фон Карольсфельд (1836—1865)

По случайному совпадению своего мюнхенского Тристана Вагнер также впервые услышал в партии Лознгрена и тоже в мае, только не 1861-го, а 1862 года. История их взаимоотношений оказалась еще более драматичной. О необычайно одаренном молодом артисте Вагнер впервые узнал в 1856 году от Тихачека, однако встретился с ним лишь шесть лет спустя, чтобы навсегда потерять в 1865-м. Между тем именно Шнорр, наделенный высоким интеллектом и сценическим обаянием, которое искупало недостатки внешности, оказался наиболее близок к тому идеалу певца-актера, о котором мечтал композитор.

Людвиг Шнорр родился в Мюнхене, в семье художника Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда (художниками были также его дед и дядя; сам он хорошо рисовал, сочинял стихи и музыку). В детстве пел в дрезденском Кройцхоре, затем какое-то время занимался в первой немецкой консерватории, основанной в Лейпциге Мендельсоном. В возрасте 18 лет поступил в Баденский придворный театр в Карлсруэ. В то время директором театра был Эдуард Девриент (1801—1877), разгадавший блестящие перспективы юного певца и сумевший развить его многогранное дарование³. Уже в 1856 году Девриент

писал матери Шнорра: «Его голос в высоком регистре обретает особую полноту и звучит очень красиво; он богат оттенками и вселяет большие ожидания. Природа наделила его талантом и огнем, семья — столь важным для артиста чувством меры» [16, S. 68]. Неудивительно, что после четырех эпизодических ролей⁴ Девриент доверил певцу партию Макса в «Вольном стрелке», успешное исполнение которой принесло Шнорру положение ведущего солиста труппы.

До переезда в Дрезден в 1860 году Шнорр успел разучить и с блеском исполнить главные партии в «Дон Жуане», «Волшебной Флейте» и «Милосердии Тита» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Вольном стрелке» Вебера, «Лючии ди Ламмермур» и «Лукреции Борджа» Доницетти, «Вильгельме Телле» Россини, «Гугенотах» и «Пророке» Мейербера, «Фаусте» Гуно. Параллельно осваивался и вагнеровский репертуар: в 1857 году Шнорр дебютировал в роли Тангейзера, в следующем — Лознгрена.

Не менее напряженно работал певец в Дрездене: уже в первый сезон исполнял тринадцать партий на сцене Придворной оперы; причем однажды ему пришлось спеть пять партий за шесть дней, с легкостью переходя от лирического репертуара к драматическому. Тогда же критика отметила универсальность дарования молодого солиста: «Чарующе меланхоличное, словно подернутое вуалью звучание голоса, который внезапно вырывался из-под вуали, подобно солнцу, рассеивающему редкие облака; красивое portamento, великолепная кантилена, — все эти качества, соединенные с благородной осанкой и выразительной сценической игрой, наилучшим образом подходят для исполнения как ведущих партий в современной итальянской опере, так и романтических ролей в вагнеровских драмах» [16, S. 120]⁵.

А вот с «Тристаном» отношения Шнорра долгое время не складывались, несмотря на то, что Девриент еще в июле 1857 года специально ездил к Вагнеру в Цюрих с предложением осуществить мировую премьеру оперы в Баденском театре — с Шнорром в заглавной партии и Мальвиной Гарригес в роли Изольды (Мальвину Вагнер слышал ранее в Дрездене). Когда партитура была завершена, у тенора возникли сомнения в своей способности спеть все тот же третий акт (возможно, этому отчасти способствовали перенесенный сердечный приступ и беспокойство Мальвины о

либретто. С 1844 по 1852 год работал в дрезденском придворном театре, где ввел ряд усовершенствований, сохраняющихся в театральной практике и поныне, а также подружился с Вагнером. Став директором театра в Карлсруэ (1852—1869), Девриент получил блестящую возможность воплотить в жизнь свои реформаторские идеи. Был хорошим знакомым семьи Шнорров.

⁴ Стоит отметить, что в дебютном спектакле, «Гугенотах» Мейербера, Шнорр встретился со своей будущей супругой, сопрано Мальвиной Гарригес (1825—1904). А в 1856 году, исполняя эпизодическую роль в «Пророке» Мейербера, впервые выступил на одной сцене с Тихачеком, приглашенным из Дрездена на роль Иоанна Лейденского. Впоследствии, переехав в Дрезден, Шнорр так и не успел достичь популярности Тихачека, в связи с чем часто ездил в качестве приглашенного солиста в другие города Германии.

⁵ Статья из дрезденской газеты Signale от 7 июня 1860 года.

его здоровье). Именно тогда пресса впервые заговорила о «неисполнимости» «Тристана», а Вагнер в письме к Матильде фон Везендонк от 23 октября 1859 года с горечью констатировал «окончательное завершение драматической идиллии в Карлсруэ» [11, S. 231].

Тем не менее, получив разрешение на въезд в Германию (кроме Саксонии), Вагнер все же отправился весной 1861 года в Карлсруэ на переговоры о постановке. Однако на сей раз он сам отклонил предложение Девриента хотя бы встретиться со Шнорром, поскольку не мог представить в роли Тристана певца с избыточным весом. Несколько месяцев спустя катастрофическая ситуация с Андером заставила композитора попытаться пригласить дрезденского солиста в Вену, но теперь отказался Шнорр, ссылаясь на занятость и, опять-таки, на невозможность спеть третий акт. Наконец, Вагнер предпринял решительный шаг, приехав из Бибриха в Карлсруэ на представление «Лоэнгрина», в котором Шнорр с женой выступали в качестве приглашенных солистов. Все сомнения разрешились при первом выходе певца на сцену: «Хотя вид рыцаря в маленьком челне, влекомом лебедем, поначалу вызвал не слишком приятные ассоциации с обликом юного Геракла, его появление сразу же каким-то чудесным образом убедило меня, что это и есть тот посланный Богом, легендарный герой, о котором не спрашивают, каков он, но восклицают: вот он!» [17, S. 224—225].

В посмертных воспоминаниях о Шнорре Вагнер признается, что при первой личной встрече его особенно поразили «чудесные, исполненные любви» глаза молодого человека, изливавшие на собеседника «душевную теплоту и деликатно скрываемую восторженность». Распознал композитор и способность этого взгляда вспыхивать демоническим огнем, что внушило ему болезненное беспокойство за судьбу столь уникально одаренного артиста [17, S. 225].

Вскоре чета Шнорров приехала к Вагнеру в Бибрих. За две недели они прошли с композитором и с дирижером Гансом фон Бюловым большую часть «Тристана», которого до этого разучивали самостоятельно. Исполнялись также фрагменты из «Лоэнгрина» и сочинявшихся в Бибрихе «Мейстерзингеров». В процессе работы выяснилось, что опасения Шнорра по поводу неисполнимости третьего акта «диктовались не столько боязнью перенапрячь голосовой аппарат и физические силы, сколько невозможностью осмыслить фразу, которую он сам считал ключевой. Это 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» [17, S. 225—226].

Мюнхенская премьера «Тристана» в 1865 году готовилась тщательно и без лишней спешки. Людвиг Баварский, пользуясь хорошими отношениями с саксонским

королем, выписал из Дрездена чету Шнорров на целых три месяца. Прежде чем приступить к репетициям, было решено опробовать акустику театра на давно «впетом» материале. 5 апреля с одной-единственной репетиции исполнили «Тангейзера», который навсегда остался для Вагнера эталонным воплощением его сокровенного художественного замысла. Шнорру, в отличие от Тихачека, удалось выявить «демоническое» начало личности героя на всем протяжении оперы — и в сценах чувственного наслаждения, и в моменты наивысшей скорби. Легко справился певец и с переломным эпизодом раскаяния Тангейзера в финале второго действия, где Вагнеру пришлось делать купюру как на дрезденской, так и на парижской премьерах оперы⁶. Шнорр — «в первый и единственный раз» — исполнил этот эпизод целиком, «с потрясающей и потому особенно трогательной экспрессией, мгновенно вызвав горячее сочувствие к герою, казавшемуся прежде достойным лишь презрения» [17, S. 229—230]. Именно после этого спектакля Вагнер заручился согласием певца преподавать в мюнхенской музыкальной школе, воспитывая идеальных немецких (читай: «вагнеровских») певцов.

Теперь композитор был абсолютно уверен: премьера «Тристана» в Мюнхене может стать демонстрацией эталонного исполнения его опер, а следовательно, триумфом его концепции музыкального театра. С 10 апреля проводились по две репетиции ежедневно: утром — в театре, с Гансом фон Бюловым, вечером — дома у Вагнера. И хотя Шнорр сетовал в письме к матери на не вполне благоприятную акустику и конструкцию зрительного зала, премьерные спектакли 10, 13, 19 и 30 июня 1865 года он провел блестяще, без каких-либо жалоб на усталость или плохое самочувствие.

До отъезда из Мюнхена Шнорр успел спеть также Эрика в «Летучем голландце» и выступить в концерте, где звучали фрагменты еще не дописанных «Кольца нибелунга» и «Нюрнбергских мейстерзингеров». 15 июля после репетиции «Дон Жуана» в Дрездене певец внезапно заболел и шесть дней спустя скончался от брюшного тифа. С этой утратой Вагнер не смирился до конца своих дней.

Альберт Ниман (1831—1917)

Волею судьбы певец, наделенный мощным телосложением, громоподобным голосом и ярким актерским дарованием, стал для современников своего рода эталоном вагнеровского тенора. Ниман исполнял партии Риенци, Тангейзера, Лоэнгрина, Тристана, Зигмунда, Зигфрида («Гибель богов») и Вальтера фон Штольца в разных странах Европы и даже на сцене нью-йоркской Метрополитен-опера. При этом его отношения с Вагнером были далеко не идеальными.

Альберт Ниман родился в 1831 году недалеко от Магдебурга в семье хозяина гостиницы. После смерти отца мальчика воспитывала мать, от которой Ниман, видимо,

⁶ Подробнее о купюре см. раздел об Альберте Нимане.

унаследовал многие черты характера и внешнего облика (она доживет до 90 лет). Впрочем, будущий певец рано освободился от ее властной опеки: сбежав от механика, которому его отдали в обучение, после недолгих странствий поступил в 1849 году в театр в Дессау, где исполнял эпизодические роли и пел в хоре. За пять лет молодой артист дорос до ведущего солиста Ганноверского театра, выступил в ролях Макса («Вольный стрелок») и Тангейзера. В 1855 году король Георг V Ганноверский выделил ему стипендию для обучения в Париже у Жильбера Дюпре. Подготовленная под руководством знаменитого тенора партия Иоанна Лейденского была представлена осенью того же года, по возвращении в Ганновер. А сразу за «Пророком» последовал «Лоэнгрин».

И в дальнейшем вагнеровский репертуар Нимана будет мирно уживаться с партиями во французских и итальянских операх, включая «Фауста», где особенно много сверхвысоких нот. Это заставляет усомниться в правоте современников, утверждавших, что он «не был королем высокого *до*» [18, S. 76] и обладал «глухим, насильно подтянутым вверх баритоном» [19, S. 394]. Можно предположить, что к концу долгой (без малого 40 лет) сценической карьеры время действительно «съело» высокие ноты и лишило Нимана возможности петь *piano* и *legato* [20, p. 489—490].

При первой встрече (1858) Вагнер был поражен «почти сверхчеловеческим» [21, S. 673] обликом 27-летнего тенора — именно таким он представлял себе Зигфрида. И хотя услышать голос Нимана в тот раз скорее всего не удалось (одновременно в швейцарском «Приюте» композитора гостил Тихачек, и два тенора не решились вступить в своеобразное состязание перед лицом автора), Вагнер пристально следил за его карьерой, вел переписку и решил привлечь певца к запланированной постановке в Париже трех своих опер: Ниман и Тихачек должны были выступать, соответственно, в ролях Тангейзера и Лоэнгрин, а также поочередно исполнять партию Тристана.

Как известно, единственной реализованной частью проекта стала парижская редакция «Тангейзера» с Ниманом в заглавной роли. Тенор принял приглашение с энтузиазмом в надежде, что успех откроет ему новые перспективы. 2 июля 1860 года прошел на сцене Орéра необходимый, но чисто формальное «прослушивание», исполнив гимн Венере из второго акта и рассказ Тангейзера. Присутствующие (в их числе княжеская чета Меттерних, благодаря личной просьбе которых император Наполеон III дал распоряжение осуществить постановку «Тангейзера» в Париже) были поражены. Правда, Вагнера насторожила артистическая незрелость певца, который действовал на сцене по большей части инстинктивно [11, S. 294]. Однако для устранения недостатков оставалось достаточно времени — контракт Нимана с парижской оперой был подписан до 31 мая 1861 года и не предполагал иных обязанностей, кроме подготовки и исполнения «Тангейзера». Более того: дату премьеры определял сам композитор.

Репетиции, начавшиеся в сентябре 1860 года, поначалу внушали оптимизм. Постепенно, однако, становилось ясно, что Ниман вовсе не намерен беспрекословно выполнять указания композитора. Он ведь освоил партию Тангейзера самостоятельно, добился признания у немецкой публики и теперь жаждал продемонстрировать свои лучшие достижения французам. Да и вообще Ниман не привык церемониться с коллегами по цеху — в том числе со старшими по возрасту и положению.

В Ганновере артист как-то повздорил с капельмейстером Бернхардом Шольцем. Ссора случилась в антракте «Лоэнгрин» и завершилась актом рукоприкладства: метким ударом Ниман сбил с Шольца шляпу. За это певца посадили в тюрьму на четыре недели, в течение которых он развлекался исполнением песни заточенного в башне Манрико из 1-й сцены IV акта «Трубадура». Король, благоволивший к строптивому тенору, не только досрочно помиловал его, но и отпустил на премьеру «Тангейзера».

В Париже Ниман почти сразу вступил в конфликт с Гансом фон Бюловом, который отзывался о нем не иначе как о «невыразительном баритоне», не разделял всеобщих восторгов по поводу его внешности, но особенно возмущался недостаточно уважительным отношением певца к Вагнеру и его музыке.

Положение еще более осложнилось, когда стало ясно, что премьера будет освистана парижским бомондом⁷. Потеряв надежду на личный триумф, тенор стал во всем противоречить композитору, заявил, что после премьеры он больше никогда не будет иметь дела ни с Вагнером, ни с его операми, а под конец и вовсе впал в депрессию.

В кризисной ситуации Вагнер повел себя как чуткий и тактичный наставник. Видимо, создатель образов Риенци и Тангейзера понимал, что перед ним не просто грубиян и дебошир, но творческая личность, исполненная противоречий, наделенная «интеллектуальной мощью, физической силой, несравненной экспрессией»⁸. О сложности этой натуры писали современники, в частности второй сын певца. По свидетельству Готфрида, Ниман сохранил в своем характере многие черты немецкого крестьянина, страстно увлекался охотой, но при этом много и вдумчиво читал, особенно исторические, научные и философские трактаты, и был наделен бесспорным артистизмом.

21 февраля 1861 года Вагнер отправил Ниману письмо на шестнадцать страницах, пронизанное горечью и почти отеческой заботой (к моменту написания композитору было 47 лет, а певцу — 29). Отлично понимая психологию тенора, Вагнер просит его начать с последней страницы, чтобы, в зависимости от настроения, либо разорвать письмо, не читая, либо вернуться к началу и запастись терпением. В последних абзацах композитор выражает надежду, что провала удастся избежать, если

⁷ См.: [22, с. 241].

⁸ Слова сопрано Лили Леман, партнерши Нимана по сцене [23, S. 240].

данное письмо поможет преодолеть исполнительские трудности. Он просит тенора успокоиться, беречь себя и относиться к автору более уважительно.

Наиболее ценный для исследователя раздел письма посвящен чисто вокальным проблемам партии Тангейзера, которых мы уже касались в разделе о Тихачеке. Здесь нужно добавить, что именно Тихачек первым попросил Вагнера сделать купюру в финале второго действия, чтобы сохранить силы для третьего акта, прежде всего для рассказа Тангейзера — ведь он традиционно считается кульминационным номером в этой партии. Однако для Вагнера перипетией в драматургии оперы был ансамблевый финал второго действия, где доминирует партия Тангейзера: «Именно здесь решается судьба всего спектакля!» [24, S. 57].

Чтобы побудить Нимана в момент исполнения ансамбля вообще не думать о третьем акте, петь, как будто это последние реплики в его жизни, Вагнер раскрыл купюру, которую вслед за Тихачеком делали в финале второго акта все тенора. На протяжении двадцати тактов — начиная со слов Тангейзера «Zum Heil den Sündigen zu führen» он снял партии солистов и хора, оставив тенора наедине с оркестром вплоть до возгласа «Сжался надо мной!» — «Er barm' dich mein!» (на языке парижской премьеры «pitié pour moi»). Находка так понравилась композитору, что 21 февраля 1861 года он прямо из Парижа написал в Дрезден Тихачеку, призывая в дальнейшем исполнять ключевой для драматургической концепции эпизод именно таким образом [24, S. 61].

Мы не знаем, откликнулся ли на этот призыв Тихачек и как пел Ниман в финале второго действия. Но в рассказе Тангейзера он полностью пренебрег советами Вагнера, продемонстрировав всю свежесть и мощь своего голоса в момент, когда композитор желал от певца «призрачной беззвучности», «трогательной мягкости», постепенного пробуждения от безумия к свету⁹.

После парижского фиаско пути Вагнера и Нимана надолго разошлись. Вагнер бросил все силы на поиски идеального Тристана, а Ниман продолжил свою звездную карьеру. В 1863 году в Баден-Бадене тенор совершенствовал свое вокальное мастерство под руководством Полины Виардо-Гарсиа, а в 1864 году выступил в качестве приглашенного певца в Мюнхене, исполнив заглавные партии в «Лознгрине», «Тангейзере», «Фаусте» и «Трубадуре». Там-то и услышал Нимана будущий король Людвиг II Баварский, на которого этот Лознгрин произвел неизгладимое впечатление. Именно Людвиг попытался несколько лет спустя привлечь певца к «эталонным» постановкам «Лознгрин» и «Тангейзера» в Баварской опере¹⁰. Однако

⁹ Об этом свидетельствует сообщение композитора о парижской премьеры Тангейзера в немецкой Allgemeine Zeitung, опубликованное 7 апреля 1861 года [см.: 25, s. 191].

¹⁰ Под «эталонными» понимаются постановки, осуществленные под скрупулезным контролем самого Вагнера в полном соответствии с его замыслом и, разумеется, без купюр. Идея таких постановок принадлежит Людвигу II Баварскому.

тенор отказался исполнять партии без привычных ему купюр. А Вагнер в письме из Цюриха от 1 мая 1866 года настоятельно отговаривал короля от сотрудничества с окончательно опротивевшим ему «ловцом эффектов» — пусть талантливым, но неотесанным артистом [26, S. 30]. Тем не менее, обстоятельства вновь свели их в ходе подготовки первого Байрёйтского фестиваля (1876).

Одна из причин возобновления отношений видится в том, что Вагнеру так и не удалось создать собственную полноценную певческую школу. О воспитании молодых певцов для эталонных постановок своих музыкальных драм композитор задумался еще до безвременной кончины Шнора. Однако сотрудничество сначала с Фридрихом Шмиттом, автором «Большой вокальной школы для Германии», а затем с его учеником Юлиусом Геом, готовившим исполнителей для мировой премьеры «Кольца нибелунга» (1876), так и не привело к заветной цели¹¹. Волей-неволей пришлось привлечь к главному проекту своей жизни самого знаменитого на тот момент вагнеровского тенора Германии.

В 1872 году при посредничестве Франца Бетца (бас-баритон, первый исполнитель партий Ганса Сакса и Вотана) контакт с Ниманом был восстановлен. На церемонии закладки фестивального театра в Байрёйте 22 мая 1872 года тенор участвовал в исполнении Девятой симфонии Бетховена под управлением Вагнера. Годом позже, в Берлине, он представил в концерте весеннюю песню Зигмунда из «Валькирии» и сценуковки меча из «Зигфрида», в апреле 1875-го в другом концерте — сцену смерти Зигфрида из «Гибели богов». 20 марта 1876 года Ниман выступил в заглавной партии на берлинской премьеры «Тристана» [18, S. 48—49].

Правда, с началом репетиций «Кольца» в Байрёйте возникли проблемы, грозившие новым конфликтом. С момента первой встречи Вагнера с Ниманом прошло почти 20 лет, и теперь уже композитор видел в нем идеального Зигмунда. Певец же претендовал на более выигрышную, по его мнению, партию Зигфрида. Компромиссное решение исключалось: Вагнер не считал возможным использовать одного исполнителя для партий отца и сына в спектаклях, идущих непосредственно друг за другом, поскольку это разрушало театральную иллюзию.

Поначалу тенор сопротивлялся, даже пытался демонстративно вернуть автору партитуру «Валькирии», но затем смирился. И если домашние репетиции с Вагнером за фортепиано шли со скрипом, то на сцене талант Нимана раскрылся во всем блеске. Его Зигмунд стал украшением всего фестиваля, затмив молодого Зигфрида, партию которого Георг Унгер около года готовил специально к фестивалю под руководством Гея.

¹¹ Шмитт был уволен из мюнхенской Королевской школы музыки в 1867 году, пришедший ему на смену Гей работал до 1883 года, однако после кончины Вагнера Козима отказалась от услуг маститого педагога.

Окрыленный триумфом (многие считают байрёйтского Зигмунда пиком его карьеры), Ниман попытался убедить Вагнера отдать ему на фестивале хотя бы партию Зигфрида в «Гибели богов», но снова получил отказ. Само собой разумеется, что семь лет спустя роль Парсифаля ему не предлагалась: слишком велика была разница в возрасте артиста и героя. «Эталонного» Парсифаля Вагнер так и не услышал: ни один из трех молодых теноров, выбранных на эту роль, его не удовлетворил.

Полгода спустя на похоронах композитора Ниман нес гроб Вагнера в числе двенадцати избранных. В 1886 году он стал главной звездой немецких сезонов в нью-йоркской Метрополитен-опера, где, среди прочих вагнеровских партий, исполнил и Зигфрида в «Гибели богов». Театральные подмостки певец покинул в 1888-м, а концертные выступления завершил четыре года спустя в Берлинской филармонии.

В заключение стоит сформулировать основные качества идеального *Heldentenor*, о котором Вагнер мечтал всю жизнь. Красивый и сильный голос, обладающий множеством нюансов, вплоть до нежнейшего *pianissimo*, внешность и возраст, соответствующие облику героя, артистизм, драматическое чутье, умение проникать в образ, высокий интеллект, физическая выносливость и, конечно же, преданность Вагнеру и его произведениям.

История взаимоотношений композитора с ведущими исполнителями его времени — как, впрочем, и вся последующая история исполнения вагнеровских опер, заставляют предположить, что достичь этого идеала невозможно. Однако сам Вагнер не даром не уставал пропагандировать свои художественные принципы всеми доступными средствами, — каждый из его любимых теноров в свои звездные моменты в той или иной степени приближался к идеалу и тем самым давал стимул для дальнейших поисков в этом направлении.

При всем несхождении характера дарования и человеческих качеств Тихачека, Шнорра и Нимана, все они, наряду с вагнеровским репертуаром, блистали также в традиционных итальянских и французских операх, причем в партиях, ассоциируемых сегодня преимущественно с лирико-драматическими и даже чисто лирическими тенорами. Это дает основания утверждать, что на титул «вагнеровского тенора» могут претендовать по-настоящему профессиональные и целеустремленные исполнители, воспитанные в любой национальной школе.

Список литературы

1. *Wagner R.* Mein Leben. In 2 Bd.: Bd.: 1. — München: F.Bruckmann A.G., 1911.
2. *Wagner R.* Sämtliche Briefe: Bd. 10. 17. August 1858 bis März 1859. Hrsg. von Andreas Mielke. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2000.
3. *Wagner R.* Sämtliche Briefe: Bd. 8. April 1856 bis Juli 1857. Hrsg. von Hans-Joachim Bauer, Johannes Forner. — Deutscher Verlag für Musik, 1991.
4. *Hey J.* Richard Wagner als Vortragsmeister. Erinnerungen, hrsg. von Hans Hey — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
5. *Verdino-Süllwold C.M.* We Need a Hero! Heldenentors from Wagner's Time to the Present. — West New York, NJ: Weiala Press, 1989.
6. *Emmons S.* Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior. — N. Y.: Schirmer Books, 1990.
7. *Chorley H.F.* Modern German Music. In 2 vol. Vol. 1.: Recollections and Criticisms. — London: Smith, Elder & Co., 1854.
8. *Fischer J.M.* 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.
9. *Wagner R.* Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1888.
10. *Wagner R.* Über die Aufführung des «Tannhäuser». Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper // *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Bd. 5. — Leipzig: Verlag von T.W. Fritzsche, 1872.
11. *Wagner R.* Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe, 1853—1871. Hrsg. von W. Golther. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.
12. *Förster. Ander, Alois* // *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 1. — Leipzig: Duncker & Humblot, 1875.
13. *Wagner R.* Richard Wagner an Minna Wagner. Bd. 2. — Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, 1908.
14. *Wagner R.* Richard Wagner Briefe, ed. Hanjo Kesting. — München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1983.
15. *Duff Short T.* Aloys Ander // *The Musical World*. Vol. 42. — London, 1864. — No.53. P. 839.
16. *Garrigues, C.H.N.* Ein Ideales Sängerpaar: Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld. — Berlin: Hermann Wendt, 1937.
17. *Wagner R.* Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld // *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Bd. 8. — Leipzig: Verlag von T.W. Fritzsche, 1873.
18. *Sternfeld R.* Albert Niemann. — Berlin: Schuster & Loeffler, 1904.
19. *Bülow H. von.* Briefe und Schriften. In 8 Bd. Bd. 3. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.
20. *Newman E.* The Life of Richard Wagner. In 4 vol. Vol. 4 — Cambridge University Press, 2014.
21. *Wagner R.* Mein Leben. In 2 Bd.: Bd. 2. — München: F. Bruckmann A.G., 1911.
22. *Левик Б.В.* Рихард Вагнер. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
23. *Lehmann L.* Mein Weg. — Leipzig: S. Hirzel, 1920.
24. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. Bd. 13: Briefe des Jahres 1861. Hrsg. von M. Dürrer und I. Kraft. — Wiesbaden, u.a.: Breitkopf & Härtel, 2003.
25. *Wagner R.* Bericht über die Aufführung des «Tannhäuser» in Paris // *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Bd. 7. — Leipzig: Verlag von T.W. Fritzsche, 1873.
26. *Wagner R.* König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel / Richard Wagner Ludwig II, Bayern König. — In 5 Bd. Bd. 2. — Karlsruhe: Braun, 1936.