

МУЗЫКА

УДК 782.1

**Из воспоминаний Марианны Брандт
(к истории первых постановок опер Рихарда Вагнера
и Антона Рубинштейна)****Н. О. Власова*^{1, 2}¹ Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6² Государственный институт искусствознания,
Российская Федерация, 125000, Москва, Козицкий пер., 5

Для цитирования: Власова, Наталья. “Из воспоминаний Марианны Брандт (к истории первых постановок опер Рихарда Вагнера и Антона Рубинштейна)”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 2 (2019): 204–237. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.201>

Публикация знакомит читателя с мемуарами немецкой певицы Марианны Брандт (1842–1921), одной из прославленных оперных артисток своего времени. Будучи на протяжении многих лет солисткой Берлинской придворной оперы, она гастролировала на ведущих оперных сценах мира и была участницей ряда выдающихся постановок. Одной из них стала премьера в Берлине оперы Антона Рубинштейна «Маккавей» (1875), где Брандт с огромным успехом исполнила партию Лии. Другим историческим событием, к которому она была причастна, стали два первых фестиваля в Байройте. Рихард Вагнер имел случай оценить дарование Брандт в берлинской премьере «Нюрнбергских мастерзингеров» (1870) и спустя несколько лет пригласил певицу участвовать в первом исполнении «Кольца нибелунга» на фестивале в Байройте (1876). Впоследствии она исполнила партию Кундри на премьере «Парсифаля» (1882). Рукопись воспоминаний певицы, состоящая из 52 глав, хранится в ее личном фонде в Венской библиотеке в Ратуше. Целиком они никогда не публиковались. Для настоящей статьи были отобраны пять глав, посвященных наиболее ярким страницам ее художественной биографии — сотрудничеству с Рубинштейном и Вагнером. Эти воспоминания дают возможность глазами очевидца и участника взглянуть на важные события музыкальной истории XIX в. В них воссоздаются неизвестные подробности работы над оперными постановками и сопровождающие их обстоятельства, возникает

* Вступительная статья, публикация, расшифровка рукописи, перевод и комментарии Н. О. Власовой.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

целая галерея музыкантов, с которыми работала певица, — композиторов, дирижеров, певцов и их окружения, передается атмосфера, сопровождавшая первые байройтские фестивали. Публикация сопровождается подробными комментариями и редкими иллюстративными материалами.

Ключевые слова: Марианна Брандт, музыкальный театр, Антон Рубинштейн, «Маккавеи», Рихард Вагнер, Байройтские фестивали, «Кольцо нибелунга», «Парсифаль».

Имя певицы Марианны Брандт (Marianne Brandt, 1842–1921, настоящее имя Мария Бишоф) сегодня мало что говорит не только российским, но и немецким и австрийским музыкантам. Между тем в 1870–1880-е годы она была одной из прославленных примадонн европейской оперной сцены. Современники причисляли ее к «наиболее значительным драматическим певицам своего времени» и называли «исполнительницей большого стиля, высокоталантливой и творческой в своих трактовках», артисткой «захватывающего темперамента» [1, S. 121].

Марианна Брандт родилась и получила музыкальное образование в Вене. Она училась в Венской консерватории у Терезы Янда (Маршнер). Дебют артистки, под псевдонимом Марианна Брандт, состоялся 1 января 1867 г. в Ольмюце (Оломоуце) в роли Рахили в опере «Жидовка» Ф. Галеви; там же она исполнила партию Азучены в «Трубадуре» Дж. Верди, ставшую впоследствии одной из ее коронных ролей, и Валентины в «Гугенотах» Дж. Мейербергера. В 1869–1870 гг. во время летних отпусков начинающая певица совершенствовалась в Баден-Бадене у Полины Виардо-Гарсиа, которая, по словам биографа Брандт, «называла ее своей самой одаренной ученицей» [2, S. 37].

Почти сразу же молодая певица привлекла внимание дирекции Берлинской придворной оперы, и после недолгого ангажемента в Граце ее дальнейшая артистическая карьера была связана с этой оперной сценой, одной из самых блестящих в Европе. В 1868–1882 гг. она служила в этом театре (с небольшим перерывом в 1873–1874 гг.), где, в частности, участвовала в первых исполнениях опер «Гермиона» М. Бруха (1872) и, с огромным успехом, «Маккавеи» А. Рубинштейна (1875). Не меньшее признание артистка снискала в берлинских премьерах «Аиды» Верди (1874, Амнерис) и, «Тристана и Изольды» Р. Вагнера (1876, Брангена; в 1882-м она пела Брангену на премьере этой оперы в Лондоне). В 1879 г. в знак признания заслуг ей было присвоено почетное звание королевской прусской каммерзенгерин (рис. 1).

Репертуар Брандт был огромен. Благодаря необычайно широкому диапазону



Рис. 1. Марианна Брандт

голоса (от *g* до *d*³) она могла исполнять как контральтовые, так и сопрановые партии — из последних она пела Донну Эльвиру в «Дон Жуане», Леонору в «Фиделио». «Выдающаяся драматическая певица своего времени» [3, S. 105], она гастролировала на ведущих оперных сценах мира. В ноябре 1884 г. Брандт дебютировала на сцене Метрополитен-оперы и оставалась там до 1888 г. Она выступала в партиях Амнерис, Эглантины («Эврианта» К. М. фон Вебера), Венеры, Ортруды, Эрды, Магдалены (соответственно «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Зигфрид», «Нюрнбергские майстерзингеры» Р. Вагнера), Зибеля («Фауст» Ш. Гуно), Астарот («Царица Савская» К. Гольдмарка), Орфея («Орфей» К. В. Глюка) и др. Всего на сцене Метрополитен-оперы она выступила 160 раз в 18 партиях. Вернувшись в 1888 г. после окончания артистической карьеры в родной город Вену, Марианна Брандт была востребованным вокальным педагогом. Ее голос сохранился в трех записях, сделанных в 1905 г. фирмой Pathé¹.

В публикации к 60-летию Брандт в 1902 г. венская газета *Neue Freie Presse* писала: «Хотя вокальное искусство певицы по современным понятиям внушало полное уважение — еще никто не спел с таким пылом трудные колоратуры Эглантины, как она! — но все же было заметно, что для нее важны не просто оттенки, но многокрасочная разработка драматического характера, что актерское стояло для нее по меньшей мере на той же высоте, что и чисто вокальное. Поэтому лучше всего ей удавались роли, в которых — будь то в простой или сложной форме — присутствовала острая, даже резкая характеристичность. Ее Фидес [“Пророк” Дж. Мейербера], Ортруда, Амнерис, ее Фурия ненависти (“Армида” [К. В. Глюка]), Адриано (“Риенци”), Азучена, Лия (“Маккавей” Рубинштейна) были свершениями, которые неизгладимо запечатлелись в памяти и пленяли, трогали, захватывали и потрясали как множеством увлекательных деталей, так и единым большим стилем» [4, S. 7].

Значительная часть архива Марианны Брандт хранится в Вене, в Венской библиотеке в Ратуше. В основном его составляют письма (в числе корреспондентов Брандт были Клара Шуман, Эдуард Ганслик, дирижеры Иоганн Хербек, Вильгельм Ян, Феликс Мотль, певицы Полина Виардо-Гарсия, Лилли Леман, Анна Бар-Мильденбург, пианист Теодор Лешетицкий). Здесь же находятся ее воспоминания, озаглавленные так: «Из моего Кодака: фотографии и силуэты из путешествия через царство сцены, снятые и зафиксированные Марианной Брандт» (*Aus meinem Kodak. Licht und Schattenbilder von der Reise durch das Reich der Bühne aufgenommen und fixiert durch Marianne Brandt*) [1].

Рукопись не датирована, но на основе названия можно предположить, что она появилась не ранее 1900 г., когда фирма «Кодак» вывела на рынок фотокамеру «Брауни», ставшую первой массовой моделью фотоаппарата. Кроме того, на время ее возникновения косвенно указывают еще некоторые обстоятельства. В 1902 г. по случаю 60-летнего юбилея певицы газета *Illustriertes Wiener Extrablatt* поместила ее мемуары — три кратких рассказа о пребывании в Веймаре и Берлине [5, S. 6–7]. Хотя они неизбежно перекликаются с манускриптом из венского архива, это другие тексты, которые в чем-то могут дополнить основной корпус воспоминаний певицы. Они были написаны специально по заказу газеты. Не исключено, что именно этот

¹ Были записаны песня Р. Шумана «Весенняя ночь» (*Frühlingsnacht*), застольная песня Орсини из оперы «Луcreция Борджиа» Г. Доницетти и ария Фидес из «Пророка» Дж. Мейербера.

опыт и подтолкнул Брандт к созданию развернутого, хронологически выстроенного цикла мемуарных зарисовок — отдельных «кадров» из ее артистической биографии. Так или иначе, в 1910 г. в венской газете *Neue Freie Presse* были напечатаны воспоминания Брандт о Полине Виардо [6, S. 1–2] — три очерка, соответствующие второй, третьей и седьмой главам рукописи «Из моего Кодака». Очевидно, к этому времени уже была написана по крайней мере часть мемуаров австрийской певицы. Другие их публикации нам неизвестны.

Венская рукопись состоит из 52 небольших глав, в которых в хронологическом порядке рассказывается о различных эпизодах из богатой творческими событиями и контактами жизни артистки. Среди тех, кого она упоминает, Полина Виардо-Гарсиа, Франц Лист, Антон Рубинштейн, Рихард Вагнер, Камиль Сен-Санс, Леопольд Дамрош и многие другие музыканты. При изложении фактов Брандт весьма точна, как правило, они находят подтверждение в иных источниках; не исключено, что при написании мемуаров она пользовалась другими своими записями, возможно дневниками. Она вспоминает не только артистические события и встречи — немало страниц посвящено различным жизненным ситуациям, которые произвели на нее неизгладимое впечатление (забавным случаям, семейным происшествиям, болезням, смертям, общению с коронованными особами и т. п.).

Для русской публикации мы отобрали несколько глав, где рассказывается о сотрудничестве певицы с Антоном Рубинштейном и Рихардом Вагнером. Марианна Брандт была несравненной исполнительницей роли Лии в опере Рубинштейна «Маккавей». Своим успехом, обеспечившим широкое исполнение на европейских сценах, это сочинение было во многом обязано именно ей.

Брандт считалась выдающейся вагнеровской певицей своего времени. При этом отношения певицы с Вагнером и его кругом складывались непросто, хотя композитор отдавал должное ее артистическому дарованию. Он остался доволен тем, как она исполнила партию Брангены в берлинской премьере «Тристана и Изольды» под его руководством (1876), и хотел, чтобы она пела Вальтрауту в «Гибели богов». В апреле 1876 г., во время активной подготовки к первому исполнению цикла «Кольцо нибелунга» в Байройте, в письме к певице Лилли Леман Вагнер защищает Брандт от нападок коллег: «В отношении фройляйн Брандт я хотел бы от всех вас большей справедливости: то, что она по художественному результату будет выше других, открылось мне при сравнении с этими известными мне другими. Непривлекательное в чертах ее лица становится заметным только вне сцены и именно в *моем* театре полностью исчезает, и ее стройная фигура будет единственным и притом выигрышным средством воздействия» (письмо от 25 апреля 1876 г. [7, S. 187])². Тем не менее участие Брандт в тетралогии состоялось лишь по стечению обстоятельств.

О том, насколько Вагнер ценил Брандт, красноречивее всего свидетельствует приглашение ее на роль Кундри в премьере «Парсифаля». Эта работа должна была стать венцом их сотрудничества, однако и она была омрачена рядом недоумений и разногласий. По свидетельству биографа Вагнера К. Ф. Глазенапа, композитор был не вполне удовлетворен тем, как Брандт трактовала эту роль:

² Менее расположена к певице была Козима Вагнер, которая 16 августа 1874 г. записала в своем дневнике: «Фройляйн Брандт музыкально очень хорошая и способная, но очень некрасивая. Венское дитя народа, без малейшей культуры» [8, S. 845].

ей не хватало простоты, порой она «привносила нечто чуждое стилю произведения», излишне подчеркивая свои реплики и исполняя их в характере арии, «у нее была школа, был стиль <...>, но в этом сквозило что-то от стиля Мейербера». «Он (Вагнер. — Н. В.) уважал ее характер, считал “великолепной личностью”, но должен был оградить свое создание от ее манеры исполнения», — заключает историк [9, S. 661]. Так или иначе, Вагнер больше не планировал приглашать Брандт на роль Кундри. В архиве Брандт в Венской библиотеке в Ратуше хранятся ее письма к Паулине Бишоф (вероятно, сестре), отправленные из Байройта в июле-августе 1882 г. (всего более пятидесяти). Она писала почти ежедневно, и ее корреспонденция по сути является личной хроникой подготовки к первому исполнению «Парсифаля». Расшифровка этих писем может стать ценным дополнением к ее воспоминаниям и обогатить новыми деталями известные обстоятельства, относящиеся к этой судьбоносной премьере.

Мемуары Брандт позволяют не только познакомиться с незаурядной певицей. Они дают возможность глазами очевидца и участника взглянуть на выдающиеся события музыкальной истории XIX в., погрузиться в живой, многонаселенный мир немецкой музыки того времени, частью которого она была, и убедиться в том, что этот мир с его хитросплетениями артистических отношений, амбиций, судеб, художественных помыслов и деяний и поныне продолжает притягивать к себе и удивлять (рис. 2).

* * *

IV. БУРНАЯ ПРЕМЬЕРА

Если сегодня на театральной афише появляются «Майстерзингеры», для многих сотен слушателей это означает предвкушение ничем не омраченного художественного наслаждения, при котором ни один диссонанс не мешает все новым и новым всплескам энтузиазма. Но так было не всегда.

Современное поколение не имеет представления о том, какое возбуждение вызвало это грандиозное произведение в свое время, когда на Вагнера нападали со всех сторон и число его противников было велико, а друзей и поклонников — ничтожно.

Я хочу рассказать о первом исполнении «Майстерзингеров» в Берлине, где я находилась в центре борьбы — на стороне слабых, то есть вагнерианцев.

На 8 февраля 1870 г. была назначена первая репетиция под фортепиано, а 22 марта, в день рождения короля³, должна была состояться премьера.

Поскольку сочинение для того времени заключало почти непреодолимые сложности, а наш капельмейстер и без того был сильно перегружен и не имел времени для разучивания, для подготовки певцов и оркестра был выписан капельмейстер Эберле из Мюнхена⁴, который работал там под руководством Вагнера и отлично знал его сочинения.

³ Вильгельм I (1797–1888) — король Пруссии (с 1861 г.), германский император (с 1871 г.).

⁴ Карл Эберле (Carl Eberle, 1826–1871) — немецкий дирижер. Работал в театрах Магдебурга и Цюриха. В 1868 г. в качестве репетитора готовил премьеру оперы «Нюрнбергские майстерзингеры» в Мюнхене. В последующие годы там же он участвовал в работе над возобновлением «Тристана и Изольды» и над премьерным показом «Золота Рейна» (22 сентября 1869 г.). Вагнер ценил его за скрупулезную точность и педантичность при разучивании. Эберле страдал от психического заболевания и скончался в возрасте 44 лет.

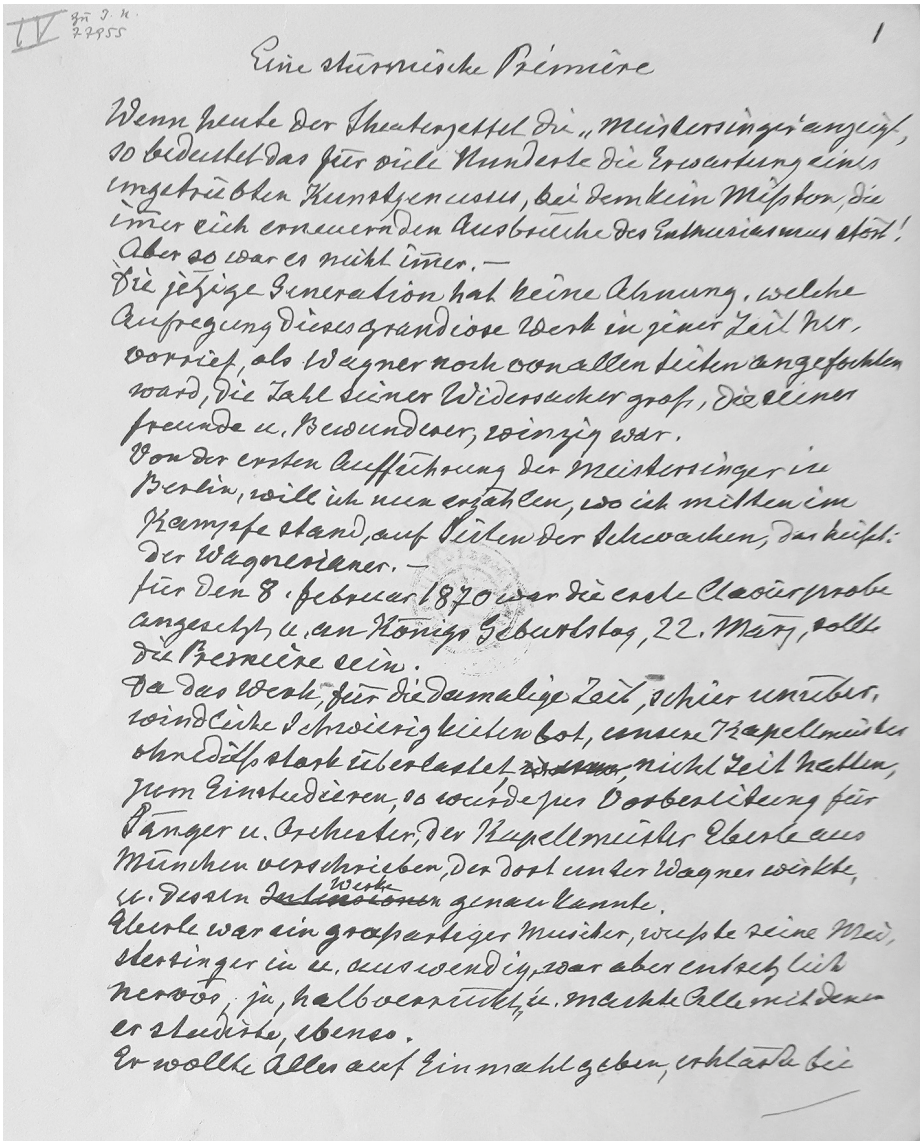


Рис. 2. Страница из воспоминаний Марианны Брандт, глава «Бурная премьера» [1]

Эберле был великолепным музыкантом, знал своих «Майстерзингеров» вдоль и поперек, был, однако, ужасно нервным, прямо-таки полусумасшедшим и делал такими же всех, с кем занимался.

Он хотел дать сразу всё, о каждом такте рассказывал, что представлял себе здесь Вагнер, при этом впадал в форменный экстаз, делал восклицания, но при этом забывал о том, что, дабы полностью проникнуть в намерения композитора, сначала ведь надо освоить ноты и текст. (Характеризуя рвение Эберле, добавлю здесь, что когда я попросила его однажды пройти со мной Ортруду, он разбил на моем фортепиано не меньше пяти молоточков — так он барабанил на нем в воодушевлении на протяжении трех с половиной часов!)

Поскольку Маллингер⁵ (Ева) и Бетц⁶ (Сакс) разучивали и исполняли свои роли в Мюнхене под руководством Вагнера⁷, Ниман⁸ (Штольцинг) находился в отпуске, из больших ролей с Эберле надо было заниматься только Давиду, Погнеру и Бек-мессеру, исполнители которых относились к делу с энтузиазмом.

Большие сложности возникли, однако, с остальными артистами; почти все они занимались с неохотой, поскольку были антивагнерианцами и считали *эту* музыку бессмыслицей. Один из них зашел так далеко, что совершенно серьезно сказал: «Посмотрите-ка, Вагнер *специально* написал этот вздор (сцену драки) так, чтобы все с ней намучились, а потом заявит: “Вот я вас всех одурачил, а вы и поддались!”». С такими субъектами, конечно, непросто было работать, но спокойствие и благо-разумие заставили бы их опомниться. Эберле, однако, был не тем, кто может раз-рядить обстановку, он все только усугубил своей нервозностью, и даже я (Магда-лена), не боявшаяся при разучивании никаких трудностей, бросила один раз ноты и заявила: таким образом я учить не могу! С оркестром тоже все время возникали трения, ежедневно шли многочасовые репетиции, но дело не продвигалось, потому что оркестранты при этом так же нервничали, как и певцы.

24 февраля наконец дело дошло до первой сидячей репетиции с оркестром, но это был еще хаос. Последовало множество репетиций по три часа и более, и 14 марта состоялась первая сценическая репетиция с оркестром под управле-

⁵ Матильда Маллингер (Mathilde Mallinger, 1847–1920) — австрийская певица (сопрано). Начала артистическую карьеру в 1866 г. в Мюнхенской придворной опере, где дебютировала в партии Нормы в одноименной опере В. Беллини. На этой сцене она активно участвовала в исполнении опер Вагнера «Тангейзер» (Елизавета) и «Лоэнгрин» (Эльза), а в 1868 г. выступила в роли Евы в первом исполнении «Нюрнбергских мастерзингеров». В 1869–1882 гг. — солистка Берлинской придворной оперы.

⁶ Франц Бетц (Franz Betz, 1835–1900) — немецкий певец (бас-баритон). С 1859 до 1897 г. служил в Берлинской придворной опере, оставаясь одним из ее ведущих солистов. Был первым исполнителем роли Ганса Сакса в премьере «Нюрнбергских мастерзингеров» в Мюнхене (1868). Наряду с А. Ниманом участвовал в исполнении Девятой симфонии Бетховена на церемонии закладки первого камня Байройтского театра (1872). В премьерном показе «Кольца нибелунга» в Байройте выступил в роли Вотана. Его исполнение монолога Вотана во втором акте «Валькирии» Вагнер назвал «самым необыкновенным», что «до сих было пор сделано на ниве музыкально-драматического» [10, S. 154].

⁷ Премьера «Нюрнбергских мастерзингеров», которой дирижировал Ганс фон Бюлов, состоялась в Мюнхене 21 июня 1868 г. при деятельном участии автора, который во многом определил также режиссерское решение и сценографию спектакля. Желанию Вагнера, чтобы последующие постановки как можно ближе следовали примеру мюнхенской, не суждено было сбыться. Несмотря на то что поначалу опера вызвала неоднозначную реакцию слушателей (многие находили ее музыку невразумительной), она быстро распространилась на театральных сценах Европы.

⁸ Альберт Ниман (Albert Niemann, 1831–1917) — немецкий певец (тенор), один из самых выдающихся оперных артистов Германии своего времени. Несмотря на то что первая встреча с Вагнером в связи с парижской премьерой «Тангейзера» (1861) окончилась конфликтом, Ниман впоследствии стал одним из его любимых артистов и прославился исполнением вагнеровских партий, в которых выступал на крупнейших оперных сценах мира. В 1866–1888 гг. он был солистом Берлинской придворной оперы, где пел, в частности, Риенци, Тангейзера, Лоэнгрин, Вальтера фон Штольцинга. Вагнер рассматривал его кандидатуру на роль Зигфрида в премьерном показе «Кольца нибелунга» в Байройте (1876), однако в итоге посчитал, что его баритональному тембру лучше будет соответствовать партия Зигмунда, в которой певец в итоге и выступил. Э. Ганслик считал Нимана «совершенным интерпретатором Вагнера», превосходно воплощавшим наиболее своеобразные черты вагнеровского стиля — «декламационную манеру и подчеркнуто драматическое преподнесение». «В обоих этих пунктах, — продолжает Ганслик, — Ниман — мастер и превосходит всех своих немецких собратьев» (цит. по: [11, S. 499]). О Нимане см. также: [12, с. 51–7].

нием капельмейстера Экерта⁹, а Эберле отклонялся и вернулся в Мюнхен (где он, бедняжка, вскоре скончался).

С этого времени все шло спокойнее и потому относительно быстрее и лучше, однако было ясно, что премьеры 22 марта не состоится. Между тем весь Берлин уже пребывал в волнении, уже приехали и хотели попасть на репетиции многие иногородние музыканты. Король и прибывшие на праздничные торжества по случаю дня рождения князя находились в театре часами и даже поднимались на сцену, чтобы все внимательно рассмотреть и получить разъяснения.

На одной из последних репетиций, когда перед третьим актом я вышла на сцену за домом Ганса Сакса, король и его брат принц Карл Прусский стояли впереди у рампы и разговаривали с господином фон Хюльзенем¹⁰. Принц увидел меня через открытую дверь, подошел ко мне и сказал, что ему очень понравилась моя игра во втором действии. Тут же подошел и король — я впервые видела его так близко — и обратился ко мне в своей приветливой манере, улыбаясь: «Сегодня впервые вижу Вас с Вашими собственными волосами. Вы ведь белокурая, а на сцене в основном в черных париках — Азучена или Ортруда, которые в Вашем исполнении очень хороши, превосходная работа». Потом я должна была ответить королю еще на множество вопросов относительно «Майстерзингеров», так ли трудно это произведение и в чем эти трудности заключаются — он обо всем хотел знать, пока наконец с поклоном не подошел господин фон Хюльзен и не сообщил, что пора начинать третий акт. Лишь тогда я заметила, что все ждали, пока закончится этот разговор.

Это маленькое интермеццо не только осталось незабываемым воспоминанием для меня, но также показывает, насколько велик был интерес к этому произведению вплоть до самых высоких кругов. Ждали чего-то совсем нового, необычайного — трудно себе это представить сегодня, когда «Майстерзингеров» дают на самых малых сценах. Наконец 30 марта состоялась генеральная репетиция и 1 апреля премьеры. Это был сногшибательный вечер!

Поначалу все шло хорошо. Ниман (Вальтер) спел свою песню *da caro*. Конечно, при этом сильно шикали, но шикающих вскоре захлопали, и в конце действия певцов и дирижера много вызывали. Вагнерианцы торжествовали!

Во втором акте поначалу стояла полная тишина, но когда начал петь Бекмессер, поднялось шиканье и свист, и шум продолжался, пока не опустился занавес, так что его реплики вряд ли были слышны, а потасовка среди слушателей, казалось, была сильнее, чем на сцене. Наш Бекмессер, к счастью, не потерял из-за этого самообладания, и знаменитая сцена драки закончилась «без потерь».

⁹ Карл Экерт (Karl Eckert, 1820–1879) — немецкий дирижер и композитор. Получил хорошее музыкальное образование, среди его учителей были К. Ф. Цельнер и Ф. Мендельсон-Бартольди. В ранние годы прославился как вундеркинд, написав в возрасте десяти лет оперу «Рыбацкая дева», а в тринадцать — ораторию «Руфь». В 1853 г. стал дирижером Венской придворной оперы (Кертнертор-театра), в 1858–1860 занимал пост ее директора. В последующие годы служил дирижером Придворной капеллы в Штутгарте. С 1868 г. и до смерти был капельмейстером Берлинской придворной оперы. Друг и пропагандист творчества Вагнера, Экерт во время работы в Вене и Берлине инициировал местные премьеры целого ряда его опер.

¹⁰ Бото фон Хюльзен (Botho von Hülsen, 1815–1886) — немецкий театральный деятель, в 1851–1886 гг. — генерал-интендант королевских театров в Берлине: Берлинской придворной оперы и Берлинского придворного театра.

Но после конца акта можно было подумать, что театр обрушится, такой начался рев, шиканье, крик, смех, топот, такие вызовы Бекмессера! Наш Бекмессер, обычно занятый в небольших ролях и не избалованный аплодисментами, должен был выходить бесчисленное число раз под взрывы хохота и шиканье вместе с неистовыми рукоплесканиями. В третьем акте шикали умеренно. В месте «Nur mit der Melodei, seid ihr ein wenig frei»¹¹ уже без всяких протестов сильно аплодировали. Так же и после великолепного квинтета. В конце, при сравнительно слабой обструкции, всех участников много вызывали. Спектакль продолжался с шести часов до без четверти одиннадцать.

Из всех рецензий, занявших множество газетных столбцов, никто толком так и не написал о подлинной ценности этого произведения и его успехе. Но почти все сошлись в одном: чтобы опера удержалась в Берлине, нужны большие купюры. И их сделали!

Судя по отзывам публики, никто не нашел в сочинении ничего хорошего. Оно было настолько новым, настолько другим, чем все слышанное ранее, что его невозможно было сразу постичь, и тем не менее оно так возбудило умы, что на первом повторении 3 апреля — как доносилось с разных сторон — ожидался еще больший скандал, чем на премьере. Бетц (Ганс Сакс), однако, отказался выступить, и в этот день поставили «Марту»¹².

7 апреля опера [Вагнера] со множеством купюр и гораздо меньшим шумом, чем на премьере, шла во второй раз. На каждом последующем представлении становилось все тише, и в конце сезона «Майстерзингеры» прочно закрепились в репертуаре. И тут в них даже стали обнаруживать красоты!

XIV. БЛАГОЕ ЖЕЛАНИЕ

Зимой 1873 г. в Берлин приехал с концертами [Антон] Рубинштейн и привез с собой рукопись своей оперы «Маккавеи», чтобы предложить ее Королевской опере¹³.

Предварительно он прошел со мной главную партию Лии, чтобы посмотреть, подходит ли она мне, и я сразу же ею заинтересовалась, поскольку мне пришлось по душе масштабный драматический характер этой матери героев.

Однако в вокальном отношении эта партия, написанная в основном в среднем и низком регистрах, была мне не очень удобна, и я попросила Рубинштейна, если оперу примут, кое-что в ней сделать повыше. «Я представлял себе эту старую женщину именно так, и так всё и останется», — гласил ответ.

Он оставил партитуру в Берлине, чтобы пройти четыре инстанции, которые принимали решение о принятии [к постановке]. Я же в отсутствие либретто и кла-

¹¹ Слова Ганса Сакса, адресованные Вальтеру; в русском переводе В. Коломийцова: «Правда, даете вы мелодии вольный ход».

¹² Опера Фридриха фон Флотова (1847).

¹³ Зимой 1873 г. Рубинштейн не мог приехать в Берлин, так как в сезоне 1872/73 он находился в большом концертном турне по Соединенным Штатам Америки, которое продолжалось с конца сентября 1872 до конца мая 1873 г. По-видимому, описываемые события происходили в конце апреля — начале мая 1874 г.: 13 мая венская газета Neugigkeits-Welt-Blatt сообщила о том, что дирекция Берлинской придворной оперы отклонила партитуру «Маккавеев» Рубинштейна и он направляется из Берлина в Дрезден и Вену, чтобы предложить свою оперу там [13, S. 9].

вира углубилась между тем в драму Отто Людвиг (по которой было написано либретто) и разрабатывала роль с драматической точки зрения в уме.

Но все усилия любви были напрасны! Прежде всего опера не была принята, как говорили, из-за библейского сюжета, и потом в мае 1873 г. я покинула труппу Королевской оперы и, следовательно, уже не могла воплотить Лию. Когда в 1874 г. я возобновила берлинский контракт, Рубинштейн сделал еще одну попытку, его друзья, в особенности капельмейстер Экерт, энергично вступились за него, сомнения были преодолены, и опера принята.

Разучивание ее, однако, продвигалось медленно, главным образом из-за многочисленных больших и сложных хоров, которые требовали значительных усилий и утомляли наших хористов, постоянно очень загруженных. Так подошел март, в котором я должна была уехать в Кёнигсберг на гастроли, перенесенные на это время еще с прошлого сезона. Это было новое препятствие, поскольку сценические репетиции могли начаться только после моего возвращения. Во время пребывания там я продолжала постоянно заниматься Лией, училась у престарелого кантора и раввина еврейским молитвам и благословениям, которые Рубинштейн сочинил на основе оригинальных мелодий, услышанных им от бабушки, и которые я хотела характерным образом передать. Поскольку овладение массовыми сценами тоже представляло большие театральные сложности, премьера оперы состоялась лишь 17 апреля 1875 г.

Рубинштейн дирижировал последними оркестровыми репетициями и первым представлением. Тут он понял, что его упрямство с тесситурой сыграло злую шутку! В финале второго действия, где драматически Лия доминирует, ее вспышки отчаяния, передаваемые в среднем регистре голоса, терялись среди более высоких сопрано, которые их перекрывали. Он закричал из оркестровой ямы: «Брандт, я Вас не слышу!» «Но, дорогой Рубинштейн, я пою изо всех сил, однако как я могу в таком регистре пробиться через высокие голоса?» «Да, тут я сглупил», — чистосердечно признался он! Опера принесла ему огромный внешний успех, ведь в Берлине его очень любили и как пианиста, и как человека. Но и мы, исполнители главных ролей — помимо меня, Бетц (Иуда), Леман¹⁴ (Ноэми), Эрнст¹⁵ (Елеазар), — могли быть довольны выражением слушательской любви, тем более что Берлин остался единственным городом, где «Маккавеи» надолго удержались в репертуаре¹⁶.

¹⁴ Лилли Леман (Lilli Lehmann, 1848–1929) — немецкая певица (сопрано). С 1870 г. — солистка Берлинской придворной оперы; в 1885–1891 гг. выступала в Метрополитен-опере в Нью-Йорке. Славилась универсальностью дарования: ее репертуар насчитывал 170 партий в 114 операх. Блистала в вагнеровском репертуаре (Венера, Ортруда, Изольда, Фрика, Зиглинда, Брунгильда). На первом фестивале в Байройте (1876) исполнила партии Воглинды, Ортлинды и Лесной птицы в «Кольце нибелунга». Много гастролировала на лучших оперных сценах Старого и Нового Света и считалась одной из самых выдающихся певиц своего времени. По поводу премьеры «Маккавеев» она вспоминала: «Марианна Брандт в роли Лии была недосыгаема. Хотя она руками и ногами отбивалась от “контральтовой партии” — причуда, которая постоянно втягивала ее в борьбу с самой собой, — закатывала во время репетиций ужасные сцены, жаловалась и плакала: “Эта роль — гвоздь в мой гроб!” тем не менее спела эту роль более пятидесяти раз, не умерев. Успехом А. Рубинштейн был обязан прежде всего ей, исполнявшей партию со всей возможной художественной увлеченностью и самоотдачей» [14, S. 214].

¹⁵ Генрих Эрнст (Heinrich Ernst, 1846–1919) — немецкий певец (тенор). В 1875–1890 гг. был солистом Берлинской придворной оперы.

¹⁶ По оценке исследователя творчества А. Г. Рубинштейна Л. А. Баренбойма, «в 70-х и 80-х годах, когда “Маккавеи” <...> были поставлены на многих сценах Западной Европы и России, на

В Лию я вложила всю кровь моего сердца! Эта роль эмоционально невероятно возбуждающая, а из-за размаха и плохой тесситуры чрезвычайно трудная. Рубинштейн же не допускал никаких купюр.

Поскольку каждый раз после нее я была совершенно опустошенной, капельмейстер Экерт пошел мне навстречу и пообещал, когда Рубинштейн уедет, кое-что вычеркнуть. Это было «Видение» в конце оперы, хотя и очень привлекательное музыкально, но не создающее никакого нового драматургического нарастания, поскольку Лия, сокрушаясь по поводу своих преданных огню детей, ранее уже падает без чувств, а победу Иуды, которую она предрекает, сразу же после этого провозглашает он сам.

Таким образом, «Видение» было вычеркнуто, что не повредило притягательности оперы. Но однажды, как раз когда шли «Маккавеи», прошел слух, что Рубинштейн проездом будет в Берлине и придет послушать оперу! *Vogue la galère*¹⁷! Поскольку восстановить купюру без репетиции было нельзя, оставалось ждать, что он скажет по этому поводу.

В театре, однако, его никто не увидел, и мы уже думали, что счастливо отделались. Однако после спектакля на сцену вышел капельмейстер Экерт и от имени Рубинштейна пригласил меня вместе с ним и его друзьями, издателем Гуго Боком, художниками Густавом Рихтером и Паулем Майерхаймом, капельмейстером Экертом и их женами, на званый ужин в «Кайзерхоф».

В самом темном углу ложи бенуара творец прослушал свое сочинение, не увиденный исполнителями, не узнанный публикой!

Боязливо, сознавая свою вину, я приветствовала Рубинштейна. Не успела я сесть, как он начал: «Ну, Брандт, Вы *все-таки* сделали купюру!» «Но, дорогой Рубинштейн, — сказала я, — разумнее все же, чтобы опера шла с купюрой и я была жива, чем если я умру и оперу больше нельзя будет давать!» «Разумнее умереть!» — крикнул он и так ударил мощным кулаком по столу, что он зашатался. Все начинало выглядеть скорее комически, чем трагически. Рубинштейн должен был наконец сам присоединиться ко всеобщему смеху, который он вызвал, — и его гнев улетучился. А купюра *осталась!*¹⁸

долю этой оперы выпал столь ошеломляющий успех, каким в тот период не пользовалось ни одно из крупных сочинений Рубинштейна, даже «Демон» [15, с. 218]. Вслед за премьерой в Берлине «Маккавеи» были поставлены в Праге (10 октября 1875), Стокгольме (ноябрь 1875), Гамбурге (9 февраля 1876), Мюнхене (28 ноября 1876), Петербурге (22 января / 3 февраля 1877), Вене (24 февраля 1878), Франкфурте-на-Майне (15 сентября 1878), Бреславле (декабрь 1879), Ганновере (14 ноября 1880), Кёнигсберге (19 января 1881) [15, с. 152; 16, col. 1047].

¹⁷ Будь что будет! (фр.)

¹⁸ В другом месте Брандт вспоминала, что неделю спустя после этого случая получила от Рубинштейна письмо следующего содержания: «Дорогая Брандт! Все-таки Вы совершенно замечательная особа. Из собственного опыта я знаю, сколь великолепны Вы как Лия, и постоянно слышу хвалу Вам со стороны знатоков музыки. Как жаль, что Вы не можете петь Лию повсюду. Моя опера очень выиграла бы от этого. К слову сказать, я доволен, что берлинцы получили [о ней] правильное впечатление. Еще раз огромное спасибо от Вашего Антона Рубинштейна» [5, S. 7]. Недатированное письмо, о котором идет речь, сохранилось в архиве Брандт в Венской библиотеке в Ратуше [II]. Однако, судя по почерку, это, скорее всего, не оригинал, а копия письма, сделанная самой певицей. Опубликованная версия, приведенная выше, хотя и совпадает с этим документом по смыслу и в некоторых выражениях, все же скорее представляет собой пересказ его сути, а не дословную цитату.

XV. РАЗРЕШИВШИЕСЯ ДИССОНАНСЫ

Когда в апреле 1874 г. я возобновила ангажемент в Берлине, в мае и июне мне еще предстояло поехать на гастроли в Ригу и Кёнигсберг, о чем было договорено ранее. В конце июня в Риге я получила письмо от госпожи Козимы Вагнер, в котором она спрашивала, когда я смогу прибыть в Байройт для занятий. Туда съезжались все музыканты, которых Вагнер пригласил участвовать в «Нибелунгах», и я тоже должна была там быть.

Еще в 1869 г., когда в Берлине я в первый раз пела Ортруду, с Маллингер, Ниманом и Бетцем, которые учили и исполняли свои роли в Мюнхене под руководством Вагнера, у меня родилось желание тоже воспользоваться наставлениями Мастера, поскольку я поняла, насколько важно таким образом вжиться в стиль музыки и представления его опер.

Сначала я продолжала оттачивать образ Ортруды самостоятельно, потом в 1870 г. с Эберле и имела счастье удостоиться аплодисментов Листа во время образцового исполнения [«Лоэнгрин»] в Веймаре¹⁹. Тем не менее я не оставляла мысли пройти роль с самим Мастером, чтобы суметь исполнить ее *совершенно* в его духе. Когда Вагнер в 1872 г. приехал в Берлин с концертами, госпожа Козима посетила меня и просила при случае появиться в Байройте для занятий. Но в беспокойные 1873–1874 гг. поездка туда не состоялась. И вот наконец дело дошло до того, что меня туда позвали, однако, утомленная множеством поездок и гастролей, я не в состоянии была предстать перед Мастером. С тяжелым сердцем я тогда решила сначала отправиться в Австрию, чтобы восстановить силы, и объявила, что буду в Байройте в середине августа, куда 15 числа действительно прибыла, сравнительно отдохнувшая. Во время визита на [виллу] Ванфрид меня приняли самым гостеприимным образом и пригласили к семи часам на обед. Когда подали чай, Вагнер сел за фортепиано и проаккомпанировал мне оба дуэта Ортруды, при этом прервал меня лишь однажды, чтобы сделать маленькое замечание. Потом он сообщил мне, что имеет меня в виду для Вальтрауты и второй Норны. На следующее утро Йозеф Рубинштейн²⁰ прошел со мной за фортепиано сцену Вальтрауты, которую я вече-

¹⁹ С 19 по 29 июня 1870 г. в Веймаре, где 28 августа 1850 г. под управлением Ф. Листа состоялась мировая премьера «Лоэнгрин», по инициативе генерал-интенданта Веймарского придворного театра Августа фон Лоена были организованы «образцовые исполнения» (Mustervorstellungen) четырех вагнеровских опер: «Летучего голландца», «Тангейзера», «Лоэнгрин» и «Нюрнбергских мастерзингеров». Для этой цели в Веймар съехались лучшие вагнеровские певцы из разных театров Германии. Спектакли проходили при огромном наплыве публики со всех концов Европы. Исполнение «Лоэнгрин» состоялось 22 июня. Помимо Брандт (Ортруда), в нем участвовали А. Ниман (Лоэнгрин), М. Маллингер (Эльза), Г. Ф. фон Мильде (Тельрамунд), Э. Скариа (Король) [17, S. 428–9]. Брандт вспоминала, что Лист на генеральной репетиции заплотировал ей из ложи, а после репетиции выразил свое восхищение. «С тех пор я приобрела в Листе верного друга, который всячески отличал меня, когда я приезжала в Веймар», — заключает певица [5, S. 6].

²⁰ Йозеф Рубинштейн (Joseph Rubinstein, собств. Иосиф Адольфович Рубинштейн, 1847–1884) — немецкий пианист российского происхождения. Окончил Венскую консерваторию, в 1869 г. стал придворным пианистом великой княгини Елены Павловны. Познакомившись благодаря А. Н. Серову с музыкой Вагнера и страстно увлекшись ею, в 1872 г. обратился к композитору с письмом, в котором предложил свою бескорыстную помощь. В дальнейшем много времени провел в Байройте в тесном общении с композитором, хотя их отношения были неровными и периоды сближения сменялись конфликтами вплоть до разрыва. Й. Рубинштейн подготовил клавираусцуги «Зигфрид-идиллии» и «Парсифаля». Ему также принадлежат двух- и четырехручные фортепиан-

ром спела Мастеру; при этом я заметила слезы на его глазах и удостоилась многих «браво» от него и госпожи Козимы. Несмотря на такое одобрение и то, что меня глубоко захватило величие сочинения, я все же считала, что не гожусь для его воплощения, — во-первых, из-за низкой тесситуры рассказа, для которого мой голос был недостаточно густым, и потом, моей сущностью было страстное, деятельное, в то время как здесь о масштабных событиях повествовалось. Я честно призналась в своих сомнениях, и Вагнер сказал: «Что же Вы тогда хотите? Хотите Фрику? Это злая страстная женщина». Тогда я прошла с Йозефом Рубинштейном и Фрику и спела ее вечером Мастеру, после чего он изрядно аплодировал. Поскольку мне Фрика тоже очень пришлось по душе, я заявила, что возьму Вальтрауту, только если получу и Фрику²¹. В конце августа мне надо было еще успеть на гастроли в Висбаден, и 20 числа я должна была уехать туда. При прощании Вагнер сказал мне, что я *должна* что-то взять; именно сейчас, когда он узнал мой талант, он не должен получить от меня отказ; я буду петь Вальтрауту и Фрику — что-нибудь обязательно! Прежде чем я ушла, он вдруг захотел, чтобы я спела Брунгильду в прощании Вотана, что я и сделала *a vista*²² под его аккомпанемент, и снова снискала большие похвалы.

В сентябре в Берлин приехал Йозеф Рубинштейн и еще раз прошел со мной Фрику. Позже я получила выписанные [из клавира] партии Вальтрауты, второй Норны и Фрики с сопроводительным письмом Вагнера, в котором он подчеркивал важность каждой из этих партий и выражал пожелание, что я возьмусь за первые две.

Тем временем во многих газетах появилась информация, что Фрику будет петь госпожа Грюн²³. Тогда я написала, что хотя мне и были присланы три партии, однако при этом в письме не содержалось согласия на Фрику, и раз так, то, к сожалению, я вынуждена отказаться от участия. Вагнер поблагодарил меня еще раз в письме за прекрасные эмоциональные вспышки (*Accente*) Вальтрауты на Ванфрид и выразил сожаление, что не смог выполнить мое желание относительно Фрики, на чем переговоры были окончательно завершены²⁴.

ные транскрипции фрагментов из «Валькирии» и «Зигфрида», изданные под названием «Музыкальные картины из «Кольца нибелунга» Р. Вагнера» (*Musikalische Bilder aus R. Wagners "Der Ring des Nibelungen"*, 1875). Выполнял функции концертмейстера при подготовке байройтских премьер «Кольца нибелунга» и «Парсифаля». Опубликовал несколько статей в основанной Вагнером газете *Vaugether Blätter*. В 1880 г. дал серию концертов в Берлине, в которых исполнил весь «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха; гонорар от этих концертов он перечислил Вагнеровскому фонду. В 1884 г., приехав в швейцарский Трибшен, где двенадцатью годами ранее впервые встретился с Вагнером, Й. Рубинштейн покончил жизнь самоубийством.

²¹ Биограф Вагнера К. Ф. Глазенап утверждает, что Брандт посчитала партию Вальтрауты слишком незначительной, чтобы исполнять ее одну [18, S. 150]. О том же пишет в своих дневниках Козима Вагнер (запись от 17 августа 1874 г.): «После обеда и до обеда Р[ихард] работает с фройляйн Брандт и певцом Кнайсом. Вечером первая радует нас Вальтраутой, чей рассказ всех нас глубоко потрясает. Но, кажется, милая дама не согласна с тем, чтобы петь "маленькую партию", как она ее называет» [8, S. 845].

²² С листа (*ит.*)

²³ Фридерика Грюн (*Friederike Grün*, 1836–1917) — немецкая певица (сопрано), исполнительница партии Фрики («Золото Рейна», «Валькирия») и одной из Норн («Гибель богов») на премьерном показе «Кольца нибелунга» в Байройте в 1876 г. Вагнер ценил ее «красивый светлый голос и энергичную речь» (цит. по: [19, S. 285]).

²⁴ Вероятно, описываемые события происходили в феврале 1875 г. 5 февраля Козима Вагнер фиксирует в дневнике, что композитор написал «странной Брандт, которая хочет петь не Вальтрауту,

В начале 1875 г. Вагнер вновь приехал в Берлин, чтобы дать концерты в пользу Байройтского фонда, и позвал меня через коллегу спеть в одном из них дуэт из «Гибели богов» «Zu neuen Thaten edler Helde»²⁵, поскольку у предполагавшейся певицы были отпускные сложности. А я в то время как раз вернулась с ужасно напряженных гастролей в Кёнигсберге, репетировала «Маккавеев», была занята разработкой большой сложной роли Лии, так что для меня не представлялось возможным за короткое время выучить этот великолепный дуэт для концерта. (В конце концов он был исполнен в том составе, который изначально предполагался.) Вагнер, однако, весьма обиделся на этот новый, тяжкий для меня отказ. Когда я пришла на репетицию к концерту (в качестве слушателя) и приветствовала его, он сначала издал громкое восклицание, а потом очень холодно сказал: «Да-да, Лия, только Лия!» («Маккавеи» между тем вышли с большим успехом для меня)²⁶.

1876 год принес наконец исполнение моего желания выучить и спеть роль под руководством Вагнера, пусть и не в «Нибелунгах». Берлинская королевская опера на начало года готовила первое исполнение «Тристана». Тот, кто знал обстоятельства и сильный настрой против Вагнера, который все еще господствовал, понимал, какое великое дело тем самым свершалось. Но наиболее ошеломляющим было то, что Вагнер сам должен был приехать в Берлин, чтобы возглавить репетиции!²⁷

Для разучивания с солистами на сей раз пригласили молодого берлинского капельмейстера Франца Манштедта²⁸, превосходного пианиста и вагнерианца. Репетиции начались в середине января; занимались с лихорадочным возбуждением, но значительно бóльшим успехом, чем в свое время с Эберле «Майстерзингерами».

4 марта в Берлин прибыл Вагнер, и 6-го состоялась первая фортепианная репетиция под его руководством. Мне было несколько тревожно, поскольку после репетиции к концерту в прошлом году я его больше не видела. Однако Мастер сразу же подошел ко мне и воскликнул: «А, Брандт! В Байройте было славно! — Однако

а Фрику». 13 февраля к ней еще раз обратилась сама Козима. Спустя пять дней она упоминает, что Брандт прислала ей партию Вальтрауты обратно [8, S. 893, 896–7].

²⁵ Правильно: «Zu neuen Thaten theurer Helde» — слова Брунгильды, которыми открывается сцена Брунгильды и Зигфрида в Прологе «Гибели богов» (в русском переводе В. Коломийцова: «Сойди на землю, о герой мой! Ты дорог мне в славе своей!»).

²⁶ Концерты Вагнера в Берлине, имевшие большой успех, состоялись 24 и 25 апреля 1875 г. Исполнялись фрагменты из «Гибели богов»: прощание Зигфрида с Брунгильдой, смерть Зигфрида, Траурный марш и смерть Брунгильды. В роли Брунгильды выступила Амалия Матерна, в роли Зигфрида — Альберт Ниман [20, S. 1; 21, S. 4].

²⁷ Постановка в Берлине, которой дирижировал сам композитор, была третьей в непростой сценической судьбе «Тристана и Изольды»: ранее опера несколько раз шла в Мюнхене (преьера — 10 июня 1865 г., спустя шесть лет после окончания Вагнером партитуры) и единожды в Веймаре. С исполнением «Тристана» в Берлине долгое время не было определенности. Еще в январе 1876 г. Вагнер не был уверен в том, что эта постановка осуществится. Между тем он придавал ей большое значение. «*Неужели из этого действительно что-то выйдет?* — писал он 22 января Францу Бетцу. — Если да <...>, то берлинский “Тристан” для меня одно из самых важных и вместе с тем тревожных дел. <...> Вот уже как одиннадцать лет, начиная с первого мюнхенского исполнения, “Тристан” стал сказкой. Исполнение в Веймаре <...> сделало эту сказку еще невероятнее... <...> Если в Берлине — при таких обстоятельствах — что-то выйдет, мне это очень небезразлично. Ни в коем случае не желал бы, чтобы это исполнение стало каким-то курьезом; *если оно состоится*, я хочу совершенного, превосходного исполнения» [22, S. 279–80].

²⁸ Франц Манштедт (Franz Mannstädt, 1852–1932) — немецкий дирижер, пианист. Работал в Майнце, Майнингене (придворный капельмейстер), Берлине (с Берлинским филармоническим оркестром), Висбадене.

она злонравная!» Он был со всеми нами очень любезен и остался доволен нашей предварительной работой. Вечером накануне он слышал всех нас в «Армиде»²⁹ и сказал, что коль скоро я пела там Фурию ненависти, то должна петь Изольду, что мне, однако, никогда не приходило в голову. 9-го состоялась первая сценическая репетиция под фортепиано, на которой Вагнер был нашим режиссером, объяснял смысл ситуаций, показывал каждое положение и многое изображал. Было величайшим наслаждением репетировать с ним. Сразу было понятно, чего он хочет, нескольких его слов, одного жеста было достаточно, чтобы все стало ясно. Но даже если тот или иной [исполнитель] не сразу понимал его, он оставался терпеливым и доброжелательным.

Госпожа Вагнер, которая также приехала в Берлин, получила известие о смерти матери, графини д'Агу³⁰, которое ее сильно опечалило и помешало присутствовать на первых репетициях. Когда она позже появилась, то также была совершенно удовлетворена, как и Мастер, рстачала похвалы нам всем, и в особенности за Брангену. Вагнеру нравилось все, что я делала, и он не раз, улыбаясь, говорил: «У нее дьявольский темперамент [Die hat Teufel im Leib]».

После генеральной репетиции, которая длилась с шести до без четверти двенадцать, Вагнер был очень доволен, потому что все шло хорошо, и поцеловал Фоггенхубер³¹ и меня в лоб.

На первое представление 20 марта, несмотря на значительно повышенные цены, поступило около 10 тысяч запросов на билеты. Из этого можно понять, каким событием явилась эта премьера «Тристана». Театр был переполнен, и сочинение приняли с энтузиазмом. Никаких шумных протестов, как на «Майстерзингерах», не было, и ничто не мешало бесчисленным вызовам творца великолепного произведения, исполнителей и дирижера, капельмейстера Экерта.

Все мы радовались колоссальному успеху. Особенно меня порадовали слова Вагнера, что я своей игрой много сделала для понимания второго действия, что он очень благодарен мне за это, что я великолепная личность, гениальная особа и т. д.

На следующий день после премьеры Ниман (Тристан) и Бетц (Марк) давали в честь Мастера обед, на который были приглашены и другие участники, и наш начальник господин фон Хюльзен тоже появился на нем. Вагнер, очень довольный спектаклем, пребывал в наилучшем настроении и поднял тост за господина фон Хюльзена. Все единодушно радовались успеху большого дела и, удовлетворенные, наслаждались первым свободным днем. Этот прекрасный праздник стал

²⁹ Опера К. В. Глюка (1777).

³⁰ Графиня Мари д'Агу скончалась в Париже 5 марта 1876 г.

³¹ Вилма фон Фоггенхубер (Wilma von Voggenhuber, 1841–1888) — австро-немецкая певица (сопрано). Родилась, получила музыкальное образование и начала певческую карьеру в Пеште. Впоследствии служила в оперных театрах разных городов Германии, с 1869 г. — солистка Берлинской придворной оперы, с которой был связан расцвет ее таланта. Снискала особое признание в ролях из опер Вагнера (Сента в «Летучем голландце», Елизавета в «Тангейзере», Эльза в «Лоэнгрине»). С триумфом исполнила партию Изольды на премьере «Тристана и Изольды» в Берлине под управлением автора (1876); впоследствии в течение многих лет с неизменным успехом выступала в этой роли вместе с Альбертом Ниманом (Тристан). После совместной работы в Берлине Вагнер пригласил Фоггенхубер на роль Зиглинды в байройтской премьере «Кольца нибелунга», однако певица не смогла в ней участвовать. В 1884 г. выступила в роли Брунхильды в берлинской постановке «Валькирии».

гармоничным заключительным аккордом очень волнительного, но бесконечно радостного времени, которое мы прожили вместе в тяжелой работе, но воодушевленные нашим делом.

XVI. ОТ СУДЬБЫ НЕ УЙДЕШЬ

Хотя в спектаклях «Нибелунгов» 1876 г. я и не решилась взяться за партии Вальтрауты и Норны, которые плохо подходили мне в голосовом отношении, все же я никак не могла остаться в стороне от грандиозного фестиваля³². За 100 талеров я купила попечительское удостоверение (Patronenschein) на первый цикл³³ и в хорошем настроении отправилась в Байройт, куда приехала 9 августа как раз на генеральную репетицию «Гибели богов», которая проводилась открыто, с входной платой в 20 марок.

Прелестный городок уже кишел приезжими. Журналисты, артисты, дирижеры, интенданты и любители искусства уже были там в большом количестве, на каждом шагу попадались знакомые. Тысячи людей совершали паломничество на Фестшпильхюгель³⁴, в том числе из Байройта и окрестностей, многие в ожидании увидеть короля Людвига, который присутствовал на всех репетициях³⁵.

На генеральной репетиции я увидела госпожу Козиму, которая любезнейшим образом пригласила меня в четверг вечером на большой прием у себя. На следующий день там я могла поприветствовать Мастера. Увидев меня, он вскочил и разразился смехом: «Ха-ха-ха! Моя попечительница! Ну и злонравная же Вы, что не согласились участвовать!» Он порадовался, что я приехала и, поскольку репетиция хорошо удалась, пребывал весь вечер в превосходном настроении. Когда мы сели рядом с ним тесным кружком, он начал рассказывать веселые эпизоды из своей жизни и показал конверт, надпись на котором его сильно позабавила. Она гласила:

³² Серию красноречивых репортажей о первом Байройтском фестивале 1876 г. оставил П. И. Чайковский, который присутствовал на нем в качестве корреспондента газеты «Русские ведомости» [23]. Фрагменты из них мы используем в комментариях в дальнейшем.

³³ Ср. у П. И. Чайковского: «Трилогия с прологом будет представлена три раза и займет, таким образом, двенадцать вечеров. Покупающий себе целый пай платит триста талеров и имеет право присутствовать на всех двенадцати представлениях. Покупающий третью часть пая платит сто талеров и имеет право на прослушание каждой из четырех опер по одному разу» [23, с. 305].

³⁴ Имеется в виду место проведения Байройтского фестиваля: улица, на которой находится вагнеровский театр (Фестшпильхаус), и одноименный холм.

³⁵ Людвиг II (1845–1886) — король Баварии в 1864–1886 гг. Был страстным почитателем творчества Вагнера и щедрым покровителем композитора вплоть до его смерти. Мюнхенская придворная опера стала местом, где состоялись премьеры опер «Тристан и Изольда» (1865), «Нюрнбергские майстерзингеры» (1868), «Золото Рейна» (1869) и «Валькирия» (1870) — последние две по настоянию Людвига и вопреки желанию композитора, который хотел, чтобы все части тетралогии «Кольцо нибелунга» были впервые исполнены в рамках единого цикла в особом, специально воздвигнутом театре в Байройте, в те годы еще даже не строившегося. Ко времени первого исполнения тетралогии в Байройте Людвиг, который все больше замыкался в своем мире, уже очень редко посещал публичные мероприятия, поэтому к его появлению в театре было приковано всеобщее внимание. На следующих байройтских торжествах — премьере «Парсифаля» (1882) — он уже не присутствовал, хотя предоставил для исполнения хор и оркестр Придворного оперного театра. Начиная с 1878 г. для него устраивались персональные оперные спектакли, где зрителем был он один, в том числе в 1884 и 1885 гг. и «Парсифаль», который по воле Вагнера нигде, кроме Байройта, исполняться не мог.

S/r wohlgeboren
Herrn Richard Wagner,
Theater Thürecktor Bayreuth³⁶

Дни до первого представления «Золота Рейна» 13 августа прошли в постоянном движении и возбуждении. Прибыло еще немало людей с именем и положением. Вокруг Листа, который жил на [вилле] Ванфрид, ежедневно собирались его многочисленные ученики и почитатели и все время музицировали. Графини Шляйниц³⁷, Узедом и Данкельман, князь фон Герстенберг и капельмейстер Экерт тоже давали музыкальные матине и вечера, на которых, поскольку занятые в цикле артисты нуждались в покое, вокальную часть в основном брала на себя я. Меня просили петь, чтобы привлечь к фортепиано Листа, который всегда охотно мне сопровождал, и как великолепно, увлекательно! 12 августа в Байройт прибыл кайзер Вильгельм I. Благодаря любезности одного знакомого журналиста я смогла участвовать в восторженной встрече на вокзале. Вечером в честь кайзера было устроено факельное шествие, в котором участвовали 1600 факелоносцев, — прекрасная процессия (рис. 3).



Рис. 3. Входной билет на исполнение «Гибели богов» 30 августа 1876 года [III]

³⁶ В надписи в одно слово слились слова «директор» (Direktor) и «дверь» (Tür). По-русски ее можно передать так: «Его высокоблагородию господину Рихарду Вагнеру, театральному дверьректору в Байройте».

³⁷ Мария фон Шляйниц (Marie von Schleinitz, урожд. фон Бух / Buch, 1842–1912), графиня — дочь прусского дипломата, жена министра иностранных дел, впоследствии — министра двора Александра фон Шляйница. Ее салон, один из самых блестящих и влиятельных в Берлине, стал центром притяжения для поклонников творчества Вагнера. Горячая почитательница и щедрая покровительница композитора, графиня фон Шляйниц много поспособствовала проведению первого фестиваля в Байройте.

13 числа напряжение публики достигло предела, все были как будто наэлектризованы. По окончании «Золота Рейна» общее настроение поначалу оставалось несколько подавленным. Но тем не менее слушатели были едины в том, что скрытый оркестр был прекрасен и производил превосходное впечатление³⁸. По поводу музыки, представления и особенно сценического оформления много спорили и в основном ругали. Несмотря на все это, надо было позаботиться о том, как в этот вечер утолить голод и жажду, поскольку при огромном наплыве зрителей продуктов не хватало.

14 августа в жару, одинаково тягостную и для артистов, и для публики, была исполнена «Валькирия», которая вызвала восторг.

15 августа принесло большое разочарование: «Зигфрида» отменили из-за Бетца (Вотан), который уже в «Валькирии» был не в голосе. Вызванное тем самым волнение было велико, поскольку это означало, что Унгер³⁹ (Зигфрид) не сможет петь два дня кряду, и поэтому многие гости должны были бы уехать, так и не услышав «Гибель богов», поскольку их жилье уже было сдано для второго цикла.

16 числа был дан «Зигфрид», вызвавший благодаря своей свежести еще больший энтузиазм, чем «Валькирия». Но апогеем и венцом всего явилась «Гибель богов», которая осталась 17-го, потому что Унгер согласился петь. Впечатление было колоссальным!

В конце спектакля нам дали знать, что всем надо оставаться на своих местах, поскольку правление Вагнеровского союза огласит приветствие Мастеру. После

³⁸ Ср. у П. И. Чайковского: «Особенность устройства байрейтского театра заключается в том, что громадный по составу оркестр будет невидим. Вагнер, исходя из той идеи, что слишком реальная техническая обстановка оркестра мешает идеальному впечатлению сценической иллюзии, пришел к заключению, что в оперном театре оркестр должен помещаться в углублении между сценой и зрительной залой» [23, с. 304–5]. Современный исследователь пишет: «По настоянию Вагнера оркестровая яма была сделана непривычно большой глубины и имела ступенчатый пол в пяти уровнях, уходя глубоко под авансцену как продолжение ступенчатого амфитеатра. Оркестр от зрителей отделялся изогнутым козырьком. Иногда (по настоянию Вагнера) его закрывали черной сеткой, чтобы мелькающие белые манжеты дирижера и музыкантов не отвлекали от сценической романтики» [24, с. 59].

³⁹ Георг Унгер (Georg Unger, 1837–1887) — немецкий певец (тенор). Его карьера в основном была связана с Лейпцигом, где он дебютировал в 1867 г. Некоторое время он служил в оперном театре Мангейма. Там его услышал Ганс Рихтер, помогавший подбирать исполнителей для премьеры «Кольца нибелунга», и рекомендовал для участия в ней. Первоначально предполагалось, что Унгер будет петь партию Логе. Вагнер долго искал исполнителя на роль Зигфрида, которую наряду с ролью Вотана считал центральной и «сложнейшей во всех отношениях» (цит. по: [18, S. 129]). Услышав Унгера, Вагнер рискнул предложить эту роль ему, хотя не все в исполнительской манере певца его устраивало. По утверждению биографа Вагнера, это решение определили не столько артистические достоинства Унгера, сколько его внешние данные и готовность пойти навстречу всем требованиям Вагнера в ходе подготовки партии [18, S. 187–8]. «62-летний Вагнер в процессе многомесячных занятий не только разъяснил певцу каждое место “Зигфрида” в отношении смысла и настроения, вокальной техники и пластики преподнесения текста, но также придавал значение тому, чтобы воздействовать на весь его душевный склад, — вспоминал очевидец этих занятий. — Он ободрял его, несмотря на многие недостатки, которые неустанно пытался устранить, и стремился перенастроить весь его темперамент» (цит. по: [18, S. 188]). На первом исполнении цикла Унгер также пел партию Фро в «Золоте Рейна»; при следующих исполнениях, чтобы дать ему отдохнуть, эта партия была передана другому певцу. Хотя Вагнер, по видимости, остался доволен выступлением Унгера в партии Зигфрида, в своем «Воспоминании о театральном фестивале 1876 года» (Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876), где особо подчеркнул художественный вклад некоторых исполнителей, он его не упомянул и в дальнейшем в Байроит не приглашал.

этого Вагнер произнес свою знаменитую речь, которую так часто неправильно понимали⁴⁰. Потом встала госпожа Лукка, издательница вагнеровских сочинений в Милане, страстная вагнерианка, и прокричала: «E il Dante della musica, evviva, evviva!»⁴¹ Наконец настал день отдыха, когда вечером ровно в половине восьмого в театре на Фестшпильхюгель был устроен праздничный банкет. Здесь тоже звучали длинные речи, среди прочих выступали депутат Рейхсрата Дункер и граф Аппоньи⁴². При этом присутствовали все участники. Между тем по-прежнему продолжала бушевать ожесточенная война между вагнерианцами и их противниками. Главное поле боя было у Ангермана в знаменитой пивной, где однажды дело даже дошло до расквашенных носов!

В самом начале Вагнер сказал мне: «Вы не должны уезжать!» — и дал указание, чтобы я в качестве гостя имела возможность присутствовать на остальных циклах. Разумеется, я с большим удовольствием осталась, ведь это было такое интересное время!

20 августа начался второй цикл, перед новой публикой, которая была, пожалуй, еще более восторженной, чем первоначальная, в которой находилось много противников. В день «Зигфрида», 22 августа, на матине у графини Шляйниц я только успела спеть несколько песен, как ко мне подошел д-р Шёнайх и воскликнул: «Мой отец [д-р Штандхартнер] только что отправился к Вам, Вы должны сегодня петь Эрду, потому что госпожа Яйде⁴³ заболела». «Это невозможно, — ответила я, — я никогда не учила эту партию и не могу выучить так быстро!» К счастью, оказалось, что госпожа Киндерман, одна из восьми валькирий, учила Эрду и к тому же хотела ее петь. Успокоенная, я отправилась после обеда на Фестшпильхюгель. Едва я прибыла, Вагнер попросил меня к себе, бросился ко мне на шею и сказал: «Милая Брандт, Вы должны у меня завтра спеть Вальтрауту!» — «Но Мастер, — возразила я, — я не знаю ее наизусть и не видела с прошлого года». — «О, Вы выучите до завтра», — умолял он. — «Хорошо, попробую!»

Мне сразу же прислали молодого капельмейстера, и вместо того, чтобы слушать «Зигфрида», я начала учить. В шесть я отправилась домой и учила там вместе с господином Вютером до восьми, потом одна, до полуночи, пока не сдалась от головной боли. На другое утро со мной занимался еще капельмейстер Экерт, и в одиннадцать в сопровождении Мотля⁴⁴ я спела партию Мастеру на Ванфрид

⁴⁰ Вагнер сказал следующее: «Вашему искусству и беззаветным трудам всех участников, моих артистов, обязаны вы этим деянием. То, что я хотел бы еще сказать вам, можно обобщить в нескольких словах, в аксиоме. Вы сейчас видели, что мы можем; теперь от вас зависит *захотеть*. И если вы захотите, то у нас будет искусство!» [25, S. 161]. По свидетельству П. И. Чайковского, эта речь вызвала в публике некоторое замешательство [23, с. 328].

⁴¹ Это Данте от музыки! Ура, ура! (*ит.*)

⁴² Альберт Аппоньи (Albert Apponyi, 1846–1933), граф — крупный политический деятель Австро-Венгрии, происходивший из знатного венгерского рода. Поклонник Вагнера, в 1876 г. он присутствовал на всех трех циклах «Кольца нибелунга» в Байройте.

⁴³ Луиза Яйде (Louise Jaide, 1842–1914) — немецкая певица (контральто). Служила в различных оперных театрах Германии и Бельгии, дольше всего — в своем родном городе Дармштадте. Вагнер услышал ее там в 1872 г. На премьерных показах «Кольца нибелунга» в Байройте исполнила партии Эрды и Вальтрауты.

⁴⁴ Феликс Мотль (1856–1911) — австрийский дирижер и композитор. Окончил Венскую консерваторию, где в числе его педагогов был А. Брукнер, способствовавший увлечению начинающего музыканта творчеством Вагнера. Мотль был одним из ассистентов Г. Рихтера при подготовке премьеры «Кольца нибелунга» в Байройте (1876). В 1880–1903 гг. служил придворным капельмейстером,

наизусть. В двенадцать у меня была репетиция с Рихтером⁴⁵ на сцене, под фортепиано, на которой появилась и госпожа Матерна⁴⁶ (Брунгильда), а в шесть я уже снова сидела, повторно переодевшись, в моей артистической. Всё, что со мной произошло, было как во сне. Но я так смертельно устала, что должна была тут же поехать домой и лечь в постель!

Конечно, возбуждение отняло у меня всяческое благоразумие, и мое исполнение было очень несовершенным! Но главным было то, что спектакль вообще состоялся и при этом без *купюр*! Потому что, коль скоро в этот день шел проливной дождь, недовольство прибывшей на цикл публики было бы еще сильнее, чем из-за отмены «Зигфида» Бетцем.

Когда на следующий день я появилась на Ванфрид на приеме, Вагнер принял меня с бурным ликованьем и громкими изъявлениями благодарности, госпожа Козима еще до обеда была у меня, чтобы поблагодарить, и была по отношению ко мне сама любезность. Когда впоследствии Мастер пригласил меня на роль Кундри, он еще раз вспомнил о своей благодарности за исполнение Вальтрауты.

позже — генералмузикдиректором в Карлсруэ. При нем этот город стали называть «Малый Байройт» благодаря высокому уровню исполнения вагнеровских опер под его руководством, следствием чего явилось и широкое представительство солистов и оркестрантов из Карлсруэ на байройтских фестивалях. Сам Мотль, будучи любимым дирижером Козимы Вагнер, в 1880-х — начале 1900-х годов дирижировал в Байройте «Тристаном и Изольдой», «Парсифалем», «Нюрнбергскими мастерзингерами», «Тангейзером», «Лоэнгрином», «Летучим голландцем», «Кольцом нибелунга». В общей сложности он участвовал в 11 фестивалях, проведя более 70 спектаклей. Мотль также дирижировал исполнениями вагнеровских опер в Лондоне и Нью-Йорке. С 1904 г. до смерти был придворным капельмейстером, позже — директором Мюнхенской придворной оперы. Известен также своими интерпретациями французской музыки (в частности, первым исполнил полную версию «Троянцев» Берлиоза, 1890).

⁴⁵ Ганс Рихтер (Hans Richter, 1843–1916) — австро-немецкий дирижер. Окончил Венскую консерваторию. Сотрудничество с Вагнером начал как копиист, подготовив в 1867 г. к печати чистовую рукопись «Нюрнбергских мастерзингеров». В 1868 г. был ассистентом композитора при подготовке премьеры этого сочинения в Мюнхенской придворной опере, и уже в том же году он был назначен ее музикадиректором. Ушел из театра в 1869-м, не желая дирижировать премьерой «Золота Рейна», назначенной вопреки воле Вагнера (подробнее см. сн. 35). После пребывания в Национальном театре Будапешта (1871–1875) в 1875 г. переехал в Вену, где до 1900 г. служил дирижером Венской придворной оперы, возглавлял Филармонические концерты (1875–1898) и руководил концертами Общества друзей музыки (1880–1890). В 1900 г. переехал в Великобританию, работал в Ковент-Гардене, в 1904–1911 возглавил только что созданный Лондонский симфонический оркестр. Был первым исполнителем ряда сочинений Брамса, Брукнера, Элгара. На протяжении всей жизни Рихтер оставался большим почитателем и пропагандистом творчества Вагнера и был предан ему лично. В 1876 г. дирижировал премьерными исполнениями полного цикла тетралогии в Байройте. Вплоть до 1912 г. многократно участвовал в байройтских фестивалях, дирижуя «Кольцом нибелунга» и «Нюрнбергскими мастерзингерами» (провел 77 спектаклей).

⁴⁶ Амалия Матерна (Amalie Materna, 1844–1918) — австрийская певица (сопрано), в 1869–1894 гг. солистка Венской придворной оперы. Особую роль в ее сценической судьбе сыграли вагнеровские роли: она исполнила партию Брунгильды в байройтской премьере «Кольца нибелунга» в 1876 г. (впоследствии с триумфом выступала в этой роли в Вене, 1877, 1888, Берлине, 1881, Нью-Йорке — Метрополитен-опера, 1885) и была одной из исполнительниц партии Кундри на премьере «Парсифаля» в 1882 г., а также, наряду с Терезой Мальтен, на последующих представлениях этой оперы в 1883, 1884, 1886, 1888, 1889 и 1891 гг. В ее репертуаре были также партии Елизаветы («Тангейзер»), Ортруды («Лоэнгрин») и Изольды («Тристан и Изольда»). Вагнер высоко ценил Матерну и считал ее единственной певицей, которая «может осуществить колоссальную задачу Брунгильды; ее голос почти неисчерпаем, манера выражения необычайно располагающая, одухотворенная и почти что детская; к тому же она обладает внушительной внешностью, очень подходящей для мощной валькирии» (цит. по: [26, С. 442]). П. И. Чайковский особо выделил Матерну из прочих исполнителей на премьере «Кольца нибелунга» [23, с. 327].

В остальном же за мою готовность помочь в этом случае многие в Берлине меня порицали. На меня посыпались упреки, что я это сделала и помогла Вагнеру в его легкомыслии, я, дескать, совсем не годилась для этой роли, голос не звучал и т. д. и т. п. Я и без того все это знала. Кругом все говорили, а я думала: «От судьбы не уйдешь?» Я заупрямилась взяться за Вальтрауту, и вот я ее *все-таки* спела, и *весьма плохо*, в условиях форс-мажора, это коварство судьбы!

Капельмейстер Рихтер, однако, сказал мне: «То, что Вы это спели без оркестровой репетиции, — это гениальный финт (Hückchen)!»

27-го начался третий цикл, на котором вновь присутствовал король Баварии и который без происшествий закончился 30-го великим творением — «Гибелью богов».

XXXIV. КАК Я СТАЛА — И ПЕРЕСТАЛА БЫТЬ КУНДРИ!

Письмо из Байройта, которое я получила в Лондоне в июне 1881 г., было от госпожи Козимы Вагнер и содержало приглашение явиться на [виллу] Ванфрид для обсуждения художественных вопросов, которому я и последовала в конце июня.

Мастер и госпожа Козима приняли меня в высшей степени любезно, и Вагнер сразу же сообщил, что выбрал меня петь партию Кундри в «Парсифале»: «Принимая во внимание Вашу великолепную Брангену, — сказал он, — и вспоминая службу, которую Вы сослужили мне в 1876 г., быстро взявшись за исполнение Вальтрауты, в связи с Кундри я думал прежде всего о Вас». «Мастер, — ответила я, — я уже читала либретто “Парсифаля” и восхищена им, особенно фигурой Кундри, которая ставит огромные драматические задачи. Но во втором акте написано: “молодая женщина величайшей красоты” — красивой я не была никогда, и, увы, мне уже не 20 лет». «Вы гениальная личность, а остальное сделает грим», — прервал меня Вагнер. Я, однако, осталась при своих сомнениях и просила его в любом случае присмотреться еще и к другим исполнительницам, *поскольку опасалась не вполне соответствовать его ожиданиям.*

«Разумеется, — сказал Мастер, — я приглашу еще мою любимую Матерну, которой я многим обязан за ее роскошную Брунгильду, но для Кундри я представлял себе темный голос и стройную фигуру и поэтому прежде всего позвал Вас». Тут же в Байройте я начала немного разучивать роль с придворным капельмейстером Леви⁴⁷ и Йозефом Рубинштейном. Но, чувствуя себя усталой от гастролей и поез-

⁴⁷ Герман Леви (Hermann Levi, 1839–1900) — немецкий дирижер и композитор. По окончании Лейпцигской консерватории (1858) служил дирижером в Саарбрюккене, Мангейме, Роттердаме, Карлсруэ. В 1872–1896 гг. — придворный капельмейстер в Мюнхене, в 1894 г. назначен генералмузикдиректором баварской столицы. В 1860–1870-е годы был дружен с Брамсом. В 1860-е годы Леви начал дирижировать сочинениями Вагнера (так, в 1869 г. в Карлсруэ он с успехом провел «Нюрнбергских мастерзингеров»), в 1871 г. познакомился с ним лично. Посещение в 1875 г. предварительных репетиций «Кольца нибелунга» окончательно сделало его вагнерианцем, что привело к охлаждению отношений с Брамсом. В ноябре 1878 г. дирижер исполнил в Мюнхенской придворной опере всю тетралогия целиком — это было ее второе представление после премьеры в Байройте. В 1882 г. дирижировал премьерой «Парсифаля» (вторым дирижером премьерной серии был Франц Фишер), позже, до 1894 г. (кроме 1888), — ее последующими исполнениями в Байройте. Наряду с Гансом Рихтером и Феликсом Мотлем был одним из основных дирижеров первых байройтских фестивалей.

док, предложила лучше вернуться в конце августа, *если до тех пор не будет найдена никакая другая исполнительница этой роли.*

Поскольку клавирауцуг к тому времени еще не вышел, я получила с собой выписанную партию и еще одну для госпожи Матерны, с намерением передать ее капельмейстеру Гансу Рихтеру, который в то время находился в Австрии, чтобы госпожа Матерна прошла с ним роль и могла высказаться, подходит ли ей Кундри. Я проводила тогда свой отпуск в Пайербахе, Рихтер свой — в Насвальде, куда я и отправилась сразу по прибытии, чтобы выполнить поручение и передать партию.

Поскольку отказ из Байройта не пришел, я отправилась туда снова в конце августа, как было условлено, и была принята самым любезным образом. В то время там находились также Винкельман⁴⁸ (Парсифаль) и капельмейстер Леви, и мы сразу же попробовали кое-что вместе. К сожалению, из-за смены климата я была охрипшая, но получила из Берлина несколько дополнительных дней отпуска и могла пройти второй акт и *наизусть* спеть Мастеру Рассказ, который он услышал в исполнении женского голоса впервые.

Он был вполне удовлетворен, захопал в ладоши и воскликнул: «Ну, Вы, стало быть, гений — мы оба гении», выбежал в залу и закричал: «Козима, Козима, иди сюда, кажется, мне кое-что удалось».

После этого мне пришлось еще раз спеть Рассказ госпоже Вагнер, которая была так же восхищена, как и все остальные.

Увлеченная произведением, распрощавшись самым дружеским образом, я уехала в Берлин. Там всю зиму тянулись переговоры о возобновлении моего контракта, которые закончились моим уходом 1 мая 1882 г. Мне пришлось вести тяжелые бои, но, несмотря на все заботы и беспокойство, которое из-за этого царило во мне и вокруг, я прилежно занималась вместе с капельмейстером Францем Маншtedтом Кундри, и чем больше я над ней работала, тем более сложной и неисчерпаемой она мне казалась (рис. 4).

Вагнер в августе дал мне кое-какие указания относительно выразительности как в первом акте, так и для сцены с Клингзором и акцентов страсти в дуэте с Парсифалем, и я старалась привнести в слова, во вздохи, стоны и истерический смех желаемые им нюансы, при этом мои соседи в довольно хлипко построенном доме, вероятно, порой удивленно качали головами!

Одновременно с музыкальными занятиями я обдумывала актерскую игру, чтобы создать характерный образ для каждого из трех актов и различных преобразений героини. Мне хотелось сделать Кундри, ее натуру сфинкса, полуживотное, получеловеческое в ней визуально значительным посредством того, что в первом акте после передачи бальзама я, обессиленная, падала вперед и, опираясь на обе руки, поднимала голову с застывшим взглядом и выражением лица, безучастная и вместе с тем участвующая во всем происходящем вокруг, — для второго акта: [представля-

⁴⁸ Герман Винкельман (Hermann Winkelmann, 1849–1912) — немецкий певец (тенор). В 1878 г. в Гамбурге исполнил заглавную партию на премьере оперы А. Г. Рубинштейна «Нерон». Специализировался прежде всего на вагнеровском репертуаре (Тангейзер, Тристан, Вальтер фон Штольцинг). В 1882 г. участвовал в премьере «Парсифаля», выступив в заглавной роли. В 1883–1906 г. служил в Венской придворной опере. Исполнял вагнеровские партии также во время гастролей по Северной Америке в 1884 г.

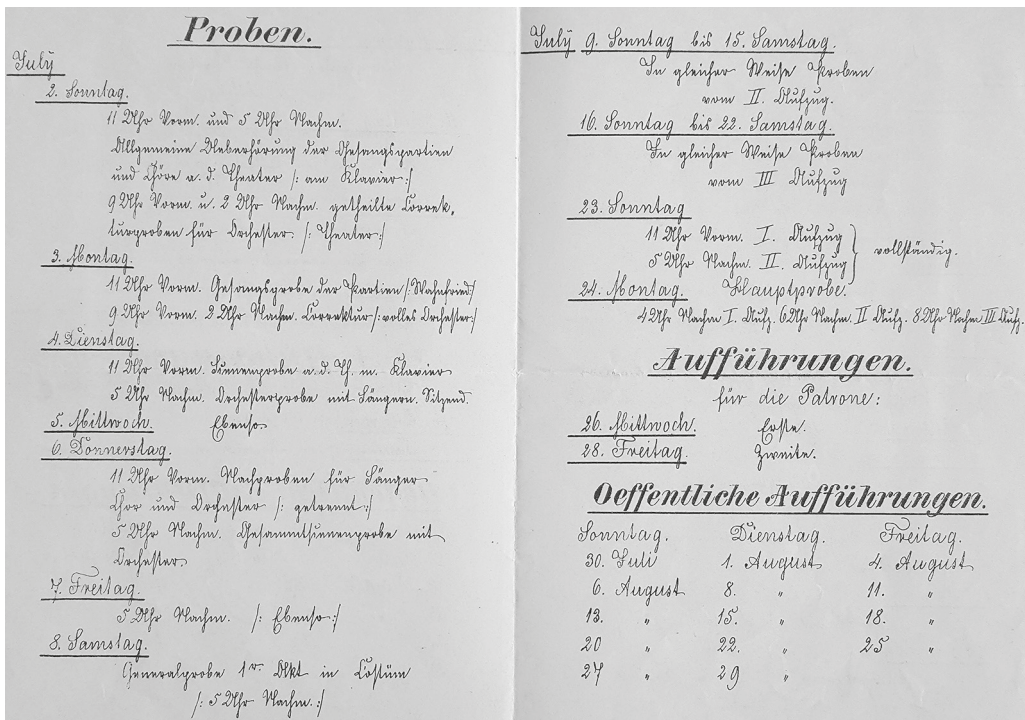


Рис. 4. Расписание репетиций и спектаклей «Парсифаля» (1882), разосланное всем участникам исполнения (литография) [IV]

ла себе] широкими мазками прекрасные благородные линии, змеиные движения, улыбающийся взор, потом в сцене обольщения почти до сумасшествия доходящее отчаяние — в третьем акте смирение в поведении и походке, спокойные движения, кроткий серьезный взгляд и т. д. Сложностью этого действия было то, что все движения Кундри должна была делать точно под написанную для нее музыку, которая, однако, отсутствовала в выписанной партии, находившейся в моем распоряжении; пела же она в этом действии всего два слова: «служить, служить» (dienen, dienen).

Образ Кундри стоял у меня перед глазами, но удастся ли мне воплотить все так, как я понимала? И понравится ли это Мастеру? Этими мыслями я терзалась во время занятий, и не было никакой возможности успокоиться, потому что Вагнер с семьей проводил зиму в Италии.

Тогда во Франкфурте-на-Майне делались костюмы к «Парсифалу», Кундри — на мой размер. Нужна была примерка. Я получила лишь один день отпуска на Страстную пятницу 1882 г. Одну ночь ехала туда, другую — обратно, а день провела с художником Жуковским⁴⁹, чтобы определить необходимые изменения.

⁴⁹ Павел Васильевич Жуковский (Paul von Jukowsky, также Joukowsky, 1845–1912) — русский художник, сын В. А. Жуковского. Познакомился с Вагнером в январе 1880 г. во время пребывания в Италии, уже будучи к тому времени горячим поклонником его творчества. Хотя Жуковский не имел никакого театрального опыта, Вагнер вскоре поручил ему заняться художественным оформлением «Парсифаля». Весь длительный и сложный процесс работы над декорациями, реквизитом и костюмами проходил под неослабевающим контролем композитора, многие элементы сценографии были навеяны впечатлениями от художественных красот и пейзажей Италии. Созданный

С тяжелым сердцем распрощавшись 1 мая с Берлином, завершив гастроль в Мюнхене, Вене и Лондоне, из Англии я напрямиком направились в Байройт.

Между тем в качестве третьей Кундри была приглашена госпожа Фогль⁵⁰, однако по семейным обстоятельствам она предложение не приняла, и вместо нее звали госпожу Мальтен⁵¹ из Дрездена. Обо всем этом поведал нам Мастер на нашем первом собрании на Фестшпильхюгель наряду с тем, что репетиции будут проводиться с *первым составом* — Матерна, Винкельман, Скариа⁵²; второй состав — Брандт, Гудехус⁵³, Зир⁵⁴ — будет при этом присутствовать, но петь должен без

в итоге спектакль шел в Байройте почти без изменений с 1882 по 1933 г. и «обладал для большинства старых вагнерианцев статусом неприкосновенной святыни» [27, S. 349]. Жуковский, сопровождавший Вагнера в его последней поездке в Венецию 12 февраля 1883 г., накануне смерти композитора сделал его портретную зарисовку, подписанную «Р[ихард] за чтением». Подробнее об отношениях Вагнера и Жуковского см.: [28].

⁵⁰ Тереза Фогль (Therese Vogl, 1845–1921) — немецкая певица (сопрано). С 1866 г. солистка Мюнхенской придворной оперы, где оставалась до конца карьеры (1892). Исполнительница партий Вельгунды («Золото Рейна», 1869) и Зиглинды («Валькирия», 1870) на мюнхенских премьерах этих опер, а также Брунгильды в первой постановке тетралогии вне Байройта (Мюнхен, 1878). В 1882–1883 гг. вместе с мужем, также солистом Мюнхенской оперы, Генрихом Фоглем (1845–1900), в чьем репертуаре были все теноровые партии вагнеровских опер, участвовала в гастроях «Театра Рихарда Вагнера», организованных импресарио Анджело Нойманом. Супружеская пара Фогль особенно способствовала распространению на оперных сценах мира «Тристана и Изольды», где они исполняли обе заглавные партии.

⁵¹ Тереза Мальтен (Therese Malten, 1855–1930) — немецкая певица (сопрано). Ее дебют в Дрезденской опере в роли Памины («Волшебная флейта» Моцарта) сопровождался таким успехом, что с 18-летней исполнительницей был заключен пожизненный контракт. Вагнер впервые услышал Мальтен в 1881 г. в партии Сенты («Летучий голландец»). После выступления в роли Кундри на премьере «Парсифаля» она приезжала в Байройт в 1886 и 1888 гг. (партии Евы, «Нюрнбергские майстерзингеры»), и Изольды, «Тристан и Изольда», соответственно). В 1889 г. вместе с «Театром Рихарда Вагнера» А. Ноймана посетила Россию.

⁵² Эмиль Скариа (Emil Scaria, 1838–1886) — австрийский певец (бас). Его оперная карьера началась в Дессау, продолжилась в Лейпциге и Дрездене, где он с большим успехом выступал в 1863–1872 гг., с 1873 — солист Венской придворной оперы. Огромный диапазон позволял ему петь как низкие басовые, так и баритоновые партии: в его репертуаре наряду с Осмином («Похищение из сераля» Моцарта) был и Фигаро («Свадьба Фигаро» Моцарта). В 1867 г. Скариа участвовал в «образцовых представлениях» вагнеровских опер в Мюнхене под управлением автора, где выступил в ролях Ландграфа Германа («Тангейзер»), Короля Генриха («Лоэнгрин»). Певец славился своей интерпретацией партии Вотана, которая получила высокую оценку Вагнера: «...невероятная мощь этого певца, одаренного неисчерпаемым басом, позволила уже в “Золоте Рейна” распознать в Вотане трагического главного героя всего цикла драм» (цит. по: [29, S. 642]). Был первым исполнителем партии Гурнеманца на премьерных показах «Парсифаля» в Байройте (1882).

⁵³ Генрих Гудехус (Heinrich Gudehus, 1842–1909) — немецкий оперный певец (тенор). После ангажементов в различных театрах Германии осел в Дрездене, где с 1880 по 1890 г. служил в оперном театре, в 1890–1895 гг. входил в ансамбль Берлинской придворной оперы. Услышав Гудехуса в 1881 г., Вагнер пригласил его на роль Парсифаля на премьере оперы. Гудехус принадлежал к числу лучших героических теноров Германии 1880-х годов. В 1886 и 1888 гг. участвовал в байройтских постановках «Тристана и Изольды» (Тристан) и «Нюрнбергских майстерзингеров» (Вальтер фон Штольцинг). Из вагнеровских ролей в его репертуаре были также Лоэнгрин и Риенци в одноименных операх.

⁵⁴ Густав Зир (Gustav Siehr, 1837–1896) — немецкий певец (бас). До заключения контракта с Мюнхенской придворной оперой (1881) служил в оперных театрах Гётеборга, Праги, Висбадена. Исполнитель роли Хагена в первом представлении «Кольца нибелунга» в 1876 г., Гурнеманца — на премьерных показах «Парсифаля» в 1882 г. (наряду со Э. Скариа). Из вагнеровских партий в его репертуаре были Далад («Летучий голландец»), Ландграф Герман («Тангейзер»), Король Генрих («Лоэнгрин»), Король Марк («Тристан и Изольда»), Погнер («Нюрнбергские майстерзингеры»).

репетиции⁵⁵. (Райхман⁵⁶ — Амфортас и Хилль⁵⁷ — Клингзор были заняты в обоих составах.) Я была в высшей степени поражена этим сообщением и тут же заявила, что не осмелюсь взяться за эту сложнейшую из всех задач без репетиции.

После этого Мастер решил, что один день будет репетировать первый состав, другой день — второй, и так оно и было.

В ходе первой сценической репетиции Вагнер ничего не показывал, и поскольку я после его прошлогодних разъяснений многое представляла себе иначе, чем это делалось, то спросила его, могу ли я делать *так*, как я *его*, *согласно моему разумению, поняла*. Он смотрел на меня некоторое время и потом сказал: «Вы гениальная личность, делайте» — и его устраивало все, что я делала. Именно так было на оркестровой репетиции первого акта, где он сказал, как в свое время о Брангене: «О, у Вас дьявольский темперамент!» Я между тем продолжала работать над вторым актом, в котором постоянно открывала новое, чудесное. После репетиций я всегда ходила гулять по Фестшпильхюгель, вспоминала все услышанное и была совершенно пленена этим грандиозным произведением, вырастание которого во все более захватывающей красоте являлось беспримечным художественным откровением.

На оркестровой репетиции ко второму акту Вагнер впервые попенял мне: я слишком акцентирую верхние звуки и недостаточно четко артикулирую нижние. Я промолчала и приложила все усилия для того, чтобы сделать *своими* средствами все, как *он* хотел. Перед сценической репетицией во второй половине дня Мастер приветливо подошел ко мне и спросил: «Ну, милая Брандт⁵⁸, как настроение, как дела?» «Спасибо, могло бы быть лучше», — ответила я, приветствуя его. Но я пела и играла со свежими силами, и он был многим совершенно доволен и сказал много нового, что происходило всегда, когда он был чем-нибудь удовлетворен и воодушевлен. Госпожа Вагнер тоже лестно отзывалась обо мне после этой репетиции, равно как после оркестровой репетиции второго акта в костюмах, где, по ее мнению, я выглядела прекрасно и *просветленно*. Сам Мастер сказал мне после этой репетиции совсем мало, только то, что ему *не* понравилось. Больше всего я беспокоилась о третьем акте. Только в Байройте я получила клавираусцуг и могла с ним познакомиться. На репетициях *первого* состава я внимательно следила за всем, что

⁵⁵ В связи с распределением исполнительниц роли Кундри по составам Вагнер писал дирижеру Герману Леви: «Госпожа Матерна, в связи с тем, что я ей первой послал приглашение, считает себя исконной обладательницей партии и теперь настаивает, в качестве условия своего участия, на праве первого исполнения, в то время как фройляйн Брандт, которая к моему величайшему удовлетворению изучала со мной эту партию уже семь месяцев назад, я уверен, право первого исполнения скромно уступит» (письмо Вагнера к Герману Леви от 20 мая 1882 г. [7, S. 346]).

⁵⁶ Теодор Райхман (Theodor Reichmann, 1849–1903) — немецкий певец (бас-баритон). Солист Мюнхенской (1875–1882) и Венской (1882–1889 и 1891–1903) придворных опер. В Байройте помимо партии Амфортаса на премьере «Парсифаля» (1882) впоследствии исполнял роли Ганса Сакса («Нюрнбергские майстерзингеры») и Вольфрама («Тангейзер»). Выступал в вагнеровском репертуаре в Лондоне, Санкт-Петербурге, Северной Америке.

⁵⁷ Карл Хилль (Karl Hill, 1831–1893) — немецкий певец (бас-баритон). По некоторым сведениям, Вагнер услышал его во Франкфурте на концерте хорового общества и посоветовал учиться на певца. Служил в оперном театре Шверина. Исполнитель роли Альбериха на премьере тетралогии «Кольцо нибелунга» (1876) и Клингзора на премьере «Парсифаля» (1882). Вагнер считал Хилля «невероятно одаренным артистом» и высоко ценил его выступление в роли Альбериха за «характерную трактовку высочайшего мастерства» (цит. по: [30, S. 426]).

⁵⁸ В оригинале использована уменьшительно-ласкательная форма фамилии певицы — Brandtchen.

говорил и показывал Вагнер, делала себе заметки и потом изучала их. На первой сценической репетиции я постаралась все сделать так, как Мастер показывал другим. Однако в этот день он неважно себя чувствовал и на репетиции не появился. Некоторые из присутствующих сказали мне, что моя игра тронула их до слез, но для меня решающим был только вагнеровский отзыв.

На следующей репетиции он присутствовал — но то была *скверная* репетиция! Начиная с первого сделанного мною движения Вагнер кидал и швырял меня во все стороны; ему не нравилось *ничего*, что я делала, он обращался со мной как с полным новичком и в конце концов послал к балетмейстеру Фрике, который должен был показать мне позы и пантомиму⁵⁹. — —

Совершенно подавленная, я пришла домой и написала Мастеру, что всегда сомневалась, смогу ли воплотить Кундри так, чтобы он остался доволен, и теперь лучше совсем откажусь. Во избежание пересудов перед своим первым спектаклем скажусь больной и потом уеду⁶⁰ (рис. 5).

Поскольку Вагнер тогда нередко прихварывал, я вложила это письмо в то, которое адресовала госпоже Козиме (сообщив ей о его содержании), с просьбой передать его Мастеру в благоприятный момент.

На следующий день госпожа Вагнер отдала мне письмо-отказ обратно неоткрытым и сказала, что не будет его передавать, что Мастер мною вполне доволен и что всё хорошо. И я снова успокоилась и осталась!

26 июля состоялось первое исполнение «Парсифаля»⁶¹! Публика не была так взбудоражена, как при исполнении «Нибелунгов», но возвышенное произведение глубочайшим образом захватило всех слушателей, и его слава как величайшего творения достигла высшей точки.

28 июля я впервые пела Кундри и, несмотря на мои опасения и все предшествующее, снискала успех. На следующий день моя комната с 10 до 2-х часов была полна людей, в том числе совсем незнакомых, которые поздравляли меня, с энтузиазмом превозносили и засыпали цветами.

Госпожа Вагнер также прислала мне роскошную корзину цветов с дружеской запиской и обещанием, *что за этим последует большой портрет Мастера, который еще не был готов*. — От самого Вагнера ни слова!

⁵⁹ Репетиция, о которой идет речь, состоялась 21 июля. К. Ф. Глазенап пишет о ней: «...страстное желание фройляйн Брандт сделать все как можно лучше шло в ущерб ее исполнительности. Дома она целиком и полностью создала себе произвольную картину того, как представлять характер Кундри, и в соответствии с ней в первом акте, подобно дикому зверю, лежала на полу, а в третьем, как новообращенная христианка, после принятия крещения хотела только падать на колени. Из-за этой тенденциозной установки между ней и Мастером, и так уже сильно уставшим и раздраженным, в момент, когда она никнет, вышла прямо-таки борьба: преодолевая ее сопротивление, он силой заставил ее лечь на пол лицом вниз, пока продолжалась музыка» [9, S. 629].

⁶⁰ Это письмо от 21 июля 1882 г. сохранилось в архиве Брандт в Венской библиотеке в Рауте [V]. Оно подписано «Экс-Кундри» (см. рис. 5). Конфликт между композитором и певицей стал достоянием газет, которые во всех подробностях сообщали о любых новостях из Байройта. Как написала венская Neue Freie Presse, Вагнер был недоволен Брандт (правда, речь шла о том, что ей плохо подходит партия) и певица, возможно, не будет участвовать в исполнении; говорилось и о письме-отказе, которое она направила композитору [31, S. 6].

⁶¹ В период с 26 июля по 29 августа 1882 г. состоялось 16 представлений «Парсифаля». Из них первые два (26 и 28 июля) предназначались исключительно для меценатов мероприятия — членов Попечительского союза (Patronatverein).

John, zu haben erwünscht, die tief
oben in der Praxis ist mein
Knochenpfeil freigegeben. Ich
Mann ist nicht über alles. So
begegnet es. Offen ist es
mancherlei Meinen Gedanken
nicht. So möge die ein
Jahr Meinem sein. Ich
der Wichtigkeit, die ich selber
begegnen, dass sie ganz, nicht
und ganz. Ich bin nicht
wunder, in. in. in. in. in.
dunklen. Ich bin nicht.
Nun. Ich bin nicht.
Ich bin nicht.
Ich bin nicht.
Ich bin nicht.



Ich bin nicht.
Ich bin nicht.

Ex. = Kundry

Weimar 21. July 1882

Marianne Brandt

Рис. 5. Последняя страница письма Марианны Брандт к Рихарду Вагнеру от 21 июля 1882 г. [V]

За некоторое время до этого я узнала из одного дружественного и вполне заслуживающего доверия источника, что Мастеру донесли, будто я делаю себе рекламу на его высказываниях обо мне во время репетиций. В газете Wiener Tagblatt появилась статья, в которой сообщалось о репетициях (на которые на сей раз не допускался *никто*) и где говорилось, что в этом году я являюсь живительным художественным элементом, как в 1876 г. — Ниман⁶².

Если бы меня призвали к ответу по поводу этой статьи, я бы дала честное слово, что никогда *в глаза не видела* ее автора и прежде даже не знала его по имени. Написанное им могло быть составлено из того, о чем, например, говорил персонал гостиниц. У меня была частная квартира, мало знакомых и общения, и только в личных письмах в родительский дом я сообщала обо всем, что происходило, в том числе о высказываниях Мастера, одобрительных или порицающих. Теперь я истолковала совершенно изменившееся поведение Вагнера начиная с последней репетиции тем, что его могла раздражать моя мнимая нескромность, и он распекал меня, или потому хранил молчание, что после первого представления хвалил меня другим людям (рис. 6).

Когда я увидела его несколько дней спустя, он был со мной очень любезен и сказал: «Ну, все считают Вас превосходной Кундри! Я лишь говорю: “У нее дьявольский темперамент, и этого достаточно!”» После второго представления он так же расхваливал меня, а госпожа Вагнер прислала корзину цветов.

Между тем в Байройт прибыла госпожа Мальтен, она успешно выступила как третья Кундри, а Фердинанд Йегер⁶³ — как Парсифаль. Я могла отдохнуть, а дальше мы снова должны были регулярно меняться.

Однако начались всякие переносы, и я снова заметила настроенность против себя. Хотя Зигфрид Вагнер и принес мне бронзовую медаль с рельефной головой Вагнера, но обещанная картина так и не появилась.

Когда я пела в четвертый раз, Вагнер во втором акте стоял за кулисами, наблюдая, был очень доволен и потом сказал Гудехусу и мне: «Вы славные ребята, все *по делу!*» Фрицу Брандту⁶⁴, отвечавшему за машинерию, он заявил: «Брандт делает

⁶² Возможно, имеется в виду заметка в газете Wiener Zeitung от 13 июля 1882 г., в которой говорится, что Вагнер активно участвует в репетициях под фортепиано, требует от певцов уже на этой стадии актерской игры и многое сам им показывает. Там же сообщается о «гениальном», по мнению всех участников исполнения, прочтении роли Кундри Марианны Брандт и приводятся адресованные ей слова композитора (которые цитируются ниже и в ее воспоминаниях): «У нее дьявольский темперамент» [32, S. 4].

⁶³ Фердинанд Йегер (Ferdinand Jäger, 1838–1902) — немецкий певец (тенор). Дебютировал в 1865 г. в Дрездене, куда после обучения вернулся в 1870 г. в качестве первого Heldentenor (героический тенор). В течение трех лет Йегер занимался в Байройте освоением тенорового репертуара (преимущественно с ассистентом Вагнера А. Зайдлем), после чего исполнил роль Зигфрида в венских премьерах последних двух частей тетралогии (1878–1879), а также в персональных представлениях всего «Кольца нибелунга» для короля Людвига II в Мюнхене (1879, см. сн. 35). Хотя Йегер выступал неровно, Вагнер пригласил его, наряду с Г. Винкельманом, на заглавную партию в премьере «Парсифаля» (певец вернулся в Байройт в этой роли в 1888 г.). Впоследствии участвовал в исполнении вагнеровских опер в Штутгарте, Северной Америке, Вене.

⁶⁴ При подготовке к первому исполнению «Парсифаля» Фриц Брандт (Fritz Brandt, 1854–1895) взял на себя художественно-постановочное оформление спектакля. Он вынужден был сделать это после внезапной смерти за несколько месяцев до премьеры своего отца Карла Брандта (Carl Brandt, 1828–1881), возглавлявшего машинно-декорационную часть театра Дармштадта и прославившегося своими эффектными и изобретательными постановочными решениями. Карл Брандт, которого



Рис. 6. Марианна Брандт в роли Кундри. Байройт, 1882

все великолепно, скажите ей, если я не увижу ее после окончания акта». То же он высказал и капельмейстеру Леви.

В последний раз я была Кундри 25 августа, в тройной праздник этого года: именины короля Людвига, день свадьбы Вагнера и день гражданского бракосочетания Бландины Бюлов⁶⁵. И в этот день Мастер был также доволен мною (рис. 7).

Тем не менее меня не поставили ни на одно из двух последних представлений, а я бы охотно спела, поскольку должна была выступать в день приезда весьма благосклонно настроенного по отношению ко мне кронпринца (кайзера Фридриха⁶⁶)! То, что мне не позволили это сделать, рассердило меня! Я всегда была упрямой, и поскольку чувствовала себя обойденной, не хотела больше оставаться и уехала за день до последнего спектакля⁶⁷. Несколькими днями ранее я получила с [виллы] Ванффрид двойную фотографию (кабинетные фотографии госпожи Козимы

Вагнер очень ценил, занимался техническим оснащением Байройтского театра и оформлением первого Байройтского фестиваля. Фриц Брандт, который ранее помогал отцу при постановке «Кольца нибелунга», справился с задачей к полному удовлетворению Вагнера.

⁶⁵ Бландина фон Бюлов (в замужестве Гравина, Blandine von Bülow / Gravina, 1863–1941) — младшая дочь Козимы Вагнер от первого брака с Гансом фон Бюловом.

⁶⁶ Фридрих III (1831–1888) — сын императора Вильгельма I, кронпринц с 1861 г., германский император и король Пруссии с 9 марта по 15 июня 1888 г. Посетил исполнение «Парсифаля» 27 августа инкогнито, приехав непосредственно перед началом представления и отбив сразу же после его окончания.

⁶⁷ По словам биографа Вагнера, «ни обращение Леви, ни даже визит Листа в ее квартиру не смогли примирить ее с тем, что ею якобы “пренебрегли”» [9, S. 673].



Рис. 7. Прием на вилле Ванфрид (по утраченной картине Георга Папперитца, ок. 1882). Левая группа, первый ряд (слева направо): Козима Вагнер с сыном Зигфридом, Амалия Матерна, Рихард Вагнер. За ними (слева направо): Франц фон Ленбах, Эмиль Скариа, Франц Фишер, Фриц Брандт, Герман Леви. Правая группа (слева направо): Франц Лист (за роялем), Ганс Рихтер, Франц Бетц, Альберт Ниман, Павел Жуковский. На переднем плане справа: графиня фон Шляйниц (сидит), графиня Узедом. На стене портрет короля Людвига II Баварского

и Вагнера, по Ленбаху⁶⁸) в общей бронзовой рамке, но без единой сопровождающей строчки и без надписи!

Поскольку Вагнер каждой из Девушек-цветов уже подарил такую фотографию с дружеским посвящением, это *молчаливое* послание меня скорее оскорбило, чем обрадовало. Оба изображения, которые мне очень нравились, я уже раньше купила и отнесла присланные обратно на [виллу] Ванфрид, однако получила их снова, *без единого слова*, как в первый раз. Теперь, когда все *личное* отпало, моя обидчивость по этому поводу кажется мне мелочной. Но тогда я думала, что тоже имею право на внешнее проявление признательности, как и другие, потому что *совершенно бескорыстно* служила делу и отдалась ему со всей увлеченностью! За что я должна быть наказана, раз я не знала за собой никакой вины? — —

Когда в конце сентября я гастролировала в Мангейме, то получила письмо от госпожи Козимы, в котором она спрашивала, куда следует послать большой портрет Вагнера, его раму изготовили только теперь.

⁶⁸ Имеется в виду портрет Вагнера работы Франца фон Ленбаха (1871), который Вагнеру очень нравился. Кабинетные фотографии формата 10 × 15 см.

Тогда я была, так сказать, бездомной, поскольку всю зиму должна была скитаться с места на место. Пребывая в тоске и ожесточении из-за моих берлинских дел, я с благодарностью отклонила присылку портрета, написав, что мне было бы милее *самое маленькое* изображение Мастера с его теплым словом, чем *прекраснейшая* рама, что большой портрет Мастера уже давно висит у меня над столом и я на него всегда смотрю с благоговением, которое теперь только усилилось благодаря воспоминаниям о восхитительном времени «Парсифаля»!

Я знала, что этим отказом навсегда сжигаю мосты с Байройтом, и, несмотря на мой гнев, он дался мне непросто. Но для Кундри я бы все равно больше туда не приехала, поскольку во мне жило убеждение, что было бы лучше, если бы я осталась *тверда* и не взялась за нее.

Когда потом в феврале 1883 г. пришла весть о внезапной кончине Вагнера, я тяжело переживала, поскольку мы расстались в разладе. Вся моя горечь испарилась, всё личное изгладилось, и продолжает жить только память о величии и возвышенности этого гения, наряду с неизменным восхищением его бессмертными творениями!

Литература

1. Eisenberg, Ludwig. *Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung Paul List, 1903.
2. Lewinsky, Josef. *Theatralische Carrièren. Biographische Skizzen*. Leipzig: J. B. Klein'sche Buchhandlung, 1881.
3. Malisch, Kurt. "Brandt, Marianne". In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, 105. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
4. "Theater- und Kunstnachrichten", *Neue Freie Presse*, September 04, 1902.
5. Brandt, Marianne. "Aus meinen Erinnerungen", *Illustriertes Wiener Extrablatt*, September 12, 1902.
6. Brandt, Marianne. "Erinnerungen an Pauline Viardot", *Neue Freie Presse*, Mai 21, 1910. Дара обращения июль 02, 2018. https://de.wikisource.org/wiki/Erinnerungen_an_Pauline_Viardot.
7. Kloss, Erich, Hrsg. *Richard Wagner an seine Künstler: Zweiter Band der "Bayreuther Briefe" (1872–1883)*. 3. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
8. Wagner, Cosima. *Die Tagebücher*. Hrsg. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. 2 Bde. München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1976, Bd. 1.
9. Glasenapp, Carl Friedrich. *Das Leben Richard Wagners*. 6 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, Bd. 6.
10. Wagner, Richard. "Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876". In Wagner, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 139–56. 10 Bde. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1883, Bd. 10.
11. Seedorf, Thomas. "Niemann, Albert". In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, 498–99. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
12. Кузнецов, Григорий. "Вагнеровский Heldentenor: от 'Риенци' до 'Зигфрида'". Дис. канд. иск., Академия хорового искусства им. В. С. Попова, 2017.
13. *Neuigkeits-Welt-Blatt*, Mai 13, 1874.
14. Lehmann, Lilli. *Mein Weg*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1920.
15. Баренбойм, Лев. *Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность*. 2 тома. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962, т. 2.
16. Loewenberg, Alfred, ed. *Annales of Opera 1597–1940*. 3rd ed. London: John Calder, 1978.
17. *Musikalisches Wochenblatt*, Juli 1, 1870.
18. Glasenapp, Carl Friedrich. *Das Leben Richard Wagners*. 6 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907, Bd. 5.
19. Malisch, Kurt. "Grün, Friederike". In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
20. *Bogen des Neuigkeits-Welt-Blatt*, April 06, 1875.
21. *Die Presse*, April 26, 1875.

22. Lindner, Edwin, Hrsg. *Richard Wagner über Tristan und Isolde: Aussprüche des Meisters über sein Werk*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
23. Чайковский, Петр. “Байрейтское музыкальное торжество (I–V)”. В кн. Чайковский, Петр. *Музыкально-критические статьи*, ред. Василий Яковлев, 302–28. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953.
24. Анисимов, Александр. “Рихард Вагнер и архитектура”. *Academia. Архитектура и строительство*, no. 2 (2013): 56–65. Дата обращения июнь 14, 2018. <https://cyberleninka.ru/article/n/rihard-wagner-i-arhitektura.pdf>.
25. Wagner, Richard. “Ansprache nach Schluß der Götterdämmerung”. In Wagner, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Hrsg. Hans von Wolzogen und Richard Sternfeld, 161. 16 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, Bd. 16.
26. Seedorf, Thomas. “Materna, Amalie”. In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, 442. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
27. Klesse, Marc. “Jukowsky, Paul von”. In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, 348–49. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
28. Климов, Павел. “Рихард Вагнер и Павел Жуковский (К истории первой постановки «Парсифаля» в 1882 году)”. В кн. *Рихард Вагнер и Россия*, ред. Элла Махрова и Поль Рюдигер, 101–8. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. Дата обращения июнь 14, 2018. <http://wagner.su/book/export/html/24>.
29. Malisch, Kurt. “Scaria, Emil”. In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, 642. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
30. Glasenapp, Carl Friedrich. *Wagner-Enzyklopädie*. Hildesheim; New York: Georg Olms Verlag, 1977.
31. “Theater- und Kunstnachrichten”, *Neue Freie Presse*, Juli 25, 1882.
32. “Theater”, *Wiener Zeitung*, Juli 13, 1882.

Источники

- I. WBR, HS. H.I.N. 77955.
- II. WBR, HS. H.I.N. 77929.
- III. WBR, HS. H.I.N. 77954.
- IV. WBR, HS. H.I.N. 77936.
- V. WBR, HS. H.I.N. 77915.

Статья поступила в редакцию 10 июля 2018 г.;
рекомендована в печать 21 февраля 2019 г.

Контактная информация:

Власова Наталья Олеговна — д-р искусствоведения, ведущий науч. сотр.; natagraphia@mail.ru

From the Memoirs of Marianne Brandt (On the First Productions of Operas by Richard Wagner and Anton Rubinstein)

N. O. Vlasova^{1, 2}

¹ Moscow Conservatory,
13/6, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, 125009, Russian Federation

² State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow, 125000, Russian Federation

For citation: Vlasova, Natalia. “From the Memoirs of Marianne Brandt (on the First Productions of Operas by Richard Wagner and Anton Rubinstein)”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 2 (2019): 204–237. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.201> (In Russian)

This article introduces the reader to the memoirs of German singer Marianne Brandt (1842–1921), one of the prominent opera vocalists of her time. During her long-standing career as

a principal singer with Berlin Court Opera (Hofoper), she toured widely and performed at the world's leading opera venues, taking part in more than a few outstanding productions. One of Brandt's great successes was the role of Leah in Berlin's first performance of Anton Rubinstein's opera "Die Maccabäer" (1875). She also took part in the first two Bayreuth festivals. Richard Wagner had a chance to recognize Brandt's talent when she sang in Berlin's premiere of "Die Meistersinger von Nürnberg" (1870). A few years later he invited the singer to take part in the first performance of "Ring des Nibelungen" at Bayreuth Festival (1876). Later she also sang the role of Kundry in the first performance of "Parsifal" (1882). The manuscript of the singer's memoirs, comprising 52 chapters, is kept in her private archive at Vienna City Library. It has never been published as a single piece. This publication includes five chapters devoted to the most remarkable episodes of Brandt's career: her collaboration with Rubinstein and Wagner. The memoirs provide a contemporary account of important musical events of the nineteenth century. They describe the work on opera productions; portray musicians with whom the author worked, such as composers, conductors, singers, and their milieu; and revives the atmosphere of first Bayreuth festivals. The publication is accompanied by detailed commentary and visual material.

Keywords: Marianne Brandt, musical theatre, Anton Rubinstein, "Die Maccabäer", Richard Wagner, Bayreuth Festival, "Der Ring des Nibelungen", "Parsifal".

References

1. Eisenberg, Ludwig. *Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung Paul List, 1903.
2. Lewinsky, Josef. *Theatralische Carrièren. Biographische Skizzen*. Leipzig: J. B. Klein'sche Buchhandlung, 1881.
3. Malisch, Kurt. "Brandt, Marianne". In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke and Anno Mungen, 105. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
4. "Theater- und Kunstnachrichten", *Neue Freie Presse*, September 04, 1902.
5. Brandt, Marianne, "Aus meinen Erinnerungen", *Illustriertes Wiener Extrablatt*, September 12, 1902.
6. Brandt, Marianne, "Erinnerungen an Pauline Viardot", *Neue Freie Presse*, Mai 21, 1910. Accessed July 02, 2018. https://de.wikisource.org/wiki/Erinnerungen_an_Pauline_Viardot.
7. Kloss, Erich, Hrsg. *Richard Wagner an seine Künstler: Zweiter Band der "Bayreuther Briefe" (1872–1883)*. 3. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
8. Wagner, Cosima. *Die Tagebücher*. Hrsg. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. 2 Bde. München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1976, Bd. 1.
9. Glasenapp, Carl Friedrich. *Das Leben Richard Wagners*. 6 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, Bd. 6.
10. Wagner, Richard. "Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876". In Wagner, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 139–56. 10 Bde. Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsche, 1883, Bd. 10.
11. Seedorf, Thomas. "Niemann, Albert". In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke and Anno Mungen, 498–99. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
12. Kuznetsov, Grigoriï. "Vagnerovskii Heldentenor: ot 'Rientsi' do 'Zigfrida'". PhD diss., Akademiia khoroovogo iskusstva im. V. S. Popova, 2017. (In Russian)
13. *Neuigkeits-Welt-Blatt*, May 13, 1874.
14. Lehmann, Lilli. *Mein Weg*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1920.
15. Barenboim, Lev. *Anton Grigor'evich Rubinshtein. Zhizn', artisticheskii put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaia deiatel'nost'*. 2 vols. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962, vol. 2. (In Russian)
16. Loewenberg, Alfred, ed. *Annales of Opera 1597–1940*. London: John Calder, 1978.
17. *Musikalisches Wochenblatt*, July 1, 1870.
18. Glasenapp, Carl Friedrich. *Das Leben Richard Wagners*. 6 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907, Vol. 5: 1872–1877.
19. Malisch, Kurt. "Grün, Friederike". In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke, Anno Mungen. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
20. *Bogen des Neuigkeits-Welt-Blatt*, April 06, 1875.

21. *Die Presse*, April 26, 1875.
22. Lindner, Edwin, Hrsg. *Richard Wagner über Tristan und Isolde: Aussprüche des Meisters über sein Werk*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
23. Chaikovskii, Petr. “Baireitskoe muzykal’noe torzhestvo (I–V)”. In Chaikovskii, Petr. *Muzykal’no-kriticheskie stat’i*, edited by Vasilii Iakovlev, 302–28. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, 1953. (In Russian)
24. Anisimov, Aleksandr. “Rikhard Vagner i arkhitektura” [“Richard Wagner and the Architecture”]. *Academia. Arkhitektura i stroitel’stvo [Academia. Architecture and Construction]*, no. 2 (2013): 56–65. Accessed June 14, 2018. <https://cyberleninka.ru/article/n/rihard-vagner-i-arhitektura.pdf>. (In Russian)
25. Wagner, Richard. “Ansprache nach Schluß der Götterdämmerung”. In Wagner, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Hrsg. Hans von Wolzogen und Richard Sternfeld, 161. 16 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, Bd. 16.
26. Seedorf, Thomas. “Materna, Amalie”. In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, 442. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
27. Klesse, Marc. “Jukowsky, Paul von”. In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, 348–49. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
28. Klimov, Pavel. “Rikhard Vagner i Pavel Zhukovskii (K istorii pervoi postanovki ‘Parsifalia’ v 1882 godu)”. In Rikhard Vagner i Rossiia, edited by Ella Makhrova and Pol’ Riudiger, 101–8. St. Petersburg: Izd-vo RGPU im. A. I. Gertsena, 2001. Accessed June 14, 2018. <http://wagner.su/book/export/html/24>. (In Russian)
29. Malisch, Kurt. “Scaria, Emil”. In *Das Wagner-Lexikon*, Hrsg. Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, 642. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
30. Glasenapp, Carl Friedrich. *Wagner-Enzyklopädie*. Hildesheim; New York: Georg Olms Verlag, 1977.
31. “Theater- und Kunstdenkmäler”, *Neue Freie Presse*, Juli 25, 1882.
32. “Theater”, *Wiener Zeitung*, Juli 13, 1882.

Sources

- I. WBR, HS. H.I.N. 77955 [Wienbibliothek im Rathaus. Handschriftensammlung. H.I.N. 77955].
- II. WBR, HS. H.I.N. 77929 [Wienbibliothek im Rathaus. Handschriftensammlung. H.I.N. 77929].
- III. WBR, HS. H.I.N. 77954 [Wienbibliothek im Rathaus. Handschriftensammlung. H.I.N. 77954].
- IV. WBR, HS. H.I.N. 77936 [Wienbibliothek im Rathaus. Handschriftensammlung. H.I.N. 77936].
- V. WBR, HS. H.I.N. 77915 [Wienbibliothek im Rathaus. Handschriftensammlung. H.I.N. 77915].

Received: July 10, 2018
Accepted: February 21, 2019

Author’s information:

Natalia O. Vlasova — Dr. Habil., Leading Researcher; natagraphia@mail.ru