

Финдейзен Николай Федорович

Рихард Вагнер

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84
Н63

Н63 **Николай Федорович Ф.**
Рихард Вагнер / Финдейзен Николай Федорович – М.: Книга по Требованию, 2024. – 72 с.

ISBN 978-5-521-28307-1

ISBN 978-5-521-28307-1

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Рихардъ Вагнеръ

его жизнь и музыкальное творчество.

Часть первая.

Глава первая (1813—1833).

Годы дѣтства и ученія.—Дрезденъ и Лейпцигъ.—Юношескія драматическія и музыкальныя попытки: большая трагедія и увертюра съ литаврами.—Занятія съ Вейнлигомъ.—Соната, увертюры и симфонія.—Опера «Свадьба».

Если въ исторіи жизни Баха, Моцарта или Бетховена *наслѣдственность* могла имѣть болѣе серьезное значеніе для развитія ихъ музыкальных дарованій, то въ жизни Вагнера она не играетъ почти никакой роли. Творецъ «Кольца Нибелунга» явился скорѣе антиподомъ своихъ предковъ и родителей. Въ настоящее время генеалогія Вагнера выяснена до середины 17-го вѣка; всѣ предки его были саксонскаго происхожденія. Дѣдъ Вагнера былъ городскимъ писцомъ (Thorschreiber) при одной изъ башенъ Лейпцига и болѣе простодушнымъ вѣрноподаннымъ короля Саксонскаго, чѣмъ его внукъ, участвовавшій въ дрезденской революціи. Отецъ его — Фридрихъ Вагнеръ, былъ участковымъ актуаріусомъ (дѣлопроизводителемъ) въ томъ же Лейпцигѣ. Отъ отца Вагнеръ унаслѣдовалъ только страсть къ театру, но и это была склонность—общая культурнымъ кругамъ лейпцигскихъ жителей вообще, пережившимъ возрожденіе національной нѣмецкой драмы въ дѣятельности и произведеніяхъ Готшеда, Лессинга, Гёте и Шиллера. Еще болѣе важный вопросъ насколько именно наслѣдственная преемственность въ этой страсти къ драматическому театру, а не окружающая дѣйствительность, болѣе серьезно соприкасавшаяся съ театральной жизнью, имѣла рѣшающее значеніе въ жизни великаго музыканта-драматурга Германіи. Правда, образованный Фридрихъ Вагнеръ имѣлъ личныя сношенія съ театромъ, участвуя въ любительскихъ спектакляхъ, близко принимая къ сердцу успѣхи нарождавшагося нѣмецкаго драматическаго театра—каждая постановка драмы Шиллера въ домѣ Вагнеровъ была семейнымъ праздникомъ,—но дѣло въ томъ, что Рихардъ Вагнеръ родился всего за нѣсколько мѣсяцевъ до кончины отца и, такимъ образомъ, *личнаго* вліянія послѣдній не могъ оказать на своего сына. Скорѣе слѣдуетъ признать здѣсь вліяніе отчима Вагнера—актера Гейера, домъ котораго и могъ быть той артистической средой, въ которой воспитались «драматическія стремленія» будущаго композитора. Во всякомъ случаѣ братья и сестры Вагнера посвятили свою дѣятельность драматическому театру, при чемъ одна изъ сестеръ, Клара, слѣдалась пѣвицей, а другая, Розалія, выступая въ «Преціозѣ», въ свое время обратила на себя даже болѣе вниманіе чѣмъ ставшая потомъ знаменитой Шредеръ-Девріенъ. Будущій отчимъ Рих. Вагнера, былъ не только личнымъ другомъ отца композитора, но, по настоянію послѣдняго, рѣшилъ поступить на сцену. Такимъ образомъ, уже съ ранняго своего дѣтства Рихардъ Вагнеръ имѣлъ въ родной семьѣ ту «театральную атмосферу» которая, въ концѣ концовъ, могла рѣшительно повліять на его собственное посвященіе тому же музыкально-*драматическому* искусству. Въ этомъ отношеніи въ роднѣ Вагнера мы видимъ еще одно лицо, отмѣченное

высокимъ интеллектомъ, большою любовью къ театру и драматическому искусству, и въ то же время дѣйствительное оказывавшее серьезное и благотворное вліяніе на будущаго композитора-драматурга. Это—родной дядя его, Адольфъ Вагнеръ, прекрасный и широко-образованный знатокъ литературы и искусства, во многомъ ученый и проницательный писатель (достаточно здѣсь указать на его работу «Театръ и публика», тема которой была такъ родственна будущимъ философскимъ и полемическимъ статьямъ Рих. Вагнера) и, наконецъ, самъ незаурядный драматургъ. Въ эпоху ученія Рих. Вагнера въ гимназіи, а затѣмъ въ университетѣ, онъ пользовался благотворнымъ покровительствомъ и общеніемъ съ своимъ дядей. Такова была среда, выдѣлившая будущаго художественнаго реформатора.

Родина Вагнера, Лейпцигъ, была свидѣтельницей его наиболѣе ранняго дѣтства, затѣмъ мѣстомъ его университетскаго и музыкальнаго ученія, а также первыхъ композиторскихъ успѣховъ. Любители изысканій въ области историческихъ и психологическихъ воздѣйствій, могли бы приписать Лейпцигу еще одну, весьма пророческую, роль: въ первые же мѣсяцы жизни будущаго музыканта, въ Лейпцигѣ разыгралось событіе крупной исторической важности, оказавшееся для реформаторской дѣятельности Вагнера быть можетъ болѣе пророческимъ, чѣмъ отмѣчаемое нѣмецкими біографами его совпаденіе года рожденія Вагнера съ рожденіемъ другихъ выдающихся музыкантовъ и писателей (въ особенности Фридриха Геббеля, какъ извѣстно также разрабатывавшаго народный эпосъ о Нибелунгахъ ¹⁾). Въ 1813 г. разыгралась знаменитая «битва народовъ» подъ Лейпцигомъ, сокрушившая могущество Наполеона и уничтожившая авторитетъ этого завоевателя Европы. Родившійся въ этотъ годъ музыкантъ-художникъ оказался сокрушителемъ прежняго блестящаго опернаго империализма и, подобно лейпцигской «битвѣ народовъ», явилъ въ своей дѣятельности столь же великую

и обильную по своимъ результатамъ борьбу за искусство, изъясъ и облагородивъ его изъ глубокихъ нѣдръ народного творчества. Антивagneriанцы, когда то содрагавшіеся отъ грома новой wagnerовской оркестровки, позабыли въ свое время выставить въ обвиненіе недостатокъ належащаго слуха своего противника, признавъ его музыкантомъ, оглохшимъ въ раннемъ дѣтствѣ отъ грома пушечныхъ выстрѣловъ лейпцигской битвы!...



Домъ въ Лейпцигѣ, на улицѣ Брюля, въ которомъ родился Вагнеръ.

Вильгельмъ *Рихардъ* Вагнеръ родился въ Лейпцигѣ 22 мая 1813 г. въ старинномъ домѣ на улицѣ Брюля № 88, нынѣ перестроенномъ до неузнаваемости. Черезъ пять мѣсяцевъ, отъ нервной горячки—эпидемически охватившей Лейпцигъ, вслѣдствіе битвы, наполнившей городъ ранеными—умеръ отецъ его. Такъ какъ семья овдовѣвшей Юанны Вагнеръ ²⁾ нуждалась въ матеріальной и нравственной поддержкѣ (старшему сыну Альберту было всего 15 лѣтъ), мать Вагнера въ 1814 г. вторично вышла замужъ за актера Лудвига Гейера ³⁾, раньше пользовавшагося большимъ успѣхомъ у лейпцигской публики, а въ это время служившаго въ королевскомъ сак-

¹⁾ Съ русской точки зрѣнія едва ли не интереснѣе другое подобное совпаденіе: въ 1813 г. родился и *Даргомыжскій*, несомнѣнный реформаторъ оперы, также, хотя и другими путями, стремившійся къ созданію новой «музыкальной драмы». Но, насколько сокрушительной для оперы прежняго стиля оказалась реформа Вагнера, настолько новая, чисто декламационная опера Даргомыжскаго явилась лишь въ высшей степени интереснымъ эпизодомъ въ исторіи оперы вообще, притомъ, даже въ границахъ своего отечества, не развившимся, кромѣ немногихъ единичныхъ попытокъ нѣкоторыхъ послѣдователей автора «Каменнаго Гостя».

²⁾ Юанна Розина Вагнеръ, рожденная Paetz, происходила изъ Вейсенфельза. Она род. въ 1774 г. † въ 1848 г. Въ 1798 г. она вышла замужъ за Фридриха Вагнера.

³⁾ Опубликованные недавно семейныя документы Вагнера заставляютъ предполагать, что женитьбой своей на вдовѣ Фридриха Вагнера, Гейеръ хотѣлъ, повидимому, искупить нѣкоторый свой грѣхъ. Во всякомъ случаѣ, Гейеръ сумѣлъ искренно привязать къ себѣ новую семью, дѣйствительно ставъ добрымъ и заботливымъ отцомъ. Память о Vater Geyer'у Вагнеру была дѣйствительно дорога.

сонскомъ театрѣ въ Дрезденѣ. Туда семья покойнаго актуаріуса и переселилась, и въ Дрезденѣ протекло дѣтство и отрочество Вагнера до возвращенія (въ 1827 г.) снова въ Лейпцигъ, черезъ 6 лѣтъ послѣ смерти его отца.

Лудвигъ Гейеръ оказался добросовѣстнѣйшимъ замѣстителемъ отца «нѣжнаго, блѣднаго, ощущавшаго ликую боязнь къ привидѣніямъ» мальчика, и насколько было возможно въ его раннемъ возрастѣ (2—7 лѣтъ) имѣлъ хорошее и серьезное вліяніе на пасынка. Опять таки въ противоположность великимъ Себастьяну, Вольфгангу и Лудвигу,—Рихардъ въ раннемъ дѣтствѣ рѣшительно не выказывалъ склонности къ чему либо, а тѣмъ болѣе къ музыкѣ. Шести-семи лѣтъ онъ, правда, игралъ на фортепіано, но это было вполнѣ въ обычаѣ нѣмецкой семьи. Возможно, что своей дѣтской игрой онъ былъ обязанъ старшимъ сестрамъ, болѣе регулярно музицировавшимъ. По крайней мѣрѣ, въ своемъ «Автобіографическомъ наброскѣ» Вагнеръ вспоминаетъ, что въ это время онъ разучивалъ «*Üb' immer Treu und Redlichkeit*», а также только что вошедшій въ моду знаменитый свадебный хоръ («*Jungfernkranz*») изъ «Фрейшюца» Вебера и даже сыгралъ обѣ пьесы въ сосѣдней комнатѣ—отчиму, наканунѣ его смерти. Гейеръ, по призванію актеръ, отчасти драматургъ, свой досугъ съ любовью посвящалъ живописи и, первоначально, въ этомъ искусствѣ хотѣлъ видѣть призваніе и своего пасынка. Но къ рисованію Рихардъ не выказалъ никакой склонности. Только наканунѣ своей смерти, Гейеръ, прослушавъ обѣ названныя пьесы, сыгранныя Рихардомъ, слабымъ голосомъ спросилъ жену: «*быть можетъ у него талантъ къ музыкѣ?*»... И эти слова, вмѣстѣ съ предсмертною мыслью отчима, переданною Рихарду его матерью, на слѣдующій день послѣ смерти Гейера—«онъ хотѣлъ изъ тебя *что-то* сдѣлать»—крѣпко засѣли въ головѣ мальчика. Долгое время онъ все раздумывалъ о томъ, что «изъ него *что-то*, да станетъ»...

«Что-то»? Конечно, только не въ музыкѣ, какъ ему рѣшительно заявилъ однажды его репетиторъ и домашній учитель, который, вмѣстѣ съ объясненіями Корнелія Непота, обучалъ его и игрѣ на роялѣ. Еще бы, вмѣстѣ съ обязательныхъ упражненій, онъ услышалъ тайно разученную увертюру къ тому же «Фрейшюцу»! Этотъ *Фрейшюцъ* и его славный мейстеръ были первымъ и сильнымъ музыкальнымъ впечатлѣніемъ будущаго музыканта. Въ то время Веберъ былъ придворнымъ капельмейстеромъ дрезденской оперы; часто мальчикъ «съ священной робостью» смотрѣлъ на проходившаго мимо ихъ дома творца этой волшебной оперы, возвращавшагося изъ театра послѣ репетицій. *Веберъ*—въ оперѣ, какъ вскорѣ затѣмъ *Бетховенъ*—въ области симфоніи—два художника, творчество которыхъ наиболѣе вліяло на воспримчивую въ юности натуру Вагнера, какъ наиболѣе родственное его собственной творческой фантазіи. Если Бетховенъ далъ опору мощной, точно вылитой изъ бронзы красотѣ, силѣ, несокрушимой энергіи и бодрости симфонической мысли Вагнера, то Веберъ, напротивъ, вліялъ на него въ отношеніи душевной народной окраски, мелодическаго и гармоническаго склада, а также въ отношеніи родственной Вагнеру склонности къ чисто германскому романтическому жанру.

Въ 1823 году—до проявленія этой склонности было еще далеко. Рихардъ только издали могъ боязливо любоваться милымъ старымъ романтикомъ, такъ какъ въ то время ему надлежало еще думать объ ученіи и ходить въ «Крестовую школу» (за годъ до поступленія въ послѣднюю его, не надолго, отдали было на воспитаніе къ зятю Гейера—въ Эйслебенъ). Съ этой поры, воспоминанія дѣтства Вагнера становятся опредѣленнѣе и полнѣе. Крестовая школа дала многое для развитія мальчика, не общавшаго стать ни живописцемъ, ни музыкантомъ. 11-ти лѣтній Рихардъ рѣшилъ сдѣлаться *поэтомъ*. На это у него были достаточно уважительныя причины. Въ общемъ курсѣ Крестовой школы, любимѣйшими предметами его были мифологія и древняя исторія, оба древнихъ языка, а затѣмъ, эпизодично, для изученія Шекспира,—и англійскій (въ то время Вагнеръ ограничился метрическимъ переводомъ монолога Ромео, но скоро бросилъ изученіе англійскаго языка, хотя впоследствии снова принялся за него, тѣмъ болѣе, что Шекспиръ навсегда остался для него «образцомъ»). Уже въ терціи (III-мъ классѣ) Рихардъ перевелъ нѣсколько пѣсенъ изъ Одиссеи и, подражая греческимъ трагедіямъ саксонскаго поэта Иог. Апеля, самъ принялся набрасывать греческія трагедіи. Недаромъ его любимый преподаватель, д-ръ Зиллигъ, поддерживалъ въ немъ инте-

рестъ къ изученію древне-греческаго міра, предполагая въ немъ будущаго филолога! Но поэтомъ Рихардъ рѣшилъ стать еще по одному поводу: однажды въ классѣ было задано написать *стихи* на смерть одного школьнаго товарища; и вотъ, къ гордости Вагнера, его произведеніе не только было признано лучшимъ изъ всѣхъ представленныхъ, но даже, послѣ очистки отъ излишней напыщенности, было *напечатано*! Это было первое печатное произведеніе Вагнера и онъ справедливо могъ гордиться этимъ, особенно для своего 12-лѣтняго возраста.

Но если и теперь онъ не сдѣлался ни филологомъ, ни поэтомъ по профессіи, такъ какъ на этотъ разъ дѣлу помѣшала уже укрѣплявшаяся у него мысль посвятить себя музыкѣ,—то изученіе древне-греческой литературы и Шекспира имѣло несомнѣнно крупное значеніе для его будущей реформаторской дѣятельности въ области музыкальнаго искусства. Своеобразныя филолого-поэтическія занятія его въ Крестовой школѣ, слишкомъ исключительныя для учащагося столь юнаго возраста, дали прочную основу литературнаго образованія Вагнера и въ своемъ позднѣйшемъ дополнительномъ развитіи вполне могли привести его къ трактату о «Музыкальной драмѣ», съ его идеей возрожденія послѣдней изъ основъ народнаго древне-греческаго театра. Одинаковое значеніе имѣло и изученіе или знакомство съ подлиннымъ Шекспиромъ въ дни юности Вагнера. А въ то время, быть можетъ, оно было еще дѣйствительнѣе и болѣе приложимо къ дѣлу, чѣмъ изученіе героическихъ образцовъ Гомерова эпоса и подражаніе имъ. Вагнеръ, недолго думая, именно приложилъ Шекспира къ дѣлу, задумавъ создать большую *трагедію*, нѣчто среднее (по драматическимъ мотивамъ) между «Королемъ Лиромъ» и «Гамлетомъ». Трагедія эта—названіе ея не сохранилось—была первымъ крупнымъ драматическимъ предпріятіемъ юнаго энтузіаста, которое также далеко не безслѣдно отозвалось на его будущемъ, хотя самъ авторъ вспоминалъ о немъ только съ добродушной насмѣшкой («планъ былъ въ высшей степени грандіозенъ. Сорокъ два человѣка умирали въ теченіи пьесы и я былъ вынужденъ, при дальнѣйшемъ изложеніи, заставить большинство изъ нихъ снова явиться въ видѣ привидѣній, такъ какъ въ противномъ случаѣ для послѣдняго акта у меня не хватило бы дѣйствующихъ лицъ») рассказываетъ Вагнеръ въ своемъ «Автобіогр. наброскѣ»). Несмотря на всю чисто юношескую нелѣпость драматической концепціи этой «большой трагедіи», важно то, что она, впервые въ жизни Вагнера, дѣйствительно серьезно захватила его и онъ носился съ ней цѣлыхъ два года. Еще того больше—подоспѣло знакомство съ бетховенскимъ «Эгмонтомъ», музыка къ которому также настолько воодушевила его, что онъ рѣшилъ не ставить свою трагедію на сцену, не написавъ къ ней музыки, подобной «Эгмонту». Итакъ, уже благодаря юношеской трагедіи, у Вагнера зарождается мысль о совмѣщеніи творчества поэта и музыканта. Это случилось уже послѣ обратнаго переселенія въ Лейпцигъ и новое рѣшеніе, какъ мы увидимъ, принесло самые неожиданные результаты.

Разставаясь съ Дрезденомъ, нужно сознаться, что собственно въ музыкальномъ отношеніи дѣтскіе годы, проведенные имъ въ саксонской столицѣ, ощутительныхъ результатовъ не дали. Кромѣ знакомства съ «Фрейшюцомъ» и пьесой или этюдомъ «*Üb'immer Treu und Redlichkeit*», Вагнеръ, вспоминая о дѣтствѣ въ Дрезденѣ, указываетъ лишь на поверхностное знакомство съ Моцартомъ, изъ котораго онъ любилъ и понималъ увертюру къ «Волшебной флейтѣ», но зато питалъ отвращеніе къ «Донъ Жуану», который, благодаря своему итальянскому тексту, казался ему пошлымъ. Вѣроятно, послѣдними въ Дрезденѣ изъ музыкальнаго міра были извѣстія—о смерти уже любимаго Вагнеромъ творца «Фрейшюца» (Веберъ † 5 іюня 1826 г. въ Лондонѣ) и впервые услышанное имъ имя Бетховена, изъ разсказа о печальной кончинѣ его въ Вѣнѣ (26 марта 1827 г.). Послѣдняго Вагнеръ узналъ только въ Лейпцигѣ, за то онъ навсегда сохранилъ благоговѣйную память о превосходномъ народномъ романтикѣ, котораго онъ въ дѣтствѣ видѣлъ въ Дрезденѣ и который скончался въ далекой Англіи. И когда судьба черезъ 15 лѣтъ снова привела Вагнера въ Дрезденъ, на этотъ разъ уже музыкальнымъ наслѣдникомъ самаго стараго мастера, онъ воздалъ дань своего юношескаго поклоненія Веберу, принявъ энергичное участіе въ чествованіи его памяти и въ возвращеніи его праха на родину, въ которой и онъ извѣдалъ немало горя...

Въ Лейпцигѣ, ко времени переселенія матери Вагнера съ остальными подраставшими членами ея семьи (1827 г.), уже жила старшая сестра Рихарда—Розалія Вагнеръ, состоявшая въ труппѣ мѣстнаго городского театра. Это обстоятельство, вѣроятно, и повліяло на выборъ новаго мѣстожителства семьи Вагнеръ-Гейеровъ. Рихардъ вышелъ изъ второго класса Крестовой школы, но при поступленіи въ лейпцигскую Николаевскую гимназію (Nikolaischule) его приняли только классомъ ниже—въ терцію—и это еще болѣе послужило причиной тому, что учеба вовсе перестала его занимать. Въ 1830 г. Вагнеръ оставилъ гимназію и поступилъ въ приму (последній классъ) школы св. Оомы, которую черезъ годъ благополучно и окончилъ. Еще раньше ему филологія также поднадоѣла—юноша былъ слишкомъ занятъ своей «большой трагедіей», которую упорство, свойственное лишь юношамъ сильнаго характера, не позволяло бросить неоконченной. Сильный, даже упрямый, характеръ Вагнера уже сталъ замѣтно сказываться и укрѣпляться, тѣмъ болѣе, что у него, на самомъ дѣлѣ, не было никакого нравственнаго руководителя и юноша едва ли не былъ предоставленъ самому себѣ. А самъ онъ готовъ былъ слѣдовать лишь собственной фантазіи или влеченію.

Не сохранилось подробностей какъ ученія въ гимназіи (1827—1830), такъ и въ Лейпцигскомъ университетѣ, въ который Вагнеръ записался въ 1831 г. въ качествѣ *studiosus musicis*, не избравъ опредѣленнаго факультета, но слушая лекціи курсовъ философіи и эстетики, которые ему казались необходимыми для расширенія его художественнаго кругозора, какъ музыканта. Нечего и говорить, что это рѣшеніе снова повергло въ уныніе его домашнихъ: раньше, въ гимназіи, онъ забросилъ ученіе—какъ открылось ради своей большой трагедіи, а еще больше благодаря все усиливавшася пристрастію къ музыкѣ; позднѣе, когда ему доставили возможность болѣе регулярно и серьезно заниматься музыкой,—онъ снова оказывается порядочнымъ лѣнтяемъ и вмѣсто теоретическихъ задачъ—изводитъ бумагу только на собственныя увертюры и симфоніи. А главное, какой же можетъ выйти изъ него музыкантъ по профессіи, если Рихардъ не могъ толкомъ овладѣть какимъ-либо инструментомъ? Но къ піанизму Вагнеръ съ дѣтства питалъ отвращеніе, соглашаясь съ насмѣшками своего домашняго учителя, что «изъ него ничего не выйдетъ». И въ Лейпцигѣ, когда для занятій съ нимъ въ 1829 г. былъ приглашенъ дѣйствительно солидный музыкантъ—Готлибъ Мюллеръ (впослѣдствіи органистъ въ Альтенбургѣ)—онъ рѣшительно отказывался воспринять всю премудрость ученія объ интервалахъ и аккордахъ, такъ что удивлялъ нерадивостью своего учителя. Однако, все таки приближалось время болѣе серьезнаго, хотя и оказавшагося непродолжительнымъ, музыкальнаго ученія.

Это время наступило, когда у самаго Рихарда *назрѣла* къ нему потребность. Насколько музыка, во время дрезденской школьной жизни, была побочнымъ дѣломъ, настолько въ Лейпцигѣ она выросла въ настоящую потребность,—увлекавшую въ свою таинственную глубину энтузиазированнаго юношу. Все въ этомъ отношеніи шло здѣсь рука объ руку—и желаніе создать собственную «бетховенскую» музыку къ своей «большой трагедіи», и концерты лейпцигскаго Гевандгауза, открывавшіе юношѣ совершенно новый міръ музыкальной красоты и духа, и чтеніе, вѣрнѣе зачитываніе, увлекательными романтическими произведениями Гофмана. Последніе доводили шестнадцатилѣтняго юношу до галлюцинацій даже днемъ—точно въ полуснѣ его преслѣдовали видѣнія, воплощавшія тонику, терцію и доминанту, открывавшія ему свое важное значеніе. Рихардъ скорѣе походилъ на гофмановскаго фантаста Крейсlera, однако все, что онъ тогда создавалъ въ своемъ бреду и записывалъ—«поражало глупостью», какъ Вагнеръ потомъ самъ признался. Эти чтенія новеллъ Гофмана также не прошли для Вагнера безслѣдно—онъ еще больше заразился и былъ увлеченъ романтизмомъ, котораго вкусилъ въ дѣтствѣ въ веберовскомъ Каспарѣ и въ «Волчьей долині». Въ «Сераціоновыхъ братьяхъ» Гофмана онъ даже познакомился теперь впервые съ «Миннерзенгерами въ Вартбургѣ». Правда, въ данное время они не возбудили въ немъ особеннаго интереса, но идея о нихъ—впослѣдствіи выросшая въ собственную оригинальную и поэтическую драму («Тангейзеръ») — была уже брошена. Гораздо существеннѣе оказалось вліяніе Гофмана на литературный талантъ Вагнера: въ немногихъ своихъ чисто беллетристическихъ очеркахъ (парижскаго періода) онъ вполне находится подъ вліяніемъ страннаго и очаровательнаго въ то же время

романтика Гофмана, нѣкоторыя характерныя черты творчества котораго можно различить и въ таинственныхъ перепетіяхъ его чисто романтическихъ оперъ отъ «Моряка-Скитальца» до «Лоэнгрина».

Наисильнѣйшимъ импульсомъ, вызвавшимъ сознание Вагнера стать музыкантомъ, едва ли не оказались концерты Гевандгауза, въ которыхъ онъ теперь окунулся какъ въ новое море звуковъ, которое его рѣшительно захватило. Теперь, благодаря «Реквиему», онъ болѣе близко узналъ *Моцарта* и настолько полюбилъ его, что въ первыхъ же своихъ «настоящихъ» произведеніяхъ воздалъ дань своего новаго поклоненія. Еще сильнѣе было первое впечатлѣніе отъ перваго знакомства съ *Бетховеномъ*—его симфоніями и музыкой къ «Эгмонту». Онъ изучалъ творца «IX-й» съ всепоглощающимъ рвеніемъ, переписывалъ для себя его партитуры—даже разноцвѣтными чернилами, для отличія трехъ главнѣйшихъ группъ инструментовки, впоследствии сдѣлалъ 2-хъ-ручное фортепианное переложеніе «девятой»; однимъ словомъ, какъ сообщаетъ его тогдашній пріятель капельмейстеръ Дорнь, съ которымъ онъ вскорѣ познакомился, Вагнеръ ложился, вставалъ и не разлучался съ сонатами, квартетами, симфоніями и пѣснями своего дѣйствительно музыкальнаго бога. Извѣстный біографическій интересъ имѣютъ и нѣкоторыя признанія молодого музыканта, о которыхъ рассказываетъ Вагнеръ въ своей парижской новеллѣ «Паломничество къ Бетховену»¹⁾. Рихардъ самъ вздумалъ терпѣливо овладѣть техникой композиціи, сознавая, что безъ стараго «генераль-баса» ему не обойтись. Изученіе раздобытаго на недѣлю «Метода генераль-баса» Ложье мало помогло дѣлу. Но это не остановило юношу написать *сонату, квартетъ, арію* и, что гораздо болѣе любопытно,—небольшую «*Пастушескую драму*» (*Schäferspiel*), для которой онъ сочинилъ не только музыку, но и текстъ. Вагнеру было 16 лѣтъ, когда онъ сдѣлалъ свою первую попытку совмѣстить *музыканта и поэта* въ одномъ лицѣ. Наконецъ, и семья провѣдала о рѣшеніи Рихарда, когда къ нему и былъ приглашенъ Мюллеръ. Но, какъ извѣстно, и этотъ не могъ справиться съ такимъ своеобразнымъ ученикомъ. Въ жаждѣ юнаго творчества и въ поискахъ за необходимой теоретической рутинировкой, Вагнеръ на короткое время забылъ о рѣшенномъ имъ призваніи. Это совпало съ поступленіемъ въ университетъ; привольная и столь же безтолковая жизнь новоиспеченнаго «бурша» на первыхъ порахъ слишкомъ захватила юношу. Къ счастью, это прошло, очень быстро и вслѣдъ за университетомъ Вагнеръ не задумался поступить въ ученики кантора школы св. Тѡмы, извѣстнаго теоретика Хр. Теод. Вейнлига. Къ этому побудилъ его, вѣроятно, еще и своеобразный дебютъ въ качествѣ композитора *увертюры съ литаврами*.

Осенью 1829 г. въ Лейпцигѣ открылся новый придворный театръ, капельмейстеромъ котораго былъ утвержденъ Гейнрихъ Дорнь, съ которымъ, вѣроятно, Вагнеръ скоро и сблизился, благодаря посредничеству его сестры Розалии, также перешедшей на службу новаго театра. Черезъ годъ, во время посѣщенія школы св. Тѡмы и, вѣроятно, послѣ первыхъ занятій съ Вейнлигомъ, у Вагнера была уже закончена его первая оркестровая увертюра, явившаяся—какъ композиторъ самъ о ней отзывался—кульминаціонной точкой его безразсудства, IX-я симфонія Бетховена въ сравненіи съ увертюрой показалась бы сонатой Плейеля! Дорнь хорошо помнилъ эту первую партитурку Вагнера, также—для наглядности группъ оркестра—рописанную разными чернилами, помнилъ какого труда стоило ему отстоять ея исполненіе, послѣ того какъ оркестранты, со старымъ концертмейстеромъ Маттѣи во главѣ, не могли удержаться со смѣху во время ея репетиціи. Но какъ бы то ни было, увертюра была разучена и исполнена въ антрактѣ одного изъ драматическихъ спектаклей придворнаго театра. Это случилось какъ разъ въ рождественскій сочельникъ 1830 г. Слушая это единственное исполненіе, публика была сначала удивлена, а затѣмъ и ее разобралъ такой же смѣхъ, какъ и музыкантовъ на утренней репетиціи. Еще былъ черезъ каждые четыре такта всей увертюры

¹⁾ «Не знаю точно, рассказываетъ въ ней Вагнеръ о своемъ нѣмецкомъ музыкантѣ въ Парижѣ, къ чему меня собственно предназначали; помню только, что однажды мнѣ пришлось слышать исполненіе бетховенской симфоніи, что меня охватила лихорадка, что я захворалъ и когда снова выздоровѣлъ—сдѣлался музыкантомъ. Изъ этого можно заключить, что хотя я затѣмъ узналъ много другой прекрасной музыки, я все-таки болѣе всего любилъ, обожалъ и поклонялся Бетховену».

регулярно повторялись удары литавръ fortissimo. Предположеніе объ упрямствѣ литавриста, не знавшаго своей партіи, перешло въ веселую увѣренность неопытности молодого композитора, присутствовавшего въ театрѣ, на котораго исполненіе «произвело глубокое впечатлѣніе»¹⁾.

Еще раньше Вагнеръ убѣдился въ необходимости серьезно приняться за дѣло, чтобы водворить юную творческую безтолочь въ опредѣленные искусствомъ рамки. Вагнеръ пошелъ къ кантору школы св. Θомы—*Теодору Вейнлигу*, и послѣднему потребовалось не болѣе 6—7 мѣсяцевъ, чтобы вывести юношу на первый вѣрный путь. Занятія съ Вейнглигомъ продолжались съ сени 1830 по весну 1831 г. Только съ нимъ Вагнеръ началъ правильно работать *контрапунктически*, хотя и раньше пытался писать фуги. Преподаваніе Вейнлига было чрезвычайно пріятно обставлено: въ немъ отсутствовала сухая педантичность. Почтенный канторъ обыкновенно разъяснялъ техническія правила, проигрывая соотвѣтствующія произведенія. Подобная практическая школа наиболѣе отвѣчала потребностямъ нетерпѣливаго и воспримчиваго ученика, какимъ былъ Вагнеръ. Еще одно привилъ Вейнлигъ своему ученику—надлежащее пониманіе и восхищеніе рафаэлевской красотой музыки Моцарта. Если въ прежнихъ своихъ юношескихъ творческихъ порывахъ молодой музыкантъ думалъ, быть можетъ, своей запутанностью перешеголять Бетховена, то теперь онъ сознательно началъ работать въ болѣе простыхъ и ясныхъ формахъ. «Очищеніе стиля» сказалося уже въ первыхъ самостоятельныхъ произведеніяхъ молодого Вагнера, написанныхъ въ періодъ занятій съ Вейнглигомъ или вскорѣ послѣ него. Таковыми оказались *соната B-dur*, *полонезъ D-dur* и *симфонія C-dur*. Разставаясь съ своимъ ученикомъ, канторъ Вейнлигъ заявилъ ему: «врядъ ли вамъ придется когда нибудь написать фугу, но то, что вы можете ее написать—даетъ вамъ *самостоятельность* и легко справиться со всѣмъ остальнымъ». Вагнеръ навсегда сохранилъ глубокую благодарность къ своему учителю, который, кстати сказать, настолько цѣнилъ своего ученика, что отказался отъ всякаго гонорара за свое преподаваніе. Первое *печатное* музыкальное произведеніе Вагнера (соната) было посвящено именно Вейнлигу, а впоследствии, уже послѣ смерти стараго кантора, Вагнеръ посвятилъ свою «Гайную вечерю»—Шарлотѣ Вейнлигъ, *вдовѣ его незабвеннаго учителя*.

B-dur'ная фортепіанная соната была издана, вскорѣ послѣ ея сочиненія, въ 1831 г. у Брейткопфа и Гертеля. Юный композиторъ получилъ за нее свой первый гонораръ—2 талеровъ нотами. Самъ Вагнеръ считалъ ее «лишенной всякой напыщенности, въ простомъ, непринужденномъ родѣ». Она и можетъ считаться добропорядочной и грамотной работой талантливаго ученика и, конечно, вовсе не можетъ претендовать на украшеніе концертной программы. Уже бѣглое знакомство съ основными темами ея четырехъ частей можетъ дать понятіе о ея техническомъ складѣ и незамысловатости ея художественнаго содержанія:

Изъ четырехъ частей сонаты двѣ среднія отличаются наибольшей изящностью. *Larghetto* (в) задумчивое, пѣвучее—носитъ на себѣ черты бетховенскихъ *adagio*, съ характерными для великаго вѣнца *триплетто*—впослѣдствіи (въ «Ріензи» и «Морякъ Скитальцѣ») ставшими однимъ изъ любимѣйшихъ приемовъ самого Вагнера; въ побочной же темѣ вполне напоминаетъ милую кантилену кларнета въ *A-dur*'номъ *Larghetto* бетховенской II симфоніи. Встрѣчающіеся далѣе пассажи 64-тыми въ правой рукѣ или ломанныя трезвучія въ басу—также вполне бетховенскаго происхожденія. Менуэтъ—наиболѣе бодрая по музыкѣ изъ частей и привле-



¹⁾ По новѣйшимъ матеріаламъ оказывается, что тогда же Вагнеромъ была сочинена вторая увертюра, о которой ни онъ въ своемъ «Автобіогр. наброскѣ», ни біографы его не упоминаютъ. Эта вторая увертюра, очевидно, написанная уже подъ наблюденіемъ Вейнлига, была исполнена около 17 февраля 1831 г.

каетъ именно своей непритязательностью. Слабѣе обѣ крайнія части сонаты, въ особенности достаточно тривиальный финаль, несмотря на свое энергичное, чисто «каспаровское» («Фрейшюцъ», Вебера) вступленіе, безустанно, до надоедливости повторяющееся въ разработкѣ. Вторая тема финала (и) еще банальнѣе и только марціальный характеръ ее можетъ быть интересенъ съ той точки зрѣнія, что именно онъ является особенно характернымъ для Вагнера въ его «Ріензи». Что касается перваго Allegro, то, въ противоположность «бетховенскому» larghetto, оно почти цѣликомъ выдержано въ духѣ Моцарта, котораго Вагнеръ именно во время своего ученія у Вейнлига штудировалъ особенно усердно. Здѣсь чувствуются вѣянія не только сонатъ Моцарта, но едва ли не еще замѣтнѣе вліянія нѣкоторыхъ увертюръ его (какъ, напр., изъ «Идоменео» или «Похищенія изъ Сералы»). Вторая тема allegro (I ч. б) интересна своимъ чисто инструментальнымъ характеромъ—она могла бы быть выполнена хотя бы кларнетомъ. Въ остальномъ, несмотря на свою вполне добросовѣстную обработку, allegro страдаетъ отсутствіемъ своеобразности и наоборотъ, временами, подобно первой темѣ финала, его основной мотивъ (I ч. а), надоедаетъ своимъ безконечнымъ повтореніемъ. Только передъ самымъ заключеніемъ этой части композиторъ придаетъ ему болѣе живой, стремительный, хотѣлось бы даже сказать *вагнеровскій* характеръ, когда онъ по внѣшнему очертанію даже напоминаетъ одинъ изъ мотивовъ Вотана—въ его погонѣ за Брунгильдой (II актъ «Валкиріи»).

Если соната страдаетъ недостаткомъ *фортепіанности* своего стиля, то въ этомъ, но и только въ этомъ, можно отдать преимущество второму произведенію Вагнера этого періода—его Полонезу D-dur для фортепіано въ 4 руки ¹⁾. Въ остальномъ этотъ opus, вполне навѣянный полонезами Вебера, выдержанъ въ стилѣ его Rondo brillante (Es-dur) и по содержательности значительно уступаетъ сонатѣ. Изъ темъ его—



первая (а) обычнаго полонезнаго характера; только тема E-dur'наго отрывка (б) нѣсколько своеобразнѣе.

Обѣ фортепіаннныя первинки Вагнера, кромѣ изданія ихъ, на самомъ дѣлѣ остались безъ движенія. Неизвѣстно, исполнялись ли они когда либо публично ²⁾. Другая судьба постигла первыя *оркестровыя* произведенія его: нѣсколько увертюръ, симфонію C-dur, а также вокальную сцену и арію. Большинство ихъ, написанное въ промежутокъ 1830—32 гг., было тогда же публично исполнено и тѣмъ самымъ доказало право Вагнера претендовать на профессію музыканта. Здѣсь снова на помощь композитору явился оркестръ придворнаго театра, подъ управленіемъ Дорна, сыгравшій новую *увертюру* Вагнера къ драмѣ «Король Энцио» Паупаха, а затѣмъ (въ концертномъ «Declamatorium» 22 апрѣля 1832 г.) исполнившій *Сцену и арію*, спѣтую D-Ile Wüst. Вѣроятный успѣхъ этихъ произведеній послужилъ очевидно и

¹⁾ «Полонезъ» былъ изданъ одновременно съ сонатой той же фирмой Брейткопфъ и Гертель, подъ видомъ opus 2. Любопытно, что только эти два первыхъ произведенія Вагнера имѣли въ своемъ печатномъ изданіи обозначеніе opus'овъ, затѣмъ невыставлявшихся композиторомъ.

²⁾ Въ 1830 г. Вагнеромъ было сдѣлано также 2-хъ ручное переложеніе IX симфоніи Бетховена—едва ли не первое по времени этого безсмертнаго произведенія. Оно осталось неизданнымъ, такъ какъ фирма Б. Шоттъ отклонила предложеніе издать ихъ. Кромѣ указанныхъ здѣсь двухъ изданныхъ произведеній, сохранились *въ рукописи* еще двѣ фортепіанныя пьесы Вагнера, повидимому относящіяся къ этому же періоду его творчества, судя по тому, что вторая изъ нихъ (*вторая соната A-dur*) обозначена въ оригиналѣ *op. 4*; другая пьеса—*Фантазія fis-moll*. Оба оригинала этихъ пьесъ хранятся въ архивѣ дома Wahnfried въ Байрейтѣ. Можно пожалѣть, что онѣ до сихъ поръ не опубликованы, тѣмъ болѣе, что, судя по краткимъ тематическимъ разборамъ, сдѣланнымъ Рудольфомъ Брейтхауптомъ въ журналѣ «Die Musik» (1904, № 20) на основаніи копій сдѣланныхъ А. Зейллемъ, соната A-dur превосходитъ первую не только съ формальной (чисто технической, большей закругленностью изложенія), но и съ художественной стороны. Еще содержательнѣе и выразительнѣе, съ точки зрѣнія развитія характерныхъ сторонъ творчества Вагнера, *fis-moll'ная фантазія*, интересная по своей болѣе свободной формѣ, со многими речитативами, отклоняющимися отъ обычнаго въ то время салонно-концертнаго

исполнению въ томъ же 1832 г. увертюры *D-moll* въ лейпцигскомъ Гевандгаузѣ—фактъ крайне лестный для начинающаго композитора. 10 января 1833 г. въ томъ же Гевандгаузѣ была сыграна *Симфонія C-dur*, а черезъ три мѣсяца, 30 апрѣля, новая «Концертная увертюра съ флюй» также *C-dur*.

Мы можемъ судить объ этихъ наиболѣ раннихъ оркестровыхъ произведеніяхъ Вагнера только по тематическимъ отрывкамъ симфоній, сообщеннымъ Оск. Эйхбергомъ въ его «Анализѣ» симфоніи *C-dur* (изданномъ по случаю исполненія ея въ Берлинѣ, 1887 г.), а также по увертюрѣ къ «Королю Энцио», партитура и фортепіанное переложеніе которой въ настоящее время изданы фирмой Брейткопфъ и Гертель вмѣстѣ съ тремя другими юношескими увертюрами Вагнера, сохранившимися въ архивѣ дома Wahnfried въ Байрейтѣ.

Увертюра «Король Энцио» была окончена Вагнеромъ 3 февраля 1832 года. Поводомъ къ ея сочиненію послужилъ повсемѣстный успѣхъ утомительно длинной и скучной трагедіи Раупаха, поставленной въ то время и въ Лейпцигѣ; къ тому въ главной женской роли пьесы (Луции ди Віадаголи) съ большимъ успѣхомъ выступала сестра Вагнера—Розалія. «Король Энцио» принадлежитъ къ тому старомодному типу театральныхъ увертюръ, который былъ созданъ второстепенными нѣмецкими композиторами романтической школы—Маршнеромъ, Рейсигеромъ и др. Звучность и напыщенность замѣняли въ нихъ эффектность; утомительная длина и назойливое повтореніе малоразвитыхъ темъ—лаконическую сжатость бетховенской формы увертюры, которымъ эти произведенія тщетно старались подражать. Для юношескаго возраста Вагнера—его увертюра къ «Королю Энцио», конечно, была замѣтнымъ шагомъ впередъ сравнительно съ его увертюрой съ литаврами. Для «будущаго» Вагнера въ ней интересны только нѣсколько «юэнгриновскихъ» тактовъ передъ экспозиціей пѣвучей темы вступленія

фортепіаннаго стиля. Вотъ наиболѣ любопытные отрывки изъ набросковъ «фантазіи», сообщенныхъ Брейтхауптомъ:

I. *un poco lento*

a) 

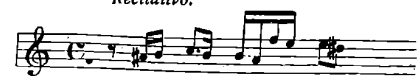
A. *Recitativo*



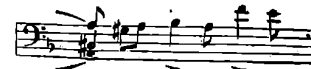
II b.

b) 

Recitativo.

a) 

1) 

d) 

Ник. Финдейзенъ, Рих. Вагнеръ, ч. I.

Уже главная тема фантазіи (a), вполне оригинальная, полна задумчивости, суровости и тѣмъ болѣе характерна для Вагнера, что онъ съ удивительной находчивостью дѣлаетъ ее гибкой, варьируя ее для выраженія различныхъ настроеній, какъ, напр., въ высшей степени любопытныхъ ея вариантахъ въ речитативахъ II части (в и д)! Въ общемъ, фантазія уже гораздо болѣе приближается къ «бетховенскому» духу возмущенія и чисто моцартовская простота имъ оставлена; вліяніе Вебера чувствуется въ немногихъ отголоскахъ «Фрейшюца» (въ речитативѣ II части передъ Adagio). За то многіе отрывки II части all. agitato (b) показываютъ намъ бетховеніанца чистой воды—въ нихъ легко можно узнать Бетховена VII симфоніи. Но едва ли не крупнейшій интересъ представляютъ приведенные здѣсь отрывки речитативовъ (в, 1, d), въ которыхъ чувствуются несомнѣнные проблески подлиннаго будущаго Вагнера! Дѣйствительно во второмъ изъ нихъ (1) уже предугадывается речитативъ Брунгиллы:

«Развѣ постыдно дѣло мое» (Валькирія, III актъ, 3 сцена), а въ двухъ остальныхъ (в и d) чувствуется тотъ сокрушенный духъ, который такъ гениально выраженъ Вагнеромъ (конечно, въ болѣе развитомъ видѣ) въ оркестровыхъ моментахъ разсказа послѣдняго дѣйствія Тангейзера. Такимъ образомъ, постепенно, даже въ наиболѣ раннихъ произведеніяхъ можно предвидѣть основныя мотивныя и гармоническія формулы, впоследствии создавшія характерный для Вагнера языкъ его музыкальныхъ драмъ.

увертюры. Но подобныя зерна своеобразнаго вагнеровскаго стиля—они встрѣчаются и въ другихъ его раннихъ произведеніяхъ—слишкомъ мимолетны въ общей тематической и гармонической постройкѣ увертюры, тяжеловѣсной, несмотря на свою внѣшнюю театральную эффектность. Достойна быть отмѣченной еще упомянутая пѣвучая тема вступленія, вполне благородная по своимъ очертаніямъ, но не разработанная композиторомъ.

Симфонія C-dur была закончена, вѣроятно, весной 1832 г., такъ какъ лѣтомъ Вагнеръ слышалъ ее въ Прагѣ, а въ декабрѣ, приблизительно во время рождественскихъ праздниковъ того же года, она была предварительно сыграна оркестромъ «Эвтерпы», по требованію гофрата Рохлица, извѣстнаго музыкальнаго критика и члена дирекціи лейпцигскаго Гевандгауза. Въ письмѣ къ издателю «Musikalisches Wochenblatt» (24 декабря 1882 г.) Вагнеръ сообщилъ любопытную исторію этой симфоніи. Партитура ея вполне благосклонно была просмотрѣна и одобрена авторитетнымъ для Лейпцига Рохлицемъ, удивившимся юному возрасту ея автора; онъ предполагалъ встрѣтить въ немъ болѣе стараго и опытнаго композитора. «Вс.общая Музык. Газета» отмѣтила вполне почетный успѣхъ произведенія (любопытно, что аплодировали всѣмъ частямъ, кромѣ andante, которое Вагнеръ, впоследствии, считалъ наиболѣе достойнымъ вниманія). Тоже, 5 лѣтъ спустя, подтвердилъ и Генрихъ Дорнъ въ шумановской «Neue Zeitschrift für Musik». Черезъ годъ или два послѣ этого перваго исполненія Вагнеръ, познакомившись съ Мендельсономъ, передалъ ему партитуру своей симфоніи. Мендельсонъ только что сталъ во главѣ концертовъ Гевандгауза и Вагнеръ, хотя бы въ тайнѣ—de facto онъ просто передалъ симфонію для ознакомленія своему новому коллегѣ—надѣялся, что Мендельсонъ ее одобритъ и когда нибудь исполнитъ. Этого не случилось, и при всѣхъ дальнѣйшихъ сношеніяхъ Вагнера съ новымъ лейпцигскимъ властителемъ, послѣдній продолжалъ хранить упорное молчаніе. Подлинная партитура симфоніи, повидимому, и до сихъ поръ пропадаетъ неизвѣстно гдѣ. Въ 1877 году извѣстному собирателю «вагнеріаны», *Вильгельму Таннерту*, удалось отыскать всѣ оркестровыя партіи симфоніи, за исключеніемъ двухъ тромбоновъ,—ихъ было легко возстановить. По полученіи находки въ Байрейтѣ, *Антонъ Зейдль* возстановилъ партитуру считавшейся потерянной навсегда симфоніи. Послѣдняя была исполнена въ Венеціи, въ декабрѣ 1882 года, въ интимномъ кружкѣ Вагнера, за мѣсяцъ до его смерти, и только въ 1887 г. наслѣдники композитора рѣшили допустить ея новое публичное исполненіе. До сихъ поръ симфонія осталась неизданной.

Въ этой симфоніи, простой и ясной по формѣ—результаты занятій композитора съ канторомъ Вейнлигомъ,—Вагнеръ проявляетъ уже непосредственную свѣжесть мелодической мысли, въ остальномъ—въ общей конструкціи, въ самомъ стилѣ произведенія—по прежнему находясь подъ обаяніемъ Моцарта, еще болѣе Бетховена, вліяніе II симфоніи котораго здѣсь также ощутительно, какъ въ оркестровкѣ надолго неизмѣнное у Вагнера вліяніе Вебера. Въ симфоніи четыре «бетховенскихъ» части:

1) *Sostenuto e maestoso* $\frac{4}{4}$. *Allegro con brio* $\frac{4}{4}$, C-dur. Главная тема *allegro*, а во многомъ и разработка ея, носятъ, несомнѣнно, бетховенскія черты. Непосредственно за второй темой (болѣе моцартовскаго характера) слѣдуетъ небольшая имитация, въ которой эта тема пріобрѣтаетъ достаточно характерный для Вагнера обликъ—широкій, плавный, съ обязательнымъ группетто.

2) *Andante ma non troppo, un poco maestoso*—наиболѣе своеобразная изъ частей симфоніи (смотри нотн. примѣръ), въ которой самъ Вагнеръ, впоследствии, признавалъ образецъ своего тогдашняго *эпического* выраженія. Въ немъ характерно для Вагнера и *as-moll* ное трезвучіе въ кларнетахъ и фаготахъ, вступающихъ ріано послѣ доминантъ-септаккорда C-dur полнаго оркестра.

3) *Allegro assai*, C-dur $\frac{3}{4}$. Скерцо—знакомаго бетховенскаго типа.

4) *Allegro molto e vivace*, C-dur $\frac{4}{4}$. Довольно бодрый финалъ въ формѣ рондо. Первоначальная редакція его дважды была сокращена Вагнеромъ—сначала, вѣроятно, въ Лейпцигѣ для исполненія въ 1832 г., затѣмъ въ 1882 г.

Вотъ составъ оркестра этой симфоніи—струнный квартетъ, 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, литавры (въ *andante* прибавлено 3 тромбона и