

РИХАРД ВАГНЕР В НАЧАЛЕ ПУТИ

Композиторская и капельмейстерская деятельностью Рихарда Вагнера, связанная с первым этапом формирования уникальной личности немецкого гения, до сих пор исследована не до конца не только в русской и украинской, но и в немецкоязычной литературе. Поэтому изучение раннего его творчества и деталей биографии представляется актуальным. Главным источником сведений остаются воспоминания самого композитора, которые он в течение нескольких лет диктовал Козиме фон Бюлов (впоследствии Козиме Вагнер) и которые при его жизни были отпечатаны лишь в небольшом количестве экземпляров [1, с. 29]. В последнее время был уточнен список его ранних сочинений. Уже в начале XX столетия дирижер Михаил Баллинг (Michail Balling) предпринял первую попытку издания полного собрания произведений Вагнера в десяти томах. Но это издание имело серьезные недостатки. Также на начальной стадии оборвалась инициатива Отто Штробля подготовить новое более полное и совершенное издание. И лишь на третий раз в 1989 году вышло в свет первое критическое издание произведений Р. Вагнера, которое включало самые новые материалы и научные изыскания. В 1986 году издательство «Шотт» (Schott-Verlag) напечатало полный список произведений Вагнера (Wagner-Werk-Verzeichnis-WVV) на основе новейших данных вагнеровских специалистов Джона Дитригге (John Deathridge), Мартина Гека (Martin Geck) и Эгона Фоса (Egon Voss). Список вновь был пополнен 1 февраля 2008 года.

Введению в научную литературу новых данных, которые относятся к началу пути композитора, способствует появление ранее не публиковавшихся материалов. С 2005 года был наконец-то разрешен открытый доступ в богатейший семейный архив музея Рихарда Вагнера в Байройте, где прошли последние годы его жизни. До этого периода вся информация находилась под строгим контролем дочери Франца Листа и второй супруги композитора Козимы, а также ее прямых потомков, сначала сына Зигфрида Вагнера, а затем его жены Винифрид, управлявшей вагнеровским наследием, интеллектуальным и материальным, в самые сложные годы между двух мировых войн.

Энергичная и решительная, пережившая мужа на 47 лет, Козима Вагнер сделала очень много для дела ее великого супруга, для продолжения активной деятельности созданного им фестиваля, сбора и обработки архивных данных. Но некоторые важные биографические детали прошли

ее строгую цензуру. Особенно это касается начала творческого пути юного музыканта. Ведь этот период был напрямую связан с первой женой Вагнера бывшей актрисой Миной Планер, в браке с которой он состоял около 32 лет. До сих пор не опубликованные в полном объеме материалы, которые хранятся в Байройте на вагнеровской вилле Ванфрид, ставшей с 1976 года музеем, будучи обнародованы, смогут пролить свет на некоторые важные события первого этапа его творческой биографии.

2005 год стал началом выхода в свет нового интернационального журнала «Wagnerspektrum» («Спектр Вагнера»), который издается в Вюрцбурге⁷². Здесь печатаются статьи, очерки, эссе, доклады о Рихарде Вагнере и его произведениях, интервью с певцами, дирижерами, режиссерами, рецензии на выходящие новые книги, информация о появляющихся дисках с записями спектаклей. Все материалы выходят на немецком и английском языках. Авторами этого серьезного проекта являются профессор Гамбургского университета Удо Бермбах, директор вагнеровского архива доктор Свен Фридрих, а также ряд известных исследователей творчества композитора, таких, как Дитер Борхмаер, Херман Данузер, Ульрика Кинцле и другие.

Целью данной статьи является подробное освещение всех событий и жизненных обстоятельств, связанных с первыми шагами Р. Вагнера на композиторском поприще, а также краткая характеристика некоторых написанных в это время сочинений. Ранний период творчества Вагнера длился, начиная с 1826 по 1840-й год, время создания оперы «Риенци». Список написанных им за это время произведений довольно большой. К сожалению, примерно треть их безвозвратно утеряна. Некоторые сохранившиеся произведения были написаны как вставные номера в оперы других композиторов, которыми он дирижировал в театрах, где работал. Эта практика являлась по тем временам стандартной и входила в обязанности любого капельмейстера. Еще одна группа произведений исполнялась при жизни композитора, но по тем или иным причинам не получила должного признания в дальнейшем.

К первым самостоятельным попыткам творчества будущего композитора относят литературное сочинение юного Рихарда – большую пятиактную трагедию «Лейбальд и Аделаида» (WV 1), которую он начал писать в Дрездене, а закончил уже в Лейпциге, куда переселилась семья после того, как ангажемент в Лейпцигском театре получила сестра Вагнера Луиза. В тот период юный Рихард не был старательным учеником в школе.

⁷² Журнал выходит дважды в году в издательстве Würtzburg Publischer King Jose&Neumann и предназначен как для специалистов, так и для широкой аудитории.

Гораздо больше его занимали собственные увлечения литературой, поэзией, театром, историей античного мира. Гомер и Шекспир стали его кумирами. Сильное впечатление произвели на него и литературные сочинения Э. Т. А. Гофмана, о чем впоследствии он так писал в своих мемуарах «Моя жизнь»: «Его сочинения действовали на меня возбуждающим образом, и влияние это в течение многих лет все росло и усиливалось, доходя даже до крайности, причем особенную власть надо мной имело необыкновенно странное мировоззрение Гофмана, самый характер его отношений к жизни» [1, с. 29].

Основу сюжета первого драматического опуса Вагнера составили наиболее мрачные ситуации, которые он заимствовал из самых кровавых трагедий Шекспира. Главный герой не только убивал всех своих врагов, мстя за смерть отца, но в своем неистовстве дошел до безумия. Был здесь и мотив любви представителей враждующих лагерей. Полюбив дочь врага Аделаиду, Лейбальд в приступе безумия не пощадил и ее. Текст юного литератора отличал не только накал страстей, но и поэтический стиль, полный патетики и вычурных высокопарных выражений, казавшихся столь странными, учитывая возраст и скромный жизненный опыт автора. Рихард ожидал одобрения своего труда, который послал столь им ценимому за широкие познания в области литературы и философии дяде Адольфу. Общение с этим братом родного отца, которого он не знал, лишившись в шестимесячном возрасте, оказало большое влияние на формирование вкусов и литературных пристрастий будущего композитора. Но когда он услышал из уст дяди Адольфа уничтожающую критику своей трагедии, над которой так упорно трудился, пропуская школьные занятия, то пришел к выводу, что его в стихи произведут благоприятное впечатление лишь в соединении с музыкой. Это стало одним из толчков, побудившим его обратиться к музыкальным занятиям.

Вагнер вырос в семье, где господствовали театральные и музыкальные интересы. С театром и с музыкой были связаны его старший брат Альберт (1799–1874), актер и режиссер. Актрисами были сестры Розалия (1803–1837) и Луиза (1805–1872). О музыкальной одаренности сестры Клары Р. Вагнер так отзывался в своих мемуарах: «При большом музыкальном чувстве и красивом теплом тоне в игре на фортепиано у нее был такой прекрасный, полный душевного выражения голос, настолько, притом, развившийся, что под руководством известного в то время учителя пения Микша она уже в пятнадцать лет казалась совершенно созревшей для амплуа примадонны» [1, с. 41]. Однако Рихарда мать хотела всеми способами оградить от театральных увлечений и потому не учила его музыке.

Путь к музыке он начал прокладывать самостоятельно, при этом с опозданием сравнительно с ранним музыкальным развитием других музыкантов. Показательно, что он сразу же твердо решил, что будет писать музыку, а не овладевать виртуозной игрой на каком-нибудь музыкальном инструменте. После детских лет, проведенных в Дрездене, где главным для него было страстное увлечение театром, переезд с семьей в Лейпциг расширил круг его музыкальных впечатлений. Во многом этому способствовало постоянное посещение концертов знаменитого лейпцигского Гевандхауса. К прежнему восхищению К.-М. Вебером, который бывал в их доме и «Фрейшютца» которого он знал досконально, прибавляется поклонение перед гением Л. ван Бетховена и его необычной личностью.

Вагнер начал пробовать свои силы в музыкальном творчестве еще до того, как стал изучать правила композиции. Ведь только с двенадцати лет он начинает учиться игре на фортепиано, хотя такие занятия сначала не имели регулярного характера. К этому прибавилось несколько уроков игры на скрипке. С 1828 по 1830 годы, став учеником лейпцигской гимназии Николайшуле, а позднее знаменитой Томасшуле, он знакомится с опытным музыкантом Кристианом Готлибом Мюллером (1800–1863), у которого учится сначала тайно, а затем и открыто.

К. Г. Мюллер был скрипачом и композитором, позже стал музыкальным директором театра Альтенбург (Altenburg). С ним Вагнер занимался с 1829 по 1831 год, при этом помимо теории музыки и гармонии изучал и основы дирижирования. Уроки гармонии казались ему педантичными и сухими, как и вся система столь ненавистного школьного обучения. Вот как сам он комментировал позднее свое восприятие строгих правил музыкальной науки и свои представления об истинном музыканте: «Музыка была и оставалась для меня демонским царством, миром мистически возвышенных чудес: все правильное, мне казалось, только уродовало ее. Более соответствующих моим представлениям указаний, чем поучения лейпцигского оркестрового музыканта, я искал в фантастических рассказах Гофмана» [1, с. 47]. Поэтому он стал сочинять по-своему, не стремясь придерживаться навязанных школьных правил и опираясь на собственный слуховой опыт. А этот опыт неуклонно расширялся благодаря окружающей музыкальной среде города и в особенности концертным программам Гевандхауса. Неоценимую роль в его музыкальном развитии оказала выработанная им практика переписывания партитур любимых авторов, которые ему удавалось раздобыть. Как он вспоминает, это был единственный путь постижения на примере живой музыки законов ее построения и техники оркестрового письма. К тому же благодаря такой работе у не-

го выработался прекрасный почерк, что так пригодилось при написании собственных партитур.

Отношения с первым музыкальным наставником сложились отнюдь не гладко и не удовлетворяли строптивного Рихарда. Одновременно с занятиями у К. Мюллера он стал брать уроки композиции у живущего в Лейпциге композитора и педагога Йоханна Бернхарда Ложьера (1777–1846). Желая ускорить процесс обучения, молодой человек решил влезть в долг, чтобы купить книгу «Музыковедение и практика композиции» («Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition»), изданную в Берлине в 1827 году. Он надеялся, что это солидное пособие поможет быстрее овладеть секретами создания музыки – занятия, увлекавшего его все сильнее. Однако штудирование этого труда не принесло ожидаемого результата и породило больше вопросов, чем давало ответов.

23 февраля 1831 года Вагнер становится студентом музыки Лейпцигского университета. В лице Теодора Вайнлига (Christian Theodor Weinlig, 1780–1842), кантора Томаскирхе, он встречает настоящего серьезного профессора, который в течение шести месяцев сумел основательно пройти с ним гармонию и контрапункт. Этому учителю Р. Вагнер уделил в своих мемуарах самые теплые слова. Т. Вайнлинг принадлежал к староитальянской школе и учился в Болонье у падре Мартини. Он пользовался известностью в Лейпциге как композитор, умевший прекрасно писать для голоса. Как упоминал впоследствии сам Р. Вагнер, опытному наставнику, который согласился принять его в ученики далеко не сразу, он обязан среди прочего внимательным изучением особенностей человеческого голоса. Под руководством учителя и под влиянием его наставлений были написаны также фортепианная соната В-dur и фантазия для фортепиано fis-moll. Оба эти произведения вместе с полонезом D-dur для фортепиано в четыре руки вошли в первый печатный сборник сочинений молодого композитора. Он был издан по рекомендации его учителя и под его ответственность в издательстве Брайткопф и Хэртль (Breitkopf & Härtel).

Благодаря Т. Вайнлигу не слишком добросовестный студент, одно время увлеченный свободой и беспутством вольной студенческой жизни, в конце концов понял важность основательных теоретических знаний и навыков. Особенно сблизил его с учителем совместные занятия контрапунктом и фугой. «В течение двух месяцев я, кроме целого ряда сложнейших фуг, успел проделать множество труднейших контрапунктических эволюций разнообразнейшего характера, и когда однажды я принес учителю одну особенно богато разработанную двойную фугу, он прямо взвол-

новал меня, заявив, что отныне я готов, что у него мне нечему больше учиться» [1, с. 77].

Любопытно внимательно проанализировать ту часть опубликованного издательством «Шотт» списка ранних сочинений, которая относится к первым годам и завершается созданием первой полностью завершённой оперы «Феи». Посмотрим, к каким жанрам обращался начинающий композитор, и какую сферу его интересов охватывают созданные сочинения. Фортепианная музыка включает 5 сонат, три из которых утеряны (одна из них написана в 4 руки). Соната В-dur обозначена как оп. 1, Большая соната А-dur имеет обозначение оп. 4. В русском издании фортепианных сочинений композитора Соната В-dur напечатана с указанием даты написания – 1831 год – и посвящения «Господину Теодору Вайнлигу, кантору и музык-директору» [2, с. 104].

Соната В-dur состоит из четырех частей. В первой Allegro con brio обращает на себя внимание песенный характер тематизма и превалирование общего светлого настроения. Фортепианная фактура прозрачна и не перенасыщена виртуозными приемами. Таковы были предписания учителя, который поставил задачу сочинить сонату в ясном и простом стиле и при этом «держаться величайшей трезвости в гармонических и тематических построениях» [1, с. 78]. Вторая часть Larghetto написана в субдоминантовой тональности Es-dur и выдержана в мягком трехдольном ритме. Она представляет собой образец романтической возвышенной лирики с ощутимыми оперными влияниями, связанными со стилем итальянского бельканто (изысканная ритмика, хроматизмы, украшения, интонации вздоха и выразительные «говорящие» паузы). Третья часть – изящный менуэт с Трио. Завершает сонату энергичный Финал Allegro vivace. Во всем строе музыки превалирует атмосфера раннего романтизма и характер скромного домашнего музицирования. Очевидно, в семье эту сонату так же принимали и охотно исполняли, как, по воспоминаниям композитора, не сохранившуюся Сонату в 4 руки: «... Мы с сестрой Оттилией прилежно разыгрывали ее на фортепиано, а так как она нам обоим понравилась, то я инструментовал ее для оркестра» [1, с. 72].

Кроме сонат в списке значатся упомянутая фортепианная фантазия fis-moll, по словам Р. Вагнера, написанная «в речитативно-мелодическом стиле», и два полонеза, один в две, другой в 4 руки. К утерянным сочинениям относятся струнный квартет (1826–29), а также вокальные произведения: Ария (1829), Ария для сопрано с оркестром (1830), Сцена и ария для сопрано и оркестра (1832). Результатом занятий с Т. Вайнлигом кроме того стали четырехголосная вокальная fuga «Это твой Рейх» (1831–32) и

обозначенная тем же годом четырехголосная двойная fuga.

Но особенно Вагнера привлекает оркестр. «Желание писать для оркестра было для меня так велико, что, достав партитуру «Дон Жуана», я приступил к оркестровке большой арии для сопрано, которую, на мой взгляд, я инструментовал довольно тщательно» [1, с. 49]. До появления завершенной симфонии C-dur он успел написать семь увертюр, как самостоятельных, так и связанных с театральными постановками. В своих мемуарах композитор комически описывает исполнение не сохранившейся первой увертюры B-dur с литаврами. Концерт состоялся в рождественский сочельник 1830 года в помещении Лейпцигского театра. Музыкальный руководитель театрального оркестра Генрих Дорн, молодой музыкант и композитор, во время репетиции смог унять ропот и погасить подозрительное возбуждение среди музыкантов, озадаченных странностями сочинения дебютанта. Как вспоминал Р. Вагнер, он был восхищен хладнокровием Дорна, но и сам не имел уверенности в уместности примененного им приема: «Основная тема валторн была по построению четырехтактная. Но после каждого четвертого такта вводился отдельный пятый, совершенно к мелодии не причастный, выделявшийся особым ударом литавры на второй его четверти. <...> В публике правильное и частое повторение этого эффекта вызвало сначала недоумение, а затем и взрыв веселых чувств. Я слышал, как мои соседи высчитывали наперед появление ударов и предсказывали их» [1, с. 73–74]. Так прошел его композиторский дебют. Однако другие его ранние увертюры исполнялись в Лейпциге в концертах. Увертюра C-dur прозвучала даже под управлением самого начинающего композитора.

В 1831 году он создает увертюру к драме Э. Раупаха «Король Енцио», которая вначале из предосторожности была исполнена перед спектаклем без указания имени автора. Принятая публикой спокойно, без ропота и недоумения, она стала исполняться перед каждой очередной постановкой этой пьесы в театре. В том же 1831 году как отклик на польское восстание и его трагический разгром – события, крайне взволновавшие впечатлительного юношу, – Р. Вагнер пишет увертюру Polonia и Polonez C-dur. С польской народной музыкой и популярными песнями он смог познакомиться, когда сблизился с польскими эмигрантами, которые вынуждены были бежать из своей страны и оказались в Лейпциге. Всем им не только сочувствовал, но и оказывал материальную помощь влиятельный муж сестры Р. Вагнера Луизы Фридрих Брокгаузен. Интересно, что вступление к увертюре Polonia начинается типично вагнеровским восходящим минорным ходом сумрачного характера, предвосхищающим начальный оборот Арии Голландца из оперы «Летучий голландец».

В 1832 году появляется наиболее значительная из ранних сочинений композитора **симфония C-dur**. Это уже вполне профессионально крепкое самостоятельное произведение, отнюдь не похожее на незрелую ученическую работу начинающего автора. Открывающая ее первая часть начинается развернутым медленным вступлением *Sostenuto e maestoso*. Торжественный характер ему придает последовательно выдержанная аккордовая фактура. В начальном аккордовом зачине утверждается основная тональность, затем на аккордовый фон накладываются гаммообразные восходящие мотивы, которые проходят у разных инструментальных групп, меняя высоту и тональную окраску. Возникает накопление энергии, которое разрешается с появлением действенной главной партии в темпе *Allegro con brio* с основным героическим мотивом по звукам тонического трезвучия. Он сразу начинает активно разрабатываться. Побочная партия маршевого характера не вносит контраста, а воспринимается как продолжение энергичного жизнеутверждающего движения. Ее ядро составляет короткий мотив из восходящей кварты и нисходящей секунды, который продолжают гаммообразные пассажи в пунктирном ритме. В разработке происходит интенсивное тональное развитие, используются полифонические приемы, возникают диалоги-переключки на основе мотива главной партии, при этом материал обеих партий контрапунктически объединяется, погружаясь в общий динамический поток. Реприза носит утверждающий характер. За ней следует кода, выполняющая роль второй разработки. Уже в этой заглавной части молодой композитор продемонстрировал уверенное владение симфоническим методом и оркестровыми ресурсами.

Вторая часть *Andante* написана в параллельном миноре. Ее открывает терцовый восходящий сигнал, по своей функции в чем-то близкий мотиву рога Оберона в увертюре К.М. Вебера к одноименной опере. Возникающему состоянию настороженности отвечает экспрессивный подъем и переход в сферу лирических эмоций. Выразительный унисонный ход в низком регистре приводит к формированию песенного образа. Контрастом к нему служит вторая тема в основной мажорной тональности с превалированием маршевых оборотов. Постепенно светлый колорит этого образа меняется, переходя в драматически напряженный эпизод. Он вызывает ассоциации с борьбой и преодолением, после чего развитие возвращается в область песенной лирики. Но на кульминационном этапе возникает яркая картина торжественного траурного шествия, в ходе которого рождается лирическая мелодия широкого дыхания, затем прерываемая траурными аккордами. Звуки шествия как бы приближаются, а потом медленно отдаляются. Завершается вся часть тремолирующими аккордами просветленного

характера. В этой музыке уже можно предугадать будущую склонность композитора к области программного симфонизма. Как отмечал сам Р. Вагнер, «в *Andante* можно было даже проследить отзвуки моего бывшего музыкального мистицизма: повторяющаяся вопросительная модуляция из минорной терции в квинту связывала в моем сознании это музыкальное произведение, разработанное с явным преобладанием стремления к ясности, с прежними детскими фантазиями» [1, с. 80].

Третья часть *Allegro assai* представляет собой пружинистое динамичное скерцо с острыми синкопированными аккордами *sf*, которые дают толчок интенсивному движению с постепенным разрастанием масштабов и расширением звукового пространства. В контрастную образную сферу переносит хоральная тема, основанная на переключке деревянных духовых и струнных инструментов. Скерцо имеет трех-пятичастное строение: А В А/1 В/1 А/2.

Финал *Allegro molto* моторного характера основан на двух танцевальных темах, первая из которых предвосхищает главную тему будущей увертюры к опере «Запрет любви». Если первый повторяющийся мотив на триольной основе можно назвать «заводилой движения» (определение Б. Асафьева), то вторая тема более изящная и грациозная как бы представляет контрастный «женский» образ. Не обошлось в финале и во всей симфонии в целом без демонстрации результатов овладения полифоническим стилем письма: «Симфонию эту я тоже снабдил, конечно, заключительной фугой в последней части, а темы всех частей были так скомпонованы, что в тесном голосоведении могли быть контрапунктически согласованы друг с другом» [1, с. 80]. Вагнер не без гордости вспоминает лестный отзыв о симфонии председателя Лейпцигского концертного общества Фридриха Рохлица. При просмотре партитуры последний предположил, что ее написал достаточно опытный музыкант, и удивился, когда познакомился с совсем молодым композитором.

Во время очередного пребывания в Праге, городе, который Вагнер полюбил еще со времени первого своего визита⁷³, только что законченная симфония молодого автора была исполнена в консерватории на оркестровой репетиции. Р. Вагнер достаточно подробно описывает все обстоятельства этого важного для него события. Директор Пражской консерватории

⁷³ В 1826 году сестра получила в Праге театральный ангажемент и вместе с ней сюда переехала мать и другие сестры. Рихард остался в Дрездене в семье Бэме. Уже первая его зимняя поездка в Прагу оставила в его душе сильный след: «Прежде всего старинное великолепие и красота Праги, этого единственного в своем роде города, глубочайшим образом поразили мое воображение» [1, с. 29].

Дионис Вебер, которому он принес партитуру с просьбой проиграть ее силами студенческого симфонического оркестра, был человеком достаточно консервативных взглядов. Больше всего ему импонировала музыка Моцарта. Творчество Бетховена после его Второй симфонии он не признавал. Хотя предложивший ему свое сочинение дебютант находился под воздействием музыки Бетховена, он проявил в переговорах с директором явные дипломатические способности, переключив его внимание на моцартовские параллели своего труда: тональность До минор, употребление контрапунктических приемов в финале. В результате симфонии была сыграна в присутствии его друзей и попечителя консерватории графа Пахта. Все они приняли ее с одобрением.

Чуть позднее состоялось публичное исполнение симфонии в Лейпциге. В начале 1833 года концерт проходил в скромном зале «Клуба портных». Игра достаточно заурядного оркестра всерьез разочаровала композитора. Но, тем не менее, на этот дебют обратил внимание популярный в лейпцигских кругах писатель и критик Генрих Лаубе (1806–1884), написавший положительную рецензию в газете «Эlegantный мир», которой он руководил⁷⁴. 10 января 1833 года симфония во второй раз прозвучала в Лейпциге в концертном зале Гевандхауза и была принята публикой благосклонно. Рецензии на это исполнение появились во всех газетах. Такую реакцию можно было считать полнейшей победой начинающего композитора, которого заметила и одобрила серьезная критика.

50 лет спустя в Венеции, где Вагнер находился тогда с семейством, маэстро пожелал отпраздновать пятидесятилетний юбилей своей композиторской деятельности. В программу празднества была включена и упомянутая симфония. Концерт предполагалось подготовить как подарок на день рождения его жены Козимы. Рукопись симфонии исчезла после того, как Вагнер подарил ее Феликсу Мендельсону-Бартольди, умершему в 1847 году. Ее ранее предпринятые поиски не принесли результатов. Но еще в 1877 году были найдены оркестровые партии. На их основе по просьбе композитора Антон Зайдль (Anton Seidl) смог восстановить партитуру, которую Р. Вагнер пересмотрел и заново отредактировал. Исполнение симфонии было поручено преподавателям и ученикам лицея San-Marcello.

⁷⁴ В ноябре месяце того же года в «Hotel de Pologne» в присутствии сестры Розалии Рихард знакомиться с самим автором похвальной рецензии – немецким писателем, который в те годы был одним из главных представителей политического и литературного движения «Молодая Германия» и играл заметную роль в культурной жизни страны. Уроженец Силезии, обладавший блестящим талантом, он был на шесть лет старше Вагнера.

В сочельник 24 декабря 1882 года, в день рождения Козимы, она прозвучала в театре Ла Фениче в Венеции. Это произошло меньше, чем за два месяца до смерти композитора. Сегодня юношескую Симфонию C-dur можно услышать в отдельных концертах и найти запись ее в интернете.

Но вернемся к раннему периоду творчества композитора. Особую роль в его становлении сыграла работа над переложением для фортепиано в 2 руки Девятой симфонии Л. Бетховена, завершенная в 1831 году. Эту симфонию юный музыкант понял далеко не сразу. Как он впоследствии вспоминал, согласно действующей в практике Геванхауса традиции Девятая симфония исполнялась ежегодно, но дирижер появлялся за пультом только в последней хоровой части. До этого руководство оркестром брал на себя первый скрипач. Видимо, уровень исполнения был таков, что никакого цельного и гармоничного впечатления от музыки не возникало. По словам Р. Вагнера, у него даже зародилось сомнение, понимает ли он сам это странное музыкальное произведение? Однако когда ему удалось достать партитуру и взяться за ее фортепианное переложение, он в полной мере осознал масштаб и величие этого творения. И впоследствии Девятая симфония Бетховена заняла почетное место в репертуаре Р. Вагнера-дирижера.

Рукопись подготовленного им переложения юный композитор предложил издательству «Шотт» („Schott“), но получил категоричный отказ его напечатать. Только в 1989 году это издательство как бы оплатило старый долг некогда отвергнутому начинающему композитору: его переложение было напечатано в уже упомянутом полном критическом издании сочинений Р. Вагнера.

Первым оперным проектом композитора была опера «Свадьба». Либретто он писал в октябре и ноябре 1832 года. Музыка создавалась с декабря 1832 по февраль 1833 года. Любимая сестра Розалия (1803–1837), с мнением которой он считался, резко раскритиковала либретто, текст которого он после этого разорвал. Но музыка сохранилась, так как о ней положительно отозвался Теодор Вайнлинг. Восстановленная по сохраненным материалам, опера «Свадьба» была исполнена в год 50-летия со дня смерти композитора в Ростоке и в связи с 125-летием со дня рождения в Лейпциге.

После сравнительно успешного исполнения симфонии C-dur в Лейпцигском Гевандхаузе уже зарекомендовавший себя молодой композитор мог рассчитывать на скромный заработок. Вскоре представился случай: в 1833 году, по приглашению старшего брата Альберта, работавшего в Вюрцбурге, он поступил в вюрцбургский театр на должность хормейстера. Так началось семилетнее скитание Вагнера по немецким и зарубежным

провинциальным сценам. Это принесло ему несомненную пользу. Он вошел в непосредственное соприкосновение с театром, на практической работе изучил популярные тогда оперы разных школ и направлений, требования оперных певцов и публики, усвоил специфику оперного искусства и взаимодействие всех частей сложного механизма оперного театра. Его обязанности многообразны и сложны. Он администратор, руководитель оперных постановок, хормейстер и дирижер. Но это был уже новый этап его музыкального пути, в котором ему пришлось соединять композиторский труд с практической работой в музыкальных театрах, куда он попадал в поисках более подходящих условий для плодотворной творческой деятельности.

1. Вагнер Р. Моя жизни / [русский перевод Г. А. Ефрона, В.М. Невежиной, А. Я. Острогорской. – М. : Изд-во Экмо; СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – С. 29.
2. Вагнер Р. Сочинения для фортепиано / Р. Вагнер / [Составление и редакция К. Сорокина]. – Москва : Музыка, 1983. – 104 с.

Богданова Людмила. Рихард Вагнер в начале пути. В статье рассматриваются первые шаги Рихарда Вагнера на композиторском поприще, характеризуются его взаимоотношения с учителями музыки, дается обзор и краткий анализ его ранних произведений, созданных до первого обращения к оперному жанру.

Ключевые слова: Рихард Вагнер, ранние произведения, Соната В-dur, симфония С-dur.

Богданова Людмила. Ріхард Вагнер на початку шляху. У статті розглядаються перші кроки Ріхарда Вагнера на композиторській ниві, характеризуються його стосунки із вчителям и музики, дається огляд і короткий аналіз його ранніх творів, написаних до першого звернення до оперного жанру.

Ключові слова: Ріхард Вагнер, ранні твори, Соната В-dur, Симфонія С-dur.

Bogdanova Lyudmila. Richard Wagner in beginning of creative way. The article focuses on the first creative steps of Richard Wagner, characterized by its relationship with the teachers of music, provides an overview and a brief analysis of his early works created before the first treatment to the genre of opera.

Keywords: Richard Wagner, Richard Wagner 's early works, the Sonata В-dur, Symphony С-dur.