

Александр Олегович Гордон

gordon2103@mail.ru

Старший преподаватель кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии «Академии имени Маймонида» Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Alexander O. Gordon

gordon2103@mail.ru

Senior Lecturer of Department of Musicology, Conducting and Analytic Methodology of “Maimonides Academy” of A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)

Музыкально-архитектурный Gesamtkunstwerk: об акустической детерминированности оркестрового стиля драмы Р. Вагнера «Парсифаль»

Аннотация

В статье рассматривается оркестровый стиль драмы Р. Вагнера «Парсифаль» в целостной связи с акустикой Байройтского фестивального театра, даются характеристики архитектурно-звукового пространства вагнеровского Дома торжественных представлений, а также производится анализ оркестровой фактуры и тембровой драматургии «Парсифаля», на основе чего делается вывод об особом статусе феномена оркестра в композиторском мышлении Р. Вагнера.

Ключевые слова

Вагнер, «Парсифаль», Байройтский фестивальный театр, оркестровый стиль, тембровая драматургия, акустика

Musical and Architectural Gesamtkunstwerk: on the Acoustic Determinism of the Orchestral Style of R. Wagner's Drama “Parsifal”

Abstract

The article is focused on the orchestral style of R. Wagner's drama “Parsifal” in a holistic connection with the acoustics of the Bayreuth festival theatre, describes the characteristics of the architectural and sound space of Wagner's Festspielhaus, as well as represents the analysis of the orchestral texture and timbre dramaturgy of “Parsifal”, upon which the special status of the phenomenon of the orchestra in R. Wagner's artistic thinking is defined.

Keywords

Wagner, “Parsifal”, Bayreuth festival theatre, orchestral style, dramaturgy of timbres, acoustics

Оркестровый стиль как компонент композиторского мышления, в значительной мере связанный с исполнительской практикой, требует особых условий для эволюции. Он зависит от таких факторов, как уровень развития инструментария и состояние музыкальных коллективов, тип концертной площадки и ее акустические условия. В свою очередь, выдвигаемые композиторами художественные идеи в области оркестра нередко превышают возможности используемых ресурсов и стимулируют их обновление. В исключительных случаях заключенные в партитуре требования могут провоцировать не только совершенствование музыкальных инструментов или развитие мастерства исполнителей, но и сооружение новых концертно-театральных пространств.

Сказанное всецело относится к творчеству Рихарда Вагнера, который явился современником, а также инициатором заметных преобразований в истории оркестра, на многие годы вперед определивших его структуру. Вклад Вагнера в этой сфере не ограничивается участием в легитимизации тройного и четверного составов оркестра, в конструировании новых инструментов и введении их в обиход. Для воплощения замысла тетралогии «Кольцо нибелунга», как известно, потребовалось строительство специального Фестивального театра в Байройте. Театр спроектирован по уникальному архитектурному плану и наделен неповторимыми акустическими свойствами. Именно для Байройта композитор создал партитуру «Парсифаля», наложив запрет на исполнение своей последней драмы за его пределами.

Решение Вагнера не выпускать «Парсифаля» из стен Фестивального театра лишь отчасти продиктовано известными субъективными побуждениями. У идеи композитора могли существовать объективные художественные предпосылки, обусловленные опасениями относительно утраты того эстетического воздействия, которое опера должна была произвести в условиях оригинального архитектурно-звукового ландшафта Байройтского Фестшпильхауса.

В чем же именно заключается специфика акустики вагнеровского театра, и могла ли она послужить основанием к формированию особого оркестрового стиля драмы «Парсифаль»? Отражает ли оркестровый стиль этой партитуры те реальные пространственно-звуковые характеристики, которые могли инспирировать его? Наконец, усиливается ли смыслоносущий потенциал оркестра пропорционально возросшей роли семантических характеристик пространства и тембра, интерес к которым, согласно И. А. Барсовой, у композитора не угасал со времен ранней романтической оперы «Тангейзер» (см.: [1, 64])? Ответы на эти и другие вопросы автор статьи ищет, учитывая в том числе личный опыт посещения Байройтского фестиваля, сопровождавшийся экскурсиями в оркестровую яму театра и встречами с музыкантами — непосредственными участниками вагнеровского празднества.

В Байройтском театре Вагнер реализовал идею невидимого оркестра — концепцию, обеспечивающую, с одной стороны, максимальную концентрацию зрителя на драматическом действии, а с другой стороны — повышенное слуховое внимание. В соответствии с авторским планом, оркестровая яма выполнена нестандартно: она располагается внутри двойного просцениума, образующего пространство, названное Вагнером «мистической бездной», и уходит шестью ступенями на пять метров вглубь под сцену, продолжая и увеличивая уклон амфитеатра зрительного зала (см.: [12, 337]). Закрытая конструкция создается с помощью двух деревянных козырьков. Один из них, продолжая авансцену, накрывает нижние уровни ямы вплоть до середины третьей ступени, а другой — со стороны зала — покрывает первый ряд оркестра. Таким образом, лишь полтора из шести ярусов оркестровой ямы остаются открытыми (Пример 1).

Пример 1. Оркестровая яма Байройтского театра. Фото из открытых источников.



Деревянный навес над первой ступенью оркестровой ямы не является только лишь зрительной ширмой — он выполняет важнейшую роль акустической деки. Звук оркестра обрушивается на эту преграду, концентрируясь под ее сводчатым куполом, после чего летит на сцену, где смешивается с голосами певцов. Возвращаясь в зрительный зал, звуковые волны многократно отражаются областью между поперечных перегородок с колоннами, окаймляющих боковые стены амфитеатра. В результате этой сложнейшей траектории создается эффект эха, иллюзия присутствия слушателя внутри вибрирующего звучащего тела.

Описанные конструктивные особенности ямы вызывают ряд дополнительных задач, встающих перед оркестрантами и дирижером. Из-за необычайно длинной кривой звуковых волн от инструменталистов в Байройте требуется максимальная фокусировка звука, обеспечивающая его полетность, и значительно более энергичная манера игры, по силе первоначального импульса многократно превосходящая привычный способ звукоизвлечения в стандартных условиях концертного зала. Оглушаемые собственным шумом в закрытом пространстве, музыканты часто не слышат сами себя, а дирижер сталкивается не только с проблемой адекватной оценки баланса, но и с трудностями синхронизации оркестра и певцов, поскольку запаздывание звука во времени может составлять более одной секунды. Потому в современных репетиционных реалиях обязательно участие ассистентов дирижера, контролирующих исполнение из зала и высказывающих свои замечания посредством внутренней телефонной связи. При подготовке исторически первых премьерных спектаклей в Байройте Вагнер общался с дирижерами через заслонку оркестровой ямы.

Все перечисленное сказывается на акустических характеристиках зала Байройтского театра. Определяющим качеством его фоники можно считать дезориентацию слушателя в представлении о локализации источника звука. Звук захватывает и обволакивает слушателей со всех сторон, вследствие чего осознание его происхождения полностью размывается. В то же время активизируется восприятие тончайших нюансов, связанных с тембром. «Зрительный зал является исключительным звуковым рецептором, который смешивает, распространяет и смягчает звук, в полной мере обеспечивая его чистоту, — пишет исследователь истории Байройтского фестиваля Фредерик Шпоттс. — Качество звука и баланса между голосами и оркестром в результате этого становятся

об акустической детерминированности оркестрового стиля драмы Р. Вагнера «Парсифаль» непревзойденными. Фестшпильхаус более сложен, чем любой другой оперный театр. Мельчайшие нюансы слышны в любой точке зала. Четкость текста и утонченность оркестрового колорита раскрываются как нигде¹ [11, 19].

Существенной особенностью акустики театра является то обстоятельство, что изменения по шкале динамики не оказывают на слушателя воздействия в той мере, как наблюдения за оттенками в области тембра. В результате повышенных требований к полетности звука, рельефность, интенсивность, лапидарность тембра оказываются столь высоки, что позволяют легко дифференцировать как чистые, так и многообразные смешанные краски, оценивать степень насыщенности тембра и уровень его экспрессии. Богатые возможности именно этого свойства звука закономерно приковывают интерес слушателя, уравновешивая его внимание, ориентированное, по большей части, на лицезрение драмы.

В заключение краткого обзора акустических характеристик Байройтского Фестшпильхауса будет справедливым указать на идеальный баланс между оркестром и певцами. Заглушить солиста здесь практически не представляется возможным, потому стереотип о необходимости крупных, «стенобитных» голосов для исполнения опер немецкого мастера не имеет ничего общего с реальными условиями работы на Байройтской сцене. Обеспечение полетности звука в этих стенах остается единым ключевым требованием, уравнивающим положение певцов и оркестрантов. «Оркестр, который вы слышите сквозь акустическую преграду, дает звучание изумительно проясненное, чистое, свободное от всякой примеси немзыкального шума <...>, а певец, стоящий прямо напротив слушателя — отчего дикция становится особенно внятной, — попадает в особо выгодное положение. Если вы учтете все это, то составите себе наилучшее мнение о задуманном мной архитектурно-акустическом сооружении», — читаем в предисловии Вагнера к изданию текста тетралогии «Кольцо нибелунга» [2, 31].

Конструктивные и акустические особенности Байройтского театра, испытанные в ходе первого фестиваля 1876 года, открывали перед композитором обширный потенциал для экспериментов со звуком. И партитура «Парсифаля» указывает на то, что эти ресурсы были Вагнером востребованы. Музыканты, работающие в вагнеровском театре, сходятся во мнении об ориентированности его акустики исключительно для исполнения данного сочинения. Дирижер Хартмут Хэнхен (Hartmut Haenchen) выражает уверенность в том, что «прославленная специфическая Байройтская акустика на самом деле полностью функциональна только в «Парсифале». В этом заключается одна из причин, по которой для этого сочинения Вагнер использует стиль, гораздо более близкий камерной музыке» [10, 53].

Составленный композитором план рассадки музыкантов для премьеры «Парсифаля» в 1882 году действительно преследует цель воспроизведения тонко дифференцированного ансамблевого порядка и обнаруживает следующую особенность: высокие и низкие голоса равномерно распределены по всей площади оркестровой ямы. Расположение партий струнных типично для Байройта: первым скрипкам отведены места справа от дирижера, вторым — слева. Контрабасы разделены поровну и находятся на второй от дирижера ступени — на одном уровне с альтами, а также последними пультами первых и вторых скрипок. Виолончели размещены дальше контрабасов — на самой широкой третьей ступени, как и арфы, обрамляя находящихся по центру флейтистов и гобоистов. На следующей четвертой ступени напротив дирижера сидят кларнетисты, окруженные с одной стороны первой парой валторн, а с другой — фаготами с бас-кларнетом. Середину пятой ступени занимают трубы в окружении второй пары валторн и контрафагота. Тромбоны, туба и литавры располагаются на максимальном углублении шестой ступени.

Представленный порядок, во-первых, позволяет достичь сбалансированности всех оркестровых регистров в *tutti*, во-вторых — дает возможность строить многоярусные

¹ Здесь и далее перевод сделан автором настоящей статьи.

вертикали из созвучий в тесном расположении и в любом участке диапазона, включая нижний, без риска образования звуковых пятен — каждый тон будет отчетливо слышен, независимо от инструментальной комбинации. В-третьих, распределение оркестровых групп по ярусам гарантирует явственный пространственный эффект как при диалогах групп по принципу антифона, так и в случае их объединения в масштабные звуковые столпы — при игре всех групп в нюансе *piano* в восприятии слушателя возникает иллюзия звукового объема, наделенного глубиной и высотой.

В полном соответствии с данными акустическими предпосылками в партитуре «Парсифаля» композитор последовательно и оригинально разрабатывал собственные принципы оркестровой драматургии и колорита. Последняя опера Вагнера демонстрирует виртуозную технику работы со смешанными и чистыми оркестровыми красками, а также особый подход к явлению лейттембра. Лейтмотивы «Парсифаля» претерпевают на протяжении произведения серию тембровых трансформаций, имеющих целью обосновать и обнародовать итоговый *искомый тембр*. Более того: феномен лейттембра обособляется от категории тематизма, наделяется гибкими образно-смысловыми ассоциациями, семантика которых, по справедливому замечанию И. А. Барсовой, «не складывается в операх Вагнера в единую для всего творчества жесткую, неподвижную систему значений», напротив, «в каждом произведении она получает различное осмысление и нравственную оценку» [1, 64].

Рассмотрим заявленные тезисы на примере эволюции темы братской трапезы. Ее экспонирование во вступлении к опере представляет образец густого, затемненного смешанного тембра, достигаемого в унисонной фактуре сочетанием засурдиненных скрипок и виолончелей с фаготом и кларнетом. Добавление английского рожка в момент интонационной вершины фразы способствует ее краткому высветлению, не меняющему характер струнно-духового микста (Пример 2). Роберт Крафт, говоря о *Vorspiel*'е, признает: «“Парсифаль” предлагает совершенно новые приемы использования оркестровой краски <...>. Без помощи партитуры даже очень чувствительное ухо не сможет различить инструменты, играющие унисонное начало Прелюдии» [7, 91].

Второе проведение, хотя и предлагает новый вариант смешанной краски, сообщает высказыванию тембровую определенность (хоть и минимальную), которая отсутствовала при экспонировании. Благодаря помещению темы в двухплановую фактуру сопровождения (пульсирующий фон деревянных духовых и quasi-фортепианные пассажи разделенных скрипок с альтами) ее унисон также может быть дифференцирован на основные и поддерживающие тембры. К ведущим относится микст трубы с тремя гобоями, придающими более матовый оттенок яркому духовому тембру; к поддерживающим — вторая половина скрипок *divisi*. Однако тесситурно унисон помещен *внутри* сопровождающего фона, составляя с ним единый фактурно-тематический комплекс.

В заключительном разделе *Vorspiel*'я «одна и та же тема, многократно повторяясь, непрерывно развивается», но «развитие ее, разработка происходит посредством тембровой структуры» [6, 116]. По-прежнему интерпретируя тему братской трапезы в смешанной краске, Вагнер «от духовых требует той же экспрессии и того же *различия* экспрессии, что могут дать в оркестре только струнные, которые целиком зависят от вибрации, от интенсивности смычка» [6, 115]. В первом звене секвенции он поручает высказывание унисону фагота и английского рожка, затемненному звучанием низкого регистра кларнета; во втором звене доверяет тему валторне с виолончелями; в третьем — дублирует главенствующий гобойный хор кларнетом и альтами (Пример 3). Во всех трех случаях духовые тембры прослушиваются рельефнее за счет тесситурной обособленности исполняемой ими мелодии от контрастной фактуры тремолирующих струнных в высоком регистре. Снятый при этом бас лишает тему «полнокровия» и «силы», на восстановление которых Вагнер ориентирует ее дальнейшее развитие.

Пример 2. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Вступление. Такты 1-5. Выделены партии инструментов, излагающих тему братской трапезы.

The image shows a page of a musical score for the beginning of the Parsifal overture, measures 1-5. The score is divided into two systems. The first system includes: Althoboe (Englisches Horn), 3 Klarinetten in B, Baßklarinette in B, and 3 Fagotte. The second system includes: Violinen I and II (with 'mit Dämpf.'), Bratschen (Altgeigen), and Violoncelle. The tempo is marked 'Sehr langsam.' and the dynamics range from p to ppp. Performance instructions include 'sehr ausdrucksvoll' and 'cresc.'

Показательна тембровая модуляция, сопутствующая интонационной и метроритмической метаморфозе темы братской трапезы в момент ее превращения в лейтмотив колдовства Клингзора: исполняемая засурдиненными альтами над аккордом низких кларнетов с фаготами при тремолирующих виолончелях *divisi*, она представляет собой полярно противоположную конфигурацию ведущих и сопровождающих тембров (Пример 4).

Тема братской трапезы связана с определенной тембровой структурой, выраженной в хоровом унисоне тромбонов, либо тромбонов и труб. На уровне интенции данная структура присутствует в разворачивании основного интонационного символа оперы, но репрезентируется Вагнером или в декламации тромбонов *на сцене*, открывающей I акт «Парсифаля», или в звучании мощного унисона указанных инструментов *из закулисного пространства*, дважды рассекающем плотную оркестровую фактуру в преддверии картины в храме Грааля. Вплоть до последних страниц партитуры оперы, когда тема братской трапезы прозвучит в искомом унисоне тромбонов и труб *изнутри* оркестровой ямы, композитор стремится продемонстрировать деформированный характер данной тембровой структуры. С одной стороны, он может помещать исполняющий ее инструментальный ансамбль в обособленной от оркестра пространственно-акустической локации; с другой стороны — исказить характеристики темы, озвучивая ее через сухой и темный тембр низкого регистра кларнетов, либо через *vibrato* струнных смычковых.

Пример 3. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Вступление. Такты 83-87. Подчеркнуты партии духовых инструментов, развивающих тембровую структуру темы братской трапезы. Прямоугольником выделен аккорд духовых инструментов, характерный для оркестрового стиля оперы.

Придерживаясь тактики экономии оркестровых средств, композитор преимущественно заменяет тембры медных духовых на комбинацию из гобоя с английским рожком как родственную по плотности звука структуру, создающую иллюзию тождественности инструментальной краски солирующей трубе. Данная конфигурация звучит в моменты воспоминаний о молитве Амфортаса перед чашей Грааля и явленном пророчестве о простеце (Пример 5). Как видим, звучавшие во вступлении к I акту смешанные тембры Вагнер расщепляет на составные элементы, сохраняющие в состоянии автономии и свои образные коннотации, сводимые к надежде на спасение и восстановление единства разобщенных реликвий Грааля.

Пример 4. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Акт I. Такты 469-473. Отмечены партии духовых, создающих характерный тембровый колорит в гармонии, а также партия альтов с сурдинами, исполняющих лейтмотив колдовства Клингзора.

Klar. III.
in B.

Baßkl.
in B.

Fag. III.

Br.

G.
Burg dort bau-te, sie schlief hier im Wald-ge-strüpp, er-starrt, leb-los, wie tot.

Viol.
geteilt

K. B.
nur 2te pizz.

Пример 5. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Акт I. Такты 1329-1332. Выделены партии гобоя и английского рожка, имитирующие звучание трубы, а также аккорд духовых инструментов, характерный для оркестрового стиля оперы.

3 Hob.

Althob.

Klar. I.
in B.

Fag. I. II.

I.
Hörn.
in F.

III. IV.

Trp. I.
in F.

Fk.

Viol. I.
(get.)

Viol. II.
(get.)

A.
gött-li-cher Ge-halt er-glüht mit leuch-ten-der Ge-walt; durch-zücht von se-lig-sten Ge-nus-ses

I. (allein)
p ausdrucksvoll

Противоположные смысловые ассоциации, связанные с утратой святости и слабостью Амфортаса, теряющего способность к служению Граалю, композитор активизирует при совмещении ведущей гобойной краски с кларнетовым регистром шалюмо, либо при заострении внимания на сольном звучании последнего, как в случае с проведением мотива пророчества на словах Парсифаля о недопустимости забвения собственной миссии (Пример 6).

Пример 6. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Акт II. Такты 1278-1283. Выделена партия кларнета в низком регистре, исполняющего лейтмотив пророчества о простеце, подчеркнут соответствующий текст в партии Парсифаля, а также характерное *pizzicato*.

Выбор гобойной краски в качестве ведущей характеристики братства Грааля, находящегося в состоянии смутной тоски и ожидания исполнения пророчества о неведомом спасителе, может быть обусловлен наследованием и оригинальным развитием традиции оркестровой драматургии «Тристана и Изольды», согласно которой звучание гобоя последовательно интерпретировалось как лейттемп томления. Соответствующий хроматический мотив завершал сцену смерти Изольды, а его ведущий тембр был подчеркнут залиговкой партий двух гобоев на звуке *dis*² между двумя последними аккордами оперы. При надлежащем дирижерском прочтении партитуры предпоследний аккорд снимается, позволяя только прозвучать острому унисону гобоев на терцовом тоне (Пример 7).

В так называемой сцене Чуда Страстной пятницы в III акте «Парсифаля» вместе с крещением Кундри рождается новая гобойная тема, темброво-интонационное ядро которой коренится в тристановском *Sehnsuchtsmotiv* (мотиве томления). Однако из ее развития исключен хроматизм, что знаменует искоренение ипостаси, делавшей Кундри носителем идеи томления. Привычные образные связи снимаются и с лейттембра гобоя, который впредь не будет задействован в изложении темы братской трапезы. Вместо него, одновременно с урегулированием последней драматической коллизии — принесением копья в храм Грааля, — Вагнер возвращает из закулисного пространства в естественную акустическую вертикаль оркестровой ямы искомый хоровой унисон тромбонов и труб для исполнения ими основного интонационного символа оперы.

Пример 7. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда». Партитура. III акт. Такты 1690-1699. Отмечен лейтмотив томления в партиях гобоев, а также связующая лига между двумя заключительными тактами оперы.

The image shows a page of a musical score for Richard Wagner's opera Parsifal, specifically measures 1690-1699. The score is written for a full orchestra. The top right corner has the tempo marking 'rallent'. The woodwind section includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Hob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Horn (Hr.). The string section includes Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Kontrab.), and Bassoon (Bel.). The score features various dynamics such as 'dolce', 'pp', and 'ppp'. A box highlights a specific passage in the Oboe part, which is identified in the text as the leitmotif of longing. The score ends with a connecting ligature between the final two measures.

На заключительной странице партитуры «Парсифаля» композитор вновь предписывает цезуру между двумя последними аккордами, добавляя связующую лигу в партии трех труб на квинтовом тоне — звуке es^2 (Пример 8). В условиях схожей фактуры финальных тактов «Тристана и Изольды» и «Парсифаля» автор маркирует схожие по краске, но различные по плотности тембры гобоев и труб, поручая им исполнение одного и того же звука. В ходе развития драматургии «Парсифаля» последовательно вытесняется свойственная партитуре «Тристана и Изольды» трактовка звучания гобоя как лейттембра томления. Заменяя данный тембр, Вагнер демонстрирует эволюцию образа томления и его превращение в образ братства, выраженный в более плотной, более «материальной» тембровой структуре унисона трех труб.

Выверенное распределение инструментальных тембров по определенным позициям во времени нередко приводит к образованию заметных по объему, колористически цельных слоев партитуры, которые могут быть наделены весомой семантической и композиционной нагрузкой. По мнению Л. И. Гуревича, «отказ Вагнера от исторически сложившихся оперных форм <...> расширил формообразующую функцию оркестра»: «Драматургия тембров утверждается одним из главных компонентов оперного произведения. Преимущественное употребление или, наоборот, неиспользование какой-либо группы инструментов на сравнительно длительном протяжении создает темброво объединенный крупный пласт музыки» [4, 101].

Подобные сегменты наблюдаются в «Парсифале» на регулярной основе, и для их формирования композитор значительно расширяет и совершенствует методы применения групповой техники оркестровки. Как пишет А. Карс, на первый план здесь выходит «антифонное использование инструментальных групп, богатых по звучности, но разнообразных по тембру, однако ясно разграниченных и различимых по вступлениям» [5, 240]. Причем инструментальные антифоны основаны не на различиях громкости в условиях прямого вторжения, к примеру, медной духовой группы в оркестровую ткань, а именно на контрастах высоты и отдаленности, на нюансах экспрессии тембра.

Пример 8. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. III акт. Такты 1138-1141. Прямоугольником отмечен фрагмент темы братской трапезы в партиях труб и тромбонов, а также связующая лига между двумя заключительными тактами.

Пространственная многослойность и, нередко, регистровая разорванность оркестровой фактуры составляют одну из наиболее заметных оригинальных черт стиля «Парсифаля». Она заявлена как исходная характеристика фонической атмосферы оперы: во вступлении и на протяжении I акта наблюдается немало примеров диалогов групп в контрастных и подчеркнутых паузами участках диапазона (Пример 9).

Гордон А. О. Музыкально-архитектурный Gesamtkunstwerk:
 об акустической детерминированности оркестрового стиля драмы Р. Вагнера «Парсифаль»
 Пример 9. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Вступление. Такты 39-47. Стрелками
 подчеркнуты пространственные контрасты регистров во вступлениях оркестровых групп.

Особенно ярко дискретность оркестровых групп проявляется в изложении материала, связанного с символикой Грааля. Вступления инструментальных хоров в I акте зачастую нарочито разъединены при помощи пауз, которые не только имитируют условия длительной реверберации при храмовой акустике, но и полностью отвечают обстоятельствам распространения звука в Байройтском театре (Пример 10). «Время реверберации 1,55 секунды идеально соответствует произведению Рихарда Вагнера, — пишет Николаус Кунц. — Он [Вагнер — А. Г.] располагал огромным преимуществом, поскольку не должен был идти на компромисс по времени реверберации, которое соответствовало только его музыке, а его сочинения были адаптированы к условиям зала» [9, 57].

Пример 10. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Вступление. Такты 55-59. Прямоугольниками выделены контрастные хоры духовых и струнных инструментов.

The image displays a page from a musical score for Richard Wagner's opera 'Parsifal', specifically the introduction, measures 55-59. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include: Klarinetten (I, II, III, IV) in B-flat, Fagott (I, II, III, IV), Hörner (I, II, III, IV) in F, Trompeten (I, II, III) in F, Positiven (I, II, III), Bass-Trompeten, Perkussion (Pk.), Violinen (I, II), Bratschen (Br.), and Violoncelli (Vel.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The music is marked with a dynamic of *p* (piano). Two rectangular boxes are drawn around the score to highlight contrasting textures: one box encloses the woodwind section (measures 55-59), and another box encloses the string section (measures 55-59). The string section box includes the instruction 'B ohne Pause weiter Anschließend' above the first violin staff.

Принцип отдельной групповой оркестровки, подчеркнутый увеличенным временем отражения звука, наглядно воссоздает драматическую ситуацию разрозненности состояния братства в условиях разобщенности священных реликвий Грааля. Пространственная изолированность хоров детей, юношей и двух частей рыцарского союза во второй картине I акта, самобытно воспроизводящей таинство причастия, не сглажена, но, напротив, — акцентирована сопровождающими их автономными инструментальными ансамблями, контрастирующими в тембровом, фактурном и метроритмическом аспектах. В момент снятия покрыва над чашей Грааля между звучанием тремолирующих низких струнных с литаврами и голосами хора с высоты образуется пространственно-акустическая дистанция более 26 метров — именно на этой высоте в Байройтском фестивальном театре находится специальное помещение над сценой (Bayreuther Schnürboden — «помост над сценой»), предназначенное для размещения невидимых зрителю хоровых коллективов. Многоуровневая акустическая вертикаль на тот момент не обнаруживает способности к суммированию, свидетельствуя об ущемленном положении общины, в наиболее сакральный момент не достигающей единения (Пример 11).

Пример 11. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. I акт. Такты 1420-1424. Подчеркнуты пространственно изолированные группы хоровых голосов с высоты и низких струнных инструментов с литаврами.

Партитуру «Парсифаля» пронизывает тенденция к последовательному выявлению совершенного тембрового и исполнительского потенциала инструментального аппарата в условиях функционально и регистрово сбалансированной музыкальной ткани. Разнообразие амплуа, исполняемых в фактуре теми или иными инструментальными группами, а также гибкая функциональная переменность внутри них, влияют на становление крупной формы. Вагнер подходит к решению данной композиционной задачи с противоположных позиций. С одной стороны, он придерживается плана экономии средств и сдерживания подлинных ресурсов экспрессии, применяя инструменты в более скромной технике и второстепенных функциональных ипостасях. С другой стороны — он достигает значительной технической подвижности во всех инструментальных голосах и раздвигает границы оркестрового диапазона, заостряя специфичность тембровых черт крайних регистров.

Оба указанных метода можно рассмотреть на примере струнной группы. В I акте оперы ее потенциал использован крайне осторожно: здесь встречается лишь несколько музыкальных тем, отвечающих по степени выразительности природе смычковых инструментов. Среди них лейтмотивы «жалобы Спасителя», матери Парсифаля Херцеляйды (Herzeleide), Амфортаса. В других случаях струнные либо участвуют в изложении тем хорального склада, относящихся к сфере Грааля, либо вовсе исполняют те или иные варианты сопровождения и оркестровой педали.

Многочисленны примеры употребления инструментов струнной группы в изложении тематизма, олицетворяющего антагонистические силы. Но в подобных ситуациях композитор искажает темброво-акустическую структуру музыкальной ткани: мелодия может поручаться отдельным партиям с сурдиной, обособленность крайних регистров может сокращаться посредством применения подвижной пассажной техники, вводится *tremolo*.

Особого внимания заслуживает прием *pizzicato*, использование которого представляется строго регламентированным. Взятые щипком аккорды струнных служат первичным импульсом лейтмотива Кундри, но могут функционировать и обособленно — в эпизодах, прямо или косвенно указывающих на совершенный ею грех осмеяния распятого Спасителя (Пример 12).

Пример 12. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Акт II. Такты 1178-1182. Выделен аккорд струнных *pizzicato* на словах Кундри о совершенном ею грехе.

The image shows a musical score for Example 12, featuring staves for Violins I and II, Trombones (Br.), Kundry (Ku.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K. B.). The score includes dynamic markings such as *pizz.*, *cresc.*, and *ohne Dämpfer.*, and a tempo instruction *Etwas beschleunigend.*. The Kundry part includes the lyrics: "her zu ihr. Ihn - Ihn - und - ...предстал мне Он... а я... смеялась... lach - te...".

Не случайно вторжение Парсифаля в область Грааля, сопровождаемое убийством лебедя, озвучено аккордом струнных *pizzicato*, равно как и его возвращение в Монсальват в день Страстной пятницы в полном вооружении (Пример 13, Пример 14). В обоих случаях лейтмотиву Парсифаля-рыцаря *pizzicato* перестает сопутствовать лишь при оставлении героем оружия, тогда как образ Кундри очищается от сопровождавших его щипковых акцентов на смычковых инструментах лишь в сцене крещения в III акте.

Не менее экономно и взвешенно задействован в опере инструмент, основным принципом звукоизвлечения на котором является щипок — арфа. Перекраска звучания щипкового приема на смычковых в арфовое *pizzicato* использована Вагнером как своеобразная тембровая модуляция, кроме колористических факторов имеющая под собой определенные семантические основания. Впервые развернутое арфовое арпеджио введено композитором в сцене препровождения страдающего от раны Амфортаса к омовению в озере с принесенным Кундри бальзамом, о тщетности целительного эффекта которого героям драмы известно доподлинно. Обращение Гурнеманца к Парсифалю с обвинением в убийстве лебедя, также сопровождаемое арфой, пронизано ощущением неоднозначности ситуации: сожаление об утрате священной птицы, парившей над озером, где совершалось очередное безуспешное врачевание Амфортаса, смешивается с надеждой на явление обещанного пророчеством целителя. Использование арпеджио и аккордов арфы во II акте находится в контексте эфемерности и ненатуральности сада Клингзора с цветочными девами, существующими с единственной целью искушения.

Переворот в ходе драмы в конце II акта и вызванная им перестановка смысловых акцентов провоцируют изменение исполнительского приема в партии арфы: *glissando* в миг перехвата Парсифалем священного копья несет не только очевидную звукоизобразительную нагрузку, но и может быть интерпретировано в связи с обстоятельствами искоренения первопричины греха и страдания, образов иллюзорности и обмана, олицетворяемых Клингзором и его садами (Пример 15). Партия арфы (два инструмента) возобновляется в финале III акта при демонстрации Парсифалем возвращенного в храм Грааля копья, будучи преимущественно выраженной в фактуре развернутого арпеджио и динамике *piano*. Единственный аккорд в партии второй арфы, отмеченный нюансом *forte*, встречается в заключительной сцене оперы под авторской ремаркой, обозначающей момент смерти Кундри (Пример 16).

Гордон А. О. Музыкально-архитектурный Gesamtkunstwerk:

об акустической детерминированности оркестрового стиля драмы Р. Вагнера «Парсифаль»

Пример 13. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Акт I. Такты 742-748. Выделен аккорд струнных *pizzicato* в момент убийства Парсифалем лебедя, а также лейтмотив Парсифалья-рыцаря в хоре валторн и фаготов.

I. Fag. *ff*

II, III. Fag. *ff*

(ohne Dämpfer.)

I. Hörn. in F. *ff*

(ohne Dämpfer.)

II. Hörn. in F. *ff*

(ohne Dämpfer.)

III. Hörn. in F. *ff*

(ohne Dämpfer.)

IV. Hörn. in F. *ff*

(ohne Dämpfer.)

Lebhaft und schnell.

I. Viol. *ff*

(ohne Dämpfer.)

II. Viol. *ff*

pizz. *ff*

Br. *ff*

(ohne Dämpfer.)

(get.) *sf*

Bog. *sf*

Bog. *sf*

Knappen (hinter der Szene). 1^e Hälfte Tenöre.

(Vom See her vernimmt man Geschrei und das Rufen
Gurnemanz und die 4 Knappen fahren auf und wenden)

2^e Hälfte Tenöre.

Tenor.

Ritter (hinter der Szene). Baß.

Vcl. *ff*

pizz. *ff*

K.B. *ff*

pizz. *ff*

Пример 16. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Акт III. Выделен аккорд арфы в момент смерти Кундри.

ser! (Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entseelt zu Boden. Niemand huldigen knieend Parsifal, welcher den Gral segnend über die anbetende Bl...)

^{*)}In der ersten Fassung der Dichtung stand hier: Titurel erhebt sich segnend im Sarge blieb nach des Meisters Anweisung unausgeführt.

Эволюция щипкового приема от *pizzicato* на смычковых к арфовому арпеджио не носит выраженного поступательного характера — в ее ходе встречаются и реверсивные фазы. Однако очевидно использование данного темброво-акустического штриха в устойчиво развивающемся смысловом поле понятий о грехе и очищении от него.

Намеренное размывание, затушевывание ведущего тембра с помощью *tremolo* струнных смычковых инструментов — необычная техника, применение которой в «Парсифале» наблюдается очень выборочно. *Tremolo* выступает как основной прием, создающий неповторимый акустический колорит при характеристике Клингзора и его царства. В тех случаях, когда данный метод выходит за рамки преобладающей зоны своего функционирования, он может внедряться в изложение темы «жалобы Спасителя», расщепляя темброво-акустическую структуру ее мелодии на *legato* ведущего голоса и *tremolo* унисонной дублировки. Носителями ведущего тембра могут быть и сами скрипки, первые и вторые партии которых делятся надвое, не только распределяя между собой автономные роли в фактуре, но и выполняя различные колористические задачи (Пример 17). В данном случае *tremolo* ощутимо снижает «резкость», рельефность тембровой картины, затуманивая музыкальный образ. Более полно значение этой техники оркестровки раскрывается в монологе Парсифаля во II акте, когда в мистическом экстазе герой воспроизводит распознанные им при наблюдении сакральной сцены причастия в I акте слова Спасителя, молящего о вызволении Его святыни «из рук, запятнанных грехом» (в оригинале: «...aus schuldbefleckten Händen»). В качестве ведущих инструментов здесь выдвигаются первые скрипки, озвучивающие вторую половину темы братской трапезы, а затем — духовые (две валторны — английский рожок — две валторны), троекратно воспроизводящие первую половину той же темы (Пример 18). Сольная мелодическая линия вначале дублирована виолончелями, а впоследствии — вторыми скрипками и альтами, остигатное *tremolo* которых, в контексте доминирования данного приема во II акте, способно больше сказать о конфликте между первоисточником святыни и ее бесчестным обладателем, чем дополнительное введение лейтмотива колдовства Клингзора.

Пример 17. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Вступление. Такты 96-99. Выделена вторая половина партии первых скрипок *tremolo*, дублирующая мелодию лейтмотива «жалобы Спасителя».

Viol. I

p *cresc. f* *dim.*

ausdrucksvoll *Etwas gedehnt.*

(immer trem.)

Пример 18. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. II акт. Такты 1069-1071. Выделен фрагмент темы братской трапезы в партии валторн, а также партии вторых скрипок и альтов *tremolo*.

Horn. in F. I. II.

p *cresc.* *ff* *dim.*

Zurückhaltend.

Viol. I. II.

p *cresc.* *ff* *dim.*

Str.

p *cresc.* *ff* *dim.*

P.

mich *aus schuld-be-fleckten Hän-den!*

Viol.

p *cresc.* *ff* *dim.*

K. B.

mf

Роль господствующего тембрового колорита на определенном этапе развития драмы зачастую оказывается решающей при интерпретации значения тех или иных инструментальных комбинаций. В условиях превалирования умеренного, экономного подхода к экспрессии струнных смычковых и труб в I акте оперы первое их совмещение в рассказе Гурнеманца воспринимается в русле тех ассоциаций, которые они на тот момент успели вобрать в свое смысловое поле. Скрипичное *tremolo* в высоком регистре, дублирующее хор деревянных духовых с валторнами при изложении лейтмотива Грааля, связано со звукоизобразительным эффектом, соответствующим повествованию о нисхождении к Титурелю ангелов со священными реликвиями. Появление в рассказе деталей, конкретизирующих обстоятельства страданий Спасителя, подчеркивается введением ювелирно выписанных акцентов трубы на словах «крест», «кровь», «острие копья». В свою очередь, рельефность тембра духового инструмента, маркирующего указанные символы, обуславливает выведение композитором лейтмотива страдания, интонационно выросшего из второй половины темы братской трапезы и исполняемого в смешанном тембре трубы и первых скрипок *legato* (Пример 19). Их синтез порождает звучание, наделенное характером сдержанной экспрессии, и может быть рассмотрен как объединение в драме символов страдания и сострадания под знаком соответствующих тембровых комплексов. Эмоциональную невозмутимость данного эпизода невозможно

об акустической детерминированности оркестрового стиля драмы Р. Вагнера «Парсифаль» себе представить при гипотетическом поручении мотива одним струнным — именно «объективирующий» холодный тембр высокого медного духового инструмента in F способствует бесстрастности высказывания.

Пример 19. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. I акт. Такты 593-598. Выделена партия трубы, акцентирующая слова «кровь», «острие копья», а также дублированная ею партия первых скрипок.

Как видим, композитор последовательно развивает искусство составления смешанных красок, принимая во внимание и трансформацию тембра в различных регистрах, и нюансы оттенков звука в пределах одной группы. Так, для получения сумрачного и максимально сдержанного звучания медных инструментов при проведении лейтмотива Парсифаля-рыцаря в момент появления героя в III акте Вагнер «уплотняет» квартет валторн трубой in Es и тремя тромбонами *pianissimo*, чем нивелирует лирические и пасторальные ассоциации в характере звучания валторнового хора, одновременно обязывая всех участников ансамбля придерживаться сбалансированной динамики (Пример 14). В дневниках Козимы Вагнер находим комментарий самого композитора по этому поводу: «Одни рожки были для меня чересчур нежны, недостаточно торжественны, а одни лишь трубы — слишком гремяще» (цит. по: [3, 376]).

На основе анализа подобных примеров нетрудно заметить, что в партитуре «Парсифаля» Вагнер регулярно использовал технику микстов, не только меняющих экспрессию ведущего тембра в ту или иную сторону, но и прямо влияющих на обнаружение тонких идейно-музыкальных корреляций. Не исключено при этом, что композитор полагался на обостренное восприятие рельефности тембровых соединений в условиях акустики Байройтского театра, без учета особенностей которой многие элементы оркестровой «речи» не имели бы возможности «говорить» столь явственно и внятно.

Особенно велико значение архитектурно-звукового ландшафта Байройтского Фестшпильхауса для систематического выстраивания оригинальных звуковых вертикалей,

служащих вехами в драматургии «Парсифаля». При разговоре о них уместным будет пользоваться приведенными И. А. Барсовой образными аналогиями, с помощью которых Вагнер формулировал особенности своего восприятия оркестрового пространства: «Гармония растет снизу вверх — прямой, как свеча, колонной, сложенной из спаянных друг с другом и наслоившихся друг на друга родственных звуковых материалов». Гармоническая вертикаль — предмет постоянных забот Вагнера-композитора — у Вагнера-писателя вновь ищет метафоры и обретает ее в образах свечи (*schnurgerade*) и колонны (*die Säule*)» [1, 62].

Искомой целью развития драмы поставлено достижение идеальной сбалансированности музыкальной ткани, а также раскрытие совершенных резервов акустической гармонии в полном составе оркестра. Данное намерение проясняется из наблюдения за воспроизводящими идеальный акустический порядок моментами, которые осторожными штрихами распределены по партитуре в виде своеобразных звуковых миражей. Господствующая дискретность оркестровых групп и пространственная разорванность регистров, регулярно подчеркиваемые Вагнером по ходу оперы, время от времени упраздняются и сглаживаются: на краткий срок композитор дает прозвучать полнозвучному и богатому обертонами звуковому столпу, который может внезапно заполнять собой пустовавший длительное время средний регистр либо края диапазона. Ю. А. Фортунатов обращал внимание на этот прием, использованный Вагнером во вступлении к «Лознгрину» (Пример 20). Его художественный смысл он трактовал как «напоминание о промелькнувшем величии» [6, 96]. В «Парсифале» подобные вертикали, которые суммируют линейные потоки оркестровых групп, действующих на разных уровнях, «высвечивают» акустический идеал, заставляя желать услышать его снова и снова (Пример 21, Пример 22, Пример 3, Пример 5). И если большинство из ранее рассмотренных колористических или лейттембровых «событий» могло быть истолковано в связи с более или менее конкретным смысловым полем, то данные аккорды-«колонны» являются не чем иным, как чистой музыкально-акустической идеей, лишенной всякого «вещественного» подкрепления.

Исходя из обобщения моментов возникновения подобных «столпов», можно сделать вывод об олицетворении ими того священнодействия, которое было утрачено братством Грааля в результате похищения копья и разобшения реликвий. Нельзя забывать, что весь ход развития драмы-мистерии Вагнера «Парсифаль» целиком ориентирован на воссоединение чаши и копья Грааля в целях восстановления заключенного в их союзе таинства. Если объединить с помощью вольного перевода слова Гурнеманца и Парсифаля, в которых они описывают свое внутреннее созерцание утраченной мистерии Грааля, ее суть может быть сформулирована как «высшее чудесное благо», исходящее от «светящейся в чаше Грааля священной крови Спасителя» («...höchstes Wundergut», «Es starrt das Blick dumpf auf das Heilgefäß: Das heil'ge Blut erglüht»)².

Уникальность идеи аккордов-«колонн» «Парсифаля» в том, что для ее реализации композитором уже созданы детерминированные архитектурно-акустические условия, которые равным образом как обеспечивают построение сбалансированной вертикали звука, обладающей ощутимыми пространственными характеристиками, так и имеют все предпосылки для деформации целостности исходной акустической структуры посредством рельефного обособления тембровых ячеек и регистровых ярусов.

Вагнер реализует в оркестровой драматургии оперы все типы оркестровки, предопределенные конструкцией его театра, вплоть до построения в финале III акта многохорного ансамбля в составе полного оркестра и четырех хоров на различных уровнях сценического пространства. «Невидимый оркестр соединен с видимым хором монументальной лестницей в ширину всего зала, так что создается впечатление прорастающей из музыки личности и человеческого голоса; и не остается пропасти между

² Дословный перевод данной фразы таков: «Он тускло смотрит на священный сосуд: священная кровь зарделась».

Гордон А. О. Музыкально-архитектурный Gesamtkunstwerk:

об акустической детерминированности оркестрового стиля драмы Р. Вагнера «Парсифаль»
человеческим и мировым голосом, между хором и оркестром» [8, 356], — описывает
акустический эффект финальной сцены «Парсифаля» немецкий архитектор Эрнст Хайгер.
Данная композиция развивается в рамках текущей имитационной фактуры,
обеспечивающей ей потенциальную непрерывность, уже аккумулятивную в сознании
слушателя на основании немногочисленных, но филигранно маркированных композитором
«обещаний» и «предвестий» осуществления заключенной в «аккордах-колоннах»
мистериальной идеи.

Пример 20. Р. Вагнер. «Лоэнгрин». Партитура. Вступление. Такты 53-62. Выделен
аккорд духовых, заполняющий регистровую лауну.

The image shows a page of a musical score for Richard Wagner's opera 'Lohengrin', specifically measures 53-62. The score is a full orchestral score with vocal parts. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), E.H. (English Horn), Cl. (Clarinet), H.C. (Horn), Fag. (Bassoon), Hr. (Horn), Trp. (Trumpet), Perc. (Percussion), H.T. (Horn), Fr. (Fagot), and Hrn. (Horn). The score is written in G major and 3/4 time. A rectangular box highlights a specific chord in the woodwind section (likely flutes) in measure 58, which fills a register gap. The score includes various dynamics like 'ff', 'f', 'mf', 'pp', 'pizz p', and 'dim.'.

Пример 21. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Акт I. Такты 600-603. Выделен аккорд-«колонна», характерный для оркестрового стиля оперы.

The image displays a page from a musical score for Richard Wagner's opera 'Parsifal', Act I, measures 600-603. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. A vertical rectangular box highlights a specific chord structure, referred to as a 'column chord' (аккорд-«колонна»), which is characteristic of the orchestral style of this opera. The instruments listed on the left include Flutes (Fl.), Horns (Hob.), Oboes (Althob.), Clarinets (Klar. in B.), Bassoons (Fag.), Horns in E (Hörn. in E), Trumpets (Trp. in E.), Trombones (Pos.), Percussion (Pk.), Violins (Viol.), Viola (Br.), Cello (G.), Viola (Vel.), and Double Bass (K.B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *p*. The text 'Zeug-güter höch - stea Wun - der - gut, das' is visible at the bottom of the page, likely representing the vocal line or a specific instrument's part.

Гордон А. О. Музыкально-архитектурный Gesamtkunstwerk:
 об акустической детерминированности оркестрового стиля драмы Р. Вагнера «Парсифаль»
 Пример 22. Р. Вагнер. «Парсифаль». Партитура. Акт II. Такты 1053-1057. Выделен
 аккорд-«колонна», характерный для оркестрового стиля оперы.

The image shows a page of a musical score for Richard Wagner's opera 'Parsifal', Act II, measures 1053-1057. The score is arranged in a traditional orchestral format. At the top, there are staves for woodwinds: Flute (I, II), Oboe (I, II, III), Clarinet in B-flat (I, II, III), Bassoon in B-flat (I, II, III), Horn in F (I, II), Trumpet (I, II, III), Trombone (I, II, III), and Percussion. Below these are the string sections: Violin I and II (with 'n. Dämpf.'), Viola, Cello, and Double Bass. A piano part is also present, featuring a vocal line with German lyrics: 'Das heil'ge Blut er - glüht: Er - lö - sungswon - ne, gött.' The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p), articulation (acc.), and performance instructions like 'trem.' and 'mit Dämpfer'. A red rectangular box highlights a specific chord structure, referred to as a 'column chord' (Akkorde-«kolonne»), which is characteristic of Wagner's orchestral style. This structure is consistent across several instruments in the highlighted measures.

В указанном контексте чаемая Вагнером модель Gesamtkunstwerk'a может считаться осуществленной: его оркестр в «Парсифале» составляет органическое единство с концепцией драмы и архитектурно-звуковым пространством театра. Он более не рассматривается лишь как экспрессивный и смысловосущий инструмент, обнаруживая «способность <...> быть плотью, воплощением поэтической и драматической идеи» [1, 61]. Статус оркестра в сооружении музыкальной драматургии «Парсифаля» поднимается на принципиально иной уровень по отношению к локальным средствам музыкальной выразительности. Оркестр вбирает их в свое лоно и не только озвучивает лейтмотивную систему оперы, но зачастую направляет и упреждает ход ее интонационной логики, гибко

перераспределяя внимание реципиента между семантически значимыми пластами собственной организации по группам инструментов и многоуровневой акустической структуры театра.

Обобщая сказанное, напомним: сюжетно-композиционный итог драмы связан с восстановлением целостности таинства и воссоединением прежде разобщенных реликвий Грааля. В оркестре данная идея реализуется через последовательную работу по нивелированию и ликвидации функциональной и регистровой автономности оркестровых групп, за счет которой имитировалось звучание многохорного ансамбля. Слияние самостоятельных инструментальных хоров осуществлялось во время возникновения так называемых аккордов-«колонн». Моменты их появления образуют особый ряд в оркестровой драматургии, логика развития которого устремлена к многохорной имитационно-полифонической фактуре финала оперы.

Однако многохорность оркестра Вагнера иллюзорна, на что указывала И. А. Барсова (см.: [1, 73]). Все инструментальные ансамбли размещены в *одной* локации, и лишь благодаря особенностям акустики Байройтского театра создаются пространственные эффекты. Потому и безусловность реализации художественной задачи по слиянию инструментальных хоров воедино представляется столь же обманчивой. Но необходимо заметить, что у данного явления присутствует и позитивный аспект: иллюзорный характер полного воплощения композиционной идеи входит в совершенный резонанс с утопической интенцией финала оперы. А стало быть, и в данных условиях партитура «Парсифаля» демонстрирует состоятельность феномена оркестра как ведущей смысловой единицы драмы и доказывает его высокий статус в художественном мышлении Рихарда Вагнера.

Литература

1. Барсова И. А. Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Рихарда Вагнера // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. трудов / отв. ред. А. Л. Порфирьева. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 59-75.
2. Вагнер Р. Предисловие к изданию текста торжественного сценического представления «Кольцо нибелунга» // Рихард Вагнер. Статьи и материалы / Ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек; Под общ. ред. Т. Э. Цытович; Пер. с нем. М. А. Абезгауз [и др.]; Ред. пер. Б. В. Левик; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра истории зарубеж. музыки. М.: Музыка, 1974. С. 29-37.
3. Гек М. Рихард Вагнер: Жизнь. Творчество. Интерпретации / пер. с нем. И. А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2017. 424 с.
4. Гуревич Л. И. История оркестровых стилей. Учебное пособие для музыкальных вузов. М.: Дека-ВС, 2014. 208 с.
5. Карс А. История оркестровки / пер. с англ. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. 304 с.
6. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой; ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева; [Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. 384 с.
7. Craft R. Current convictions: Views and reviews. London: Secker & Warburg, 1978. 352 p.
8. Haiger E. Der Tempel, das apollinische Kunstwerk der Zukunft // Die Musik. 1906–1907. Band XXIV. Sechster Jahrgang. Viertes Quartal. S. 350-356.
9. Kunz N. Akustik und ihre Bedeutung für das Theater des 19/20 Jahrhunderts am Beispiel des Bayreuther Festspielhauses und Max Reinhardts Großem Schauspielhaus : Diplomarbeit. Angestrebter akademischer Grad Magister der Philosophie. Wien: Universität Wien, 2010. 103 S.
10. Mollington B., Haenchen H., Bücker A. The new Parsifal in Copenhagen // The Wagner Journal. 2012. Vol. 6. Number 2: July. P. 48-71.
11. Spotts F. Bayreuth: Eine Geschichte der Wagner Festspiele. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. 359 S.
12. Wagner R. Bayreuth (Das Bühnenfestspielhaus) // Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Dritte Auflage. Neunter Band. Leipzig: Fritsch, 1898. S. 322-344.