

«ПОТАСОВКА В ВАРТБУРГЕ» ГЕРМАНА ВОЛЬХАЙМА:  
У ИСТОКОВ *TANNHÄUSER-PARODIEN*

*DIE PRÜGELEI AUF WARTBURG* BY HERMANN WOLLHEIM:  
AT THE ORIGINS OF *TANNHÄUSER-PARODIEN*

**Аннотация.** Изучение оперной пародии — одно из актуальных направлений зарубежной музыкальной науки последних десятилетий. Фундаментально исследуется сегодня пародийный театр XVIII века, преимущественно — продукция французских ярмарочных театров. Вместе с тем в последнее время интерес ученых определенно смещается в сторону XIX столетия. Таким образом, в поле зрения оказываются ключевые авторы и сочинения этого времени — оперы Дж. Россини, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Дж. Верди и Р. Вагнера в их пародийном воплощении. В статье рассматривается сочинение, стоящее у истоков самой обширной области Wagner-Parodien — «Тангейзер и Потасовка в Вартбурге» Германа Вольхайма. Написанная для представления на студенческом празднике в Бреслау, пародия Вольхайма заложила основы комической «перелицовки» вагнеровского сюжета. Используемые автором приемы (травестия, погружение средневековых персонажей в буржуазную среду XIX века и др.) нашли свое отражение и развитие в последующих *Tannhäuser-Parodien*, в частности, самой знаменитой и доньине репертуарной пародии Иоганна Непомука Нестроя.

**Ключевые слова:** Рихард Вагнер, Герман Вольхайм, «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге», «Тангейзер и потасовка в Вартбурге», опера, пародия, травестия

**Abstract.** The study of opera parody is one of the most relevant areas of foreign musical science in recent decades. To date, the parody musical theater of the 18th century has been fundamentally studied, mainly the products of Théâtre de la foire. At the same time, recently the interest of scientists has definitely shifted towards the 19th century parodies. Thus, the key authors and compositions of this time (the operas of Gioachino Rossini, Charles Gounod, Georges Bizet, Giuseppe Verdi and Richard Wagner) in their parody refraction. This article is devoted to a particular aspect of the problem. It examines the work that stands at the origins of the most extensive field of Wagner-Parodien — *Tannhäuser und die Prügelei auf Wartburg* by Hermann Wolheim. Written for presentation at a student holiday in Breslau, Wolheim's parody

©Gnesin Russian Academy of Music, 2023

Енукидзе Н. И. «Потасовка в Вартбурге» Германа Вольхайма: у истоков *Tannhäuser-Parodien* // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 197–209. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-197-209>

laid the foundations for a comic ‘reshaping’ of Wagner’s plot. The comic techniques used by him (travesty, immersion of medieval characters in the bourgeois environment of the 19th century) were reflected and developed in subsequent *Tannhäuser-Parodien*, in particular, the most famous and hitherto repertory parody by Johann Nepomuk Nestroy.

**Keywords:** Richard Wagner, Hermann Wollheim, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, *Tannhäuser und die Prügelei auf Wartburg*, opera, parody, travesty

ОПЕРНАЯ ПАРОДИЯ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ:  
ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

**И**зучение оперной пародии — одно из актуальных направлений зарубежной музыкальной науки последних десятилетий. Фундаментально исследуется сегодня пародийный театр XVIII века, преимущественно — продукция Ярмарочных театров. Первенство здесь безусловно принадлежит Франсуазе Рубеллин [20; 21], Полин Босе [15], Сюзан Харви [17] и др. Их усилиями формируется корпус публикаций с научными комментариями, издаются монографии, в том числе коллективные, статьи, посвященные частным вопросам рассматриваемой проблематики.

В последнее время, однако, интерес исследователей смещается с XVIII на XIX столетие, свидетельство чему — исследования Клер Роуден. В статьях — например, *Memorialisation, Commemoration and Commodification: Massenet and Caricature* [18], — а также в своей последней работе она обратилась к опере и пародии в Париже 1860–1900 годов [19]. В монографии представлен широкий спектр жанров и театральных практик, и значительное место занимает изучение пародий на крупнейших «игроков» оперной сцены — Джоаккино Россини, Шарля Гуно, Жоржа Бизе, Джузеппе Верди и Рихарда Вагнера. Особое внимание уделено именно немецкому маэстро. Почти в каждой главе так или иначе присутствует вагнеровский сюжет, будь то рецепция «Гангейзера» на парижской сцене или «Лоэнгрин» в контексте политической сатиры. Особенно показательны подзаголовки последней главы: параграфы, посвященные Бизе, Массне и Верди, буквально прослоены рассуждениями о композиторе либо его сочинениях: «Назад к Вагнеру», «Лоэнгрин», «Валькирия» и наконец, «Назад к Вагнеру (опять)» [19, p. VII].

Роуден удалось разыскать и обнаружить «новые», то есть ранее неизвестные *Wagner-Parodien*, несмотря на исчерпывающую, казалось бы, изученность этого вопроса в немецкоязычном музыкознании. Наибольший вклад в исследование этого феномена внесла Андреа Шнайдер; в ее фундаментальном труде [22] собраны, описаны и проанализированы около сотни музыкально-сценических, литературных и даже визуальных пародий на Вагнера.

Отечественная музыкальная наука к пародии относится довольно прохладно. До поры до времени она представлялась единичным явлением, и

обращение к ней тоже было единичным. Отдельного внимания, упоминания и, отчасти, изучения в истории русской музыки удостоились всего несколько сочинений. Это «Богатыри» А. П. Бородина, рассмотренные С. С. Мартыновой с текстологических позиций [10], «Вампука» В. Г. Эренберга, а также не вполне «оперные» «Раек» М. П. Мусоргского и «Антиформалистический раек» Д. Д. Шостаковича. Среди других, ставших объектом исследовательского интереса, упомянем также три сочинения И. А. Саца — «Месть любви», «Не хвались, идучи на рать», «Восточные сладости, или Битва русских с кабардинцами», проанализированные Ж. В. Пановой [11] в диссертации «Илья Сац — композитор на театре». Определенное внимание феномену оперной пародии уделила украинский исследователь О. Б. Соломонова [13]. Что же касается европейских образцов, то более всего повезло «Орфею в аду» и «Прекрасной Елене» Жака Оффенбаха, к анализу которых обращались Л. З. Трауберг и И. И. Соллертинский. Некоторые сведения об этих сочинениях можно почерпнуть также в переводной работе З. Кракауэра.

Существует также ряд статей и монографий, в которых оперные пародии упоминаются и даже дифференцированно рассматриваются, но рассматриваются попутно, заодно, для полноты картины. Зарубежные опыты оперного пародирования отмечены, если иметь в виду русскоязычную литературу, в монографиях и учебных пособиях Т. Н. Ливановой, В. Э. Фермана, В. Н. Брянцевой, Л. В. Кириллиной и др. Сквозной «пародийный сюжет» отчетливо просматривается в докторской диссертации П. В. Луцкера [9]. Единственное русскоязычное исследование, полностью сосредоточенное на оперной пародии, — выпускная квалификационная работа М. О. Федориновой «“Модный театр” на подмостках, или Оперная критика как сюжетный тип в итальянской музыкальной комедии XVIII века» [14].

В последние годы в отечественной науке интерес к изучению оперной пародии несколько возрос. Появился ряд исследований, посвященных, в основном, зарубежным источникам. Наиболее часто к проблемам музыкальной, в том числе оперной, пародии обращается А. В. Денисов [3; 4; 5], отдельные статьи в рамках этой проблематики опубликованы также Е. А. Сариевой [12], В. А. Ильюшкиной [8] и др. Эпизодически упоминания об оперных пародиях можно найти в исследованиях о культуре русских кабаре [6; 7]. Настоящая статья посвящена частному аспекту этой обширной проблематики, а именно — первой в истории *Tannhäuser-Parodie*.

История «Тангейзер»-пародий началась в пятидесятых годах XIX столетия, когда доктор Герман Вольхайм сочинил для ежегодного студенческого праздника в Бреслау «большую морально-германскую оперу с пением и музыкой» *Tannhäuser und die Prügelei auf Wartburg*. Установить точно год премьеры, равно как и хронологическую связь с постановками вагнеровского «Тангейзера», сегодня едва ли возможно. По мнению А. Шнайдер, период

создания пародии колеблется в пределах от 1852 до 1854 года. Поводом к ней, скорее всего, послужила первая постановка в Бреслау «Тангейзера» (1852), но сразу ли Вольхайм откликнулся на нее, или прошло какое-то время, — неизвестно [22, с. 45]. Зато точно известно, что первая публикация состоялась в 1854 году именно в Бреслау. Имя автора не указано, титул выглядит следующим образом: «Тангейзер, или Потасовка в Вартбурге. Большая морально-германская опера с пением и музыкой в четырех действиях. Текст, композиция, декорации и освещение одного и того же [автора. — Н.Е.]» [23, S. 21]. Помимо этой, существует еще несколько публикаций *Tannhäuser oder: Die Keilerei auf der Warfburg* — переработка вольхаймовского текста.

Указание на совмещение многих функций в одном лице (текст, композиция, декорация и освещение), расположенное на титульном листе первой публикации и копированное в последующих, имело определенные основания: «Должно быть, тогдашней публике показалось любопытным, что “композитор не только — помимо музыки — сам писал текст своих опер и не только сам дирижировал первыми спектаклями, но и сам ставил их, разрабатывал сценический образ и определял состав ролей”» [22, S. 46].

#### О СПЕЦИФИКЕ ПАРОДИИ ПО ОТНОШЕНИЮ К ПЕРВОИСТОЧНИКУ.

##### СЮЖЕТ. ПЕРСОНАЖИ

Поскольку Вольхайм был первым, осуществившим комическую перелицовку вагнеровского сюжета, то именно в его студенческой шутке были сформированы основные характеристики последующих «Тангейзер»-пародий — система персонажей, комические приемы, способы использования литературных стилей и проч. Даже отдельные шутки впоследствии «перекочевывали» в другие пьесы.

Круг основных действующих лиц у Вольхайма невелик — по крайней мере по отношению к вагнеровской опере. Это:

*Пити* (Китш), Ландграф Тюрингский, ласковый тиран и дядя, в остальном честный человек<sup>1</sup>.

*Елизавета*, его племянница, благородная овечка, кротко воспитанная и по-армейски благочестивая.

*Вольфрам фон Грёшельбах*, юнкер из Померании, солидный мечтатель; миннезингер.

*Вальтер фон Вихвайде*<sup>2</sup>, референдарий<sup>3</sup> из Бреслау, начинающий государственный геморрондариус; миннезингер.

*Генрих Готтлиб Тангейзер*, сын старого Тангейзера, опустившийся до Вене-риной горы студент-гуляка из Йены; миннезингер.

<sup>1</sup> Состав действующих лиц приведен в переводе О. А. Вановской, но в редакции автора данной статьи [2, с. 53–54].

<sup>2</sup> *Viehweide* (нем.) — пастбище, выгон.

<sup>3</sup> *Referendar* (нем.). В настоящем контексте либо младший юрист (стажер), либо ассистент преподавателя.

*Фрау Венера*, урожденная Шульдц, богиня любви и хозяйка баварской пивного погреба в Венериной горе.

*Пастух*, уроженец Аркадии.

Помимо этого, в списке действующих лиц обозначена «массовка»: «Конь (безупречный), Гульда, старшая нимфа и подземная пивная барышня. От трех до четырех пивных нимф; несколько младших нимф; общепринятые рыцари и обыкновенные придворные дамы; глашатаи, стрелки, добровольный горе-охотник и другие полезные домашние животные, хор наказанных бродяг; различная, еще хорошо сохранившаяся мебель; два задних плана; лес и кустарники» [2, с. 54].

В публикации 1857 года изменения минимальны: студент-гуляка из Йены превращается в простого «бездельника». Зато в последующих «Танзейзер»-пародиях социальные роли некоторых персонажей меняются. Например, в сочинении с музыкой Франца Вагнера Ландграф оказывается богатым пивоваром, Элизабет — его сестрой «по имени прекрасная Бетти», а главный герой — бывшим парикмахером<sup>4</sup>. Есть изменения и в составе «массовки», в которую включены слуги и служанки, капитан и матросы, члены Певческого союза, а также представители журнала *Kladderadatsch*. Зато Конь (безупречный) в ней отсутствует.

Сюжет пародии сводится к следующему<sup>5</sup>:

*I акт.* Генрих Готлиб Тангейзер, сын старого Тангейзера и студент из Йены, приятно проводит время с богиней любви Венерой в ее пивном погребе на Венериной горе. Тангейзер весьма доволен своей жизнью в Венусберге — там вдоволь пива, и по счету платить не приходится. Певец и его дама признаются друг другу в любви, а затем Венера предлагает Тангейзеру спеть. Однако во время пения он вдруг слышит звон колоколов и вспоминает родные места. Вслед за колокольным звоном раздаются другие, милые его сердцу звуки — крик петуха, гусиный гогот, собачий лай, блеяние овец и проч. Повинуясь этим звукам, Тангейзер покидает Венеру. Она умоляет его остаться, просит любить ее «как Вертер свою Лотту», сетует, что возлюбленный готов «принести ее в жертву гусям и коровам». Но все тщетно. Тангейзер уходит, а Венера шлет ему вслед проклятье: он должен напиваться каждый день.

*II акт.* Тангейзер в родных местах, он счастлив, что «его сапог вновь может ступать по родной земле». Слышен наигрыш пастуха (на кларнете). За сценой проходят паломники — они следуют на покаяние в Грюнберг. Тангейзер воспевает красоту родной земли и ее блага; среди последних — «добродетель и благочестие, горох и капуста, девушки и лошади, ветчина и ливерная колбаса». Затем ему неожиданно вспоминается Лизхен — племянница Ландграфа. Он одержим ею, но не может предстать перед ней — его гнетет бремя грехов. Появляется Ландграф Питш с охотниками и придворными. Он видит незнакомца и поначалу не узнает его. Но затем надевает очки, признает в незнакомце миннезинге-

<sup>4</sup> *Tannhäuser und der Sängerkrieg. Posse mit Gesang in 3 Abtheilungen, von Fr. Wagner. Musik von Rosenberg. <Dresden 1854>.*

<sup>5</sup> Пересказ приводится по: [2, S. 21–49].

ра Тангейзера и просит его предъявить паспорт. Увы, паспорта у героя нет — в стране чудес, где он был, паспорта не нужны. «Это воистину чудесная страна», — резюмирует Ландграф. Тангейзер собирается удалиться, но его друг, миннезингер Вольфрам фон Грешельбах, напоминает ему о Елизавете. Тангейзер решает остаться.

*III акт.* Елизавета радостно приветствует «гордые певческие залы», которых она избегала во время отсутствия Тангейзера, не посещая ни концертов, ни утренников, ни суаре. Вольфрам приводит героя к Елизавете, но прежде чем оставить их наедине, сознается другу, что питает к племяннице Ландграфа нежные чувства. Ландграф готовит свою племянницу к предстоящему состязанию певцов — ей следует вести себя гордо, как и подобает ее происхождению. Появляются певцы и четыре профессора в «факультетской одежде»<sup>6</sup> — им уготована роль судей. Начинается состязание. Победит тот, — объявляет Ландграф, — кто лучше всех воспоет Любовь. Выступление Вольфрама благосклонно оценивается профессорами («Великолепно!», «Удовлетворительно!», «С большим усердием!»). Однако Тангейзер иного мнения о вокальном искусстве друга. Кроме того, он не одобряет «любовь на расстоянии» (*par distance*). Он показывает Вольфраму, как нужно воспевать любовь, исполняя народную немецкую песню *Mädel ruck, ruck, ruck*. Профессора и присутствующие недобролыны и собираются расправиться с Тангейзером. Однако Елизавета защищает его: «Путь к его груди лежит через мою грудь». Ландграф изгоняет миннезингера из своих владений и отправляет в Грюнберг «на благочестивое покаяние» вместе с паломниками.

*IV акт.* Елизавета чрезвычайно расстроена сложившейся ситуацией — она собирается пойти в церковь и молиться о смерти. Вольфрам тоже опечален, но несмотря на это намерен исполнить свою «великую арию» о вечерней звезде. Из Грюнберга возвращаются паломники — «безгрешные, но пьяные и с коликами». Увы, Тангейзера среди них нет. Свершилось проклятие Венеры — в Грюнберге он напивался каждый день, поэтому не смог спеть большую сцену и покончил с собой. Почившую Елизавету вместе с Тангейзером укладывают на носилки. Хор оплакивает безвременную гибель влюбленных и, особенно, «печальную историю племянницы» Ландграфа.

Если рассматривать текст Вольхайма только как литературный (вне музыкальной и сценической составляющих), то к нему вполне применимо понятие трагедии. Это и впрямь основной прием, которым пользуется автор. Снижению подвергаются персонажи, их мотивация, сюжетные ситуации и — самое главное — литературный стиль. Последнее, впрочем, вполне объяснимо: коль скоро богиня Венера предстает в облике трактирной хозяйки, то и изыскаться она должна не как богиня, а как трактирщица. То же относится и к другим персонажам. Так, воспевая красоту своей возлюбленной, Тангейзер сравнивает ее не с нежной ланью или прекрасным оленем, но с представителями «домашнего скота»: «Да, ты прекрасна, как ни одно другое животное, такой стройной шеи нет ни у одного гуся, а твоему гордому лбу завидуют все быки» [23, S. 27].

<sup>6</sup> Видимо, в профессорских мантиях.

Частным приемом травестии выступает в тексте Вольхайма погружение героев в современную автору буржуазную среду. Приметы этой реальности немногочисленны, но симптоматичны: это паспорт, который требует у Тангейзера Ландграф, очки, которые он надевает, чтобы рассмотреть «незнакомого рыцаря», концерты и суаре, которые не посещает Елизавета в отсутствие возлюбленного и некоторые другие, например, социальный статус персонажей (главный герой — студент из Йены, миннезингер Вальтер фон Вихвайде — референдарий, Венера — трактирщица и проч.). В легендарную историю о состязании миннезингеров «вторгается» также академическая образовательная среда в лице четырех профессоров в качестве членов жюри, что, впрочем, по словам Андреа Шнайдер, обусловлено самим предназначением спектакля [22, S. 48].

Еще один вид осовременивания сюжета связан, по мнению той же Шнайдер, с основной профессией автора. Это ссылки на различные медицинские симптомы, процедуры или препараты, названия которых мельком упоминаются в тексте. Так, например, когда Елизавета с волнением ожидает возвращения Тангейзера, Вольфрам предупреждает ее о возможном «спазме желудка». А в финальной сцене одной из версий пьесы Вольхайма Венера оживляет умершую пару с помощью чудо-вещества *Revalenta arabica*. Еще один пример подобного рода представлен в сцене Елизаветы и Вольфрама. Племянница Ландграфа просит миннезингера «хлороформировать ее», однако тот отказывается, так как за это предусмотрен штраф в пять талеров.

#### О роли и функциях музыки в пародии Вольхайма.

Литературный текст «Тангейзера» обильно уснащен музыкальными номерами. Музыка большинства из них, как было указано выше, заимствована либо из классических (в том числе оперных) источников, либо из немецких народных и студенческих песен. На какой «голос» поется тот или иной текст почти всегда указано в ремарке. Однако две мелодии не обозначены — это песня Тангейзера (*Musik № 1 Lied*) и Ария Венеры (*Musik № 3 Arie*). Часть мелодий, к сожалению, атрибутировать пока не удалось, но большее число номеров все же получилось опознать. Вагнеровских тем среди них нет, за одним исключением — непосредственно перед состязанием певцов «играют *Tannhäuser-Marsch*».

Среди других «академических» источников — Хор охотников из «Вольного стрелка» К. М. фон Вебера (в ремарке указано: дуэт [Венеры и Тангейзера] Mel.: *Was gleicht wohl auf Erden*); Ария Зарастро *In diesen heil'gen Hallen* из II акта «Волшебной флейты» В. А. Моцарта (ария Ландграфа из III акта); песня Л. ван Бетховена из музыки к драме «Эгмонт» «Радостный и печальный» (*Freudvoll und leidvoll*) op. 84 № 4 (это одна из двух мелодий, на которые исполняется песня Вальтера фон Вихвайде на состязании певцов).

Есть еще несколько фрагментов, атрибуция которых на сегодняшний момент остается под вопросом. Песня Тангейзера из II акта (№ 5а) должна звучать на мелодию *Heil dir mein Vaterland*. Идет ли речь о народной немецкой песне, или имеется в виду ария Марии из оперы Г. Доницетти «Дочь полка» (в переводе на немецкий) — пока неясно. Второй случай также гипотетически связан с переводом итальянской оперы на немецкий язык. Ария Елизаветы из IV акта, согласно Вольхайму, должна исполняться на мелодию *Mich fliehen alle Freuden* («Меня обходят все радости»). Вероятно, здесь ссылка на «Мельничиху» Дж. Паизиелло<sup>7</sup>. В пользу этого предположения свидетельствует чрезвычайная популярность и самой оперы, и отдельных ее номеров, в том числе и в Германии<sup>8</sup>. Последний пример такого рода — мелодия *Ja, bis zur letzten Lebensstunde* («Да, до последнего часа жизни»), использованная Вольхаймом во II акте в арии Елизаветы. Возможно, это отсылка к дуэту Нормы и Адальджизы из оперы В. Беллини (II акт).

Остальные источники представляют собой народные песни (немецкие и частью тирольские), но есть и одна студенческая — *Gott grüß Dich, bruder Straubinger*. Среди атрибутированных на сегодняшний момент — *Die Binsgauer wollten wallfahrten* («Бингсгауэрцы собрались отправиться в паломничество»), *Im Wald und auf der Heide* («В лесу и в степи»), *Es ritten drei Reiter* («Три всадника скачут»), *Eduarde und Kunigunde* («Эдуард и Кунигунда»), *Mädel ruck, ruck, ruck an meine grüne Seite* («Девчонка, прыг-скок под мой зеленый бок»), *Papst lebt herrlich* («Папа живет прекрасно»), *Es steht ein Wirtshaus an der Lahn* («Стоит трактир на Лане»), *Guter Mond* («Добрая луна»). Все они входят в «золотой фонд» австро-немецкого фольклора, и за каждой стоит длинная история. Их включение придает тексту Вольхайма дополнительный коннотативный объем и историческую перспективу, в большинстве своем усиливает комический эффект.

Приведем некоторые примеры.

Песня *Der Papst lebt herrlich* «озвучивает» в вольхаймовском тексте выступление Вальтера фон Вихвайде на состязании певцов. Прямое отношения к теме любви, заявленной на состязании, народная песня не имеет. Однако в тексте речь идет о римском Папе, что связано с одной из центральных сюжетных линий «Тангейзера» (как вагнеровского, так и Вольхайма), а следовательно, о теме покаяния и отпущения грехов. Согласно этому тексту, жизнь Папы представляется одновременно и прекрасной, и незавидной. Главный герой песни «взвешивает» все плюсы и минусы его существования, примеряя их на себя:

Папа живет прекрасно <...> он пьет самое лучшее вино. Я тоже хочу быть Папой!

Но нет, он бедняга <...> он спит один в постели. Я не хочу быть Папой!

<sup>7</sup> *La molinara*. Установлено О. А. Вановской [2, с. 47].

<sup>8</sup> Бесспорное свидетельство ее популярности — Вариации Бетховена на тему дуэта *Nel cor piu non mi sento* из «Мельничихи» (1795, WoO 70).



Упоминание о вине не случайно; ведь проклятие Венеры Тангейзеру — пьянство, а отпустить ему этот грех может только Папа (который и сам пьет дорогое вино). Как неслучаен и намек на целибат, ведь Тангейзер Вольхайма превыше всего ценит плотскую любовь, а не отношения *par distance*.

Другой пример — использование мелодии *Gott grüß Dich, Brüder Straubinger* («Господь приветствует тебя, брат Штраубингер»). На ней основана реплика Тангейзера после выступления Вольфрама на состязании певцов. Время создания этой студенческой песни датируется приблизительно 1820-м годом. Известен даже автор текста<sup>9</sup> — врач и поэт Карл Теодор Мюллер (1796–1873). Песня была чрезвычайно популярна, а выражение «Брат Штраубингер» даже вошло в разговорный обиход. Речь в песне идет о противостоянии подмастерьев и студентов, поэтому использование мелодии в шутке Вольхайма вполне оправданно. Таким образом, если учитывать музыкальный контекст, студент-Тангейзер подвергает насмешкам «ремесленника Вольфрама» не только из-за эстетических разногласий, но и согласно традициям университетской среды XIX века.

Для хора пилигримов избрана шуточная баварская песня *Die Binsgauer wollten wallfahrten*<sup>10</sup> (существовал также тирольский «вариант» — *Die Pinzgauer Wallfahrt*). Она впервые была опубликована в австрийских и немецких сборниках в начале XIX века. Выбор этой мелодии для хора пилигримов очевиден, поскольку речь в песне идет о паломниках, правда, весьма веселых и далеко не благочестивых, каковыми, впрочем, и оказываются персонажи вольхаймовской шутки.

Песня «Три всадника скачут» (*Es ritten drei Reiter*) становится музыкальной основой для терцета Елизаветы, Тангейзера и Вольфрама в третьем акте. Здесь налицо полное совпадение сюжетных ситуаций: и в песне, и в пародии персонажи прощаются друг с другом. Эмоционального рассогласования тоже не возникает, поскольку мелодия принадлежит скорее к числу лирических, нежели комических. То же самое можно сказать и о выступлении Вольфрама на состязании певцов, поскольку текст положен на музыку любовной народной песни «Эдуард и Кунигунда».

Весьма показателен выбор мелодии для выступления самого Тангейзера. *Mädel ruck, ruck, ruck* — это швабская народная песня, известная в двух вариантах — из 3 или из 6 строф<sup>11</sup>. Первая строфа была заимствована, по-видимому, из более старой народной песни; вторая и третья, вероятно, написаны Генрихом Вагнером для композитора Фридриха Зильхера. Это песня задорного, танцевального характера с любовной тематикой. В первой же строфе парень

<sup>9</sup> Автор музыки неизвестен.

<sup>10</sup> «Бинсгауэрцы собрались отправиться в паломничество».

<sup>11</sup> Подробнее об этом см.: *Goethezeitportal* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/volkslied-motive/maedele-ruck-ruck-ruck.html> (дата обращения: 15.05.2023).

просит девушку «подсесть поближе к его сердцу», он признается ей в своей симпатии, предлагает заглянуть ему в глаза и (в третьей строфе) просит обручальное кольцо. Интересно, что в этом случае Вольхайм заимствует не только мелодию, но и местами текст — в частности, сохраняет первую строку, которая неоднократно повторяется (*Mädel ruck, ruck, ruck*). Однако сама ситуация трактована автором несколько иначе, чем в песне — Тангейзер выступает в роли захватского героя-любownika, «который слишком хорош» для девушки, причем настолько, что может «заставить ее страдать». Тангейзер не молит о любви, он ее требует — в весьма простонародных выражениях («Дай мне поцелуй, <...> ухвати за талию, чтобы ребро треснуло»).

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вполне очевидно, что среди музыкальных источников (как классических, так и народных) Вольхайм выбирает наиболее популярные и широко известные. Но использует он их чаще по сходству ситуаций, нежели по контрасту. Музыкальное оформление «Потасовки в Вартбурге» значительно расширяет коннотативное поле пьесы, но это, пожалуй, не главная его функция. Гораздо важнее коммуникативный аспект: хорошо известные мелодии легче воспринимались публикой и вовлекали таким образом зрителя в сценическое поле спектакля.

Нацеленность на публику, достигаемая в том числе и музыкальными средствами, — неперменный атрибут так называемой пивной оперы (*Bieroper*), музыкально-сценического произведения пародийного или юмористического характера, тексты которого расппеваются на широко известные оперные, народные и даже инструментальные мелодии. Ставились такие оперы, как правило, силами студенческого сообщества и были направлены в том числе на комическое отражение событий университетской среды. «Пивных опер» сохранилось немного, и «Потасовка в Вартбурге» — едва ли не самый известный образец.

По мнению Дитера Боршмейера и Стефана Кёлера (которые, в свою очередь, ссылаются на Фридриха Ницше), Вагнер был чрезвычайно удобной фигурой в качестве объекта пародии. Они пишут: «Ницше, конечно, понимал, что Вагнер сознательно переводил современность в мифологию. Ему было достаточно перевести ее [назад] в современность, и пародия была готова! Пародия как “обратный” перевод мифологии в современность есть характерная черта в истории *Wagner-Parodien*, как благочестивых, так и злых» [16, S. 286]. «Потасовка в Вартбурге» безусловно подтверждает правоту этого высказывания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Архангельская Р.И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 16–22.

2. Вановская О.А. «Тангейзер» и «Веселые нибелунги»: творчество Р. Вагнера в зеркале австрийского музыкального театра: дипломная работа. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013.
3. Денисов А.В. От пародии до абсурда. Музыкально-исторические курьезы. СПб.: Лань: Планета музыки, 2021.
4. Денисов А.В. О феномене пародии в музыкальном искусстве // Культура и искусство. 2012. № 4. С. 90–94.
5. Денисов А.В. Пародия в опере XVIII века: вопросы поэтики жанра // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы истории, теории, методологии и методики: сб. ст. по материалам XII межвузовской научно-практической конференции РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. С. 75–88.
6. Енукидзе Н.И. «Архангельский и Балиев, Балиев и Архангельский»: заметки о музыке в театре-кабаре «Летучая мышь» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 28–42.
7. Енукидзе Н.И. Владимир Георгиевич Эренберг: судьба пересмешника // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 35–46.
8. Ильюшкина В. А. «Опера Нищего»: балладная пьеса Гэя, Свифта и Поупа // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 158–179.
9. Луцкер П.В. Традиции итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дис. ... д-ра. иск. М., 2016.
10. Мартынова С.С. Опера-фарс А.П. Бородина «Богатыри»: дис. ... канд. иск. М., 2002.
11. Панова Ж.В. Илья Сац — композитор на театре: дис. ... канд. иск. М., 1994.
12. Сариева Е.А. «Травиата» в оперных пародиях // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 67–77.
13. Соломонова О.Б. «И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: ТОВ «Задруга», 2006.
14. Федоринова М. О. «Модный театр» на подмостках, или Оперная критика как сюжетный тип в итальянской музыкальной комедии XVIII века: дипломная работа. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005.
15. Beaucé P. *Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIIIe siècle en France (1709–1791)*: PhD Thesis. Nantes, 2011.
16. Borchmeyer D., Kohler S. Der Fall Wagner im Spiegelkabinett der Parodie // Wagner Parodien. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer und Stephan Kohler. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983. P. 283–315.
17. Harvey S. L. Opera Parody in Eighteenth-Century France: Genesis, Genre, and Critical Function: PhD Thesis. Stanford University, 2002.
18. Rowden Cr. Memorialisation, Commemoration and Commodification: Massenet and Caricature // Cambridge Opera Journal. 2013. Vol. 25. No. 2. P. 139–163.
19. Rowden C. Opera and Parody in Paris, 1860–1900 (Music and Visual Cultures). Turnhout: Brepols Publishers, 2020.
20. Rubellin F. «Atys» burlesque parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726–1738. Les Matelles: Editions espaces 34, 2011.
21. Rubellin F. «Pyrame et Thisbé». Un opéra au miroir de ses parodies 1726–1779. Les Matelles: Editions espaces 34, 2007.
22. Schneider A. Die parodierten musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opemparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Salzbur: Verlag-Müller-Speiser, 1996.
23. Wollheim H. Tannhäuser oder: Die Keilerei auf der Wartburg. Große sittlich-germanische Oper mit Gesang und Musik in 4 Aufzügen (1854) // Wagner Parodien. Ausgewählt und

mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer und Stephan Kohler. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1983. S. 21–49.

## REFERENCES

1. Arhangel'skaja R. I. Russkoe kabare kak fenomen kul'tury: istoricheskij ocherk [Russian Cabaret as a Cultural Phenomenon: A Historical Essay]. In: *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2018, no. 10, pp. 16–22. (In Russian).
2. Vanovskaja O.A. «Tangejzer» i «Veselye nibelungi»: tvorchestvo R. Vagnera v zerkale avstrijskogo muzykal'nogo teatra: diplomnaja rabota [Tannhäuser and Die lustigen Nibelungen: The Richard Wagner's Works in the Mirror of the Austrian Musical Theater: Thesis]. Moscow, 2013. (In Russian).
3. Denisov A. V. *Ot parodii do absurda. Muzykal'no-istoricheskie kur'ezy* [From Parody to Absurdity. Musical and Historical Curiosities]. Saint Petersburg: Lan', 2021. (In Russian).
4. Denisov A. V. O fenomene parodii v muzykal'nom iskusstve [On the Phenomenon of Parody in Musical Art]. In: *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2012, no. 4, pp. 90–94. (In Russian).
5. Denisov A. V. Parodija v opere XVIII veka: voprosy poetiki zhanra [Parody in the Opera of the 18th Century: On the Poetics of the Genre]. In: *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy istorii, teorii, metodologii i metodiki* [Music Education in the Context of Culture: History, Theory, Methodology and Methodology]: Proceedings of the XII Interuniversity Scientific and Practical Conference, Gnesin Russian Academy of Music]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2017, pp. 75–88. (In Russian).
6. Enukidze N. I. «Arhangel'skij i Baliev, Baliev i Arhangel'skij»: zametki o muzyke v teatre-kabare «Letuchaja myš'» [Arkhangelsk and Baliev, Baliev and Arkhangelsk: Notes on Music in the Theater-Cabaret 'The Bat']. In: *Music Scholarship*, 2021, no. 3, pp. 28–42. (In Russian).
7. Enukidze N. I. Vladimir Georgievich Jerenberg: sud'ba peresmeshnika [Vladimir Georgievich Ehrenberg: The Fate of a Mockingbird]. In: *Music Scholarship*, 2023, no. 1, pp. 35–46. (In Russian).
8. Il'jushkina V. A. «Opera Nishhego»: balladnaja p'esa Gjeja, Svifta i Poupa [«The Beggar's Opera»: A ballad play by Gay, Swift and Pope]. In: *Music Academy*, 2022, no. 4, pp. 158–179. (In Russian).
9. Lutsker P.V. *Tradiciya ital'janskoj komicheskoj opery` v XVII – pervoj polovine XVIII veka: genesis i poe'tika zhanrov* [The Tradition of the Italian Comic Opera in the Seventeenth and the First Half of the Eighteenth Century: Genesis and Poetics of Genres]: Dr. Habil. (Arts) Thesis. Moscow, 2015. (In Russian).
10. Martynova S. S. *Opera-fars A. P. Borodina «Bogatyr'i»* [Opera-Farce by Aleksandr Borodin *Bogatiri*]. PhD Thesis. Moscow, 2002. (In Russian).
11. Panova Zh. V. *Il'ja Sac — kompozitor na teatre* [Ilya Sats — Composer at the Theater]. PhD Thesis. Moscow, 1994. (In Russian).
12. Sarieva E.A. «Traviata» v opernyh parodijah [La Traviata in Opera Parodies]. In: *Teatr: Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine arts. Cinema. Music], 2020, no. 4, pp. 67–77. (In Russian).
13. Solomonova O.B. *«I kogda smeetsja lico — vmeste s nim ne veselitsja um»*. *Smehovoe zazerkal'e russkoj muzykal'noj klassiki* [‘And when the face laughs, the mind does not have fun with it.’ The Laughing Looking Glass of Russian Musical Classics]. Kyiv: TOV ‘Zadruha’, 2006. (In Russian).
14. Fedorinova M. O. «Modnyj teatr» na podmostkah, ili Opernaja kritika kak szuzhetnyj tip v ital'janskoj muzykal'noj komedii XVIII veka: diplomnaja rabota [Il teatro alla moda on the Stage, or Opera Criticism as a Plot Type in Italian Musical Comedy of the 18th Century: Thesis]. Moscow, 2005. (In Russian).

15. Beucé P. *Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIIIe siècle en France (1709–1791)*. PhD Thesis. Nantes, 2011.
16. Borchmeyer D., Kohler S. Der Fall Wagner im Spiegelkabinett der Parodie. In: *Wagner Parodien*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer und Stephan Kohler. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983, pp. 283–315.
17. Harvey S. L. *Opera Parody in Eighteenth-Century France: Genesis, Genre, and Critical Function*: PhD Thesis. Stanford University, 2002.
18. Rowden C. Memorialisation, Commemoration and Commodification: Massenet and Caricature. In: *Cambridge Opera Journal*, 2013, vol. 25, no. 2, pp. 139–163.
19. Rowden C. *Opera and Parody in Paris, 1860–1900 (Music and Visual Cultures)*. Turnhout: Brepols Publishers, 2020.
20. Rubellin F. «*Atys*» burlesque parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726–1738. Les Matelles: Editions espaces 34, 2011.
21. Rubellin F. «*Pyrame et Thisbé*». Un opéra au miroir de ses parodies 1726–1779. Les Matelles: Editions espaces 34, 2007.
22. Schneider A. *Die parodierten musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opemparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Salzbur: Verlag-Müller-Speiser, 1996.
23. Wollheim H. Tannhäuser oder: Die Keilerei auf der Wartburg. Große sittlich-germanische Oper mit Gesang und Musik in 4 Aufzügen (1854). In: *Wagner Parodien*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer und Stephan Kohler. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1983, pp. 21–49.

**Енукидзе Натэла Исидоровна**

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, декан, историко-теоретико-композиторский факультет, Российская академия музыки имени Гнесиных, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

**Natela I. Enukidze**

PhD, Associate Professor, Music History Department, Dean, Faculty of Music History, Theory and Composition, Gnesin Russian Academy of Music, Senior Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

telemuh@mail.ru