

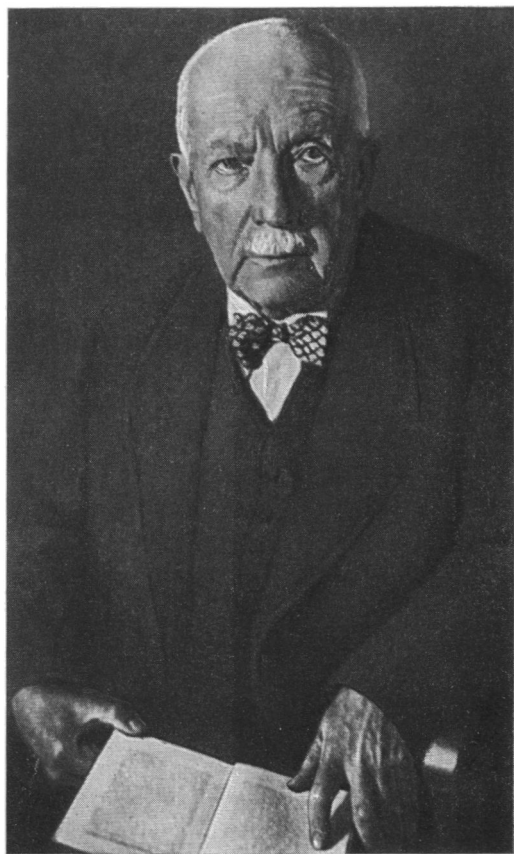
ЭРНСТ КРАУЗЕ

РИХАРД
ШТРАУС

ЭРНСТ КРАУЗЕ

РИХАРД
ШТРАУС

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА • 1961



Рихард Штраус
С фотографии Хильдегарда Йекеля

Предисловие к русскому изданию
Б. В. ЛЕВИКА

Перевод с немецкого
Г. В. НАШАТЫРЯ
(поэтические тексты
переведены И. А. Лихачевым)

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Книга Эрнста Краузе о Рихарде Штраусе восполняет пробел, существующий в музыковедческой литературе на русском языке. Симфоническая музыка выдающегося немецкого композитора звучит на концертных эстрадах всего мира, его оперы входят в репертуар многих оперных театров на его родине и в других странах, крупнейшие дирижеры с мировым именем исполняют произведения Штрауса; вместе с тем до настоящего времени не имелось подробной биографии Штрауса на русском языке, и отечественный читатель — как профессионал музыкант, так и простой любитель музыки — не имел возможности получить представление о большом, длительном, сложном и противоречивом творческом пути этого выдающегося художника.

Статья Ромена Роллана о Рихарде Штраусе * была написана в 1899 году и, таким образом, охватывает только короткий ранний период его творческой жизни. Последним крупным произведением Штрауса этого периода была симфоническая поэма «Жизнь героя», а из многочисленных его опер существовал лишь вагнерианский по своему направлению «Гунтрам». Написанная несколько позже статья Ромена Роллана «Французская и немецкая музыка» (1903) ** ограничивается характеристикой «Домашней симфонии». Вступительная речь А. В. Луначарского, произнесенная в октябре 1920 года перед концертом из произведений Штрауса ***, не претендует на исследование его творчества.

Брошюра И. Соллертинского **** посвящена рассмотрению сим-

* Ромен Роллан. Музыканты наших дней. Музгиз, М., 1938.

** Там же.

*** А. В. Луначарский. В мире музыки. «Советский композитор», 1958.

**** И. Соллертинский. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Ленинградская филармония, 1934.

фонических произведений Штрауса и оставляет вне поля зрения его оперное и песенное творчество. Кроме того, Соллертинский в своей небольшой брошюре не ставил перед собой задачи подробно осветить жизненный и творческий путь Штрауса. Мелкие журнальные статьи, опубликованные в дореволюционные годы, вообще принимать в расчет не приходится.

Таким образом, книга Э. Краузе, в которой характеризуются все без исключения произведения Штрауса, описывается его деятельность в целом (не только как композитора, но и как дирижера), рисующая его за работой, в быту, излагающая его мысли и высказывания, — такая книга, безусловно, позволит советскому читателю более близко познакомиться с творческой личностью одного из крупнейших мастеров музыкального искусства конца XIX и первой половины XX века.

Книга Э. Краузе далека от традиции, принятой в подобного типа монографиях, где вначале подробно рассказывается биография композитора, а затем дается характеристика и анализ важнейших произведений либо по жанрам, либо в хронологической последовательности. Против такого рода композиции книги возражать, конечно, не приходится, но книга Э. Краузе построена, на наш взгляд, более свободно, творчески независимо. Каждая глава посвящена какой-то определенной проблеме, что придает книге значительный научный интерес и основательность. Это, правда, ведет к нарушению хронологической последовательности в рассмотрении творческого пути художника и отдельных его произведений; но зато ярче и многограннее выступает его артистический облик, рельефнее показаны разные его стороны; произведения сгруппированы так, что создается более четкое представление о различных линиях творчества композитора.

Так, оперное творчество Штрауса рассматривается не всегда хронологически, а по отдельным группам опер, объединенных общими признаками: глава 13-я посвящена ранним операм, еще несущим на себе печать сильных вагнеровских влияний («Гунтрам», «Потухший огонь»); в главе 14-й рассмотрены оперы, в которых обнаруживаются экспрессионистские тенденции, произведения этого жанра, представляющие собой декадентскую трактовку библейского и античного мифов («Саломея», «Электра»). Если до этой главы хронологическая последовательность еще сохраняется, то дальше она нарушается ради выделения ведущей для каждой данной группы опер проблематики: в главе 15-й характеризуются комические оперы на бытовые темы («Кавалер роз», «Арабелла», «Молчаливая женщи-

на»); в главе 16-й — оперы на античные темы («Ариадна на Наксосе», «Дафна», «Любовь Данан»); 17-я глава содержит характеристики опер символического плана с элементами мистики («Женщина без тени», «Египетская Елена»); отдельную главу (18-ю) занимает анализ таких опер, как «бюргерская комедия» из жизни композитора (самого Штрауса) «Интермеццо» и последняя опера Штрауса «Каприччио», где дискутируются вопросы искусства.

В связи с оперным творчеством Штрауса Э. Краузе интересно ставит проблему взаимоотношений между композитором и его либреттистами (Э. Вольцоген, А. Линднер, Г. Гофмансталь, С. Цвейг, И. Грегор), убедительно показывая на основе документальных материалов (письма композитора к либреттистам, его устные высказывания и др.), какие требования композитор предъявлял к оперному либретто, как он понимал динамику развертывания драматического действия, как относился к вечно актуальной проблеме «звук — слово». В этой связи книга раскрывает некоторые новые, малоизвестные у нас стороны творчества Штрауса — в частности его тенденцию к выделению в опере вокального элемента, стремление сделать каждое слово, произносимое на сцене, слышимым. Придавая громадное значение оркестровому, симфоническому началу (чрезвычайно усиленному еще в музыкальных драмах Вагнера), Штраус по мере эволюции своего оперного творчества делает оркестр менее плотным и насыщенным, более прозрачным и легким. В этом отношении показательно сравнение чудовищной по своему составу партитуры «Электры» с ее обнаженными многослойными политональными наложениями и контрапунктическими оплетениями, едва ли не выходящими за пределы эстетического, с ясной, почти камерной тканью «Ариадны на Наксосе».

Любимейшими композиторами Штрауса были Моцарт и Вагнер. Операми этих великих композиторов он дирижировал в Веймаре, Берлине, Вене и других городах. И сам Штраус в своем творчестве (особенно оперном) прошел путь от почти рабского следования вагнерианским принципам («Гунтрам», «Потухший огонь»), через экспрессионистскую взвинченность «Саломеи» и «Электры», через бытовую комедию «Кавалер роз», где сочетаются «тристановские» хроматические томления с музыкой венского быта, к облегченным почти до камерного звучания партитурам «Ариадны», «Арабеллы» и других поздних произведений Штрауса. Иными словами, это был путь от позднеромантических традиций новонемецкой школы к своеобразному «неоклассицизму». И этот путь показан в книге Э. Краузе убедительно и рельефно.

Программному симфоническому творчеству Штрауса посвящены в основном три главы книги: «Программная музыка» (гл. 9), «Пыл молодости» (гл. 10), «Музыкальные картины» (гл. 11). В них раскрывается отношение композитора к программности в музыке — проблеме, занимающей музыкантов уже по крайней мере полтора столетия, вызывающей столько споров и противоречивых суждений. Да и у самого Штрауса отношение к программной музыке не оставалось всегда неизменным, а менялось с годами и, кроме того, не было достаточно последовательным. Ведь у каждого человека, особенно прожившего столь долгий век, меняется отношение к отдельным вопросам и явлениям жизни. В некоторых случаях Штраус высказывал крайние взгляды на программную музыку, объявляя важнейшим в ней внешне иллюстративное натуралистическое «звукписание». Но к этим высказываниям, как правильно отмечает Э. Краузе, нужно относиться с осторожностью, им не следует целиком доверять. Они могли быть выражением полемического задора или просто шуткой.

Так, по одному свидетельству, Штраус однажды в обществе высказывался следующим образом: «Я считаю, что возможность выразить в звуках события внешней жизни является величайшим триумфом музыкальной техники». Взяв вилку и нож, он заметил: «Видите, получился небольшой шорох; суметь воспроизвести этот шорох со всеми его характерными особенностями так, чтобы у слушателя не осталось и тени сомнения, для этого требуется большое искусство и техника. Вот этого мне хотелось бы добиться». Стефан Цвейг рассказывает, что однажды Штраус сказал в шутку: «Кто хочет стать настоящим музыкантом, тот должен уметь положить на музыку даже меню». Эти полушутливые, полуполемические высказывания, как и некоторые особенности музыки Штрауса (в которой натуралистические приемы действительно занимали значительное место), давали повод к обвинению его в том, что он в своей музыке пытается изобразить «кружку пива» или «таблицу логарифмов» (стр. 248).

Но все это опровергается другими высказываниями Штрауса. Так, ему принадлежит ценное замечание, к которому нельзя не присоединиться: «Программная музыка только тогда возможна и представляет собой произведение искусства, когда ее автор является прежде всего музыкантом, одаренным фантазией и мастерством. В противном случае он шарлатан, ибо ценность программной музыки определяется прежде всего силой и значением музыкального вдохновения (стр. 241—242). В период создания симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» он писал: «Я всецело музыкант, и любые программы являются для меня только побуждением к созданию но-

вых форм и ничем больше» (стр. 242). Если коротко резюмировать эти, равно как и другие, высказывания Штрауса, то получится следующий вывод: музыка должна иметь самостоятельную художественную ценность независимо от наличия или отсутствия программы; последняя лишь направляет восприятие слушателя в определенную сторону. Иными словами, Штраус выступает здесь против натуралистической иллюстративности в музыке. Для него важное значение имеет ее образный смысл, а не звукоподражание. Хорошо известно, что Штраус в ряде случаев избегал подробного изложения программы своих симфонических произведений и ограничивался одними заглавиями. Но и здесь он не был достаточно последователен, подчас уступал издателям, публике, требовавшим более подробных программных пояснений. Поэтому программы к некоторым симфоническим поэмам Штрауса были составлены после того, как музыка была сочинена («Тиль Эйленшпигель», «Смерть и просветление»); а наряду с этим в поэмах «Так говорил Заратустра», «Дон-Кихот», в «Альпийской симфонии» Штраус сам дал программные заглавия не только произведениям в целом, но и их отдельным эпизодам. Все эти противоречия и непоследовательности в отношении Штрауса к программности в музыке хорошо показаны в книге Э. Краузе.

Безусловно новым в книге является характеристика отношения Штрауса к нацистскому режиму в Германии. Не секрет, что по этому вопросу у нас господствовало не вполне верное и одностороннее представление. Известно, что гитлеровское правительство хотело сделать Штрауса, как знаменитого немецкого композитора старшего поколения, своим официальным композитором, музыкальным фюрером. В начале образования Третьей империи Штраус был назначен президентом имперской музыкальной палаты в Берлине. Это дало повод к поспешному утверждению: занимая высокий пост в гитлеровской Германии, он, стало быть, продался нацизму. Мнение это находило опору и в том, что в мировоззрении и творчестве Штрауса были черты ницшеанства — реакционной немецкой философии, явившейся одним из звеньев в подготовке преступной, антигуманистической и антидемократической идеологии гитлеризма. Кроме того, симфоническая поэма Штрауса «Так говорил Заратустра» написана непосредственно на сюжет одноименной философской поэмы Ницше, в которой красной нитью проходит идея «сверхчеловека», столь близкая идеологии отъявленных врагов человечества, каковыми и являлись заправилы гитлеровской Германии.

Однако, как показывает книга Э. Краузе, такое отношение к Штраусу было не вполне справедливо. Верно, что в его творче-

стве имел место индивидуализм, характерный для буржуазной интеллигенции начала нашего века и связанный с ницшеанской философией. Верно, что музыка Штрауса при всей яркости и красочности, свидетельствующими о громадном даровании и мастерстве композитора, уже сильно тронута червоточиной декадентства. Верно, наконец, что Штраус не эмигрировал из гитлеровской Германии, а оставался в ней жить и работать, имея постоянное пристанище в своей баварской вилле в Гармише.

Все это так. Но в этом вопросе нужно разобраться глубже. Увлечение философией Ницше, в свое время характерное для широких кругов буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, и не только в Германии, не всегда и не во всех случаях означало переход на позиции нацизма. Как раз наиболее реакционная, декадентская сущность этой философии почти не нашла отражения в творчестве Штрауса, даже в таком произведении, как поэма «Так говорил Заратустра», кстати, не являющемся прямым переводом на язык музыки содержания философской поэмы Ницше с ее идеей «сверхчеловека». Не столько эта антигуманистическая идея привлекла в данном случае Штрауса, сколько некоторые поэтические и символические образы, имеющиеся в произведении Ницше, при всем его реакционном содержании. Это и подчеркнуто самим Штраусом, давшим к своей поэме заголовок «frei nach Nietzsche» («Свободно по Ницше»). Венский вальс в конце произведения никак не согласуется с образом ницшевского Заратустры.

Что касается работы Штрауса в гитлеровской Германии, то прием во внимание, что в 1933 году, в момент захвата Гитлером власти, Штраусу было почти 70 лет — возраст, когда трудно думать о расставании с родиной (а ведь Германия была родиной Штрауса) и о том, чтобы где-то на чужбине, вдали от родного дома, от насиженных мест, начинать новую жизнь. Но и это не самое главное в данном сложном вопросе, вокруг которого наслонилось много досужих домыслов. Ведь каждому ясно, что в первые годы существования гитлеровской Германии (зادолго до начала мировой войны, развязанной Германией в 1939 году) подавляющее большинство немцев (за исключением наиболее политически сознательной части), опьяненных националистическим угаром, находилось в состоянии ослепления, не зная о всех мерзостях и гнусностях нацизма, которые до поры до времени скрывались от народа. Что же касается Штрауса, то ведь в 1935 году он отказался от должности президента имперской палаты и больше не занимал высокого официального поста в гитлеровской Германии. Это было не что иное, как своего

рода протест против разрушения культуры нацистами. Еще осенью 1934 года он писал одному из своих друзей: «16 октября я не смогу быть в Берлине. Кроме того, во всех этих заседаниях я не вижу никакого толка. До меня дошли сведения, что применение закона об арийском происхождении будет усилено и предстоит запрещение «Кармен»! Не имею ни малейшего желания принимать активное участие в подобного рода позоре (разрядка моя.— Б. Л.), тем более, что сам принадлежу к числу осуждаемых... Мое время слишком драгоценно для меня, чтобы я мог в дальнейшем участвовать в этих дилетантских безобразиях» (стр. 72).

Известен острый конфликт между Штраусом и нацистским правительством в связи с написанием и постановкой в 1935 году оперы «Молчаливая женщина» на либретто Стефана Цвейга — писателя еврейского происхождения. Опера была запрещена. Когда же дело грозило разразиться большим скандалом, министерство пропаганды Геббельса предложило Штраусу не упоминать в афишах и программах имени Цвейга, от чего возмущенный композитор категорически отказался. В письме к Цвейгу он не жалел сильных выражений по адресу гитлеровского режима и даже, предлагая Цвейгу написать либретто для следующей оперы, писал, что для этого понадобится не менее двух лет, а за это время с нацистским режимом будет покончено (стр. 73). Это высказывание Штрауса ясно показывает, как выглядело в действительности его «преклонение» перед национал-социализмом.

На стр. 215 своей книги Э. Краузе приводит факт, подтверждающий не только склонность Штрауса к остротам и шуткам, но и ироническое, а может быть, и издевательское отношение к некоторым невежественным требованиям официальных кругов в гитлеровской Германии: «Когда в 1933 году Штраус заполнял анкету, полученную из Имперской музыкальной палаты, он натолкнулся на следующий вопрос: «Чем еще Вы можете доказать Вашу композиторскую специальность? (Назовите в качестве поручителей двух известных композиторов. Оставляем за собой право затребовать авторские рукописи)». В графе для ответа Штраус написал: «Моцарт и Рихард Вагнер». Таким образом, книга Э. Краузе раскрывает для советского читателя много нового в вопросе о положении Рихарда Штрауса в нацистской Германии, что очень важно в объективной оценке его творческой деятельности, — и не только в последний период, но и на всем ее протяжении.

Разумеется, было бы нелепо и глупо думать, что Штраус критиковал нацистский режим с прогрессивных позиций, что его «бунтар-

ство» носило революционный характер. Он был представителем той части немецкой буржуазной интеллигенции, которая, выражая в ряде случаев протест по отношению к нацистским порядкам, вместе с тем не представляла себе и не желала ничего иного, кроме буржуазного строя, придерживалась буржуазной идеологии во всех сферах жизни, в философских и эстетических взглядах. Поэтому и «бунтарство» Штрауса, нашедшее отражение в его творчестве, носило буржуазный анархо-индивидуалистический характер.

Принимая к сведению новые данные, приводимые в книге Э. Краузе, не следует, однако, преувеличивать оппозиционность Штрауса по отношению к нацизму. Он не имел твердых политических устоев, был попросту аполитичен. Когда его лично не трогали, не задевали, он мог жить и в гитлеровской Германии. Протестовал он и возмущался преимущественно тогда, когда дело касалось его творчества (как в случае с «Молчаливой женщиной»), или когда свойственное фашистским разбойникам разрушение культурных ценностей принимало слишком явный и наглый характер (как в случае с готовившимся запрещением постановки «Кармен»). С другой стороны, демагогические вопли нацистов о величии немецкой культуры могли гипнотически воздействовать и на немца Штрауса, не сумевшего разобраться в существе дела. Поэтому, выражая благодарность Э. Краузе, сообщившему нам некоторые ценные факты, опровергающие сложившееся у нас представление о том, что Штраус якобы был верноподданным гитлеровской Германии, подчеркивающие даже его оппозиционность, мы, однако, не склонны впадать в другую крайность. Когда Штраусу давали жить и работать спокойно, он не слишком задумывался над всеми этими вопросами.

Во время войны он лишь скорбел по поводу разрушения национально-культурных ценностей (Дрезденский оперный театр и др.).

Чрезвычайно ценной стороной книги Э. Краузе является обширный и богатый документальный материал, особенно переписка Штрауса, лишь недавно опубликованная за рубежом и еще почти неизвестная советским читателям, позволяющая более объективно и правильно судить о личности композитора. Среди многочисленных корреспондентов Штрауса следует особо выделить Ромена Роллана, переписка с которым представляет выдающийся интерес (она издана Музгизом в 1960 году).

Среди документальных данных, приводимых в книге, внимание читателя привлекает статья Штрауса «Существует ли музыкальная прогрессивная партия?», написанная в 1907 году. Здесь он выдвигает категорическое утверждение, состоящее в том, что в оценке

произведений искусства решающую роль играет масса публики, народ. Вот что он пишет: «Именно публика, непредвзятая, наслаждающаяся искусством, зарекомендовала себя своей восприимчивостью в качестве самого надежного носителя прогрессивных идей, когда дело касалось действительно нового, выдающегося художественного достижения... История все вновь и вновь подтверждает тот факт, что каждое действительно значительное художественное событие инстинктивно правильно оценивается широкой публикой, хотя последняя не всегда сразу выносит правильное суждение об отдельных деталях. В сопоставлении с этой оценкой, исходящей от масс, влияние узкого круга специалистов... не имеет решающего значения» (стр. 59). Можно ли пройти мимо такого высказывания композитора XX века, жившего и работавшего в условиях антинародной идеологии и империализма? И в связи с этим встает вопрос: не являются ли многие мелодии Штрауса, кажущиеся нам слишком ходовыми, обыденными, даже тривиальными, результатом его стремления сделать свою музыку общедоступной, приблизить ее к пониманию широких масс путем использования бытовых интонаций? Другое дело, что Штраус не всегда был достаточно строг и требователен в отборе этих интонаций. Любопытный факт приводит Э. Краузе: «На старости лет композитор нашел меткие слова для характеристики разношерстной публики, рассказывая в письме к Иозефу Грегору о баронессе Ротшильд, которая «в течение одной зимы 23 раза смотрела одну из самых тупоумных оперетт, в то время как мой шофер и горничная Анна, если я предоставляю им право выбора, предпочитают послушать «Мейстерзингеров», а не «Веселую вдову» (стр. 61). Стало быть, вера в инстинктивно правильное суждение народа о явлениях искусства не иссякла у Штрауса до конца его дней.

Будучи увлечен темой своей большой монументальной работы, написанной живо, интересно, в основном и главным положительно оценивая творческую деятельность Штрауса, Э. Краузе вместе с тем ясно видит в его мировоззрениях и художественных взглядах слабые стороны, острые противоречия, обусловленные исторической обстановкой в Германии периода империализма, и подвергает вполне обоснованной критике эту «оборотную сторону медали». Помимо художественной значимости лучших его произведений, творческое наследие Рихарда Штрауса ценно для нас тем, что оно со всеми его сильными и слабыми сторонами имеет познавательное значение: оно является ярким отражением состояния немецкой буржуазной культуры и психологии в империалистической кайзеровской Германии; в

Германии, развивающейся на путях агрессии и милитаризма и одновременно богатой своей высокой музыкальной культурой, великими музыкальными традициями прошлого. Главное противоречие творчества Штрауса состоит в том, что, связанное с немецкой национальной музыкальной культурой в ее наиболее выдающихся достижениях — от Моцарта до Вагнера и Брамса, — оно одновременно включает в себе элементы декадентского разложения; обобщенного типа пропрограммность, восходящая к симфонизму Листа, уживается с внешней натуралистической иллюстративностью вроде изображения блеяния баранов в симфонической поэме «Дон-Кихот»; вагнеровские величавость, благородство, возвышенность и глубина симфонических обобщений — с патологической разнузданностью и извращенностью в передаче чувства любви или ненависти, когда в человеке пробуждаются звериные инстинкты («Саломея», «Электра»); красота и выразительность симфонических образов — с откровенной банальщиной, лишь замаскированной ярким оркестровым рядом; ясность и пластичность тонально-гармонических комплексов — с режущей ухо какофонией политональных или атональных сочетаний; стремление к массовому воздействию — с обостренным индивидуализмом; гуманизм — с антигуманизмом. Эти, казалось бы, непримиримые противоречия вполне уживаются в творчестве одного из талантливейших и плодовитейших мастеров нашего столетия. Более того: эти противоречия типичны для данной эпохи, в особенности в условиях немецкой действительности. Ведь и для литературы XX века характерно совмещение высокого и низкого, благородного и вульгарного. Поэтому творчество Штрауса является в известном смысле зеркалом своего времени, — и в этом его познавательное значение.

Правильно говорит Э. Краузе в третьей главе своей книги «Великий представитель своего времени»: «Штраус, как и почти все другие музыкальные деятели позднеромантического направления, тесно связан со старыми буржуазными формами бытия, дух консерватизма в нем сильнее, чем прогрессивные импульсы борющегося за свое будущее передового общества» (стр. 55). И, воздавая должное огромному дарованию этого «волшебника звуков», безраздельно и в совершенстве владевшего всеми тайнами композиторского мастерства, его художественным устремлениям и завоеваниям, Э. Краузе вместе с тем подвергает критике негативные стороны его творчества. Сошлемся на некоторые примеры.

На стр. 85 он говорит об «извращенных чудовищах» «Саломея» и «Электре». Специальную главу, посвященную этим операм, он

называет «Над бездной». Стоит привести обширную цитату из этой главы: «По сути дела в обеих пьесах композитор с большим мастерством и утонченностью использовал средства декадентского искусства для того, чтобы сделать достоянием оперной сцены отрицательные явления общественного распада. Если музыка этих опер продолжает жить и в наши дни, то патологически декадентские образы действующих лиц, пронизанные испорченностью, пресыщенностью, неутолимым желанием, представляются нам потускневшими, а обуревающие их страсти — бесполезной растратой душевных сил. Персонажи «Саломеи» и «Электры» погрязли в пороках и страстях, которые лишают их возможности увидеть мир таким, каким он является в действительности, и делают невозможным их общение с людьми. Одностороннее и преувеличенное изображение на сцене героев библейского мифа и античности неизбежно привело к разложению общепринятой этики. Но как бы то ни было, безобразное, даже если оно и пронизано сладострастием и жизненной силой, остается все же безобразным» (стр. 324—325). Но тут же Э. Краузе подчеркивает безусловную талантливость и впечатляющую силу музыки Штрауса: «Даже все жуткие и страшные черты Саломеи были воплощены в музыкальных картинах, ярких, как блеск опалов. Великолепная, упоительная музыка словно маскирует своей мощью все то ужасное, чем заполнено отнюдь не возвышенное содержание оперы. Это обстоятельство необходимо признать. «Саломея» Штрауса — это превращенная в музыку истерия, заразительная даже для совершенно не музыкальных людей» (стр. 328).

В партитуре «Электры» Э. Краузе отмечает «предел музыкального натурализма», «идеализацию антигуманного начала» (стр. 338). Он даже задает вопрос: «Можно ли это считать музыкой?» Вместе с тем в этой музыкальной истерии, граничащей с патологией, на каждом шагу сверкает высокая талантливость и мастерство композитора, создавшего «захватывающую дух музыкальную трагедию» (стр. 337). Но направленность творчества Штрауса в этом произведении такова, что «увлекшись описанием психопатологических ужасов», он «полетел в пропасть» (стр. 338). Несомненно, «Саломея» и «Электра» ведут к экспрессионизму, как к проявлению античеловеческого начала, принципиально чуждого духу подлинно высокого искусства. Создав эти две оперы, Штраус устремился к светлой и человеческой венской бытовой комедии «Кавалер роз», явившейся в его оперном творчестве значительным поворотом от натуралистических преувеличений к большей ясности и простоте. В заключительных терцете и дуэте из этой оперы, как и в других эпизодах, пленяет

возрожденный к новой жизни дух старой музыкальной Вены, милой сердцу Вены Моцарта, Шуберта и знаменитого однофамильца композитора Иоганна Штрауса.

Воздавая должное выразительности, красоте и эмоциональной силе многих мелодических находок Штрауса, Э. Краузе не закрывает глаза и на недостаточную требовательность композитора к качеству мелодики, на его склонность к тривияльности, и тут же приводит письмо Ромена Роллана, предостерегающего Штрауса от «использования некоторых сомнительного достоинства мелодий» (стр. 99). Э. Краузе упрекает Штрауса и во встречающемся нарушении единства между содержанием и формой, «в диспропорции между некоторой наивностью содержания и пышностью звукового оформления» («Домашняя симфония», «Альпийская симфония»). Действительно, для изображения мелкого, бюргерского мирка, семейного счастья в «Домашней симфонии» — этой симфонической апологии мещанства — Штраус пользуется средствами огромного по своему составу оркестра (четвертной состав деревянных, 6 саксофонов, 8 валторн и т. д.), никак не соответствующего характеру программы этого произведения. «Домашнюю симфонию» автор книги называет «эстетической ошибкой» (стр. 279). И в «Жизни героя», признавая «могучий порыв бурного темперамента», «влечение к величию», Э. Краузе критикует «нескрываемое самовосхваление и пышный пафос этого музыкального полотна» (стр. 278).

И многие другие критические суждения рассеяны в книге, где, в частности, указывается на неровность качества музыки в некоторых операх Штрауса: «Даже в таком шедевре, как «Кавалер роз», имеются свои вершины (первый акт, начало второго и конец третьего) и более слабые части. В «Арабелле» первый акт значительно выше двух остальных и по форме, и по содержанию, а в «Данасе» как раз последнее действие является наиболее выразительным в музыкальном отношении» (стр. 209). Правда, Э. Краузе пытается оправдать и объяснить неравноценность музыки опер Штрауса, ссылаясь на то, что и в операх Вагнера не все одинаково по художественному уровню, но само это замечание свидетельствует о том, что автор большой книги о любимом композиторе старается быть объективным в оценке его творчества.

Здесь уместно остановиться на вопросе об оценке музыки автора «Дон-Жуана», «Кавалера роз» и других многочисленных его симфонических и оперных произведений в нашем музыковедении. Сейчас нам ясно, что в законной, естественной и необходимой борьбе против различных проявлений модернизма, многие из нас нередко

впадали в крайности, т. е. в огульное отрицание всего зарубежного музыкального искусства конца XIX и начала XX века. Принят был, примерно, такой ход рассуждений: эти десятилетия составляют эпоху империализма; империализм — это последняя загнивающая стадия капитализма, реакция по всем направлениям; загнивание капитализма означает загнивание и разложение всей буржуазной идеологии и культуры, следовательно, искусство эпохи империализма насквозь реакционно, упадочно, и не может дать ничего положительного. Если первая половина всей этой формулы, относящаяся к квалификации империализма, как монополистического капитализма, абсолютно верна и вполне соответствует марксистско-ленинскому пониманию этого вопроса, то вторая ее половина, относящаяся к вопросам идеологии и искусства, противоречит азбуке марксизма. Она неверна потому, что непосредственно переносит экономическую категорию в сферу искусства, от чего всегда предостерегали классики марксизма. А как быть с художниками, находившимися и находящимися в оппозиции к империализму? А не существует ли в ряде случаев противоречий между общественно-политическими взглядами художника и его творчеством?

Вульгарное упрощение сложных вопросов художественной идеологии нередко приводило к тому, что одно время творчество поэтов, живописцев, композиторов, живущих и работающих в условиях империализма, оценивалось не по объективным качествам созданных ими произведений, не во всей его противоречивости, обусловленной влиянием эпохи, а лишь на основе пресловутой концепции: раз такой-то поэт, живописец или композитор сочинял в реакционную эпоху, значит он и сам реакционер в искусстве, а творчество его вредно. Такая концепция является ложной в самой своей основе. Конечно, куда легче всех художников, живущих в капиталистических странах, вымазать одной черной краской, чем глубоко разобраться в их творчестве, понять и раскрыть то ценное и положительное, что они вносят в музыкальное искусство современности вопреки реакционной буржуазной идеологии империализма, и одновременно подвергнуть критике негативные стороны их творчества, обусловленные влиянием этой же буржуазной идеологии. Короче говоря, задача заключается в том, чтобы ясно видеть противоречия современного музыкального искусства и уметь отделить положительное от отрицательного.

Все сказанное целиком относится и к Рихарду Штраусу. Мы, музыканты разных поколений (может быть, за исключением самого молодого), помним время, когда иные наши музыковеды чуть ли не

единственное его «достоинство» видели в том, что он умел ничтожные музыкальные мыслишки облекать в пышный оркестровый наряд, маскировавший бедность содержания.

И в то же время симфоническая музыка Штрауса звучала на советских концертных эстрадах и пользовалась большим успехом. Творческий темперамент композитора, фантазия, богатая красочность, красота и разнообразие звучания его оркестра, то обрушивающегося могучим потоком, то чарующего тонкостью колорита, — все это увлекало и пленяло слушателя. И действительно, громадная талантливость и мастерство Штрауса достойны восхищения. Мы не можем не воздать должное особенно ранним симфоническим поэмам Штрауса («Дон-Жуан», «Тиль Эйленшпигель»), где нет еще явных признаков натурализма, где сказываются хорошие традиции романтической поэмности «новонемецкой» школы, а рельефность и характерность тематизма, изобретательность и остроумие в игре оркестровыми тембрами делают музыку увлекательной. Мы видим положительные черты и в более поздних симфонических поэмах Штрауса («Дон-Кихот», «Жизнь героя»), отмечая одновременно и противоречия в этих же произведениях — натуралистические излишества, находящиеся на грани явлений внеэстетического порядка, соседствующие с музыкальными образами большой выразительности и впечатляющей силы.

Но, констатируя более правильную и объективную оценку нашим музыковедением музыки Штрауса в последние годы, нельзя пройти мимо и сейчас еще существующего у нас, например в консерваторских курсах, огульного отрицания всех произведений Штрауса, созданных после «Кавалера роз», т. е. в периоды обеих мировых войн и между ними. Прежде всего следует, как нам кажется, оспорить содержащееся в брошюре И. Соллертинского о симфонических поэмах утверждение, согласно которому Штраус во второй половине своего творческого пути стал «эпигоном самого себя». Это по существу неверно, так как после «Кавалера роз» и «Альпийской симфонии» Штраус повернул на иной путь — от декоративной пышности позднего романтизма к своеобразному неоклассицизму, к намеренному самоограничению, от буйной красочности оркестрового звучания к графичности (иногда суховатой) рисунка (исключение, пожалуй, составляют оперы «Женщина без тени» и «Египетская Елена»). Штраусу в отдельных случаях был свойствен известный эклектизм, т. е. стилистическая пестрота, но эпигонство (в отношении ли самого себя или других композиторов) было ему чуждо.

Кроме того, для отрицания творчества Штрауса последних трех

десятилетий его жизни нет реальных оснований. Плодовитость композитора нисколько не уменьшилась, несмотря на преклонный возраст, в отдельные периоды он испытывал определенный подъем творческих сил. В операх «Арабелла», «Ариадна» и в других произведениях много по-настоящему хорошей музыки; мелодии в них шире, напевнее, естественнее по сравнению с истерическими выкриками и до предела заостренными интонациями «Саломеи» и особенно «Электры», требующей крайнего, губительного для певцов напряжения вокальных средств (вспомним, хотя бы, дикий, иступленный танец с пением в финале «Электры», кончающийся смертью главной героини). Конечно, и в поздних произведениях Штрауса много противоречий, много банальностей, много надуманного; есть отрывки сухие, написанные без видимого вдохновения, налицо в них и гипертрофия чувственности. Но это не значит, что в них все плохо, что после «Кавалера роз» Штраус ничего хорошего не создал. Вскрывать противоречия, сильные и слабые стороны творчества Штрауса всех периодов, а не чураться его поздних произведений — такова должна быть задача нашего музыковедения. Вынесению приговора должно предшествовать изучение.

Мы считали необходимым сделать это отступление в связи с тем, что Краузе в своей книге восстанавливает историческую справедливость в отношении творчества Рихарда Штрауса; поэтому книгу эту можно только приветствовать. Однако нельзя не отметить, что все рассеянные в книге Э. Краузе критические замечания обладают недостаточным удельным весом по сравнению с ее общим восторженно-апологетическим тоном. Отрицательные стороны творчества Штрауса в ряде мест книги отмечены вскользь; положительные же его стороны сплошь и рядом преувеличены. Автор недостаточно критичен по отношению к вопиющим противоречиям и отрицательным сторонам творчества Штрауса, несмотря на, казалось бы, большое количество критических замечаний. Есть в книге и бросающиеся в глаза преувеличенные оценки, с которыми никак нельзя согласиться. Так, на стр. 55 Штраус определяется как «до недавнего прошлого крупнейший экспортер немецкой музыки «мирового значения»... человек, который обеспечил европейской музыке своей эпохи значительное превосходство над всеми другими искусстваами», а на стр. 222 читаем: «Штраус знал, что в годы, когда он достиг художественной зрелости, он был первым композитором в мире». Эти высказывания не могут не вызвать возражений. Прежде всего неверно то, что музыка добилась преимущественного положения в ряду других искусств. Не меньшие достижения дали в эти годы ли-

тература и театр. Достаточно назвать Горького, Ромена Роллана, Анатоля Франса, Теодора Драйзера, Станиславского, Немировича-Данченко и многих других замечательных представителей разных областей искусства. Но если даже условно принять это положение Э. Краузе, то верно ли приписывать эту заслугу одному Штраусу и верно ли утверждение, что он был первым композитором в мире? Ведь в то же самое время жили и творили Дебюсси и Равель — композиторы совсем иного склада и иной национальной культуры, но внесшие в сокровищницу музыкального искусства не меньший вклад, чем Рихард Штраус. А ведь Россия выдвинула целую плеяду крупнейших музыкантов, таких, как Рахманинов, Танеев, Глазунов, Лядов, Скрябин. Продолжал творить Римский-Корсаков. Уже по этому одному отводить такое исключительное место Штраусу неправомерно — при всех его выдающихся качествах.

Стремление возвеличить Штрауса приводит иногда автора книги к принижению других композиторов, к несправедливым утверждениям вроде следующего: «Лист был совершенно убежденным идеалистом, почти мистиком. С первыми яркими звуками фанфар «Дон-Жуана» ворвался порыв свежего ветра, послышалось могучее дыхание полного жизни мироощущения и стремления к реалистическому созиданию» (стр. 240—241). Что же получается? По сравнению с «идеалистом и мистиком» Листом Штраус, оказывается, был реалистом. Но ведь несомненно, что наличие в творчестве Листа черт идеализма и элементов мистицизма еще не дает нам основания так характеризовать этого гениального художника, тем более, что черты эти не имели решающего значения; с другой же стороны, в творчестве Штрауса реалистические элементы сочетались с элементами натуралистическими, экспрессионистскими. Надо отдать справедливость Э. Краузе: во многих местах книги он подчеркивает натурализм штраусовского симфонизма. Но ему не удастся избежать смешения понятий «натурализм» и «реализм», несмотря на в общем теоретически правильное определение различия между ними. Например, как объяснить следующую фразу: «По своей концепции его музыка натуралистична, а по объективному действию, по изображению общественного положения своей и, главным образом, предшествующих эпох она реалистична...» (стр. 91)? Как может быть музыка одновременно натуралистичной и реалистичной? Ведь натурализм — это эмпирическое познание по поверхности явлений, в то время как реализм — это высокое обобщение наиболее существенных явлений и процессов жизни. И что имеется в виду под «концепцией» и «объективным действием»? И разве «объективное действие» или «изоб-

ражение общественного положения» той или иной эпохи — это не «концепция»?

Преувеличенной представляется оценка мелодического начала в музыке Штрауса, хотя, как было сказано выше, Э. Краузе подвергает критике недостаточную требовательность композитора к качеству мелодики. Конечно, в многочисленных произведениях Штрауса разных периодов его творчества встречаются пленительные, вдохновенные мелодии. В качестве примеров можно привести знаменитое соло гобоя из «Дон-Жуана» или терцет и дуэт, завершающие оперу «Кавалер роз», овеянные ароматом моцартовской и шубертовской мелодики. Но в целом мелодия — это не самая сильная сторона творчества Штрауса, и такая характеристика, как «естественная теплота, обаяние, эмоциональный порыв» (стр. 171), применима далеко не ко всем мелодиям Штрауса и представляется чрезмерной. Штраус — великолепный мастер оркестрового колорита, блестящий виртуоз, в совершенстве владеющий большими оркестровыми массами, остроумный создатель многочисленных музыкально-характеристических портретов. Но наряду с прекрасными мелодиями в его произведениях есть и мелодии либо грубо прямолинейные, либо плоские и представляющие собой давно известные общие места, либо обычные, либо просто банальные; иногда же они в сочетании с общим оркестровым звучанием крайне напыщенны и сенсационно крикливы, подобно буржуазной рекламе. Достаточно вспомнить бедное мелодическое содержание «Домашней симфонии», сверкающей, однако, многими замечательными оркестровыми находками. Штраусу свойственно облекать некоторые мелодии в такой гармонический и оркестровый наряд, который делает их привлекательными и даже красивыми. Так не отличающаяся красивой внешностью женщина благодаря косметике и роскошному платью может показаться красивой. Здесь было бы точнее и правильнее говорить не о самих мелодиях, как таковых, а об их звучании в общей ткани произведения.

Нельзя не пожалеть об отсутствии нотных примеров в книге, хотя бы в минимальном количестве, тем более что в ней речь идет о многих произведениях Штрауса, либо малоизвестных, либо совершенно неизвестных не только простым любителям музыки, но и подавляющему большинству советских музыкантов-профессионалов. В этом свете кажется странным заявление автора: «Принимая во внимание содержащиеся в книге анализы и комментарии к отдельным произведениям, можно было отказаться от приведения нотных примеров, которые послужили бы музыкальным дополнением к словам». Казалось бы, наоборот; если бы не было в книге музыкальных

анализов, не было бы и нужды в нотных примерах. Но анализы или даже краткие аннотации требуют нотных примеров, подтверждающих сказанное, или хотя бы дающих (пусть даже неполное) представление о музыке, которую (повторяем) мало кто из русских читателей знает.

При всех противоречиях и недостатках, имеющихсЯ в книге, это большой, фундаментальный труд одного из виднейших и прогрессивных музыкальных деятелей Германской Демократической Республики. Эрнст Краузе хорошо известен как музыковед и музыкальный критик, посвящающий свою критическую деятельность, главным образом, освещению и оценке состояния современного немецкого оперного театра. Предлагаемая книга о Рихарде Штраусе — это пока самая крупная работа талантливого немецкого музыковеда. Давно существующие немецкие книги о Штраусе (например, книги Штейницера и Шлехта) написаны при его жизни и потому не охватывают всего его творческого пути, а кроме того отличаются ложной, неприемлемой для нас философско-методологической основой. Преимущество книги Э. Краузе состоит в том, что это — первая книга, освещающая творческую деятельность Штрауса от начала и до конца, а также в том, что она ставит его в связь с социально-исторической обстановкой, показывает его на широком историческом фоне, дает убедительные художественные параллели (литература, театр и т. д.). Несмотря на указанные выше преувеличения в оценках, книга Э. Краузе восстанавливает более справедливое отношение к одному из корифеев немецкого музыкального искусства этой тяжелой, кризисной эпохи. Богатство и разнообразие фактического материала, во многом нового и свежего, большое количество ярких и правильных характеристик и отдельных замечаний, живость изложения делают книгу интересной и полезной.

Б. Левик

ОТ АВТОРА

Предлагаемая книга, впервые вышедшая из печати в Германской Демократической Республике в мае 1955 года, представляет собой опыт изучения жизни и творчества немецкого музыканта Рихарда Штрауса. Это не биография в собственном смысле слова. Жизнь композитора, ограниченная рамками буржуазного бытия, вряд ли нуждается в новом подробном описании. Все то, что достойно изучения в Рихарде Штраусе как человеке, будет высказано во взаимосвязи с рассмотрением его произведений.

В книге делается попытка наглядно показать и критически осмыслить богатое творческое наследие Штрауса, как в отдельных деталях, так и в совокупности, рассматривая это творчество как последний отзыв буржуазной музыкальной культуры Германии и Европы. Существенное значение для суждения о действенности труда всей жизни композитора, после того как закончился его жизненный путь, имеют свидетельства непосредственных современников, выяснение точки зрения на то, что пережило испытание временем и самого творца.

Хотя еще не наступило время для всеобъемлющей оценки его творчества, ныне выявляются новые критерии, связанные с развитием реалистического искусства. Читатель располагает возможностью почерпнуть из предлагаемого богатого документального материала, включающего впервые опубликованную недавно переписку, все то, что ему необходимо для предельно объективного познания облика композитора и его разносторонних связей с музыкальной культурой Востока и Запада. Отдельные формулировки субъективного характера были допущены лишь в тех случаях, когда они способствовали правдивости описания и более глубокому изучению искусства Штрауса. Произведения и влияние этого немецкого мастера говорят сами за себя.

Для удобства читателей в конце книги дается приложение. Имена, даты, ссылки, отсутствующие в тексте, систематизированы в этом приложении. Принимая во внимание содержащиеся в книге анализы и комментарии к отдельным произведениям, можно было отказать от приведения нотных примеров, которые послужили бы музыкальным дополнением к словам. Иллюстрации также показались нам необходимыми лишь в небольшом объеме.

Этот труд представляет собой расширенную редакцию моей книги, созревшей в послевоенные годы, дополненную новейшими исследовательскими данными о Штраусе. Я не имел бы возможности завершить мою работу без содействия друзей и знатоков творчества Штрауса, а также компетентных организаций. Особенно ценную поддержку мне оказали д-р Франц и Алиса Штраус (Гармиш), д-р Вилли Шу (Цюрих), д-р Юлиус Копп (Берлин), а также те издательства и фирмы, выпускающие граммофонные пластинки, которые с готовностью предоставили в мое распоряжение необходимые материалы для изучения. Число дружественных помощников на моей родине и за границей сказалось велико.

Для меня будет большой радостью, если моя книга, с которой любители музыки в Советском Союзе имеют теперь возможность познакомиться на своем родном языке, вызовет интерес и отклики и у советских читателей. Высшей наградой для моего труда было бы содействовать более глубокому пониманию творчества Рихарда Штрауса другими любящими музыку народами.

Эрнст Краузе

Музыка — возвышенное искусство,
Лишь неохотно служит она театру с его обманом.
Но нет, то не обман!
Сцена раскрывает нам тайну действительности.
Как в волшебном зеркале, видим мы на ней самих себя.
Она — захватывающий символ жизни.

(«Каприччио», 9-я сцена)

ЭПОХА И ОКРУЖЕНИЕ

Творчество Рихарда Штрауса, о котором Ромен Роллан однажды сказал, что «оно является последним великим европейским событием в музыке», уже вошло в историю музыки. Штраус занял свое место в конце определенной эпохи призрачного буржуазного расцвета, а не в начале нового времени. Со смертью композитора, последовавшей 8 сентября 1949 года, завершилось в основном развитие позднего романтизма. В середине столетия прозвучали со всей отчетливостью последние отзвуки музыкальной культуры, являвшейся выражением буржуазного общества. Штраус творил до тех пор, пока в восьмидесятилетнем возрасте, в своих поздних произведениях, не почувствовал дух новой ясности, пока в своих последних песнях для голоса с оркестром не взглянул в лицо смерти. На этом закончился его путь.

Когда обзираешь его творчество, приходишь к выводу, что при всех противоречиях это была целеустремленная жизнь. Выдающийся мастер эпохи всеобщего увлечения психологическими проблемами, удивительный волшебник звуков, в совершенстве владевший всеми тайнами своего искусства, он был одновременно последним из числа тех музыкантов, которые объединили в своих мыслях и чувствах все богатства минувших столетий. Формы и стили смешались. Возможности музыки были использованы до предела для выражения утонченных душевных переживаний. Величие Штрауса естественно проявилось само по себе, не домогаясь признания. В нем есть нечто перезревшее — яркий пример занятого своим «я»

романтического художника среди реальных общественных отношений его эпохи. В самом деле, его роль в истории музыки представляется как резюмирующая, завершающая, даже в тех произведениях, которые некогда действовали революционно, как, например, «Дон-Жуан» и «Саломея», олицетворявшие музыкальный «прогресс» своего времени. Когда процесс разложения гармонии был доведен им до крайних пределов в «Электре» с ее дерзкими звучаниями, он круто переменял курс.

Его творчество не есть нечто безжизненное, заслуживающее только исторического изучения. Оно продолжает жить на сценах оперных театров, на эстрадах концертных залов. В Берлине и в Москве, в Зальцбурге и в Лондоне, во всех странах и частях света, где искусству Штрауса с момента его появления уделялось внимание и где им восхищались, продолжает звучать музыка композитора, его важнейшие сочинения. Если симфонист Малер превосходит его своими этическими устремлениями, а оперный композитор Пуччини — притягательной силой, привлекающей к нему самую широкую публику, то Штраусу, этому буржуазному гуманисту, удалось сочетать отображение душевной жизни человека с большой выразительной силой музыкального языка. Благодаря этому он добился глубокого и широкого воздействия на слушателей, на котором основывается его мировая слава. Немецкий композитор Рихард Штраус, любивший свое отечество и всегда чувствовавший себя представителем своего народа, давно уже принадлежит как музыкант мирового значения всем народам. Как величайшее недоразумение следует рассматривать попытки сделать из него, которому было дано говорить на мировом языке музыки, представителя космополитизма. Не многим великим деятелям искусства удалось еще при жизни увидеть своими глазами, как создавался ореол бессмертия вокруг их имени. Штраус принадлежит к их числу. То, что обречено на быстрое умирание, редко выходит за пределы жизни одного поколения. Произведения Штрауса уже перешли за этот предел. Его смерть не остановила влияния дела его жизни и творчества, быть может даже способствовала его еще более широкому распространению. Многие из тех, кто в период бури и натиска, последовавших за первой

мировой войной, отвернулись от Штрауса, потом с раскаяньем возвратились к нему. Его творения и вся его деятельность разрушили легенду о том, что великие художники признаются только через сто лет после смерти.

Тем не менее в его творчестве следует разобраться. В связи с многообразием его произведений, постоянным обновлением его творчества, нелегко проследить путь его развития. Штраус не переставал поражать своих слушателей: в его творчестве в различных формах оперной, симфонической и камерной музыки непрестанно чередовались напряжение и разрядка. Все время были нужны новые духовные и мировоззренческие побудительные стимулы, которые предоставляли жизнь и литература. Он не был одержим одной и той же неизменной, все время возвращающейся темой, как, например, Вагнер с его вечной идеей искупления. Штрауса, автора программных симфоний и музыкального драматурга, принято считать главным представителем нарождавшегося натурализма. Но с таким же успехом можно обнаружить в его творчестве и черты реализма, отражение социальной правды определенной культурно-исторической эпохи. Личность Штрауса отчетливо выделяется на зыбком фоне нездорового направления в европейском искусстве на рубеже двух столетий. Пугающий размах этого направления нашел свое выражение в упадке, который, в свою очередь, явился продуктом распада европейского общества перед первой мировой войной. Штраус показал, что можно плыть против течения, если обладаешь соответствующей силой.

Его музыка является искусством изображения, а не выражения. В некоторых своих произведениях этот сын эпохи буржуазного процветания чувствует себя тесно связанным с народом, выражает сочувствие бедным и угнетенным или же старается изобразить с реалистических позиций положение общества. Имеются и другие произведения, в которых Штраус отворачивается от действительности, спасается бегством в мир мечтаний и видений, скорее оглядывается назад, нежели указывает путь вперед. В этом бегстве в сферы идеалистической музыки, порожденной литературой, таится опасность для какой-то

части его творчества. Несмотря на это было бы трудно отделить в его наследии произведения для широких народных масс от произведений для «знатоков искусства» и «снобов». Так, «Ариадна», эта опера, искрящаяся мыслями, чувствами, артистизмом, глубоким художественным пониманием, была первоначально задумана только для гурманов, а в наши дни ею восхищаются широкие круги слушателей. Или «Саломея», которую сам Штраус считал подходящей только для постановки на двух наиболее крупных придворных сценах, несмотря на этот прогноз, вошла в репертуар больших и средних театров. С другой стороны, такие вещи, как рассчитанный на вкусы массового зрителя венский балет «Шлагобер» или многие из популярных песен были исполнены всего лишь несколько раз. Как раз пример Штрауса доказывает, что голос народа является решающим критерием.

Штраусом владело сознание, что его творчество неразрывно связано с традициями немецкой музыки. Несомненно, что в молодости начинающий композитор обращался к симфоническим творениям Гектора Берлиоза и Франца Листа. Однако это не могло воспрепятствовать тому, что он все больше удалялся от литературно-поэтических идей чисто программной музыки в сферу декоративно-описательных полотен, характерных для его более поздних монументальных произведений. И в том, и в другом случае он умел связать иллюстративность с музыкой. Не менее очевидно и то, что молодой вагнерианец Штраус прошел путь от «Гунтрама» и «Потухшего огня», являвшихся отголоском Байрейта, до освобожденного от прямого влияния Вагнера «невротического контрапункта» музыкально-драматических эксцессов «Саломеи» и «Электры». А затем, в непосредственно примыкающий к этому период, он устремился к светлому музыкальному идеалу «Кавалера роз», «Ариадны», «Женщины без тени», по пути, который привел его к сверкающему музыкальному барокко «Египетской Елены». Мелодии этого творческого периода, лирически просветленные, по-осеннему сладостные, начинаются с «Арабеллы» и приводят к поздним драматическим и инструментальным произведениям, в которых классическое томление заключено в позднеромантический, изящный цветущий наряд.

Музыкально-стилистическое развитие Штрауса на самом деле уходит своими корнями в его гениальное творение «Дон-Жуан», этот взлет двадцатичетырехлетнего молодого человека. Весь труд его жизни состоит в варьировании и утонченной отделке этого стиля. Изменения и отклонения, через которые он прошел, во многом являются результатом его отношения к действительности. Тот факт, что Штраус, преодолевая низины и овраги, смог вознестись на новую высоту, которую сам едва ли предвидел (в двадцатых годах наступило известное утомление), свидетельствует о непреодолимой целеустремленности его творчества, которая, в свою очередь, является выражением его могучей силы воли. В живой и одухотворенной форме он представлял стиль рубежа двух столетий. Он пронес этот стиль, возвещая человечность и искрясь весельем, преодолевая всякого рода препятствия и противоречия, до порога новой эпохи. Если даже сам Штраус и не вступил на новую землю, то все же он предвосхитил лучший мир во многих своих произведениях и продвинулся вперед. Конечно, его успехи не следует понимать в том смысле, в каком принято говорить о прогрессе техники. Они неразрывно связаны с требованием внимательно оглядываться по сторонам. В течение последних десятилетий его жизни творческие искания Штрауса проходили в стороне от больших споров: его слава возвышала его над разыгрывавшимися вокруг ожесточенными схватками.

Творения Штрауса, «последнего из великого рода полнокровных немецких музыкантов, основанного Генделем, продолженного Бетховеном и Брамсом» (Стефан Цвейг), в своей значительной части стали классическими еще при его жизни. Его основные произведения должны быть причислены к культурному наследию немецкого народа, и забота о сохранении этого наследия возлагает обязательства на нас и наших потомков.

В течение своей долгой жизни Штраус написал 17 сценических произведений, опер и балетов, 14 сочинений для оркестра, шесть концертов, камерную музыку, большое число песен, много всевозможных небольших пьес. Неутомимый в своем творческом порыве, безупречный как специалист своего дела, искренний в своих чувствах, уве-

ренный в себе, субъективный в своих внутренних переживаниях и вполне современный, он был настоящим немецким композитором в трудное время меняющихся стилей и социального перелома. Его деятельность в крупнейших музыкальных центрах Германии и Австрии, в Мюнхене, Берлине, Дрездене и Вене в своем роде была почти единственной. Перед тем как мы займемся изучением «следов», оставленных музыкантом и человеком, до того как подвергнутся изучению труды композитора, их содержание, необходимо обрисовать в общих чертах тот век, в котором вырос молодой Штраус. Для того, чтобы расставить вехи на пути, который он прошел за свою долгую жизнь, необходимо показать общественный фон эпохи.

*

Буржуазная революция 1848—1849 годов закончилась поражением. Тщетно боролись прогрессивные силы за единство и демократическое обновление Германии. Всеобщее разочарование овладело немецкой мелкой буржуазией. Последствия двух революционных лет оказались более глубокими, чем во Франции. Впервые была высказана мысль об объединении Германии, было достигнуто лучшее понимание народных чаяний, укрепилась государственная власть. Было положено начало созреванию революционного, общественного самосознания.

Перемены, происходившие в общественной жизни, начиная с середины столетия, нашли свое отражение в обострившихся классовых противоречиях растущего капитализма. Когда, наконец, миновали тяжелые годы, следовавшие за поражением революции, появились новые надежды на объединение Германии, пробудившиеся в буржуазии и в рабочем классе. «Хотя цель немецкой демократической революции, выражавшаяся в восстановлении национального единства, была формально достигнута, она была осуществлена без активного участия народа — можно сказать, за его спиной» (Лукач). Новый период развития начался с образования таможенного союза и прихода к власти Вильгельма I, в январе 1861 года. Годом позже Бисмарк произнес в палате депутатов памятные слова: «Не речами и не большинством голосов решаются великие проблемы наших дней, а железом и

кровью». Отсюда путь политического развития неизбежно привел к франко-прусской войне и к коронации, состоявшейся в 1870 году в Версале.

Несомненно, что произошел огромный силы рывок вперед к единству, мощи и величию Германии. Но кто мог тогда увидеть глубокое несоответствие между содержанием и формой этого могучего на вид, но внутренне слабого агрессивного государства! Так называемое «доброе старое время», о котором так охотно с умилением рассказывают люди старшего поколения, было на самом деле временем стремительного распада. На исходе старого века и на заре нового германская империя являла картину надвигающегося кризиса в области политики, экономики и культуры. При более близком рассмотрении, за уютными очертаниями мнимого расцвета буржуазного общества, за «результатами удовлетворительного разрешения малозначительных социальных проблем» (Рилла) в каменных стенах государства становились заметны с трудом скрываемые трещины, ставившие под сомнение устойчивость всего здания существующего общественного строя. В течение последней трети XIX столетия из аграрно-мелкобуржуазной Германии быстрыми темпами выросла современная индустриальная держава. С 1888 года, в удушливой атмосфере этой «тюрьмы душ», с сопутствующими ей цензурой, корыстолюбием, карьеризмом, низкопоклонством, царствовал божьей милостью кайзер Вильгельм II. Под его эгидой, на рубеже двух столетий, закончился роковой процесс перерастания немецкого капитализма в монополистический капитализм ярко выраженного империалистического характера, с разветвленными международными связями. Все капиталистические силы были сконцентрированы и объединены в руках гигантских банков, все частные предприятия, эксплуатировавшие людей, объединялись в концерны, картели, тресты и синдикаты. Погоня за заработком превратилась в неутолимую жажду наживы. Одновременно выступили на арену крупные помещики, которые, в своих интересах, старались привлечь немецких буржуа в реакционно-империалистический лагерь. Возник открытый союз монополистического капитала и крупных помещиков, направленный против рабочих.

Убожество германского империализма обнаруживается с ужасающей отчетливостью при сопоставлении господствующих классов, с их необузданной спекулятивной горячкой и бряцанием оружием, с забитыми и угнетенными людьми. Тому, кто в то «грандиозное» время находился на низшей ступени социальной лестницы, была видна только теневая сторона ослепительного фасада устремленного вверх здания буржуазного правопорядка. Неизменно плохим было положение большей части рабочих и ремесленников. К этим людям в полной мере относились слова Шиллера о том, что бедняки нуждаются в пище и одежде, прежде чем им откроется возможность воспользоваться благами культуры. Лишь постепенно пролетариат осознал свое право на изменение существующего порядка, прежде всего благодаря учению Карла Маркса и Фридриха Энгельса. Неосознанное стремление трудящегося народа к свободе было направлено по пути познания законов общественного развития. По мере того как происходили изменения в общественных отношениях, социальные противоречия принимали все более острый характер. Исполненные классового сознания рабочие, борющиеся за влияние в государстве и в народном хозяйстве, не будучи пока в состоянии оказать решающее влияние на судьбы нации, объединялись в профессиональные союзы, с тем чтобы позднее приступить к организованной политической борьбе в составе социал-демократической партии Германии. В 1890 году выборы в рейхстаг принесли большой успех социалистической партии, подвергавшейся ожесточенным преследованиям. Немецкое рабочее движение возвысило свой голос. Одновременно с прекращением действия закона против социал-демократов сошел с арены и его создатель Бисмарк. Однако этот внутривластный жест, преследовавший цель примирить рабочий класс с капиталистической системой, служил лишь усилению империалистической политики и ее влияния на пролетариат. Сколь многие прогрессивно настроенные люди, при осуществлении национального объединения, закрывали глаза на то, какой ценой обошлось народу это объединение — ценой демократических свобод... Разве в порядке дня не стояли жгучие народнохозяйственные и культурно-политические задачи? «Только

труд создает богатство и культуру, — писал в 1900 году Вильгельм Либкнехт. — Страна, которая действительно стремится к высотам культуры, должна своим трудом вознестись на эти высоты. Важнейшая задача, стоящая перед человечеством в области культуры, заключается в том, чтобы организовать труд на разумных и справедливых началах».

Помпезное зазнайство и отсутствие чувства меры, характерные для эпохи, нашли свое последовательное выражение в империалистической военной политике кайзера. В мире вдруг стало тесно. В то время как военная промышленность получала выгодные заказы на вооружение для армии и флота, оплачивавшиеся за счет полученной от Франции контрибуции, росла эксплуатация колониальных народов и возникали многочисленные конфликты, чреватые тяжелыми последствиями. С большим трудом было предотвращено начало мировой войны во время конфликта в Марокко. Проведение Багдадской железной дороги, это грандиозное предприятие, затеянное «Немецким банком», открывало путь к источникам нефти в районе Персидского залива, где назревала решающая схватка между германским и английским империализмом.

Немецкий национализм, с присущими ему специфическими чертами ура-патриотизма, безоговорочного подчинения, железной дисциплины и беспощадного подавления всех препятствий, не считаясь с жертвами, готовился впервые увековечить присущую ему жестокость. В то время европейское общество с его надломленной моралью, охваченное шпенглеровскими упадочными настроениями, шатаясь, приближалось к пропасти, о близости которой оно, возможно, с содроганием и догадывалось, но глубину которой еще не сознавало. Те, кто еще оставались в стороне и ни идейно, ни материально не были поставлены перед необходимостью выбора, эгоистически прожигали жизнь, наслаждались ею всеми фибрами своего существа, превращали наслаждение в содержание своего существования. Прожигание жизни — и какой жизни! — становилось самоцелью. Это был танец над бездной, танец на вулкане...

Таково было время.

· Культура неотделима от течения исторических событий и является их отражением. Какая участь постигла революционный подъем, вдохновивший Бетховена на создание «Фиделио», что осталось от пламенного гуманизма, вызвавшего к жизни девятую симфонию? К чему свелись прогрессивные импульсы Гейне, Берне, Бюхнера?

Поражение революции 1848 года и победы, одержанные в 1864 и 1870 годах привели к тому, что весь блестящий классический период в немецкой литературе (и музыке) потерял свой смысл. Она, эта литература, была душой освободительного движения; она была величественным идеологическим прологом к демократическому перевороту в Германии. Классическая литература (и искусство) Германии пыталась раздуть пламя, которое должно было осветить всю политическую и социальную действительность. В литературе (и искусстве) того времени ведется подготовка к прыжку из царства рабства в царство свободы. «Но пламя не разгорелось, и прыжок никогда не был осуществлен» (Лукач).

Середина столетия, когда состоялись премьеры «Геновевы» Шумана и «Лоэнгрина» Рихарда Вагнера, с полной определенностью обозначила завершение того переливающегося красками направления, которое принято называть романтизмом. Немецкий романтизм был одновременно реакционным и прогрессивным, он колебался между идеалом и действительностью. Программа и взгляды романтиков нашли свое отражение в произведениях писателей Жана Поля, Людвига Тика и Новалиса, воспринимавших смерть как высшую форму существования, а также во всеотрицающей философии Шопенгауэра. Романтические художники стремились к популяризации народного творчества, к тесной связи с природой и часто черпали темы для своих произведений из немецких сказаний и легенд, что способствовало формированию национального самосознания восходящего буржуазного класса.

Художественное направление, получившее название «позднего романтизма», еще более удалилось от классики. Для музыкальных произведений этой эпохи характерен уход от общественных вопросов в сферы, лишенные связи с народным искусством. Следует обратить вни-

мание на то, как происходил в послереволюционный период процесс разложения во всех областях искусства, в кругах, близких к Вагнеру, Геббелю, Ницше и многим другим. Необходимо напомнить, что национальная, народная опера развивалась при благоприятных условиях в Италии и в России, а прогрессивное, новое движение в литературе, связанное с возникновением критического реализма, формировалось прежде всего вне Германии, сперва в России, позднее во Франции и в Англии. В то время как в Италии «маэстро итальянской революции» Джузеппе Верди отчетливо показал в своих произведениях явления упадка и неизбежного заката буржуазии, Вагнер в «Мейстерзингерах» не менее наглядно выразил стремление к национальному единству.

Идеологическая беспомощность вильгельмовской эпохи проявилась особенно ярко в противоречии между политическим блеском «Рейха» и низким уровнем художественного творчества Германии за весь период, начинающийся с основания империи. Царившие в это время пустота и безысходность открыли путь такой «культуре», которая не обращала внимания на существовавшие связи с традициями национального наследия. Официально признанное искусство кайзеровской Германии представляло собой пышно разукрашенное отражение этой хвастливой эпохи и рассматривало развитие капитализма как прогресс. Появившиеся «натуралисты» ограничивали свою деятельность тем, что изображали яркими красками буржуа или безжалостно запечатлевали явления общественного распада. (Как будто не было других заслуживающих внимания тем.) Позднее по тому же фарватеру декаданса проследовали представители символизма, мистицизма, экспрессионизма и формализма, причем все они все более удалялись от народа. Все реалистическое, любое близкое к жизни и выдвигаемым ею проблемам отражение действительности в искусстве, вызывало у крупной буржуазии подозрение, как выражение «низких чувств». Отчуждение между искусством и народом стало вообще отличительной чертой эпохи. Болезненное великолепие, комфорт и роскошь окружали признанные при дворе произведения музыки, литературы и живописи. Упоение ложно понятой красотой, бессодержательный пафос,

3*

подчеркнутый индивидуализм — таковы были отличительные черты искусства конца века. Тот факт, что в ходе этого сложного процесса буржуазного декаданса появлялись также и достижения, что иногда создавалось нечто действительно новое, не оказывал влияния на кризисные явления в искусстве той эпохи.

В то время не было ни одного выдающегося деятеля искусства Германии, которого не затрагивали бы вопиющие противоречия капитализма, хотя до понимания капитализма как системы и было еще далеко. Каким, однако, заблуждением было бы приравнивать это ограниченное, мещанское, упадочное искусство вильгельмовской эпохи, недалеко ушедшее от приевшихся олеографий, гипсовых бюстов и претенциозно-подражательной архитектуры, к подлинной, прогрессивной буржуазной культуре, которая поистине отличалась не пустым блеском, а внутренней содержательностью. В культуре кайзеровской империи отсутствовало подлинно оппозиционное искусство, которое могло бы оказывать решающее влияние на дух времени. В то время как одни упивались упадочническими настроениями, застывшими формами пошлого подражания романтизму, прославлением «сверхчеловека», расовым высокомерием, безвкусной роскошью, внося во все это большую или меньшую долю собственного вкуса, другие, отчетливо сознавая отдельные стадии лихорадки, сотрясавшей империализм, чувствовали себя как «врач у постели времени» (Карл Штернгейм). Сюжеты из жизни и среды низшего сословия становились все более популярными. Правда, средства художественного выражения, как правило, не выходили за рамки буржуазного гуманизма. Марксистская критика общественных отношений существовала только на периферии. Большинство из числа тех музыкантов, литераторов и художников, которые находились в то время в расцвете сил и обладали духовной самостоятельностью, сознательно отражали раздробленность буржуазного мира, искали материалы для творчества, по примеру Оскара Уайльда, не в жизни, а в книгах, в картинах и даже в упадочных явлениях современной им жизни или, как представители стиля «Югенд»¹, в действительности. В обоих случаях все искания неизбежно и непреодолимо приводили к бег-

ству от критической оценки современности в сферу чистого эстетства. То, что художник того времени признавал и изображал как истину, только в редчайших случаях совпадало с общественной правдой. Отличительной чертой рокового скептицизма, с позиций которого рассматривался окружающий мир, является недостаточное внимание к реальным жизненным коллизиям, к новым социальным силам, выходившим на историческую арену в период начинавшегося распада буржуазного общества.

Кто же принадлежал к числу творческих работников музыки, возглавивших либерально-индивидуалистический век по обе стороны немецкой границы? Кто из композиторов сумел противопоставить положительные ценности закату немецкой национальной культуры и буржуазного мировоззрения? Наиболее сильное выражение политико-идеологический и исторический кризис той эпохи нашел в музыкальных драмах Рихарда Вагнера. Его творчество, явившееся значительным вкладом в развитие немецкой национальной оперы, только частично обязано своим возникновением оппозиционным настроениям композитора по отношению к укреплявшейся империи. Бывший революционер, сражавшийся на дрезденских баррикадах, превратился в друга баварского короля и «государственного музыкального деятеля» (Маркс), но в конце концов отошел от «второй империи» и ее властителей. Вагнер был в достаточной степени реалистом, чтобы использовать в своих интересах выгодную ситуацию, независимо от его личного отношения к владычеству династии Гогенцоллернов. Но Вагнер (как метко заметил Томас Манн в докладе, сделанном в Цюрихе в 1937 году) был одновременно «странным революционером, мечты и желания которого выходили за пределы буржуазной эпохи» и «политическим борцом в искусстве», поставившим себе целью покорение мира и действительно завоевавшим XIX век. В своем литературном труде «Художественное произведение будущего» он настаивал на необходимости отказа отдельных видов искусства от права на самостоятельное, независимое развитие и призывал возвратиться к существовавшей некогда общности искусств. Мысли Вагнера о синтетическом художественном произведении были в свое время событием огромного значения, причем они продол-

жают оказывать влияние и в наши дни. Немецкая опера благодаря Вагнеру испытала такой могучий приток новых жизненных сил, какого она не переживала со времен Глюка, Моцарта и Вебера.

Культурно-политическая миссия, выполненная Вагнером в свое время, почти не оставила следов в окружении композитора и его наследников. Эпигонам Вагнера, утопившим Байрейтскую музыкальную драму в волнах напыщенности и самоупоения, таким как Феликс Дрезеке, Август Бунгерт, Макс фон Шиллингс и другим, не было суждено оказать большое влияние на современников. «Новонемецкая» группа, принявшая за исходный пункт музыку Берлиоза и Листа и отмежевываясь от «традиционалиста» Брамса, также не имела большого отголоска, вплоть до такого вдумчивого музыканта, как Петер Корнелиус.

С Востока появился Николай Римский-Корсаков, мастер романтических красочных настроений, принесший в мировую музыку новые, национальные русские краски. Эта музыка нашла позднее свое дальнейшее развитие в творчестве французского импрессиониста Клода Дебюсси, придавшего ей формы утонченного психологизма. К концу столетия раздались голоса Макса Регера и Ганса Пфиффнера, деятельность которых первоначально ограничивалась Германией. Регер был представителем позднеромантической школы, тонкость чувства сочеталась у него со строгостью композиционных приемов. Пфиффнер был прототипом «последнего романтика» со всеми характерными для этого типа чертами мечтательности, ухода в себя, мистицизма. Неоклассическое по духу творчество Ферручио Бузони стало уделом узкого круга специалистов, а Арнольд Шенберг представлял собой единственное в своем роде явление раздвоенной, антиромантической музыки и возглавил школу композиторов — сторонников абстрактной музыки, не имевшей глубоких корней в обществе. Остается значительное в этическом отношении искусство Густава Малера, симфонии которого, с их гуманистическим содержанием, имеют познавательный, а не описательный характер. В них находит выражение нечто духовное, они представляют собой символ. Идеалы композитора, часто совпадавшие с естественным стремлением

к простоте и народности музыкального творчества, не могли скрыть теневых сторон его произведений — чрезмерного обострения выразительных средств малеровской музыки. Этот недостаток нашел свое наиболее яркое выражение в восьмой симфонии, устремленной в глубины мировой скорби, и в «Песне о земле». Все эти столь различные по существу композиторы (одновременное появление которых на протяжении немногих десятилетий следует рассматривать как редкое и счастливое совпадение) мало интересовались возникавшими в окружающей их среде социальными вопросами. Все они, за редчайшими исключениями, избегали в своих произведениях вопросов, связанных с борьбой за создание лучшей жизни. Музыканты значительно более упорно, чем литераторы или художники, придерживались установленного порядка, при котором слава сочеталась с нуждой, успех с жизненными неудачами, а музыка довольно часто низводилась до уровня товара. В большинстве партитур того времени, закованных в медный панцирь натурализма, не прозвучало ничего, что могло бы встряхнуть или взволновать слушателя. Творческая деятельность находила свое выражение почти исключительно в музыкальных празднествах и концертах, связь с массами осуществлялась в искусственных, надуманных формах. «В Германии слишком много музыки», — таков итог, подведенный Ролланом в конце столетия.

Язык и образы, созданные художественной литературой, были наиболее понятным и убедительным выразительным средством этой эпохи капитализма, когда созданное им искусство уже начало клониться к упадку. Вереница поэтов и писателей, сознательно отвернувшихся от реакционного, воинственного духа времени, реалистически изображавших и критически исследовавших жизнь буржуазного общества, удивительно длинна. Уже в девяностых годах с драмой на современную социальную тему выступил Герхард Гауптман. В то время натурализм заявил о себе, как о новом принципе художественного творчества. На его основе начало развиваться новое направление, которое старалось, словно в зеркале, отразить во всем многообразии общественную жизнь узколобого мещанства и тех промежуточных слоев, которые были вы-

ходцами из разных классов. Такие пьесы, как «Ткачи», являвшиеся горьким обвинением капиталистической действительности, или же искрящаяся весельем «Бобровая шуба», уже давно признаны и оценены как провозвестники реализма. Рассудительная публика, посещавшая придворные театры до первой мировой войны, предпочитавшая, главным образом, репертуар развлекательного характера, пришла в ужас от «правды» пьес Гауптмана и не проявила большого желания разобраться в затронутых драматургом вопросах; возможно, она сочла, что автор уделял слишком много внимания «безнравственности низших слоев». Для этих людей решающее значение имели зажигательные театральные эффекты. Когда Гауптман в своих более поздних драматических и эпических произведениях подменил подлинную жизнь идеалистическими аллегориями, эта публика не пожелала последовать за ним.

Другой выдающийся немецкий писатель, Томас Манн, с достойным восхищения мужеством выступил со своими размышлениями относительно развития буржуазного общества. «Создав законченную картину буржуазной действительности во всем многообразии связанных с ней проблем» (Лукач), он подтвердил неизбежность гибели буржуазного мира и, несмотря на это, считал себя достаточно сильным, чтобы «стойко держаться в ожидании этой гибели» (Рилла). В своем знаменитом эссе о Гёте Томас Манн все-таки приходил к следующему значительному выводу: «Если буржуа не сможет преодолеть свое убийственное добродушие, отказаться от жизнеотрицающей идеологии, у которой он все еще находится в плену, и мужественно признать Будущее, — он погиб и не найдет себе места в нарождающемся новом мире...». Генрих Манн шагнул еще дальше по пути критической переоценки эпохи. Этот великий реалист, руководствовавшийся не изменявшим ему инстинктом подлинного художника, находил в прогрессивных народных высказываниях источник постоянного обновления. Можно ли сомневаться в том, что и зарубежная литература решающим образом содействовала духовному обогащению немецкой культуры эпохи империализма? Велик был вклад французских писателей, представителей критического реализма, от Бальзака до Флобера; северян — Ибсена, с его «Привидениями», и такого спор-

ного художника, как Гамсун; австрийских эстетов Гуго фон Гофмансталя и Стефана Цвейга.

Ко всему этому следует присоединить и бездушный пафос эпохи Маккарта. Ромен Роллан писал: «Не успела Германия превратиться в мировую державу, как она обрела голос Ницше и своих галлюцинирующих художников «Сецессиона»². Ход развития живописи того времени определялся не столько романтизмом произведений Арнольда Беклина, эффектно-чувственной колоритностью Маккарта и внутренне опустошенной декоративностью Франца Штука, сколько сочной и вместе с тем одухотворенной красочностью Ловиса Коринта или Макса Слефогта. Как далеко в сравнении с ними ушли от неоромантического идеала того времени такие художники, как Макс Либерманн с его яркими мазками или выразительный Эдвард Мунк! Из Франции осуществляли свое влияние на европейскую живопись такие выдающиеся мастера, как Коро, Манэ и, главным образом, Сезанн.

Можно ли назвать эту эпоху бедной? Разумеется, нет, если говорить о созданных ценностях, но бедна она была по своему полному противоречий внутреннему содержанию. Те, кто имел право дефилировать перед его величеством, представляли упадок эпохи, в то же время мыслящие умы и прогрессивные идеи брались под подозрение, как угрожавшие «культуре». Для того, чтобы обыватель затрясся от страха, лежа на своем обитом плюшем диване, надо было объявить войну реакционному духу времени. В 1889 году, когда была осуществлена постановка пьесы Герхарда Гауптмана «Перед восходом солнца», в двери театра громко постучалось новое поколение, требовавшее изменения устаревших социальных отношений. В том же году Детлев фон Лилиенкрон опубликовал свои «Современные стихотворения», и веймарские мещане были напуганы чувственной силой поэтического творчества молодого представителя новой эпохи бури и натиска... Известные поэты, чиновники, актеры, научные работники возвысили свои голоса против нараставших жизнеотрицающих мелкобуржуазных тенденций. В свою очередь гордость добропорядочных обывателей была поколеблена в этот период трагикомического разлада, когда друг другу противостояли нравственная неустойчивость и ухарская мораль господствующей

щих классов. Что это было за время, когда рядом, в осязаемой близости друг от друга, сосуществовали мощь кайзеровской империи и крепнувший пролетариат, «Кильская неделя» и впервые отмечавшийся в Берлине праздник Первого мая, Вагнеровские фестивали в Байрейте и Берлинский театр «Фрейе Бюне»³, «Философия бессознательного» и «Капитал»! Можно как угодно относиться к подобным контрастам «нервной» эпохи, но нельзя не согласиться с тем, что в условиях общественного кризиса они представляли собой достойный фон для музыканта мирового значения.



Жизнь Рихарда Штрауса началась через несколько недель после смерти Мейербера, в год германо-датской войны, за шесть лет до войны, закончившейся объединением Германии. Он пережил две страшные мировые войны и умер через четыре года после окончания второго мирового пожара. Жизнь композитора протекала, таким образом, в годы, политическое и нравственное содержание которых представляется несовместимым. Эпоха, в которую зародилась и развивалась музыка Штрауса, была эпохой вильгельмовской монархии, Веймарской республики и нацистского режима. В семилетнем возрасте мальчик мог наблюдать из своего родного Мюнхена полное блеска основание Второй империи, состоявшееся в Версале. 74 года спустя старый композитор стал в Гармише свидетелем полного развала «третьей империи» Гитлера, с варварскими нравами которой он внутренне давно уже порвал. (Следует вспомнить, что «Дон-Жуан» появился в 1889 году — в том же году, когда родился человек, приведший Германию на край бездны.) Штраус умер у себя на родине, в Верхней Баварии, 8 сентября 1949 года, на пороге новой эпохи, наступление которой больной и старый композитор едва сознавал.

За пять дней до рождения Штрауса, 11 июня 1864 года, в Мюнхен, по призыву нового баварского короля Людвига II, прибыл Рихард Вагнер. За год до этого на сцене Парижской оперы впервые была поставлена опера Берлиоза «Троянцы в Карфагене». Через несколько месяцев после появления на свет молодого Рихарда, вблизи от того



Дом в Мюнхене, в котором родился Рихард Штраус.

дома № 2 на улице Альтгеймер Эк, в котором он родился, ныне восстановленном после частичного разрушения в конце второй мировой войны, начались репетиции «Тристана и Изольды» перед премьерой. Отец будущего композитора, Франц Штраус, первый валторнист придворной капеллы, также участвовал в этом знаменательном в истории музыки событии. Штраусу было восемнадцать лет, когда он узнал в Мюнхене от отца о смерти Вагнера и, вероятно, он не догадывался, какой глубокий след оставит это событие. Десять лет было Штраусу, когда родился Гуго фон Гофман-сталь, ставший впоследствии его товарищем по работе; тридцать лет, когда скончался его друг и учитель Ганс фон Бюлов. В том же году в Веймаре состоялась премьера первого музыкально-драматического сочинения идущего в гору композитора, оперы «Гунтрам», причем роль Фрейхильды в этом произведении, свидетельствовавшем о преклонении перед Вагнером, исполняла его невеста Паулина де Ана, а вскоре молодой вагнерианец дебютировал в Байрейте, где он дирижировал «Тангейзером». Добавим, чтобы завершить круг, что семидесятилетний Штраус дирижировал в Байрейте «Парсифалем» и, по случаю пятидесятилетия со дня смерти Вагнера, «Тристаном» в Дрездене. Штрауса называли «непризнанным гением» вильгельмовской эпохи, его боялись первоначально за его авангардную роль в музыке, а позднее именно за это его стали превозносить. Однако уже в 1919 году стремившаяся к новому молодежь считала его «невозможным, законченным реакционером», а после окончания второй мировой войны он оказался почти совершенно в стороне от неслыханных социальных сдвигов, происходивших в те годы. Таким был жизненный путь этого музыканта, формировавшегося в период музыкального «прогресса» буржуазно-империалистической эпохи, пережившего позднее ряд изменений и все-таки оставшегося верным себе. Менялся, собственно говоря, не столько он сам, сколько слушатели, симпатизировавшие его искусству. Хладнокровно прошел он свой жизненный путь и, дожив до глубокой старости, показал образец поистине гётевской творческой силы.

НАЧАЛО ПУТИ

В 1864 году в консервативном и отсталом Мюнхене, у колыбели композитора, встретились придворный оркестр и пивоваренный завод, искусство и бюргерство. Его отец Франц Иозеф Штраус был богато одаренный человек с универсальными способностями. Он не только был валторнистом-виртуозом (его называли Иоахимом валторны), но умел играть и на других инструментах, занимался композицией. Восьмидесятилетним стариком он написал десять трио для духовых инструментов.

На музыкальное воспитание молодого Рихарда решающее влияние оказало строго консервативное отношение отца ко всему, что выходило за рамки классики и, якобы, вдохновлялось всюду мерещившимся ему «Мефистофелем — Вагнером». Мать композитора происходила из рода мюнхенских пивоваров Пшорр, сведущих в вопросах искусства, и отличалась музыкальностью. Штраус писал в своих «Воспоминаниях о моем отце»: «Это был человек с так называемым твердым характером. Он почел бы бесчестным пересмотреть свое однажды принятое и казавшееся ему правильным суждение о каком-нибудь художественном вопросе и оставался до глубокой старости недоступным какому бы то ни было вразумлению с моей стороны». Известно, что Франц Штраус происходил из небогатой крестьянской семьи. Дед Рихарда был караульным на башне в провинции Верхний Пфальц, и композитор высказывал предположение, что его семья происходила из Чехии. В некоторых зрелых произведениях, особенно в ярких мелодиях для струнных инструментов в «Дафне», можно уловить

сходство с музыкой Дворжака и, возможно, причины такого сходства связаны с происхождением Штрауса.

Маленький Рихард был первым ребенком от второго брака его отца и провел беззаботное детство. По свидетельству его матери он еще в младенческом возрасте выказывал музыкальность, смеялся при звуках валторны и горько плакал, слушая скрипку. Когда мальчику исполнилось четыре года, мать стала обучать его игре на фортепьяно. Позднее ее сменили арфист-виртуоз Август Томбо и педагог Нист, а Бенно Вальтер ознакомил его с основами игры на скрипке. В шестилетнем возрасте родители повели музыкально одаренного Рихарда в оперу на «Волшебную флейту» и «Фрейшютца». В том же возрасте, еще до того как он начал посещать школу, он сочинил рождественскую песню, вальс, польку (так называемую «польку портных») и даже увертюру для оркестра. Ввиду явно выраженной талантливости Рихарда родители решили дать ему законченное школьное образование. С 1874 по 1882 год молодой Штраус обучался в королевской Людвиговской гимназии. (В начале последнего учебного года ему была дана следующая характеристика, записанная в школьных документах: «Бодрый, старательный, но торопливый, лишенный осмотрительности; несмотря на явно выраженную склонность и одаренность к музыке, не пренебрегал ни одним предметом, за исключением математики»). Гимназическое образование было дополнено изучением литературы и изящных искусств в течение двух семестров в Мюнхенском университете. Впоследствии Штраус неоднократно восхвалял преимущества гуманитарного образования.

Единственная младшая сестра композитора Иоганна фон Раухенбергер-Штраус запечатлела на страницах своих живых воспоминаний эпизоды из времен его солнечного детства. «С самых юных лет Рихард с необычайной живостью воспринимал все впечатления, в особенности все то, что имело отношение к природе; этому в немалой степени благоприятствовали места, в которых мы проживали во время каникул. Мой отец выбирал для отдыха горную местность, стремясь уменьшить предрасположение к астме, вызванное его профессией валторниста. Уютное местечко в Пустертале, Силлиан, вблизи Ампеццо-Кортина-Тоблах, было тем раем, где мы, никем не стесняемые, провели мно-

го счастливых лет. Прекрасное путешествие через Бреннер, предпринятое восемьдесят лет тому назад, само по себе являлось выдающимся событием. Там нас ожидал превосходный отдых и заботливый уход, совсем как в стихотворении Уланда «Мне нынче дал приют и стол душевнейший хозяин», послужившем текстом для первой песни, сочиненной Рихардом. Хозяин гостиницы «Черный орел» добывал по просьбе Рихарда фортепьяно, и это было великолепно! В первую очередь он навещал пастора, чтобы получить разрешение играть на органе. Затем он направлялся к учителю, с которым занимался музыкой, потом к господину доктору, бравшему его с собой на рыбную ловлю на реке Драу. Все это были желания, исполнение которых ожидалось с великим нетерпением и делало его счастливым. Экскурсии в горные долины, с угощением, кофе со сбитыми сливками и пирожными... Сколько было радостей и веселья, запомнившихся Рихарду на всю жизнь, укоренившихся в его душе навсегда и оказавших влияние на его искусство... Именно простота, покой, безмятежная созерцательность, без усложнений, которые внесла в жизнь современная техника, оказали глубокое влияние на нрав Рихарда... Наш дорогой отец, сердечно любивший нас, детей, был строг и вспыльчив; при пылком темпераменте Рихарда возникало немало недоразумений. Наша мать, человек редкой доброты, скромности и простосердечия, пыталась все улаживать, многое скрывая от строгих глаз отца. Наконец и мои слезы любящей сестры успокаивающе действовали при разрешении разногласий».

Тем временем музыкальное развитие продолжало спокойно идти вперед под неусыпным наблюдением отца, наряду с учебой в школе и в университете. В возрасте одиннадцати лет Штраус начал заниматься у мюнхенского придворного дирижера Фридриха Вильгельма Мейера. В течение пяти лет учитель так много дал ученику в области теоретических предметов, гармонии, учения о формах и оркестровки, что поступление для дальнейшего обучения в музыкальную академию оказалось для рано созревшего музыканта излишним. Штраус часто с благодарностью вспоминал систематичность своего музыкального воспитания. «Мой отец со всей строгостью заставлял меня изучать старых мастеров. Нельзя понять Вагнера и других

современных композиторов, не изучив предварительно основоположников классической музыки». Несмотря на это, Штрауса можно рассматривать как самоучку в самом хорошем смысле слова.

Необыкновенные творческие способности и радость созидания Штрауса-мальчика, подтверждаемые чрезвычайно большим количеством юношеских произведений, большей частью неопубликованных, свидетельствовали о даровании, базирующемся на прочной основе. Штраус почти играючи изучил технику музыкального мастерства и в раннем возрасте вышел за рамки детских опытов. (Когда он сочинил песню к рождественским праздникам, матери пришлось подтекстовывать мелодию, так как композитор, только-только достигший школьного возраста, умел уже писать ноты, но был еще в неладах с немецкой письменностью.) К первенцам тринадцатилетнего мальчугана, к сонатам для фортепьяно, к произведениям для валторны и кларнета, вскоре присоединились другие характерные для Штрауса творения: симфония d-moll, впервые исполненная еще в годы учения в Мюнхенской гимназии, но не изданная, а также греческий хор из «Электры» Софокла, достойный внимания, поскольку позднее композитором была написана одноименная музыкальная трагедия.

Будучи учеником младших классов, Рихард уже имел успех у публики, принесший ему уважение школьных товарищей и учителей. Переложенный им на музыку третий стасим «Электры» был включен в состав изданного в Баварии «Пособия для преподавания пения в средней школе». Несмотря на эти успехи, он продолжал оставаться тем же веселым школьником и с открытым сердцем принимал участие в невинных проделках своих товарищей. Сам Штраус сохранил отнюдь не приятное воспоминание о той ранней эпохе. Он не раз выражал сожаление, что так невероятно много сочинял в годы учения. Надо полагать, что значительная часть этих рано появившихся на свет произведений была уничтожена им самим. Он неоднократно высказывался позднее в том смысле, что благодаря такому преждевременному творческому напряжению было «потеряно много непосредственной свежести и силы». Даже камерные произведения и бурлеска для фортепьяно казались ему впоследствии, в годы жизненного расцвета, не-

выносимыми, хотя многое в этих вещах предвещало будущее. Когда в его присутствии с самыми лучшими намерениями собирались исполнять фортепьянный квартет, сонату для скрипки, для виолончели или серенаду, он всегда сопротивлялся. Однажды он с сокрушением сказал: «Нет, нет, после Брамса не следовало сочинять что-либо подобное».

Был ли Рихард Штраус баловнем судьбы? Надо сказать, что горячему молодому человеку не приходилось переносить какие-либо тяжелые испытания в период пребывания в отцовском доме. Вундеркиндом он не был. Все, что он делал и о чем мечтал, было проникнуто сознанием необходимости возможно больше учиться и использовать опыт старших. По его собственным словам, в годы учебы в гимназии он «основательно скучал, но, все же, выдержал испытание до конца, и это ему ничуть не повредило». Он принимал усердное участие в еженедельных репетициях любительского оркестра «Wilde Gungl», чтобы по возможности практически изучить все инструменты. В годы молодости он, несомненно, прочитал больше произведений мировой литературы и книг по истории и философии, чем Шуберт или Брукнер за всю их жизнь. Во время первого длительного пребывания в Берлине зимой 1883 года, куда он поехал по желанию отца, он использовал каждую представлявшуюся ему возможность, чтобы расширить свои познания в области оперной музыки, концертов, литературы и изобразительного искусства. «Без труда не вынешь и рыбку из пруда». Хотя жизненный путь Штрауса казался с самого начала целеустремленным, он не был избавлен от противоречий и внутренней борьбы.

Из числа друзей его молодости следует в первую очередь назвать Ганса Бюлова, Александра Риттера и Людвига Тюилле. Великого дирижера Ганса Бюлова в свое время упрекали за произвольное толкование темпов и динамики исполнявшихся им музыкальных произведений, за склонность к длительным паузам. Однако его выдающаяся роль в действительно современной интерпретации музыки Бетховена и Брамса неоспорима. Свое первоначальное мнение о молодом Штраусе он выразил следующими словами: «По моему глубочайшему убеждению, это не гений, а талант, хотя и не особенно яркий». Позднее, получив в свое

распоряжение серенаду для духового оркестра, написанную Штраусом в восемнадцатилетнем возрасте, он изменил свое мнение и включил ее в постоянный репертуар Мейнингенского оркестра. Тогда Бюлов увидел в нем «необычайно одаренного молодого человека... наиболее выдающуюся личность после Брамса... гибкого, обуреваемого жаждой знаний, хорошо знающего свое дело и тактичного, одним словом, первоклассную силу» (из письма Бюлова к Герману Вольфу). Штраусу Бюлов писал, что, по его мнению, композитор принадлежит к числу «исключительных музыкантов, имеющих все необходимое, чтобы сразу же занять высшее, руководящее положение». Под влиянием Бюлова Штраус познакомился с Брамсом и не без скептицизма углубился в изучение его произведений. (В противовес отцу он утверждал тогда, что «инструментовка симфоний Брамса производит жалкое впечатление».) В 1884 году Франц Штраус обратил внимание великого дирижера на сюиту, сочиненную его сыном для духового оркестра, и Бюлов настоял на том, чтобы молодой композитор лично дирижировал Мейнингенским придворным оркестром при первом исполнении сюиты в Мюнхене. Не имея ни опыта, ни подготовки в этой области, Штраус как дирижер с честью вышел из положения, несмотря на то, что во время концерта находился, по его словам, в каком-то неопределенном, взволнованно-мечтательном состоянии. Когда Бюлову, часто бывавшему в разъездах, потребовался надежный заместитель для должности придворного дирижера, он остановил свой выбор на Штраусе, которому едва исполнился двадцать один год. Уже осенью того же года учитель полностью доверил одаренному ученику единоличное руководство Мейнингенским оркестром и в письме к издателю Вольфу сообщил о том, с какой «ошеломляющей уверенностью Штраус управлялся с дирижерской палочкой». Именно с этой мейнингенской поры за Штраусом утвердилось слава прирожденного дирижера. Позднее он оплатил выдающемуся мастеру дирижерского искусства (впоследствии придерживавшемуся иных взглядов) привязанностью, граничащей с обожанием. В своих «Воспоминаниях о Гансе Бюлове» (1919) он говорил о нем как о «наиболее блестящем представителе искусства воссоздания».

В Мейнингене немец русского происхождения Риттер, пользуясь силой убеждения и своим личным обаянием, увлек Штрауса в сферу влияния своих идеалов — Берлиоза, Листа и Вагнера. Ему, этому «новонемецкому» композитору, автору давно позабытых популярных опер и симфоний, концертмейстеру придворного оркестра, Штраус обязан многими побуждениями своего духовного развития. «Риттер был очень начитан как в области философии, так и старой и новой литературы, — писал Штраус в своих автобиографических заметках. — Его влияние напоминало ураган». Когда Штраус покинул Мейнинген и занял пост придворного дирижера в Мюнхенской опере, Риттер последовал за ним в качестве соратника. В противовес Риттеру, остававшемуся последователем Штрауса до тех пор, пока между ними не возникли разногласия во время подготовки первого представления оперы «Гунтрам», другой друг молодости композитора, Тюилле, оказался не в состоянии поспевать за бурным и стремительным развитием Штрауса. Ему был посвящен «Дон-Жуан», но это не нашло отклика у Тюилле. Позднее он написал музыку на два сказочных оперных либретто Отто Юлиуса Бирбаума («Лобетанц» и «Гугелина»), предназначавшихся первоначально для Штрауса.

*

В истории музыки известны композиторы, выказавшие с самых молодых лет особенности своей творческой индивидуальности: такими были рано созревшие Моцарт, Мендельсон, Верди. Известны также и другие музыканты, сочинения которых лишь постепенно становились совершенными по форме и действительно содержательными, хотя они и щедро расточали свой талант; к их числу, несомненно, принадлежит и молодой Рихард Штраус. В его первых произведениях, появившихся в издательстве «Брейткопф и Гертель», таких как праздничный марш (написанный в возрасте двенадцати лет), камерные пьесы, струнный квартет A-dur, соната для виолончели, пять фортепьянных пьес, еще нет и следа идей «новонемецкого прогресса». Музыка этого периода отличается мелодичностью, теплом, беззаботностью и выдержана в духе классики и романтизма. Скудность качественного репертуара для виолончели за-

ставляет при случае и в наши дни вспоминать об упомянутой выше сонате. Впервые прозвучавшая в Дрездене в декабре 1883 года (причем композитор исполнял партию фортепьяно), соната для виолончели была вскоре сыграна в Вене во время первого дебюта Штрауса в австрийской столице, ставшей впоследствии его основным местопребыванием. Превосходно звучит и серенада Es-dur для духового оркестра, навеянная Моцартом. Это небольшое короткое произведение, в котором умело использованы разнообразные возможности духовых инструментов, иногда можно услышать в концертах и в наше время. По сравнению с этой серенадой, еще скованной узами традиций, сюита для тринадцати труб (изданная только в 1911 году) представляет собой несомненный шаг вперед и исполнена радости музицирования. При первом исполнении скрипичного концерта, подкупающего своей свежестью, мнения критиков впервые разошлись. В то время как одни восхищались чарующей и элегантно виртуозностью концерта (даже Ганслик увидел в нем признаки «своеобразного таланта»), другим он показался поверхностным в мелодическом отношении. Первые наброски концерта, впервые исполненного учителем Штрауса Бенно Вальтером, композитор записал в свою тетрадь во время урока математики. По стилю к концерту примыкает соната Es-dur для скрипки, написанная в период, когда Штраус работал в качестве капельмейстера в Мюнхене. В этом сочинении, не потерявшем своего значения и сейчас, больше чем в каком-либо другом произведении, чувствуется влияние Шумана. Лирически-нежно звучащий ноктюрн навеян ароматом шопеновской поэзии.

В годы учения были написаны еще восемь песен на слова Гильма, концерт Es-dur для валторны и симфония f-moll. В числе песен были первые мелодические «боевики» молодого восемнадцатилетнего Штрауса — «Посвящение» и «День всех усопших». Концерт для валторны является данью Штрауса высокому мастерству его отца и отличается уверенным ощущением формы и красотой (через 60 лет Штраус написал второе произведение этого рода). Насыщенные мелодией темы полны характерного для Штрауса своеобразия, широкого размаха, напряжения. Симфония нашла в лице Бюлова дружественного защитника («...очень

значительно, оригинально и вполне зрело»), однако она лишена специфически штраусовского и ничего значительного не выражает, хотя и приятна по форме. Фортепьянный квартет с-moll занимает достойное место в ряду камерных музыкальных произведений послеромантического периода, а по самобытности, великолепию порыву и выразительности позволяет многого ожидать от композитора. Двадцатилетний Штраус написал квартет на конкурс, организованный Берлинским объединением композиторов, и получил первую премию. Он любил создавать свои инструментальные и вокальные пьесы под впечатлением прочитанных литературных произведений; об этом свидетельствует уже «Песня странника в бурю» по стихотворению Гёте. Ромен Роллан назвал эту песню «произведением в манере Брамса, созданным на основе вполне сознательного использования условных мыслей». Музыка песни типична для раннего периода творчества Штрауса, для которого характерна не столько духовная самостоятельность, сколько уверенность в овладении техникой композиции. И все же в этой песне многое предвещает суровый стиль «Макбета», а в финале («очень спокойно») предугадывается чувственное упоение «Дон-Жуана».

С бурлеской для фортепьяно с оркестром Штраус познакомил своих друзей только через четыре года после создания в Мейнингене. Первое сообщение об этой вещи содержится в письме к родителям, датированном ноябрем 1885 года. Позднее, в письмах к матери, он называет ее просто «концертом для фортепьяно». Это единственное из юношеских сочинений Штрауса, написанное в традиционной форме сонатного Allegro, которое выдержало испытание временем наряду с более поздними инструментальными произведениями. Хотя оно и не содержит всех индивидуальных особенностей, присущих поздним творениям, оно, тем не менее, не уступает им по своей одухотворенности и виртуозности. Привлекательным кажется сочетание типично штраусовской специфики со все еще сильным влиянием Брамса. (Тот, кто внимательно вслушается в музыку концерта, обнаружит в последних тактах каденции лейтмотив любовной тоски Тристана; это первое предчувствие предстоящего увлечения Вагнером). Пикантное очарование солирующего фортепьяно на фоне весело звучащей барабан-

ной дробн четырех литавр способствовало тому, что бурлеска заняла прочное место в репертуаре пианистов. Бюлов, для которого бурлеска была написана, заявил, что фортепьянная партия неисполнима. «Каждый такт требует изменения положения руки, и Вы думаете, что я засяду на четыре недели, чтобы изучить эту чертовски трудную вещь?» Однако Эжен д'Альбер, которому он затем посвятил бурлеску, с легкостью исполнил ее в концерте. Трудности, возникшие на первых порах с бурлеской, Штраус первоначально характеризовал как «чистейшую бессмыслицу». Позднее он выразил мнение, что пьеса «отвратительно инструментована» и отказался дать ей номер очередного сочинения, но все же не был обескуражен. Еще в Мейнингене он начал работать над рапсодией *cis-moll* для фортепьяно с оркестром, но она осталась незаконченной.

*

Так относительно рано сформировался Рихард Штраус, выдающийся музыкант, обративший свое лицо непосредственно к жизни. В противоположность Малеру и Рegerу, молодость которых проходила в маленьких захолустных городах, Штраусу выпала на долю жизнь в южнонемецкой столице искусств, в городе, где у власти была любившая музыку королевская династия. Со всех сторон молодой композитор встречал дружескую поддержку, и в этот период своей жизни, оберегаемой родителями, познакомился с бóльшим количеством выдающихся деятелей, чем многим другим это удавалось за все их земное существование. Неизвестно, приходил ли он в это время в соприкосновение с политическими и социальными течениями своего времени. Но в обществе друзей своей молодости он узнал и о лишениях. Неожиданно из молодого романтика, певца полей, лесов и лугов вырос музыкант с самостоятельными взглядами на искусство и окружающий мир, и специалисты стали с вниманием к нему присматриваться. Бюлов в шутку называл его «Рихардом III» («ведь «Рихарда II» то не было!»). Это звучало многообещающе.

ВЕЛИКИЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

Потомкам Рихард Штраус представляется вполне земным человеком. Действительно, его жизнь была связана глубокими корнями с буржуазным правопорядком. Последний великий композитор доживавшей свои дни феодальной эпохи, до недавнего прошлого крупнейший экспортер немецкой музыки «мирового значения», не терявший при этом чувства юмора, человек, который обеспечил европейской музыке своего времени значительное превосходство над всеми другими искусствами, несомненно имеет право считаться знаменосцем своей эпохи. Он стал ее представителем. Он не принадлежал к числу тех деятелей, чья побудительная сила оказывала влияние на ход исторических событий в переходный период от капитализма к его последней фазе, к империализму. Он олицетворял международную славу и буржуазную пресыщенность, но не был носителем какой-либо культурно-политической идеи, как, например, Вагнер, стремившийся создать национальный театр, или Верди, служивший идее национального объединения. Творчество, озаряющее своими лучами эпоху, гениальные искры, духовная и музыкальная творческая сила — таковы характеризующие его особенности. Штраус, как и почти все другие музыкальные деятели позднеромантического направления, тесно связан со старыми буржуазными формами бытия, дух консерватизма в нем сильнее, чем прогрессивные импульсы борющегося за свое будущее передового общества. В буржуазном мире, где все основано на наживе, он обеспечил себе духовную и материальную независимость. В то время, когда порядок в мире нарушился, он добился для себя лично и для своих творений бесспорного признания!

Малеру принадлежат слова о «великом представителе своего времени» Штраусе. Они обоснованы. Внешняя сторона его жизни была вполне благоустроена, свободна от пафоса и проходила между двумя полюсами: на одном — напряженно-утомительная, охватывающая весь мир дирижерская деятельность, на другом — благодатное уединение в загородном доме в Гармише. Тем не менее его откровенность и умение примениться ко всем явлениям повседневности были необычны. Он был музыкантом, шедшим в ногу с временем, и современники увлекали его за собой, в противоположность Вагнеру, который был завоевателем, музыкантом, плывшим против течения, против времени. Штраус внимательно следил за всеми художественными событиями культурной жизни Европы, разыгрывавшимися от Парижа до Москвы, все замечал и перерабатывал. Все то, что показывалось на умственном, художественно-философском горизонте окружавшей его жизни, проникало в его сознание во время личных бесед или путем чтения. Во все периоды своей долгой жизни Штраус (часто бессознательно) всегда был вполне человеком своего времени. Его миролюбивый, уступчивый характер не позволял ему повернуться спиной к вызывавшему его антипатию государственному строю. Однако он не выродился в пошлого прислужника своей эпохи, и этим он обязан врожденной независимости по отношению к историческим событиям, модным течениям и вопросам морали. Восторженный порыв «Дон-Жуана» и «Ариадны», здоровая сила «Кавалера роз», искрящаяся одухотворенность «Дон-Кихота» и «Каприччио» оберегали его как музыканта от соблазнов окружающего реакционного общества. Штраус всегда сохранял свое лицо.

Какими глазами смотрел Штраус на окружающий мир? Без презрения и отрицания, которые были типичны для буржуазной интеллигенции того времени. Он смотрел на него, обуреваемый ясно выраженным стремлением познать действительность, изобразить «красочный отблеск жизни» (наша жизнь — это «красочный отблеск», говорил старый Фауст). Все, что он изображал в своих операх и музыкальных поэмах, соответствовало его миросозерцанию. Он в полной мере соглашался со словами Гофманштала: «Человек замечает в мире только то, что уже заключено в

нем самом, но он нуждается в мире, чтобы осознать, что именно в нем заключено, а для этого необходимы деятельность и страдания». У Штрауса эти мысли находили свое выражение в смело развитом принципе позднеромантической психологизации музыки, при которой на центральное место выдвигались не общепринятые идеи, а субъективное переживание. Для такого индивидуалиста, как Штраус, речь могла идти только о том, чтобы внести свой вклад в «воспитание человеческого рода», в гётевском смысле слова. По мнению композитора, высказанному в последние годы жизни в связи с чтением одной известной книги о Гёте, его, Штрауса, вклад в судьбы немецкой нации определяется не какими-либо активными политическими выступлениями, а всем его творчеством. Именно своим творчеством он стремился способствовать улучшению жизни. Идеалистическое миросозерцание привело его к мнению, что главной целью жизни, говоря его словами, является «содействие развитию искусства». Наиболее ярким показателем его мировоззрения являются человечность, теплота, живительный огонь, пронизывающие его творчество. Лишь в течение какого-то непродолжительного времени он стремился приспособить свойственное ему свободолюбие и откровенность к упадочному буржуазному обществу, падкому на щекочущие нервы сенсации и комфорт. Если бы Штраус продолжал оставаться в плену некоторых своих идейно обедненных симфонических поэм и музыкальных драм раннего периода, он не мог бы превратиться в годы, предшествовавшие первой мировой войне, в того великого гуманиста, который создал «Ариадну» и, в особенности, «Женщину без тени». Говоря словами одного из гимнов поэта Гельдерлина, он преодолел «медлительное течение времени».

Композитору, с его радостным восприятием всего живого, было чуждо стремление уйти от человека, столь типичное для века процветания «искусства для искусства». Как раз наоборот, в своей музыке он старался подойти как можно ближе ко всем проявлениям человеческой жизни. Он осуждал теории последователей Шенберга, замыкавшихся в узком кругу атональных композиций. Он не имел ничего общего с теми странными индивидуалистами, которые не обращали никакого внимания на то, будет ли их

художественное творчество понятно публике. Твердо стоявший на земле Штраус не следовал примеру абстракционистов и формалистов и творил не вопреки, а для своих слушателей. Он ставил себе те же цели, что и Томас Манн, возвещавший в «Докторе Фаустусе» новые возможности для развития музыкальной эстетики, а именно: освобождение музыки из состояния «торжественной изоляции», из состояния «уединения только со сливками общества, называемыми публикой», поиски «пути к человеку». Штраус придавал большое значение тому, что в дни постановки в Дрездене в 1911 году оперы «Кавалер роз» из Берлина, Лейпцига и Праги отправлялись специальные поезда, а в дни, когда шли другие его популярные оперы, тысячи людей толпились у театральных касс. Он отдавал себе отчет в том, что для своего расцвета оперное искусство нуждается во внимательном отношении со стороны всех классов общества. В связи с этим большой интерес представляют высказывания Штрауса, сформулированные в предисловии к первому тому издававшейся им в 1903 году серии «Музыка» («Бетховен» Геллериха). «Искусство — это художественное произведение... Его призвание состоит не в том, чтобы самодовольно и изолированно существовать, основываясь на законах произвольно выдуманных или мгновенно приспособленных по необходимости и потом провозглашенных вечными. Нет, его естественное призвание скорее всего заключается в том, чтобы показать культуру отдельных времен и народов». Штраус возражал тем бесцветным эстетам, «которым доступно только все показное, формалистичное, в то время как они (с близорукостью, вызванной недостаточной продуктивностью) либо вовсе не замечают главного, либо воспринимают его крайне поверхностно». Далее он заявлял, что «заблуждение тех, кто сущность музыки видит в различных формалистических фокусах, уже преодолено...» «Непосредственная связь между жизнью и культурой неопровержимо доказана историей наших мастеров и их великих шедевров», — заканчивал Штраус.

Когда перечитываешь в наши дни статью Штрауса «Существует ли музыкальная прогрессивная партия?», вызвавшую в 1907 году волнение, необходимо мысленно перенестись в культурно-политическую обстановку того

времени. «Приветствуем всех, кто «трудится и стремится вперед», — но величайшая осторожность к тем, кто не мог обойтись без модных ярлыков и определял Штрауса такими соблазнительными словечками, как «вождь модернистов» или «глава прогрессивной партии»... И Штраус отвечал на поставленный им самим вопрос категорическим «нет». «Даже убежденные вагнерианцы представляли собой все же только объединение единомыслящих последователей, ставивших себе целью разъяснять и распространять идеи своего учителя, очищать путь от заблуждений и ошибок, встряхивать равнодушных, укреплять доброжелателей в их суждениях, бороться с недоброжелателями. Но, в конце концов, все же не эти партизаны добились прогресса. Действенным и, в конечном счете, решающим фактором, способствовавшим окончательной победе Рихарда Вагнера, как и любого другого выдающегося создателя Нового, явилась масса широкой публики. Именно публика, непредвзятая, наслаждающаяся искусством, зарекомендовала себя своей восприимчивостью в качестве самого надежного носителя прогрессивных идей, когда дело касалось действительно нового, выдающегося художественного достижения... пока враждебно настроенная критика или коммерческая конкуренция не навязывали этой публике свои предубеждения... История все вновь и вновь подтверждает тот факт, что каждое действительно значительное художественное событие инстинктивно правильно оценивается широкой публикой, хотя последняя не всегда сразу выносит правильное суждение об отдельных деталях. В сопоставлении с этой оценкой, исходящей от масс, влияние узкого круга специалистов, который можно было бы назвать прогрессивной партией, не имеет решающего значения».

И дальше: «Главное состоит в обязательном контакте между творческим гением и прогрессивными массами, значение которых выходит далеко за пределы любой возможной партии. Не надо только смущаться тем, что одна и та же широкая публика может одинаково восторгаться внешне привлекательными, общедоступными и даже банальными произведениями, так же как и художественно значительными, новыми, опережающими время. Дело в том, что у публики две души. Правда, ей не хватает третьей, для оценки того искусства, которое, с одной стороны,

не является доступным сразу, а с другой, не слишком выделяется своими особенностями. К такого рода искусству публика не проявляет ни малейшего понимания и симпатии. Отсюда многочисленные разочарования серьезных целеустремленных деятелей, о которых даже их противники не могут сказать, что они банальны, и даже друзья — что они наделены силой убеждения, увлекающей массы...»

После подобных признаний только ничего не понимающие люди могут утверждать, что некоторые легкие, общедоступные мелодии Штрауса возникли случайно, в результате небрежного отношения композитора к своему творчеству. Скорее следует говорить о том, что композитор создавал свою музыку, всегда имея в виду народные массы. В одном из своих писем к Фрицу Бушу он говорит, словно извиняясь за сладостную мелодию *Des-dur'*ной арии Дауда из «Египетской Елены»: «Поверьте мне, народ не ходил бы слушать «Тангейзера», если бы в опере отсутствовала ария «Вечерняя звезда». К счастью Штраус усвоил слова, которые Леопольд Моцарт записал в альбом для стихов своего гениального сына: «Ты должен стать популярным». Разумеется, это было сделано не ценой каких-либо расчетов или насилия над своим талантом, только для того, чтобы понравиться публике (Чайковский в одном из писем к Н. Ф. фон Мекк предостерегал от этого). Как видно из ряда частных свидетельств, источником его музыки являлась глубокая потребность к массовому действию. К сожалению, при выборе либретто для своих опер Штраус неоднократно позволял увлечь себя в мир мифологических аллегорий, которые были чужды массам. В этом заключается неразрешимый конфликт его творчества.

Трезвая оценка взаимоотношений между искусством и народом, между идеологической подготовкой и практическим осуществлением была не под силу Штраусу с его мировоззрением. Он не отдавал себе ясного отчета в том, что классовая борьба пролетариата приведет к созданию такого общественного строя, при котором возникнут совершенно новые отношения между трудящимися и культурными ценностями. Он видел только опьяненную успехами капиталистического развития крупную буржуазию, покровительствовавшую искусству, и прогрессивных буржуа,

благосклонно относившихся к его музыке; но он не признавал исторической роли рабочего класса и не предвидел его будущего. Все же Штраус был многим обязан знанию мыслей и чувств простых людей. Он отдавал себе отчет в непрочности общества, извлекавшего пользу для себя из своего «образования», общества, думавшего только об удовлетворении своих материальных потребностей и удобств и представлявшего в действительности интересы реакционной партии. (На старости лет композитор нашел меткие слова для характеристики разношерстной публики, рассказывая в письме к Иозефу Грегору о баронессе Ротшильд, которая «в течение одной зимы 23 раза смотрела одну из самых тупоумных оперетт, в то время как мой шофер и горничная Анна, если я предоставляю им право выбора, предпочитают послушать «Мейстерзингеров», а не «Веселую вдову.») Мог ли Штраус сомневаться в том, что каждая художественная концепция определяется социально-экономическими условиями? Опыт показал, что большая часть его оперных и оркестровых произведений, вполне соответствовавших по духовному и музыкальному уровню культурному состоянию буржуазного общества времен империи и Венской республики, имела исключительную популярность и приобрела международное значение.

После стихийного успеха, выпавшего на долю «Дон-Жуана», молодой Штраус принялся за изучение Шопенгауэра, Ницше и Штирнера. Позднее, вскоре после создания «Гунтрама» и «Заратустры», он освободился от трагического пессимизма этих мыслителей угасавшего столетия. Расовая теория Гобино и мистическая «очистительная сила» вагнеровского «Парсифаля» (которого он высоко ценил как музыкальное произведение) не оказали на него никакого влияния. С этих пор в творчестве молодого композитора отсутствуют элементы вычурности, надуманности, болезненности. Тот самый Ницше, которого он только недавно воспевал, видел теперь в лице Штрауса «одного из тех, кто обладает всеми свойствами современной души, но, вместе с тем, достаточно силен, чтобы исцелить все болезненные явления». На первый план выступает интерес к событиям из эпохи классической древности. Античный мир, гетевский Веймар, романтическое совершенство Тристана — таковы его новые идеалы. На протяжении

всей жизни Штрауса может быть прослежен путь его творческого развития, начавшийся на рубеже двух столетий в атмосфере упоения чувственно-земными элементами искусства и завершившийся обращением в зрелые годы к классике в духе Гёте. Признание законов классической красоты, обоснованных Винкельманом и облеченных в чеканную форму Гёте, все более ясно выдвигается на первый план в мировоззрении Штрауса, в сочетании с неподкупно-критическим отношением к культурно-исторической эволюции современности. В последние годы творчества усиливается интерес к философии Платона, к его диалогам.

Каково было отношение к религии? Христианство не играло значительной роли в жизни Штрауса. Вот что сказано по этому вопросу в оставшихся после смерти записках: «Впервые я познакомился с произведениями Ницше во время пребывания в Египте. На меня особенно большое впечатление произвели его полемические высказывания по адресу христианской религии; они укрепили и обосновали ту бессознательную антипатию, которую я питал по отношению к христианству с пятнадцатилетнего возраста из-за того, что оно освобождало верующих (путем исповеди) от личной ответственности за их поступки и мысли». В «Гунтраме» молодой композитор четко выразил эти взгляды. Слова Гунтрама: «Моя жизнь устанавливает законы для моей души. Бог говорит со мной только через меня самого» — соответствуют взглядам автора оперы. Не без причины во всем внушительном творческом наследии Штрауса отсутствуют духовно-религиозные произведения в настоящем смысле этого слова. Пожалуй, только в «Гимне» и в «Немецком мотете» Штраус, вдохновленный кротко-благоговейными словами поэта Рюккерта «Творение все почило! Во мне лишь бодрствуй, мир!» творил в порыве благочестивого волнения. Напротив, при сочинении «Легенды об Иосифе» душа его не лежала к «целомудренному Иосифу-богоискателю», а к тому, что ему не нравилось, ему трудно было создавать музыку. Единственное граничащее с религиозным чувством поклонение, которое Штраус допускал, относилось к «вечно прекрасной природе». (В «Альпийской симфонии» он первоначально предполагал создать вторую часть, под названием «Антихрист», в которой, после впечатлений, вызванных зрелищем альпий-

ской природы, хотел изобразить и душевные переживания.) Тот, кто знаком с «Дафной», знает, что самая вдохновенная музыка Штрауса тесно связана с его поклонением всемогуществу природы. Попутно следует отметить, что в позднейшие годы Штраус увлекался «Религией классики» Леопольда Циглера и к моменту кончины не принадлежал к какой-либо вере.

«Современник» бывал иногда и «несовременным». Смолodu хорошо обеспеченный, композитор всегда оставался справедливым человеком и возмущался, когда ему приходилось сталкиваться со случаями недооценки отдельных выдающихся талантов, даже тогда, когда дело касалось прошедших времен. Когда в 1911 году была опубликована автобиография Вагнера, Штраус отозвался на это событие следующими словами в письме к Гофмансталу: «Это действительно трогательная книга, и ее нельзя читать без умиления. Какая творческая мощь при безотрадной жизни! Его судьба — одна из самых печальных глав истории немецкой культуры». Обращает на себя внимание тот факт, что Штраус, будучи генеральным музыкальным директором при дворе Вильгельма II, принимал живое участие в борьбе трудящихся за восьмичасовой рабочий день и был одним из первых музыкантов 90-х годов прошлого столетия, включивших социальную тематику в свои песенные сочинения. Мало того, молодой придворный дирижер не побоялся публично исполнять совместно с Людвигом Вюльнером такие вызывающие по тому времени песни, как «Рабочий» («У нас есть постель, у нас есть ребенок, жена моя»), «Каменщик», «К моему сыну» на слова Демеля и Хенкеля. В пользу знаменитого композитора и дирижера говорит и тот факт, что в статье, появившейся в печати в 1914 году, он энергично выступал в защиту требований оркестровых музыкантов: «Известен ли хотя бы один случай, когда в наших парламентах можно было услышать выступление по поводу перегрузки работой и голодной заработной платы наших честных тружеников оркестра и хора?» Позднее, в период с 1919 по 1924 год, когда Штраус был директором Венской государственной оперы, он по-прежнему оставался отзывчивым товарищем. Когда Франц Шальк приветствовал его при вступлении в должность в присутствии всего коллектива театра, Штраус в своей ответной речи сумел

найти следующие, в высшей степени характерные слова: «Прежде всего приношу благодарность за выраженное мне доверие... Я буду всеми силами стремиться использовать мое влияние для укрепления вашего общественного положения и исполнения всех ваших требований, в особенности тех, которые связаны в эти трудные дни с борьбой за улучшение жизненных условий всех работников оркестра, хора, балета, оперной сцены...» Трагично, что ответственная деятельность Штрауса в Вене потерпела в конечном счете крушение, натолкнувшись на бессмысленные бюрократические рога́тки. Вскоре после своего шестидесятилетия он подал в отставку, главным образом потому, что ему было отказано в организации специальной сцены для проведения репетиций и склада декораций. Из-за сцены для проведения репетиций... Был ли Штраус огорчен своей отставкой? По-видимому, нет: «Прошу принять к сведению, что я не сержусь, не чувствую себя обиженным и всегда с большой радостью буду вспоминать о прекрасных часах, проведенных мною на службе искусству в Государственной опере...»

Несмотря на то, что у Штрауса никогда не было недостатка в творческой и дирижерской работе, он с большой энергией взялся в конце XIX столетия за разрешение ряда вопросов, связанных с улучшением охраны авторских прав немецких композиторов. Только ли ради личных интересов предпринял он это большое дело, которое должно было обеспечить творческим работникам независимость от меценатов и предпринимателей, а также освободить их от «благодетелей» капиталистической системы? Штраус отлично знал, что и среди музыкантов имеются тысячи людей, наживающихся за счет чужого труда. Основанное в 1898 году Штраусом совместно с другом его молодости, юристом и музыкантом Фридрихом Рёшем и Гансом Зоммером «Товарищество немецких композиторов» сыграло значительную роль в оздоровлении материального положения творческих музыкальных деятелей. Лишь постепенно та часть коллег, которая первоначально считала, что проект угрожает их интересам, осознала социальное значение нового законопроекта об авторском праве, внесенного Штраусом и Рёшем в германский рейхстаг. Лишь с течением времени поняли значение работы, которую оба друга

с их дальновидными художественно-социальными взглядами проделали в запущенной до этого области, работы, представляющей собой значительный вклад в дело освобождения композиторов от власти алчных дельцов. Ведь до этого все считали нормальным, когда произведения, создаваемые композиторами, оптом скупались издателями и становились их собственностью. Штраус, как поборник прав композиторов, занял передовое место в общественной жизни. (Характерно, что свободомыслящий парламентарий Эжен Рихтер, не разобравшись в сути дела, обругал Штрауса, назвав его «музыкальным аграрием»). Фактически параллельно с лозунгом «рабочий против предпринимателя» возник новый лозунг: «творческий работник против издателя» (Копш). «Если целью рабочих физического труда являлась борьба за право осуществлять действительное влияние на положение вещей, за право самостоятельно располагать продуктом своего труда, то работники умственного труда во главе с композиторами, которыми руководил Рихард Штраус, также требовали права свободно распоряжаться своими произведениями, чтобы обеспечить себе базис для существования...»

Здесь не было места сомнениям: материальная сторона была поставлена на службу творческим интересам. Человек делается композитором не для того, чтобы получать денежные доходы, а получает деньги, чтобы иметь возможность быть композитором. Коммерческое музыкальное предпринимательство в эпоху культурного кризиса империализма неизбежно оказывало свое влияние и на музыкантов, боровшихся за осуществление своих профессиональных прав. В 1903 году, при основании «AFMA» (общества по охране авторских прав на музыкальных сценах), вновь разгорелась ожесточенная борьба вокруг вопроса о выплате членам союза авторского вознаграждения. В не менее бурной обстановке образовалось в 1915 году «GEMA» (товарищество по охране авторских прав при постановке музыкальных произведений). Тогда в повестку дня был включен вопрос о том, чтобы сломить сопротивление издателей и концертных агентств. Особенно сопротивлялись издателям, никак не желавшие согласиться с тем, что авторскими правами могут распоряжаться не только отдельные личности, но и все члены общества в целом. Когда в 1925 году

Рёш скоропостижно скончался, Штраус напутствовал его у гроба следующими прекрасными словами: «Рёш боролся с законодательной властью за права немецких композиторов, ему они обязаны своим достоинством и независимостью в отношении издателей... Мы можем отплатить ему только тем, что поклянемся здесь продолжать его дело в том же направлении, никогда не упуская из виду поставленной им перед нами цели, ни на шаг не отступая с предуказанного им пути».

Цель, ради которой товарищество вело упорную борьбу со дня основания, заключалась в продлении действия закона об охране авторских прав до пятидесятилетнего срока. Еще в 1928 году, во время международной конференции, состоявшейся в Риме, ни германское правительство, ни издатели не соглашались на положительное разрешение вопроса. И только много позже закончилась длившаяся около 50 лет борьба за введение нового положения об авторском праве в духе известной Бернской конвенции...

Какое серьезное значение Штраус придавал изданию закона об охране художественных произведений от посягательства разного рода предприимчивых халтурщиков, свидетельствует следующее обращение, опубликованное им в тридцатых годах. «Надо признать, что в области охраны материальных интересов авторов имеется улучшение... Что касается защиты авторских и идеи ных интересов, то необходимо подчеркнуть, что она продолжает оставаться недостаточной. Наиболее важным делом с идейной точки зрения является защита неприкосновенности художественного произведения. Предусмотренная законопроектом охрана личных интересов автора явно недостаточна. В интересах длительного сохранения духовных богатств нашего народа и всех вообще наций, мы настаиваем на том, чтобы закон навечно оберегал неприкосновенность всех вообще художественных произведений. Это требование имеет в виду защиту от искажающей переработки, от какого бы то ни было другого коверкания, от заимствований и плагиатов с целью извлечения коммерческой выгоды. Эксплуатация произведений искусства должна рассматриваться как расхищение национальных сокровищ и должна быть соответствующим образом наказуема...» Золотые слова, сохраняющие свое значение и по сей день! «Пока могут появ-

ляться такие произведения, как «Дом трех девушек»⁵... нельзя вообще всерьез говорить об авторском праве», — имел обыкновение говорить Штраус.

Другая платформа «музыкальной биржи» того времени была представлена основанным Листом в 1861 году «Всеобщим немецким музыкальным союзом», который ежегодно устраивал музыкальные торжества. Именно Штраус, взяв на себя выбор произведений современных композиторов для исполнения в соответствии с программой-статусом союза («обязанность содействовать развитию немецкой музыкальной жизни в духе прогресса») в противовес к проводившейся ранее консервативной линии добился решительного поворота в сторону прогресса. Если сопоставить забытые теперь имена знаменитостей, произведения которых исполнялись в концертах союза, с теми, что появились на афишах по выбору Штрауса после того, как в 1901 году он стал его президентом, то перелом станет ясно виден. Имена Малера, Регера, Пфиффнера, Шиллингса и многих других стали появляться с тех пор на музыкальных фестивалях, благодаря товарищескому отношению Штрауса. Необходимо сказать и о том особенно импонирующем в настоящее время внимании к творчеству современников, которое проявил Штраус при организации цикла «Современные концерты» в исполнении оркестра берлинских музыкантов под его управлением. Для характеристики человечности Штрауса и отсутствия малейшего самомнения при оценке произведений других авторов приведем следующие его слова, относившиеся в данном случае к второразрядному композитору: «Предоставьте времени судить! Когда кого-нибудь переоценивают, это неважно! Лучше двадцать раз переоценить, чем закрыть кому-нибудь путь! Главное в том, чтобы человек желал и умел...» Ему доставляло удовлетворение, когда удавалось «вывести на дневной свет молодой и крепкий талант...» Впрочем, никто не был удивлен, когда через несколько лет перегруженный работой Штраус отказался от руководства «Всеобщим немецким музыкальным союзом». Да и сам Штраус не мог воспрепятствовать тому, что музыкальные торжества, устраивавшиеся обществом, все больше становились делом избранных знатоков.



Чтобы понять, какое необычайное впечатление произвело в свое время исполнение таких произведений, как «Дон-Жуан» или «Потухший огонь», необходимо прочитать газетные статьи той эпохи, по-детски наивные, полные негодования, совершенно непонятного в наши дни. Когда вдохновленный поэзией Ленау молодой Штраус в своей гениальной виртуозной поэме поднял голос страстного протеста против подавления чувственности в буржуазном обществе, задающие тон круги придворного света и реакция поморщили нос. Когда же молодой бунтарь в борьбе против лицемерия и ханжества распространил яд безнравственности на оперную сцену, осуществив постановку своей оперы «Потухший огонь», многие решили поставить крест на будущем Штрауса. Уже во время переговоров о постановке этого произведения на сцене Берлинской придворной оперы возник бурный конфликт между администрацией театра и композитором — придворным дирижером. Дело закончилось грозным письмом Штрауса к художественному руководителю оперы Пирсону (игравшему и впоследствии бесславную роль).

«В качестве вывода из всех этих переговоров, — писал Штраус Пирсону, — покорно позволяю себе сообщить Вам, что я со всей учтивостью и благодарностью раз и навсегда отказываюсь как от чести впервые поставить оперу «Потухший огонь», так и от привилегии увидеть на сцене Берлинского оперного театра постановку какого бы то ни было моего драматического произведения». Штраус предоставил право первой постановки молодому, энергичному Эрнсту фон Шуху в Дрездене и осуществил свою угрозу также и в отношении своих последующих опер. Он сразу оценил все преимущества Дрезденской оперы как места для премьер своих сочинений. Особенно после смерти послушного иезуитам саксонского короля Георга здесь широко распахнулись двери для новейших произведений театрального искусства и живописи. Помимо того, благоприятная для искусства атмосфера Дрездена показалась композитору значительно более подходящей для «штраусовской премьеры», чем воздух столичного Берлина. Когда в 1902 году Берлинская опера не смогла все же пройти мимо «Потухшего огня», находившаяся в плену своих узких, ханжеских религиозных взглядов императрица поставила вопрос об

отстранении Штрауса от должности. Да и в Дрездене молодому композитору пришлось вести борьбу против разного рода «сомнений морального порядка» — незадолго до премьеры он был вынужден обратиться к Шуху со следующим призывом: «Прошу Вас, ничего не смягчайте. Если у моей оперы отнять присущую ей язвительную остроту, то ее постигнет успех, основанный на недоразумении, от которого я охотно отказываюсь; лучше крупная неудача, но зато буду иметь возможность сказать в лицо всему обывательскому сброду парочку основательных грубостей и несколько очищающих мозг и печень дерзостей».

Особую главу представляет собой в жизни Штрауса его отношение к тогдашнему императорскому двору. Первый музыкальный деятель «немецкого рейха» того времени был не особенно высокого мнения о представителях династии Гогенцоллернов. Он мог себе позволить независимое поведение и не стремился купаться в лучах славы Вильгельма II подобно толпе других, ныне забытых людей. Хладнокровно отнесся он к известному замечанию кайзера «все это направление мне не по душе» и, в свою очередь, не скрывал, что ему мало симпатичны царившие при дворе вкусы (как известно, кайзер увлекался «Северной звездой» Мейербера). Между жеманной ограниченностью придворной клики и свободным мироощущением Штрауса существовали далеко идущие противоречия. Только один раз кайзер, поддавшись на уговоры своего сына-кронпринца, присутствовал на представлении оперы «Кавалер роз», которое он покинул со словами: «Эта музыка не по мне!» Еще менее мог он понять автора «Саломеи». Ознакомившись с текстом либретто, он сказал своему интенданту Георгу Гюльзен-Гизелеру: «Жаль, что Штраус сочинил эту «Саломею»; вообще я очень расположен к нему, но этим он причинит себе страшный ущерб». (И Штраус в своих воспоминаниях добавлял: «Этот «ущерб» дал мне возможность построить виллу в Гармише»). Разрешение на постановку «Саломеи» на сцене Берлинской придворной оперы кайзер дал только после того, как Гюльзену пришла в голову гениальная мысль показать в конце, для успокоения впечатлительных умов, восходящую на фоне ночного неба Вифлеемскую звезду. словно это могло способствовать превращению принцессы Иудеи в христианского ангелочка! Заслуживает

внимания и реакция кайзера на постановку «Электры». Одно из наиболее грозных, уничтожающих суждений по поводу этого новейшего произведения композитора, приведшего в ужас бюргеров, флигель-адъютант кайзера передал интенданту со следующим примечанием: «Его величество предполагает, что Вы согласны с этим господином».

События, вызванные к жизни постановкой «Кавалера роз» на сценах придворных оперных театров Дрездена и Берлина, имели трагикомический характер. Едва миновала блестящая премьера в Дрездене, как Шух решился «обезобразить и искалечить» обильно уснащенный эротическими подробностями рассказ Окса; в таком же виде он исполнялся затем и в Берлине. Протест Штрауса был составлен в самых резких тонах. «С артистом так нельзя обращаться. Так обращаются разве только с вахмистром гвардейской кавалерии... Вы пишете, что сокращения, сделанные в «Кавалере роз», дали всего лишь пятнадцать минут. Стоит ли из-за таких пустяков нарушать архитектуру художественного произведения? Тут что-то неладно. Причина кроется в другом. Аристократ, который на сцене ведет себя так, как очень многие аристократы ведут себя при дворе или в своих имениях, не встречает к себе благосклонного отношения со стороны высокоаристократического господина главного интенданта... Камергер двора его величества не может быть подлецом. Вот почему сделана купюра. Не потому, что текст слишком длинный. Господин фон Гюльзен мне откровенно признался в этом» (из письма к Шуху)... Однако в то время как в Дрездене удерживались в определенных границах, при Берлинском дворе в либретто Гофманстала нашли столько «предосудительного» и рискованного, что Гюльзен умолял Штрауса «пройтись по всему тексту смягчающей хозяйской рукой и распорядиться по своему усмотрению...» В конце концов интендант решил самолично переделать стихотворный текст либретто и сделать его приемлемым для придворного театра. Какое смятение мог внести в высочайшие умы вид столь большой кровати на сцене!.. Станным кажется нам теперь поведение одной певицы, занимавшей первое положение на одной из придворных оперных сцен, которая возвратила партию Маршалыши с просьбой освободить ее от участия в «двусмысленном» по характеру произведении.

«Какую змею я вскормил на своей груди», выразился как-то кайзер в разговоре с Шухом, имея в виду «модернизм» Штрауса, и весь Берлин облетел этот анекдот о вскормленной при дворе змее. Тепловато-корректные взаимоотношения между монархом и его генеральным музыкальным директором временно приняли более дружеский характер после того, как было принято посвящение двух сочиненных Штраусом военных маршей, не особенно воинственных по звучанию. «Его высокомилоостивейшему величеству императору Вильгельму II всеподданнейше посвящается в знак глубочайшего благоговения»: по-видимому, это посвящение не так-то легко далось Штраусу, никогда не отличавшемуся раболепием. Однако свои излюбленные «придворные оперы», наподобие «Роланда Берлинского», кайзер и впредь вынужден был заказывать Леонкавалло и другим известным знаменитостям того времени.

*

Общеизвестен тот факт, что Штраус не только очень быстро нашел общий язык с новым режимом Веймарской республики, но и в 1933 году сумел приноровиться к весьма спорной культурной политике нацистского режима. Сомнение вызывает его общественное, вернее политическое поведение, особенно в первые годы фашизма, когда он временно нес бремя председательствования в «имперской музыкальной палате». Композитору было тогда около семидесяти лет и, по-видимому, он предполагал использовать свой авторитет в качестве посреднической и уравнивающей силы. (Он писал, оправдываясь, Стефану Цвейгу: «Я принял пост президента «имперской музыкальной палаты» только ради того, чтобы предотвратить зло».) Когда встал вопрос о том, быть или не быть немецкой культуре, когда нужно было найти такую форму протеста против нацистского деспотизма, которая была бы возможна для деятеля типа Рихарда Штрауса, у него не хватило на это сил, как, впрочем, и у многих других буржуазных художников того времени. Слишком поздно (летом 1935 года) он сделал для себя единственно правильный вывод, отказавшись от всех постов, за исключением председательствования в «постоянном совете международного

сотрудничества композиторов», основанном в 1934 году И, все же: что это был за ненадежный «музыкальный министр иностранных дел рейха» (Мозер)! Да и как вообще мог Штраус внутренне прийти к какому-то соглашению с «коричневой культурой»? Трудности начались уже вскоре в узком кругу его семьи: его невестка и внуки подпали под действие нацистского расового законодательства, которое настигло также его еврейских друзей, его издателя и многих сотрудников. В виде ряда мелочных, каверзных мероприятий они коснулись его жизни и творчества, и он был вынужден признать, что все эти явления коренятся в самом существе нацистского государства, враждебного настоящей культуре. Из письма к Юлиусу Копшу, написанного осенью 1934 года, видно, что Штраус уже в то время понимал, насколько он отдалился от нацистов. «16 октября я не смогу быть в Берлине. Кроме того, во всех этих заседаниях я не вижу никакого толка. До меня дошли сведения, что применение закона об арийском происхождении будет усилено и предстоит запрещение «Кармен»! Не имею ни малейшего желания принимать активное участие в подобного рода позоре, тем более, что сам принадлежу к числу осуждаемых... Мое время слишком драгоценно для меня, чтобы я мог в дальнейшем участвовать в этих дилетантских безобразиях».

Могли ли национал-социалисты согласиться на то, что первый музыкант Германии избрал в качестве автора либретто для своей новой оперы «Молчаливая женщина» «неарийца» Стефана Цвейга, сменившего Гофманшталя, который умер в 1929 году? Штраус очень скоро почувствовал, какое сопротивление оказывалось постановке его нового произведения. Желая, по-видимому, избежать международного скандала, Гитлер разрешил, наконец, летом 1935 года осуществить премьеру в Дрезденской государственной опере. Однако одновременно последовало указание министерства пропаганды не упоминать имени Цвейга в программах и в критических статьях нацистской прессы, ограничившись ссылкой на то, что либретто является «свободной переработкой текста Бен-Джонсона». Штраус, имевший мужество осенью 1935 года выступить в Виши на концерте памяти скончавшегося французского композитора Поля Дюка, еврея по происхождению, настоял на том, чтобы

фамилия Цвейга была напечатана в программах на надлежащем месте. Вскоре разразилась катастрофа. Под впечатлением неутешительных обстоятельств, сопровождавших дрезденскую премьеру, он отправил Цвейгу письмо, полное недвусмысленных, энергичных выражений по адресу администрации Дрезденского театра и нацистского режима. Письмо было перехвачено по пути в Мариенбад. Согласно свидетельству Эрхардта, Штраус коротко и ясно заявлял, что никому не позволит вмешиваться в его творческие дела и будет настаивать на том, чтобы Цвейг написал либретто и для его следующей оперы. Для этого потребуется не менее двух лет, писал Штраус в письме к Цвейгу, а задолго до этой поры с нацистами успеют окончательно разделаться. В результате вскрытия этого письма «Молчаливая женщина» не только была снята с репертуара в Дрездене после третьего представления, но и осуждена на действительное молчание и в других городах, отправившись, по выражению Штрауса, по пути, ведущему в «концентрационный лагерь при имперской театральной палате». Глубоко удрученный композитор оказался в плену у буржуазной свободы и со скрежетом зубовным переносил ход вещей: великан, унижаемый карликами. «Я нахожусь впрочем в таком подавленном настроении, что сомневаюсь, смогу ли я еще когда-нибудь сочинить хотя бы одну ноту», — писал он в ту несчастливую осень венскому историку Иозефу Грегору. В отношении сотрудничества с Цвейгом он последовательно продолжал вести свою линию и переписывался с ним относительно написания текста к новой опере. «Вы были и будете автором текста моих опер», — писал он Цвейгу и только тогда был вынужден прекратить дальнейшие хлопоты в этом направлении, когда сам писатель, не желая подвергаться опасности, отказался от совместной работы. Но и после этого, когда по рекомендации Цвейга, его заменил Грегор, сотрудничество окончательно не прекратилось. Влияние Цвейга на новые либретто продолжало оставаться значительным до того времени, когда была создана «Даная».

С этих пор правительственные круги стали проявлять сдержанность в отношении всех выступлений и поступков старого композитора.

Недружелюбные взаимоотношения с нацистским режимом проявились в день восьмидесятилетия композитора. По сравнению с другими культурными «событиями» тех лет он почти не отмечался. Только в Вене и в Дрездене по настоянию Фуртвенглера были скоропалительно организованы неофициальные «Штраусовские дни», и пресса, следуя указаниям свыше, ограничилась чествованием произведений композитора, не касаясь личности юбиляра.

Некоторый свет на таинственную обстановку тех дней проливает следующее сообщение Зигфрида Мельхингера: «В 1944 году в Вене был организован парадный спектакль по случаю восьмидесятилетия Штрауса. После окончания представления многочисленные люди, спешившие из государственной оперы к себе домой, не могли пройти по затемненным улицам до тех пор, пока не отъехал рейхслейтер фон Ширах. Я стоял, стиснутый толпой, представлявшей сплошную стену из людей, огражденную оцеплением. Когда я обернулся, то увидел позади себя высокого господина с двумя мальчиками, которых он держал за руки. Это был Рихард Штраус со своими внуками».

С 1943 года тайная полиция запретила Штраусу выезжать в Швейцарию, где он любил отдыхать. Вскоре Геббельс начал свою тотальную войну, выразившуюся в закрытии всех немецких и австрийских театров, и несомненно это запрещение не случайно было объявлено перед уже назначенной премьерой оперы Штрауса «Любовь Данаи» в Зальцбурге. Вместо открытого спектакля в августе 1944 года состоялась только генеральная репетиция для специально приглашенных гостей...

Наивно коварный характер ухищрений, к которым прибегали нацисты для того, чтобы преуменьшить значение личности композитора, виден из ряда официальных художественных изданий тех лет. В книге «Люди Германии, 200 портретов и жизнеописаний» (издательство Эрнст Штейнигер, Берлин, 1938 год), фигурировали деятели немецкой истории вплоть до конца второй мировой войны. Среди других там были Бисмарк, Крупп, Людендорф, музыканты Брукнер, Вольф, Рeger, но о Штраусе в ней не упоминалось. Ведь, по мнению Геббельса, Штраус был всего лишь «декадентствующим эротоманом».

Штраус и его противники... Так же, как в направленной против Дрезде вступительной статье в журнале «Утро» («Der Morgen») он доказал абсурдность лозунга



Карикатура на Рихарда Штрауса — автора «Жизнь героя» (1898)

о путанице в музыке, так и в поэме «Жизнь героя», применив диссонансирующие звуки для изображения воинственных кликов, он безжалостно высмеял своих критически настроенных «врагов». Нигде он так беспощадно не бичевал сущность и бесчинства своих противников, как в этом

музыкальном произведении («очень резко и остро» — гласит ремарка к теме 'ссоры, исполняемой флейтами). Штраус всегда властно расправлялся с подобными современниками, с чувством собственного достоинства реагируя на «неразумную или злонамеренную критику». Так поступал он в отношении Дрезеке и Гёлера, которые были его наиболее ярко выраженными, ожесточенными противниками на исходе столетия. Так же действовал он и позднее в отношении одного нетерпимого гамбургского музыковеда, которого еще в последние годы жизни (в письме к автору настоящей книги) с жестокой иронией называл «недозрелым господином Гансликом». («Будем молча продолжать работать!»)... С большим остроумием давал семидесятипятилетний Штраус волю своим чувствам, когда его раздражали разногласия, возникавшие между ним и его издателями. (Уместно напомнить, что еще Бетховен называл их разбойниками). Однажды, когда Штраус не сдал издательству «Боте и Бок» обещанный сборник песен, издатели обратились в суд. В ответ Штраус сочинил цикл сатирических песен под названием «Зеркало торгаша», на слова Альфреда Керра, со следующим эпиграфом:

Искусство торгашу не в счет,
Когда корысть — его стремление,
И смерть он музыке несет,
Чтобы добиться просветленья.

«Торгашами» были директора издательства Боте, Бок, Газе и Шотт, и заглавия песен именно их имели в виду. Когда берлинское музыкальное издательство нашло, что нападки на беззастенчивые обычаи некоторых издателей являются слишком злой шуткой и отказалось от печатания сборника, возникли, как своеобразное «возмещение убытков», три песни Офелии из шекспировского «Гамлета» и три — из «Книги недовольства Рендш Намэ» из «Западно-восточного Дивана» Гёте. Эти колющие песни характерны для взаимоотношений художника и предпринимателей в период кризиса буржуазного строя.

На оперной сцене Штраус полемизировал со своими «врагами» только в «Потухшем огне». (Даже в автобиографическом «Интермеццо», насыщенном несколько наивной критикой содержания и формы своей супружеской

жизни, он очень кротко касается всего того, что выходит за пределы ограниченного семейного круга.) Сатирическое содержание оперы «Потухший огонь» имеет в виду мещан его родного города Мюнхена, занявших в свое время неприязненную позицию в отношении Рихарда Вагнера и отказавших самому Штраусу в должном уважении. Во время монашеской проповеди, с которой Кунрад обращается к своим согражданам, мюнхенцам, это совершенно ясно выражено в тексте либретто Эрнста фон Вольцогена:

Не в меру отважным для вас был он—
И дерзкого выгнали вы вон.
Но с ним ваш злейший враг не исчез:
Все снова и снова он в драку лез,
Ведь много смелых и честных бойцов
Сюда тянулось* со всех концов —
Птиц перелетных, чтоб, здесь осев,
Гнезды вить на вершинах деревьев.

Будучи баловнем своей эпохи, Штраус создал мало произведений, имевших непосредственно отношение к злободневным политическим событиям. По существу, все наиболее актуальные острые вопросы и умозрительные заключения внушали ему отвращение еще со времен появления «Потухшего огня». Да иначе как бы он мог написать такие высокохудожественные, требовавшие немалого духовного напряжения произведения, как его «большие оперы», — музыку для «знатоков и любителей», согласно излюбленному определению буржуазной музыкальной эстетики. Лишь немногие из его крупных сочинений в какой-то степени отражали национализм и помпезность императорской Германии. Помимо военных маршей, королевского и парадного, и «Песни барда», к их числу относятся такие созданные по заказам сочинения, как праздничная музыка по случаю золотой свадьбы великого герцога Веймарского Александра и «торжественного въезда рыцарей иоаннитского ордена». После 1933 года Штраус отдал дань духу времени, написав «Японскую торжественную музыку» по

* В подлиннике неперевоаемая игра слов: Wagner означает и «дерзкий» и фамилия Вагнер; Strauss — «поединок», «драка» и фамилия Штраус; «Wohlzogen» — «ведь тянулись» и фамилия Вольцоген.

случаю 2 600 годовщины со дня основания Японской империи и «Олимпийский гимн».

Опера Штрауса «День мира» свидетельствует об его интересе к теме прочности человеческого общества. Еще в молодости, в своей первой опере, он высказался за идею мира, создав песню мира, исполняемую главным героем Гунтрамом («Я вижу мир, на розовеющем вечернем небе он парит словно серафим на крыльях, защищая земли и моря»). Много позднее, летом 1938 года, накануне новой опустошительной бойни, зрелый композитор вновь поставил вопрос: война или мир? Неужели война должна была стать арбитром, решающим судьбы человечества? Штраус решил показать на материале одного частного эпизода Тридцатилетней войны мучительное рождение духа мира после долгого периода ужасающего национального разброда и обнищания. Изображена борьба коменданта осажденного, изголодавшегося города, ожесточенное упорство верного своему долгу офицера, безжалостного к находящемуся в бедственном положении народу. Большим недостатком либретто, написанного Иозефом Грегором, является то, что мир все-таки не завоевывается и приходит в последнюю минуту как чудо... Наконец, несколько слов о «Любви Данан». Своеобразен сюжет этой оперы, повествующей о губительной власти золота, когда оно попадает в руки тех, кого оно поработывает; в идеологическом отношении здесь много неясного, и она не принадлежит к числу произведений, прокладывающих какой-то новый путь.

Трудно поверить, что во время первой мировой войны Штраус, по-видимому, остался в стороне от величайшего всеобщего напряжения, ушел от действительности в далекий мир сказок при создании «Женщины без тени», написал для «Ариадны» новое воздушно-грациозное сценическое вступление и, наконец, спустившись с высот искусства на прозаическую землю, создал «Интермеццо». Такая степень уединения художника способна вызвать удивление. Однако если присмотреться более внимательно, можно найти (в противовес другим известным представителям буржуазной музыкальной культуры) немало личных высказываний, свидетельствующих о весьма критическом отношении к разворачивавшимся событиям. Так, когда началась война, Штраус отказался поставить свою подпись под

шовинистическим манифестом немецкой интеллигенции. Гофмансталю, в переписке с которым он обычно лишь мимоходом касался мировой войны, он тогда писал: «Среди всего безрадостного, что приносит нам переживаемое время, единственное спасение в прилежной работе...» «Только труд может дать нам утешение, только он может способствовать победе...» В характерном письме, написанном в 1916 году, в котором Штраус говорил о своем «большом таланте к оперетте», об ощущавшемся им призвании стать «Оффенбахом XX века», он настаивал на создании «политико-сатирической пародии в самом остром стиле» на события первой мировой войны. Какой смелый план, к сожалению, оставшийся неосуществленным! Наконец, в письме к другу, написанном на третьем году войны, отчетливо вырисовываются убеждения Штрауса — человека и художника на фоне эпохи. «Достаточно печально, что зрелые и серьезные деятели, преданные искусству, вынуждены работать с оглядкой на людей, для которых «великое время» является только предлогом для показа своих собственных весьма умеренных достижений, которые рады использовать представившийся случай, чтобы обесславить подлинных художников, выдать их за пустых эстетов и плохих патриотов. Они забывают, что в мирное время я создал «Жизнь героя», «Песню Барда», боевые песни, военные марши, а теперь, ввиду грозных событий, благоговейно молчу, в то время как они используют благоприятную конъюнктуру и, под покровом патриотизма, пускают в ход разного рода дилетантский хлам. Делается противно, когда читаешь в газетах о возрождении немецкого искусства, в то время как еще двадцать лет тому назад Рихарда Вагнера, наиболее немецкого деятеля, упрекали в «романтической страсти». Или когда читаешь о том, что «Молодая Германия» возвратится с этой «великолепной» войны очищенной, под звон колоколов, тогда как можно будет радоваться, если бедные парни очистятся хотя бы от вшей и клопов, исцелятся от всех инфекций и отвыкнут от убийств».

Однако лучшим памятником безупречного поведения и образа мыслей Штрауса в те военные годы является заслуживающее внимания письмо от 12 февраля 1917 года, направленное Ромену Роллану. В этом письме к француз-

скому другу, которого позднее он назвал «героическим борцом против всех злодейских сил, подготовляющих гибель Европы», он писал о трагической судьбе Европы, глубоко беспокоившей его. «Я очень сожалел, что состояние Вашего здоровья вторично не позволило Вам приехать в Берн. Я убежден, что мои постановки доставили бы Вам некоторую радость и, возможно, что именно «Ариадна» могла бы способствовать некоторому изменению Вашего обобщающего суждения о немецкой музыке, каким я его знаю по «Жану Кристофу». Я надеюсь, что прекрасное солнце, светящее над Женевским озером, вскоре принесет Вам выздоровление. В мае я надеюсь вновь приехать в Швейцарию, чтобы продирижировать произведениями Моцарта; возможно, что мне повезет, и я снова увижу Вас. Я уверен, что получу от личной беседы с Вами большое наслаждение и утешение. Я с удовлетворением убедился, прочитав Вашу превосходную статью, что во многих общечеловеческих и принципиальных пунктах мы сходимся мнениями, несмотря на всю любовь к нашим соответствующим отечествам и восхищение храбростью наших войск на полях сражения. Именно мы, деятели искусства, обязаны всюду и везде сохранять свободу своих взглядов на все прекрасное и возвышенное, поставить себя на службу Истине, которая, в конце концов, словно свет сквозь мрак, пробьется через густую паутину лжи и обмана, окутавшую в данный момент ослепленный иллюзиями мир. К сожалению, в Швейцарии я получил из многих источников самые прискорбные сведения относительно бесчеловечного обращения с бедными немецкими военнопленными, о страшных мучениях, надругательствах и даже пытках, которым они подвергаются со стороны Ваших соотечественников. Какой контраст с тем, что происходит в Германии, Англии и, даже, в Италии, откуда не слышно никаких жалоб! Я всегда желал, чтобы такие люди, как Вы, имели возможность лично увидеть, что делается во вражеской стране и, таким образом, могли создать лучшую и более убедительную основу для своей уравнивающей и разъяснительной деятельности. Может ли это Вас заинтересовать? Я еще ни с кем не говорил по этому поводу, но думаю, что при моих связях можно было бы пригласить Вас приехать весной к нам в Гармиш и там оказать

Вам содействие в ознакомлении с жизнью нашего народа во время войны. Я просил германское посольство в Берне пересылать мне письма, которые, возможно, будут приходить на мое имя, так что Вы можете Ваши письма ко мне заклеивать во второй конверт и адресовать их посольству...» Мог ли так рассуждать художник, который, «обособившись» от окружающего мира, стремился только к «роскоши» и желал своей музыкой отвлечь слушателей от трудностей военных лет? Какое упущение, что не состоялась эта встреча двух выдающихся деятелей немецкого и французского народов в разгар военной шумихи и всеобщей ненависти!

Между тем Штраус, после длительного перерыва, продолжал свою работу над «Женщиной без тени». Интересно проследить за тем, как его первоначальный воинственный патриотизм очень быстро превратился в нескрываемое отрицание «проклятой войны». (В конце наброска первого акта имеется следующая заметка: «Закончено 20 августа 1914 года, в день победы при Саарбурге. Слава нашим храбрым, мужественным войскам!»). Глубокий гуманизм этой музыки неотделим от личных переживаний в годы войны. «В обстановке горестей и забот военного времени была закончена эта опера, как раз в то время, когда при доброжелательной помощи баварского майора Д. удалось предотвратить преждевременный призыв на военную службу моего сына... По-видимому, эти же заботы, неизбежные во время войны, оказали влияние и на партитуру, особенно на середину третьего акта, где чувствуется известное перенапряжение, вылившееся, в конечном счете, в мелодраму», — писал Штраус в своих воспоминаниях. В противоположность «Палестрине» Пфизнера, созданному одновременно, «Женщина без тени» не только лишена пессимизма, но, напротив, насыщена верой в счастливое будущее человечества, и это сближает оперу с нашей современностью.

Значительно большее удивление, чем это произведение, исполненное высоконравственных чувств и проникнутое стремлением к миру, вызвал у современников последовавший за ним венский балет. Обращение композитора к теме о венских сбитых сливках (называвшихся «шлагобер») в тяжелые годы инфляции и полуголодного существования,

в период, непосредственно последовавший за окончанием войны, казалось неоправданно поверхностным. («Я все же имею право писать то, что мне нравится...») В годы установления республиканского строя, когда происходила всеобщая переоценка ценностей и провозглашались новые, противоположные прежним цели в искусстве, Штраус вновь обнаружил свойственные ему чуткость и человечность. Так, в 1920 году он написал воззвание, в котором горячо ратовал за создание в Зальцбурге музыкальных фестивалей. В нем говорилось: «Здание, в котором будут проводиться в Зальцбурге фестивали, должно стать символом света и правды, отблеском мировой культуры... Вся Европа должна знать, что наше будущее в искусстве, особенно в музыке... В наше время, когда духовные ценности стали более редким явлением, чем материальные богатства, когда эгоизм, зависть, ненависть, недоверие как будто бы властвуют во всем мире, тот, кто поддержит нашу инициативу, сделает доброе дело и будет способствовать восстановлению братства и любви к ближнему».

К концу второй мировой войны, умудренный опытом восьмидесятилетнего композитора, еще в первые годы войны очаровавший мир своим «Каприччио», стал уже другим человеком. Остался ли он безучастным к жестоким ударам второй мировой войны и к крушению буржуазного общества, которое когда-то высоко вознесло его? Остался ли он незатронутым национальной катастрофой, жгучим горем народа, ввергнутого в несчастье? Он, любивший свет, природу, людей, был тяжело потрясен, не видел перед собой ничего, кроме конца. Пессимистическое настроение овладело этим всегда жизнерадостным человеком. Когда его в принудительном порядке уплотнили и поселили к нему жителей Гармиша, жилища которых были разбомблены (хотели занять даже его рабочий кабинет), он протестовал под тем предлогом, «что не виноват в возникновении войны и никогда не одобрил бы ее, если бы спросили о его мнении» (Эрхардт). Можно ли сказать, что он внушил себе, что всем доволен? На него нападали сомнения в том, мог ли он вообще обогатить своими произведениями музыку после Вагнера. Несмотря на душевную усталость он все же в полном сознании почти физически ощущал ужас перед теми силами, которые во время кровопролитных ночных

воздушных налетов уничтожали невозместимые культурные сокровища Германии. В его дневнике за 1945 год имеется следующая полная сарказма запись, свидетельствующая о его большом уме, историческом опыте и наблюдательности: «В 1939 году я констатировал: Бранденбургская провинция вновь вошла в состав Германии. Тем временем надувшаяся лягушка Пруссия, называемая Великой Германией, лопнула и политическая роль Германии сыграна до конца. Во всяком случае параллель с разрушенными Суллой Афинами производит потрясающее впечатление. Впрочем, сегодня я прочитал, что еще Лютер сказал: «Германия вся в прошлом». Он не подозревал о руинах Германии наших дней...»

Он был особенно подавлен сообщениями о том, что незадолго до конца войны жертвой налетов англо-американской авиации стали славные своими традициями здания оперных театров в Берлине, Мюнхене, Дрездене и Вене (в такой последовательности). В письме к Вилли Шу Штраус излил свою «скорбь по Мюнхену», в связи с утратой Национального театра: «Я безутешен! Бедный Краусс! Многолетняя, ценнейшая культурная работа обращена в пепел. Горе и отчаяние не способствуют болтливости. Но пожар Мюнхенского придворного театра, здания, в котором состоялись первые представления «Тристана и Изольды» и «Мейстерзингеров», в котором 73 года тому назад я впервые слушал «Фрейшютца», в котором, наконец, мой добрый отец 49 лет трудился в качестве первого валторниста оркестра... это была величайшая катастрофа, обрушившаяся на меня, это безутешное горе, и особенно в моем возрасте, когда не на что надеяться».

Полгода спустя, поздравляя младшего внука с днем рождения, дед вновь вспомнил о своей личной трагедии. Это частное признание Штрауса-человека лучше, чем какой бы то ни было другой документ, свидетельствует о свойственном ему чувстве ответственности за культурные богатства нации, о его любви к родине; это слова великого немца. «Твой двенадцатый день рождения совпадает с тяжелым событием — почти полным уничтожением прекрасной столицы государства. 165 лет тому назад, когда произошло землетрясение в Лиссабоне, люди увидели в этом событии поворотный пункт, вместо того чтобы считать

6*

такowym день первого представления оперы Глюка «Ифигения в Авлиде». Музыка Глюка подводила итог культурной эпохе, продолжавшейся три тысячи лет, и ей навстречу были ниспосланы мелодии Моцарта, в которых проявились все откровения человеческой души, над открытием и толкованием которой трудились мыслители многих тысячелетий. Вспоминая о том дне, когда тебе исполнилось двенадцать лет, помни всегда с отвращением о варварах, злодеяния которых превратили нашу прекрасную Германию в мусор и прах. Все то, что я тебе говорю, ты, возможно, так же мало поймешь, как и твой брат. Когда лет через тридцать ты как-нибудь вновь возьмешь в руки эти грустные строки, ты вспомнишь о своем деде, который почти семьдесят лет подряд трудился на благо немецкой культуры, ради чести и славы своего отечества...» Это чувство глубокой скорби никогда более не умолкало в Штраусе до конца его восьмидесятичетырехлетней многоопытной, честной жизни большого немецкого художника. «...Как часто с глубокой болью вспоминаю я о прекрасном здании Дрезденской оперы, освященном Карлом Мария фон Вебером и Рихардом Вагнером. Там же, под руководством несравненного Шуха, рождались и мои произведения», — писал Штраус в 1946 году из Уши автору этой книги. За несколько месяцев до конца войны, незадолго до смерти, размышляя о выдающихся памятниках великой европейской музыкальной культуры, с которыми были связаны воспоминания о личных многолетних триумфах, давно уже переставший быть «современным» композитор создал наиболее значительное произведение своей старости, элегическую поэму «Метаморфозы».

ПОЗНАНИЕ ЖИЗНИ

Современная буржуазная музыка неотделима от явления декаданса. Так будет всегда, пока будут противостоять друг другу обреченный общественный класс с его культурой и угнетенный класс, борющийся за власть. Декадентской (в том смысле этого слова, какой ему придавал Ницше) является культура, изолированная от живительных сил народной жизни, поставившая себе целью стихийное, анархическое уничтожение всех созданных до нее человеком художественных ценностей. Можно ли считать декадентом Рихарда Штрауса, представителя буржуазного общественного строя и предводителя ранненемецкого модернизма? Не правильнее ли будет считать, что он лишь изображал декадентский мир, временно плененный болезненными, чуждыми жизни сюжетами, но не обрекал себя окончательно в жертву декадансу? В самом деле, многие высокоталантливые представители буржуазного искусства, по меньшей мере первой трети текущего столетия, прибегали к помощи выразительных средств из арсенала современного декаданса, когда между ними и буржуазным обществом возникали противоречия. Однако совершенно очевидно, что после извращенных чудовищ «Саломеи» и «Электры» Штраус должен был принять решение: обратиться ли ему в конце концов к темным или светлым сторонам жизни. Характерно, с какой настойчивостью убеждал в те годы автора «Саломеи» Ромен Роллан:

«В Европе наших дней имеется неудержимое влечение к декадансу, к самоубийству (различное по внешним формам во Франции и в Германии), остерегайтесь этого влечения и не примыкайте к нему. Дайте умереть всему то-

му, что обречено на смерть и живите сами!» Штраус хотел жить. Все, что на исходе XIX столетия время от времени затуманивало его чувства, действуя на них подобно аромату экзотических цветов, вскоре улетучивалось, не оставляя нездоровых следов в сознании этого сына баварской земли. Полный жизненных сил, Штраус без труда преодолевал жизнеутверждающей красотой музыки «Кавалера роз» болезненную раздробленность окружающей среды, в которой противоестественность и удушливая атмосфера возводились в принцип. Штраусу было не по пути с героем романа Томаса Манна «Доктор Фаустус», композитором Адрианом Леверкюном. Озлобление, уединение, отрицание и упадок чужды Штраусу, этому позднему носителю идей классической культуры, славившему жизнь и гуманизм. В 1928 году он писал Роллану, что желает распространять свет и солнце, стремится слиться со своим искусством: «Я хочу доставлять радость и сам в ней нуждаюсь...»

Для Томаса Манна существо немецкой музыки в эпоху позднебуржуазного развития заключается в «абстрактности» и «мистицизме». Но для Штрауса эти отличительные черты модернизма не имеют силы. Присущее композитору декоративное великолепие является своего рода пышным обновлением стиля музыкального барокко. Порой в музыке Штрауса чувствуется упоение собственной мощью, однако оно отнюдь не является результатом холодного расчета или глубокомысленного ухода в себя. Слушатель его музыки никогда не заблудится в дебрях чувствительности, характерных для мистических последователей Вагнера позднейшего периода, из лабиринта которых только немногие нашли выход. Победное шествие Штрауса на фоне волнений и кризисов, терзавших модернистскую музыку в начале нашего века, шумный успех, выпавший на долю его личности и его творчества, основываются на том, что его активное в гражданском отношении искусство оказывало влияние не одностороннее, исходившее с периферии, а многостороннее, исходившее из центра. Сущность этого искусства в предельном использовании всех творческих возможностей в области оперной и симфонической музыки. О чем бы ни шла речь — будь то по-юношески вулканический огонь «Дон-Жуана» или быстро расцветающая лю-

бовная музыка «Кавалера роз», или, наконец, барочный блеск «Немецкого мотета», — что за жизнеутверждающая бодрость звучит в этой музыке! Сколько радости от сознания счастливо воспринимаемого бытия, какое тесное соприкосновение с жизнью, какая вера в человеческий прогресс! Едва ли можно заметить у Штрауса что-либо похожее на изоляцию, свойственную буржуазным художникам, на разлад между жизнью и искусством. Не смутное предчувствие характеризует его творчество, а светлое сознание; не прометеевский вопрос, а жизнеутверждающий ответ; не трагическая борьба, а великолепные свершения. Глубокое проникновение в жизнь, дар предвидения и врожденный демонизм Вагнера превращаются у Штрауса в творческий темперамент, обогащенный выдающимся художественным мастерством. Даже в той опере, сюжет которой составляет борьба за земную тень, музыка полна сияющего света. Слова Риккарды Хух: «О жизнь, о красота» — являются и жизненным девизом Штрауса.

Медлительность внешнего поведения, тонкое чутье и понимание всех житейских вопросов сочетались у Штрауса с той безошибочной ясностью мышления и поступков, которая может быть свойственна только здоровой натуре. В его взгляде не было следов утомления или отчужденности. Стефан Цвейг говорил, что, пожалуй, ни у одного другого музыканта ему не приходилось встречать такие вечно бодрствующие глаза, «отнюдь не демонические, но всегда ясно видящие, глаза человека, отдававшего себе ясный отчет в своих стремлениях». Бесчисленные черты характера Штрауса говорят о его жизнерадостности, о простоте его образа жизни (одна из глав будет посвящена этой теме). Центр тяжести его творчества заключался в его радостном мироощущении. Все естественное, земное, было ему (родственному по духу Людвигу Тома и Людвигу Ганхоферу) гораздо ближе, чем искусственное и надуманное. Сочные, полные жизни чеканные мелодии Барака («Женщина без тени») или Мандрики («Арабелла») более соответствуют его безыскусственному стилю, чем психологически надломленные, отрывистые мотивы тетрарха Ирода и его развращенной принцессы («Саломея»). Богатство выразительных средств композитора усиливается его любовью к искрящейся шутке, к свободному, зарази-

тельно веселому, не лишенному плутовства, юмору. В дальнейшей жизни эта ценная черта его характера способствовала тому, что он все более сознательно отходил от психологизма «Заратустры» и трагических теней «Саломеи» и «Электры». Именно такого рода внутреннее веселье, по мнению Гёте, должно быть присуще произведениям большого искусства.

Штраус неразрывно связан с лучшими традициями немецкой романтической школы. Об этом свидетельствует его любовь к природе (нашедшая отражение уже в ранних фортепьянных пьесах «Тихая лесная тропа» и «На лугу»), его тесная связь с родиной («Потухший огонь», «Альпийская симфония»), его любовь к сказкам («Женщина без тени»). Как человек и музыкальный деятель он видел мир глазами буржуазного гуманиста. В своих музыкальных комедиях он видел его на красочном фоне истории мировой культуры, в других произведениях — как «осуществление извечной мечты об Элладе». В своем стремлении пленять зрителей и слушателей он ушел так далеко, что пытался создать в противовес действительности мир иллюзий. Надо все же отметить, что в операх Штрауса та «кулинарная изысканность», о которой говорил Брехт применительно к новейшим образцам буржуазного оперного искусства, носит другой характер. Разве в своих лучших реалистических произведениях композитор не апеллирует равным образом к чувству и к разуму? Разве «упоение» все вновь и вновь не соседствует с «мышлением»?

День шестидесятилетия Штрауса был отмечен собранием, на котором присутствовали многочисленные представители немецкой культуры. На этом собрании Герхардт Гауптман огласил следующее прекрасное обращение к юбиляру: «Великий музыкант Рихард Штраус является всецело западным европейцем и, вместе с тем, он и немец в полном смысле слова. Являясь детищем вильгельмовской эпохи, он все же более здоров, чем эпоха, и его искусство осталось здоровым даже во время всеобщего заболевания, вызванного войной. Сомнения и болезненность, исходящие от Достоевского или Стриндберга, не заразили его и он им не поддался. Не оказали на него влияния ни католицизм, ни мистицизм провидцев, так как искусство Штрауса парит среди чудес видимого, слышимого и ося-

заемого мира. Его музыка в лучших своих проявлениях похожа на цветы и плоды. Подобно тому как последние вырастают на деревьях, так и его музыка имеет здоровое, немистическое основание. Разумеется, она тоже имеет корни под землей, но, как и дерево, показывает только то, что находится на поверхности, изображает горы, долины, ветры, облака, неразрывно связанные с человеческими судьбами, залитые солнечным светом. Кому же это может показаться недостаточным и кто не захочет быть благодарным этому веселому и глубокому музыкальному источнику с его неиссякаемой, животворной силой...»

*

В этом месте будет полезно выяснить определенные понятия прогрессивной музыкальной эстетики и установить их связь с творчеством Штрауса. (При этом было бы ошибочным приписывать композитору идеологические взгляды, которые были чужды как ему самому, так и его эпохе.) Ввиду неоспоримости того факта, что музыка без содержания — это вздор, необходимо при исследовании любой музыки, в том числе и созданной в буржуазную эпоху, прежде всего поставить вопрос о содержании, об эмоциональном высказывании. Программность музыкального произведения определяется тем, основывается ли его содержание на каком-либо вдохновившем композитора поэтическом сочинении, лежит ли в основе какой-то сюжет, вполне сложившийся или только намечаемый. Каждая музыкальная пьеса имеет свое жизненное содержание, причем часто его нелегко изложить словами. Если содержание определяется выбором материала, имеет прогрессивный, созидательный, гуманистический характер, если композитор обращается со своим высказыванием к человеку, тогда возникнет реалистическое произведение искусства. Программность способствует укреплению реализма в музыке. Если же в содержании проявляются антигуманизм, мистика и другие отрицательные элементы, значит мы имеем дело с формалистическим сочинением. Ведь эти чуждые народу порождения «модернизма» в конечном счете приводят к разрушению формы и искажению действительности. В противоположность реализму, изображающему «типические характеры в типических ситуациях»,

натурализм показывает внешнюю сторону некоторых явлений природы и жизненных положений, что вызывает необходимость в детальном музыкальном описании всех мелочей. Реализм и формализм представляют собой два направления в искусстве, но отнюдь не два разных стиля, и предельно антагонистичны друг другу. Границы натурализма опять-таки не поддаются точному «географическому» определению. Решающим критерием для сочинений этого рода (музыкальных композиций или отдельных эпизодов из опер) всегда будет их музыкальная сущность.

Мерилом, определяющим реалистичность художественного произведения, является требование отражения действительности, стремление к созданию музыкального «образа». Лишь немногие музыковеды-идеалисты во главе с Гансликом, с его эстетикой «движущихся звуковых форм», осмеливались оспаривать то, что позднее истолковывалось как музыка «душевных достоинств» или «чисто душевного чувства». Разумеется, эта индивидуалистическая «внутренняя жизнь» продолжает оставаться весьма спорным понятием, оторванным от общественной жизни. В действительности музыка является общепонятным языком, отражением жизни в самом широком смысле слова, отражением природы и общества. В противоположность другим видам искусства музыка воссоздает образ человека, раскрывая его эмоциональное состояние и его переживания. Образность и наглядность реалистической музыки неотделимы от ее мелодичности и специфически национальных интонаций. Интонация является только одним из элементов, правда очень значительным, при помощи которого композитор формирует действительность. Музыкальный образ, так же как и интонация, никогда не является самоцелью, но представляет собой средство для выражения прогрессивного идейного содержания, с подлинными человеческими конфликтами и типическими характерами, базирующегося на естественном соотношении традиции и новаторства. Натуралистическое «отображение» часто сводится к «голому подражанию в изображении отдельных деталей» (Э. Г. Мейер) и нередко представляет собой чисто иллюстративные озвученные копии случайных явлений окружающего мира. Художественная ценность подобных от

природы не реалистических композиций в значительной степени зависит от музыкальной субстанции «отображение».

Вопрос заключается в следующем: куда следует отнести Штрауса, который в молодости был поборником северогерманского «прогресса», а позднее стал герольдом стиля необарокко и неоклассицизма? По своей концепции его музыка натуралистична, а по объективному действию, по изображению общественного положения своей и, главным образом, предшествующих эпох, она реалистична. (Эрхардт дает следующую формулировку: «Его произведения рационалистичны по концепции, идеалистичны по замыслу, реалистичны по исполнению»). Несомненно, что прежде всего в его симфонических произведениях обращают на себя внимание бесчисленные черты натурализма. Программная сторона лишена при этом сколько-нибудь значительных, прогрессивных идей, ограничена идеалистическим мировоззрением, частично нетипична, имеет предрасположение к чисто описательной музыке. Однако надо отметить, что натурализм в данном случае ничуть не исключает полнокровную мелодику и богатство музыкальных выразительных средств. Наряду с этим еще в некоторых ранних сочинениях и в большей части музыкально-драматических произведений обнаруживается реалист, создавший культурно-исторические полотна, которые дают существенную возможность разобраться в положении общества и выражают общепринятые гуманистические идеи. В этих произведениях Штраус не только натуралистически копировал действительность, но представлял ее в соответствии со своей индивидуальностью, в духе реализма, используя эстетические выразительные средства музыкального образа. Именно в этих произведениях отдельные позитивные элементы натурализма были подняты на более высокую ступень реализма, которую Гофмансталь как-то назвал «социальным достижением». Вот почему творчество Штрауса разделяется на два периода и состоит как из сочинений вполне актуальных в наши дни, так и противоречащих нашей действительности. Отсюда и возникают проблемы в отношении оценки его творчества в целом.

Связанный неразрывными узами с красотой, с законами естественно развивающегося, общепонятного искусства, в равной степени обращенного к традициям и к но-

ваторству, Штраус был открытым врагом формализма во всех его проявлениях. Напротив того, в центре его внимания всегда находилось близкое к жизни содержание его сочинений, человек. Музыка без конкретного замысла, без определенной «программы», казалась ему немыслимой. В этом отношении Штраус сознательно отошел от тех представителей позднебуржуазной эпохи, которые (по выражению Томаса Манна в романе «Доктор Фаустус») «отнимали» у музыки все положительные ценности, полученные ею от современности. Отталкиваясь от «поэтической идеи», Штраус углублялся в музыкальную сферу и архитектонику своих произведений. Поэтический текст вдохновлял музыкального драматурга независимо от того, являлись ли источником вдохновения для создания произведений сюжеты культурно-исторического, сказочного или мифологического характера. (Характерным в этом отношении является воодушевленное письмо Штрауса к Гофмансталу, в котором он сообщает ему о завершении со-ло царицы в опере «Женщина без тени». «Все очень разнообразно, текст блестящий, музыка сочиняется с баснословной легкостью...») Темы, подсказанные вдохновением, очень отличались друг от друга в симфонических и музыкально-драматических сочинениях. В то время как в симфонических произведениях движущей силой, как правило, является мужественный «герой», в операх почти исключительно показываются «жесткие, восхитительные, непостижимые метаморфозы» женского сердца, о которых рассказывает Цербинетта. Исходя из поэтического текста Штраус создал типичные музыкальные образы своих наиболее удачных оперных героев.

Известно, что, создавая некоторые реалистические оперные произведения, композитор «в соответствии со своим восприятием свойств и обстоятельств современного мира» предпочтительно обращался к литературным и художественно-историческим образцам. Таким образом, дело шло прежде всего о подражании действительности, о передаче или цитировании уже установившихся объективных оценок исторических условий. Часто подобное содержание имело кажущееся сходство с реальной действительностью в том виде, как она представлялась художнику, не при-мыкавшему к определенному классу общества. Эпохи, на

которые Штраус направлял луч своего прожектора, ни в коем случае не являются идеалом и не отражают такое прошлое, о котором можно сожалеть. Какое дело современным людям до общественной обстановки и психологического состояния Вены в 1750 или в 1860 годах (время действия «Кавалера роз» и «Арабеллы»? Фантазия композитора воспламенялась при соприкосновении с общественной средой (воссозданной руками опытных литераторов) и с помощью музыки одела неправдоподобные фигуры и конфликты в правдивую одежду. Так же как и Чайковский, Штраус искал «живых людей, а не кукол». Его интересовал «мир отношений», и его поиски были направлены на создание музыкального зрелища, связанного с общественной жизнью и наделенного в полной мере празднично-торжественной представительностью. В своих лучших произведениях он словно в зеркале отражал жизнь общества (причем иногда это происходило самопроизвольно, как следствие его склонности к натурализму). Он описывал окружающую среду со свойственным ему чувством реальности, подмечая и сатирически изображая многие существенные обстоятельства, в частности узорность и захламленность этой среды. К сожалению, в этих произведениях отсутствует страстное обвинение и, тем более, нет никаких указаний на выход из создавшегося положения. Обладая даром замечать явления общественного распада эпохи, он оставался в плену объективизма, характерного для окружавшей его буржуазной среды. В отношении пролетариата он, так же как и Гауптман, Либерман и другие современные ему представители буржуазной интеллигенции, не пошел дальше проявления сочувствия. В этом его трагедия, и это сказалось и на противоречивости некоторых его произведений.

Для Штрауса характерно романтическое самопознание. Одной из особенностей его творчества является описание в его сочинениях его личной жизни, облеченное то в героическую, то в идиллическую форму. Здесь необычно не то, что он использовал для творческих целей личные переживания, а то, что его музыка отдавала особое предпочтение темам, почерпнутым из отдельных явлений его частной жизни. Этот ярко выраженный субъективизм композитора, этот отрыв от мира идей, волновав-

ших общество, является наследием Берлиоза и Ницше, под влиянием которых молодой Штраус находился длительное время. Правда, в этом представителе «бури и натиска» нового образца не было ничего от Макбета; он определенно не был Дон-Жуаном и едва ли был серьезно болен до и во время написания симфонической поэмы «Смерть и просветление». Но уже в своем раннем произведении для оркестра «Из Италии» он детально ознакомил своих слушателей со всеми впечатлениями, полученными при поездке по Италии весной, вплоть до картин буйной неаполитанской народной жизни. И лукавый вызов всем напыщенным филистерам в «Тиле Эйленшпителе» исходит не от кого иного, как от самого Штрауса.

Дальнейшие произведения носили на себе еще более убедительный отпечаток личности и мировоззрения композитора. Он все менее стеснялся своей типичной для той эпохи склонности к эгоцентризму, к тому, чтобы самому быть и композитором, и драматургом, и режиссером. Покорив весь мир, в полном сознании своего мастерства, он написал преисполненную силы автобиографическую «Жизнь героя». Человек, завоевавший себе счастье идиллической домашней жизни и уюта, своей «Домашней симфонией» воздвиг им звучащий памятник. Кто другой, как не сам Штраус, ведет слушателей через вершины и ледники своей «Альпийской симфонии», показывая им панораму «своих» любимых гор, открывающуюся из окон его дома в Гармише? А разве Штраус-человек не чувствуете всегда в драматических созданиях Штрауса-композитора? Разумеется, автобиографические моменты не везде так остро ощутимы для публики, как в отдельных интимных эпизодах его «Домашней симфонии», в «Интермеццо». Но и в таких произведениях, как «Потухший огонь» (Кунрад), «Женщина без тени» (Барак), «Молчаливая женщина» (Морозус) и «Каприччио» (Ла Рош), содержатся в менее непосредственной форме автопортреты композитора. На многократные упреки, раздававшиеся по его адресу по поводу субъективизма его творчества, переходившего иногда в самовосхваление, Штраус реагировал следующими характерными для него словами: «Шеваллей даже советует мне не все время описывать себя в моих композициях. Знаете ли Вы хотя бы одного композитора, который, сочи-

няя музыку, изображал что-либо другое, а не самого себя? Смешные люди эти эстетики!» (из письма к Бернарду Шустеру, 1905 год). Однажды, после исполнения «Домашней симфонии» в Страсбурге, он писал Ромену Роллану: «Я не вижу, почему бы мне не написать симфонию на самого себя. Я нахожу себя не менее интересным, чем Наполеон или Александр». Позднее, в своих «Последних заметках», датированных 1949 годом, старец Штраус ссылался на Гёте, в сочинениях которого все читатели уже давно привыкли «интересоваться в каждом предложении отношением личности, переживаний (писателя) к описываемым в художественном произведении событиям». Он мог бы сослаться на следующие слова Гёте: «Поэтическое содержание — это содержание собственной жизни».

Ромен Роллан с большой проницательностью разгадал субъективный характер музыкальной склонности Штрауса уже в период создания «Саломеи». «Возможно, что я и ошибаюсь, но у меня создалось впечатление, что Вы по существу лирик. Вы гениально понимаете и описываете свою собственную личность (и все то, что более или менее на нее походит). Благодаря тому, что, помимо гения, Вы располагаете еще и светлым разумом и очень сильной волей, Вы всегда можете понять и изобразить другие характеры или другие страсти, но только со стороны, не чувствуя их всей душой. Пример — Иоканаан. Мне представляется совершенно ясным, что Вы ни в коем случае не разделяете веры этого дикого предтечи. Однако Вы создали его образ, придали ему сильный и правдивый характер, хотя и немного абстрактный и лишенный истинной индивидуальности... Когда Вы говорите от своего собственного имени, как, например, в «Домашней симфонии» или в «Жизни героя», Вы достигаете несравненной полноты и интенсивности чувства и выразительности. Когда Вы говорите от имени Ирода или святого Иоанна, Вы создаете мощное произведение, но, как мне кажется, не высказываете вечных истин...»

*

Многим людям всегда будет казаться загадочным, как мог художник, постоянно стремившийся к преодолению повседневной прозы мещанских будней, в своей музыке так

откровенно стать апологетом пленительной чувственности. Ни у кого не возникнет сомнения в том, что Штраус как личность и живой человек имел непосредственное отношение к здоровой эротике чарующего своими мелодическими звуками «Кавалера роз», к пламенной любовной мощи «Ариадны», к любовному обаянию «Арабеллы». Никто не сможет отрицать того, что прелестные женские образы его опер — от Фрейхильды до Мадлены — вдохновлены вполне здоровым любовным чувством, далеким от аморальности загнивающего капиталистического общества. «Я не могу воспринимать дух музыки иначе, чем как дух любви» — эта фраза Рихарда Вагнера действительна и для Штрауса. Только в немногих своих произведениях Штраус подменил любовь необузданной сексуальностью. Следует отметить, что сладострастно-эротическое содержание отдельных сцен в таких произведениях, как «Потухший огонь», «Саломея», «Легенда об Иосифе», музыкальная утонченность в описании страстных чувств героинь его опер — все это принадлежит перу человека, совершенно незатронутого соблазнами подобного рода пороков, жизнь которого не определялась какими-либо любовными «приключениями». Ослепительный пыл чувственно-ярких красок был всего лишь результатом эротической фантазии, продуктом деятельности мозга. Характерно, что всеми своими счастливыми переживаниями Штраус обязан своей чистой, настоящей любви к Паулине де Ана, с которой его соединяли узы многолетней супружеской жизни. С тех пор как в Веймаре он преподнес своей «горячо любимой Паулине к 10 сентября 1894 года» в качестве свадебного подарка свои свежие, как роза, полные чувства *Lieder* op. 27, он всегда избирал ее как свою «лучшую половину» (по выражению Ганслика, назвавшего так эту превосходную певицу после ее дебюта в Вене), в качестве центрального образа своих сочинений. «Жизнь героя», «Домашняя симфония» и даже натуралистический портрет капризной и сварливой Христины-Паулины в «Интермеццо», были бы немислимы без этих автобиографических свидетельств о «действительно счастливом браке». Есть что-то обезоруживающе наивное в безыскусственной откровенности этих излияний. Да это и вполне соответствует сущности Штрауса, всегда ограниченной рамками буржуазного мировоззрения.

Уже с ранних пор его музыке предъявлялись упреки в недостатке метафизической глубины. Не ко всем критическим высказываниям следует, однако, серьезно относиться. В этом отношении внимания заслуживают деловые советы его отца, острого и неллицеприятногo критика, скептически присматривавшегося к карьере Рихарда. «Надо надеяться, что исполнение твоего произведения («Дон-Жуана») убедило тебя в том, что в будущем тебе необходимо более экономно и осторожно вводить медные инструменты и не столько обращать внимание на внутренний блеск, сколько на внутреннее содержание. Красочность всегда останется только средством для достижения цели... Во всех твоих сочинениях слишком много размышлений, так по крайней мере мне всегда кажется...» Некоторые критики писали о «безмерном увлечении» Штрауса «картинностью и упоением звуками» (Ганслик), называли его «колоссом на глиняных ногах» (Риман), говорили о его «искусственно разгоряченном темпераменте» (Беккер). Подобного рода критические оценки можно было встретить иногда в статьях буржуазных музыковедов более позднего периода, таких как Адольф Вейсман, Альфред Эйнштейн и другие. Обычно справедливый Ромен Роллан писал однажды, имея в виду «Домашнюю симфонию», о «музыке напоказ, постоянно имеющей в виду производимый эффект» и объяснял это «ненавистным влиянием театра», с которым Штраус был связан в то время, впрочем, только как дирижер. Томас Манн сравнил как-то внезапное, как метеор, появление «Саломеи» с весело несущимся шаром музыкального «кегельбана». Возможно, что все это и причиняло известный ущерб его музыке, но его вдохновенный стиль не потерял при этом даже самой незначительной части своего непосредственного блеска. Однако отрицание этической силы искусства Штрауса равносильно низведению его до уровня чисто развлекательной музыки. Таким образом, его творчество было бы поставлено на один уровень с неодоухотворенными и плоскими произведениями. Если «метафизикой» называть волнующее чувство, испытываемое перед неподдающимися объяснению тайнами жизни, а «этосом» — отношение художника к непрерывно движущимся силам, тогда музыка Штрауса представляет собой подобие и отражение возвышенного духовно-человеческого порядка в духе Гёте. Под

впечатлением «Саломей» Густав Малер со свойственной ему интуицией постиг самую суть искусства Штрауса. «Под кучей щебня существует и действует вулкан, подземный огонь, а не только фейерверк. Так же обстоит дело и со всей личностью Штрауса. Поэтому так трудно отделить у него зерна от плевел... Не понимаю, как это получается, и только догадываюсь, что из глубины гения раздается голос «земного духа», обосновавшегося не соотносясь с человеческим вкусом именно там, а не в другом месте...»

Штраус не был моралистом в традиционном смысле слова. Он был далек от музыкальной философии Вагнера («Заратустра» является исключением, подтверждающим правило), так же как и от религиозного пыла Брукнера или от мироощущения вечно ищущего Малера. Его этика основывалась на объективном, реалистическом мирозерцании, и он не стремился проникнуть в «глубины духа, отвернувшегося от мира». Напротив: с постоянно увеличивающейся ясностью мысли он создавал в своих симфонических и драматических произведениях картины и настроения, представлявшие собой душевные рефлексы на жизнерадостную действительность или жизненную фантазию.

Шпехт и другие биографы совершили рискованную ошибку, когда, исходя из такого рода предпосылок, делали выводы о «трансцендентальном» или «дисцендентальном»⁶ характере музыки Штрауса. В действительности, в своих наиболее прекрасных мелодиях композитор одновременно проникает в высоту, ширину и глубину. За внешним блеском звуков, представляющих собой гимн великолепию мира, выступают тайны и судьбы человеческого существования. Смелый стиль музыкального драматурга и красочная палитра приобретают необходимую простоту, когда нужно с особой силой воплотить в музыке душевные переживания. Конечно, это не простота примитива, являющаяся результатом скудости фантазии и недостаточного мастерства, а скорее простота, доступная только тому, кто достиг вершины мудрости. Так обстояло дело с партией маршалши, а впоследствии с партиями Барака, Морозуса, Дафны и Данаи. Каждый, кто хранит в памяти удивительное превращение Дафны, ее голос, лишенный

всего земного, или поистине непередаваемую мелодическую чистоту и глубину оркестровой интермедии C-dur из «Данай» («Отказ Юпитера»), поймет, о чем здесь шла речь. Можно безбоязненно отнести на счет музыкальных взглядов самого Штрауса те прекрасные слова, которые он в 1944 году посвятил Моцарту. Вот что он писал об идеальных созданиях моцартовского песенного творчества: «...их нельзя рассмотреть глазами, нельзя понять разумом; только чувство может дать представление об их божественной красоте, подобной платоновой любви, парящей между небом и землей, снимающей покровы тайны с человеческой души...»

Говорили о недостаточной задушевности, о некоторой склонности Штрауса к тривиальности. После появления «Серенады» и «Цецилии» подобные замечания часто слышались в рассуждениях о стиле Штрауса, а после исполнения «Легенды об Иосифе», «Альпийской симфонии», «Египетской Елены» многие даже жонглировали такими отзывами, используя их для характеристики той стороны его «музыкального языка», которая вполне сознательно была насыщена пышной красочностью и пафосом, характерными и для позднебуржуазной эпохи. Действительно, в музыке Штрауса идущая от разума декоративность преобладает подчас над вдохновенной выразительностью. Кроме того, не раз он становился жертвой мюнхенской родни, сочиняя, по ее желанию, «чувствительные» пьесы. Роллан как-то предостерегал композитора от «использования некоторых сомнительного достоинства мелодий, которые, хотя и производят желательный драматический эффект, безусловно не являются выражением истинных страстей...» В качестве примера такого рода снижения требовательности композитора к качеству мелодики можно сослаться на некоторые банальные лирические песни, на сцену у постели маленького Францля в «Интермеццо», на «Пробуждение Елены». (Сам Штраус позднее заметил, что словом «безвкусица» с особым пристрастием пользуются те, кто, подобно лисе, зарящейся на виноград, завидуют «эффектам» увертюры к «Тангейзеру» или к «Оберону» или даже «Разбойникам» Шиллера.) Без труда можно провести грань между теми произведениями Штрауса, которые приятны для слуха, отдают дань моде, слишком «звучны», не

столько хороши, сколько умело сделаны, и полнокровным, чеканным мелосом его кантилены. Нельзя себе представить произведение искусства, лишенное подлинного чувства, даже в тех случаях, когда, как это бывало у Штрауса, мнимое поверхностное превращается в глубокое. Все эти типичные для него мелодические «жемчужины», эти многообразные «бело-золотые» музыкальные картины, эти отчасти искрящиеся остроумием, отчасти отличающиеся изысканным обаянием звучания, возникали из глубины его сердца и принимали осязательную форму, соответствующую врожденной крепости его баварской натуры. Душевное богатство ясно сказывается в сочинениях, основанных на народном песенном творчестве.

В музыке Штрауса нельзя отделить поверхностное созерцание от выводов или рутины. Композитор, указывавший, что любой вид рутины знаменует «смерть истинного искусства», всегда в своем творчестве рассматривал жизнь как таковую, как величайшее событие, и Штраусу-человеку и композитору часто удавалось изображать и истолковывать эту волнующую жизнь. Он страстно протестовал против обвинения его в антихудожественных или легкомысленных тенденциях. «Если меня упрекают в том, что моя музыка слишком сложна — пусть убираются ко всем чертям! Я стремлюсь к возможно большей простоте, и проще выразить то, что мне хочется, я не могу. Ни один настоящий художник никогда не будет гнаться за оригинальностью...» Когда в молодости Штраус с огорчением писал своему отцу, что, вследствие неудачного исполнения Бюловом, «Дон-Жуан» «не мог быть правильно понят публикой», он высказал следующее характерное мнение: «Я хочу честно служить моему искусству, и неудачи не пугают меня, если я только убежден в том, что мое произведение правильно донесено до общественности. Успех, основывающийся на чем-либо другом, будет мне безразличен, больше того — противен». Не менее ценно и следующее признание, сделанное о себе, как о музыканте, уже в сорокалетнем возрасте: «Нельзя быть сегодня одним, а завтра другим; надо быть таким, каким тебя создал господь бог». Приведем еще два высказывания, характеризующие его взгляды на искусство и говорящие в его пользу: «Искусство должно быть на первом месте и лишь потом

можно думать о другом» (1912 год). «Всегда, в любой момент моей жизни, я был искренним и никогда не создавал какое-либо произведение с намерением прослыть футуристом или революционером» (1923 год). Разве, несмотря на отдельные неудачи, Штраус не искал всегда и не находил пути к высоким сферам искусства? Ответ на этот вопрос дает Гофмансталь в своем письме к Штраусу после первого прослушивания музыки «Египетской Елены»: «Музыка произвела на меня действительно чарующее впечатление, все так легко и светло и, вместе с тем, глубоко серьезно».

Эта оценка сохраняет силу для всех тех сочинений Штрауса, в которых был найден синтез развитого до величайшего расцвета наследия вагнеровской романтики и растущего стремления к классической умеренности. В последний раз этот стиль нашел свое отражение в четырех посмертных пьесах для голоса с оркестром на слова поэтов Эйхendorфа и Гессе, представляющих собой душевно-утонченную музыку, музыку звучащего безмолвия.

Если бы на месте Штрауса был композитор с меньшими возможностями, обладающий разносторонним талантом, любитель наслаждаться чужими дарами, он неминуемо стал бы изнеженным эстетом. Но Штраус, с его здоровой основой, не был эстетом, хотя эстетические натуры из литературного мира и тяготели к нему. Он чувствовал себя связанным тесными узами с прогрессивной немецкой культурой. Несмотря на то что в искусстве Штраус предпочитал изображать «красочный отблеск» наиболее красивых сторон жизни, он не обманывал себя и не полагал, что повседневная действительность недостойна внимания, а высшую ценность представляют собой в жизни только красота и наслаждение. Его оперы и симфонические сочинения звучат всегда остро и ясно. Он не удалялся в мир элегий, сновидений и утопий и облагораживал людей выразительными звуками и ритмами своей музыки, не извращая смысл бытия. (Только поэма «Смерть и просветление», не принадлежащая к числу его лучших произведений, основывается на шопенгауэровских мотивах земной скорби и победы неба.) Стоило жить и принимать участие в художественном творчестве его вре-

мени... Ла Рош, директор театра в опере «Каприччио»,
следующими словами определяет задачи оперы будущего:

Я сцену свою хочу населить людьми!
Таковыми же, как вы и я,
Говорящими нашим языком,
Их страдания должны нас трогать
И радости глубоко волновать.
Проснитесь, герои письменного стола,
Создайте вещи, какие нужны мне.
Хватило бы сил у меня воплотить их на сцене
И гордо довести до успеха.
Оттачивайте же ваши остроты,
Несите театру новые законы, новое содержание,
Творите так, чтобы я мог убедиться,
Что новую жизнь способны вдохнуть вы в театр.

НАСЛЕДИЕ

Почти все течения буржуазного декадентского модернизма имеют одно общее свойство: отказ от наследия классиков и романтиков. Прежде всего это относится к холодно-бесстрастным произведениям тех композиторов, музыка которых является выражением мудрствующего ума, а не творческого пафоса и почти всегда лишена связей с традициями. Подобного рода музыке обычно свойственна космополитическая пустота содержания; в лучшем случае она может представлять злободневный интерес — но событием не становится... В этом отношении Рихард Штраус может претендовать на особое положение. Путь его художественного развития немислим без громадных исторических достижений XVIII и XIX столетий. Изображение этого пути будет неполным, если не принять во внимание естественную преемственность, образовавшуюся между его творениями (причем не только из юношеского периода) и передающимися из поколения в поколение формами прошлого. Он никогда не упускал из вида грандиозные достижения минувших блестящих музыкальных эпох, и они помогли ему в утверждении его творчества в современную эпоху. Он впитывал в себя все, что европейская музыкальная культура могла предложить ему, немцу, и, с присущей ему чуткостью к тончайшим движениям души, творил на этой основе. С непоколебимой верностью и со свойственной ему энергией он заступался за тех мастеров, которые, по его убеждению, органически развивали музыкальное искусство после смерти Бетховена. Таковыми были француз Берлиоз, венгр Лист и, в первую очередь, немец Рихард Вагнер, его предшественник в полном смыс-

ле слова. Таким образом питательной средой для его искусства была не классика и не подлинная романтика, а скорее второй период романтизма. В течение одного столетия многое изменилось в сравнении с классическим периодом музыки. Контуры музыкальной структуры постепенно становились менее острыми, а рисунок менее точным, в то время как краски еще продолжали ярко сверкать. Все пути вели к творчеству Вагнера. Однако Штрауса нельзя назвать подражателем: со времени появления на свет «Дон-Жуана» каждый написанный им такт имеет свой, индивидуальный почерк. Как-то он признался, что именно от вышеупомянутых мастеров, а не от Шумана и Брамса начинается исходная точка его творчества, и тогда все обратили внимание на особый музыкальный стиль его искусства, почти не изменявшийся до периода достижения зрелости. Он умел вовремя посмотреть назад, чтобы в прошлом поискать утраченное и, благодаря этому, шел вперед по правильному пути. Штраус был последним выдающимся деятелем великого столетия немецкой музыкальной романтики. Он был его завершителем.

*

Творчество Штрауса озарено светом любви к художественным идеалам Моцарта и их страстного почитания. Музыкальная классика воплощалась для него в улыбке Моцарта, а не в строгости этических обязательств. Жизнерадостность и ясность, светлые и прозрачные звучания — разве это не является образцом той красоты, которую было суждено высказать и Штраусу? Что представляло бы собой его творчество без искрящегося, приплясывающего задора «Тилиа Эйленшпигеля», без сладостного блеска «Кавалера роз»? Теншерт назвал это «сродством душ». Больше того, это союз сердец. «Я не могу писать о Моцарте, я могу только поклоняться ему». Фанатическое увлечение Моцартом не является преходящим явлением в жизни Штрауса. Еще будучи гимназистом в Мюнхене, он писал своему школьному товарищу Тюилле, что «симфония «Юпитер» — это самое великолепное произведение из тех, что мне пришлось услышать... Когда я слушал финальную фугу, мне казалось, что я попал на небо». От такой точки зрения не так уже далеко до мастерской ин-

терпретации Моцарта в более позднее время, до непревзойденного дирижирования «Свадьбой Фигаро», до возрождения на сцене «Cosi fan tutte». («Это не только единственное в своем роде создание среди других мастерских драматических произведений Моцарта, а жемчужина мировой комической оперы до появления «Мейстерзингеров» Рихарда Вагнера».) Здесь идет речь не о романтических нюансах или личном восприятии: стиль Моцарта был с воодушевленным блеском воссоздан во всей чистоте его красоты ограниченными средствами оркестрового аккомпанемента речитативу. Штраус был ненасытен в своей любви к творчеству маэстро из Зальцбурга. Фриц Буш рассказывает в своих воспоминаниях, как однажды Штраус случайно попал в Дрездене на репетицию моцартовского концерта для кларнета: «Долгое время по окончании репетиции мы беседовали о чуде, именуемом Моцарт. Штраус сказал тогда, что он считает его струнный квинтет g-moll вершиной музыкального искусства. Сам Штраус был превосходным пианистом и охотно рассказывал, как он когда-то исполнял в Мейнингене концерт Моцарта для фортепьяно с оркестром под управлением Бюлова. От меня он все снова и снова требовал, чтобы я когда-нибудь организовал цикл из всех 28 фортепьянных концертов Моцарта, из которых один лучше другого...» Известно, что когда восьмидесятилетний Штраус ушел на покой, отказавшись от общественных выступлений, он продолжал в узком семейном кругу изучать и слушать камерную музыку Моцарта. Он находил в этом истинную отраду.

Штраус и Моцарт: полное переключение в жизнерадостную и одновременно глубоко впечатляющую музыкальную сущность, самые формы творчества, индивидуальные особенности звучания и динамику великого предшественника. Моцарт ему близок по своей природе, он освоился с духом и сущностью его искусства еще с ранней молодости, превратился в орудие своего идола. Такого же рода влечение к чистой, неиспорченной музыке привело его современника Малера к первоисточнику народной песни. Это основная черта согретого теплым чувством, грациозного, юкрыленного и эластичного музицирования, не ставящего перед собой каких-либо проблем. Штраусу с его идеалистическим отношением к любимому композитору

казалось, что «Моцарт уже разрешил все проблемы еще до того, как они были поставлены», а его «страсть лишена всего земного». Как-то Оскар Би беседовал с композитором о его новых работах, и Штраус закончил этот разговор следующими словами: «Знаете, кто мог бы все это осуществить? Моцарт. Давайте пройдем в комнаты и сыграем что-нибудь из Моцарта...» «Он сел за рояль и сыграл один из квартетов Моцарта своими хрупкими руками, ласково выделяя голоса, упиваясь отдельными мелодическими находками...» В другой раз, уже в годы второй мировой войны, Штраус, присутствуя в Мюнхене на квартетном вечере, сделал следующее трогательное признание: «Хотел бы я уметь писать так просто!» Один из последних его отзывов о Моцарте содержится в записках за 1944 год: «Почти непосредственно (вслед за Бахом) следует чудо-Моцарт, с его законченной, доведенной до идеала мелодией человеческого голоса... Хочется сопоставить его с платоновскими «идеями» и «прообразом».

Для того чтобы творить в стиле Моцарта, надо, говоря словами Лахнера, самому быть незаурядным композитором. Любое копирование Моцарта, даже в такой форме, как остроумная «Классическая симфония» Сергея Прокофьева, было бы чуждо Штраусу. (Сделанные Штраусом дополнения к переработанному им «Идоменею» следует рассматривать как акт творческого преклонения перед Моцартом.) С самого начала своей композиторской деятельности, точнее со времени сочинения бурлески для фортепьяно, Штраус впитал в себя моцартовскую грацию и теплоту, и это влияние стало определяющим для большей части его творчества. Его музыкальный язык приобрел одухотворенную окрыленность, мелодии были насыщены аполлиническим весельем, проникавшим словно яркий луч из мира гармонии, в котором Моцарт был как у себя дома. Известен «поворот в сторону Моцарта» в музыкально-драматическом развитии Штрауса: поворот от «Электры» к «Кавалеру роз». Но было бы ошибочным не вспомнить, что уже в ранних пьесах имеется множество свидетельств влияния Моцарта. Оно чувствуется в финале «Тилия Эйленшпигеля», еще более ясно видно в созерцательных удвоенных в терцию мелодиях F-dur и G-dur «Домашней симфонии», в гибких музыкальных формах и подвижных жестах

«Дон-Кихота». Это — родственная близость, и Штрауса интуитивно влекло к светлой, солнечной музыке Моцарта. Когда он уже в глубокой старости старался найти моцартовскую улыбку в своих последних инструментальных произведениях, он предпослал следующее посвящение своей второй сонатине для духовых инструментов: «Памяти божественного Моцарта, в конце жизни, полной благодарности».

В оперном творчестве Штрауса «моцартовская линия» прослеживается легко, начиная с празднично-веселой «Комедии для музыки» (уже само название говорит о влиянии Моцарта). Сладостное, задумчивое обаяние, здоровое веселое настроение, чувственный инстинкт, которыми насыщена эта партитура, настолько пленили самого композитора, что он отверг предложение своего друга и либреттиста Гофманстала, предлагавшего в то время подготовить новую встречу с кровавыми силами Орестейи. Вместо этого возникла «Ариадна» с ее сверкающим мелосом, облеченным в моцартовские формы. С тех пор Штраус уже не сходил с этого пути в своих дальнейших драматических произведениях, будь то полные изящества эпизоды Антры из «Елены», тонко чеканные задушевные звуки «Арабеллы», искусно построенный ансамбль «Молчаливой женщины», вплоть до «линии абсолютно приятной музыки» в таких позднейших сочинениях, как «Дафна», «Любовь Данаан» и «Каприччио». Без Моцарта Штраус никогда не достиг бы такого мастерства превращения текста либретто в музыкально-драматические сцены, никогда не добился бы такого впечатляющего, искрометного звучания голосов в своих операх, такого превосходного исполнения ролей. Рядовой слушатель, которому влияние Моцарта на Штрауса известно главным образом по популярным мелодиям «Кавалера роз» (музыка во время завтрака, заключительный дуэт и т. д.), должен глубже вникнуть в этот вопрос. «Кавалер роз» и «Молчаливая женщина» не могли бы возникнуть, если бы не существовала «Свадьба Фигаро». Между остроумной игрой масок «Ариадны» и «Cosi fan tutte», а в некотором отношении и между «Ариадной» и «Волшебной флейтой» существуют несомненные связи, а «Женщина без тени» по своему гуманизму как бы является продолжением «Волшебной флейты». Все это невольно

обращает на себя внимание каждого любителя оперного искусства. Музыка Моцарта дала толчок и к созданию «Каприччио». Уже в его раннем зингшпиле, в «Директоре театра», обсуждались теоретические и практические вопросы оперного театра.



Если Моцарт являлся частью собственного существа Штрауса, Рихард Вагнер был для него храмом Грааля, через который он перешагнул. Чем старше делался Штраус, чем более умудренным он становился, тем более увеличивалось его уважение к духовному и художественному значению Вагнера. Причем это была дань не бесплодного эпигона, когда-то в молодости пытавшегося своей оперой «Гунтрам» приблизиться к великому образцу, а зрелого мастера, создавшего себе независимое положение в музыкальном мире. В день своего пятидесятилетия он говорил: «Я думаю, что научился у Вагнера всему, чему вообще можно научиться. Оперной композиции на базе соединения текста с музыкой; обращению с речитативом, которому все современные музыканты обязаны учиться на примерах и образцах Вагнера. Мне кажется, что я ничего не упустил и, вместе с тем, не копировал его, что было бы грубой ошибкой». В 1933 году, в связи с исполнением во время фестиваля в Байрейте его любимого «Парсифаля», он писал Винифред Вагнер о «благоговейном погашении неоплатного долга благодарности... постоянно живущей в моем сердце по отношению к великому композитору за все то, что тот подарил всему миру и мне в частности». В том же году, отвечая на вопрос одной дрезденской газеты о Вагнере, он писал: «По отношению к Вагнеру уместны только благоговейное молчание и пропаганда делом». Стефан Цвейг рассказывает в своих воспоминаниях об отношении Штрауса к Вагнеру, с которым, к сожалению, ему не пришлось лично быть знакомым. Однажды, во время беседы, касавшейся оперного искусства, Штраус сказал: «Я хорошо знаю, что опера, как одна из форм музыкального искусства, собственно говоря, уже изжила себя. Вагнер представлял собой такую огромную вершину, через которую никто не мог перевалить». «Однако, — добавил с чисто баварской усмешкой Штраус, — я вышел из положения,

обойдя эту вершину...» Известно еще одно многозначительное высказывание Штрауса: «Заключительный Н-dur'ный аккорд «Тристана» подводит черту под романтизмом по крайней мере на двести лет: приходится подумать и применить свои силы в другом направлении».

Юношеские произведения Штрауса коренились еще в старых, привычных формах классического и романтического стилей. В те молодые годы влияние Вагнера не только не было заметно, но даже само его творчество оставалось для Штрауса, по его словам, «совершенно непонятным». Этому, несомненно, в немалой степени способствовало консервативное воспитание со стороны отца, который в первую очередь развивал в мальчике «любовь к классикам музыки и восхищение перед ними». Когда Штраусу было пятнадцать лет, он впервые познакомился с длинными вагнеровскими операми, слушая их с галерки Мюнхенского придворного театра, и скрипки в высоком регистре вступления к «Лоэнгрину» казались ему «страшно сладостными и болезненными». В «Тангейзере» на него большое впечатление произвело только сценическое превращение горы Венеры в долину Вартбурга — о музыке он умалчивал. «Зигфрид» вызвал в нем скуку и неприятное чувство. «Уверяю тебя, — читаем мы в одном из его писем той эпохи, — здесь царит такой беспорядок, что ты даже представить себе не можешь... У меня в ушах звенело от этих уродливых аккордов, если их вообще можно так называть». Лишь постепенно гений Вагнера открылся его сознанию. Только в результате «тайного от окружающих изучения партитуры «Тристана», а затем и «Кольца Нибелунга», молодой студент Мюнхенской консерватории проник в чудесный мир, созданный композитором, которого он до этого наотрез отказывался признавать. «Я еще отлично помню — мне было тогда около семнадцати лет, — как я лихорадочно глотал страницу за страницей партитуру «Тристана» и пришел в неистовый восторг, несколько охладившийся только тогда, когда я вновь попробовал укрепить свое впечатление, отправившись на постановку «Тристана и Изольды» в театр. Пришлось испытать новое разочарование и сомнение, вновь прибегнуть к помощи партитуры. Тогда, наконец, мне стало ясно, что разлад между посредственным исполнением на сцене и моим вос-

приятием музыки великого композитора по партитуре привел к тому, что произведение прозвучало для меня не так, как я его внутренне уже слышал... С тех пор я стал настоящим вагнерианцем (несмотря на предостережения моего старого дяди, твердившего о «мошеннике из Байрейта»)...) Наступит день, когда Вагнер будет признан «настоящим музыкальным классиком»...

«Времена меняются». К такому заключению Штраус пришел, когда в октябре 1891 года писал отцу о репетициях «Тристана», проводившихся им перед постановкой оперы в Веймаре. Перед этим он писал Артуру Зейдлю из Фельдафинга, где он поправлялся в гостях у дяди Пшорра после недавно перенесенного воспаления легких: «Умереть, по-видимому, не так уж страшно, но мне хотелось бы сперва продирижировать «Тристаном». В 1889 году молодой энтузиаст уже принимал участие в репетициях «Тристана» в Байрейте в качестве ассистента, а вскоре, ликуя, писал Козиме Вагнер: «Наконец я впервые продирижировал «Тристаном», и это был самый прекрасный день в моей жизни!» Позднее, когда он плыл в Англию по морю, ему удалось увидеть заход солнца за прибрежными скалами, и воспоминания о «Тристане» одолели его... Для Штрауса не существовало второго произведения в истории музыки, включая и его собственные творения, к которому он относился бы с подобным восхищением и имевшим важные последствия признанием (разве только «Лоэнгрин», который мог волновать его до слез даже в годы зрелости). Когда в 1933 году, через несколько недель после юбилейного спектакля «Тристана» в Дрездене, состоявшегося под управлением Штрауса и представлявшего собой «акт высшего преклонения перед величайшим из великих», Буш писал ему: «Представьте себе, сборы, которые приносит «Тристан», все ухудшаются», из Гармиша прибыл волнующий ответ: «Даже если дело дойдет до того, что на представлении «Тристана» будет присутствовать только один человек, заплативший за свое место, то и в этом случае «Тристан» должен быть исполнен, ибо этот человек — последний оставшийся в живых немец».

В интересном письме, адресованном Иозефу Грегору после прочтения в 1935 году его книги «Всемирная история театра», Штраус говорит о значении и глубине «Три-

стана» и о месте этого произведения в истории музыки. «В связи с высказанными Вами мыслями о взаимоотношениях Шиллера и Гёте (одна из лучших глав книги!) и Вашим особенно пронизательным суждением о том, что именно «Ифигения» явилась духовным явлением, по настоящее время остающимся непревзойденным в истории театра», — позвольте мне как музыканту и музыкально-драматическому композитору высказать несколько скромных критических замечаний. Благодаря музыке «Тристан» не только достиг уровня этого «духовного явления», но и превзошел его... Рихарду Вагнеру, этому универсальному гению, было дано осуществить в «Тристани» синтез несравненной по красоте построения шиллеровской драматургии... с внутренней проблематикой гетевских идей. «Тристан» — это не «блестящий праздник воскрешенной романтики», как Вы полагаете, но ее конец, в котором словно в фокусе уловлена вся тоска XIX столетия, окончательно истощенная в сценах «дневной и ночной разговор» и «смерть Изольды»... «Тристан» представляет собой окончательное слияние Шиллера и Гёте и высшее достижение в развитии театра за 2 000 лет».

Попытка Штрауса-мыслителя объяснить сущность непреходящего значения этой вершины музыкально-драматического творчества Вагнера ее абсолютными звуковыми качествами представляет большой интерес. Еще в 1889 году он писал Доре Вихан после исполнения увертюры к «Тангейзеру» под управлением Бюлова: «Когда я думаю об этих звуках, меня дрожь пробивает!» В письме к Грегору Штраус ничего не говорил о закономерности лейтмотивов или о принципах синтетического художественного произведения (*Gesamtkunstwerk*). Но он нашел теплые слова для характеристики романтического оркестра Вагнера: «...только с его помощью можно символически изобразить то неизмеримое (непостижимое для разума), доступное только чувству, о котором говорил старый Гёте... Мировой театр поднялся на высшую ступень только после того, как появился современный оркестр с его чрезвычайной дифференциацией». Сходную оценку Вагнера мы находим в записках за 1940 год: «Современный оркестр не только накладывает первые мазки, не только объясняет или напоминает, — он показывает само содержание, снимает покров

с прообраза, выявляет внутреннюю правду... Я никогда не могу досыта насладиться откровениями (вагнеровского) оркестра, всегда открываю все новые красоты и каждый раз обязан ему новыми открытиями». Только умудренный опытом мастер мог рассказать о своем отношении к Вагнеру такими простыми и ясными словами. В 1891 году в Веймаре Штраус сделал на принадлежавшем ему экземпляре партитуры «Тристана» ряд примечаний, которые большей частью принимал во внимание впоследствии. Эти динамические заметки дают представление о том, с какой напряженностью он вживался в существо утонченно-нервной музыки оперы.

Под влиянием страстного увлечения автором «Лоэнгрина» и «Тристана» молодой и горячий Штраус совершил ряд ошибок в своем «Гунтраме», являющихся следствием преклонения перед Вагнером. Трудно себе представить, что один и тот же человек написал музыку к «Гунтраму», зависимую от вагнеровских образцов даже в отдельных мелодических и гармонических деталях, и симфоническую поэму «Дон-Жуан», где вагнеровский пафос преодолен с разбега. Зингшпиль «Потухший огонь», правда сдобренный солидной дозой фривольности, также не мог бы появиться на свет, если бы не было «Мейстерзингеров». (На последней странице черновика партитуры «Гунтрама» имеется следующая характерная заметка: «Слава богу! И святому Вагнеру!», а на рукописи «Потухшего огня» написано: «Окончено в день рождения и в честь «всемогущего». Берлин, 22 мая 1901 года,— Рихард Вагнер!») С того времени вырисовывается красиво взмывающая, напоминающая спираль, кривая, устремляющаяся из сферы влияния Вагнера вперед, к новым отважным завоеваниям в натуралистическо-трагедийном стиле — «Саломея» и «Электра»; дальше она поднимается к классическо-реалистическому комедийному волшебству «Кавалера роз» и отточенному камерному стилю «Ариадны»; потом отступает назад, к мистическому барокко «Женщины без тени» и «Елены»; затем следует период беспокойных комедийно-легкомысленных колебаний, имя которым «Арабелла», «Молчаливая женщина», «Каприччио», а между ними «Дафна» и «Даная», еще раз повторение... Это действительно был странный окольный путь, своего рода парафраза на ваг-

неровские темы. Влияния Байрейтского властителя дум на Штрауса можно проследить на всем творчестве последнего, причем они не носили характер неприкрытого подражания, а представляли собой дальнейшее самостоятельное развитие. К их числу относятся психологизация вагнеровской техники образования мотивов, новая техника смешения инструментальных красок в оркестре, искусство музыкально-красочного освещения характеров и трактовки голосовых партий, ясность форм и красота пропорций, чередование взволнованности и лирики, обязанное своим возникновением «Тристану», и многое другое. Вейсман нашел правильные слова, говоря о «чувственном пыле Вагнера, который Штраус наполнил выразительностью». (Правда, наиболее запоминающиеся мелодии Штрауса обязаны своим возникновением не Вагнеру, а народным истокам.) Конечно, столь типичное для Вагнера явление, как самоанализ, было чуждо музыканту Штраусу. Тем не менее он продолжил и расширил сферу вагнеровской музыкальной драмы, благотворно подчеркнув и укрепив все то, что у эпигонов позднеромантического стиля «Югенд» грозило превратиться в бесформенную массу. Он действовал вполне последовательно, оставаясь верным своему собственному музыкальному стилю, когда вернул опере в послевагнеровский период присущие ей формы арий, дуэтов, строго обособленного ансамбля. Так дочери Рейна превратились в терцет нимф в «Ариадне» и прощание Вотана в «рассказ Майи» в «Дане».

Кто знает, нашел ли бы Штраус путь к умиротворенному, прозрачному стилю своих позднейших сочинений, если бы Гофмансталь беспрестанно не пытался убедить его в необходимости «возвратить немецкой музыкальной драме моцартовскую легкость и веселье». Когда после «Женщины без тени» писатель умолял своего друга отойти от тяжеловесной музыки в духе Вагнера, композитор ответил ему: «Ваш крик о помощи... дошел до глубины моего сердца и распахнул передо мною дверь, из которой виден совершенно новый пейзаж. Надеюсь, что «Ариадна» и, особенно, вновь написанное вступление помогут мне совсем уйти в область невагнеровской большой гуманистической оперы. Предстоящий путь для меня теперь ясен, и я благодарю Вас за то, что Вы открыли мне на него глаза...

Даю Вам обещание, что я теперь окончательно сниму с себя бронированные доспехи Вагнера...». Окончательно ли? Тогда же, в 1920 году, предпочтение было отдано не «веселой мифологии «Любви Данаи», а вагнерианской драме «Елена Египетская», ради которой Гофмансталь еще раз погрузился в мир аллитераций. Все же писатель вновь возвысил свой заклинающий голос, когда несколько лет спустя началась совместная работа над «Арабеллой». Как в поэтическом, так и в музыкальном отношении новая опера должна была быть родственной по духу «Кавалеру роз», но мыслилась Гофмансталью «еще более легкой, более во французском стиле, если я могу себе позволить так выразиться,— еще более далекой от Вагнера». В последний раз писатель хотел оказать другу услугу своим указанием... И все же Штраус еще раз вернулся в сказочный мир вагнеровской музыкальной романтики как в сценах Геи и Пеней в «Дафне», так и при создании образа Юпитера с его вотановским пафосом. (Буквально поражает, впрочем, и мотив дочерей Рейна, появляющийся во второй сонатине для духовых инструментов.) Но даже в этом патетическом, не вполне самостоятельном варианте «Песни о Нибелунге» в новой, сверкающей, отточенной форме он вернулся к «исходной точке», хотя и «в более пышной одежде» (Гофмансталь).

*

Рихарда Штрауса связывает с королем венского вальса Йоганном Штраусом не только одинаковая фамилия. До сих пор не удалось установить родственных отношений между обоими композиторами, но их объединяет одинаковая неиссякаемая музыкальная энергия, свойственная обоим жизнерадостность. Автор «Жизни героя» и «Электры» искренне восхищался своим однофамильцем, творцом «Летучей мыши» и польки «Трич-Трач», разделяя это восхищение со многими выдающимися людьми (Вагнер называл Йоганна Штрауса «самой музыкальной головой столетия».) «Из всех щедро одаренных богом Йоганн Штраус является для меня самым приятным носителем радости. Эта общая фраза как бы резюмирует чувства, питаемые мною к этому удивительному явлению. Я особенно ценю в Йоганне Штраусе его самобытность и врожденную одарен-

ность... Я отношусь к нему как к одному из последних, обладавших даром первичной выдумки. Да, первичное, самобытное, мелодическое — все дело в этом». Штраус неоднократно дирижировал классическими опереттами знаменитого однофамильца в Берлине и в Вене и не стеснялся исполнять зажигательные штраусовские вальсы в концертах руководимой им Венской филармонии наперекор раздававшимся нападкам. Как-то, на исходе XIX столетия, венская публика была удивлена, узнав, что Штраус дирижировал избранным симфоническим концертом на открытом воздухе. Ответ не заставил себя ждать и гласил: «Мой великий тезка очень часто поступал так здесь, в Вене, и я не понимаю, почему и я не могу последовать его примеру без ущерба для моей репутации».

Если даже мы вспомним, что оба композитора происходили из очень отличающихся друг от друга местностей и работали в совершенно различных условиях общественной жизни, все же общие черты в их вальсах часто ошеломляют. Особенно это заметно в «Кавалере роз», где «Иоганн Вагнер», как остроумно назвал своего молодого друга Бюлов, выступил в качестве серьезного конкурента короля вальсов. Речь идет не только об искусно стилизованных венских вальсах, которые Штраус сочинял и раньше, например «песня-пляска» в «Заратустре» или приятные медленные лендлеры в «Потухшем огне». В «Кавалере роз» и позднее в «Интермеццо» встречаются истинно венские «Gstanzerln», вальсы чисто народного происхождения. Штраус никогда не стыдился родства (хотя и отдаленного), существовавшего между вальсом Окса в «Кавалере роз» и вальсом «Динамид» Йозефа Штрауса, а также между столь значительной для заключительного терцета той же оперы темой Мариандль («Нет, нет! Я не пью вина!») и вальсом «Голубой Дунай». Он сумел совершенно по-новому переработать эти темы. Наряду с сочной, мелодической выдумкой, по-венски гибкой, с рыдающими терциями и секстами, Рихард Штраус чарует слушателей оригинальной трактовкой ритма вальса, обогащением однообразного такта в три четверти «ритмическим контрапунктом». Уход Окса в последнем акте, совершающийся под звуки виртуозно убыстряющегося, стремительно несущегося вальса, мог получить реальное музыкальное воплощение только при

помощи подобных художественных средств. Венский вальс играл ведущую роль еще в двух других сценических произведениях Штрауса. В балете «Шлагобер» создается весьма осязаемое впечатление, что вальс попал в салон с «сеновала», а в сцене бала в «Арабелле» он отражает Вену, падкую до наслаждений, болезненную, давно уже нежизнеспособную. Воодушевление и очарование вальса из «Кавалера роз» остались непревзойденными, и Штраусу не удалось вновь добиться подобного результата в более позднем «Мюнхенском вальсе».

*

Кратко следует сказать о творческих взаимоотношениях Штрауса с другими композиторами различных эпох, старыми и новыми. Своим «Немецким мотетом» Штраус отдал дань уважения высокоразвитому полифоническому искусству мастеров XVII столетия, особенно Шютцу. Он показал себя как поклонник Глюка, возродив такую отнюдь не академическую древность, как переработанная им в молодости «Ифигения в Авлиде», а также во многих других сочинениях от «Электры» до «Данай» и «Каприччио». «Покровителем этой теоретической комедии» назвал он в своем предисловии к партитуре «великого реформатора в области композиции Глюка». Очень поздно ему удалось определить свое отношение к великому Баху. (Когда ему было двадцать три года, он писал Бюлову, что месса h-moll показалась ему «очень скучной, и, не говоря о чудесном контрапункте, там нет ничего похожего на впечатляющие страсти».) Но он был «бетховенианцем» в том широком смысле, что был многим обязан этому наиболее человечному из всех музыкантов. В пятидесятилетнем возрасте он сочинил торжественную увертюру «Руины Афин», используя в свободной переработке бетховенские темы. Оперу «День мира» композитор увенчал сценической кантатой, обнаруживающей явное сходство с родственной драматической ситуацией в «Фиделио». В старости, углубившись в просветленный мир «Метаморфоз», Штраус коснулся в этой музыкальной поэме темы траурного марша из «Героической симфонии». Любовь и благоговение характеризуют его отношение к Бетховену. В 1927 году, во время бетховенских юбилейных торжеств, к Штраусу об-

ратился представитель одной венской газеты с просьбой высказаться. Ответ был кратким и ясным: он не считает себя вправе преподносить Бетховену благодарственные адреса...

В числе других представителей музыкального наследия, воздействовавших на Штрауса, сыграл свою роль и Мендельсон, влияние которого было заметно еще в «Итальянской фантазии», а также в некоторых сентиментальных мелодиях «Домашней симфонии», в «Саломее» (Иоканаан) и в операх среднего периода. Вебера, оказавшего влияние на его трактовку оркестра, Штраус характеризовал как «поэта инструментовки и знатока красок», сумевшего «превратить хор инструментов в одушевленные группы, из которых в конце концов возникли говорящие индивидуумы». Мимолетное соприкосновение Штрауса с ярко выраженным театральным стилем Мейербера (будучи дирижером Берлинской оперы, Штраус питал некоторую слабость к его опере «Роберт-дьявол») было использовано противниками композитора для проведения ложных параллелей между двумя столь различными музыкальными деятелями. Неопровержимым является плодотворное влияние Берлиоза и Листа на молодого Штрауса в период его бурного увлечения программной музыкой. Гениальная «Фантастическая симфония» Берлиоза положила начало эпохе симфонических поэм, столь характерных в музыкальном и общественном отношениях для музыки буржуазного общества. Совершенно очевидно, что именно в Берлиозе приводило Штрауса в восторг: субъективность выразительных средств его музыки, его виртуозная оркестровая техника. Если Штраус в своем творчестве стремился наполнить новым, по-своему переосмысленным, содержанием идеалистический поэтический мир музыкальных поэм Листа, то ему удалось выработать такую свою точку зрения на основе глубокого познания творений Берлиоза. «Как мало художественного умения и сколько поэзии, как мало контрапункта и сколько музыки», — писал молодой Штраус по поводу листовской «Святой Елизаветы». Когда он сообщил своему дяде Гербургу о том, что написал новое произведение «Макбет», он не забыл добавить: «... но только не Листа...» Относительно значительного человеческого и художественного влияния Александра Риттера уже было сказано, так же как

и о воздействии Брамса, которое в последний раз ясно проявилось в таких произведениях, как «Из Италии» и «Макбет», а затем прекратилось. К числу любимых опер композитора принадлежали «Кармен» Бизе и «Фальстаф» Верди, «один из величайших шедевров всех времен», в то время как «Аиду» он, когда ему было двадцать лет, определил как «индейскую музыку», а о «Макбете» в старости отзывался как о «курьезе». Несомненно, что некоторые мелодические черты Сен-Санса и Массне сыграли свою роль в оперном творчестве зрелого Штрауса. Он восхищался колоритом «Шехеразады» Римского-Корсакова и высоко ценил импрессионизм Дебюсси, гордясь тем, что впервые в Берлине исполнил его «Ноктюрны». В его песнях и романсах некоторые исследователи подмечали отголоски лирики Рубинштейна. Неудивительно, что в саду разноликого искусства Штрауса расцветали всевозможные стили. Разве Вакх и Аполлон не были провозвестниками итальянского влияния? Разве в теноровой партии «Кавалера роз» и в сонете «Каприччио» не звучат кантилены Порпоры и Джиордани? Разве жеманная ария Цербинетты не является прототипом классической колоратурной арии? Разве в терцете нимф в «Ариадне» или в лирических сценах Дафны и Данаи не чувствуется влияние Шуберта, а в отдельных романсах и в насыщенной лунным светом музыке «Каприччио» — Шумана? Жонглирование стилями разных музыкальных эпох и остроумное использование анахронизмов достигли апогея в мастерски выполненной буффонаде в «Молчаливой женщине». Он заново переработал два староитальянских вокальных произведения, по-видимому, позаимствованных Штраусом из «Учебника истории музыки» Римана. В третьем акте «Молчаливой женщины», во время сцены «урок пения», внезапно возникает ария из оперы Монтеверди «Поппея» и вскоре вслед за ней дуэт «Dolce amor» из музыкальной драмы Легренци «Этеокл и Полинече». Все это, так же как и староанглийские «аллеманды», оформлено в чрезвычайно остроумном, своеобразном стиле. Кто же сможет без улыбки следить за тем, как в конце первого акта семидесятилетний композитор раздражается изумляющим слушателей, скроенным по всем правилам, искрящимся финалом à la Россини? Со времени работы над «Ариадной» Штраус почувствовал

склонность к такого рода увлечениям: напомним хотя бы о его изысканном преклонении перед искусством Люлли, нашедшем выражение в музыке к «Мещанину во дворянстве» и в различных формах танцевальной сюиты из пьес Куперена. Нескрываемая любовь к этому французскому придворному композитору XVII и XVIII столетий продолжалась в течение всей его жизни. Штраус умел подчинять себе тени музыкального прошлого, независимо от эпохи и стиля, для того чтобы, сплавления самые различные элементы, показать свое мастерство. В этом он не имел себе равных.

*

А как обстоит дело с народной песней? Нельзя ли из отношения композитора к народной песне сделать вывод о его общественной позиции? Выясняется, что большинство биографов Штрауса недооценивали значение немецкой народной песни. Правда, в антинародную империалистическую эпоху простые народные песни бюргерства и, тем более, увлекательные, зовущие вперед песни рабочего класса были вынуждены отступить назад. Пожалуй, никогда раньше народной песне не угрожала такая опасность, как в те годы. Даже в творчестве великих композиторов она играла второстепенную роль, и не случайно старый Вагнер говорил о «принципиальной неприемлемости народной песни». Однако забыть о ней было невозможно. Такие мастера, как Брамс, позднее Малер, Пфизнер и Хааз любовно отыскивали ее, словно «прекрасный сон, в который едва осмеливаешься поверить» (Кнеплер). Тоска по народной песне, стремление к чистоте, простоте и ясности возрастали, сколь это ни покажется удивительным, по мере того как усложнялся на исходе столетия рафинированный, перенасыщенный оркестровый язык. В то время как состоятельное буржуазное общество стремилось ко все более пышным музыкальным наслаждениям, представители нового стиля утверждали, что только народная песня и народный танец принесут спасение. Они не боялись одевать прелестную в своей простоте мелодию народной песни в романтический наряд и вводить ее в мир пышных звуков. Таким обходным путем они, несомненно, приближали народную песню к современной художественной психо-

логии и к новейшей цивилизации, но, все же, подобный творческий метод нельзя приравнять к непосредственной, естественной и несколько наивной связи, существовавшей между народной музыкой и классиками. Тем не менее связь с народным творчеством существовала, и это видно на примере Штрауса.

Народная песня и танец служили стимулом именно тогда, когда он создавал свою музыку не удаляясь в заоблачные выси эффектной, но искусственной выдумки, а обращался к истории или современной действительности. Никогда больше Штраусу не удавалось написать такую популярную, пластичную и одновременно такую ясно продуманную музыку, как он это сделал, сочиняя вальсы для «Кавалера роз». В этом случае композитор, обладавший высокой культурой, сочетавшейся со здоровым отношением к действительности, воспринял интонации венских народных танцев, исполнявшихся «у Шперля»⁷, на родине трехчетвертного такта. Южный характер «Итальянской фантазии» не мыслится без популярной неаполитанской песни Денца «Funiculi — funicula», напоминающей по своей звучности пылкую тарантеллу. Что дали бы виртуозные кувырки «Тилиа Эйленшпигеля», если бы Штраус не вложил в его уста дерзкую уличную песенку! Что случилось бы с бичующей сатирой «Потухшего огня», если бы в нем не были использованы старинные мюнхенские песенки «Пока старый Петер», «Мы не из Пазинга» и «Доброе утро, господин Фишер!». Верхнепфальцские крестьянские танцы в балете «Шлагобер», баварский народный танец «Топот» на сельском балу в «Интермеццо» и полька-галоп извозчиков, распевающих частушки на тирольский манер в «Арабелле», — все эти песни и танцы Штраус сочинял среди южнонемецкого и австрийского народов, где и находил образы своих героев. Превосходный заключительный дуэт супружеской пары в «Кавалере роз» создан по образцу прелестной народного характера мелодии «Полевой розочки». Особенно внятно журчат ручейки народности в «Арабелле», которая и в этом отношении является противоположностью созданного за двадцать два года до нее «Венского маскарада». Достаточно вспомнить полнзвучные, прелестные народные мотивы, на создание которых Штрауса, в зените его творчества, вдохновили югославские

народные песни: женский дуэт F-dur Арабеллы и Эденки в первом акте «Однако это настоящий, если только существует подходящий для меня» и дуэт E-dur Арабеллы и Мандрика во втором акте «Ты будешь моим повелителем», с последующим поэтическим оркестровым заключением (Штраус заимствовал обе мелодии из сборника «Югославские народные мелодии, собранные и аранжированные для голоса в сопровождении фортепьяно», изданного Франьо К. Кухачем в 1878—1882 гг.). Было бы ошибочным полагать, что такие народные мелодии могут явиться средством для поддержки и восстановления слабующих сил фантазии. Они выросли естественным путем из австро-венгерского народного диалекта самого произведения. В черновом варианте партитуры еще сохранились первые восемь тактов подлинной мелодии первого дуэта. Как поучительно то, что композитору удалось сделать, начиная с третьего такта! Отказавшись от строго симметричного периодического построения музыкальной фразы, он развернул парящую линию кантилены, всецело отвечающую мелодическому току других голосов. Несмотря на такую переработку, славянский характер народной песни был сохранен. На премьере «Арабеллы» дирижер Клеменс Краусс подчеркнул фольклорный характер женского дуэта, усилив скрипичное тремоло мандолинами. Жаль, что в партитуру эта красочная деталь не была включена.

«Я не знаю большего счастья для композитора, чем написать простую песню, которая через пятьдесят лет станет народной, а имя ее творца между тем будет позабыто...» Музыка Штрауса была близка народу не только тогда, когда он использовал в своем творчестве определенные народные мотивы, но и когда он создавал собственные мелодии и ритмы в народном духе. Важно ведь творить в этом духе, а не «цитировать» немецкие или зарубежные народные песни. Дело ведь не в том, чтобы позаимствовать какую-нибудь мелодию или танец из сокровищницы народного искусства и затем существовать до некоторой степени за счет народного творчества. Надо усвоить наиболее существенные черты народной музыки и плодотворно использовать их для улучшения собственного стиля. «Из первых же двух тактов какой-нибудь чудесной народной песни я развиваю на свой собственный лад обширные

картины», — признавался Штраус Макс Маршалку. В этом нашел свое отражение тот диалектический процесс взаимного обмена всевозможных национальных мелодий, который стал частым явлением в новейшей истории музыки. Отдельные мелодические обороты Мандрики из «Арабеллы» («Мои леса» или «Идут мои управляющие: что случилось с нашим хозяином?») легко могли бы сойти за венгерские или румынские народные песни, настолько они «настоящие», настолько хорошо уловлены композитором мадьярские народные интонации. В искусстве красочной ассимиляции фольклора «Арабелла» занимает особое место. Полностью народная песня Арабеллы в начале последнего акта, начинающаяся словами «Мы поедем через его поля», рождена глубокой любовью композитора к народной музыке. Вообще Штраус обычно прибегает к запоминающимся и диатонически ясным народным мелодиям тогда, когда желает выразить сердечные, гуманные чувства, как, например, в шаловливо звучащей теме рождения «ребенка» в «Домашней симфонии», в скромных песенных мелодиях «Женщины без тени» (Барак) или «Молчаливой женщины» (Морозус). (В то время как, например, звучно-патетическая лирика «Елены» остается далекой от этого.) Его соприкосновение с фольклором всегда целиком зависит от вещественного фона его симфонических и драматических произведений. Характерен народный суровый «старонемецкий» тон песни коменданта из оперы «День мира» («В Магдебурге, во время битвы всадников»). В последних операх народность музыки Штрауса находила свое выражение в простой и благородной лирике. Так, в «Данае» наряду со многими высокохудожественными вокальными номерами особенно восхищает теплый, сердечный тон помендельсоновски прелестного, песенного по характеру, дуэта В-дуг между Данаей и Мидасом в третьем акте: «Я веду тебя дружеской рукой в новую страну — страну любви». Восьмидесятилетнему композитору удалось найти совершенную форму для выражения народного характера музыки.

В песенном творчестве Штрауса народная песня словно завуалирована артистической выдумкой. Характерно, что в малых формах песенной лирики композитор неустанно стремился к народности и простоте, но не мог вырвать-

ся из плена выработавшегося еще в молодости стиля. Когда молодой Штраус создавал свежую как роса песню «Утро» или насыщенную чувствами «Я лелею мою любовь», ему удалось найти верный тон благодаря сознательной простоте мелодики. Однако такие песни легко склоняются на путь поверхностного блеска и популярности и не могут считаться истинно народными. (Это особенно заметно в «Серенаде».) Поэтому-то немногие произведения заслуживают названия «народной песни». К наиболее драгоценным пьесам в этой области принадлежат немногочисленные Lieder из цикла «Чудесный рог мальчика», в том числе плутовская «За пятнадцать пфеннигов», грациозная «Небесные посланцы к любимой», грубоватая «Клятва холостяков», наивная и воздушная «Я хотел бы сплести венок», все на слова Брентано. Все они воплощают тип индивидуально-позднеромантической художественно переработанной народной песни. И даже они ни в коем случае не свободны от модернистской нервной возбужденности, чуждой подлинной народной песне.



Какое обилие связей с малыми и большими представителями музыкального искусства разных эпох! Какое сознательное подчинение себя тому развитию, которое Штраус всегда рассматривал как последний отзвук «тристановской» романтики! Его жизнь и творчество представляют собой непрерывный процесс ассимиляции стилей. Вряд ли кто-либо другой сумел впитать в себя всю мощь наиболее выдающихся произведений классического и романтического искусства и с такой творческой жизнеспособностью воссоздать на этой основе новые выдающиеся произведения. Только тот имеет право быть композитором, кто перерабатывает великое наследие прошлого и ищет новых путей. Искусство Штрауса сыграло роль закваски, на которой возшло несколько поколений композиторов, — но оно не стало исходной точкой определенной школы, как, например, искусство его современников Рegera и Шенберга. (Педагогической деятельностью Штраус занимался лишь при случае, в последний период его жизни в Берлине). «Штраусовское» радостное упоение звучанием, чувственный трепет его музыки выступали у композиторов после-

дующего времени лишь в эклектическом обличье. Как это ни странно, это так. Такие талантливые люди, как Эмиль Николаус фон Резничек, Иозеф Маркс, Франц Шмидт, Бернгард Секлес, Вальтер Браунфельс и другие, переняли от Штрауса его блестящую оркестровую технику, чисто внешние звуковые эффекты (достаточно вспомнить сотни раз копировавшееся соло на челесте «серебряной розы» в «Кавалере роз»), но не были в состоянии создать что-либо равное ему по уму, остроте и мелодической сущности. Типичный для Штрауса музыкальный стиль, его подвижность в области гармонии, его рафинированная красочность вновь оказали влияние на большинство музыкальных деятелей начинавшегося столетия, например на итальянца Респиги, англичанина Делиуса, венгра Бартока, поляка Карловича, французов Дюка и Равеля. Дебюсси, Рeger и Малер многим обязаны Штраусу и как дирижеру, в то время как такие ярко выраженные представители новой национальной музыки, как чех Яначек и финн Сибелиус, шли собственными путями. Даже бурная полемика, направленная против Штрауса как представителя «выразительной музыки», не помешала Стравинскому с большим вниманием изучать партитуры «Саломеи» и «Электры». Было просто невозможно не считаться с тем, что Штраус представлял собой в то время выдающееся явление в музыке...

Храню я все доброе, что нам досталось,
Искусство отцов я высоко ценю...
Где же творенья, говорящие сердцу народа,
Те, что душу его отражают?
Где они?
Я их не вижу, как ни искал бы.
Лишь бледные снобы глядят на меня,
Они смеются над старым, а новое им не под силу.

Сколько чувства собственного достоинства и скептицизма заложено в этих словах театрального директора Ла Роша из «Каприччио», выражающих отношение самого композитора к последовавшим за ним поколениям!.. «Я верю только в музыку», — писал как-то Штраус. «Вместо того чтобы говорить о школах, следовало бы говорить о настоящих и ложных талантах. Поиски нового — дело хорошее, так же как и возможность, если таковая имеется, гово-

рить новыми, еще никогда не слышанными словами. Но до сих пор...» Были высказаны раздумья по отношению к попыткам заменить испытанные временем богатства музыки новыми созвучиями, лишенными романтики и чувства. Поздний Стравинский, ранний Хиндемит, Берг — целая эпоха новой внутренне холодной музыки после первой мировой войны осталась для Штрауса непонятной, да и они не поняли его. Когда один молодой композитор (оказавшийся никем иным, как Паулем Хиндемитом, едва достигшим тогда тридцатилетнего возраста) обратился к своему знаменитому коллеге после концерта во время музыкального фестиваля в Донауэшингене с просьбой высказать свое суждение о его новом произведении, Штраус не затруднился ответом: «Мой милый, я верю в то, что с Вашим талантом Вы могли бы сочинять музыку и в другом духе». Несмотря на то что он был воплощением индивидуализма, он обладал даром понимать все новое. Такое жизненное произведение, как «*Carmina burana*» Карла Орфа, было встречено им с полным одобрением; он увидел в нем значительные возможности для обновления музыкального театра. «Чистота стиля, безыскусственность музыкального языка, свободного от позирования и оглядок направо и налево, убеждают меня в том, что Вы подарите театру ценное произведение, если найдете материал, соответствующий Вашей натуре», — писал Штраус композитору в 1943 году, после спектакля в Вене. «Ибо, раз уж Вы говорите о будущем, то для Вас я вижу его только на сцене...» В глубокой старости Штраус коснулся в своих записках некоторых вновь возникших неоклассических течений в музыке. Еще раз старое обернулось новым... Современная музыка, новая музыка? Его ответ говорит сам за себя: «Современная? Что значит «современная»? Придайте этому слову другой смысл! Будьте вдохновенны, как Бетховен, владейте контрапунктом, как Бах, умеете оркестровать, как Моцарт, будьте настоящими и правдивыми сынами своего века, и тогда Вы будете современными».

ЗА РАБОТОЙ

Имеется ряд фотографий, на которых Штраус запечатлен за письменным столом в своем кабинете в Гармише, во время работы над своими партитурами. Он сидит в удобной позе и производит впечатление человека, отнюдь не страдающего от творческих мук, а с удовольствием занимающегося любимым музыкальным делом. Для него композиторский труд никогда не был связан с мучениями и усилиями и составлял смысл и цель жизни. «Я никогда не тружусь, я всегда развлекаюсь во время работы» — эти слова французского скульптора Майоля старый Штраус особенно любил. Говорят, что Шопенгауэр как-то сказал, что «гений — это прилежание». «Однако прилежание, так же как и любовь к труду, являются врожденными, а не только привитыми воспитанием свойствами», — писал Штраус, когда ему было семьдесят лет. Лишь это позволяет постичь, как мог он, в течение многих лет выполняя обязанности руководителя оперного театра и дирижера, оставить после себя такое значительное творческое наследие.

Гений — это прилежание, Штраус доказал, что это так. Когда обзираешь дело всей жизни композитора, прежде всего поражает его объем. В течение своей долгой жизни он неустанно создавал одну партитуру за другой, причем часто они насчитывали на каждой странице более чем по тридцати нотных строк, предназначенных для гигантского современного оркестра, и были написаны им бисерным, поразительно ясным почерком. Нельзя не напомнить, что опера Штрауса содержит в три раза больше нот, чем любая опера Моцарта. Необходимо также учесть, что

все свои пятнадцать опер, два балета, четырнадцать крупных симфонических произведений и все сочинения для голоса с оркестром Штраус излагал в письменном виде по существу три раза; в первый раз ноты записывались карандашом в небольшие записные книжки, затем уже чернилами писался клавир и, наконец, окончательно записывалась партитура, готовая для сдачи в печать. Какая масса трудной, часто продолжавшейся в течение нескольких лет работы! Продуктивность Штрауса вошла в поговорку, поэтому стоит присмотреться поближе к его «творческому процессу». Каждого, кто имел возможность наблюдать за работой композитора и дирижера Штрауса в течение целого дня, приводили в изумление не только его легкая рука, но и единственная в своем роде производительность его труда, умение, с которым он укладывался в заранее определенный отрезок времени. Ведь, помимо основной работы, немало времени уходило на разностороннюю корреспонденцию (которую он почти всегда вел собственноручно) и на чтение присылавшихся ему на просмотр либретто. Даже немногочисленные дни отдыха во время каникул представляли собой не более чем бегство от «дел», творческая работа продолжалась. «Самое длительное и никогда не утомляющее наслаждение составляет работа, и ей я полностью посвятил себя» (1886).

Разносторонняя жизнь и деятельность музыканта Штрауса заслуживают внимания. По призванию и склонности он никогда не чувствовал себя только композитором. Будучи достойным наследником великих дрезденских реформаторов Вебера и Вагнера, он всегда стремился поддерживать связь с живой практикой оперного театра. Он писал музыку не только для голосов и инструментов: он испытывал потребность распространить свое владычество и на помещения, в которых исполнялась его музыка. Штраус любил одновременно быть и слушателем, и зрителем. В музыкальном театре его всегда интересовала идея синтетического художественного произведения («Gesamtkunstwerk»). Сколько времени и хлопот уделял он режиссерским вопросам и художественному оформлению спектаклей еще будучи молодым дирижером Веймарской оперы! Из письма к Риттеру, написанного в то время, ясно видно, насколько многообразны были поставленные им перед со-

бой задачи: «После обильных трудов в качестве дирижера, репетитора, художника-декоратора, режиссера и театрального портного я, наконец, добился права на небольшой отдых и могу вспомнить также о личной жизни...» (далее он сообщал другу о своей помолвке). Особенно большой размах деятельности Штрауса получила после первой мировой войны, когда он стал руководителем Венской оперы и с присущим ему авторитетом вникал буквально во все мелочи художественного и технического хозяйства театра. Известно, что в одной постановке, к которой он даже не имел прямого отношения, он приказал удалить со сцены диван или стул, так как считал, что они чужды стилю спектакля.. Подобного рода точка зрения на всеобъемлющее значение музыкального театра была высказана им еще раз в 1948 году в письме к Иозефу Кейльберту. Он приветствовал Кейльберта как одного из немногих дирижеров, которые «бросают взгляд не только в партитуру, на трубы и тромбоны, но и за пределы суфлерской будки». Как выдающийся знаток театра Штраус проявил себя, помимо того, и в многочисленных статьях, посвященных вопросам улучшения и оздоровления современного оперного театра. К их числу относятся также его предложение о создании театра «Союза городов» (1914) и «Соображения о плане оперных постановок» (1922). По его мнению, важно создать не «экспериментальный институт», а нечто вроде «Высшей академии с избранным репертуаром, который будет показываться в образцовых постановках». До глубокой старости Штраус продолжал заниматься упрощением структуры немецкого оперного театра. В своем «Художественном завещании», переданном в 1945 году Карлу Бёму, он детально разработал структуру национальной оперы в такой примерно форме, какая была осуществлена прежде всего в Москве и в Праге. Немногие оперные композиторы могли или могут теперь так ясно определить свою позицию по отношению к вопросам, связанным с теорией и практикой искусства.

Развитие высокоодаренного дирижера Штрауса протекало почти независимо от молниеносной карьеры молодого новонемецкого композитора. В Мейнингене, Мюнхене, Веймаре и вторично в Мюнхене в 1894 году общественность была удивлена, узнав, что этот молодой болезнен-

ный музыкант, появившись за дирижерским пультом, обнаружил многообещающий талант. Его успеху как капельмейстера немало способствовали гастрольные поездки в Байрейте, где он дирижировал «Тангейзером» — весьма важная задача для тридцатилетнего! Нельзя недооценивать возникших на пути молодого дирижера трудностей, которые, в особенности в его «родном и любимом городе», приняли форму «интриг, ненависти и зависти». «Мне больше не выдержать в этом болоте», — писал он Бюлову. Впоследствии Штраус не без юмора рассказывал о своих дебютах в качестве дирижера. «Я был (в первый период моей деятельности в Мюнхене) не особенно хорошим дирижером! Хотя я довольно ловко начал свою карьеру — мне уже тогда поручили дирижировать оперой Рейнбергера, — мне недоставало опыта, в котором меня превосходили многие бесталанные коллеги. Кроме того, мне мешало упрямство, с которым я всегда настаивал на «собственных темпах» вместо того, чтобы, подчиняясь предъявлявшимся ко мне требованиям, исполнять оперы в точном соответствии с партитурами. В результате было немало промахов, вызывавших разнобой между певцами и оркестром, тем более что оперы, которыми я тогда дирижировал, недостаточно интересовали меня, и я не уделял их изучению должного внимания, на что потребовалось бы много тщательной предварительной работы, казавшейся мне слишком скучной для таких опер, как «Ночной лагерь» или «Марта»... Мой второй ангажемент в Мюнхене (в качестве придворного дирижера, на первых порах наряду с Леви) протекал неудачно из-за антагонизма, существовавшего между благоволившим ко мне Поссартом (придворный театр) и Перфалем (придворная музыкальная дирекция), который относился ко мне тем враждебнее, чем больше появлялось моих новых произведений («Тиль Эйленшпигель», «Заратустра»)... Все же я дирижировал в Мюнхене «Тристаном» и «Мейстерзингерами», усовершенствовал свою технику, хотя у меня продолжали находить многочисленные недостатки... Когда в 1898 году мне предложили заключить пожизненный контракт с Мюнхенским театром, причем в последнюю минуту Перфаль пожелал снизить уже согласованный оклад, я, узнав, что Вейнгартнер покидает Берлин, воспользовался случаем, поехал в столицу и был немедленно ангажирован Гохбергом и Пир-

соном (на должность придворного дирижера) одновременно с Муком и никогда не имел основания раскаиваться, что переехал в Берлин; собственно говоря, я испытал только радость, встретил много симпатии и гостеприимство...» В начале ноября этого года Штраус впервые появился за дирижерским пультом оперного театра на «Унтер ден Линден», где он тогда дирижировал «Тристаном»; в течение восьми месяцев своего первого сезона он выступил 71 раз, дирижировал 25-ю разными операми, в числе которых были «Фрейшютц», «Эврианта», «Лоэнгрин», все «Кольцо Нибелунга». Одновременно он возглавил симфонический оркестр Берлинской филармонии, осиротевший в зиму 1894/95 года после смерти Бюлова, и этот берлинский период дирижерской деятельности был первым, полностью соответствовавшим художественным и организаторским возможностям Штрауса. (Контракт предусматривал наряду с восьминедельным летним отпуском и четырехнедельными каникулами зимой годовой оклад в сумме 18 000 марок и право на пенсию после десятилетней службы.) С 1908 года Штраус стал генеральным музыкальным директором придворного оперного театра и оставался в этой должности до 1910 года, а в дальнейшем ограничился руководством симфоническими концертами и определенным числом гастрольных спектаклей в оперном театре. Не следует забывать, что в 1918 году, вскоре после революции, он еще раз на одиннадцать месяцев стал ответственным руководителем Берлинской оперы, «готовый на жертвы, исключительно из любви к делу и старой преданности». Штраусу рано удалось осуществить то, что много позднее (в письме к Вилли Шу) он рассматривал как идеал, характеризуя «художественное творчество как «второстепенное дело» по сравнению с истинным призванием дирижера».

Как сильно влекло его к дирижерской деятельности! Лучшим свидетельством этого является письмо к предусмотрительному Гофмансталу, написанное незадолго до назначения Штрауса директором Венской оперы. «Итак, да будет Вам известно, что моим самым горячим желанием в течение тридцати лет было стать истинным художественным руководителем большого придворного оперного театра. Мне было в этом отказано: то ли потому, что я всегда считался противоположностью излюбленного всеми рути-

нера, то ли потому, что, видя во мне слишком независимого художника, известного композитора, считали, что я не способен проявить достаточный интерес к театру с его повседневными нуждами. В результате за всю свою двадцатилетнюю деятельность в Берлине под начальством деспотичного, недоступного какому-либо влиянию графа Гюльзена я, в конце концов, отказался от попыток участвовать в руководстве театром и превратился в того, кого Вы сегодня так строго осуждаете. В Берлине меня еще удерживает чувство долга по отношению к моим собственным произведениям, которые мне не хочется выпускать из любящих отцовских рук при их исполнении в лучшем музыкальном театре Германии. Удерживает меня здесь и радостное сотрудничество с великолепно дисциплинированным, в совершенстве сыгранным со мной оркестром, работая с которым я, как композитор, подобно Антею, всегда нахожусь в постоянном соприкосновении с исполнительским коллективом и черпаю в этом контакте новые творческие стимулы». Каждому ясна тяжесть бремени, лежащего на том, кто является высшим музыкальным руководителем образцового оперного театра Германии. Одной только этой должности достаточно, чтобы полностью загрузить человека, но для Штрауса этого мало и, несмотря на многообразные обязанности, он продолжал увеличивать поле своей деятельности. С 1901 по 1903 годы он руководил оркестром берлинских музыкантов; он гастролировал в качестве дирижера в Лондоне и в Мадриде, в Париже и в Нью-Йорке. Он настаивал, чтобы Шух осуществил премьеру «Саломеи» в Дрездене в установленный срок, так как через два дня после первого представления должен был начать свои гастроли в Москве... Для полноты характеристики его почти непрекращавшейся гастрольной деятельности следует упомянуть, что Штраус никогда не пренебрегал выступлениями даже в небольших городах (например, в Плауэне, в Дармштадте), чтобы своим участием придать особый блеск исполнению собственных произведений. Только осенью 1919 года, когда после преодоления недоброжелательного противодействия он вместе с Францем Шальком очутился во главе Венской оперы, его впервые грозил поглотить бурный жизненный водоворот. Летом 1924 года пришел конец всем неприятностям и пререканиям с пра-

вительственными венскими референтами по вопросам компетенции — как и его предшественника Малера, его почти вынудили уйти в отставку. Шальк стал единоличным директором, и по этому поводу всю Вену облетела следующая игра слов: «Штраус, являющийся Шальком, уходит,



Силуэт
Рихарда Штрауса

а Шальк, не являющийся Штраусом, остается»*. С тех пор Штраус избегал каких-либо прочных и длительных связей с оперными театрами или оркестрами. Он ограничивался гастрольями (иногда продолжительными), предоставлявшими ему необходимое свободное время. Также и в Вене на этих основах была установлена товарищеская договоренность с Шальком.

* Непереводимая игра слов. Schalk по-немецки означает хитрец, проныра и, одновременно, является фамилией известного дирижера.

Из заметок Штрауса видно, какую гигантскую работу ему приходилось выполнять в напряженные дни его дирижерских выступлений. «В Берлине я три года подряд дирижировал посредственным оркестром берлинских музыкантов, исполняя исключительно новинки, и наряду с оперой это была каторжная работа! Вот что представлял собой, для примера, один из моих рабочих дней: с 11 до 2 часов оркестровая репетиция «Дон-Жуана», с 3 до 6 часов — третья симфония Брукнера, вечером «Тристан»...» Когда в феврале 1904 года Штраус совершил путешествие в Америку, чтобы впервые познакомить Нью-Йорк с «Домашней симфонией» в рамках цикла посвященных его творчеству концертов, он писал Шиллингу, будучи явно в хорошем настроении: «В течение четырех недель я провел двадцать четыре концерта, дирижировал двадцатью разными оркестрами, разъезжал днем и ночью, ходил на званые обеды, принимал участие во всякой чертовщине». Он даже не упомянул, что в это же время дал целую серию вечеров песни (Liederabend) совместно со своей женой. Большой интерес представляет, наконец, его письмо к Людвигу Карпату, написанное во время поездки в Южную Америку, которую Штраус посетил, когда ему было шестьдесят лет. «Мое первое пребывание в Буэнос-Айресе произвело на меня очень отрадное впечатление... Я познакомился с превосходными постановками «Саломеи» и «Электры»... Подумайте только, какие молодцы здешние люди: в четверг после обеда — генеральная репетиция «Электры», в пятницу — «Электра». Самый трудный день — воскресенье: после обеда представление «Саломеи», вечером «Электра», и то, и другое под моим управлением. Все это были хорошие, ничуть не расхлябанные или неряшливые спектакли. (О себе Штраус, по-видимому, совершенно не думал.)

Казалось, что при таком образе жизни трудно найти время для композиторской деятельности. Однако в упомянутом выше письме, в котором Штраус со свойственной ему деловитостью описывал свою занятость во время гастрольной поездки и неоднократно заверял, что «чувствует себя хорошо», имеется как бы между прочим указание на то, что находилось время и для творчества. «Я уже написал за это время тридцать страниц партитуры моей новой оперы «Интермеццо». Надеюсь довести эту работу

почти до конца». И действительно, она была закончена во время этой поездки. На последнем листе партитуры записано: «Буэнос-Айрес, 23 августа 1923 года». Штраус в полной мере обладал способностью точно распределять свое время. Во время работы над своими большими операми он устанавливал сроки сдачи отдельных актов в издательства с точностью чуть ли не до одного дня. Соблюдение дисциплины в распорядке рабочего дня он, как дирижер и руководитель театра, считал предпосылкой плодотворной художественной деятельности и придерживался этого принципа и на своем композиторском поприще. Его «репетиционные извещения», в которых зачастую излагались отдельные указания на несколько недель вперед, вызывали у одних страх, у других — восхищение, но было и немало эстетов, которые обижались на рассудочный характер системы работы Штрауса. Не раз Штраус ошеломлял музыкальную общественность тем, что заканчивал свои объемистые партитуры ранее назначенного времени. Так, например, в период работы над «Гунтрамом» он писал своей матери из Луксора: «Я работаю ежедневно с десяти до часу. Инструментовка первого акта медленно, но верно подвигается вперед. С трех часов до четырех я опять работаю... В шесть часов темнеет, и становится прохладно; тогда я пишу письма или работаю до семи. Надеюсь закончить здесь оркестровку первого акта, и к следующему Рождеству, как я думаю, все будет готово» (фактически опера была закончена в сентябре 1894 года). О каких удивительных организаторских способностях свидетельствует письмо от декабря 1907 года Шуху: «Я прилежно тружусь над «Электрой» (уже написано пятьдесят страниц партитуры) и твердо надеюсь, что закончу ровно через год...» (В действительности «Электра» была закончена на несколько месяцев раньше.) Или из письма к Фрицу Бушу от сентября 1931 года: «Третий акт «Арабеллы» вчерне готов. Для того чтобы закончить всю партитуру, потребуется еще два года! Поспеет как раз к моему семидесятилетию!» (Однако уже в июле 1933 года в Дрездене состоялась премьера.) Известно, что сложная увертюра «Ариадны» была написана всего лишь за два месяца, а для завершения партитуры «Метаморфоз», насчитывающей почти сто страниц, Штраусу, которому исполнился восемь-

десять один год, потребовался, как это видно из рукописи, ровно один месяц. Это позволяет составить представление о его умении сосредоточенно трудиться.

Постановка его новых опер задерживалась только по причинам, не зависившим от Штрауса, как, например, в период обеих мировых войн. Лишь при работе над двумя оркестровыми произведениями, над симфонией Es-dur 1925 года и поэмой «Дунай», предназначенной в качестве «музыкального дара» ко дню столетнего юбилея Венской филармонии, композитор не смог достигнуть поставленной цели. Обе вещи остались в зачаточном состоянии. Ему всегда казалось важным довести свои партитуры до конца... «Ах, не говорите мне об этих незаконченных!.. Только все законченное имеет право считаться произведением искусства. Незаконченное является результатом несоответствия между Желанием и Умением... Не хватает времени на то, чтобы позаботиться о готовых произведениях. Поклонение недоделанной работе я считаю ложной романтикой, которая ни к чему не может привести».

Основной вывод из сказанного: неутомимый и все же трезво расчетливый в жизненных вопросах Штраус всегда сознавал свои творческие обязательства. Еще со времен Веймара у него выработалась определенная последовательность творческого процесса: собственно композиторская работа протекала в летние месяцы в Маркартштейне, позднее в его доме в Гармише; требующая много времени работа по оркестровке производилась в месяцы дирижерских гастролей, во время путешествий, в Берлине, в Вене, в гостиницах, в гостях у друзей. Только на старости лет Штраус мог позволить себе распоряжаться временем по своему усмотрению. Рассматривая творчество Штрауса в целом, мы можем установить временное ослабление творческой интенсивности только применительно к тем годам, когда он возглавил дирекцию Венской оперы. В остальное время головокружительные темпы его жизни никогда не препятствовали испытывать радости создания новых произведений. Напротив, Штраусу, как и другим великим оперным композиторам — Моцарту, Веберу, Вагнеру, Верди, — было не по себе, если у него в руках не было либретто следующей оперы уже в то время, как заканчивалась работа над очередным музыкально-драматическим сочинением.

Он любил смотреть вперед и располагать своими возможностями так, чтобы трудиться без перерыва (так называемыми «творческими паузами» он не особенно дорожил). В своих поздних произведениях он был не только неутомим, но часто и недоволен собственными темпами. Бывало так, что не успевал он завершить клавир одной оперы, как сразу начиналась работа над другой с тем, чтобы позднее закончить оркестровку, которая для Штрауса была всего лишь музыкальным «ремеслом». Когда директор Дрезденской оперы Альфред Рейкер был обеспокоен таким методом работы, опасаясь, что это может задержать завершение «Арабеллы», из Гармиша пришел следующий забавный ответ: «Не беспокойтесь, я еще сведу концы с концами, хотя мне скоро уже за семьдесят, но придет ли мне потом на ум еще что-нибудь толковое, это неизвестно».

*

Штраус за работой... Едва ли кому-нибудь удалось воссоздать более верную картину мастерской композитора, чем это сделал его близкий сотрудник Стефан Цвейг. «Процесс творческого труда Штрауса носит своеобразный, достопримечательный характер. Никаких признаков демонизма, сумасбродства, депрессии или отчаяния, известных из биографий Бетховена или Вагнера. Штраус работает деловито и хладнокровно, создает музыку так, как это делал Иоганн Себастьян Бах и многие другие возвышенные мастера своего искусства — спокойно и регулярно. В девять часов утра он садится за стол и продолжает работу точно с того самого места, на котором он накануне остановился... работает без перерыва до двенадцати или до часу дня. После обеда он играет в скат, пишет две-три страницы партитуры и вечером обязательно дирижирует в театре. Ему чужда какая бы то ни было нервозность, его художественный интеллект продолжает оставаться светлым и ясным днем и ночью. Когда слуга стучит в дверь, чтобы подать ему фрак, он прекращает работу, едет в театр, дирижирует с той же уверенностью и с тем же спокойствием, с какими он после обеда играл в скат. На следующий день вдохновение вновь приходит и труд продолжается точно с того же места. Говоря словами Гёте, Штраус командует своим вдохновением...»

Все наиболее прекрасное появлялось на свет в течение всей его жизни в период светлого умиротворенного настроения и разрядки. «Как ни странно,— говорил он напоследок Вилли Шу,— все то, что я делал в жизни между делом, как бы левой рукой, получалось особенно хорошо». Правда, эти слова противоречат его другим высказываниям, в которых он выражал мнение, что «душевное волнение, даже гнев и досада» значительно ускоряют поток фантазии. «Внезапное мелодическое наитие, неожиданно обрушивающееся на меня из эфира, приходит без какого-либо осязаемого побуждения извне или душевной эмоции, оно порождается самой фантазией, бессознательно, независимо от разума; эмоции скорее всего сами являются стимулом, в чем я убедился на собственном опыте, испытывая ощущения совсем другого, не художественного порядка» («О мелодическом творчестве», 1940). Это та же сфера творчества, с которой связано создание молодым «композитором» сладостной любовной мелодии, пронизывающей вступление к «Ариадне», написанное позднее, чем сама опера. Он поет: «Я рассердился на одного наглого лакея, тогда она сверкнула в моих мыслях; потом тенор дал пощечину парикмахеру — тогда я ее окончательно поймал!» Ничто не было более чуждым Штраусу, чем работа через силу. «Освобождение через труд», — записал он в блокноте в день смерти Малера в связи со своей «Альпийской симфонией» и в другом письме, во время работы над оперой «Елена», он говорил о «приятных родовых муках». «Штраус с лихорадочным жаром работает над вторым актом «Елены» и сказал мне, что часто засиживается до поздней ночи, чтобы запечатлеть внезапно возникающие мысли», — писал Гофмансталь Буркгардту... Какое бы то ни было романтическое «творческое опьянение» также было чуждо ему. Когда Грегор сообщал ему в экзальтированных выражениях о своей работе над либретто «Дафны», Штраус охлаждал его пыл своими трезвыми замечаниями: «Прежде всего советую Вам с недоверием относиться к опасному, искреннему и правдивому воодушевлению, с которым Вы написали кусочек Вашего либретто. Такого рода переживания не могут устоять перед здравым художественным смыслом и не в состоянии пробудить соответствующие эмоции у слушателей...» Многие обязаны своим рождением уверенно-

сти гения. Так, например, в «Саломее», незадолго до казни Иоканаана, имеется таинственный, мистический аккорд, который вошел в историю как некий гармонический курьез (как образец «какофонии», как говорили в то время). Штрауса спросили, каким образом он отыскал этот аккорд. «Какой? Этот? Да я его просто рубанул с плеча!» Рубанул! И в этом случае можно было бы привести многочисленные примеры... Шумливое окружение членов семьи и друзей не препятствовало композиторской работе Штрауса, как в свое время не мешало Моцарту и Шуберту, даже служило иногда побудительным стимулом. «Мое дело очень приятное, — сказал он как-то, будучи в хорошем настроении, одному пораженному этими словами посетителю, — могу все бросить и вновь начать, когда захочу». Когда ему рассказали, с каким трудом и как долго один из его известных коллег трудился над своей новейшей большой музыкальной драмой, он ответил: «Чего ради он занимается композицией, если это ему так тяжело дается!»

Спокойствие и самобытность творчества, при которых человек никогда не мешал художнику, типичны для Штрауса. «Я пишу за рабочим столом, ничем не отличающимся от всех других столов, на мне пижама или костюм из английского шевинота, — рассказывал он в несколько ироническом тоне одному газетному репортеру. — Я никогда не бываю особенно взволнован... Надо уметь владеть собой, если хочешь, чтобы вечно текущее и движущееся, словно фигуры на шахматной доске, искусство оркестровки поддерживалось в порядке. Голова, создавшая «Тристана», должна была быть холодной как мрамор...» Схожие высказывания записаны Давидом Эвансом: «Я создаю музыку всюду, во время прогулки или поездки, во время еды и питья, дома или вне дома, в шумных отелях, в моем саду или в железнодорожном вагоне. Я никогда не расстаюсь со своей записной книжкой, и как только мне на ум приходит мотив, я его записываю. Одна из наиболее значительных мелодий «Кавалера роз» осенила меня во время одной баварской карточной игры...» Способность вызывать музыкальные образы в казалось бы совершенно неподходящие моменты подтверждается многочисленными свидетельствами.

Ныне нам известно, что музыкальное «вдохновение» не рождается из ничего или из сферы подсозна-

тельного, как полагает буржуазная эстетика. Ведь нельзя же утверждать, что все великие композиторы обязаны своим вдохновением только случаю или неожиданному дару свыше. Даже если настоящее вдохновение не вызывается непосредственным волеизъявлением композитора, то на самом деле оно представляет собой результат какого-то «действия», которому естественно должна была предшествовать «причина». В основе этой причины должно находиться удачное сочетание личных и общественных обстоятельств, воспринятых жизненных впечатлений. («Особенности психологии композиторского творчества заключены в сложных, порой трудно уловимых связях творческого процесса с окружающей жизнью...» — говорит Ярустовский.) Во избежание заблуждений следовало бы рассматривать внезапное вдохновение как решающий импульс творческого долга.

Штраус, как и все великие мастера, не желал довольствоваться одним только музыкальным наитием. При помощи «безупречно функционирующего мозга» (выражение Бернарда Шоу) он приложил все силы к тому, чтобы интенсивной работой разума содействовать вдохновению. Записные книжки композитора в первую очередь знакомят с процессом превращения беглого, несовершенного наброска в пластическую тему, в музыкальный образ. Большой интерес представляют также подлинники либретто с его заметками. Штраус зачастую записывал приходившие ему в голову при чтении новые мысли. Часто в сознании композитора возникали сперва неопределенные представления, облеченные в форму мотивов и интонаций, связанные с определенной драматической ситуацией, выражающей конкретный конфликт; иногда он только кратко обозначал тональность, подсказанную внутренним чутьем при чтении какого-нибудь характерного места. Можно с уверенностью утверждать, что творческий процесс у Штрауса не был чем-то, начинавшимся в какой-то определенный день и час. В промежутке времени между моментом появления замысла нового произведения и его окончательным завершением происходило своеобразное «оседание» новых мыслей и постепенно создавалось законченное мелодическое целое. То, что обычно принято называть композицией, у Штрауса начиналось с того момента, когда

он записывал первую страницу наброска будущего клавира. Все его произведения всегда являются не только результатом блестящей «выдумки», но и не менее блестящей «разработки». С самых молодых лет он понял, что нельзя полагаться только на вдохновение, а надо научиться с помощью интеллекта оказывать содействие творческим силам. («Всю эту дилетантскую болтовню о вдохновении и работе, применительно к театральной импотенции, когда в большинстве случаев «вдохновение» отнюдь не является таковым, а техническая «работа» зачастую выполнена немело — лучше всего полностью игнорировать», — писал в 1936 году Штраус автору настоящей книги.) Именно его мастерство, при помощи которого создание художественного произведения неразрывно связано с техникой собственно композиторского процесса, содействовало естественности хода событий в его программных сочинениях для оркестра и правдивости психологического рисунка героев его опер.

В противоположность Вагнеру Штраус неоднократно и метко разъяснял сущность творческих методов, которыми он пользовался при создании своих произведений. Достойны внимания сообщения, сделанные им в ответ на вопросы его друзей Хаусэггера и Бале. «Музыкальные идеи, подобно молодому вину, должны быть выдержаны, и только после того, как им позволят бродить и созревать, можно к ним вновь возвращаться. Я часто записываю какой-нибудь мотив или мелодию и затем откладываю их в сторону на год. Когда я вновь обращаюсь к этим записям, я нахожу, что где-то внутри меня, совершенно бессознательно, моя фантазия работала над этими мотивами... Прежде чем я приступаю к наброскам новой оперы, даже самым незначительным, я по крайней мере в течение шести месяцев позволяю тексту либретто проникнуть в мои мысли, дозреть во мне, с тем чтобы освоиться с обстановкой и характерами. Только после этого я разрешаю музыкальным идеям проникать в мою голову. Тогда беглые наброски превращаются в эскизы. Последние записываются, отделяются, заносятся в клавир, вновь перерабатываются, иногда до четырех раз. Это тяжелая часть работы. Партию я пишу в моем рабочем кабинете без трудностей и хлопот, работая по двенадцати часов в сутки. Я давно уже понял, что неспособен сочинять музыку, не имея

программы, которая ведет меня за собой» (запись Эванса).

А вот выдержки из его непринужденных бесед с Маршаллом (при этом читателю следует учесть, что в понятие «образ» Штраус вкладывал несколько иной смысл, чем прогрессивные деятели музыкальной эстетики): «Я подолгу работаю над созданием мелодий; долгий путь от первого проблеска мысли до законченного мелодического образа. Да, мелодический образ; в консерваториях учат всему, только не тому, как создается мотив, то есть тому, что кажется мне самым важным. Мотив является результатом вдохновения, внезапной идеей, и большинство удовлетворяется этим, между тем истинное искусство проявляется только в развитии. Дело не в начале мелодии, а в ее продолжении, ее развитии и превращении в совершенный мелодический образ... Разумеется, для этого требуется талант, но, вместе с тем, это является также одной из самых трудных музыкально-технических проблем. Наш мозг утратил свою первоначальную свежесть; позади нас слишком большой период развития, и поэтому наша работа должна быть очень тщательной. Два такта мелодии стихийно обрушиваются на меня, а затем я размышляю над дальнейшим, сочиняю еще два такта, но уже чувствую недостатки, и так я кладу камень за камнем, пока не удастся добиться окончательной редакции. Иногда на это уходит много времени, очень много времени. Мелодия, родившаяся, как кажется, в одно мгновение, почти всегда является результатом тяжелого труда». Это признание может только усилить восхищение вдохновенной силой композитора.

О происхождении своих Lieder (песен) Штраус писал: «Сперва где-то внутри, бог знает почему, возникает музыкальная идея. Затем, когда сосуд, если так можно выразиться, наполнится до краев, как только я, перелистывая сборник стихов, натолкнусь на какое-нибудь, хотя бы приблизительно подходящее стихотворение, песня мигом готова. Если же в этот решающий момент ударятся друг о друга два неподходящих кремня, если у меня не окажется полностью соответствующего стихотворного текста, я под давлением творческого натиска использую стихи, удовлетворяющие минимальным требованиям моего творческого «я». Но тогда все идет медленно, так как возникший в этот момент музыкальный образ приходится истолковывать на

другой лад, приходится мудрить, мелодию с трудом вытягиваешь из себя, и только за счет мобилизации всех технических возможностей получается в конце концов нечто, выдерживающее огонь строгой самокритики».

В глубокой старости Штраус еще раз сформулировал в записках свое представление о музыке, как о реальном понятии — хотя ему и не удалось в этот поздний период жизни дать ясный ответ на вопрос о том, что представляет собой неожиданно приходящее вдохновение. «Что такое вдохновение? Обычно под музыкальным вдохновением подразумевают мотив, мелодию, внезапно возникающую независимо от разума, особенно утром, непосредственно после пробуждения, или во сне... Работала ли моя фантазия ночью самостоятельно, независимо от сознания и воспоминаний? (Платон)» И дальше: «Основываясь на личном опыте, могу сказать следующее: когда вечером во время композиторской работы я застряну на каком-нибудь месте и вижу, что, несмотря на самые усердные размышления, дальнейшая плодотворная работа невозможна, я захопываю крышку рояля или тетрадь для записей и ложусь спать и утром, когда я просыпаюсь, продолжение уже тут как тут. В результате какого умственного или физического процесса это получается?»

Одной из особенностей творческого процесса Штрауса являлось то, что свои наиболее прекрасные музыкальные мысли он первоначально лишь намечал, фиксировал в виде эскизных набросков, и лишь позднее, в решающий в драматическом отношении момент, воплощал в пластические образы, насыщенные полнокровной мелодией. Таким же приемом пользовались Вагнер («Смерть Изольды») и Брукнер, но в более ограниченном объеме, чем Штраус, который с большим мастерством и утонченным вкусом применял этот метод постепенного введения темы в эпилоге «Жизни героя», в кантилене *Des-dur* заключительного терцета «Кавалера роз» или в задушевной арии сторожа из «Женщины без тени». Особенно этот прием выступает в «Арабелле»: когда в начале сцены бала графиня спускается с лестницы и идет навстречу Мандрике, впервые раздаются ряд запечатлевающих аккордов, которые затем, в сцене последней встречи Арабеллы с возлюбленным, возникают вновь как музыкальное воспоминание во всей своей

чувственной красоте. Расчетливость, с которой Штраус дает правильное освещение своим вымыслам и облекает их в концентрированную в гармоническом и звуковом отношении форму, является одной из наиболее важных и действенных составных частей его музыки. Почти всегда его партитуры создавались в последовательном порядке на основе подробной программы, в тесной связи с сюжетом. Бывали и исключения, как, например, знаменитый танец «Саломеи», написанный Штраусом дополнительно. Кроме этого случая, он уклонился от первоначальной очередности, пожалуй, только в «Молчаливой женщине». Из сообщения Буша об исполнении в феврале 1933 года клавира оперы стало известно, что лирический эпилог старого Морозуса был написан еще в первой стадии работы, а увертюра — только после того, как вся опера была закончена. При этом было бы бесцельно выискивать какую-либо качественную разницу между такими партитурами, как «Дон-Жуан» или «Кавалер роз», созданными в порыве бурного вдохновения, и такими, как «Альпийская симфония», «Женщина без тени» или «Интермеццо», вынашивавшимися в течение ряда лет. Параллельно возникали менее значительные в художественном отношении произведения, навеянные случайно прочтенным стихотворением и написанные в один присест. К числу таких пьес Штраус относил романсы «Грезы в сумерках» и «Звезду». С другой стороны, при попытках создать некоторые оперы, например на либретто Эрнста фон Вольфогена по Сервантесу или Гофмансталя по Кальдерону и другие, после продолжительных опытов выяснилась необходимость критической переоценки. Но все то, что соответствовало его взглядам на искусство, стимулировало его творчество. За убеждением следовало дело.

Почти все наиболее существенные сочинения Штрауса отражают его стремление к художественному совершенству, свидетельствуют о непрекращавшихся исканиях и борьбе за соответствующую окончательную форму выражения. Перед тем как было написано вступление-фугато к последнему акту «Кавалера роз», он сочинил дюжину фуг, выдержанных в строгих традициях старых мастеров. Партитуру симфонической поэмы «Макбет» он несколько раз перерабатывал, прежде чем она приняла окончательный вид,

и трижды переделывалась сцена с Клитемнестрой в «Электре», прежде чем композитор остался удовлетворен. В таких случаях Штраус был неумолимо строгим критиком своих произведений и недвусмысленно писал на полях наброска — «плохо». «Когда я трудился над сценой с Клитемнестрой, я долго колебался и прерывал работу, пока не добился удовлетворившего меня звучания. Я садился за рояль и пробовал. Если получалось так, как я хотел, все шло без задержки. Если не получалось, я предпочитал сразу прекращать дальнейшую работу». (Из беседы, записанной Оскаром Би.) И в 1914 году, когда были созданы первые наброски «Женщины без тени»: «Я все еще очень недоволен собой; правда, я значительно увеличил требования к себе, но все, что сделано до сих пор, только частично соответствует моим ожиданиям». Какова была требовательность Штрауса к себе и к своему творчеству, ясно из того, что к особо ценившемуся им стихотворению поэта Рюккерта он обращался дважды, каждый раз создавая насыщенные полифонией произведения. Впервые эти стихи были им положены на музыку в виде «гимна», а затем, пятнадцать лет спустя, он нашел для них более выразительную форму, создав «Немецкий мотет»... Для каждого нового сценического произведения Штраус производил обстоятельное изучение соответствующей эпохи истории культуры и искусства. За каждым сочинением скрывалась серьезная и ответственная, хотя и незаметная для посторонних, подготовка. Из переписки с Роменом Ролланом стало известно, какую замечательную научную любознательность Штраус проявил при ознакомлении с литературными и духовными источниками «Саломеи» Оскара Уайльда. Французский писатель должен был консультировать его самым подробным образом по вопросам культурно-исторического характера и фонетики.

Показательна для Штрауса и его творчества манера работы с либреттистами. В сущности, ни одно либретто не было им положено на музыку точно в том виде, в каком оно было получено от его литературных сотрудников. Да, этот выдающийся человек, всегда отчетливо знавший, чего он хочет от жизни и искусства, не только сам выбирал для себя сюжеты, но и активно участвовал в их создании в тех случаях, когда они не оформлялись под его

непосредственным руководством (только в опере «Молчаливая женщина» его участие в либретто было незначительным). Для того чтобы плод художественного сотрудничества, продолжавшегося от первых набросков до готового либретто, выдержал все аспекты строгого испытания, требовались длительные обсуждения и совещания (при анализе отдельных опер будет показано, что для творческого процесса композитора имело немаловажное значение, кто был автором либретто — Гофмансталь, Цвейг или Грегор). Что решающее слово всегда оставалось за композитором, особенно при оформлении финалов опер, нетрудно проследить, начиная с «Кавалера роз» и кончая «Каприччио». Штраус, как и великий итальянец Верди, всегда брал на себя равную ответственность за сюжет, действие, текст либретто и сценическое осуществление своих опер. У немецкого композитора к этому присоединялась еще поразительная способность молниеносно настроиться на новое оперное произведение, быстро впитать в себя еще только вырисовывающуюся в оживленной беседе наметку фабулы и тотчас настолько ее внутренне переработать, что в мыслях эта наметка принимала очертания законченных образов.

Приводим слова трех главных свидетелей... Гофмансталь о своей первой беседе со Штраусом по поводу «Кавалера роз»: «Его манера слушать была исключительно продуктивна. Я чувствовал, как он наделял еще не родившейся музыкой только что народившиеся образы. Потом он сказал: «Мы это сделаем!» Цвейг о первой встрече с создателем музыки «Молчаливой женщины»: «...для меня было приятной неожиданностью убедиться в том, как скоро и с какой прозорливостью Штраус соглашался с моими предложениями. Я никогда не ожидал от него столь быстрого понимания вопросов искусства, такого удивительного знания законов драматургии. В то самое время, когда я еще только рассказывал ему о сюжете, он уже представлял себе его облеченным в форму драмы и, что еще более поразило меня, сопоставлял его с пределами своих возможностей, в которых всегда отдавал себе до жути ясный отчет. После того как мы с ним договорились по основным вопросам, он дал мне еще небольшую инструкцию. Он желает предоставить мне полную свободу действий, так

как его никогда не вдохновляет заранее приспособленное оперное либретто в духе Верди, и ему всегда нужно поэтическое творчество...» Наконец, Грегор, который в июле 1935 года представил композитору ряд черновиков, среди них «День мира», «Дафна» и «Даная»: «В то время как на улице клубился туман после прошедшего во второй половине дня сильного дождя, он читал переданные мною шесть страниц... Я совершенно отчетливо помню, что он не задерживался более двух минут ни на одной из них и ни разу не перечитывал их во второй раз. Напротив, уже во время чтения он отложил три страницы в сторону, а затем вернул их мне с замечанием, что они заинтересовали его как драматургический материал. Так в течение четверти часа была определена программа работ на четыре года».

*

Забавны маленькие неудачи, вызывавшиеся иной раз спешкой, так как Штрауса даже самые быстрые темпы окончания партитуры никогда не удовлетворяли. Так, в «Кавалере роз», который он написал с быстротой, достойной Россини («Идет как по маслу»), он два раза «неправильно» озвучил текст. В первом случае он принял за текст режиссерское примечание Гофмансталя, гласившее, что Окс должен сказать Маршальше несколько слов «доверительно и конфиденциально», и включил эти слова в содержание оперы. В результате Окс и поныне представляет своего друга Леопольда Маршальше со словами: «Могли ли я доверительно и конфиденциально представить его вашей прелестной горничной?» Во втором случае Штраус с пылу не обратил внимания на запятую. В подлиннике имеется следующая фраза дворецкого Фаниналя: «...Высокородный отец жениха, говорит приличие, должен выехать до того, как подъедет Кавалер серебряной розы». Штраус передвинул запятую на одно слово вперед: «Высокородный отец жениха говорит, приличие должно выехать до того...» Когда его внимание обратили на эту ошибку, Штраус будто бы сказал: «Уж раз я так написал, оставим все так, как есть!» Если даже это изречение и выдуманно, то оно вполне соответствует характеру Штрауса! Позднее, когда писалась музыка к «Елене», он сам обратил внимание на аналогичную неудачу и включенные в музыкальный текст

слова режиссерской ремарки «уже в полусонном состоянии» удалось заменить другими. Безобидная «авария», случившаяся в партитуре «Молчаливой женщины», напротив, дала историкам музыки повод для шуток. Появление во втором акте «священника» и «нотариуса» сопровождается прелестным аллегро, заимствованным из «Сборника Фитцвиллиама», знаменитого собрания старинной английской фортепьянной музыки. Случилось так, что Штраус принял сокращение «Анон.» (аноним) за имя собственное.

Штраус охотно и вполне обдуманно уводил своих слушателей в мир музыкального юмора, перефразируя во многих своих произведениях музыку других композиторов, а также и свои собственные мелодии. («Если бы я был рассудительным, меня не называли бы Тилем», — писал о себе композитор, когда ему было восемьдесят лет.) Эта жилка всегда билась в нем, и это вполне понятно, принимая во внимание свойства его юмористического характера, его жизнерадостность и врожденную веселость. Произведения для симфонического оркестра и оперы Штрауса изобилуют действительно забавными эпизодами, бьющими ключом рондо на популярные темы, веселым «qui pro quo»* контрапунктических ухищрений. Впервые молодой Штраус обнаружил свои симпатии к плутовским проделкам, введя в пародийной форме боевой клич из «Валькирии» в бурлеску для фортепьяно. Немало подобных затей встречается в симфонических сочинениях, особенно в «Жизни героя», в которой мотивы из различных предшествующих произведений композитора сходятся на свидание в части, носящей название «Мирные труды героя»; в свою очередь, «Жизнь героя» цитируется в музыке «Интермеццо». С каким мастерством Штраус вплетал эти реминисценции в гармоническую ткань своих партитур! Вторая перемена блюд обильного обеда у господина Журдена в «Мещанине во дворянстве», состоящая из «бараньей ножки по-итальянски», характеризуется мелодией «блеющих баранов» из «Дон-Кихота»; в опере «Потухший огонь» вызов героя недвусмысленно подкрепляется темой войны из «Гунтрама». («Он всегда готов к бою».) Все это весьма

* «Одно вместо другого», путаница (лат.).

остроумно. Еще более характерны примеры использования цитат из произведений других мастеров (цитировать может себе позволить только тот, кто имеет равные силы с тем, кого он цитирует). У кого может вызвать сомнение марка вина, подаваемого к столу у господина Журдэна, если по воле Штрауса в оркестре звучит убаюкивающий мотив волн из «Золота Рейна»? Нужно ли разъяснять, какая опера имеется в виду, когда камерный певец «Интермеццо» говорит о «колоссальном желании репетировать» и проворный контрапункт голоса среднего регистра позволяет догадаться, что репетируется как раз «Свадьба Фигаро»? Кто может усомниться в том, какие мифологические сюжеты мерещатся в «Каприччио» поэту Оливье и музыканту Фламанду, когда в оркестре звучат слегка стилизованные мелодические линии «Ариадны» и «Дафны»? А в «Молчаливой женщине» слушатель сталкивается с настоящим конгломератом цитат из разных периодов истории музыки. В том месте, где старый Морозус, ярый враг шума и музыки, сердится на окружающие его шорохи, Штраус создал настоящий кошачий концерт, который составлен из самых разнообразных тем, заимствованных из мировой музыкальной литературы. Флейты пикколо исполняют вальс из «Маргариты», гобои и флейты воспроизводят охотничьи мотивы из «Тангейзера», трубы гремят мелодию «Сохрани тебя бог» из «Зеккингенского трубача», и, в то время как в отдалении звучит звон колокольчика из «Волшебной флейты», скрипки наигрывают еще пятую мелодию, напоминающую лендлер из «Фрейшютца»...

Такова «Веселая мастерская», которой впоследствии Штраус в восьмидесятилетнем возрасте посвятил свою вторую сонатину для духовых инструментов. Любому внимательному слушателю ясно, как много серьезного труда скрыто за всей этой смеющейся философией, сколько в ней подлинной новизны по сравнению с окружавшей его художественной средой. Его музыке были чужды самоуничтожение, борьба и искания, свойственные искусству Малера. Штраус был последним из числа выдающихся музыкальных деятелей, чье творчество лилось свободным потоком. Нельзя сказать, что все, к чему бы он ни прикасался, превращалось, как у Мидаса, в золото, но надо отдать ему справедливость — блеск и красота были присущи его

созданиям в полной мере. Где бы он ни выступал со своей музыкой перед обществом, он согревал людей, приносил помощь и исцеление.

Сам Штраус нуждался для творческой работы в тепле и свете. «Я не люблю полумрак и предпочитаю свет», — говорил он Вилли Шу, а за сорок лет до этого сказал как-то Альберту Гутману, что охотнее всего уехал бы на Цейлон: «Почему именно на Цейлон? Потому что там тепло, а я испытываю потребность в большом количестве тепла». С тех пор как еще в годы детства он познал привлекательную живописность альпийского пейзажа, со времени многочисленных путешествий по Италии, Греции и Египту, совершенных для укрепления его ослабленного здоровья в 1886—1894 годах, прелесть южной природы навсегда завоевала его симпатии. «Любовь к Греции и к античному миру осталась во мне и продолжала увеличиваться с тех пор, как я провел восемь месяцев в Египте, а перед тем три недели в Греции. С того момента, как я по пути из Бриндизи увидел с итальянского парохода Корфу и синеющие горы Албании, я стал германским эллином и продолжаю им оставаться по сей день... Такие мои художественные произведения, как «Электра», «Ариадна», «Египетская Елена», «Дафна», «Любовь Данаи», являются свидетельством моего преклонения перед гением греческого народа...» Солнечно-ясная весна Средиземноморья до конца жизни пленяла Штрауса, бызывала в нем томление духа. Ромен Роллан вспоминал, как он встретился со Штраусом в «ледяной апрельский день в Шарлоттенбурге» и тот, вздыхая, жаловался ему, что «зимой он не может ничего сочинять, у него тоска по свету Италии...» И Роллан добавлял от себя: «Эта тоска проникла в его музыку».

Ноябрь 1892 года, Греция и Египет... Одаренный тонкой наблюдательностью двадцативосьмилетний паломник по южным странам пытался зафиксировать многообразные впечатления, полученные за время полугодового путешествия. В течение первых недель он еще вел дневник, из которого приведем несколько беглых зарисовок. «Греция! Какая огромная культура в прошлом! Дело не в Олимпийских играх или в пирах Диониса; вечно радостное голубое море несет свои жадные волны к озаренным печальным сиянием берегам этой страны, покинутой Божеством и Му-

зами! Горы все еще освещаются обманчивым солнечным блеском; когда же и весна застынет во льдах темных ночей?» (6 ноября)... «Понедельник, 12-го; в пять часов пополудни отплыли из Корфу, во вторник, в пять часов утра Патры, в три часа Олимп! Взволнованный неземным, божественным покоем этого достопочтенного места, я благодарю своего доброго гения, счастливо приведшего меня сюда. Среди отлогих холмов, между Алфеем и Кладеем, находится это священное место, которое великий народ воздвигнул в честь своих богов, себе самому на вечную славу... Насколько гармонично на Олимпе сочетание природы, отлогих холмов, сладостного неба, блаженной уединенности, храмов, статуй и т. д...» «Великолепная июльская погода. Поездка верхом на ослах в цитадель. Алебастровые мечети, мечеть султана Гассана; большие размеры, достопримечательно, но не производит впечатления произведения искусства по сравнению с греческими храмами. Я испытываю такое чувство, словно я уже знал Египет раньше, и меня охватывает разочарование, когда я убеждаюсь в том, как преходяще все то, что человек воспринимает извне, если это лишено художественного значения. Интерес к экзотике народной жизни быстро ослабевает, если он не поддерживается новыми, более сильными впечатлениями. Природа действует дольше, так как она гораздо разнообразнее. Однако лишь то, что сам человек вкладывает в природу, пленяет продолжительное время, будь то художественное творчество или восприятие произведений искусства, созданных другими, гениальными людьми...» (29 ноября).

Штраус испытывал также и тоску по Вене... С тех пор как был создан «Кавалер роз», его связывали со всем венским и австрийским самые сердечные и задушевные чувства. Его привлекали яркость и свет венского барокко. Очарование венцев было ему, прирожденному мюнхенцу, ближе, чем ограниченность его земляков. (Не случайно авторы либретто его опер Гофмансталь, Цвейг, Грегор происходили из культурного венского круга.) Венцам посвятил он свою «Торжественную прелюдию», им же он принес в дар балет «Шлагобер». Он положил на музыку «Австрию» Вильдганса, «Св. Михаила» и «Вид из верхнего Бельведера» Вейнгера. Наконец, прославлением Вены

он хотел заключить оставшуюся незаконченной симфоническую поэму «Дунай» (также на слова Вейнгебера).

Как мне воспеть тебя, любимый город мой?
Как сердце обуздать, чтоб не злиться
Слезами пред такую красотой?

Несомненно, неожиданным является признание композитора в том, что его художественная фантазия начинала творить не «после чувственных впечатлений, созерцания красот природы, праздничных настроений на фоне поэтических ландшафтов», «как это часто предполагали», а что перевод этих восприятий на язык музыки являлся, скорее всего, результатом «работы разума и, следовательно, осуществлялся окольным, а не прямым путем». Однако с объективной точки зрения в этом можно все же усомниться. Разве Штраус еще в гимназическом возрасте не написал упоительное «восхождение на горы» для фортепьяно под впечатлением совершенной экскурсии? А разве начальные темы «Дон-Жуана» не пришли ему в голову, по его собственному признанию, при посещении монастыря Сант-Антонио в Падуе, во время путешествия по Италии? Еще менее можно отрицать влияние непосредственных впечатлений от пережитого на создание фантазии для оркестра «Из Италии». «Я никогда по-настоящему не верил в побудительную силу красоты природы, — писал он Бюлову, — но руины, увиденные в Риме, образумили меня и придали другое направление мыслям». Также и «Альпийская симфония» была бы немыслима без эмоций и интонационных элементов, порожденных образами родной природы. В поисках красивых мелодий для второго акта «Елены» Штраус, несмотря на шестидесятилетний возраст, вновь совершил путешествие по Греции. Грегор, хорошо сознававший глубокую привязанность Штрауса к эллинизму, называл чарующую музыку «Дафны» «заклинанием природы». Чем больше стареющего Штрауса влекло к солнцу и голубому небу, тем нежнее становились краски и серафическая выразительность его поздних произведений... «Вишни не цветут зимой, так же как и музыкальные идеи не рождаются, когда природа опустошена и царит холод. Я большой друг природы, и вполне естественно, что мои лучшие произведения сочиняю весной в Баварских горах».

Рихард Штраус за пультом... Его дирижерское искусство до глубокой старости представляло собой волнующее событие и наводило на многие мысли. Его значение как истолкователя музыки определяется его особым отношением к «миру» искусства. В своих произведениях он добился максимальной красочности и выразительности звучания оркестра, и ему не терпелось лично претворить свое искусство в жизнь. Как композитора международного значения, бывавшего во всех странах, его манило непосредственное общение с оперными сценами, оркестрами, а под конец и радиовещательными организациями всех частей света. Уже в возрасте сорока лет он не без гордости говорил о том, что «дирижировал оркестрами почти всего цивилизованного мира». Еще в 1886 году он в качестве свежеиспеченного третьего капельмейстера Мюнхенской оперы дирижировал операми «Иоанн Парижский», «Бал-маскарад», «Cesi fan tutte», хотя (по словам композитора), «радости и горести чередовались на пути довольно-таки малоопытного чудака». Затем, после второго ангажемента в Мюнхене, он без труда перешел сперва в Берлин, а затем в Вену и до последних дней жизни был тесно связан с лучшими немецкими оркестрами. Особо сердечные взаимоотношения у него установились со времени дрезденской премьеры «Дон-Жуана» в 1890 году (наряду с Венской филармонией) с оркестром Дрезденской оперы, о котором он писал отцу, что «прекрасный оркестр звучал великолепно». Когда Дрезденский государственный оркестр праздновал свой четырехсотлетний юбилей, Штраус обратился к этому «первому в мире оперному оркестру» с письмом, в котором убедительно выразил свои чувства.

«Я считаю, что на мою долю выпало редкое счастье принести этому великолепному художественному коллективу в день его прекрасного праздника мои искренние и сердечные поздравления... Из множества великолепнейших воспоминаний о моем жизненном пути звуки этого образцового оркестра всегда вызывают вновь чувства глубокой благодарности и восхищения».

С течением лет облик Штрауса-дирижера также претерпел изменения. Если Ромен Роллан в свое время писал о молодом, «...высоком, довольно элегантном немецком

Pontreue 25. 7. 78

Um die vorerwähnten Mitglieder

der Gesellschaften 'Humboldt'

von der Gymnastik, im März Richard Wagner trifft auf
in Zürich, daß sie sich von dem großen Meister geleitet
durch den Humboldt leb in die Klänge der Musik
nichtig ist, sondern die Bildung ist 400 Jahren laß
seiner. Es warst es als ein jenseits Glück, daß wir
auf erregt ist, daß der jenseits der Pflanzengemeinschaft
zu diesen Pflanzen fast eine in der Pflanzengemeinschaft
Gleichheit der Pflanzengemeinschaft zu können

Es warst es 60 Jahre sein, daß 13 ferner
klarer die Pflanzengemeinschaft im Humboldt der Pflanzengemeinschaft
eine kleine Pflanzengemeinschaft mit der Pflanzengemeinschaft, 50, daß
ist in der Pflanzengemeinschaft der Pflanzengemeinschaft
Wagner eine von Faun in der Pflanzengemeinschaft
größer, die die Pflanzengemeinschaft der Pflanzengemeinschaft
Zukunft die Pflanzengemeinschaft der Pflanzengemeinschaft
Pflanzengemeinschaft, Pflanzengemeinschaft, Pflanzengemeinschaft, Pflanzengemeinschaft

Unsere Organeffekten nicht zuletzt auch die eingeführten
Lieferungen der Organeffekten Ihrer Organeffekten (s. Folie 10)
Als der Fülle der Organeffekten Organeffekten unserer Organeffekten
Lieferungen nicht die Organeffekten Organeffekten Organeffekten
in einem Organeffekten Organeffekten Organeffekten Organeffekten
nach, mit dem 1. April 1944 Organeffekten Organeffekten
mit dem gehaltenen Organeffekten Organeffekten

Organeffekten in einem Organeffekten Organeffekten in dem Organeffekten
Tuborganeffekten Organeffekten Organeffekten Organeffekten, der Organeffekten
Organeffekten Organeffekten Organeffekten Organeffekten, Organeffekten
400 Organeffekten Organeffekten

In aller Ihrer Organeffekten Organeffekten

Richard Strauss

Поздравительное письмо Рихарда Штрауса Дрезденскому
государственному оркестру (1948).

артисте», который, «дирижируя оркестром, исполняет бурный танец», то отличительными признаками зрелого дирижера были простота и деловитость даже при исполнении темпераментных музыкальных произведений. Действительно, невозможно было бы требовать от дирижера большей простоты и скупости движений. Полный достоинства и спокойствия, появлялся Штраус за дирижерским пультом. Можно было проследить за тем, как музыкальные переживания перевоплощались в осязаемую выразительность звуков, красноречивые движения дирижерской палочки. Лицо и фигура напоминали скульптуру. Только вблизи ощущались нервная дрожь и излучение мощной силы, притягательной как магнит. Никто не мог избежать обаяния этого зрелища, и незначительные, скупые, а иногда и порывистые взмахи дирижерской палочки порождали яркие, блестящие звучания. При этом одна лишь правая рука могла обеспечить мастерское воспроизведение музыки. Штраус действовал не обеими руками, а главным образом, правой; левую (которую он предпочитал держать в жилетном кармане) он использовал лишь в особых случаях. «Надо научиться дирижировать галстуком», — говорил позднее композитор, характеризуя этими словами свою до предела упрощенную дирижерскую технику. Высшим результатом его дирижерского искусства была наглядность и сопутствующие ей округленность и эластичность отдельных акцентов. Именно поэтому под управлением Штрауса оркестр играл так легко и естественно, так гибко, сочетая функции аккомпанемента с самостоятельным звучанием. Отсюда и впечатление особой насыщенности и чистоты звучания, ровности и одновременно необъяснимой глубины, угадываемой под зеркальной поверхностью. Поэтому на сцене все чувствовали себя уверенно, когда дирижировал сам Штраус.

Штраус-дирижер представлял собой исключительное явление. Как музыкант, он обладал достаточной творческой силой и имел все предпосылки к тому, чтобы стать первоклассным дирижером, который добивается исполнения музыкальных произведений, отвечающего самому сочинению. Что угрожало дирижеру с тех пор, как появился Никиш? Опасность превращения в актера, если правильно понимать это несколько избитое слово, в человека, делающего види-

мым то, что играют все вместе... Такое положение вещей привело к тому, что дирижеры романтического направления (существующие и в наши дни) довели внешнюю сторону своего мастерства до виртуозного совершенства. «Это отвратительное виртуозничанье за пультом приводит к тому, что во главу угла ставится собственное тщеславие, а с желаниями композитора совершенно не считаются». (Из писем Штрауса к родителям.) Следует отдать себе отчет в том, что Штраус как дирижер выступил в такое время, когда главным признаком красоты считалась декоративность. Поэтому появление за пультом человека, который всеми своими движениями стремился привлечь внимание к исполняемому произведению, а не отвлечь от него, который не желал выпячивать себя, а видел свою задачу в том, чтобы как можно более точно довести смысл партитуры до слушателей, появление такого дирижера было событием. Таким был Штраус в годы своего дебюта в качестве неопытного дирижера в Мейнингене, таким же он оставался и позднее, когда стал всеми признанным генеральным музыкальным директором в Берлине и знаменитым гастролером. Его способность мобилизовать все свои творческие возможности и употребить их на пользу исполняемым произведениям была исключительно велика. (До известной степени подобное явление повторяется в наши дни у Стравинского, Хиндемита и Эгка.) Штраус охотно выступал в качестве поборника музыки других современных ему композиторов, и иногда создавалось впечатление, что он предпочитает держаться в стороне от исполнения своих собственных произведений.

О дирижерской деятельности Штрауса было высказано немало диковинных суждений, и его замечательное мастерство в этой области во всем своем значении получило общее признание довольно поздно. Весьма возможно, что его дирижерское дарование наиболее полно раскрывалось при исполнении произведений мастеров, близких ему по сущности: его любимцы, авторы, к которым он питал пристрастие, общеизвестны. Мы знаем, что этот большой музыкант и в качестве интерпретатора ощущал могучее влечение к гению Моцарта и Вагнера. Мюнхенские постановки Моцарта, особенно «Свадьба Фигаро» и «Cosi fan tutte», принадлежали в его интерпретации к числу наиболее

выдающихся спектаклей по отточенной красоте и точности без признаков педантизма. Его «Тристан» был всегда исключительно своеобразным откровением, и слушатели при исполнении этого чуда становились свидетелями события, которое имело характер стихийного творчества. Он придавал особое значение тому, чтобы каждый такт звучал полнокровно, чеканно и, вместе с тем, одухотворенно, без примеси личного восприятия и чтобы замыслы автора были воспроизведены верно во всех деталях. В этом отношении его исполнение коренным образом отличалось от манеры его учителя Бюлова, перед которым он благоговел. (Правда, еще в 1892 году Штраус жаловался в письме к Риттеру: «Если бы я только знал, как мне научиться объективно дирижировать!») Он всегда стремился снять с партитуры покров мнимой, кажущейся сложности, придать ей радость музицирования. Очень ускоренные темпы, часто применявшиеся Штраусом при исполнении Моцарта и Вагнера, иногда вызывали критические замечания. Однако разве еще Вагнер не предупреждал, что в музыке трудно что-либо доказывать цифрами? Да, для исполнителя-творца даже предписания метронома не являются непреклонным законом, не говоря уже о том, что в дошедшем до нас наследии классиков нет данных такого порядка. «Только наши музыкальные критики имеют соответствующую достоверную информацию непосредственно с Олимпа», — писал Штраус незадолго до смерти.

Если в годы работы Штрауса в Берлинской и Венской операх он осуществил множество оперных постановок, начиная с «La serva padrona» * Перголези и кончая «Монной Лизой» Шиллингса, а в период пребывания во главе Берлинского симфонического оркестра с достойным вниманием пропагандировал новейшую музыку, то позднее он как дирижер ограничил рамки своего репертуара Моцартом, Вагнером, симфоническими произведениями Бетховена и собственной музыкой. Композитор был лучшим исполнителем своих творений, что встречается очень редко. В годы зрелости и старости влечение к камерности, к моцартовскому стилю, строгий отбор звуковых средств стали характерными и для его композиторского творчества, при-

* «Служанка-госпожа» (ит.).

чем живость и драматизм музыки сохранились. В своих партитурах он проявляет живой интерес ко всему более утонченному и стремится не столько к вакхическому упоению, сколько к обаятельным рафинированным деталям. Это та сдержанность музыкального жеста, та «сикстинская объективность», которая представлялась ему идеальной при исполнении вступления к «Парсифалю». Если вспомнить о наиболее значительных дирижерах, исполнявших произведения Штрауса в последние десятилетия, следует заметить, что искусство духовной дифференциации и упрощения звучания осталось отличительным признаком действительно правильной передачи замыслов Штрауса. Назовем здесь хотя бы имена этих дирижеров: немцы и австрийцы Эрнст фон Шух, Лео Блех, Ганс Кнаппертсбуш, Фриц Буш, Эрих Клейбер, Клеменс Краусс, Карл Бём и более молодые Франц Конвичный, Йозеф Кейльберт, Герберт фон Караян, Рудольф Кемпе. Из числа иностранных дирижеров — голландец Виллем Менгельберг, англичанин сэр Томас Бичем, румын Джордже Джорджеску, итальянец Виктор де Сабата и американец Юджин Орманди.

Велико расстояние, отделяющее современного дирижера-мыслителя от тех капельмейстеров, которых критиковал Вагнер в своей статье «О дирижировании». Душа и чувство непременно выражают при таком сознательном музицировании (при котором зачастую чрезмерно насыщенная оркестровка произведений Штрауса всегда получает новое освещение) волю к созиданию, контролируемую разумом. Сам композитор любил повторять, что «лучше всего исполнять музыку, когда дирижируешь спокойно и тихо». К нему самому вполне применимы меткие слова, сказанные им однажды по адресу Шуха, которого он всегда признавал образцовым дирижером: «...он умеет хладнокровно обузывать демонов». Когда Штраус исполнял произведения, особенно близкие ему по духу, его творческая фантазия ощущалась с особой силой. Чаще всего он дирижировал «Саломеей», наиболее концентрированной из всех его опер. Но и такие сочинения, как «Домашняя симфония», «Альпийская симфония», «Электра», «Ариадна» и «Арабелла», принадлежали к числу тех его детищ, которым Штраус-дирижер оказывал предпочтение, и под его управлением их исполнение превращалось в торжество характерных

для него гибкости и четкости. Даже те фрагменты этих партитур, которые являлись не столько плодом вдохновения, сколько результатом виртуозной техники, оживали, когда он ими дирижировал, и жили полной жизнью. Тысячи второстепенных голосов приводили оркестр в движение; он начинал говорить, петь, смеяться. В темпах, агогике все больше и больше обнаруживался созидательный, лишенный доктринерства характер его исполнительского стиля, при котором не было необходимости обременять оркестр многочисленными репетициями и наиболее выдающейся отличительной чертой которого была безыскусственность. Когда в более поздние годы к нему обращались с вопросами, почему он уже много времени не дирижирует теми или иными вещами, он отвечал: «Я уже не имею дирижерского честолюбия и дирижирую только теми произведениями, которые нуждаются в этом для того, чтобы слушатели их лучше понимали». Относительно «Кавалера роз» он сказал: «Я уже давно не хочу сам дирижировать этой оперой, она слишком утомительна для меня, и, так как она чересчур часто исполнялась под моим управлением, она приносит мне теперь мало радости».

Говорят, что однажды, после представления «Интермеццо» в Мюнхене под управлением Кнаппертсбуша, Штраус набросал «Десять золотых правил», которые каждый дирижер должен записать в свою настольную книгу. Вот некоторые из них:

«Ты не должен потеть, когда дирижируешь, но публике должно быть тепло... Никогда не смотри поощрительно на духовые; ограничивайся непродолжительным взглядом, напоминающим о предстоящем вступлении... Зато никогда не упускай из поля зрения валторны и деревянные инструменты: если ты их вообще слышишь, значит, они звучат слишком громко... Если тебе кажется, что медные звучат недостаточно громко, немедленно приглуши их еще... Если ты сам слышишь каждое слово певца, зная наизусть весь текст, этого недостаточно: надо, чтобы публика могла без труда следить за певцом. Если она не понимает текста, она может заснуть... Аккомпанировать певцу надо всегда так, чтобы он мог петь без напряжения... Если тебе кажется, что ты уже добился максимального *prestissimo*, ускорь темп еще настолько же... (Двадцать лет спустя

Штраус внес изменение в эту фразу, рекомендовав ускорить темп еще наполовину)... Помни, что ты музицируешь не ради собственного удовольствия, а на радость твоим слушателям...» Так говорил Рихард Штраус.

*

Насколько охотно Штраус пропагандировал свою музыку за дирижерским пультом, настолько же мало значения он придавал публичным выступлениям по этому вопросу в печати. Известны лишь единичные сообщения, сделанные им о своем творчестве. Только в конце жизни он написал проникнутые тонким, задушевым юмором краткие воспоминания об отце, о Бюлове, о годах учения, о первых постановках некоторых своих опер. Когда в 1907 году он дал себя склонить на издание в Берлине художественного журнала «Утро», он выразил в предисловии свою, «с трудом преодолеваемую антипатию к писательской деятельности». «Мое основное правило заключается в том, что о себе следует говорить не словами, а делами...» Несмотря на это, его боевой дух принудил его прибегать к помощи пера для охраны авторских прав композиторов, для изложения своих взглядов на интерпретацию музыки и музыкальное воспитание. Его предисловия к «Интермеццо» и к «Каприччио» могут быть отнесены к числу наиболее увлекательных и поучительных указаний композитора на способы художественного воплощения музыкально-драматических пьес со времени введения, написанного Глюком к «Альцесте». Заметки Штрауса о подлинно неподдельном стиле воплощения лучших произведений Моцарта, Бетховена, Вебера и Вагнера заслуживают того, чтобы каждый дирижер, каждый ревнитель музыки их изучил («Вы всегда имеете что сказать, независимо от того, пишете ли Вы буквами или нотами», — говорил Штраусу еще Бюлов.) Штраус испытывал большую внутреннюю потребность высказать свое отношение к великим представителям немецкой музыки. Говорят, что он подготовил несколько больших статей к двадцатипятилетию со дня смерти Вагнера, но ни одна из них не показалась ему достойной опубликования. Говорили также о том, что существовал план небольшой биографии Моцарта (1920). В семидесятилетнем возрасте Штраус лелеял мысль о работе над биографией

Бетховена, и, если бы этот единственный в своем роде проект был осуществлен, музыкальная наука обогатилась бы замечательным документом. «Штраус с глазу на глаз высказывался о Бетховене (которого, по его мнению, после Бюлова ни один дирижер не умел правильно исполнять). Маэстро считал, что написать книгу о Бетховене и правильном понимании его творчества было тогда более важным делом, чем сочинять собственные партитуры» (Шноор).

Оба его оперных либретто, вагнеровские аллитерации «Гунтрама» и будничные диалоги автобиографического «Интермеццо», менее характерны для литературного дарования Штрауса, свидетельствующего о большом диапазоне его ума, чем его письма к Гофмансталу, изданные в 1926 и в 1952 годах. В них проявился Штраус — человек и музыкант — таким, каким он был на самом деле: настойчивый, нетерпеливый, требовательный, когда речь шла об искусстве, темпераментный, иногда даже грубоватый, несмотря на явное желание не обижать своего более молодого (на десять лет) застенчивого корреспондента. По сравнению с поэтической манерой Гофмансталя стиль Штрауса отличается вполне деловым тоном, в котором чувствуется «работодатель». В настоящее время вся их переписка за период с 1907 по 1929 год издана (довольно обширная корреспонденция с Густавом Малером и Стефаном Цвейгом еще ожидает опубликования, переписка с Бэром издана в 1947 году, с Роллером — в 1951, с родителями — в 1954, с Грегором — в 1955 году) и во многом выдерживает сравнение с искрящейся умом перепиской между Гёте и Шиллером. Вероятно с тех пор, как Э. Т. А. Гофман опубликовал свой диалог «Поэт и композитор», никто еще не определял с таким остроумием свою позицию по отношению к оперной драматургии. Чтение этих писем позволяет ознакомиться с творческой лабораторией обоих деятелей, которые, при всем их различии по существу, своим сотрудничеством добились нового национального расцвета немецкой оперы. Тем более прискорбно, что это сотрудничество в области развития реалистической оперы было не вполне гармоничным. Впрочем, праздным делом было бы задаваться вопросом, что стало бы с композитором, создавшим «Кавалера роз», если бы поэт, автор либретто, был бы ближе к реальному миру.

ОСНОВЫ СТИЛЯ

Мелодия — мысль моя.
Она вещает о тех глубинах,
где слово бессильно,
Аккорд — и целый мир пред
тобой.

(«Каприччио», композитор
Фламанд)

Изучение партитур Штрауса все еще продолжается. Не прекращаются попытки проникнуть в тайны его «музыкальной речи», столь привлекательной в отношении мелодии, гармонии и ритма; его волшебному умению использовать все возможности оркестра учатся даже в тех случаях, когда оно противоречит собственным установкам. О его богатом и разностороннем творчестве, о стилистических особенностях лучше всего судить не по устным или письменным свидетельствам, не по произведенной им переработке трактата об инструментровке Берлиоза, получившей в свое время широкое распространение, а по его сочинениям. И только тогда, когда вся его творческая жизнь рассматривается в совокупности, когда продвигаешься от единичного к целому, постигаются специфические черты стиля Штрауса, в котором мелодия, гармония и ритм слиты воедино. Высказывания директора Ла Роша («Каприччио») применимы к самому композитору: «В моем театре все найдет свое место».

Его творчество определялось скорее неизбежностью, чем случаем. Вопрос о том, был ли Штраус по преимуществу композитором инструментальной или вокальной музыки,

не является решающим: он создал непреходящие ценности и в той, и в другой области. И все-таки, если как оперный композитор, стиль которого и в «Кавалере роз» все еще оставался разнородным, он совершил при создании «Ариадны» и «Женщины без тени» шаг вперед по пути к неизбежному синтезу стилей, то путь симфониста-Штрауса от «Дон-Жуана» к «Альпийской симфонии» представляет собой не «подъем», а «падение»... После того, как он испробовал все традиционные возможности оперного искусства, после греховной отваги двух фурий — «Саломеи» и «Электры», пятидесятилетний композитор обратился к «прекрасному жанру» оперы, в которой преобладала музыка (Musizieroper). Красочность, блеск, общедоступность — таковы были основы нового стиля, экстатического и духовно окрыленного, лишь иногда еще патетического и сжатого. Это был свойственный ему одному динамический стиль, зачатки которого появились в бурлеске и в «Итальянской фантазии», в пленительных звуках «Дон-Жуана», стиль, который порой насыщался драматизмом и в конечном счете, в руках опытного мастера, принял одухотворенно-возвышенную форму. Утончение стиля совпало по времени с появлением произведений (драматических и симфонических) среднего периода творчества композитора, имевших меньший успех у широкой публики. В наши дни, когда его стиль давно уже превратился в общественное достояние, трудно не восхищаться мужеством и созидательной силой, которые были проявлены Штраусом при формировании собственной творческой индивидуальности. Невозможно определить, исходя из общепринятых стандартов, инстинкт Штрауса-музыканта, испытанный, окрепший, очищенный и утонченный в результате многолетнего практического опыта. Его творчество, все время обогащавшееся новым содержанием, постоянно претерпевало изменения. Изменение не означает лишь повторение одного и того же более совершенными средствами, но заключается в постоянном высказывании нового. В течение всей своей жизни Штраус выступал как поборник той «отваги», без которой, по словам Гёте, не может существовать талант: в данном случае речь идет о смелости стилистических средств и исканиях в области тембров. С другой стороны, несмотря на огромный и тонкий ум,

Штраус постоянно испытывал несколько наивную радость отважного первооткрывателя от сознания, что «это сделал я», и это сознание побуждало его к новым поискам и открытиям. Все партитуры от «Тилля» до «Метаморфоз», от «Саломеи» до «Каприччио» содержат немало стилистических ухищрений. К их числу принадлежат политональные музыкальные фразы «Электры» и стилизованная опера-семисерия «Ариадна», неудачное соединение обывательской болтовни и симфонической музыки в «Интермеццо», остроумное возрождение итальянской оперы-буфф в «Молчаливой женщине». С изменением сюжетов менялся и стиль. Новое содержание вызывало необходимость в новых выразительных средствах. Нетрудно заметить, что каждое отдельное произведение, оставаясь в рамках общего стиля, обнаруживает своеобразную, зависящую от сюжета трактовку. Композитор, который только что создавал музыкальные образы большой чувственной красоты, не отступал перед изображением грубых и резких по краскам картин (изображение льющейся крови и дикого рева лошадей). «Я всегда стремлюсь только к такому стилю, который больше всего подходит к внутренней сущности произведения. По моему убеждению, каждое произведение должно быть написано другим творческим почерком и должно быть облечено в одежду, сшитую специально для него...»

Только гению свойственно такое стремление к постоянным переменам. Ибо талант лишь повторяет себя в различных вариантах. Он вращается все время в одном и том же кругу, и горе ему, если он достигает глубокой старости. Гений (слово, которое должно применяться только по отношению к умершим) поднимается со ступеньки на ступеньку; только он один способен создать настоящий поздний стиль. Талант черпает из одного источника — гений из многих, и самое замечательное заключается в том, что все они пробиваются все же из одной и той же почвы. Поэтому сочинения Штрауса никогда не теряют законченности присущего ему стиля. Теперь нам известно, что любые «превращения» были всего лишь изменениями направлений и влияний, содержания и формы, что каждое из его произведений «правдиво» и является «истинно штраусовским», с той только разницей, что одна и та же художественная сила отражала в каждом из них

различные фазы развития. Штраус, подобно Вагнеру, после успеха его первых симфонических пьес и опер, продвигался вперед почти не выходя из рамок своего собственного стиля. Основой этого стиля были: сосредоточенная мелодическая мощь (главный фактор музыкального воздействия), нервная красочность романтической гармонии, сочетание реалистической картинности с натуралистическими детальными описаниями, стройность и гибкость музыкальных образов, проявивших себя в лирике и в драме, в настоящем чувстве и в искрящейся шутке. Своеобразный и не всегда ровный, эстетически прекрасный и вместе с тем не эстетствующе бескровный, ясный и светлый по существу стиль родился вместе с ранними произведениями и выдержал испытание временем. С интонационной стороны стиль Штрауса может считаться немецким в лучшем смысле слова с некоторыми специфически южнонемецкими особенностями. (Что этот ландшафт является воротами в Италию и во Францию, показывают его полные света творения, по своей жизнерадостности родственные романским народам.) При помощи этого стиля Штраусу удалось, создав «Кавалера роз», сделать шаг от музыкальной драмы к опере с господствующей ролью музыки, от Вагнера к Моцарту. Он смог без труда создать из отдельных разрозненных элементов стиля рококо, из старовенских фарсов, опер-буфф и оперетт, удивительную смесь стилей, из которой возникла «Комедия для музыки». Это типичный «язык» той музыки, которой в ее естественной жизнерадостности, ясности и яркости ничто человеческое не чуждо и «абсолютным сюжетом» которой, по словам Кьеркегора, является «чувственно-эротическая гениальность»; силой своей выразительности она проникает во все области психики. Исследование этого созданного искателем красоты Штраусом стилистического «экстракта» средствами сравнительного анализа для выявления наиболее существенных в чисто художественном отношении признаков может быть предпринято в данной работе лишь в общих чертах.

*

«Мелодия — мысль моя...» Никто не может отказать Штраусу в свежей как родник музыкальной изобретательности. Продолжительность жизни оперы зависит от бо-

гатства ее мелодической первоосновы, сказал как-то французский композитор Дариус Мийо. Советский композитор Сергей Прокофьев высказался следующим образом: «Я очень люблю мелодию, считаю ее самым важным элементом в музыке». Даже космополит Игорь Стравинский, умудренный опытом к концу своего творческого пути, признал (в «Музыкальной поэтике»), что «мелодии должно принадлежать высшее место в иерархии элементов...» То, что автор «Дон-Жуана», «Ариадны», «Женщины без тени» принадлежит к числу величайших по вдохновению музыкантов, известных в истории музыки со времен Моцарта и Шуберта, может оспариваться только его злейшими врагами. Музыкальная натура Штрауса лишь в очень редких случаях отказывалась от мелодии, этого основного выразительного средства музыкального искусства. Не кажется ли даже, что в некоторых его более поздних сочинениях мелодия слишком щедро выдвигалась на первый план? Музыка Штрауса оказывалась юношески-свежей и исполненной жизненных сил лишь тогда, когда его произведения создавались в часы истинного вдохновения. Как только работа над мелодией начинала ему даваться с трудом, останавливалась, получалась более надуманная, менее прочувствованная музыка.

Штраус мыслил музыкальными символами, и для него прежде всего была важна пластическая мелодическая идея, музыкальный образ. При этом с точки зрения ценности темы или мелодии не имеет принципиального значения, идет ли речь об оркестровом или драматическом замысле, будет ли она использована как материал для симфонии или для музыкальной драмы. В 1929 году Штраус указывал, что предпосылкой для создания действительно художественной программной музыки должно быть «наличие у ее автора дара изобретательности и умения создавать образы, причем первостепенное значение имеет ценность и сила музыкального вдохновения». Эти слова применимы ко всему творчеству композитора. Чеканные первичные мелодические элементы его музыки являются его исконной собственностью. Их выразительность, ясность, динамичность и способность перевоплощаться неизменно пленяют. Стоит только вспомнить о чувственном порыве музыкальных тем «Дон-Жуана» (подобных «брыз-

гам шампанского, ударяющим в потолок», как писал однажды Беррше) и о шуточных «кувыркающихся» мотивах «Тилья Эйленшпигеля», прочно вошедших в комплекс выразительных средств современной музыки. Такова, например, и внезапно возникающая в начале «Саломеи» тема *cis-moll*, исполняемая на кларнете, убедительно воссоздающая своеобразную, душную атмосферу пьесы Уайльда, или, наконец, гениально найденный ведущий мотив «Кавалера роз». Если даже в более поздних произведениях иногда и снижались сила выразительности и оригинальность художественных средств, все же способность к творческой изобретательности, основывавшейся на мелодической и звуковой фантазии, искусство создания многозначительных, разносторонних, общепонятных мелодий, связанных с драматическими или программными представлениями, Штраус сумел сохранить до глубокой старости. Всем своим тематическим находкам он придавал неизгладимые очертания. Даже когда темы видоизменяются, слух все же может их уловить, какой бы сложной ни была партитура, в состав которой они включены. Мотив всегда вытекает у него из соответствующего по ритму слова, имени, слога. Одинаково достойны восхищения его умение создавать как монументальные мотивы, рождаемые, например, силой слов Агамемнона («Электра») и Кейкобада («Женщина без тени»), так и незабываемая, пленительная мелодия «Жил когда-то» в прологе к «Тилью Эйленшпигелю», или остроумные музыкальные реплики внезапно объявившегося жениха Мандрики из «Арабеллы», блестяще характеризующие его мадьярское происхождение. В его операх наиболее удачны женские образы — Маршальша, Ариадна, Христина, Елена, Аминта, Мария и другие, в то время как в симфонических произведениях явно господствует мужское начало. Доминирующей темой здесь является воспроизведение действительности, говорящие за себя поступки, а не образы смиренно-благородной «интуиции» из сферы флицнеровской эстетики. Главенствует содержание, а не форма, музыкальные образы, неизбежно возникающие в сознании композитора, причем их содержательность тем глубже, чем теснее они связаны по происхождению с подлинно народными типическими характерами. Люди из народа, такие как плутоватый Тиль, Софи, Ба-

рак, Мандрика, Морозус, близки Штраусу. Признание этого обстоятельства имеет существенное значение.

Мелодика вагнеровских опер лишь в незначительной степени привлекала к себе внимание Штрауса. Как раз наиболее впечатляющими являются те мелодии Штрауса, в которых нет ничего вагнеровского — ни хроматизмов, ни патетики. В противоположность «лейтмотивам» Вагнера Штраус вводил мотивы скорее эмоционального, нежели конструктивного порядка. Еще в своих ранних произведениях для симфонического оркестра и, несомненно, в опере «Гунтрам» он пользовался в совершенстве разработанными Вагнером вспомогательными средствами, облегчавшими широкой публике понимание музыки. Начиная с оперы «Потухший огонь» наступил перелом. В «Саломее» Штраус решился использовать мотив как средство психологической характеристики и типизации. Стилистическая особенность этой техники образования мотивов заключается в дальнейшем остроумном развитии лейтмотивов, которые Вагнер сознательно разрабатывал в статическом плане. Штраус чутко прислушивался к создаваемым им мотивам и руководил их ростом из зерна, из первоначального ядра. Он рассматривал их не как абстрактную формулу, не как функцию, при помощи которой можно до известной степени осязательно объяснить слушателю соответствующий смысл действия. Путем искусного варьирования и преобразования он ставил мотив на службу психологическому рисунку, вплетая его словно красную нить в инструментальную и вокальную ткань музыкальной картины.

Некоторые мотивы повторяются при характеристике разных персонажей, которых они сопровождают через всю оперу, иногда в своем первоначальном виде, иногда частично измененные. В других случаях каждое действующее лицо и каждая ситуация имеют свои различные мотивы. Эти мотивы не только сопоставлены или противопоставлены друг другу: они рожают новые протяженные мелодические образы, в то время как нить мелодии никогда не рвется. «Музыкальный образ ... складывается не только из ... темы, но и из особенностей ее развития» (Ярустовский.) Почти каждая тема у Штрауса — особенно это относится к коротким мотивам, которые производят впечат-

ление почти неспособных к развитию,— проводится композитором сквозь ряды многих других тем. Особенно в партитурах, созданных в годы зрелого мастерства, отдельные мотивы с утонченным художественным умением мчатся сквозь пестроту взаимоотношений и конфликтов и вновь появляются, более живые, чем когда-либо. Просто удивительно, как, например, удалось Штраусу создать величественную траурную музыку в «Елене», принадлежащую к числу его самых выдающихся произведений, на основе незначительного ариозо Дауда. Так же как и исполненные лиризма окончания его симфонических поэм («Смерть и просветление», «Дон-Кихот», «Жизнь героя», «Альпийская симфония») и знаменитые финалы его опер, начиная с опьяняюще-упоительного монолога Саломеи и кончая метаморфозой Дафны, находящейся в состоянии просветления, являются психологически-музыкальным изложением первоначально предельно простых мыслей. Кажется, что эти апофеозы, освещенные яркими лучами удивительно богатой музыкальной фантазии Штрауса, сочинены поэтом, а не созданы мастером музыкальных форм. Вместе с тем вызывает восхищение, что многие мелодии, на первый взгляд являющиеся результатом порыва вдохновения, на самом деле обязаны своим происхождением мастерской обработке отдельных мотивов. Как раз в более строгих по форме одноактных операх Штраус создавал потоки мелодий, исходившие из одного первоначального музыкального замысла, с тем чтобы потом творчески приспособить их к конкретной основе данного произведения. В опере «Потухший огонь» можно заметить, что As-dur'ный мотив огня (являющийся одновременно любовным мотивом) проходит через всю звуковую ткань этой по-весеннему расцветающей музыкальной пьесы. Запоминаются короткие, сдержанные мотивы «Саломеи» и «Электры», в немногих тактах озаряющие болезненный мир этих музыкальных трагедий — «звучащие факелы» предельно насыщенных партитур. В «Дафне» композитор использует исполняемый на гобое буколически-простой мотив одинокой Дафны (не что иное, как разложенное трезвучие G-dur с одним вспомогательным звуком) в сочетании с последующим чарующим вступлением деревянных инструментов для того, чтобы зафиксировать идиллический основной тон; позднее из этого мате-

риала он создает поток мелодий. Этот процесс нарастания мотивов не всегда удавался ему так, как в «Дафне». В больших операх переработка определенных мотивов часто тормозилась тем, что Штраус характеризовал как необходимость «интенсивного размышления». Музыкальная фантазия терпела ущерб от структуры произведения. Однако Штраус часто использовал и такие темы, которые по своему исключительному, ритмически-выразительному характеру не имели шансов на дальнейшее развитие. Таковы, например, вибрирующий мотив Эгиста из «Электры» и ярко сверкающий трубный звук-мотив Мидаса из «Данаи». Такие темы являются законченными, замкнутыми.

Из незначительных на первый взгляд музыкальных фраз Штраус умел путем дальнейшего развития музыкальной темы создавать все новые поражающие страницы. Эту особенность его творчества сравнивали с музыкальной техникой Бетховена, проявившейся при создании основных тем третьей и пятой симфоний. Правильно ли ставить рядом симфонии Бетховена с его созидательным творческим методом, с его умением использовать короткие музыкальные образы как исходную точку для развертывания значительных тем и Штрауса? Ответ может быть сформулирован так: не всегда равноценные мысли, вдохновляющие Бетховена (скажем, тема рондо в концерте Es-dur для фортепьяно), превращались в тематический зародыш, из которого в его сознании немедленно вырисовывались очертания грядущего симфонического произведения. «В музыке каждая мысль связана самым сердечным, неделимым родством со всей совокупностью гармонического единства», — говорил Бетховен Беттине. У Штрауса, напротив, первоначальная мысль является законченным мелодическим ростком. По его словам, необходимо «дождаться того момента, когда фантазия окажется способной и готовой к тому, чтобы продолжить развитие мысли». Такого рода врожденная способность очень скоро привела молодого Штрауса к жанру симфонической поэмы. Здесь он имел возможность предоставить своим мыслям время для роста и созревания. Здесь он мог развивать по собственному усмотрению свои темы, порожденные ситуацией.

Мелодиям Штрауса была присуща естественная теплота, обаяние, эмоциональный порыв. В «Домашней симфо-

нии» или в «Потухшем огне» они звучат нежно, идиллически, возвещают любовную тоску. Но они могут и сверкать рафинированным блеском, когда автор вторгается в сферу эротизма и психологического надлома («Дон-Жуан», «Саломея»). Некоторые мелодические образы композитора, близкие к источникам народного творчества, изумительны по гибкости линий, по своей живости, по благородной красоте чисто классических пропорций («Ариадна»). Встречаются и другие мелодии, обязанные своим происхождением легким, приятным, общечеловеческим идеалам («Альпийская симфония», «Елена»). Некоторые темы покоятся на простейшей гармонической основе («Смерть и просветление», «Легенда об Иосифе»), в то время как другие вырастают из ряда искусных модуляций («Дон-Кихот»). Большое значение всегда имеет та драматическая ситуация, из которой вытекает мелодия. Многие произведения Штрауса обязаны своим воздействием тому, что композитор сознательно противопоставлял друг другу нервно-возбужденные мелодии и безыскусственные песенные напевы, плавный хроматизм и диатонические очертания, орнаментальные линии и простые, проникнутые романтикой аккорды («Женщина без тени», «Арабелла», «Даная»). Типичны для Штрауса энергичные затакты с ходом на сексту и октаву, секвенционное развитие мотивов. Изящество и гимническая напевность мелодий, необычайная подвижность кратких и долгих нот усиливаются до пафоса при помощи удвоений в терцию и в сексту. Именно это внешнее оформление, иногда слишком изысканно-светское, эта безукоризненно гладкая «полировка», явились предметом подражания со стороны эпигонов, большей частью безуспешного.

Выше уже говорилось о том, что Штраус иногда любил обогащать свои мелодии за счет произведений других мастеров. Стремление напоить мелодию беспримерной до этого односторонней чувственностью привело к тому, что, например, в «Египетской Елене» звучат довольно избитые темы Мендельсона, Мейербера, Вагнера (мотив Валгаллы), Сен-Санса («Самсон и Далила»), даже один более старый «шлагер». Не следует воспринимать это трагически. Запоминающийся мотив любовного объяснения Саломеи во многом совпадает с одним местом из «Тома-рифмо-

плета» Лева, а колыбельная из «Домашней симфонии» почти тождественна с песнью гондольера ор. 19 Мендельсона. Даже такая явно штраусовская мелодия, как терцет нимф из финала «Ариадны» («Пой, пой, сладостный голос»), обязана своим происхождением началу известной песни Шуберта «Спи, прелестный, очаровательный мальчик». Блестящая тема Es-dur из «Интермеццо», характеризующая доброту и уступчивость Христины, явно перекликается с мелодией подмастерьев из «Мейстерзингеров», а главная тема C-dur из «Торжественной прелюдии» — с allegro финала с-moll'ной симфонии Брамса. Наконец, «проклятые колокола», о которых поет во втором акте «Молчаливой женщины» старый Морозус, очевидно, навеяны темой «Колоколов» Бизе. Разумеется, все эти «эрзацы» сделаны с тем же художественным мастерством и техническим умением, которыми так щедро одарен Штраус. Иногда, в период хорошего настроения, композитор дословно «цитировал» и некоторые свои собственные лучшие произведения, главным образом, с юмористической точки зрения. Бывало и так, что он просто повторял уже знакомые темы (так, например, в двух концертных пьесах последнего периода жизни Штраус удивил одной и той же бьющей ключом темой рондо). Но иногда, когда они проходят в измененном звуковом освещении или на новом драматическом фоне, из них может получиться и такая тонкая реминисценция, как, например, прелестная романтическая As-dur'ная тема «оперы» в «Каприччио».

Впервые эта тема появляется в той сцене, в которой граф рассуждает об оперном искусстве, позднее она вырастает в насыщенную и напряженную оркестровую интермедию. Никто не мог предполагать, что эта подобная лунному сиянию музыка ведет свое происхождение от лирико-саркастической песни из давно позабытого «Зеркала торговца». Этим фактом вновь подтверждается старая истина, что мастера видно по работе.

Следует обратить внимание на одну курьезную особенность Штрауса в области создания мотивов — на его способность предвосхищать отдельные мелодические обороты. Отобразив в музыке определенные поэтические образы и явления природы, композитор вспоминал некоторые прежние интонации и часто через много лет использовал их для

создания новых образов. В качестве характерного примера можно указать на то место из второго акта написанной в 1934 году оперы «Молчаливая женщина», где Аминта поет о «цветах, о звездах, о нежной зелени», о цветущих лугах и пении птиц. В этой арии вплоть до деталей предвосхищен грациозный первый монолог Дафны. Еще удивительнее следующий непосредственно за этим оборот: «Похищать с неба синеву», который буквально повторяется (только в *Ges-dur* вместо *F-dur*) в мелодической линии женского дуэта из «Данай» «Что даст земле дождь с неба». Можно высказать предположение, что у Штрауса (так же как в свое время у Шуберта) представление о небе, о свете, о солнце, о буре и о других явлениях природы вызывало определенные музыкальные ассоциации. Также и в области иных аффектов, например, в родственных любовных сценах в «Жизни героя» и в «Домашней симфонии» встречаются подобные интонационные взаимосвязи; тем более это заметно в его песенном творчестве, насыщенном по преимуществу лирическими эмоциями.

Бросается в глаза, что композитор, повелевавший огромными симфоническими оркестрами со всем богатством их выразительных средств, всегда подчеркнуто стремился к мелодической безыскусственности. Когда Штраус дирижировал своей *f-moll'*ной симфонией специально для старика Брамса, последний в очень осторожных выражениях высказал свое одобрение: «Молодой человек, присмотритесь поближе к танцам Шуберта и попробуйте сочинять простые мелодии в восемь тактов». Вспоминая об этой встрече, Штраус говорил: «Я обязан главным образом Иоганнесу Брамсу тем, что с того времени никогда больше не пренебрегал ни одной популярной мелодией (какой бы незначительной она ни казалась на первый взгляд), памятуя, что такие мелодии очень редко приходят на ум в счастливую для композитора минуту. Мне хорошо запомнился и другой упрек Брамса: «В вашей симфонии слишком много тематических фокусов. Это нагромождение на одно трезвучие многих контрастирующих только ритмически тем ничего не стоит». Тогда я понял, что контрапункт оправдан только тогда, когда две или несколько тем, резко отличающихся друг от друга не только по ритму, но и по гармонии, принуждены временно объединиться в силу художе-

ственной необходимости...» В 1919 году Штраус высказался по этому же вопросу в письме к Фердинанду Шрейберу: «Теория контрапункта старой школы, предусматривающая, что одна мелодия создается с расчетом на другую, которая должна к ней подойти, никогда меня особенно не интересовала. Исходя из этой теории, можно в течение целого дня писать фуги. А вот взаимозависимость двух тем, строптиво противостоящих друг другу, которые в конечном счете должны будут покориться,— этому я всегда придавал большое значение...»

В результате продолжительного творческого опыта композитор умел сосредоточиваться на самом существенном, оказывал предпочтение такому контрапункту, который «звучит и говорит», такой мелодической полифонии, которая не усложняет, а углубляет авторский замысел во всех случаях, отказывался от многоголосия, если оно не было мелодически обусловлено. Лишь в редких случаях полифония с таким искусством была поставлена на службу гомофонии. Богатейшие возможности его подвижной и все же подчиненной интеллекту музыкальной речи видны из мастерства, с которым Штраус создавал словно вытканную из серебряных нитей полифоническую ткань своих искусных вокальных произведений (например, «Немецкий мотет» или сложные ансамбли в «Молчаливой женщине»). При этом он с большим мастерством добивался одновременного воплощения самых различных душевных переживаний. «Только действительно осмысленная полифония может вскрыть огромные возможности оркестра», — писал композитор в отношении мелодики в предисловии к «Интермеццо». Блестящим примером такого рода инструментальной, до некоторой степени поэтической полифонии является эпизод из *As-dur'*ной интермедии этой «маленькой семейной» оперы, в котором три антагонистические темы любви и тоскливого беспокойства жены превращаются в «нежно-выразительное» ариозо, чудесное по фактуре и концентрированное по форме. Как всегда, многоголосый музыкальный поток возникает из мелодии.

«Я издавна наблюдаю за своим творческим процессом, и, как показывает опыт, мне приходит на ум какой-нибудь мотив или целая фраза из двух-четырех тактов. Я записываю это на бумагу и сейчас же разрабатываю запись до

8, 16 или 32-тактной фразы. Само собой разумеется, на этом дело не заканчивается, и после того, как пройдет некоторое время, запись вновь идет в работу, пока постепенно не примет окончательную форму...» Штраус никогда не скрывал, что «длинные мелодии» не рождались у него так же легко, «как у Моцарта». «Я всегда ограничиваюсь только короткими темами. Но зато я умею так направить тему, так ее перефразировать, что выжимаю из нее все, что она может дать». Тем не менее для него не представляло труда создавать бесчисленные мелодии в 10, 20 и более тактов — широко развернутые кантилены, которые отнюдь не кажутся «вымученными» или искусственно «удлиненными», а производят на слушателей впечатление плодов непосредственного вдохновения. Заключительный терцет из «Кавалера роз», несомненно, принадлежит к числу наиболее вдохновенных образцов фантазии Штрауса несмотря на то, что Штраус воспользовался для его создания тривиальным венским Мариандль-вальсом. Несомненно также и то, что две основные темы «Дон-Жуана», полная силы тема «героя» из симфонической поэмы, возносящаяся ввысь песнь Барака «Мне доверено» из последнего акта «Женщины без тени», широко задуманный секстет As-dur из второго акта «Молчаливой женщины» являются подтверждением умения Штрауса сочинять значительные по размеру темы. Быть может, вопросу о протяженности мелодических находок (с их отнюдь не точно определенными границами) обычно придают слишком большое значение. Решает и всегда будет решать сила и глубина вдохновения, диапазон душевных переживаний и чувств, заложенных в замысле произведения. В одной из своих книг Ганс Пфизнер, касаясь этих вопросов, назвал своего соперника Штрауса «беднягой»!..

После того как увлечение музыкально-драматическими идеалами прошло, и композитор стал оказывать предпочтение чисто оперным формам, главную роль в его операх стал играть поющий человек. Вокальный мелос его опер привлекал пятидесятилетнего Штрауса больше, чем чувственное звучание инструментальных симфонических произведений и причудливо-натуралистические выразительные средства его музыкальных драм. Вновь открытая композитором настоящая напевность была найдена в мело-

дикое заключительное монолога Саломеи и в сцене между Электрой и Орестом. (Хотя Шпехт и характеризует «Электру» как оперу *bel canto*, эти слова нельзя принимать всерьез.) Типичным для Штрауса является образовавшийся из смешения мелодики, ритма и звука разговорный стиль, столь существенно отличающийся от «разговорного пения» Вагнера, поддерживаемого полновзвучным симфоническим оркестром. Этот стиль, проявивший себя в первом самостоятельном музыкально-драматическом произведении композитора, в проповеди капуцина Кунрада в «Потухшем огне», сохранился вплоть до позднего периода его творчества. Так, монологи Маршалыши в «Кавалере роз» — ограничимся одним этим примером — рождаются из развитого до мелодической гибкости и подвижности пения-говора, чутко следующего за всеми перипетиями действия этой реалистической музыкальной комедии. Отныне голосовые партии как лирического, так и драматического характера все теснее сливались с текстом, и только в тех случаях переходили в *parlando*, в речитатив *secco* или даже в диалог, когда без этого нельзя было обойтись по ходу драматического действия. Даже когда голосовые партии, казалось, начинали в быстром темпе «говорить», Штраус все же стремился применять мелодические мазки. Вечно ищущий композитор совершил в двадцатых годах опыт сопоставления в непосредственной близости обоих возможных вариантов драматического музицирования: доведенного до крайних пределов разговорного комедийного стиля «Интермеццо» и полновзвучного пафоса «Елены».

Если в истории оперы постоянные изменения удельного веса драмы и музыки, разговора и пения являлись лишь предметом спорных разграничений формально-эстетического порядка, то в преимущественно чувственном, чеканном и зрелом оперном искусстве Штрауса центр тяжести, несомненно, переместился на мелодию, являющуюся «душой оперы». Только «мелодия является воплощением душевных переживаний человека», — пишет Покровский в работе, посвященной взаимоотношению оперного действия и мелодии. «Для того чтобы иметь возможность передать всю глубину мыслей и чувств, необходимо слиться воедино с душой произведения». Мелодии Штрауса не являются по существу «красивой музыкой». Они вырастают из психо-

логических и музыкальных выразительных возможностей вокальной партии, из человеческих взаимоотношений, из общественных условий драматического сюжета. Образы, действующие лица, конфликты оказывают влияние на внутренний смысл и форму находок композитора. Что за галерея преимущественно женских характеров — от Саломеи до Мадлены, от Ариадны до Данаи, — порожденных прежде всего силой мелодического творчества! Насколько чуждо и прочувствованно звучит этот мелос, неотделимый от реального музыкально-драматического содержания отдельных опер даже тогда, когда его приходится слушать за пределами театра, по радио или в граммофонной записи! Вокальные мелодии Штрауса на самом деле являются воплощением красоты и правды. С воодушевлением и размахом они воспроизводят мысли и чувства композитора. Они недвусмысленно показывают также, в какой степени музыка исходит из глубины души или витает где-то на поверхности. В этом отношении они неподкупны.

*

«...Аккорд — и целый мир пред тобой!..» В звуке содержится тайна жизни, сила сияющего символа. Композитор может сочинять мелодии, создавать новые формы, проявлять свое мастерство в искусном использовании изобразительных средств, однако все это получает законченность и становится убедительным только в том случае, если он обладает важнейшей способностью представлять себе звучание в целом. Образность, техническое умение, совершенство стиля — все это только внешние средства, при помощи которых музыка выявляет созидательные возможности звучания и знакомит с ними слушателей. Звук как явление физики и акустики одинаков во все времена. Число тонов, которыми располагала музыка, их колорит и способность путем смешивания создавать новые оттенки, возможно, и увеличились в течение столетий, главным образом в результате развития инструментального искусства. Однако в основном материальная часть арсенала тонов осталась на том же уровне, что и 500 лет тому назад. Так, например, тон С проносится через все эпохи истории музыки: он появляется в грегорианском хорале и во вступлении к «Мейстерзингерам», в «Хорошо темперированном

клавире» и в фортепьянных пьесах Шенберга. Изменяется не тон сам по себе, меняется способ его восприятия и воспроизведения. По числу колебаний тоны не меняются, но вечно обновляется звучание, разнообразное по своему внешнему облику и по влиянию, оказываемому на слушателей в зависимости от их субъективного восприятия. В этом суть загадки, мимо которой равнодушно проходят и историческая наука, уделяющая преимущественное внимание хронологии, и аналитическая морфология, и занятая изучением стилей эстетика. Как может что-нибудь оставаться неизменным и все-таки постоянно становиться другим? А что, собственно говоря, означает становиться другим? Изменениям подвергается интонация, внутренний смысл звучания, его духовное содержание, которое вытекает из непостижимых разумом источников и воплощается в музыкальных звуках.

Рихард Штраус был, по-видимому, последним в ряду великих представителей немецкой музыки, создававших свои произведения на основе выразительной силы музыкального звучания. Он, несомненно, принадлежит также к числу композиторов, которые не только мыслили, но и чувствовали звуками. Его противники сомневались и продолжают сомневаться в глубине его музыки на том основании, что все им написанное представляется воплощением красоты, красочности, блеска и очарования (ибо его противники не переносят музыку, отличающуюся красочностью и обаянием звучания). Великий чародей оркестра, Штраус придал музыке позднеромантического периода особо блестящий и торжественный характер как раз благодаря предельному использованию колорита. Что представляет собой торжественная музыка? Это музыка, которая сверкает, будучи явлением и чувственным и духовным одновременно. Штраус умел создавать такую музыку не только при помощи большого оркестра, состоявшего из ста оркестрантов, но и более скромными камерными средствами — «Идиллии Зигфрида» Вагнера. Какой путь от чрезмерно увеличенных оркестров «Электры» и «Альпийской симфонии» до 23 солистов струнного оркестра, предназначенного для исполнения утонченной по стилю поэмы «Метаморфозы», и до струнного секстета, исполняющего вступление к опере «Каприччио»! Какая огромная разница между

шумным изображением битв в «Жизни героя» и прозрачной, филигранной отделкой партитуры «Ариадны»! И все же все эти столь разные произведения одинаково прекрасны по своему вакхическому, глубоко эмоциональному звучанию. Подобно живописи, для которой основой картины является красочность, музыка Штрауса отличается великолепной пестротой. Но так же, как картины Слефогта или Коринта немыслимы без «рисунка», так и колористическая сторона всегда является только частью всей пьесы в целом. Суждение, высказанное Максом Регером о том, что «каждое музыкальное сочинение является хорошим, если оно может выдержать совершенно бесцветное исполнение» (можно было бы также сказать: если его можно «нависить»), сохраняет свое значение и для Штрауса. В этой связи следует вспомнить и о словах Глюка по поводу рисунка и живописи, сказанных композитором в предисловии к «Альцесте». Светлый и ясный колорит, характерный для большинства его произведений, оказался затемненным, собственно говоря, только в отдельных эпизодах «Жизни героя», «Саломеи» и «Электры», в которых натуралистические крайности нарушили законы «чистоты фразы», «чудесного одухотворенного, чувственного искусства». Ни в коем случае нельзя, однако, возлагать на Штрауса ответственность за модернистское преувеличение значения звуковых «декораций».

*

Достижения Штрауса в области гармонии создали предпосылки для возникновения ~~новых~~ многообразных ~~явлений в музыке~~. Все, что автор выразительной музыки воплощал в звуках — дифференциация мелодий, сплетение мотивов, строение отдельных частей, — он подчинил законам гармонии, причем гармонии романтической, задушевной. В то время как классики властвовали над миром звуков с помощью функциональной системы, музыканты романтического и позднеромантического направления использовали эту систему для экспериментов и довели ее до последних пределов возможного. Эрнст Курт с исчерпывающей полнотой показал, в какой степени романтическая гармония наследников Вагнера восходит к «Тристану». Искусство вуалировать звуки, динамика музыкального раз-

вития и колорита, плавный переход от одного созвучия к другому с помощью хроматизмов, соединение аккордов, которые как будто далеки друг от друга, — таковы черты неоромантического стиля, обязанные своим происхождением вагнеровской психологической драме. То обстоятельство, что ростки этого стиля Штрауса можно проследить, начиная от Листа (прежде всего у него), Шпора, Вебера и вплоть до Глюка, нельзя оставить без внимания! В принципе речь здесь идет о тонально определенной гармонии. Штраус чувствовал себя хозяином в этой области и по своему усмотрению распоряжался функциональной системой, вплоть до последних ее возможностей, восстановив в правах такие основные понятия, как субдоминанта, доминанта и тоника. Смело осуществлявшиеся частые смены тональностей были конечным пунктом доведенного до крайнего предела усиления психологически-образного характера музыкальной речи. Это была разведка в область новых перспектив гармонии, выявившихся в результате идейных заблуждений в отдельных произведениях. Все это — надстройка, но не базис. В каждом случае рядом с самодержавно властвующим диссонансом находится и спасительный консонанс.

Штраус и в этом случае хорошо знал, к чему он стремился и каковы были его возможности. Он не забывал о требовании Вагнера никогда не допускать, чтобы «гармонические эффекты превращались в самоцель». Он не страшился обилия чисто экспрессионистских диссонансов, когда речь шла о музыкальном воплощении мрачного, сатанистского мира «Саломеи» и «Электры». Почему он должен был для изображения мерзости и безобразия пользоваться только красивыми созвучиями? В данном случае, как и в отдельных местах своих других сочинений, Штраус неизбежно перешагнул границу, отделяющую тональную музыку от атональной. Характерны его высказывания в письме к Риттеру, написанному в 1890 году, после первого исполнения «Макбета». «Несколько человек из числа присутствовавших все же заметили, что за ужасными диссонансами скрывалась не только радость по поводу дисгармонии, но и определенная мысль... Ляссен и Бронзарт обратили в «Макбете» внимание только на заинтересовавшие их новые созвучия. Как я мечтаю о том, что когда-

нибудь мне удастся полностью искоренить эту проклятую благозвучность!» Штраус рано убедился в том, что так называемые альтерированные аккорды мажорного или минорного лада могут быть использованы как средство, чтобы разбить оковы гармонических ограничений. Когда слышишь и видишь, с какой смелостью в начале «Дон-Жуана» он осуществляет переход от мотива C-dur непосредственно в тональность E-dur; как в финале любовной сцены в «Жизни героя» над широко выдержанным аккордом Ges-dur он снова вводит вслед за d-moll'ным модулирующий аккорд g-moll; как в финале «Заратустры» противопоставлены друг другу просветленный секстаккорд H-dur и угрожающее пиццикато C в басах — каждому ясно, в чем заключается новизна.

До крайностей дело дошло только в «Саломее» и в «Электре». «Обе эти оперы занимают в моем творчестве особое положение: в них я дошел до крайних пределов гармоничной психологической полифонии («Сон Клитемнестры») и способности человеческого слуха к восприятию». Пользовавшийся дурной славой с момента появления «Саломеи» еврейский квинтет, получивший прозвище «терзание для ушей», или политональные излишества оркестровых партий «Электры» представляют собой такого рода музыкальные комплексы, которые вследствие их возбуждающей истеричности невозможно оценивать, исходя из общепринятых представлений о красоте. «Штраус совершенно хладнокровно нагромождает наиболее далекие друг от друга тональности, ничуть не задумываясь над тем, что это может «причинить боль», и обращает свое внимание только на их «выразительность», — восклицал напуганный Дебюсси. Когда же к Штраусу обратились с вопросом, существует ли рецепт против такой «боли», он, как это часто с ним бывало, дал волю своему юмору: «Да все это надо слушать не вертикально, а горизонтально, и тогда это будет понятно...» Когда тридцать лет спустя Штраусу довелось как-то вновь услышать «Электру» в Дрездене под управлением Бёма, он, как рассказывают, с удивлением сказал, что сам совершенно не может понять, как он мог написать такую загадочную партитуру.

Для того чтобы почувствовать гармоническое обаяние его музыки в ее наиболее совершенной форме, следует

обратиться к операм «Кавалер роз» и «Ариадна», ко всем произведениям, созданным композитором в пору зрелости. Возбуждение и напряженность в том виде, как они выражены в обеих, паталогических с общественной точки зрения, музыкальных трагедиях, отступили перед новой, светлой, в тональном отношении окрепшей гармонией. Это был сознательно осуществленный композитором поворот в его творчестве от диссонанса к консонансу, от распада к единению. Многое из того, что в области гармонии приводило в восхищение в более поздних произведениях, можно было уже обнаружить и в ранних композициях, таких как «Дон-Жуан», «Тиль Эйленшпигель», «Потухший огонь». Это искусство, развивающее и оттеняющее усиленные богатством внутренней гармонической жизни тематические и мотивные находки и согретое сочетанием гомофонных и диатонических мелодий с хроматическими доминантами, разработанными с большой фантазией и мастерством. В наглядном виде Штраус продемонстрировал эти особенности своего дарования в «Дон-Кихоте», где ему удалось во вступительной части и в отдельных вариациях создать ряд новых ошеломляющих каденционных оборотов над устойчивой гармонической основой. К такого рода технике относятся такие гармонические средства, как многократные задержания, вспомогательные, проходящие звуки и *Antizipandos*⁸, имеющие большое значение терцовые и тритоновые соотношения, которые даже в самой маленькой музыкальной клеточке выступают столь же отчетливо, как и в гармоническом построении отдельных сцен или актов. Бросается в глаза еще одна особенность: часто встречающаяся комбинация мажорных и минорных элементов или одновременное сочетание элементов гармонического и мелодического минора. В результате возникло широкое «благозвучие» гармонии, которая все более многозначительно и более сознательно использовалась для придания музыке более тонких оттенков выразительности. Наряду с этим в своих более поздних произведениях Штраус отказался от какой-либо хроматизации гармонии и от применения прочих возбуждающих внимание выразительных средств, отдав предпочтение простой, привлекательной, чувствительной музыке, пришедшей на смену торжественности его ранних сочинений. Высшая простота и умеренность гармонии

свойственны пьесам, созданным за последние годы творческой жизни.

Довольно часто сладостность музыкального языка Штрауса объясняли бедностью гармонических напряжений. В самом деле, «потоки красоты» в некоторых партитурах (особенно в «Елене» и в более поздних «Дафне» и «Данае») создают угрозу притупления слуха. Штраус знал об этом, и в своем симфоническом и драматическом творчестве все снова и снова старался найти противодействующие силы. В своих лучших произведениях ему удавалось добиться этого тем, что каждый раз он в последний момент ускользал в мир удивительной, неповторимо тонкой гармонии. О том, насколько композитору удалось использовать романтическую гармонию в качестве индивидуального музыкального заднего плана, на фоне которого раскрывались его творческие возможности, свидетельствуют многочисленные впечатляющие примеры. В «Кавалере роз» — очень свободное в гармоническом отношении серебристое одеяние любовной мелодии, звучащей при поднесении розы, — мелодическая, эмоциональная и гармоническая выдумка, говорящая о большой силе воображения. В «Альпийской симфонии»: своеобразные таинственные вступительные такты «ночи», в которых звучат все тона *b-moll'*ного лада. В «Женщине без тени»: странное блеклое гармоническое освещение момента окаменения. В «Дафне»: импрессионистические светотени при возвращении стада и (как выражение совершенно новой для Штрауса сферы гармонии) овеянные предчувствиями, таинственные, вызывающие душевный трепет созвучия, раздающиеся в тот момент, когда Аполлон накрывает Дафну плащом. Какая большая разница по сравнению с суровыми контурами солдатской оперы «День мира», написанной Штраусом за несколько месяцев до этого! В области гармонии композитор является признанным мастером, одаренным большой фантазией. Так, например, мотив восстанавливающего память напиток в «Елене» развивается как ряд аккордов, которые в рамках четырех тактов представляют собой настоящий лабиринт всевозможных тональностей. Подобного рода приемы использования неаккордовых звуков, ведущих к созданию самостоятельных комплексов аккордов и тональностей, можно встретить позднее в выдающейся начальной сцене кре-

диторов в «Данае» — еще один новый убедительный пример выразительной пластичности, придававшей гармонии Штрауса со времени создания «Заратустры» совершенно особый блеск.

Отличительные особенности гармонии отдельных партитур Штрауса вполне естественно дополняются соответствующим случаем местным колоритом. Такова экзотика в «Саломее», в «Легенде об Иосифе», в отдельных эпизодах «Шлагобера» и «Елены». Таковы специфически венское и южноитальянское в ряде других сочинений. Относительно «Саломеи» Штраус впоследствии писал, что в операх на восточные сюжеты он уже никогда не находил убедительного восточного колорита. «Нужда заставила меня создать действительно экзотическую гармонию, которая походила на шелк, отливающий разными цветами, особенно в непривычных каденциях». Справедливости ради надо сказать, что Штраус никогда не поддавался соблазну сгущать яркие экзотические краски (даже когда для этого представился такой вполне подходящий повод, как сочинение «Японской торжественной музыки»). Он отказался также на разумном основании и от использования испанского колорита в «Дон-Жуане» и в «Дон-Кихоте» (сделав исключение только для темы болеро). Необыкновенно обильным источником гармонических тонкостей были избиравшиеся Штраусом тональности и их взаимные связи. У него, как и у любого композитора, тональность выражает определенные линии поведения и аффекты и, тем самым, является важным фактором музыкально-поэтической идеи. Например, «Жизнь героя» написана в героической тональности Es-dur, «Дафна» — в буколической G-dur. Радужные и упоительные любовные мелодии написаны преимущественно в тональностях с большим количеством бемолей и диезов (Fis и Ges-dur). Авторские ремарки Штрауса на полях подлинника либретто «Данаи» свидетельствуют о том, в какой удивительной мере композитор ощущал нужную ему тональность в самый момент сочинения музыки. Около слов Юпитера «смотри, я зову тебя» в конце первого акта Штраус пометил D-dur, подле непосредственно следующих за ними «золотых снов» — Des-dur, у «золотого дождя» — Ges-dur. Особенно наглядно заметна взаимосвязь тематики и тональностей в «Домашней

симфонии» с ее несколько наивным описанием семейного счастья. Глава семьи изображается в характерном тоне F-dur, капризная и несколько взбалмошная жена — в отдаленнейшем от него H-dur и, наконец, младенец, еще не твердо стоящий на ногах, — с помощью колеблющегося между мажором и минором тона D, как раз посредине между родителями... Все имеет свой смысл и порядок.

*

Мир звуков открылся для Штрауса тогда, когда умолк Вагнер. В журчащих, прозрачных звуках оркестра и в камерных произведениях он проявлял высокое мастерство разработки красочного мелоса. Эта высокоразвитая структура звучания, обладающая одухотворенно-подвижной формой, является неотделимой составной частью его музыки. Преобладает ли в согретых чувством звуках Штрауса экстаз или приподнятость, самое прекрасное в них — это красочность и одухотворенность. В этом отношении творчество Штрауса также неподражаемо, как и революционный огонь Бетховена, поэтичность Чайковского, музыкальность Дворжака или остроумие Оффенбаха. Даже в тех случаях, когда в его пьесах начинали звучать патетически-чувствительные нотки, композитор не размякал и создавал живую, динамичную музыку, лишенную водянистого лиризма. (Критические высказывания его противников по поводу «сгущенности» его оркестровой техники, якобы отдалившейся от классического идеала, лишены всякого основания. Штрауса нельзя делать ответственным за дурные манеры эпигонов и, прежде всего, за пошлую музыку к кинофильмам голливудского производства.) Благодаря подвижности, тонкости, ясности и изяществу колористических средств композитору удалось добиться решающей победы — преодолеть музыкально-драматическую диктатуру Вагнера. «Только мой так тонко дифференцированный оркестр с его (если можно так выразиться) изощренным «контрапунктом нервов» мог осмелиться в заключительной сцене «Саломеи», в сцене испуга Клитемнестры, в эпизоде, когда Электра и Орест узнают друг друга, во втором акте «Елены», во сне царицы (второй акт «Женщины без тени») проникнуть в сферы, открыть которые было суждено только музыке...» Вокальная ткань композиций

Штрауса представляет собой искусно сплетенную сеть, состоящую из плавных, подвижных мотивов, которые придают чрезвычайную мобильность нежным нитям гибких мелодий. В своих воспоминаниях Штраус рассказывает: «Когда я месяца за два до смерти моего дорогого отца пробарабанил ему на рояле кое-что (из «Саломеи»), он в отчаянии простонал: «Боже мой, что за нервная музыка! Словно в штанах копошится майский жук». И, весело подмигивая, Штраус продолжает: «Он был не совсем неправ».

Мысль о музыканте Штраусе всегда сочетается с представлением о горах его верхнебаварской родины, о чистом воздухе юга... Когда он работал над «Кавалером роз», ему, уроженцу Южной Германии, не было необходимости выезжать в Вену и на месте изучать все «венское». Однако «Дон-Жуан», «Ариадна» и многое другое могло возникнуть только как отражение южного тепла и веселья, которые впервые обнаружились в картине идиллической природы, в медленной части поэмы «Из Италии». Так была завершена в рождественский вечер 1937 года в Сицилии «Дафна», являющаяся скрещением моцартовской и вагнеровской линий под небом Эллады. Еще Дебюсси утверждал в своем критическом этюде, что «в музыке Рихарда Штрауса много солнца». Можно сказать, что иногда даже слишком много света, тем более что в лирических пьесах (гимны на слова поэта Гельдерлина, последние песни для голоса с оркестром) отсутствуют контрастные оттенки. Однако когда надо было озарить свое искусство светом поэзии и правды, Штраус с неподражаемым превосходством умел (по словам Гофмансталя) «выхватить кусочек неба и впитать его в себя». Он походил на тех художников средневековья, которые, украшая миниатюрной живописью книги, накладывали золотую краску таким образом, чтобы ее блеск был виден со всех сторон. Это «улавливание света» было открыто для современной инструментовки Берлиозом. Штраус развил его до совершенства и впервые применил его в вокальной музыке. Эта лазурная, чувственно-окрыленная атмосфера его музыки создала ему издавна большую популярность в романских странах, во Франции и Италии, а также и в Англии. (Во время поездок по Испании он часто приходил в шутливое отчаянье

от бесконечных исполнений вальса из «Кавалера роз» в гостиницах и кафе.) Эпизод южной жизни, подслушанный темпераментным музыкантом, — это известное определение Золя можно вполне применить к парящему, светлому музыкальному искусству Штрауса. Музыка Вебера наводит на мысли о родственниках ему художниках, таких как Каспар Давид Фридрих или Блехен, а Штраус напоминает пышное великолепие картин Слефогта или Коринта, светотени живописи импрессионистов.

Какое изобилие различных аспектов при постоянном стремлении к красоте, чеканности и картинности музыкального воплощения! Слушая какое-либо произведение Штрауса, без труда убеждаешься, с каким мастерством создаются все новые созвучия, поразительные сочетания тональностей и нарастания, как легко и свободно композитор распоряжается тематическим материалом. Нет такой краски, которую он не был бы в состоянии составить на своей музыкальной палитре. В его оркестре кипят и клочут колдовские котлы ада, слышен манящий шепот сказок, звенят колокольчики на шутовских колпаках, ликут и поют голоса несущего освобождение гуманизма. В качестве натуралиста и реалиста Штраус не упускал ни одного красочного эффекта. Поставленную перед собой цель — создание возможно более точных и ярких «изображений» — он достигал с помощью картинности инструментального и вокального языка. Его музыку надо слышать и видеть. Ее звуковое оформление отличается конкретностью, близостью к жизни, всегда является естественным, никогда не превращается в самоцель. Какие бы усложненные формы ни принимали порой изобразительные средства, они в конечном счете всегда нацелены на «простоту» изображаемых предметов. Или, как хорошо выразился сам Штраус: «Радуга всегда останется только одной радугой, хотя и отлиывает семью цветами».

Музыкальные идеалы изменяются... Богатство звуков, заключенных в партитурах композитора, необычайно разнообразно. Он пытался каждой партитуре, до известной степени даже каждой песне, придать особый, только одному данному произведению присущий колорит, создать типичный музыкальный образ. Здесь имеется в виду тот присущий его музыке специфический «аромат», который до

Штрауса встречался в таком многообразии только у Вагнера. Достаточно прослушать несколько аккордов или мелодических линий из «Саломеи», «Ариадны» или «Елены», чтобы установить наличие трех направлений — пылко-эротического, воспевающего красоты древности и торжественно-возвышенного. В своем стремлении к определенным чувственным и душевным порывам композитор находил полную поддержку у Гофмансталя, который в 1928 году, во время совместной работы над «Арабеллой», писал ему: «Самое важное — это найти правильный тон для всего произведения в целом, своего рода общий тон. Например, для «Елены» — это элегантный, праздничный тон (бесконечно далекий от мрачного, тяжеловесного тона «Электры», сильно отличающийся и от элегического тона «Ариадны»)). В свою очередь «Арабелла» также отличается по тону от «Кавалера роз»...» Разносторонность музыкальной фантазии Штрауса может быть проиллюстрирована сотнями примеров. Так, «вся первая половина «Домашней симфонии» написана «акварелью и пастелью», а созданные несколькими годами позднее музыкальные драмы говорят уже о смелом завоевании безгранично усиленного звучания. Внутри одного произведения («Жизнь героя») противопоставлены музыкальные картины первобытной силы и величия, с одной стороны, изящной утонченности и нервозности, с другой. Оркестровые партитуры «Саломеи» и «Электры» были до такой степени перегружены музыкальными излишествами, что сам композитор вскоре счел нужным отступить назад. Это такой же неоспоримый с научно-музыкальной точки зрения факт, как и то, что во время возникновения этих опер он полностью отождествлял себя с этой театрализованной сверхмузыкой. Для изображения демонической жестокости и извращенности ему понадобились новые, более интенсивные звучания. Это та «гипертрофия ощущений» (Ромен Роллан), которая была характерна и для многих представителей вагнеровского поколения (Берлиоз, Золя). Когда один из друзей Штрауса выразил ему свое сочувствие по поводу выпадов печати, имевших место после премьеры «Электры», композитор ответил: «Не понимаю, чего хотят люди? Когда на сцене убивают мать, не может же оркестр исполнять скрипичный концерт!»

На протяжении всего своего творческого пути Штраус всегда был озабочен тем, чтобы каждый голос, каждый инструмент занимали подобающее им место в ансамбле. Прозрачность созданных им музыкальных образов, расцвечивание новыми, светлыми красками отображающего настроения фона, обрисовка ситуаций и действующих лиц, каждая деталь его творчества обнаруживают умелую руку. От нежного, грациозного, лирического благозвучия до монументальных, грандиозных звуковых комплексов — таков беспредельный размах его музыки. Он стремился не столько к концентрированному музыкальному драматизму в духе Вагнера, сколько к его расчлененности, индивидуальной трактовке составных частей. Все душевные волнения и переживания, начиная с плача и кончая смехом, он воплотил в символических звуках. Все его сочинения, как монументальные, так и прозрачные по стилю, никогда не выходили за пределы, отделяющие искусство от искусственности...

Путь, пройденный композитором от усложненности до проявления музыкального языка, можно проследить по ясно обозначавшимся этапам. Начало этого пути восходит к более поздним по времени симфоническим поэмам, требовавшим постоянного увеличения оркестра, а в конце его находились такие произведения, как «Электра», «Легенда об Иосифе», «Альпийская симфония», «Торжественная прелюдия», потребовавшие невероятного напряжения всех музыкальных ресурсов и введения в состав оркестра все новых инструментов. Дальше этого идти было просто невозможно. Однако в такой же степени, в какой Штраус-звукорежиссер постоянно совершенствовал и обогащал инструментовку, он работал и над дифференциацией звуков, придавая музыкальным картинам камерный характер и тем самым нейтрализуя попытки дальнейшего усложнения. Кривая, изображающая процесс утончения инструментальных средств, начинается подразделением скрипичных партий на партии «divisi» в зрелых симфонических произведениях, продолжается тройным разделением струнных в «Электре» (по три партии скрипок и альтинов) и достигает временной высшей точки во вполне камерной музыке «Ариадны». В музыкальном царстве Штрауса водворилась несвойственная ему до этого бережливость. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить две реалистические музы-

кальные комедии на сюжеты, связанные с Веной — «Кавалера роз» и «Арабеллу». В одной — чувственная мощь пышного мелоса у струнных и блеск духовых, в другой — камерная прозрачность звучания большого оркестра, суженный до солирующего струнного квартета оркестровый состав — искусство «самоограничения», которое Штраус мастерски разработал прежде всего в «Каприччио» и предполагал довести до высшей утонченности в опере-балете «Месть Афродиты» (музыка «без тромбонов и труб»). Однако дальше набросков дело не пошло. Обращает на себя внимание, что на этой прогрессивной стадии своего творчества он научился все больше отказываться от всякого чисто звукового воздействия (при сохранении отдельных натуралистических явлений). Моменты динамического сверхусиления сами превращались в музыку. Обе кривые его музыкального развития — линия излишеств и линия утонченности — пересеклись в произведении такого масштаба, как «Женщина без тени». Ни в одном другом сочинении композитора контрасты не находятся в столь тесном соседстве друг с другом. С одной стороны, полностью использующая все симфонические ресурсы огромного оркестра музыкальная палитра (включая как особую новинку стеклянную гармонику), с другой стороны — действительно интимный характер отдельных сцен, в которых звучат соло скрипки и виолончели. Особая прелесть этой партитуры заключается в гармоническом единстве опьяняющих звуков вулканической мощи с безыскусственной простотой инструментального звучания.

Насколько значительной оказалась эволюция музыкального развития Штрауса, видно из сопоставления двух характерных музыкальных сцен из различных опер. Обе сцены являются эпизодами из одноактных опер, обе представляют собой музыкально-драматические монологи, написанные для исполнительниц главных сопрановых партий. Это, с одной стороны, «Электра», античная трагедия, созданная в пору жизненного расцвета, с волнующим монологом, словно воздвигнутым из массивных каменных плит: «Одна! Увы, совсем одна!» Это не ария, а самостоятельный сценический эпизод, равный по силе музыке Глюка; это пение, использующее все нюансы выражения, начиная от внезапного крика и кончая потоками исполненных тепла

звуков; неистовствующий оркестр не столько оказывает поддержку вокальной партии, сколько подгоняет ее. На слушателя обрушиваются человеческие страсти, которыми насыщено это угрожающе мрачное, жизнеотрицающее, нервное, мучительное произведение... С другой стороны — «Дафна», буколическая трагедия, тоже греческий миф, но на этот раз изумительно светлый и ясный, озаренный зрелой мудростью. Дафна поет свой первый монолог: это действительно разговор с собой, без примеси античного экстаза, скорее даже не разговор, а объяснение с природой. Пение Дафны полно неземного лирического очарования; непрерывный мелодический поток свободно парящего голоса и все выше взмывающие тончайшие сплетения звуков струнного оркестра, искусно сотканная сеть тематических связей. Это не драма, а беспредельный покой, блаженное стремление к тишине, ласке и красоте, что нашло отражение в простом вступлении, исполняемом деревянными духовыми. Силы природы не успокаиваются; их обуздывают. Раздаются не женские вопли, вызывающие к мщению, а песнь Эроса и девственности... Когда творец «Электры» впервые услышал оперу во время последних репетиций перед премьерой в Дрездене, ему казалось, что оркестр звучит недостаточно громко. «В то время, — писал он впоследствии, — я еще был поклонником германского fortissimo и по глупости выражал свое недовольство тем, что духовые звучали у Шуха мягко (а не угрожающе)». Тридцать лет спустя, в дни «Дафны», все получилось наоборот. Присутствовавший в Дрездене на генеральной репетиции композитор никак не соглашался с интерпретацией Бёма. Ему хотелось, чтобы музыка звучала еще более нежно, более прозрачно.

Другие времена, другие нравы!

*

«Теперь я наконец научился инструментовке», — говорил Штраус, обращаясь к Дрезденскому оркестру перед первым исполнением «Альпийской симфонии» в Берлине. Несколько лет спустя автор «Женщины без тени» сказал, что только теперь, после завершения партитуры этой оперы, в его распоряжении находятся все ресурсы искусства инструментовки. Какая ясность и уверенность в своих силах

скрыты за этими словами! Беспрецедентное усиление техники оркестровки, стремительные, ликующие и при этом прозрачные звуки были в руках Штрауса выражением его несравненного мастерства. Оркестр все больше и больше превращался в выразителя чувств и душевных переживаний. Инструментовка, которая в раннюю пору творчества служила прежде всего целям наложения ярких красок, позднее, по мере того как композитор становился менее расточительным, приняла более мягкие и одновременно более подвижные формы. Даже только с точки зрения техники оркестровки интересно проследить извилистый путь, который композитор прошел навстречу лучшим образцам творчества Моцарта и Вагнера. Исключительно высокий уровень инструментовки Штрауса подтверждается тем фактом, что тембровые краски в его партитурах не используются просто как украшение мелодии или гармонии. Скорее его искусство заключается в умении создавать индивидуализированные оркестровые звучания смотря по обстоятельствам, в зависимости от настроения и характера момента. То, что «оркестрово думать» является обязательным условием создания любого оркестрового сочинения, признал еще до него Дворжак (при прослушивании «Дон Кихота»).

В предисловии к вышедшему под его редакцией в 1904 году новому изданию «Трактата об инструментовке» Берлиоза Штраус подробно изложил свои взгляды. Секрет поэтичности музыки «Тристана», «Мейстерзингеров» и «Идиллии Зигфрида» заключается, по его мнению, в их полифонической основе, а «большая резкость колорита» партитур Берлиоза, Вебера и Листа объясняется тем, что «эти композиторы не признавали, что хор аккомпанирующих и полнозвучных голосов заслуживает мелодической самостоятельности...» «Было бы желательно, чтобы каждый человек, желающий испытать свои силы на композиторском поприще, начинал свой путь с сочинения нескольких струнных квартетов. Когда струнные квартеты будут готовы, необходимо дать их на отзыв двум скрипачам, одному альтисту и одному виолончелисту. Если эти четыре добрых инструменталиста скажут: да, это хорошо написано, вполне подходит для наших инструментов, удалось по ритму и звуку, тогда ревнитель муз может продолжить свои усилия дальше и для оркестра (желательно сперва

для небольшого). В противном случае лучше сразу же «менять карьеру». Когда же, в конце концов, влечение к большому оркестру примет непреодолимый характер, пусть благонамеренный молодой композитор возьмется за изучение и сопоставление друг с другом всех одиннадцати партитур Вагнера (от «Риенци» до «Парсифаля»). Пусть обратит при этом внимание на то, с какой благородной сдержанностью в каждом произведении использованы все выразительные средства, насколько в каждом последующем сочинении проще основа отображения. В виде предостерегающего примера пусть он ознакомится с образом действия одного ныне здравствующего композитора, показавшего мне однажды партитуру увертюры к музыкальной комедии, в которой все четыре тубы «Кольца Нибелунга» (для усиления tutti) вместе со всеми остальными духовыми бушевали в самом оживленном ритме...»

Приведенные выше слова свидетельствуют о большом воспитательном значении «Трактата об инструментовке», без которого и в наши дни не может обойтись ни один композитор, пишущий для оркестра. Для характеристики скромности Штрауса-человека следует указать, что из 151 нотного примера, приведенного в книге, только 8 заимствованы им из собственных партитур.

Все средства музыкального звучания, которые были известны со времени возникновения современного оркестра, все достижения его предшественников в этой области Штраус сумел впить в себя и представить в новой, предельно индивидуализированной, глубоко впечатляющей и одновременно утонченной форме. Отныне инструментовка представляла собой освещение внутренней сущности происходящего, перевод на язык звучания наиболее тонких и подвижных эмоций. Оркестр, оправдавший себя в музыкальных композициях как наиболее совершенный и утонченный способ выражения, был усовершенствован и из носителя мелодии превратился в драматический фактор, отдельные инструменты применялись со все возрастающим учетом их индивидуальных особенностей. По мере того как композитор все больше склонялся в сторону кристально ясного идеала «симфонического сопровождения» (при котором оркестр не может перекрывать певца), он все чаще использовал эффект сольных выступлений определенных

инструментов — скрипки, виолончели, гобоя, валторны. Неисчерпаемыми были варианты такого рода техники, которая в каждом отдельном случае приноравливалась к колориту и настроению соответствующей части программы или музыкально-драматического содержания. Нигде ни пятнышка, ни промаха при выборе тембра, оркестровой палитры. Каждый, кому довелось изучать становление композитора по его партитурам, вынужден признать, что он все дальше отходил от уже достигнутого согласия в сторону большей самостоятельности и свободы, что его успех достигал вершины именно тогда, когда он пользовался простыми средствами и избегал всего искусственного, чрезмерно заостренного и насильственного. (В этой связи следует обратить внимание на те поздние произведения, которые представляют записанные ранее в виде исполненных жизни музыкальных картин старые мысли в более простом одеянии; таков, например, вновь инструментованный в 1944 году вальс из «Кавалера роз», значительно более прозрачный по сравнению с оригиналом). Важно и то, что свободно льющиеся потоки оркестровой музыки Штрауса свободны от всякого рода «схем», которые так легко заметить в произведениях Брукнера и Рegera. Он все время находил новые возможности рисовать и живописать с помощью звуков.

Насколько Штраус по праву может считаться представителем высококультурной, одухотворенной музыки, настолько же наивным представляется слушателям его стремление к созданию предельно похожих на действительность звуковых изображений. В этом он был неутомимым натуралистом, у которого в порыве увлечения вырывалось следующее признание (впрочем, позднее он отрекся от этих слов): «Я рассматриваю возможность выразить в звуках внешние происшествия как величайший триумф музыкальной техники». Натуралистическому образу мысли обязаны своим возникновением такие музыкальные картины, как блеянье баранов и стекание капель с упавшего в воду героя в «Дон-Кихоте», невинные сами по себе инструментальные шутки вроде «весь в отца» и «весь в мать» в «Домашней симфонии», водопад в «Альпийской симфонии», оклик сокола в «Женщине без тени», шум несущихся спортивных саней, шелест газетных страниц и

стук карт при игре в скат в «Интермеццо» или рев медведицы в «Арабелле». Натуралистическая картинность музыки «Саломеи» и «Электры» полностью растворилась в драматическом содержании, и поэтому трудно выделить особо эти в большинстве своем яркие иллюстрации (дуновение ночного ветра, ржание лошадей, крики и гул сражения). Оставляющие отвратительное впечатление стонущие звуки контрабаса в технически совершенной партитуре «Саломеи» (этот звук получался при помощи короткого удара смычком по стиснутой двумя пальцами струне) сам Штраус в своих воспоминаниях, после того как эти звуки в течение десятилетий ложно истолковывались, объяснил как вздох принцессы, нетерпеливо ожидающей, когда ей поднесут голову Иоканаана. Когда у него появлялось желание изобразить в звуках какое-либо явление жизни или смерти, для композитора не существовало никаких препятствий.

Не всегда можно провести точную грань между символами чистой музыкальной звукописи природы и реалистическим характером отдельных произведений. Такие музыкальные картины, как восход солнца в «Альпийской симфонии», сверкающая роза и остановившиеся среди ночи часы в «Кавалере роз» или звон колоколов в «Дне мира», возникли по ходу действия из реалистической ситуации и были свободны от чисто сюжетной зависимости. Особого успеха в этой области Штраус добился при помощи неожиданного последования аккордов, изображающего волшебное исчезновение огня в опере «Потухший огонь» и, в особенности, таинственный шелест листвы (Fis-dur) во время душевного просветления Дафны. Здесь мастерство инструментальной выразительности достигло того уровня, при котором (как однажды сказал Вильгельм Кинцль) музыку надо видеть ушами. Именно музыка находится здесь на первом плане. До Штрауса, может статься, только Веберу удалось в сцене волчьей долины в «Фрейшютце» передать столь же реально осязаемые настроения, навеянные природой. Надо полагать, что если бы Штраус занимался только интересными опытами в области тембра и колорита, то результаты, вероятно, получились бы и здесь иные.

Штраус прилагал все возрастающие усилия к тому, что-

бы в его сочинениях чувствовалась разница между внешним живописно-иллюстративным характером отдельных музыкальных эпизодов со всеми тонкостями вытекающих из этого «естественных» звуковых эффектов и музыкальными образами, выраставшими из самого содержания произведений. Многочисленные примеры из периода зрелости его творчества являются подтверждением этих усилий. Такие шумовые инструменты, как ветряная машина, нашедшая применение в «Дон-Кихоте» и в «Альпийской симфонии», играли у него всегда только подчиненную роль. (Он отказался от использования такого явно натуралистического новшества, примененного Респиги в его «Пиниях Рима», как граммофонная запись пения соловья.) Эпизоды описательного характера все больше уступали место чисто музыкальным; они не оказывали значительного влияния на сущность того или иного произведения в целом. Неукротимые силы природы, изображенные композитором с такой беспощадной резкостью в «Электре», в бурной музыке «Елены», органически сливаются с музыкальной тканью оперы. Если шелест струй золотой пыли в «Легенде об Иосифе», воплощенный *glissando* скрипичного соло в сочетании с флажолетами арфы и струнных, производил впечатление изощренной вставки, то воспроизведение «золотого дождя» в «Данае» было осуществлено при помощи искусного сплетения мелодии у разных инструментов в тональности *Ges-dur*. Музыка изображала не волшебное превращение дождя в золото, а чувство восхищения, вызываемое этим превращением. В результате получалась музыка в самом возвышенном и полном смысле слова. Такого рода искусство звукоизображения должно было бы довести до абсурда, если бы в конце концов оно не было приведено великим деятелем современной музыки к идеальному знаменателю.

Для понимания Штрауса как колориста и признанного мастера совершенной музыкальной формы большое значение имеет изучение оркестровки его произведений вплоть до контрапункта красок и звуковых символов. Неоспоримо его умение использовать все возможности как малого, так и большого оркестра с помощью действительно неистощимой фантазии. Однако вполне естественно, что на первых порах у современников захватывало дух. Критик Ганслик

писал после первого исполнения в Вене поэмы «Смерть и просветление» о «жуткой битве диссонансов, в которой деревянные режут в хроматических ходах терциями, в то время как гремят духовые и неистовствуют скрипки». Другой критик в 1905 году в следующих выражениях высказал свое негодование по поводу оркестра «Саломеи»: «Мы считаем, что в этом оркестровом составе имеется много пробелов, и ожидаем, что Рихард Штраус в своей очередной опере применит следующие музыкальные инструменты: четыре новых скоростных локомотива с котлами удвоенной мощности (настроив их на аккорд *fis-moll*), три пароходных сирены и батарею 15-сантиметровых гаубиц для усиления литавр...» Такого рода высказывания по поводу искусства Штрауса также отражают дух эпохи.

Конечно, раскрывая новое и многообразное содержание своих симфонических и драматических произведений, Штраус никогда не обходился без неожиданных сюрпризов в области использования оркестровых средств. Он начал в своих симфонических поэмах с тройного состава деревянных духовых (которые так полюбились ему в партитуре «Лоэнгрина») и постепенно, шаг за шагом, продолжал расширять состав оркестра. Особую слабость в течение всей жизни он питал к просветленному мелосу струнных. Появились и новые инструменты, до той поры редко вводившиеся в состав оркестров позднеромантического периода: гобой *d'amore*, хекельфон, бас-кларнет, саксофон, басовая труба, челеста, орган и многие другие. Оркестровый организм принимал все более усложненные формы. Предел грандиозности был достигнут в композиции для хора «Тайеффер» 24 деревянными, 20 медными, 12 ударными и 90 струнными инструментами. Впрочем и 96 струнных, пятикратный состав деревянных, шесть труб и четыре тромбона, которые предусматривает состав оркестровой партитуры «Торжественной прелюдии», принадлежит (подобно малеровскому арсеналу звуков) к тем сверхмощным средствам музыкального воздействия на массы, от которых Штраус вскоре отказался. В противоположность Берлиозу он усматривал предпосылки для развития демократической музыкальной культуры не в чрезмерном усилении средств звучания. Не в совершенствовании выразительных средств и не в усилении виртуозности при их

использовании заключался, по его мнению, корень вопроса, а в обогащении интонаций. Когда позднее семидесятилетний Штраус в своей «Молчаливой женщине» поистине бомбардировал шумом уши измученного старика Морозуса, это было в сущности данью далекому прошлому. Отныне все усилия Штрауса были направлены на более экономную оркестровку камерного характера, впервые с успехом примененную им в камерной музыке «Ариадны».

Вот что писал композитор по этому поводу в 1929 году, в начале работы над «Арабеллой»: «Я убежден, что будущее принадлежит оркестру с небольшим составом оркестрантов, который не будет заглушать вокалистов, подобно большому оркестру. Многие более молодые композиторы уже частично убедились в этом. Будущее принадлежит камерному оркестру, который своей кристально ясной обрисовкой всех сценических происшествий один в состоянии воспроизвести со всей четкостью замыслы композитора, проявляя одновременно должное внимание к вокальным партиям. В конце концов немаловажное значение имеет и тот факт, что публика должна иметь возможность не только слушать музыку, но и внимательно следить за текстом...» Разве сам композитор, чем старше он становился, не стремился все больше к тому, чтобы прозрачность музыки позволяла постичь проблематику многих либретто его опер?

Хотя Штраус с молодых лет был отличным знатоком почти всех музыкальных инструментов, он не любил ограничивать свою фантазию при выборе выразительных средств. В голосах деревянных и медных духовых встречаются пассажи, которые могут успешно звучать только при заботливо продуманной аппликатуре. Все оркестровые музыканты были крайне возмущены, когда Штраус в своих произведениях довел до неслыханного напряжения как самую технику, так и объем звучания, используя многое из того, что ему удавалось уловить при настройке инструментов. Однажды, в период многотрудного разучивания «Саломеи» в Дрезденской опере первый кларнетист оркестра укоризненно сказал ему: «Господин доктор, может быть, на рояле это и получится, но на моем кларнете — ни в коем случае». На это Штраус, улыбаясь, ответил: «Успокойтесь, на рояле это тоже невозможно сыграть!»

Для того чтобы найти выход из трудностей, возникавших при работе над его необыкновенно сложными в техническом отношении партитурами, было принято деловое, практическое решение: всем оркестрантам давали на руки специальные выписки из их партий для облегчения подготовки к репетициям. В наши дни так называемая «штраусовская техника» давно стала общим достоянием.

«Задал я загадку певице! Придется ей чертовски помучиться, пока она ее разгадает!» Так говорил композитор Цвейгу, когда они совместно просматривали партитуру «Молчаливой женщины». Больше всего доставалось сопрано, перед которыми Штраус ставил особо трудные задачи, хотя именно самые знаменитые исполнительницы сопрановых партий всегда оказывали ему самое дружеское содействие. Партию «Электры» в каждом поколении отваживалось исполнять не более двенадцати певиц из числа одаренных большим драматическим талантом, партию Цербинетты — только немногие не подверженные головокружению колоратурные сопрано. Но и среди партий для других голосов имеются такие, которые внушают страх исполнителям. Стоит только вспомнить о низком контральтовом *Es* в партии Геи («Дафна»), о необычно высоких для баритона нотах партии Кунрада («Потухший огонь») и Юпитера («Даная»). При постановке в Мюнхене «Гунтрама» с большим трудом удалось убедить певца, исполнявшего заглавную роль, в том, что эту партию, превосходившую по объему партию Тристана, действительно можно петь. Рассказывают, что, столкнувшись в «Электре» с одним щекотливым местом, Штраус сказал: «Ну, тут я сам дал маху!» Что касается требований, предъявленных им в «Немецком мотете» в отношении диапазона (от контроктавы *B* до *Cis* третьей октавы и техники дыхания, то они выходят за пределы возможного. Несмотря на это, Штраус по справедливости должен считаться волшебником и чародеем во всем, что касается человеческого голоса. Особенно выделяются созданные им женские партии, одаренные всеми достоинствами свободно льющейся лирической кантилены. Многие знаменитые певицы могли бы рассказать о том, что их искусство озарилось сиянием мирового успеха только после того, как они впервые выступили в заглавных партиях опер Штрауса. Его

способность сделать вокальную партию носительницей исполненных чувств мелодий, придать ей при помощи искусных приемов — прежде всего это относится к высоким женским голосам — особую привлекательность, едва ли когда-либо подвергалась сомнению. Если Штраусу удалось создать такие выдающиеся по красоте произведения, как дуэты в «Кавалере роз», в «Елене» и в «Арабелле», как терцеты и ансамбли в «Ариадне», «Молчаливой женщине» и «Данае», то происхождение этого «заговора сопрано» надо искать в великолепных женских дуэтах графини и Сюзанны, а также Фиордилиджи и Дорабеллы из опер Моцарта. Штраус подобно Моцарту умел с большим мастерством изображать различные душевные настроения одновременно поющих героев.

Достаточно заглянуть в его ~~оркестр~~, чтобы обнаружить всю полноту музыкальной фантазии композитора. Сухие слова не в состоянии дать об этом представление... Ограничимся поэтому выборкой нескольких случаев, в которых отдельные инструменты с уверенностью лунатика (да будет позволено нам такое сравнение) выступают перед слушателем как звучащие символы. Приводимые примеры инструментовки являются, кроме того, образцами наиболее характерных сольных эффектов. Существенные черты «Подруги героя» из поэмы «Жизнь героя» отображаются при помощи разливающегося, искрящегося как бриллианты скрипичного соло, в то время как в «Женщине без тени» лирическая напевность солирующей скрипки рисует эфирный мир царицы и волшеббно-окрыленный лиризм в сцене у ручья. По образцу «Гарольда в Италии» Берлиоза в «Дон-Кихоте» звучит соло на альте, изображающее незадачливого Санчо Пансу. В этой же симфонической поэме имеется и виртуозное соло для виолончели, которое с большим блеском используется для характеристики главного героя. Незабываемое впечатление производит певучесть виолончели в сцене с соколом из «Женщины без тени». О натуралистических изощрениях в использовании контрабасов в «Саломее» уже было сказано. Более осторожно композитор обращался с деревянными духовыми. Грациозно звучат переливы флейты в «Тиле», сладостно поет свою полную чувства мелодию гобой в «Дон-Жуане», о солнечном мире ребенка повествует гобой d'amore в «До-

машней симфонии», мир и покой звучат в пастушеском напеве английского рожка в «Жизни героя». Кларнет, бас-кларнет, хекельфон, фагот — каждый из них используется в соответствии с присущим ему тембром. С какой яркостью проходит через все произведение победный звук трубы в «Дон-Жуане»! При уходе Окса в «Кавалере роз» валторны состязаются друг с другом в шумливой неугомонности, в то время как в удивительной по красоте лунной музыке «Каприччио» они же ласкают слух своей теплой, приятной напевностью. Тромбоны и трубы излагают торжественный мотив гор в «Альпийской симфонии». Аккорды арфы и челесты просачиваются сквозь серебристые узоры «Кавалера роз»; фортепьяно сверкает в камерной музыке «Ариадны» и вновь звучит в забавном эпизоде «Танцмейстер» в музыке к «Мещанину во дворянстве». В «Заратустре» впервые появился орган. Наконец литавры умело используются уже в ранней бурлеске для фортепьяно. Чувствуется прогрессирующая динамичность и облагораживание используемых музыкальных средств. Это растущее реалистическое искусство, при котором все более усиливается индивидуальное значение каждого инструмента. В старости Штраус отдавал предпочтение этому методу при решении задач концертного характера.

В письме молодого Штрауса к отцу, написанном в Веймаре после первых репетиций «Дон-Жуана», чувствуется законная гордость новшествами в области звучания, которые ему удалось ввести. «Особенно красиво звучало то место в тональности G-dur, которое исполняет гобой совместно с контрабасами, разделенными на четыре партии, виолончели и альты *divisi*, а также валторны, все под сурдиной, это звучит сказочно, так же как и эпизод отрезвления с *bisbigliando*⁹ арф и *ponticelli* альтиков. Первый трубач оркестра, старый, тяжелый на подъем человек, никогда еще не видел ничего подобного и никак не ожидал, что можно добраться до высокого *H*... Нашему первому кларнетисту тоже еще никогда в жизни не приходилось исполнять пассажи, доходящие до высокого *Fis*, а контрабасисты не решались брать высокое *H*, в то время как именно все эти места звучали замечательно характерно...» Несколько дней спустя, после двухчасовой совместной репетиции, он вновь писал отцу: «Оркестр пыхтел

и задыхался, но превосходно делал свое дело. Когда «Дон-Жуан» закончился, обливающийся потом и запыхавшийся валторнист простонал: «Господи, боже мой! Какое же мы совершили преступление, что ты послал на нас эту кару (это меня)! Мы не скоро теперь от нее избавимся!» Мы смеялись до слез. Интересно, что именно валторнисты играли, не щадя сил!»

*

Динамичности музыки Штрауса соответствовал и подвижный, гибкий ритм. Характерно, что хотя в молодости композитор и был приверженцем позднеромантического направления, он все же не мог согласиться ни со строгостью ритма Шумана, ни с принципами, которыми руководствовались при создании своих симфоний Брамс и Брукнер («...особенно в переходных частях очень много пустот...» — говорил Штраус). Чисто моцартовской легкости и ясности его музыкального языка более отвечал воздушный, эластичный, непостоянный ритм, очень далекий от статики музыкальных драм Вагнера. Было бы странно, если бы Штраус с присущей ему жизненностью не стремился все время к созданию новых ритмических нюансов. Его вальсы пробуждают всех добрых гениев такта в три четверти. Марши, польки, гавоты, полонезы и многие другие музыкальные формы оживили его партитуры с ритмической стороны. При случае он пользовался и пленительными размерами в пять четвертей и семь четвертей (например, танцы в «Легенде об Иосифе», в сцене королей и королев в «Данае»). Когда Штраус приспособлял по ходу действия ритм к речитативу (главным образом в своем оперном и песенном творчестве) это приводило к различным своеобразным решениям.

*

Художественная форма? Известно несколько высказываний Штрауса, в которых он подчеркивает, что «всегда был прежде всего музыкантом и всегда таким музыкантом, для которого любые программы являются только импульсом к созданию новых форм и не больше...» «Поэтическая программа может дать толчок к созданию новых форм, но если музыка не может получить логического раз-

вития из себя самой, она превращается в «музыку, порожденную литературой!» «Новые идеи требуют и новых форм — этот основополагающий принцип симфонического творчества Листа, в котором поэтический замысел действительно является одновременно также и формообразующим элементом, с тех пор стал руководящей нитью в моей собственной работе над симфоническими произведениями». И, наконец: «Искусство достигает совершенства только тогда, когда содержание и форма совпадают в высшем единстве, как это имеет место у наших самых выдающихся художников».

Эти признания весьма существенны в устах музыканта, которого склонны были подозревать в том, что он раболепно подчинял форму программе. Подробный анализ ранних симфонических произведений и опер композитора (таких как «Дон-Жуан», «Гунтрам» и «Женщина без тени») Альфредом Лоренцом, Эдмундом Вахтенom и Гейнцем Рётгером уже давно обнаружил строгую организацию симфонической и драматической архитектоники этих пьес. Тот «размах формы», о котором говорил Лоренц, показателен для всего музыкального творчества композитора. При всей самобытности его музыкального языка форма программных сочинений продолжает оставаться прочной и надежной даже в тех случаях, когда в поэзию вклиниваются отдельные живописные мазки, которые иногда выдвигаются на первый план. «Тиль Эйленшпигель», «Дон-Кихот», «Домашняя симфония» — все это произведения органически вылившиеся, блестящая архитекtonика которых, возможно, даже и не осознается слушателем (и это не является недостатком!). Штраус никогда не сомневался в том, что каждая из этих постоянно увеличивавшихся по размеру партитур, начиная с «Дон-Жуана», на исполнение которого требовалось около четверти часа, и кончая «Альпийской симфонией», продолжавшейся пятьдесят минут, должна была быть облечена в определенную форму, органически связанную с содержанием и обеспечивающую необходимое единство духа и чувства. Более или менее строгие формы не сковывали его художественных замыслов и не ограничивали субъективность трактовки сюжетов. Напротив, только после облачения в «естественно сидящую одежду» богатое сильными чувствами содержание указан-

ных музыкальных композиций обрело положенную меру. Например, «Дон-Жуан», которого Ганслик характеризовал как «смятение ослепляющих красочных пятен, лепет опьяняющих звуков», оказался при внимательном вслушивании произведением, написанным в свободной сонатной форме. Вообще утверждения о том, что Штраус был разрушителем общепринятых музыкальных форм, ни на чем не основаны. Его музыка покоем на формах, имеющих начало и конец, подчиненных законам теории композиции (соната, вариации и т. д.), что можно легко установить при рассмотрении каждой его пьесы в отдельности.

Какими средствами пользовался Штраус при создании музыкально-драматических сочинений? Со времени появления вагнеровского «Тристана» не было известно ничего подобного. Он был последователем установленного Бетховеном и Вагнером закона диалектического развития. Как мудрый садовник, он добивался роста музыки из мотива. Именно благодаря богатству мотивно-тематических связей ему удалось добиться такого согласования музыкальной и драматической формы, а также усиления эмоционального и духовного воздействия предельно выразительных образов. Все сцены опер Штрауса представляют собой законченные картины, причем присущий им нумерный характер лишь завуалирован по-вагнеровски, за исключением тех случаев, когда он открыто выступает. Тем не менее они искусно связаны друг с другом вплоть до самого финала, который он всегда разрабатывал с особой тщательностью. («Финал акта в своем настоящем виде недурен,— писал Штраус Гофмансталу после просмотра первоначального наброска «Арабеллы»,— но для оперы он недостаточно эффектен. Козима Вагнер однажды сказала мне: «Главное — это заключительные сцены!») Его способность писать свои оперы без особого видимого труда, как бы показывая неизбежность построения всех созданных им музыкальных форм, еще увеличилась в старости. В его творчестве всегда одерживало победу все чеканное, совершенное по форме, все художественное в высшем смысле этого слова. Именно в этот период уверенности в своих силах, в 1935 году, Штраус, говоря о своем плане оперы «Семирамида», заявлял, что «...не возражает против того, чтобы представление продолжалось в течение двух вече-

ров». Можно без труда установить, что путем изменения тональностей ему удавалось создавать в операх последовательные комплексы форм, насыщенные мыслями, что существенно возрастало значение модуляций в образовании форм. При этом Штраус использовал в полной мере и драматургический метод противопоставления контрастов и средства логического развития отдельных тональных сфер.

«Саломея» и «Электра» представляли собой игру с вулканическими силами формообразования. Отдельные «номера», из которых состоят эти оперы, являются всего лишь осколками цельного здания. Иначе обстоит дело с «Кавалером роз», «Женщиной без тени», «Данаей», в которых музыкально-драматическое целое отнюдь не исключает возможности применения отдельных номеров. Благодаря тому, что Штраус осознал, какие большие возможности открылись перед музыкальным театром в послевагнеровский период и не отказался от использования таких законченных вокальных форм, как ария, романс, дуэт, терцет, большой ансамбль, он воспрепятствовал тому, чтобы формообразующие законы музыки превратились в беспредметно-расплывчатый симфонизм. С наибольшей наглядностью композитор практически осуществил свои взгляды при создании классического оперного спектакля «Ариадна». Ясность формы и красота пропорций в операх, написанных в период творческой зрелости, сочетаются с умением создавать такие искусные ансамбли, как секстет, септет и нонет в «Молчаливой женщине», как искрящиеся весельем инсценированные октеты «Смех» и «Спор» в «Каприччио». Со все возрастающей виртуозностью и знанием дела он использовал одну из особенностей классического оперного театра Моцарта, заставляя разных людей одновременно говорить о совершенно разных вещах. Все чаще в его произведениях стало звучать хоровое пение («День мира», «Даная»). Последовательно развивая лежащие в основе «Кавалера роз» идеи празднично-торжественной оперы с господством музыкального начала, он боролся за наиболее полное использование всех возможностей музыкальных форм, связанных как с выступлениями отдельных героев, так и коллективов. Наиболее высокого художественного уровня мастерства в области формы уда-

лось достигнуть в опере «Каприччио», которая представляет собой подлинную энциклопедию всевозможных музыкальных форм. Штраус совершенно точно знал, что ему было нужно, когда он настойчиво требовал от либреттиста, чтобы в том или другом месте текста предусматривалась ария, дуэт или более крупный ансамбль. Именно то, что по теории Вагнера о синтетическом произведении искусства должно было нарушить сценическую «правду», оказалось в этой опере Штрауса более глубокой правдой современной оперной психологии.

На сотнях примеров можно увидеть, с каким мастерством Штраус умел сочетать в своих симфонических и оперных партитурах конструктивную строгость с отображением полнокровных эмоциональных переживаний. Он стремился создать самые сложные формы при помощи возможно более простых средств. Заслуживает внимания «сонет» в «Каприччио», с большим искусством разделенный на пятитактные периоды, который при исполнении производит впечатление импровизации. Вызывает удивление и способ использования композитором такой строгой музыкальной формы, как fuga в отдельных симфонических пьесах («Заратустра», «Домашняя симфония») и в операх (вступление к третьему акту «Кавалера роз», ансамбль в «Каприччио»). Достоин восхищения превосходное владение каноном при изображении ложной мудрости в «Заратустре» и в квартете возлюбленных Юпитера в «Данае». Традиционные формы увертюры без труда удавались Штраусу, как это видно и из классически возвышенной увертюры к «Ариадне» и из напоминающего пестрое по-пурри вступления к «Молчаливой женщине». (В большинстве сценических произведений он довольствовался в качестве вступления немногочисленными оркестровыми аккордами.) А с каким блеском он владел отдельными старыми и новыми танцевальными формами, начиная с сарабанды и гавота и кончая венским вальсом! Здесь в большом и в малом царит чарующая ясность и легкость форм, будь то безыскусственная пьеса для фортепьяно, продолжающаяся всего лишь несколько минут, или многоголосная, многокрасочная получасовая часть симфонического произведения для 23 сольных струнных инструментов под названием «Метаморфозы».

Часто высказывалось мнение, что «прогрессивный музыкант» Штраус со времен юношеских симфоний не прибегал к форме классических симфонических произведений (в противоположность Брамсу и его школе). С научной точки зрения такие разговоры несостоятельны. «Жизнь героя» и «Домашняя симфония» являются по своей структуре многочастными симфониями с разработками, репризами и кодами. Позднее (1913), когда Штраус — музыкальный драматург — окончательно одержал верх над симфонистом, он действительно стал критически относиться к классическим формам, особенно к сонате и квартету. «Они не привлекали меня более как прежде... Я убежден, что последние квартеты Бетховена достигли высшей степени совершенства. Желание перешагнуть эти границы мне представляется глупостью. Музыкальные формы возникают, развиваются, достигают зрелости и затем умирают, чтобы уступить место новым формам...»

Творчество композитора в годы старости являет наглядный пример его умения создавать классически ясные и совершенные по форме музыкальные произведения. В то время как сила вдохновения ослабевала в сочинениях этого периода (концерты для валторны и гобоя, две сонатины для духовых и т. д.), усиливалось чувство меры, классическая стройность форм. Музыкальные темы не столько «обрабатывались» в классическом смысле, сколько разносторонне «освещались». Приходится сожалеть, что Штраус не осуществил до конца возникший около 1925 года план «симфонии Es-dur на три темы» (с применением диалектического метода великих мастеров). Нет основания предполагать, что в то время композитор мог не справиться с подобной задачей.

Основная проблема его музыки заключается в имевшем иногда место противоречии между формой и содержанием. Случалось, что радостное сознание возможности использовать богатейшие звуковые ресурсы современного оркестра приводило в некоторых симфонических произведениях к музыкальным излияниям, не соответствовавшим первоначально задуманному содержанию, которое нуждалось в совершенно иных изобразительных средствах. Здесь имеется в виду чрезмерное увлечение созданием симфонических автопортретов, патетическая монументальность

которых, главным образом в «Жизни героя» и в «Домашней симфонии», приводила к нарушению стиля. Подобные же недостатки, заключающиеся в диспропорции между некоторой наивностью содержания и пышностью звукового оформления, встречаются в «Альпийской симфонии». Похожие явления можно заметить и в музыкально-драматических произведениях. Например, вместо того чтобы тихо рассказать слушателям сказку «Молчаливая женщина», композитор перегрузил партитуру оркестровыми интермедиями, а в «Немецком мотете» чрезмерно усложнил музыкальный язык пьесы, лишив его первоначально задуманной простоты и торжественности. Вместе с тем он умел даже и в таких произведениях находить выход из положения, вводя в целях смягчения лирические паузы и камерные музыкальные эпизоды. Обращает на себя внимание единство содержания и формы в одноактных операх: в народном «Потухшем огне», в мрачных «Саломее» и «Электре», наконец в «Дафне», хотя в последней и чувствуется разлад между лирикой и пафосом. Когда Штраус работал над замысловатым и остроумным сценарием «Ариадны» с ее оркестром из 36 инструментов, он чуть было не поддался соблазну отказаться от интимной по характеру формы этой оперы и имел намерение в апофеозе, начиная с момента появления Вакха, вновь перейти на большой оркестр, расположив его за кулисами. «...Конечно, это была очень глупая мысль!» — говорил позднее композитор. В многоактных операх ему, к сожалению, не всегда удавалось от начала до конца сохранить единое напряжение драматической формы. Даже в таком шедевре, как «Кавалер роз», имеются свои вершины (первый акт, начало второго и конец третьего) и более слабые части. В «Арабелле» первый акт значительно выше двух остальных и по форме, и по содержанию, а в «Данасе» как раз последнее действие является наиболее выразительным в музыкальном отношении. Принимая во внимание присущий Штраусу стиль работы, заключавшийся в переложении на музыку готовых либретто, что называется, в один присест, такие качественные различия внутри того или иного произведения были, по-видимому, неизбежны. Не мог избежать таких случаев и Вагнер («Валькирия», второй акт).

Штраус придавал большое значение вопросу о «купюрах». Еще в Веймаре, будучи молодым капельмейстером придворного театра, он энергично боролся с принятыми сокращениями вагнеровских опер. Под его управлением и «Лоэнгрин» в 1889 году, а позднее и «Тангейзер» и «Тристан» исполнялись почти без сокращений. На вопрос, чем занят Штраус, остряки того времени неизменно отвечали: Штраус восстанавливает купюры! Композитор всегда проявлял уважение к самобытности художественных произведений и высказывался за неуклонное соблюдение авторских замыслов. В свою очередь, он требовал того же в отношении собственного творчества. В истории оперного искусства нашего века найдут свое отражение его ожесточенные объяснения, связанные с премьерами «Кавалера роз» и «Ариадны». Музыкальную комедию «Кавалер роз» Штраус создал, «ни на шаг не отступая от текста либретто», хотя его автор Гофмансталь «рассчитывал на то, что будут произведены купюры». В лице дирижера Шуха композитору пришлось столкнуться с партнером, который еще «никогда не дирижировал оперой без того, чтобы не произвести в ней сокращений». Штраус не желал соглашаться с купюрами, намеченными Шухом. «Я ни в коем случае не потерплю этих купюр. Немедленно вышлите мне экземпляр клавира, которым пользуется суфлер, и я сам намечу в нем сокращения, допустимые с моей точки зрения для дрезденской постановки... Ансамбль во втором акте должен быть полностью восстановлен, а рассказ Окса в первом акте — хотя бы в основных чертах...» Тридцать лет спустя в своих воспоминаниях Штраус рассматривал этот эпизод с юмористической точки зрения. «Совершенно неверно думать, — писал он, — что хорошо сочиненная и в драматургическом отношении продуманная опера станет короче от применения купюр. Например, баронесса К., приятельница Зеебаха, приехала через год в Берлин на моего «Кавалера роз». После спектакля она мне сказала, что в Берлине опера показалась ей более короткой, чем в Дрездене. «Это потому, — ответил я, — что было произведено меньше сокращений!» Пропорции были более правильные, свет и тени были лучше распределены... После того как я некоторое время сердился по поводу произведенных Шухом купюр, я как-то написал ему, что он упустил из виду

произвести еще одно важное сокращение: поскольку терцет в третьем акте задерживает сценическое действие, я предложил следующую купюру: исключить весь отрывок, начиная с D-dur («Я ничего, ничего не знаю») и до G-dur, т. е. до начала последнего дуэта! Ну и разозлился же он тогда! Но все же это немного излечило его от дрезденской болезни...»

Чувство меры помогло Штраусу несколько изменить свои взгляды по вопросу о купюрах. Давно уже приобрели права гражданства обширные сокращения, произведенные в чрезмерно большой «Электре». Давно осуществлена и вторая редакция «Ариадны» с новым сценическим вступлением, вызванная необходимостью сократить длительность спектакля. В 1933 году композитор дал согласие на существенное сокращение второго акта «Елены» (не очень удавшегося в драматургическом отношении). Он не возражал против исключения из партитуры «Арабеллы» эпизода глупой любовной перебранки между Аделаидой и молодым Домеником, а также сокращения последних тактов второго акта. Незадолго до первого представления оперы «День мира» он прибег к помощи красного карандаша при окончательной редакции финала...

В зените жизни композитор, всегда придававший большое значение вопросам формы, постиг меру вещей. «Нельзя умиляться собственными нотами, — любил он говорить. — Все дело в том, какое действие они оказывают на слушателей». Когда в последнее десятилетие своей жизни Штраусу приходилось встречаться с его «Ариадной», то ли в качестве дирижера, то ли просто слушателя, он получал особое удовольствие от того места, в котором «композитор», автор вступления, в бешенстве производит требуемые от него купюры. «В этой опере, — говаривал Штраус, — я по крайней мере сам сочинил и купюры».

ЧЕРТЫ ХАРАКТЕРА

Люди привыкли по-своему представлять себе образ жизни выдающихся деятелей искусства. В поведении художника или большого музыканта они в первую очередь подмечают «гениальность» или «ненормальность». Охотнее всего они желали бы, чтобы все типичные особенности эпохи находили свое воплощение в характере представителя муз.

В Рихарде Штраусе-человеке было мало гениально-го. Уже Шпехт говорил о «контрасте между спокойным, хладнокровным постоянством и простотой Штрауса-человека и бушующей силой его творений, вызываемым ими волнением». Штраус не был ни необыкновенным, ни банальным человеком; он был просто человеком, притом таким, который в полной мере обладал всеми качествами, характерными для его произведений, — фантазией, ясностью ума, уверенностью, твердостью, горячностью, пониманием жизни. Он сам однажды сказал, что унаследовал от матери «свойства мозга и нервной системы», а от отца — «живой и пылкий темперамент». Его здоровая индивидуальность и его жизнерадостность производили в те романтические времена успокаивающее впечатление.

Его внешность уже сама по себе отличала его от других знаменитых деятелей искусства той эпохи. Особенно были разочарованы те, кому удалось увидеть Штрауса в молодости. Вряд ли кто-либо мог предполагать, что человек с шарообразной головой, белокурыми усиками, с водянисто-голубыми глазами и чрезмерно высокой, худощавой фигурой является автором «Дон-Жуана» и «Электры». Ромен Рол-

лан следующими словами описывает его: «У него бледное, несколько лихорадочное лицо, необычайно светлые глаза, лишенные определенного выражения и вместе с тем пристальные; детский рот с белокурыми, почти белыми усиками, курчавые вьющиеся волосы, увенчивающие редющие виски, круглый, высокий лоб». Однако в зените жизни композитора голова казалась более выразительной. Гигантский лысый череп, отяжелевшее старческое лицо, ясно очерченные рот, нос и лоб, тонкие руки отражали одухотворенную жизнь, насыщенную творческим трудом. Молодечество и веселость молодого Штрауса уступили место зрелой умудренности и сосредоточенности. До глубокой старости его фигура сохраняла стройность, походка — эластичность, а его жесты были не столько патриархальны, сколько просты. В значительно большей степени, чем раньше, усилилась выразительность его взгляда. «В те редкие секунды, когда его глаза начинали сверкать, — рассказывал Стефан Цвейг, — чувствовалось, что в этом замечательном человеке скрыто нечто демоническое, в то время как при первоначальном знакомстве всегда проявлявшиеся им за работой пунктуальность, методичность, солидность, работоспособность, отсутствие нервозности внушали некоторое недоверие...»

Человек без нервов... Едва только успевал Штраус закончить еще одну страницу партитуры, столь волнующую слушателей, как он превращался в одержимого картежника. Постоянно занятый разрешением сложных художественных проблем, несмотря на многочисленные хлопоты, связанные с гастрольными поездками, и на перегрузку репетициями, этот здоровяк всегда сохранял свое чисто баварское спокойствие. Редкое умение сосредоточиться на том, что в данный момент является наиболее важным, способность не дать себя отвлечь от подлинно художественных задач в суматохе космополитических отелей и фестивалей были развиты в нем необычайно. Когда другие его коллеги во время последних репетиций перед премьерой готовы были окончательно утратить самообладание, он сиял и был предельно весело настроен. Доставляло удовольствие наблюдать за его «самообладанием», за «небрежностью его взгляда и движений, за его утонченно-нервной чуткостью к житейским делам; казалось, что ему только и

нужно выказывать свою снискавшую ему всеобщие симпатии любезность. Легкость тона и сладостность беседы таковы, словно отсутствуют противоречия и затруднения, а существует только вдохновенный обмен признаниями и рассказами, вопросами и ответами...» (Оскар Би). Когда раздавался светлый теноровый голос Штрауса, с его налетом неподдельной баварской манеры говоря, когда он высказывался о людях или произведениях, всегда чувствовалась та черта его характера, которую Ромен Роллан назвал «гениальным добродушием».

Штраусу-человеку были одновременно свойственны наивность и хитрость, скромность и самоуверенность, простота и многоопытность. И то, и другое было неподдельно.

Не удивительно, что сатирик Штраус был и в жизни веселым человеком. Хотя в большинстве своем его произведения глубоко серьезные, некоторые из них не лишены лукавства. О Штраусе ходило немало анекдотов, и если порой они являлись всего лишь удачной выдумкой, то все же они свидетельствовали о его незаурядном, метком юморе и одновременно отражали точку зрения художника на окружающую обстановку и события. Свою «Саломею» он однажды назвал «скерцо со смертельным исходом»; нельзя не признать, что в этой формулировке содержится немалая доза самокритической иронии. Следующие три примера дают представление о его даре в нужный момент угостить сжатой, чисто южнонемецкой остротой... Однажды, во время первых оркестровых репетиций «Электры» Шух остановился из-за помешавшего ему внезапного сквозняка и крикнул уборщице, в одиночестве сидевшей в третьем ярусе: «Что вы там ищете?» На это сидевший в партере Штраус ответил: «Трезвучие!» Как-то в Лондоне, во время одного приема, один из гостей начал посмеиваться над крайне ничтожными музыкальными опытами последнего немецкого кайзера, на что Штраус коварно заметил: «Неблагородно и не особенно умно подшучивать над композициями коронованных особ. Ведь никогда не знаешь, кто их сочинял...» И, наконец, еще одна шутка! Во время репетиции «Женщины без тени» в Бреслау Штраус нашел, что артистку, исполнявшую роль кормилицы (драматическое сопрано), недостаточно хорошо слышно. Обратившись

к сидевшему слева концертмейстеру, он сказал: «Кормилицы бывают величественны, когда молчат» *

Когда Штраус давал волю своей юмористической жилке в узком кругу друзей, его насмешки частенько обрушивались на явления окружающего реакционного и раболепствующего общества. Обывательской узости и мировой скорби он противопоставлял свой веселый нрав. Когда им была написана симфоническая поэма «Так говорил Заратустра», он хотел, со свойственным ему задором, дать этому произведению следующий подзаголовок: «Симфонический оптимизм, облеченный в форму конца века, посвящается XX столетию». Некоторым из своих тупоумных критиков он отомстил, опубликовав в Мюнхенском журнале «Югенд» романс под названием «Когда», начинавшийся в тональности Des-dur, и заканчивавшийся в D-dur. При переходе в новую тональность он сделал следующее примечание: «Композитор советует тем певцам, которые предполагают еще в XIX столетии публично исполнять этот романс, начиная с этого места петь его на полтона ниже (т. е. в Des-dur) и, таким образом, заканчивать его в той же тональности, в какой написано начало!» За эту безобидную шутку Штраус получил выговор от мюнхенского интенданта фон Перфаля, полагавшего, что придворный капельмейстер баварского короля не имеет права так бесцеремонно обращаться с публикой...

Следующий шуточный эпизод как нельзя лучше характеризует ироническое отношение композитора к житейским вопросам. Когда в 1933 году Штраус заполнял анкету, полученную из Имперской музыкальной палаты, он натолкнулся на следующий вопрос: «Чем еще Вы можете доказать Вашу композиторскую специальность? (Назовите в качестве поручителей двух известных композиторов. Оставляем за собой право затребовать авторские рукописи.)» Ответ Штрауса гласил: «Моцарт и Рихард Вагнер».

Он был обязательным и любезным человеком в общении со всеми людьми, с которыми ему приходилось встречаться, будь то деятели искусства или представители

* «Ammen sind nun mal im Stillen gross» — непереводамая игра слов. По-немецки Stillen означает «успокаивать» и «кормить грудью», Stille — тишина, молчание.

других кругов общества. Когда он появился в Мейнингене в возрасте двадцати одного года, Бюлов, которому он представился, писал о «в высшей степени благоприятном впечатлении», произведенном повсюду «скромным поведением» будущего придворного капельмейстера. «Даже дамы из певческого общества радовались знакомству с новым дирижером». Иозеф Б. Форстер рассказал о своей встрече в Байрейте с молодым автором «Дон-Жуана»; он показался ему «непринужденным и отнюдь не робким, но очень почтительным и по-детски общительным» (впрочем, таким он выступает и в письмах к родителям). Дебюсси как-то высказался о «располагающей к себе силе обаяния Штрауса... Его свободная и решительная осанка напоминает тех выдающихся исследователей, которые с улыбкой на устах пересекают территории, населенные дикими народностями...» Несмотря на бесспорные успехи и высокие почести, выпавшие на его долю с молодых лет, Штраус никогда не принимал гордых поз. Однако на всякого рода официальных приемах он предпочитал держаться на известном расстоянии от посредственных людей (независимо от того, носили ли они форму или нет) и соблюдать личное достоинство, которое исключало какие-либо попытки фамильярности. При этом он не стремился к тому, чтобы его чествовали или награждали, а желал только того, чтобы ему оказывалось надлежащее уважение. «Боюсь, что Вы недостаточно дипломатичны», — писал когда-то Бюлов молодому Штраусу. В дальнейшей своей жизни он, по-видимому, обладал этим свойством в полной мере. Проявляя импонирующую сдержанность ко всему, что его не касалось, он был понимающим другом и товарищем, умевшим, когда это требовалось, с успехом пустить в ход свой огромный художественный авторитет. Он был всегда готов прийти на помощь и, например, к Регеру относился настолько благожелательно, без зависти, что хлопотал за него у своего первого мюнхенского издателя Шпицвега. Когда у Пфицнера возникли трудности при издании его «Christelflein» в новой редакции, Штраус пришел ему на помощь. Он был одним из первых исполнителей четырех симфоний Малера и способствовал международному успеху Гумпердинка, исполнив его оперу «Хензель и Гретель» в Веймаре. Многим обязан ему и молодой Шенберг. Его товарищеская помощь выра-

жалась также и в тщательно продуманных советах; так, например, он рекомендовал Шиллингсу использовать в одной из его музыкальных драм тромбоны с сурдинами (еще до того, как сам применил их на практике). В другой раз, как это видно из писем, он предложил своему другу достать в Лейпциге нотную бумагу особо большого формата, на тридцать четыре строки.

Штрауса, как человека, занимавшего высокое положение и пользовавшегося большим влиянием, часто недооценивали. Говорили, что он иногда бывал холоден и заносчив, расчетлив и эгоцентричен, и напоминали о его «властолюбии» (Ромен Роллан). Такие мнения являются поверхностными, и лица, высказывающие их, не учитывают того, что Штраус в течение всей жизни трудился не только лично для себя, но и на благо всей немецкой культуры. Беседы, которые он вел в годы зрелости, постоянно касались всех вопросов гуманистической культуры, театра, литературы, изобразительных искусств, науки. Первостепенное значение для него всегда имело то дело, которое он должен был защищать, но он никогда не садился на своего конька. Он не стеснялся в крепких выражениях, когда ему это представлялось необходимым для достижения цели. «Я никогда не посчитал бы ниже своего достоинства дать пару пощечин негодяям, приносящим вред искусству» (из письма к Крауссу). Он проявлял глубокий интерес к общественным вопросам, когда, будучи еще молодым дирижером в Берлине, опубликовал свои песни на слова поэтов, критически относившихся к существовавшему социальному строю и, позднее (будучи директором Венской оперы), энергично выступил в защиту материальных интересов работников театра. Во времена Веймарской республики он вызвался предоставить для новой постановки «Лоэнгрина» (по образцу Байрейтской) тысячу марок из собственных средств. Принимая во внимание условия, существующие на Западе, такого рода поступок нельзя рассматривать как обычный—он свидетельствовал о чувстве личной ответственности Штрауса за любимое искусство. Впоследствии, когда он стал композитором с мировым именем, он никогда не отказывался от меценатства (хотя бы и в ограниченном объеме).

Штраус-художник не мог бы довести до конца труд своей жизни, если бы Штраус-человек не был так тесно связан со всеми событиями духовной и художественной жизни эпохи. Несмотря на то что он считал себя «не очень блестящим учеником» мюнхенской Людвиговской гимназии, а затем и университета, полученное им классическое образование, пополненное разнообразными впечатлениями от поездок в Италию, Грецию и Египет, значительно возвышало его над обычным интеллектуальным уровнем творческих работников того времени. «Пребывание в ноябре 1892 года на Корфу, на Олимпе, в Афинах оказало решающее влияние на формирование моих взглядов на греческую культуру и особенно на греческое искусство четвертого и пятого веков до рождения Христова», — писал Штраус в своих воспоминаниях. Все его творчество свидетельствует о действительно многосторонней образованности. Выдающиеся умственные способности композитора и его дарование в течение его жизни во все возрастающей степени влекли его к гётевскому идеалу «совершенства». Границы того мира идей и искусства, к которому обратился Штраус, охватывали в сущности все, что относится к понятию классики. «Венские классики, античный мир, Веймар Гёте, произведения Вагнера — вот мир священных для него идеалов», — писал Шу. Специальные познания Штрауса в области литературы, изобразительного искусства, особенно истории культуры, приводили в изумление многих его собеседников и корреспондентов. По примеру Гёте он, в равной степени имевший острый глаз и чуткий слух и (как Ромен Роллан говорил о Генделе) «воспринимавший жизнь глазами», уже смолоду любил «переключать взор с ограниченной сферы деятельности немецкого музыканта на все дела этого мира...» «Я старался, — писал Штраус, — надевать те большие очки, через которые смотрели на свет наши величайшие умы... Для себя я пытался выковать собственные очки — личное художественное творчество». Надо полагать, что высокий культурный уровень композитора давал ему возможность без особого труда разбираться во всех действительно новых явлениях умственной жизни той эпохи.

Следует отметить необыкновенную восприимчивость Штрауса к произведениям изобразительного искусства. Во время пребывания в Дрездене он не пропускал случая, чтобы не насладиться изучением отдельных картин итальянских мастеров в знаменитой картинной галерее в Цвингере или китайского фарфора в не менее известном дрезденском собрании фарфора. Частым гостем бывал он также в Мюнхенской пинакотеке и в художественных музеях Вены, Парижа и других городов. Во время своего последнего посещения Лондона в октябре 1947 года он почти ежедневно проводил несколько часов в Британском музее, в Национальной галерее, в собраниях Тэта и Уоллеса. (Вилли Шу рассказывал, что «Штраус делился с ним своими давнишними планами о создании Картинной симфонии» — «*Bilder-Sinfonie*» — в четырех частях.) Многие произведения живописи дали толчок его фантазии. Так, например, картины Хоггарта вдохновляли его при работе над «Кавалером роз», картина Ватто «Отплытие на о. Цитеру» при сочинении одного балетного отрывка. Когда он создавал «Дафну», ему вспоминалась статуя «Аполлон и Дафна» работы Лоренцо Бернини, которую он часто навещал в Вилле Боргезе в Риме, а также «Примавера» Боттичелли. Свой особняк в Вене, выстроенный в стиле барокко и полный света, он украсил большим количеством ценных полотен старых мастеров, из которых некоторые были оригиналами. В летнем доме в Гармише он с большой любовью собрал коллекцию картин из жизни баварских крестьян и тирольцев, а также различные изделия народного искусства, которые он привозил из многочисленных путешествий, включая и Португалию. Незадолго до смерти он приказал повесить над кроватью эскиз декорации, изображавший апофеоз Ариадны работы художника Людвиг Зиверта из Мюнхена.

Об обширных познаниях Штрауса в области литературы свидетельствует оставшаяся после него библиотека, хотя и небольшая по количеству книг, но значительная по их содержанию. Все наиболее выдающиеся произведения классиков и романтиков составляли неотъемлемую часть его духовной жизни. Живя в Мейнингене и в Веймаре, он регулярно посещал знаменитые в то время театральные классические постановки. Особенно близок ему был Гёте

и вся литература о нем (биографию Гёте, написанную Германом Гриммом, он перечитывал еще раз в последние годы жизни). Это не мешало ему в течение всей своей жизни сохранять знаменательную, сердечную любовь к Анценгруберу. Характерно, что много читавший Штраус очень часто обращал внимание Гофмансталя на такие произведения литературы, которые по своему содержанию отнюдь не были ему близки; так, например, он писал ему о Толстом и Тургеневе. Когда Краусс подарил ему десяти томное собрание сочинений французских театральных авторов (Сарду, Дюма и других), он набросился на эти книги. С меньшей уверенностью судил Штраус о лирике, как это будет видно из главы, посвященной его песенному творчеству.

Достигнув зрелости, Штраус все более стал интересоваться изучением истории и считал, что оно «является единственным достойным занятием для образованного человека». Многие его взгляды на милитаристское развитие современного ему общества возникли из научного познания предшествующих эпох. Шу записал следующее высказывание Штрауса, относящееся к последним годам его жизни: «С интересом читаю «Историю Гогенштауфенов» Раумера. Она особенно поучительна, так как навряд ли какая-либо другая историческая эпоха с такой обстоятельностью и очевидностью доказывает, что почти вся история представляет собой непрерывную цепь проявлений глупости, злобы, подлости, алчности, обмана, убийств и разрушений». В результате Штраус приходил к выводу, который в немногих словах подводил итог всем несчастьям, порожденным нацистским господством: «Когда убеждаешься в том, как мало извлекли из истории те, которые призваны ее делать, почти хочется утверждать, что изучение истории является излишним трудом!»

Пожалуй, не было в то время такого поэта, художника или музыканта, с которым Штраус не вошел бы в более близкие отношения. Уже при первом посещении Берлина, этого «волнующего» по его словам города, в сезон 1883/84 года, он сблизился с художественными кругами, группировавшимися вокруг Менцеля, Вернера и Бегаса. Во время первой поездки в Рим он познакомился с Ленбахом. Позднее, когда он прочно обосновался в Берлине, он установил

тесный контакт с группой художников «Сецессион». С Максом Слефоггом, который в свое время написал картину, изображавшую танцующую Саломею, Штрауса связывали дружеские отношения и общие вкусы. Он поддерживал дружбу и с другим известным художником — Ловисом Коринтом, по эскизу которого была сделана обложка для клавира «Электры». Он высоко ценил Макса Либермана, кисти которого принадлежит известный портрет пятидесятилетнего Штрауса масляными красками и несколько литографий.

Если говорить о поэтах и музыкантах, то здесь еще труднее сделать выбор среди многочисленных имен близких Штраусу людей. Представитель музыкального прогресса на рубеже двух столетий быстро нашел общий язык с такими деятелями новой литературы, как Демель, Хенкель, Бирбаум и другие. Хотя, как это ни странно, Штраус не положил на музыку ни одной строчки из произведений Герхарта Гауптмана, гуманистическая сущность этого писателя была ему все же близка, особенно в тот период, когда его так привлекал к себе античный мир. Великий француз Ромен Роллан всегда производил на него большое впечатление. Обоим писателям Штраус посвятил песни на стихи Гёте. Однако только знакомство с культурнейшим австрийским литератором Гофмансталем, состоявшееся в 1900 году в Париже, пробудило в нем желание к настоящему творческому содружеству. Сразу после того, как была достигнута первая договоренность относительно либретто для «Электры», Штраус писал Гофмансталу: «Вы рожденный либреттист, и в моих глазах это величайший комплимент, так как я считаю, что значительно труднее написать хороший стихотворный текст для оперы, чем прекрасную пьесу для драматического театра». Гофмансталь ответил: «Я уверен, что мы всегда, в течение всей нашей жизни, быстро и легко договоримся по любому вопросу». Это тесное, многолетнее духовное содружество, так же как совместная работа с Германом Баром, Стефаном Цвейгом и Грегором в последующее время, не вылилось в интимную дружбу. Напротив, несмотря на близкое сотрудничество и часто встречающееся в переписке обращение «мой милый друг», в их отношениях всегда можно было наблюдать известную сдержанность, что характерно для Штрауса. (Сам

Гофмансталь как-то признался в том, что «мое отношение к Штраусу, как всегда, чудесное, но свободно от прочных связей».) Действительно, тесные личные узы связывали художника и человека Штрауса лишь с очень немногими людьми. К их числу принадлежали музыканты Макс фон Шиллингс и Фридрих Реш, театральные декораторы Альфред Роллер и Леонгард Фанто, бас Пауль Кнюпфер, банкир Вилли Левин, артистическая супружеская чета Карл Альвин и Елизабет Шуман. В последние десять лет жизни Штраус нашел искренне преданных друзей в лице Клеменса Краусса, Рудольфа Гартмана и Вилли Шу.

Он любил посвящать свои произведения близким людям, которым был чем-нибудь обязан. Своей жене он посвятил несколько тетрадей песен, своему единственному сыну — «Интермеццо», им обоим — «Домашнюю симфонию». Своим друзьям Решу, Левину, интендантам Зеебаху, Рейкеру и Титъену, а также дирижерам Бушу, Крауссу и Бёму он посвятил значительные оперы и симфонические произведения. Но и в этой области имели место трудно объяснимые факты. Так, например, свою оперу «Саломея» он посвятил одному английскому банкиру, с которым был в дружеских отношениях, в то время как лучшему истолкователю его первых музыкально-драматических произведений, принесших ему мировую славу, его «любимому, единственному лейб-дирижеру Шуку» не посвящено ничего. В этой связи обращает на себя внимание и тот факт, что Штраус не написал ни одного сочинения, посвященного памяти кого-либо из близких ему умерших людей. Ни смерть родителей, ни трагическая кончина Гофмансталя и Цвейга не нашли отклика в его творчестве (в противоположность Берлиозу или Верди). Невольно приходят на ум слова Оскара Уайльда из «Саломеи»: «Таинство любви выше таинства смерти», и хочется думать, что и здесь Штраус, как всегда, был верен своим жизнеутверждающим взглядам. Только одно второстепенное произведение, парафраза «Домашней симфонии», написанная для однорукого пианиста Пауля Витгенштейна для фортепьяно (левая рука) с оркестром, было сочинено под влиянием тяжелой болезни и выздоровления его сына Франца.

Штраус знал, что в годы, когда он достиг художественной зрелости, он был первым композитором в мире.

Но, поскольку он был действительно выдающимся человеком, слава не могла вскружить ему голову, несмотря на то что он не был лишен здравого чувства собственного достоинства. Он отдавал себе отчет в том, что творческая мысль обретает истинную ценность только в стремлении к все более совершенным достижениям, не в самоуспокоенности, но путем трезвой оценки художественных возможностей. Никогда не покидавшее его чувство меры и ощущение правильной исторической перспективы нашли свое выражение в многочисленных высказываниях. (Нередко он безжалостно критиковал слабые стороны некоторых современных ему композиторов, из числа тех, которые были ему не по душе.) Однажды, рассматривая картину Тинторетто, он высказал мнение, что его музыка относится к вагнеровской так же, как искусство Тинторетто к искусству Тициана; он, Штраус, отважился на «крайнее», дошел «до пределов возможного». В этих словах заключена та гордая умеренность, которая делала его способным почти бесстрастно относиться к собственному творчеству и скептически реагировать на преувеличенные похвалы. «Настаиваю на самой строгой критике, я не обидчив», — писал он однажды Герману Бару. Выставление напоказ собственной персоны и способностей было Штраусу ненавистно. Особенно он недолюбливал болтовню фельетонистов бульварной прессы и даже серьезные рецензии авторитетных критиков читал только «в часы досуга». Он также скорее избегал назойливых газетных интервью, чем искал их. Наверяд ли когда-либо существовал и менее тщеславный дирижер, чем он.

В его сознании глубоко укоренилась потребность отдавать себе беспощадный отчет в своем творчестве. Нижеследующие слова, написанные в 1908 году, свидетельствуют о его достойной похвалы способности к самокритической оценке: «Если мои произведения хороши и имеют какое-либо значение для дальнейшего развития нашего дорогого искусства, они займут подобающее место, несмотря на справедливую критику и на злобные подозрения, высказываемые в отношении моих художественных замыслов. Если же они никуда не годятся, то даже самый отрадный однодневный успех и самые восторженные признания со стороны авгуров не смогут сохранить им жизнь. Желтая пресса

может их поглотить, как она это уже неоднократно делала, причем она сделает это независимо от моего согласия, и я не собираюсь пролить ни одной слезы по этому поводу. Некоторое время мой сын будет иногда почтительно играть в четыре руки мои пьесы, пользуясь оставленными мною клавирами, а затем и это прекратится, а жизнь будет идти вперед!» О своем отношении к великим мастерам классического прошлого он говорил: «Если каждый из этих великанов в лучших своих созданиях поднялся на вершину высотой в три тысячи метров, а я в подобных по жанру произведениях достиг всего лишь тысячи пятисот метров, я могу быть доволен и имею право с удовлетворением оглянуться на труд моей жизни» (1919). «...Не рискуя быть нескромным, я позволяю себе в заключение, разумеется, с соблюдением надлежащей дистанции, назвать и труд моей жизни в качестве одного из последних побегов мирового театрально-музыкального искусства» (1935 г., из письма к Грегору). «...Я отлично понимаю, что мои симфонические произведения далеки от вершин бетховенского гения, и я точно знаю, какое расстояние отделяет мои оперы (по величию замысла, по непосредственной мелодической изобретательности, по мудрости) от вечных созданий Рихарда Вагнера. Тем не менее... я полагаю, что данные о развитии театрального искусства дают мне право скромно надеяться на то, что и мои оперы займут почетное место в конце радуги. Эта надежда обосновывается тем, что мои оперы, как по разносторонности драматургических сюжетов, так и по форме их трактовки, являются дополнением ко всем более ранним произведениям театрального искусства (оставляя в стороне Вагнера). Если в области оперного искусства еще можно будет достигнуть чего-либо нового, то на этой «аллее сфинксов» уже уложены первые добротные кирпичи» (1945 г., после прочтения книги Грегора «Мировая история театра») ... Наконец, к 1949 году относится следующая запись в «Воспоминаниях»: «В наши дни многие считают «Электру» апогеем моего творчества! Другие подают голос за «Женщину без тени»! Широкая публика предпочитает «Кавалера роз»! Как немецкий композитор, я могу считать себя удовлетворенным, что продвинулся так далеко...»

С какой педантичной точностью следил Штраус во все

периоды жизни за своими творческими силами! С какой, можно сказать, научной деловитостью этот выдающийся музыкальный деятель любил подводить итоги в годы своего расцвета! В одном письме, датированном 1918 годом, Штраус писал Гофмансталу, поощряя его к новым свершениям: «Мне сейчас пятьдесят четыре года; кто знает, долго ли еще у меня будет достаточно творческой силы для создания чего-нибудь хорошего? А ведь мы вдвоем могли бы подарить миру еще много прекрасного... Каждый год по небольшой прелестной оперетте, затем, время от времени, музыкальную комедию (наподобие «Мещанина во дворянстве»), потом сатирическую оперу, наконец, как это бишь поется в «Волшебной флейте» — еще одного маленького Папагено, потом еще одну Папагену, пока источник не иссякнет...» Прошло еще добрых два десятилетия, прежде чем источник начал иссякать...

Иногда высказывания Штрауса бывали полны баварской беспечности. В письме к дяде Гербургу, описывая неудовлетворительный успех симфонической поэмы «Из Италии», он говорил, что никому еще не удавалось стать великим художником без того, чтобы «тысячи современников не считали его сумасшедшим». В одном из писем к Гофмансталу он оправдывается тем, что «музыканты известны своим довольно плохим вкусом во всех эстетических вопросах». О его хорошей и настоящей скромности свидетельствует его отношение к выдающимся, заслуживающим почитания мастерам. Одному из почитателей партитуры «Саломеи» он возразил, что, в сущности, в ней нет ничего нового. Скромная оценка собственных музыкальных способностей сделала возможным такое интересное в психологическом отношении признание, как письмо к композитору Регеру, в котором он пишет, что завидует необъятному мастерству последнего. Даже такого музыканта, как Тюилле, Штраус не отказался привлечь для консультации «как более опытного контрапунктиста» во время работы над заключительной фугой «Домашней симфонии».

«Как известно, труднее всего признаться самому себе в собственных слабостях; поэтому совершенно очевидно, что смертельный враг приносит пользу и способствует развитию самокритики в тех случаях, когда последняя вообще применяется», — писал Штраус в предисловии к книге

Леопольда Шмидта «Из музыкальной жизни современности»... Действительно ли Штраусу с трудом давалась самокритика? Не правильнее ли сказать, что до глубокой старости он всегда боролся за то, чтобы делать все еще лучше? Цвейг рассказывает об этой характерной черте композитора в книге «Вчерашний мир». «В моей жизни я встречался со многими большими художниками, но никто из них не умел сохранять в отношении самого себя такую абсолютную и непоколебимую объективность. Так, например, Штраус сразу же откровенно мне признался, что ему хорошо известно, что в семьдесят лет музыкант уже не обладает непосредственной силой музыкального вдохновения. Такие симфонические произведения, как «Тиль Эйленшпигель» или «Смерть и просветление» ему навряд ли удалось бы теперь, так как именно чисто оркестровая музыка требует максимальной творческой свежести. Но слова еще продолжают вдохновлять его. Из готового литературного текста он еще вполне способен создать музыкально-драматическое сочинение, так как сценические ситуации и слова самопроизвольно порождают музыкальные темы, которые получают свое дальнейшее развитие. Именно поэтому теперь, в пожилом возрасте, он обращается исключительно к опере».

Взыскательно-строгое отношение к собственному творчеству было для Штрауса основополагающим жизненным принципом. Врожденная склонность к самоконтролю не позволила ему ни разу (по его собственному признанию) в неомраченном настроении прослушать последний акт «Кавалера роз», довольно пестрый в стилистическом отношении. Он избегал, когда это было возможно, присутствовать при исполнении некоторых популярных своих песен. Вот что писал такой опытный наблюдатель, как Цвейг, по поводу одной репетиции «Елены» в Зальцбургском театре: «В зале не было никого, кроме нас; кругом было темно. Штраус слушал. Вдруг я заметил, что он тихо, но нетерпеливо барабанит пальцами по спинке стула. Затем он мне шепнул: «Плохо! Очень плохо! Здесь мне ничего хорошего не пришло на ум». Через несколько минут опять раздался его шепот: «Если бы я только мог вычеркнуть это! Боже, боже, ведь это абсолютно пусто и слишком длинно, слишком длинно». Затем, через две-три минуты: «А вот это

хорошо!» Он судил о собственном произведении так объективно и непредубежденно, словно он впервые слышал эту музыку, как будто она была написана совсем незнакомым композитором. Это поразительно объективное отношение к собственным произведениям никогда не покидало его...» Несравненным свидетельством самокритического поведения восьмидесятилетнего автора является его письмо к Вилли Шу, в котором он описывает свои впечатления от генеральной репетиции «Данаи» в Зальцбурге. Там написано: «Итак, слушайте критические замечания автора. Очень живое начало, пластические хоровые сцены в серо-коричневом колорите; затем — сильнейший контраст; золотой дождь, сверкающий блеск труб и тромбонов Юпитера и очень удачный женский дуэт, сияющий красивейшим блеском золота... Все это драматически очень хорошо оформлено, представляет собой хороший контраст, свежо по темпам и изобретательности. Вслед за появлением Мидаса небольшое отступление. Возможно, что в драматургическом отношении оно оправдано и необходимо для введения новых тем, важных для дальнейшего, но меня лично оно не удовлетворяет, за исключением сцены с золотым платьем. Быть может, виной тому является несколько суховатый текст. Думаю, что Гофмансталь создал бы для меня в этом месте более увлекательное либретто... Продолжаю: несмотря на все труды и муки, мне ничего лучшего не удалось придумать для диалога Данаи и Мидаса. Впрочем, навряд ли кроме меня кто-либо обратил на это внимание и, благодаря превосходному тенору, эта сцена прошла быстро и успешно... Конец акта, вопреки моим опасениям, прозвучал опять очень эффектно... По поводу третьего акта у меня, собственно говоря, нет никаких замечаний, и мне даже хочется согласиться с общим мнением, что он принадлежит к моим лучшим творениям. Семидесятипятилетнему автору есть чем гордиться. Красивая поэтическая мелодия звучит молодо и убедительно в течение всего акта...»

Штраус по-разному реагировал на необычные по тем временам успехи, выпавшие на его долю. Говорят, что во время премьеры «Саломеи» он был в дурном настроении. По окончании генеральной репетиции «Электры», когда все сидели молча, застывшие от волнения, вдруг раздался

15*

голос Штрауса, сидевшего в первых рядах партера. «Мне понравилось», — добродушно сказал он, нарушив царившую тишину. Бывало и так, что он с особой симпатией относился к своим далеко не самым значительным произведениям. Из числа симфонических сочинений он особенно высоко ценил «Альпийскую симфонию» («...действительно хорошая вещь...» по его словам). Задушевно-лирическую партию старого Морозуса из «Молчаливой женщины» он неоднократно отмечал как одну из своих «наибольших удач». После «Каприччио» он навсегда расстался с оперной сценой. Когда на генеральной репетиции в Мюнхене отзвучал последний *Des-dur*'ный аккорд, Штраус высказал свои чувства следующими словами: «Лучше сделать я уже не могу».



Он был от рождения практичным человеком и всегда придерживался жизненного правила, выражавшегося словами: «возможно больше выручить от своих трудов».

Штраус считал себя прежде всего композитором, а затем дирижером; поэтому уже с молодых лет он стремился к тому, чтобы обеспечить себе материальную независимость только своей композиторской работой. Он не стесняясь говорил, что желает использовать свое творчество не только для того, чтобы пускать в оборот материальные ценности, но чтобы и самому зарабатывать на этом. Великолепный эпикуреизм Штрауса полностью сказывается в его взглядах на искусство, которое для него является результатом мастерства и одновременно делом. Он всегда добивался высоких, даже очень высоких гонораров за свои сочинения и, несомненно, его точка зрения в этом вопросе была показательна для капиталистической эпохи. Но ведь и такие мастера, как Гендель, Глюк, Мейербер и Вагнер оставляли в стороне свой идеализм, когда дело шло о заработке, и нет необходимости скрывать историческую правду в этом вопросе. Вместе с тем нельзя не считаться с тем, что Штраус не был ни ловким биржевым спекулянтом, ни крупным помещиком или владельцем скаковых конюшен; в течение всей своей жизни он был бережливым человеком, соблюдавшим образцовую корректность во всех

своих материальных делах. За короткий, но бурный исторический период он трижды терял свое состояние: в начале первой мировой войны, в годы инфляции и после 1945 года. «1 августа 1914 года англичане наложили арест на все мое состояние, находившееся в Лондоне в банкирском доме Эдгара Шпейера, сбережения за тридцать лет труда. В течение восьми дней я был в более чем угнетенном состоянии, а затем возобновил работу над только что начатой «Молчаливой женщиной». Так, после того как я надеялся с пятидесятилетнего возраста посвятить себя исключительно композиторской деятельности, снова началась жизнь, полная труда, ради заработка на жизнь» (отрывок из «Воспоминаний»). Здоровый оптимизм всегда побеждал во всех затруднительных случаях, и только Геббельсу удалось нарушить душевное равновесие Штрауса в 1944 году, когда были закрыты все немецкие театры. («Представьте себе, — писал Штраус одному своему корреспонденту, — с 1 сентября 1944 года я не заработал ни одного пфеннига авторских.») Но и на этот раз счастье не покинуло его: лондонское издательство Бузей и Гаукис взяло на себя издание полного собрания его сочинений. В конце жизни он имел право сказать, что полное приключений столетие не осталось перед ним в долгу. Дела вновь пошли в гору.

Разумеется, Штраус не был, подобно Вагнеру, гениальным мастером по части залезания в долги, или человеком, соблюдавшим во всем экономию ради общего блага, подобно Верди. Он умел хорошо считать, искусно управлять своим состоянием и строго вести «хозяйство». Издательства, театры, оркестры лучше всего ладили с ним тогда, когда в практических делах достигали с ним полного согласия. В деловой корреспонденции его язык звучит решительно и твердо. «Значит, 1500 марок все еще слишком много, — писал он Шуху перед постановкой в Дрездене оперы «Потухший огонь». — Ох, уж эти театры! К черту сочинение опер! Что же Вы от меня еще хотите? Может быть, я должен еще сколько-нибудь Вам доплатить? Может быть, подарить Вам огнетушитель, чтобы потушить огонь денежной нужды?.. Я переименую себя в Рикардо Штрауссина и буду издавать свои произведения у Сонцоньо в Риме, тогда Вы согласитесь на все условия...»

Если в качестве композитора Штраус предъявлял подобные обоснованные притязания, то его требования как дирижера были более великодушны. Во второй половине своей жизни он соглашался дирижировать своими операми в дружественно расположенных к нему театрах без какого-либо гонорара.

Обыкновенно переоценивают доходы, полученные композитором от его первых больших произведений. Некоторые из них обогатили не его, а издателя. Трудно сочетать бытующее представление о Штраусе как о преуспевающем деловом человеке, с тем фактом, что он продал издателю свои первые популярные симфонические произведения со всеми вытекающими отсюда правами, причем навечно, всего лишь за несколько тысяч марок и тем самым утратил раз и навсегда возможность извлекать из них какую-либо прибыль. Впоследствии композитор назвал суммы полученных им гонораров. «Сборник из 5 песен» — 200 марок, «Из Италии» — 500 марок, «Дон-Жуан» — 800 марок, «Смерть и просветление» — 1600 марок, «Гунтрам» — 5 000 марок, «Эйленшпигель» — 1000 марок, включая и подлинники рукописей...». Только начиная с «Домашней симфонии» доходы Штрауса резко увеличились. Во время первого исполнения этой симфонии в Соединенных Штатах Америки состоялись два дневных концерта из произведений композитора под его управлением в помещении большого Нью-Йоркского универсального магазина Ванне-мекера, где первый этаж был превращен в концертный зал. На упреки, раздавшиеся по этому поводу в немецкой прессе, Штраус не замедлил дать ответ: «Подлинное искусство облагораживает любой зал, а честный заработок для обеспечения жены и ребенка не позорит и художника!» (В 1956 году «Домашняя симфония» в исполнении Дрезденского оркестра была записана на пленку в помещении дрезденской церкви Креста.) Позднее, снова в Соединенных Штатах, Штраус сообщил без всякого стеснения в одной из бесед с журналистами, что за «Грёзы в сумерки» его издатель уплатил ему в свое время 30 шиллингов и уже в течение первого года получил от издания этого очень популярного романа 400 фунтов стерлингов дохода. «С «Домашней симфонией» мне уже значительно больше повезло. Мне заплатили за нее 1750 фунтов, то

есть около 9 000 долларов на Ваши деньги». Так возникли те рекордные гонорары, которые до Штрауса в области серьезной музыки получали только Верди, Массне, Пуччини. Так же, как и эти композиторы, Штраус, безусловно, не был «охотником за авторскими отчислениями». (Тот факт, что с согласия его издателя «Кавалер роз» первоначально был издан в Париже, для того чтобы таким путем обеспечить по крайней мере за границей авторские права в течение пятидесятилетнего периода, следует рассматривать как вполне уместную демонстрацию против безрассудного законодательства.) Но он без особой горечи примирился с тем, что в результате сомнительных особенностей американского закона о защите авторских прав он не получал ни одного цента за исполнение его ранних симфонических произведений, таких как «Дон-Жуан», «Тиль Эленшпигель», «Смерть и просветление». Только в редких, единичных случаях перевешивали финансовые соображения, и даже в таком мучительном предприятии, как создание по настоянию Гофмансталя английского кинофильма «Кавалер роз», он не проявил особой материальной заинтересованности. Композитор, который пожелал бы извлечь максимальную материальную выгоду из своего искусства, безусловно, не стал бы писать музыку на такие маловыигрышные либретто, как «Женщина без тени» и «Елена», не стал бы сочинять столь большое число вокальных произведений, имевших хождение только в узком кругу знатоков. Да и вряд ли музыкант, «всегда рассчитывавший каждый свой шаг», как о нем говорили, стал бы дарить своим друзьям в Германии и за границей ценные и неповторимые автографы, причем не только небольших эскизных записей, но и партитур своих самых замечательных произведений... Об этом стоит поразмыслить.

*

Для того чтобы представить себе Штрауса непринужденным и совершенно свободно чувствовавшим себя человеком, следовало посетить его дома, в семейном кругу, среди друзей. В своих больших, но отнюдь не роскошных квартирах в Веймаре, в Мюнхене, в Берлине (в Шарлоттенбурге), с 1909 года в загородном доме в Гармише, позднее в небольшом особняке, который был построен для него

в 1924 году городом Веной в чарующем месте, с видом на Бельведер — здесь он был «частным лицом» и вел себя так, как ему было угодно. Рядом с ним была его умная жена, которая, закончив свою блестящую карьеру оперной и камерной певицы, была преданной спутницей своего знаменитого мужа в течение всей его долгой жизни. («Великолепная женщина, цветущая, уравновешенная, — писал о ней в 1946 году Альфред Керр, беспечная до отваги, неотразимая!») Вместе с ним и оба его «ребенка»: единственный сын Франц и невестка Алиса, а позднее и внуки Рихард и Христиан. Будучи сердечным и заботливым супругом и отцом семейства, среди этих тесно связанных с ним людей он чувствовал себя лучше всего. С единственной сестрой, проживавшей в Мюнхене Иоганной фон Раухенбергер, которая была на три года моложе его, он поддерживал постоянную связь до конца жизни. Штраус неохотно расставался с домашним очагом на длительное время. Особенно он был привязан к Гармишу. «В мирной обстановке этого белого дома» он находил в летние месяцы необходимый досуг для творчества. Когда его однажды спросили, какое исполнение «Электры» ему больше всего понравилось, он не задумываясь ответил: «То, что было осуществлено в Гармише, в кругу моей семьи, когда можно было полностью погрузиться в музыку». Иногда, впрочем, Штраус охотно прерывал свое летнее пребывание в Гармише на более или менее длительное время для того, чтобы навестить друзей в Дрездене или Карлсбаде, а к концу своей бодрой старости любил отдыхать в Швейцарии. Особенно он был привязан к Дрездену с его великолепным оркестром. До глубокой старости он любил расспрашивать о том, «как идут дела в милом Дрездене», и с грустной иронией вспоминал о своих «милых дрезденцах», которые способствовали его самым большим оперным триумфам.

«Штраус умеет отдыхать», — писал Ромен Роллан. «Баварский уют ему по душе. Я уверен, что после часов интенсивного труда, во время которого его энергия чрезвычайно напряжена, наступают часы нирваны...» Умение отойти от повседневной сутолоки, быстро сбросить с себя фрак светского человека и сменить его на поношенную домашнюю куртку верхнебаварского простолюдина, спустить-

ся с возвышения дирижерского пульта в цветник роз — все это сочеталось с многими другими счастливыми особенностями его характера. Высокое напряжение, сопутствовавшее его творческой работе, сменялось естественной разрядкой, и творца сменял гражданин. Часы досуга обогащались усердным чтением художественной литературы, книг по искусству и науке, причем с возрастом его интерес к этим вопросам усиливался. Его сердечная привязанность к внукам помогала ему сохранять душевную молодость; он был блестящим рассказчиком сказок. Он чувствовал себя в своей родной стихии также во время поездок, во время игры в «любимый скат». Его двойник Шторх говорит с оперной сцены: «Игра в скат — большое наслаждение и лучший отдых после музыки» — эти слова сопровождаются звуками оркестра, воспроизводящими тасовку и раздачу карт. Штраус действительно ощущал потребность сразиться вечером в карты, воспринимая это как необходимую реакцию на перегрузку мозга творческим трудом. (Говоря о своей не очень плодотворной композиторской деятельности в период Веймарской республики, Штраус впоследствии лаконично замечал, что, наряду с женой и театром, много времени у него отнимала игра в карты.) Если его «страсть к игре» также принесла ему мировую славу, то это, собственно говоря, неудивительно: все, к чему бы он ни прикасался, удавалось ему полностью... «Как хороша все же жизнь! — гласят слова заключительной арии старого Морозуса. — Но особенно она хороша, когда ты не дурак и знаешь, как надо ее прожить». Штраус умел жить.

ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА

Нет такой музыки, обладающей какой-либо ценностью, которая не имела бы в своей основе какого-то определенного смысла и внутреннего содержания. Даже такая на первый взгляд «абсолютная» музыка, как прелюдия или fuga из «Хорошо темперированного клавира» Баха, часть сонаты Моцарта или Бетховена, экспромт Шуберта или ноктюрн Шопена (ограничимся этими примерами), выражают определенный аффект и позволяют при помощи авторских указаний распознать зародыши некоей «программы». Музыка, совершенно лишенная содержания и проскальзывающая мимо ушей лишь как «игра движущихся звуковых форм», не является музыкой в настоящем смысле слова. Навряд ли найдется композитор, который абсолютно ни о чем не думал в процессе художественного творчества. Любое мышление и размышление неизбежно должны привести к конкретному представлению. Вопрос заключается только в том, действительно ли открыто и ясно выражено содержание соответствующего музыкального произведения.

Истинная программная музыка независимо от ее значительности обычно использует определенный поэтический сюжет. Сюжет охотно принимается за содержание. Это смешение понятий происходит потому, что часто настоящее содержание, музыкальная эмоция, отождествляется с преувеличенными натуралистическими деталями, которые не являются решающими для всего произведения в целом. Только ограниченное число иллюстративных симфонических произведений модернистов совершенно лишено идейного содержания. Решающее значение всегда имеет ответ на вопрос о том, насколько глубоко содержание, — вопрос

о том, как отражается в произведении действительность, заключены ли в нем большие идеи.

Обыкновенно принято считать, что программная музыка, которая не только что-нибудь выражает, но и, в первую очередь, изображает, является «изобретением» мастеров прошлого столетия. На самом деле музыкальные произведения, основывающиеся на определенных сюжетных представлениях, существовали и в значительно более ранние периоды — вплоть до тех времен, до которых простирается знакомство с музыкальной литературой. Возможно, что из числа сюжетов, которые постоянно избирались для переложения на музыку, первое место занимают сражения. Из истории древней Греции известно, что во время состязаний в Дельфах флейтисты изображали своей музыкой бой Аполлона с драконом. До нас дошли также многочисленные вокальные изображения битв эпохи блестящего расцвета хорового пения «à cappella» в XVI столетии (в том числе Жаннекена). Наряду с этим явным пристрастием к воспроизведению военных событий, следовало бы упомянуть и о разнообразных подражаниях пению птиц и изображениям охоты. Великий мастер полифонии добаховской эпохи Иоганнес Эккард сделал попытку изобразить в звуках веселую суету на площади святого Марка в Венеции. В конце этого периода программная музыка вступила в пору высшего развития, и после того как отпали разъясняющие и звукоподражательные слова, перед ней были поставлены новые задачи. Появились произведения изобразительно-описательного характера для органа и клавира. Затем на этот путь вступили и другие инструменты (лютя и скрипка) и, наконец, на первый план выступил оркестр, подчинивший себе всю совокупность объединенных выразительных средств. Назовем здесь наиболее выдающиеся образцы программного музыкального барокко: в высшей степени разнообразные по содержанию пьесы для клавирина Куперена и Рамо, прелестные в своей наивности «библейские истории» Кунау, полное юмора «Каприччио по случаю отъезда любимого брата» Баха, влияние которого сказывалось вплоть до рондо Бетховена «Ярость по поводу потерянного гроша». Образцами классической программной музыки могут считаться и в наши дни *Concerti grossi* «Четыре времени года» Вивальди и прелестные симфо-

нии Диттерсдорфа, Стамица, вплоть до очаровательных ранних симфоний Гайдна «Утро», «Полдень», «Вечер». На рубеже двух эпох стоит великий властитель музыкальных дум Бетховен. Не только «Пасторальная симфония» и фортепьянная соната «Les Adieux» написаны на основе подробно разработанной программы, — большинство других его симфоний, увертюры «Эгмонт» и «Кориолан» также должны расцениваться как воплощение вполне реальных чувств и переживаний. Именно эти могучие гуманистические и одновременно революционные образцы бетховенской музыки следует рассматривать как истинную основу программного направления в музыке XIX столетия (музыки, опирающейся на определенную поэтическую программу).

Прорыв к «инструментальной драме», по позднейшему определению Бюлова, был осуществлен Берлиозом. Со свойственной ему выразительной силой и наглядностью, при помощи смелого обогащения звуковых средств, он возвысил программную музыку до «стилистического принципа». В своей гениальной «Фантастической симфонии», носящей подзаголовок «Эпизоды из жизни артиста», Берлиоз впервые использовал поэтический лейтмотив, *idée fixe* *, в качестве формообразующего элемента музыкального языка. «Я представляю себе художника, одаренного пылким воображением, находящегося в том душевном состоянии, которое Шатобриан так неподражаемо описал в своем «Ренэ». Он впервые увидел женщину, обладающую в полной мере той красотой и прелестью, которые до сих пор мерещились ему как идеал. В результате странного совпадения этот образ возникает перед ним всегда в сопровождении одинаковой музыкальной мысли, которая обладает тем же очаровательным и благородным характером, что и предмет его любви. Эта *idée fixe* беспрестанно преследует его, и это является причиной ее постоянного появления во всех частях симфонии, начиная с побочной партии первого Allegro... Текст настоящей программы был написан не для того, чтобы, как это многие предполагали, с точностью передать все то, что композитор старался изобразить при помощи оркестра. Скорее наоборот: он должен был прибегнуть к помощи печатного слова, ес-

* Навязчивая идея (фр.).

ли он хотел сделать понятным и оправдать план симфонии, чтобы по необходимости заполнить пробелы, возникшие в процессе развития драматической идеи...»

В Германии раньше всех к идеям Берлиоза примкнул Лист, своими «симфоническими поэмами» проложивший путь новому движению. Сила листовских поэм заключается в их «поэтической идее». «Программа или заглавие только тогда оправдывают себя, — говорил Лист, — когда они являются поэтической необходимостью, неразрывно связаны с произведением в целом и нужны для его понимания.» В соответствии с этим Лист в своих тринадцати «поэмах», ограничился программой обобщающего характера. Он направлял фантазию слушателей по определенному руслу, довольствуясь указанием на исторический сюжет, на главенствующий образ, на какую-нибудь картину, но не сковывая эту фантазию цепями. «В программной музыке не обязательно одна тема вызывает к жизни другую; мотивы не представляют собой в этом случае серию стереотипных сближений или контрастов тембра, а колорит как таковой не обуславливает группировку тем... Художник, отдающий предпочтение этому роду произведений искусства, получает возможность связать все аффекты, которые оркестр в состоянии выразить с такой большой силой, с каким-либо поэтическим событием...» Семена, обретенные Листом, нашли особенно плодородную почву в России. Мастера русской национальной музыки полагали, что программная музыка наиболее подходит для музыкального изображения национальных особенностей. Увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини» Чайковского, оркестровые произведения Римского-Корсакова насыщены музыкальными картинами, исполненными большого чувства. Примером выдающейся по богатству программной музыки является фортепьянный цикл Мусоргского «Картинки с выставки». Сходным образом развивалась чешская национальная музыка, представленная мелодичными творениями Сметаны и Дворжака.

В своих критических сочинениях Роберт Шуман однажды указал на то, что слова, предпосланные Бетховеном партитуре «Пасторальной симфонии», затрагивают самую суть программной музыки. «Бетховен весьма хорошо понял опасность, которой он подвергался, когда писал «Пасто-

ральную симфонию». В словах «больше выражение чувств, чем живопись» заложена целая эстетика для композиторов, и смешно, когда живописцы изображают его на портретах сидящим на берегу ручья, опустившим голову на руку, подслушивающим плеск воды». По-видимому, подобные мысли руководили и Берлиозом, когда он утверждал: «Что касается подражания естественному шороху или шуму природы, то Бетховен, Глюк, Россини на блестящих примерах доказали, что оно принадлежит к арсеналу выразительных средств музыки. Автор настоящей («Фантастической») симфонии убежден, однако, в том, что злоупотребление такого рода подражанием всегда опасно, и пользоваться им можно лишь в ограниченных дозах, расценивая его только как средство, но отнюдь не как цель...». Берлиоз пытался в данном случае провести грань между чисто программной музыкой и музыкальной живописью. Он признал, что внесение в музыкальное звучание внемузыкальных, звукоизобразительных элементов представляется спорным делом. Он предчувствовал, как будет трудно сделать все предметные «отображения» настолько осязаемыми в глазах слушателей, чтобы желаемая зрительная ассоциация могла возникать даже и без помощи авторских заголовков или специальной программы.

Кто же возьмет на себя смелость руководить дальнейшим продвижением вперед к столь далеко ведущим целям?

*

Гете: «Воспроизведение грома в музыке не является искусством, но музыкант, который мог бы вызвать ощущение, будто я слышу раскаты грома, показался бы мне очень ценным. Большой и благородной привилегией музыки является возможность создать настроение на основе внутренних переживаний, не прибегая к помощи вульгарных внешних средств».

Шлегель: «Может показаться странным и удивительным, когда композиторы говорят о мыслях в своих произведениях, но часто случается, что они вкладывают в свою музыку больше мыслей, чем в свои суждения о ней... Не должна ли чистая инструментальная музыка сама обеспечивать себя текстом?»

Э. Т. А. Гофман: «Поэтическая правда не может появиться на свет как продукт внешней, неожиданно найденной формы; скорее, наоборот, она вытекает из самого существа поэзии, и это существо создает соответствующую содержанию форму. В таком виде она проникает в жизнь, заговаривает с людьми, как со знакомыми, и заставляет их верить в чудесное».

Новалис: «Музыкант черпает сущность своего искусства из самого себя. Даже малейшее подозрение в подражании не должно его задевать».

Шуман: «Если композитор предпосылает своей музыке программу, я говорю ему: дай мне прежде всего убедиться в том, что ты написал красивую музыку, после этого мне и твоя программа будет приятна».

Мендельсон о своих «Песнях без слов»: «Музыка, которую я люблю, наводит меня не на какие-то неопределенные, а на вполне определенные мысли. Если во время работы над той или иной песней в моем сознании появлялись какие-то слова, я все же не мог их высказать ни одному человеку, ибо одно и то же слово по-разному воспринимается разными людьми. Только песня звучит для всех одинаково и может пробудить одно и то же чувство как у одного, так и у другого, но это чувство нельзя высказать одинаковыми для всех словами».

Бюлов видел в любой музыке выражение определенной поэтической мысли. «Имманентное в музыкальном выражении должно, до некоторой степени, быть и трансцендентным, вообще не связанным с этим выражением».

Чайковский о своей четвертой симфонии: «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности, это возбудило бы насмешки и показалось бы комично... Впрочем я признаюсь Вам: я в своей наивности воображал, что мысль этой симфонии очень понятна, что в общих чертах ее смысл доступен и без программы».

Малер: «Нет такой современной музыки, начиная с Бетховена, которая не имеет своей внутренней программы. Но вряд ли чего-либо стоит такая музыка, о которой слушателю сперва надо рассказать, что в ней содержится или что он, слушатель, должен переживать, слушая эту музыку.. Итак еще раз: пусть погибнет любая программа! На-

до иметь уши и сердце и не в последнюю очередь — надо отдаться на волю творца музыки. Какая-то часть тайны все же всегда остается — даже для самого автора!»

Регер: «Для того чтобы музыка была хотя бы общепонятна, она не должна нуждаться в содействии еще одной силы, как это бывает с программной музыкой. Музыка должна действовать сама по себе, как выражение чистейшего чувства, без какой-либо примеси умствования».

К. Д. Фридрих: «Живописец должен изображать не только то, что он видит перед собой, но и то, что он видит в самом себе. Если же он ничего не видит внутри самого себя, то пусть он перестанет изображать и то, что он видит перед собой».

Менцель: «Не все то верно отражает природу, что с трусливой точностью ее копирует».

Роден: «Будьте правдивы, мальчики! Но это не значит будьте просто точны. Существует точность низшего порядка, точность фотографии и стереотипа. Искусство начинается с внутренней правды. Все ваши формы, все ваши краски должны выражать чувства».

Либерман: «Только тот является художником, кто смотрит на природу собственными глазами и, кроме того, обладает способностью вновь передать своеобразно увиденное... Искусство — это ясность, а не мистика схоластической латыни, которую каждый понимает по-своему».

*

Творчество Рихарда Штрауса оказало решающее влияние на развитие симфонической музыки. Его яркая, рано сложившаяся музыкальная индивидуальность, именно в этой области впервые выдвинулась на первый план с поразительной уверенностью в своих силах. Все его симфонические поэмы уводили в мир романтических приключений дававших пищу фантазии плененного буржуазной идеологией композитора. Берлиоз черпал сюжеты для своих программных произведений из причудливого романтического мира чувств, имевшего мало общего с действительностью. Лист был совершенно убежденным идеалистом, почти мистиком. С первыми яркими звуками фанфар «Дон-Жуана» ворвался порыв свежего ветра, послышалось могучее ды-

хание полного жизни мироощущения и стремления к реалистическому созиданию. Будучи современным композитором в полном смысле слова, Штраус выступил как решительный сторонник далекой от метафизики живой, реалистической музыки в те времена, когда именно в музыке еще охотно уходили от жизни. Позднее он отдал дань музыкальному субъективизму. Первоначальной «программности» симфонических произведений, основывавшейся, в противоположность материальному миру оперы, преимущественно на явлениях духовного мира, пришли на смену натуралистические сюжеты; музыкальное звукоизображение было заменено звуковой живописью, скульптурность характеристик — сюжетным репортажем. Выбор сюжета, программы, имеет, несомненно, принципиальное значение и определяет истинную музыкальную ценность симфонического произведения. Следование программе открывает перед композитором неограниченные возможности либо для реалистической, близкой к жизни музыки, либо для музыки пассивной, зависимой от избранного сюжета. С точки зрения критического реализма только в некоторых сочинениях Штрауса программность является удовлетворительной; содержательность часто отстывает перед занимательностью, тематика представляется ограниченной определенной эпохой. Все это значительно опаснее для этого жанра, чем для музыкального театра.

Необходимо опровергнуть ряд предубеждений, бытующих в отношении «симфонических поэм» композитора. Правда, Штраус превзошел Листа в искусстве пластической иллюстрации, но это умение создавать звучащие характеристики глубоко коренится в самом существе музыки. Хотя живописная, описательная сторона занимала все большее место в его творчестве, все же программное содержание было только предлогом для выражения музыкальных идей, для мелодическо-тембровой эволюции. Следует обратить внимание на тонкую иронию, с которой Штраус говорил о программной музыке: она является «браным словом в устах всех тех, кому ничего своего не приходит на ум...» В 1929 году, когда композитор энергично выступил против упреков, раздававшихся по поводу разного качества мелодики в его творчестве, им были написаны следующие слова: «Программная музыка только

тогда возможна и представляет собой произведение искусства, когда ее автор является прежде всего музыкантом, одаренным фантазией и мастерством. В противном случае он шарлатан, ибо ценность программной музыки определяется прежде всего силой и значением музыкального вдохновения...» В годы создания поэмы «Так говорил Заратустра» он написал следующие многозначительные слова: «Я — всецело музыкант, и любые программы являются для меня только побуждением к созданию новых форм и ничем больше».

В августе 1888 года молодой Штраус отправил Бюлову письмо, которое может претендовать на всеобщее внимание по содержащимся в нем высказываниям. «По моему мнению, только преемственная связь с такими сочинениями Бетховена, как «Кориолан», «Эгмонт», «Леонора № 3», соната «les Adieux», вообще с Бетховеном последнего периода его жизни, все произведения которого, по моему мнению, не могли бы возникнуть без поэтических сюжетов, может обеспечить для нашей инструментальной музыки возможность самостоятельного дальнейшего развития в течение еще некоторого времени. Если у меня не хватит художественной силы и дарования, чтобы на этом пути совершить что-либо плодотворное, тогда лучше удовлетвориться великой Девятой симфонией с ее знаменитыми четырьмя частями. Не вижу, почему мы должны, не испытав свои силы и не узнав, способны ли мы самостоятельно творить и подвинуть искусство вперед хотя бы только на один шаг, тотчас скатываться на позиции эпигонства и заранее становиться на точку зрения эпигонов. Если же ничего не получится, ну что же, даже в этом случае я считаю, что лучше, не отступая от своих настоящих художественных убеждений, сделать неправильный шаг, идя по ложному пути, чем сказать что-либо никому не нужное, идя по старой проторенной дорожке... После симфонии f-moll я ощущал все возрастающее противоречие между музыкально-поэтическим содержанием, которое я желал довести до слушателей, и доставшейся нам в наследство от классиков формой сонатного Allegro с его тремя разделами. У Бетховена музыкально-поэтическое содержание почти полностью совпадало с сонатной формой, которую он довел до высшего совершенства. Если автор

хочет создать произведение искусства единое по своему настроению и структуре и стремится к тому, чтобы это произведение произвело на слушателей пластическое впечатление, — все то, что он задумал высказать, должно также в пластических образах пройти перед его духовным оком. А это возможно только при условии оплодотворения поэтическим замыслом, независимо от того, будет ли этот замысел облечен в форму программы и приложен к музыке или нет. Я считаю, что каждый новый сюжет требует создания соответствующей формы, и именно такой творческий метод является истинно художественным. Разумеется, создание законченной и совершенной формы является очень трудным, но зато тем более привлекательным делом...»

В тесной связи с этими словами находится следующее письмо Штрауса, написанное в марте 1890 года Яну Л. Белле по вопросу об «абсолютной» и «выразительной» музыке. «Представители местного музыкального мира разделяются на две группы. К одной принадлежат те, для которых музыка является выразительным средством, и они обращаются с ней как с разговорным языком, но используют ее только для выражения всего того, что не может передать живая речь. Вторая группа рассматривает музыку как «звучащую форму». Композиторы, принадлежащие к этой группе, кладут в основу сочиняемого произведения тему обобщенного характера, а затем развивают ее по всем правилам поверхностной музыкальной логики, лишенной, с моей точки зрения, какого бы то ни было смысла, поскольку я теперь признаю только логику поэзии. Программная музыка! Настоящая музыка! Абсолютная музыка! Изготовление такой музыки при помощи рутинных правил и ремесленной техники доступно любому мало-мальски музыкальному человеку. Первое: истинное искусство! Второе: искусность! Наша сегодняшняя музыка, как это ни странно, приняла за исходную точку второй номер, и только благодаря Вагнеру и Листу она вполне сознательно устремилась к своему истинному назначению. Поэтому мы, молодые музыканты, все еще начинаем с номера два, пока не догадываемся, что это еще не музыка, а «точнейшее выражение музыкальной мысли», которая сама должна создать для себя форму. Каждая новая мысль должна быть выражена в свойственной ей

новой форме, таково основное условие создания музыкального произведения».

Молодой Штраус все время шел по следам «поэтической мысли» Бетховена. (Тот факт, что позднее, в годы зрелости, композитор решительно придерживался ортодоксального толкования бетховенских произведений, данного Шерингом, не меняет картины). Однако при воплощении своих программ в симфонической музыке он действовал совершенно иначе, чем Бетховен. Штраус искал новые, подходящие формы для осуществления своих программных замыслов; у Бетховена, напротив, программа или заголовок частей навряд ли оказывали влияние на форму произведений. Эту существенную разницу необходимо признать.

Многие не верят в то, что Штраус не придавал большого значения изданию печатных программ пояснительного характера. «Я вообще не люблю программ. Одному они обещают слишком много; на другого они оказывают слишком большое влияние; третий утверждает, что программа мешает работе его собственной фантазии; четвертый предпочитает лучше ни о чем не думать, чем раздумывать о том, что продумано до него другим; пятый находит другие предлоги — одним словом программы несвоевременны» (1907 год). Однако концертная практика, как это ни странно, была иной. Даже слушая такие произведения, как «Смерть и просветление» или «Тиль Эйленшпигель», в которых все неопределенное и сомнительное делается ясным из убедительного текста программы, кстати сказать, составленной композитором позднее, этими благожелательными предписаниями не пользовались. Правда, сам Штраус почему-то не сумел занять совершенно ясную позицию в этом важном вопросе. В своем стремлении оказать помощь не искушенной в музыке, неподготовленной массе он, к сожалению, вовлекал слушателей в «охоту за картинами» и тем самым принес себе вред. Для того чтобы понять его симфонические поэмы, вполне достаточно заглавий, которые говорят сами за себя: «Дон-Жуан», «Дон-Кихот», «Домашняя симфония», «Альпийская симфония»... Этого достаточно для того, чтобы музыкальные впечатления превратились в конкретные образы.

В июле 1905 года, в год появления «Саломеи», Штраус с полной ясностью изложил свои взгляды по этому вопросу в письме к Ромену Роллану. Однако и в этом письме он уклонился от окончательных выводов... Вот что он писал Роллану: «Милый друг! Сердечно благодарю Вас за письмо. Возможно, что Вы и правы в отношении программы «Домашней симфонии». В этом отношении Вы единодушны с Густавом Малером, который вообще полностью осуждает программы. Но ведь я: 1) не сопровождал «Домашнюю симфонию» какой-либо программой; 2) Вы сами, как мне кажется, создали себе ошибочное мнение о цели подобной программы... Для меня поэтическая программа является не чем иным, как творческим поводом для создания выразительной формы и для музыкального развития моих ощущений, а не просто музыкальным описанием известных жизненных событий, как Вы предполагаете. Ведь это полностью противоречило бы духу музыки. Однако для того чтобы музыка не стала жертвой произвола и не расплылась в безбрежности, она нуждается в определенных границах, и эти границы создает программа. И для слушателя подобная аналитическая программа должна быть не более чем своего рода сдерживающей опорой. Пусть ею воспользуется тот, кого она интересует. Тот, кто действительно умеет слушать музыку, по-видимому, не будет в ней нуждаться... Я охотно последую Вашему совету не издавать в Париже никаких программ. Но верите ли Вы в то, что парижская публика достаточно созрела, чтобы слушать без путеводителя симфонию продолжительностью в три четверти часа?.. Заранее примите благодарность и сердечный привет от искренне Вам преданного доктора Р. Ш.»

Программа не должна быть положена на музыку, но она должна способствовать возбуждению музыкального вдохновения. Вместе с тем она является и пробным камнем для идейного и эмоционального содержания произведения, для решения вопроса, является ли оно реалистическим или натуралистическим.

В своих лучших симфонических поэмах («Дон-Жуан», «Тиль Эйленшпигель», «Дон-Кихот») композитор изобразил в виде живых музыкальных картин реальные явления и впечатления, полученные им от прочтения

литературного текста, положенного в основу этих произведений. Умеренно пользуясь описательными звуковыми средствами, Штраус во всех этих поэмах отдавал предпочтение собственно-музыкальным структурным закономерностям. Каждый раз повторявшиеся возражения против немногих чисто натуралистических эпизодов в этих партитурах (дребезжание разбитых горшков и смерть на виселице в «Тиле», бляные баранов и бой с ветряными мельницами в «Дон-Кихоте») раздражали Штрауса в течение всей его жизни. На самом деле он лишь от случая к случаю прибегал к помощи связанной с сюжетом «звуковой живописи», являющейся спорным эстетическим методом и справедливо названной Э. Г. Мейером «музыкальной прихотью». Композитору уже приходилось спорить по поводу подобных упреков, раздававшихся в его адрес, когда впервые была исполнена его пьеса «Из Италии». В письме к Карлу Вольфу он тогда писал: «Когда современного композитора, учителями которого были классики, особенно Бетховен последнего периода, и Вагнер и Лист, считают способным щеголять пикантностью музыкального колорита и блестящей оркестровкой, то это просто смешно, особенно когда речь идет о произведении, исполняющемся в течение трех четвертей часа. Ведь в наши дни и то и другое под силу любому успевающему ученику консерватории». Только в более поздних произведениях с их самодовлеющей программой возник перевес сюжета над содержанием. Только в таких произведениях, как «Жизнь героя» и «Домашняя симфония», являющихся огромного масштаба автопортретами, а также в панорамной «Альпийской симфонии» реалистическая поэтическая идея оказалась заслоненной непомерно выпяченными личными переживаниями. В более поздних по времени симфонических сочинениях Штраус занимался исключительно собственной личностью и своим непосредственным окружением; тем самым он неизбежно отдалялся от взглядов теоретика натурализма Арно Хольца, утверждавшего, что «искусство стремится вновь стать природой. Оно станет ею в меру имеющихся средств и умения ими пользоваться». По Хольцу для личного «я» художника в искусстве нет места, и он превращается в простого зрителя или регистратора. Для Штрауса любое

описание природы является субъективным признанием, личным переживанием. По поводу неоспоримой разницы, существующей между природой и искусством, Штраус говорил буквально следующее: взгляд зрителя сознательно направляется на какую-то часть сюжета, подлежащего описанию, и поэтому только часть действительности «вновь становится природой». В его симфонических поэмах (в противовес операм) изобразительные средства становились не проще, а, наоборот, все более усложнялись. Внутренняя необходимость превращалась во внешний эффект, из музыкальной картины возникало колоссальных размеров звуковое полотно.

Штраус очень хорошо понимал опасность, таившуюся в злоупотреблении излишне «настоящей» звуковой живописью. Он отдавал себе отчет в том, что чисто музыкальная ценность его программных симфонических сочинений будет возрастать по мере того, как перестанут выдвигаться на передний план музыкально-красочные эффекты. Если в 1911 году, отвечая на один вопрос, он без стеснения заявил: «По моему мнению, все, что угодно, можно передать в музыке, когда композитор обладает необходимым талантом», то в старости, когда ему было шестьдесят семь лет, он уже говорил иначе. «Просто неверно, будто можно сочинять все что угодно, если подразумевать под словом сочинять перевод на символический язык музыки мыслей и эмоций. Разумеется верно, что с помощью звуков можно рисовать (главным образом определенные движения), но при этом всегда существует опасность, возложив на музыку слишком много упований, впасть в голое подражательство природе. А тогда, независимо от ума, души и технического умения, получится всего лишь второсортная музыка».

Прискорбно, что Штраус очень часто позволял себе различные произвольные высказывания, которые дают возможность поставить под сомнение эти его взгляды. Однако в данном вопросе прежде необходимо разобраться. В этом отношении вполне достоверным свидетельством является один разговор, преданный гласности Альбертом Гутманом из Вены, в котором отразилась присущая композитору несколько наивная самоуверенность. «Однажды Штраус обедал у нас; это было вскоре после исполнения

его «Домашней симфонии» в Венской филармонии. Вскоре разговор зашел о так называемых «музыкальных иллюстрациях» и, к моему изумлению, он высказался следующим образом: «Я считаю, что возможность выразить в звуках события внешней жизни является величайшим триумфом музыкальной техники», — и он продемонстрировал это, положив рядом вилку и нож. «Видите, получился небольшой шорох; суметь воспроизвести этот шорох со всеми его характерными особенностями так, чтобы у слушателя не осталось и тени сомнения, для этого требуется большое искусство и техника. Вот этого мне хотелось бы добиться!...». Эти слова выражают радость по поводу собственных технических возможностей, по поводу способности выиграть для музыки даже такие антимузыкальные звуки, как полоскание водой горла или шум водопада. Трудности не только не пугали его, но решительно доставляли ему удовольствие. Для Штрауса искусство означало «уметь» и даже «все уметь»: недаром он однажды сказал в шутку: «Кто хочет стать настоящим музыкантом, тот должен уметь положить на музыку даже меня» (Цвейг).

Необходимо, однако, с осторожностью относиться ко всем этим высказываниям несколько иронического порядка, которые подчас являлись лишь результатом минутного настроения. Даже в серьезных научных музыковедческих трудах время от времени упоминается известная «кружка пива», которую Штраус хотел настолько правдоподобно изобразить в музыке, чтобы каждый слушатель мог распознать, является ли пиво пильзенским или кульмбахским. С наименьшей настойчивостью в литературе о Штраусе повторяется легенда о «таблице логарифмов», превращение которой в легко уловимую музыку представлялось ему якобы благодарной задачей. В том же духе выдержаны и всевозможные остроты, приписываемые композитору. Одному североамериканскому репортеру, пристававшему к нему со всевозможными вопросами по поводу содержания «Домашней симфонии», он ответил, что в последней он, Штраус, показан в своем рабочем кабинете во время творческого труда, а также и «без пиджака на балконе». Моттлю он снова как-то остроумно сказал, что в «Дон-Жуане» одну из жертв соблаз-

нителя он изобразил настолько реально, что каждый слушатель должен ее узнать по красно-рыжим волосам...

Таков Тиль Штраус!

Во всяком случае бесспорно, что свою музыку он всегда создавал, исходя из вполне вещественных представлений. Видеть музыку ушами... По своей наглядности и способности продумывать все до деталей она является идеалом музыки для звуковых фильмов. (Не так давно была сделана попытка превратить в звуковой фильм «Альпийскую симфонию», и только война помешала довести эту попытку до конца.)

По поводу «Жизни героя» еще Дебюсси сказал, что она напоминает ему «книгу с иллюстрациями, кинофильм». Современная музыкальная эстетика, конечно, окажет предпочтение тем произведениям, в которых иллюстративность не перевешивает в такой степени и в которых передаются не чисто зрительные впечатления, но воплощена программная идея, реалистические образы. Сюжетные элементы и содержание должны соответствовать друг другу. Проблема живописности звуковых символов в музыке Штрауса заключается не в самом факте их существования, а в ее функции («Машина для изображения ветра?» — заметил Дворжак во время беседы о «Дон-Кихоте». «Почему же нет? Дело только в том, достигает ли композитор желательного эффекта»). Что именно хотел Штраус выразить в своих звуковых картинах? Безусловно, ничего подавляющего, чрезмерного, не драму, несмотря на сюжет «Макбета», не философию, несмотря на заглавие «Заратустра», не идиллию, несмотря на название «Домашняя симфония», а жизнеощущение современного буржуа на исходе столетия. Не артистическая самоцель, а художественное впечатление и человеческие переживания, не игра случая, а стремления и труд. Друг его молодости Тюилле словно предвидел и предчувствовал характер его будущих опер, когда сказал: «Тот, кто в наши дни сочиняет симфонические поэмы, руководствуется только чисто артистическим побуждением подражать; Штраус единственный, кто вступил на этот путь, исходя из внутренней необходимости и тяжелой внутренней борьбы... Когда-нибудь вы будете изумлены тем, как далеко пойдет этот человек».

ПЫЛ МОЛОДОСТИ

Первые самостоятельные шаги в области «изобразительной музыки» молодой Штраус сделал, когда ему не было еще двадцати двух лет: симфоническая фантазия «Из Италии» была плодом его первой поездки в Рим и Неаполь. Очень высокий, непомерно худой третий капельмейстер Мюнхенской придворной оперы в результате болезни легких должен был выехать на юг, и впечатления от этого путешествия нашли свое отражение в «Симфонической фантазии». Именно впечатления! Внимательный слушатель найдет не так уже много «итальянского» в этом произведении, в котором еще очень заметно влияние старой программной музыки, описывавшей настроения (исключением является финальная часть, названная композитором «Неаполитанская народная жизнь», где слышатся отзвуки популярной мелодии «Funiculi-funicula»). То, что удалось создать совсем еще молодому композитору под впечатлением поездки по Средней и Южной Италии при помощи большого, но не очень большого оркестра, является отражением его искреннего отношения к веселому южному миру — произведением в духе красочного и жизнерадостного мюнхенского «Сецессиона». В самом деле, в этой итальянской фантазии заложен хороший заряд чисто баварской уверенности в собственных силах; музыка не отличается глубиной, ее корни близки от поверхности, поэтому она передает во многом зрительные впечатления. Во всем чувствуется переходный период. Штраус еще не может отрешиться от традиционной четырехчастной формы, испытанной им в двух ранних симфониях на заре его творческой деятельности. Крайне характерны заголовки, тотчас про-

буждающие у слушателей образные представления; молодой композитор придерживался при обозначении своих «картин» традиционной для симфонии терминологии: «В Кампанье», Andante, «Среди руин Рима, фантастические картины исчезнувшего великолепия, грустные чувства и скорбь среди солнечной современности», Allegro molto con brio, «На берегу в Сорренто», Andantino, «Неаполитанская народная жизнь», Finale, Allegro molto, Presto (он сам написал в 1889 году для «Allgemeine Musikzeitung» обстоятельный разбор произведения).

«Исполнение моей фантазии об Италии, — сообщал Штраус непосредственно после премьеры в Мюнхене в 1887 году своему дяде Гербургу, — вызвало много шума, всеобщую ярость и возмущение тем, что я пытаюсь пойти своим собственным путем, создаю новые формы и заставляю лентяев ломать себе головы. Первые три части еще имели посредственный успех; по окончании последней, называющейся «Неаполитанская народная жизнь» и довольно-таки бешеной (впрочем, в Неаполе и действительно царит немалая кутерьма), наряду с оживленным одобрением раздался также и изрядный свист, что, разумеется, меня очень развеселило...» По-видимому, мюнхенские недоброжелатели обрушились на заключительную часть в связи с ее беспечно дерзким характером. Впоследствии сам Штраус охотно рассказывал про остроту пианиста Гибеля, сказавшего, что, судя по финалу, композитор побывал в Неаполе сразу после эпидемии холеры... Через несколько месяцев после первого исполнения «Из Италии», вызвавшего столько ожесточенных споров, Штраус решился высказать свой голос. Он выступил против «ужасной неспособности к суждению и бестолковости» той части публики, которая обратила внимание на «второстепенные детали, возможно и ослепляющие» и, в результате, ошиблась в оценке истинного содержания всего произведения. «Его суть в ощущениях, вызванных видом великолепных красот природы Рима и Неаполя, а не в описании этих красот... музыкальные «Бедекеры» Южной Италии я уже читал».

«Из Италии» близка по духу симфонии A-dur Мендельсона и ранним сочинениям Брамса. Это произведение еще не является откровением, в лучшем случае это начало нового пути. Споры привели к тому, что имя молодого

мюнхенского композитора стало хорошо известно в международных музыкальных кругах. Но время высказалось против «Итальянской фантазии», главным образом потому, что за ней последовали более значительные, более жизненные сочинения, избаловавшие дирижеров. Тем не менее это произведение, в котором мечтательное настроение, навеянное покоем «Кампаньи», все больше и больше оживляется с тем, чтобы в последней части перейти в блистательную, полную юмора игру красок неаполитанского фольклора, содержит множество привлекательных черт (мелодию тарантеллы, звучащую в коде, Штраус услышал в Сорренто). Здесь композитору удалось занять первый рубеж на пути от формально-красивой к значительной, содержательной и прекрасной музыке. Впервые Штраус зарекомендовал себя как колорист, показал начатки того чеканного стиля, которым впоследствии овладел с такой очевидной уверенностью. («Это произведение принадлежит к числу труднейших в современном концертном репертуаре и, к сожалению, может быть по-настоящему хорошо исполнено только первоклассным оркестром под управлением гениального дирижера», — писал молодой композитор в 1887 году Шуху.) Вторая часть, «Среди руин Рима», была набросана Штраусом в термах Каракаллы; она пленяет слушателя своеобразной стремительной темой, исполняемой трубами и напоминающей тему природы из «Заратустры». «На берегу в Сорренто» — третья, медленная часть: музыка словно насыщена ярким солнечным светом, слышится шум волн. Даже такого признанного мастера музыкального импрессионизма, как Дебюсси, восхитила «благотворная красочность» этого музыкального этюда Штрауса, в котором впервые выявилась типичная для его позднейшего творчества широкая напевность. Штраус в то время сознательно воздерживался от натуралистической музыкальной изобразительности и приближался к точке зрения, высказанной Бетховеном применительно к «Пасторальной симфонии». Критическое замечание, сделанное Бюловом при получении посвященной ему партитуры о том, что композитор «использовал возможности музыки до предела (в области красоты)», смягчается выраженным им восхищением «перед богатством вымысла и изобретательности». Слабая сторона этого симфонического сочинения

заключается в том, что мотивы, отражающие сентиментальное созерцание природы, в нем наивно перемешаны с разудальными мелодиями уличных песен. Эстеты, вероятно, никогда не пожелают примириться с таким сочетанием.

*

Начинающий свою жизнь, полный сил молодой человек увлекся образом «Дон-Жуана» в изображении поэта Ленау и сумел заразить своим увлечением слушателей.

Итак, на приступ за сердцами милых,
Пока огонь еще играет в жилах!

Под таким девизом совершил свое триумфальное шествие по всему свету этот гимн страсти, эта симфония любовного жара. Слушать «Дон-Жуана» — это значит вновь и вновь восхищаться обольстительными звуками «симфонической поэмы для большого оркестра». Созданное двадцатичетырехлетним композитором произведение гениально по гибкости и стройности звучания, по разнообразию ритма и выразительности, по яркости колорита. В более зрелые годы, когда окрепло мастерство и появился большой опыт, Штраус иногда вновь достигал такой высоты, но превзойти ее ему не удавалось. Это квинтэссенция его музыкального творчества, произведение, утвердившееся, несмотря на часто менявшиеся стили и вкусы эпохи, по сегодняшний день, пережившее многое из того, что претендовало на ценность и даже на вечность. Это шедевр молодого маэстро, полный кипучей жизненной силы и неиссякаемой жизнерадостности! Это поэма о любовном блаженстве, но отнюдь не о любовном пресыщении, как можно было бы подумать, читая стихи поэта мировой скорби Николауса Ленау, вдохновившие Штрауса на создание «Дон-Жуана». Это сочинение, в котором молодой представитель бури и натиска свел свои счеты с притворно-добродетельным буржуазным обществом, с «пивным болотом» того периода жизни, когда он был дирижером Мюнхенской оперы, и вулканическим огнем своей музыки показал, что льющая через край жизненная мощь воздействует сильнее, чем вечное недовольство и прозябание. Это произведение, отражающее эпоху.

Когда раздались полные огня первые упоительные такты, перед слушателями открылся новый мир. Так восприняли музыку «Дон-Жуана» современники, и ее очарование сохранилось до наших дней. Однако любовная тоска, страстные желания, их исполнение, сдерживаемое горение этой музыки делаются понятными только из содержания избранных композитором трех глав одноименной поэмы Ленау. (Он настоял, чтобы в программе концерта Берлинской филармонии, в котором впервые исполнялся «Дон-Жуан», были приведены «только те стихи Ленау, которые значатся на первой странице партитуры», но «без какого-либо тематического анализа».) Драматический фрагмент Ленау показывает преследуемого ненасытным вожделением героя, который, переходя от возбуждения к отвращению, изливает не покидающее его любовное желание в следующем признании:

Волшебный круг без края и предела
Столиких женских чар души и тела
В кипучей страсти облететь хочу я
И смерть принять в последнем поцелуе.
О, всюду побывать; пасть на колени
Пред каждой, что красой тебя пленила,
И победить, хотя бы на мгновенье!

Да, страсть всегда нова, она не может
К одной возникнуть и другой достаться,
Ей надо умирать, чтоб вновь родиться,
И внявших ей раскаянье не гложет.

Мысль поэта ясна: беспредельно возросшему желанию должен быть противопоставлен общественный порядок, сверхчеловеку — общество, вечному вожделению — благоразумное терпение. Но на Штрауса метафизические взгляды Ленау не оказали влияния. Его «Дон-Жуан» не является вместе с тем ни симфонической копией гениально-чувственного героя моцартовской оперы, ни отражением поэтических произведений Кальдерона, Мольера, Э. Т. А. Гофмана, Пушкина и других, вплоть до Бернарда Шоу. Ему хотелось создать портрет Дон-Жуана в духе Слефогта, а не Ленау, портрет, сверкающий яркими красками радостного бытия, насыщенного чувственностью и эротизмом. Дон-Жуан аморален? Это человек, вкушаю-

ший жизнь во всей ее полноте и пестроте, покоряющий действительность, побеждающий в «битве за наслаждение», все вновь и вновь загорающийся новой страстью, пока не «сгорело все дотла, запас иссяк, и темным и холодным стал очаг...» Эта поэтическая идея, отнюдь не прикрывающая собой мрачную сторону проблемы в целом, позволила Штраусу найти для своего ослепительного произведения блестящий и подвижный музыкальный язык. В «Дон-Жуане» Штраус с чисто юношеской буйной силой продолжил линию Берлиоза-Листа. Он мог еще воздерживаться от всего описательного. Штраус не «изображал» чувственное упоение в виде натуралистических картин, а «выражал» его реальную страстность. Собственная значимость тем музыки «Дон-Жуана» достаточно сильна сама по себе, чтобы предотвратить возможность ее растворения в натуралистическом описательстве. Наиболее прекрасные из этих чрезвычайно пластических тем были созданы Штраусом во время его путешествия по южным странам. Блеск и убедительность, с которыми эти темы были введены в симфоническую картину и получили свое развитие обнаруживают мастерское единство поэтического содержания и совершенство музыкальной формы. Написанный в свободной форме сонатного Allegro «Дон-Жуан» по своему большому размаху и приподнятости представляет собой наиболее законченное из всех симфонических произведений Штрауса.

Какое множество мелодических образов! Какой вакхический огонь! В первых же смело звучащих модуляциях начальных тактов ярко освещен образ вечно стремящегося вперед героя. Затем неистовый обольститель, мечущийся между желанием и наслаждением, появляется перед слушателем в образе триумфатора (первая тема E-dur). Три женщины очутились на пути Дон-Жуана. Приближается Церлина, пугливая и нежная. Восхитительное скрипичное соло указывает на предстоящее появление красивой, мечтательной женщины, которой угрожает опасность стать жертвой авантюриста.

Обольстительная скрипичная кантилена и благородный контрапункт валторны — его признание в любви к ней. Нежная, словно вздох, мелодия гобоя (побочная тема) представляет донну Анну, которая отныне очаровала Дон-Жуана.

на. Этот эпизод внезапно прерывается второй темой Дон-Жуана, преисполненной бетховенского величия, «очень энергично» вспыхивающей в унисон у валторн. Эта музыкальная тема победоносного жизнелюбия принадлежит к числу гениальнейших, наиболее вдохновенных у Штрауса. Зенит достигнут. Дон-Жуан приходит в себя. Финал, когда, чувственное опьянение угасает. После динамического нагнетания, создающего предельное по насыщенности великолепное звучание всего тематического материала, угасающий в финале минорный аккорд сводит на нет почти непрерывное напряжение.

Создав «Дон-Жуана», молодой немецкий композитор обрел твердую почву под ногами. Одновременно он уверовал в свое умение обращаться с современным оркестром, использовать все его возможности. И все это в 24 года! Он был глубоко удовлетворен тем, что его первый юношеский штурм удался, и он овладел намеченной высотой. Широкая публика и знатоки были на его стороне. Такую примерно картину ему рисовало воображение, когда он задумывался о том, что его ожидает в будущем. «Все звучит великолепно, с невероятным пылом и пышностью, — писал он в 1889 году отцу под впечатлением первых репетиций, состоявшихся в Веймаре, — эта штука произведет здесь фурор... Хорошо, что сама по себе партитура не так уж трудна, хотя и требует большого напряжения; неважно, будет ли на 50 нот больше или меньше...» Два дня спустя, в другом письме, он называл свое детище «великолепной шуткой». После премьеры, состоявшейся под его управлением, он с обоснованной гордостью писал: «Дорогой папа! «Дон-Жуан» имел грандиозный успех, музыка звучала волшебно, все прошло образцово и вызвало неслыханную для Веймара бурю аплодисментов».

*

Шаг от греховного brío «Дон-Жуана» до безумного «Макбета» можно сравнить с переходом от «Саломеи» к «Электре». Переливающиеся яркие краски сменились строгим мелосом, вместо пыла хроматики — классически суровые очертания. Новая «симфоническая поэма для большого оркестра» (по трагедии Шекспира) имеет запутанную историю. В своей окончательной редакции «Мак-

бет» является не первым, а третьим по счету симфоническим произведением Штрауса. Однако сюжет Шекспира был первым, воспламенившим фантазию молодого Штрауса, в то время последователя Листа и новонемецких идей. Ранние наброски, сделанные в Мюнхене в 1886 году, были позднее в большей своей части использованы, и лишь заключительная часть была написана заново. В поэме много «тристанизмов», но ее почти абстрактный стиль выдает влияние Брамса; в целом она принадлежит к числу партитур, которые ритмикой и гармонией привлекают специалистов, но не завоевывают симпатии публики. По своей окраске, выдержанной в мрачных тонах (гениально применены басовые трубы), по последовательности мыслей «Макбет» в художественном отношении стоит, возможно, выше, чем «Смерть и просветление». Однако он лишен того специфически штраусовского блеска и сияния, которыми насыщен «Дон-Жуан». Может быть, это и является причиной пренебрежительного отношения дирижеров и оркестров к этой пьесе.

Штраус в свои молодые годы был ревностным любителем театра, и трагедия Шекспира произвела на него глубокое впечатление. Драма великого британца оказалась богатой пищей для воображения композитора. Он предполагал сделать из пяти актов трагедии предельно сжатую «музыкальную картину», в центре которой находились бы оба главных действующих лица: демонический герой Макбет и леди Макбет, роковая подруга убийцы и идейная вдохновительница его преступления. Штраус отказался от издания подробной программы к своему «Макбету» и ограничился тем, что в двух существенных местах партитуры зафиксировал свои указания. При появлении основной темы, выражающей упрямство Макбета, с ее широкими мелодическими ходами, темы, которая позднее неожиданно появляется у басовых инструментов в облике, поистине внушающем ужас, записано имя главного героя. Затем, рядом с темой лицемерной леди, возвещаемой деревянными духовыми инструментами, цитируются следующие слова Шекспира:

Спешь сюда: в твой слух пролью я смелость
Моей души и бодрыми словами

Заставлю взять златой венец. Судьба
И духов сонм тебя уже венчали*.

Звучат новые темы супружеской любви и разрушительных сил войны, ужаса и сомнения. С большим мастерством осуществлена контрапунктическая обработка всего необычайно характерного материала, в частности сочетание мотивов любви и мести. Композитор сумел найти своеобразные блеклые краски для передачи всего того мрачного, неподвижного, лишенного эротики, чем насыщена музыка, не прибегая при этом к натуралистическим, иллюстративным средствам (здесь впервые Штраус применил тройной состав деревянных инструментов в оркестре, столь восхищавший его в «Лоэнгрине»). «Макбету» свойственна некоторая «дробность» в духе Берлиоза, определяющаяся, вероятно, безоговорочным реализмом сюжета, который едва ли может претендовать на «красоту» линий. Когда Бюлов знакомился с первой редакцией музыки, он назвал ее «Макбетовским варевом кухни ведьмы». Сам Штраус вполне сознавал, что идет по новому пути. Своему благожелательному консультанту Бюлову он говорил о новой партитуре с ее «резким и жутким содержанием» как о «наиболее самостоятельном и целеустремленном произведении» из всех, которые были им созданы до той поры.

Не появился ли «Макбет» на свет преждевременно? Штраус признался, что «Бюлов советовал переработать поэму, чтобы она соответствовала стилистическим принципам истинной программной музыки...» Придерживавшийся ортодоксальных взглядов в вопросах программной музыки, он обратил внимание на то, что в первоначальной редакции «Макбет» заканчивался триумфальным маршем Макдуфа. По словам Штрауса, «Бюлов, который и без того был вне себя от диссонансов «Макбета», совершенно правильно заметил, что заключительный триумфальный марш (D-dur) Макдуфа является бессмыслицей. Увертюра к «Эгмонту» может заканчиваться триумфальным маршем Эгмонта, но «Макбет» ни в коем случае не может заканчиваться триумфом Макдуфа». Штраус последовал совету

* В. Шекспир. Макбет. Перевод А. Кронеберга. Государственное издательство, М., 1929, стр. 24.

своего учителя и заново переделал финал партитуры (исключительный случай в его симфонической практике), закончив его трагической смертью Макбета. Еще раньше он говорил Риттеру, что «не вполне удовлетворен оркестровкой. Во многих местах из-за изобилия средних голосов главные темы не получаются столь пластичными, как мне хотелось, и вообще я пришел к заключению, что всю пьесу следует полностью переделать...» «Макбет» номер два, исполненный впервые в 1890 году в Веймаре, переубедил и Бюлова, и его письма к жене по поводу исполнения поэмы в Гамбурге содержат экзальтированные оценки: «Ты знаешь, хотя «Макбет» ошеломляет и поражает, это все же гениально... Звучал он потрясающе...» И все же не следует закрывать глаза на тот факт, что за первоначальным замыслом Штрауса скрывалась крайне смелая реалистическая концепция: показать, как после трагической мужественной гибели героя прорываются наружу силы жизни.

*

Симфоническая поэма «Смерть и просветление» отдает дань царившим в конце XIX века настроениям, которым был подвержен и сам композитор. Молодой Штраус, достигший в ту пору полной уверенности в своем мастерстве, несомненно, в последние годы своей дирижерской деятельности в Мюнхенской опере, находившейся в состоянии застоя, переживал душевный кризис. Его здоровая натура не осталась незатронутой грустными настроениями «Тристана». Изучение Шопенгауэра и других философских учений пессимистического направления на какое-то время парализовало его внутренние силы. Как это ни странно для музыканта в возрасте двадцати пяти лет, но его мысли уносились в потусторонний мир. Его, еще только что стремившегося идти по пути Брамса, смутил дух уходящего столетия, в котором «так много грусти примешивалось ко всей нашей деятельности». «Макбет» пока что безропотно покоится в моем столе, а все имеющиеся в партитуре диссонансы пытаются тем временем пожрать друг друга», — писал Бюлову в августе 1888 года удрученный плохим настроением Штраус. Было бы неоправданным с научной точки зрения устанавливать связь между внешними жизнен-

ными обстоятельствами, собственной болезнью или заболеваниями друзей и созданием «Смерти и просветления». Поэма была закончена в Веймаре. В действительности ее нельзя рассматривать как воспоминание: она является видением, идеалистическим представлением об «избавлении от мира, его просветлении».

Впервые композитор создал свою новую «симфоническую поэму для большого оркестра» не на основе чувственных восприятий или литературного произведения. Сюжет, идея сочинения, которому всегда обеспечен большой успех, принадлежали Штраусу. В нем показаны страдания и умирание стремящегося к избавлению от мучений героя, перед глазами которого проходят неотвязные картины горя и счастья, пережитых в молодости. К первому исполнению пьесы в Эйзенахе, в 1890 году, была издана программа со стихотворением Александра Риттера, в котором все эти душевные переживания были воплощены в довольно банальные слова. Небезынтересно, что это стихотворение отнюдь не было положено в основу произведения. Напротив того, оно было написано Риттером после того, как он прослушал музыку. После третьего исполнения поэмы была изменена редакция стихов, и они были предпосланы партитуре в качестве эпиграфа. (Впоследствии, при переиздании партитуры, Штраус вновь значительно сократил и переделал стихотворный текст.) Если не говорить о Ганслике, который в отношении Штрауса является мало авторитетным критиком, то это изменение прошло незамеченным даже для Роллана. Во всяком случае тот факт, что стихотворение появилось после музыки, еще не доказывает, что Штраус (которому, говорят, мерещилась борьба двух душ в собственной груди), создавая «Смерть и просветление», не имел в виду никакой заранее обдуманной программы. Именно в этой вещи, наряду с общим поэтическим замыслом, в каждом такте чувствуется реальная действительность. Штраус описывал не только смерть, но и процесс умирания. (В 1894 году он писал Хаусэгеру: «Лет шесть тому назад у меня мелькнула мысль изобразить в симфоническом сочинении смертный час человека, который всегда стремился к достижению высших идеалов, т. е. художника».) С клинической точностью описывал композитор борьбу со смертью. Смысл медлительно стуча-

щего ритма начальных тактов предельно ясен. Галлюцинации и бред больного воспроизводятся с такой убедительностью, что кажутся физически ощутимыми. Комфортное симфоническое смертное ложе, подле которого развивается музыкальная драма, оставляет у слушателя до некоторой степени неприятное чувство. Оно не смягчается и тем, что в избранной Штраусом второй редакции стихотворного текста больной лежит «в бедной, маленькой камерке, освещенный слабым, тусклым светом...»

Если отвлечься от этого — поэма «Смерть и просветление» полна глубоко прочувствованной музыки, не лишенной воодушевления и обязанной своими решающими эффектами священным обрядам и гимнам. Примыкая по своей трехчастной форме к сонатному Allegro (со вступлением и торжественно звучащим эпилогом), она необыкновенно ясна как по своим мыслям, так и в музыкальном отношении. Неутомимые поиски «новой формы» на этот раз привели Штрауса к тому, что «основная тема появляется только в кульминационный момент, в середине». Широкий пафос, присущий партитуре, созданной по образцу «Тассо» Листа, торжественное величие при изображении смерти и просветления в немалой степени способствовали тому, что при появлении этого произведения многие увидели именно в нем наиболее популярное сочинение Штрауса-симфониста. Возможно, что общепонятная, благозвучная идеальная картина избавления от борьбы со смертью вызвала у них те же чувства, что и у Роллана, который указывал, что «Смерть и просветление» «является одним из наиболее потрясающих созданий Штрауса... вершиной определенной эпохи его жизни». В самом деле, широко разветвленная тема просветления, сопровождаемая звуками арф, нарастая, поднимается из глубины оркестра и постепенно переходит в величественный гимн, в полный мысли и света С-dur'ный апофеоз, «впечатляющая сила» которого не осталась скрытой и от отца композитора. (В противоположность более ранним произведениям новое в инструментовке этой пышной в звуковом отношении партитуре заключается в умеренном применении красок.) Когда несколько лет спустя поэма «Смерть и просветление» была исполнена оркестром Берлинской филармонии под управлением «примадонны Никиша», который «в такой дерзкой манере

расправился с ней», что Штраус был серьезно озабочен судьбой своего детища и тем, какой отклик такая интерпретация найдет у публики, композитор в письме к отцу сам пришел к заключению, что, «по-видимому, это произведение нельзя погубить!»

Мысли, послужившие Штраусу в качестве тематического материала, нельзя назвать особо значительными, но они отличаются замечательной пластичностью и изобразительной силой (как, например, удручающий мотив смерти). Идеальное полностью сливается в одно целое с образами действительности и, вероятно, этим объясняется непосредственность производимого впечатления. Очень трудно описывать эту волнующую музыку, в которой чувствуется большое влияние Вагнера. В начальном *largo*, вместе с двумя последними минорными аккордами, предвосхищающими позднейшую тему просветления, исчезают и неопределенные синкопические удары. Чарующая тема флейт с ласковой печалью возвышается над душным, угнетающим, давящим настроением, и воцаряется бесконечный покой, пока внезапное *fortissimo*—удар в литавры—не развязывает дремлющие страсти. Большое впечатление производит подготовка ко всему этому, а также нарастание лихорадки, передаваемое тремоло в басах, отнюдь не головокружительное, несмотря на *agitato*. Лишь постепенно начинают бушевать скрытые силы. Среди прелестных картин и бредовых фантазий галлюцинирующего появляется все усиливающийся мотив просветления, исполняемый медными духовыми и басами. Еще раз детские воспоминания заполняют сновидения больного; этот мотив был введен уже в начале в качестве «печальной улыбки». Страшное предостережение о приближающейся смерти излагается тромбонами. Наступает конец, «просветление», могучее нарастание сменяется изумительным угасанием. (Штраус впервые применил здесь образец лирически умиротворенного финала, которым впоследствии он любил заканчивать большинство своих симфонических произведений.) Пожалуй, ни в одном другом своем сочинении композитор не был так близок к мистицизму, как в этой поэме, которая, кстати сказать, уже несколько утратила свое значение в наши дни. Но даже и здесь, в этой наивно-упрощенной картине перехода человеческой души в потусторонний

мир, Штраус остался жизнелюбцем, отношение которого к этической стороне бытия явно далеко от шопенгауэровской философии. Он не мог пойти против своей природы.



«Веселые забавы Тилья Эйленшпигеля» превратились в скерцо. Юмор, не находивший себе до этого применения в симфонических поэмах, веселый смех, так хорошо соответствовавший баварскому музыканту Штраусу — они были здесь налицо! «Тилья» является художественным отражением богатого событиями Веймарского периода жизни Штрауса, который позднее Зейдль охарактеризовал как «период расцвета, невиданного со времен Листа». Неукротимая жизнерадостность, задор, сатира — вот чем наполнена музыка «Тилья». С кем только ни пришлось сводить счеты молодому композитору на этой стадии его бурного, жизнерадостного продвижения вперед? С ограниченными тупицами и отсталыми ретроgrадами, с «эстетам» и «вечными эпигонами», с дураками и сверхмудрецами. Он писал «Тилья», испытывая чувство радости, что теперь удалось отряхнуть от ног «старую веймарскую пыль традиций». Поток едкого юмора обрушился на ту неприглядную часть мюнхенской публики, которая «состояла из банкиров и коммерсантов дурного вкуса» и уделила слишком мало внимания его музыкально-драматическому первенцу — опере «Гунтрам». Так, Штраус открыто выразил свое презрение к мещанскому обществу и к филистерскому мировоззрению, презрение к «стране филистеров, глупости и умственной лени», о которой молодой энтузиаст Эллады за два года до этого (в одном из писем к Бюлову из Афин) не пролил ни единой слезы. Однако нельзя сказать, что сатира этого искрящегося умом программного музыкального произведения непримирима. Хитрец Тилья как вестник горькой правды, как мятежник — таким хотел Штраус воссоздать в своем мире звуков героя повестей, собранных францисканским монахом Томасом Мюрнером и впоследствии объединенных в старинной немецкой народной книге (обновленных Зимроком): всегда смеющийся, с шуткой на устах. (Нет никаких указаний на то, что композитор пользовался книгой об Эйленшпигеле де Костера, который

перенес народного героя в эпоху нидерландских освободительных войн.)

Уже само по себе заглавие звучит весело. «По старинным плутовским мелодиям — в форме рондо — для большого оркестра» — написано на титульном листе партитуры, причем слово рондо дано в старомодной транскрипции (не Rondo, а Rondeau). Забавный хоровод, облеченный в форму задорных, по-эйленшпигельски веселых мелодий, но, разумеется, весьма далекий от добрых, старых школьных форм. Пронырливый интриган, потешающийся над своими близкими, дословным исполнением получаемых от них приказаний показывающий им их собственную глупость и ничего не страшщийся, — таков образ Тиля, облеченный в блестящую музыкальную форму, с постоянно повторяющимся во всевозможных вариантах лейтмотивом. Зубоскальство, смелость и дерзость, не широкий юмор, а «всепобеждающий смех» — таковы свойства музыки, которую Вильгельм Фуртвенглер назвал «шуткой гения, достойной Бетховена».

Разумеется, не случайно образ бунтарского архиплута Тиля, родившегося около 1300 года в Брауншвейге, в течение нескольких лет привлекал к себе внимание композитора. Впервые он им заинтересовался в 1889 году, когда познакомился в Веймаре с оперой «Эйленшпигель» Кирилла Кистлера, беспомощный текст которой его насмешил. Вскоре после окончания «Гунтрама» он сам задумал написать либретто для комической оперы, но дальше первого акта дело не пошло. Штраус решил тогда на более сжатую форму симфонической поэмы. Тем не менее мысль об опере на сюжет Эйленшпигеля еще более укрепилась после полного успеха симфонической поэмы. Возник план оперы «Простак» на либретто Фердинанда фон Шпоркса. «Превосходное либретто друга Шпоркса понемногу начинает вызывать отклики в моей голове и в сердце, вызывает к жизни новые планы, которым, возможно, суждено осуществиться» (письмо к Шиллингу от 1896 года). Однако и на этот раз ничего не получилось.

В «Тиле Эйленшпигеле» идеально разрешена проблема создания целостного музыкального произведения на основе литературной программы. Вернув в конце плуту Тилу его веселый облик и предоставив ему возможность востор-

жестковать над всеми превратностями бытия, Штраус возвысил свое произведение из области сюжетных описаний до подлинного реализма. Первоначально он намеревался скрыть от музыкальной общественности все перипетии программы своей новой поэмы. Еще в 1895 году, при первом исполнении «Тилья» в Кельне, композитор отказал Вюльнеру в издании подробной программы. «Для меня невозможно дать программу к «Эйленшпигелю»: многое из того, о чем я думал, когда писал отдельные части, показалось бы странным, если бы я облек мои мысли в слова, а кое-что, возможно, вызвало бы и недовольство. Посему пусть на этот раз слушатели сами разгрызут орешек, преподнесенный им плутом Тилем. Для облегчения понимания вполне достаточны обе темы Эйленшпигеля, проходящие в самом различном обличье, характере и ситуации через все произведение вплоть до катастрофы, когда Тилья вешают после того, как прозвучал мотив смерти. Впрочем, предоставим веселым жителям Кельна самим догадываться, что за музыкальные шутки сыграл с ними шельмец Тиль...» Впоследствии Штраус все же признался, какие картины мерещились ему, когда он писал свою музыку: он послал свои замечания автору аналитической статьи о «Тиле Эйленшпигеле» Мауке и заявил о своем согласии со статьей Клатте. Основным материалом для его композиции послужили народные предания о героических и веселых приключениях Тилья, а не какие-либо искусственно отобранные литературные мотивы. Эти предания, тесно связанные с народными мыслями и чувствами, сами напрашивались на реалистическое музыкальное воплощение. «Тиль» был создан Штраусом в необычайно легком тоне. (Недаром Бузони говорил, что Штраус — это «современный папа Гайдн».) Он не только сверкает умом и резвостью, но и отличается простотой, ясностью, а при случае не прочь и насвистать уличную песенку. Как позднее после трагедии «Электра» появилась комедия «Кавалер роз», так и вслед за идеалистической, высокой по стилю поэмой «Смерть и просветление» последовал жизнерадостный, народный по языку «Тиль». Не случайно эта шаловливо-задорная музыка неоднократно вызывала интерес у балетмейстеров.

«Тиль Эйленшпигель» — прежде всего шедевр музыкального юмора, согретого легкой иронией... В творческом

почерке композитора, достигшего уже тридцати одного года, появились совершенно новые черты: высокоразвитое искусство звукового обобщения, филигранная отделка музыкального рисунка, виртуозная техника использования мотивов и музыкальных инструментов, чувство меры в отношении света и тени. Плутовская философия народного героя Тиль нашла свое выражение в обворожительном стиле оркестровой буффонады, в создании которой композитору помогло неисчерпаемое изобилие инструментальных выдумок, порожденных его могучей фантазией. Еще Ганслик писал в Вене о «подлинной всемирной выставке звуковых эффектов и контрастных настроений» (старик Брукнер пожелал прослушать «эту прелестную юмореску» два раза подряд.) Обычно редко применяемый кларнет *in D* словно смеялся и хихикал, валторны неистовствовали, трубы «жалобно» скулили, а «нижний голос у контрафагота, казалось, изображал большой палец ноги Тилья». Впервые Штраус выступил здесь с действительно «большим» оркестром — с четверным составом деревянных инструментов, восьмью валторнами, шестью трубами. Можно было подумать, что композитор решил пропустить Тилья сквозь строй музыкальных инструментов. В наши дни «Тиль Эйленшпигель» является одним из любимейших произведений новейшего симфонического репертуара, и ни один дирижер, ни один оркестровый коллектив, ни одна фирма граммофонных пластинок не упустят его.

Итак, что же происходит? Очень многое и все же не больше чем ряд веселых историй, знание которых не обязательно. После того как рассказчик Штраус начал свое простое, как народная песня, «Жил когда-то», высказывает и врывается в самую гущу Эйленшпигель со своими двумя дерзкими лейтмотивами: первый — лукаво-меланхолический, блестяще излагаемый солирующей валторной, второй, исполняемый кларнетом, — характерный, истинно эйленшпигельский, выражающий его дерзкие, плутовские замашки. Верхом на коне Тиль въезжает на горшечный базар, откуда орущая толпа базарных торговков, швыряющих в него тазами и дребезжащими горшками, побуждает его к скорейшему бегству. Герой Тиль свободен, спокойная мелодия уводит его дальше в обличье елейного проповедника, из-под монашеской рясы которого выглядывает

шутовское платье. Тиль отваживается на галантные приключения. Его нежные домогательства («с любовным пылом», — пишет Штраус над мелодией струнных) отвергнуты, и это немало сердит его. Свою злобу он вымещает на сухих мужах науки — «образец филистерства, профессора и ученые» в высшей степени «сухо» изображаются тремя фаготами, басовым кларнетом и контрафаготом. С дерзкой уличной песенкой, которую композитор позаимствовал непосредственно у народа, Тиль продолжает свой путь. Однако дела начинают принимать серьезный оборот. Тиль видит приближение своего последнего часа и раскаивается. Стражники схватывают его и волокут на суд. На вопросы обвинителя он вместо ответа еще раз беспечно насвистывает свою тему, после чего ему становится горько на душе. Грозно звучат тромбоны, возвещающие приговор суда: смерть. С последними трелями флейт насмешник выпускает дух. Краткий эпилог (Бузони назвал его «апофеозом бессмертного юмора») возвещает, что в народном сознании Тиль не умер. Проказник продолжает жить.



Очень велико расстояние между «Эйленшпигелем» и следующим симфоническим произведением Штрауса. Молодой ницшеанец испытывал потребность изложить в программной музыкальной пьесе настроения и размышления, возникшие при чтении книги «Так говорил Заратустра». Негодовавшие современники уже вскоре получили возможность почувствовать, что одноименное сочинение Штрауса не имеет ничего общего с «переводом» философского произведения на язык музыки. То, что можно было услышать при исполнении оргнастической симфонической поэмы, не было ни музыкальным портретом наглого «сверхчеловека», ни звуковым отражением паталогического облика поэта-философа, чье влияние на музыку конца прошлого столетия представляло большую опасность. В действительности Штраус и не пытался передать в звуках суть философии Ницше. Он взял лирико-поэтическое содержание книги «Так говорил Заратустра» лишь за исходную точку для своего нового сочинения. То, что в результате получилось всего лишь музыкальное «популярное издание» Ницше, а не остро интеллектуальная, ясная в идейном от-

ношении композиция, должно в данном случае настраивать примирительно. Великому пророку пришлось спуститься с горных вершин — причем настолько основательно, что он очутился в глубокой долине, где раздавались звуки огнюды не философской, а здоровой, земной, остроумной, блестящей, полной настроения музыки.

Обращает на себя внимание противоречие между чисто абстрактной на этот раз программой философствующего поэта и ее музыкальным преломлением. В то время как Ницше болезненно стремился уйти от хилости, затруدنений и упоения жизнью в другой мир, по которому он тосковал, Штраус подошел к этому мирозерцанию со свойственной ему чисто баварской жизненностью своей духовной и физической сущности. Если даже дифирамбически-экстатический язык Ницше и отдельные его образы и мысли и окрылили фантазию композитора при создании «симфонической поэмы (свободная композиция по Ницше) для большого оркестра», она все же была в творчестве Штрауса всего лишь выражением «отваги» — поисками новых музыкальных форм. При музыкальном изображении ницшеанского «сверхчеловека» Штраус, безусловно, не имел в виду самого себя. Законченная в Мюнхене в августе 1896 года и в том же году впервые исполненная во Франкфурте-на-Майне партитура не содержит каких-либо предпосылок в этом смысле.

Неизвестны какие-либо высказывания по этому поводу со стороны безнадежно больного в то время Ницше, который скептически относился к попытке написать музыку на сюжет «Заратустры». Правда, от него исходит примечательное суждение, высказанное в 1883 году Петеру Гасту. «К какой, собственно говоря, категории относится этот «Заратустра»? Я думаю, что, пожалуй, к симфониям».

Из всех сочинений Штрауса «Заратустра» имеет наибольшую связь со своим временем. Понять его могут и могли только те, кто постигает туманный ход мыслей Ницше, а таких людей было немного даже в годы, когда возникла симфоническая поэма Штрауса. Ромен Роллан несомненно прав, когда пишет: «Программа, которую выбрал Штраус, отнюдь не затерялась среди незначительных живописных или анекдотических частных; она обрисо-

вана несколькими выразительными и величественными чертами». Однако он не учитывает, что это популярное и наглядное изложение решенных и нерешенных мировых загадок, земного и мистики (H-dur'ный финал с глубоким C в басах), сбивает с толку слушателей и затрудняет им доступ к музыкальным красотам произведения. А между тем именно в этой вещи, которая по своей структуре предназначена к тому, чтобы ее слушали, а не смотрели, значителен вклад Штрауса как мастера художественной формы и волшебника звуков. По своей форме «Заратустра» является музыкальной фантазией, вдохновленной различными частями философской поэмы Ницше. Партитура открывается поэтической картиной восхода солнца — воплощением гимна, с которым Заратустра обращается к солнцу. Затем следуют разделы: «О потусторонних мирах», «О великой тоске», «О радостях и страстях», «Надгробная песня», «О науке», «Выздоровливающий», «Песня-пляска», «Песня ночного путника». Каждая из этих девяти частей является законченной картиной, и тем не менее все эпизоды искусно связаны друг с другом. Звуки, символизирующие сияющее солнце (здесь Штраус впервые применил орган), тоску, науку, чрезвычайно просты и далеки от философии. Выразительный мотив природы (C-dur), исполняемый трубой, представляет собой не что иное, как разделенную квинтой октаву. Новые для Штрауса нервно-патетические ноты звучат у струнных в струящемся великолепным потоком мелосе «Песни о вере», в «схоластической» иронии фуги, в прелестной, выдержанной в венском духе «Песне-пляске». Но даже и этот «танец легких ног» не был способен приблизить философию Ницше к человечеству.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КАРТИНЫ

Масштабы музыкального творчества Штрауса продолжали увеличиваться. Возрастал и объем его симфонических поэм, они превращались в музыкальные картины, для исполнения которых требовалось все больше времени (вплоть до одного часа). Новый цикл произведений для симфонического оркестра начался «Дон-Кихотом». Эта пьеса в симфоническом творчестве композитора незаслуженно отодвинута на задний план. Мысль о создании симфонических вариаций на тему о «рыцаре печального образа» из всемирно известного романа Сервантеса была достойна такого острого ума и такого мастера волшебных звуков, как Штраус. Трагическая наивность и сарказм умудренного опытом Дон-Кихота манили художника. Гениальная сатира на вымирающее рыцарство испанской феодальной знати, отражение испанской действительности XVI столетия во всех ее типических чертах возбуждали его фантазию. Штраус и здесь пошел по собственному пути: он изобразил рыцаря, строящего воздушные замки и не отдающего себе отчета в том, что эти замки существуют только в его воображении, в виде символа, уподобив ему всех тех, кто пытается пронести свои иллюзии через жизнь. Дон-Кихот Штрауса с его насмешливой гримасой не столько критикует общество и царящие в нем порядки, сколько иронизирует над собой. («Это очень оригинальное произведение, новое по краскам и очень веселое, в котором показаны дураки. Они не замечают своей глупости, но потешаются над собой», — писал композитор своей матери в 1898 году.)

К тому времени композитор давно уже успел завоевать всеобщее признание и восхищение, приобрел немалый жизненный опыт и рвался в бой. Уже были задуманы «Жизнь героя» и «Домашняя симфония», готовилась «Саломея», и Штраус действительно стал философом, веселым, смеющимся музыкальным философом.

Прежде чем поближе познакомиться с этим искрящимся произведением, следует обратить внимание на заглавие партитуры: «*Introduzione, Tema con variazione e Finale*, фантастические вариации на тему рыцарского характера для большого оркестра». Это звучит и не особенно красиво, и не популярно — и даже не отвечает истине. Было бы правильное сказать — вариации на две темы, поскольку попытка облечь в форму симфонических вариаций вышедшего в 1605 году «Дон-Кихота Ламанчского» Сервантеса, предпринятая Штраусом с полной уверенностью в своих силах, имела в основе две остроумно противопоставленные друг другу темы — героя книги и его оруженосца Санчо Пансы. (Несколько десятилетий спустя Штраус говорил, что в «Дон-Кихоте» «форма вариаций была доведена до абсурда, до трагикомического высмеивания».) Композитору удалось найти для характеристики обоих странствующих рыцарей необыкновенно типичные и легко поддающиеся преобразованию мелодии. Соло виолончели с большой убедительностью отражает рыцарство и чудачество одного, соло альты — неуклюжесть и лукавство другого. Несмотря на бравурный характер музыки, она оставляет впечатление задушевной грусти, тихой печали. «Был ли он глупцом или мудрецом — это неясно, но неоспоримо, что он попал на небо», — сказано у Сервантеса.

Произведение переходного периода! «Дон-Жуана» и «Тилия Эйленшпигеля» Штраус создал, руководствуясь определенными идеями, которые давали толчок его интуиции, побуждали его к работе над насыщенными в музыкальном отношении симфоническими поэмами. «Дон-Кихот» — это озвученный Сервантес. Все средства были использованы для того, чтобы с предельной музыкальной меткостью и полнотой инсценировать гениальный фантастический сюжет. Уверенность в том, что изобразительные ресурсы звучания позднеромантического стиля еще далеко не исчерпаны, побудила музыкального Гойю при-

бегнуть к помощи инструментальных ухищрений. Слух современного слушателя, приученный к более скромным выразительным средствам и к большей внутренней дисциплине, не может не заметить, насколько эта партитура перегружена и многоречива. Прежде всего в своей испанской книге с картинками Штраус без стеснения применял такие натуралистические звукоподражания, как бляные баранов, «воздушный полет» (трели флейты, *glissando* арф. шум «ветряной машины») и многие другие. По этому поводу Роллан говорил: «...люди думают, что над ними смеются... Иронизирующему и сонному Штраусу все кажется безразличным». А разве его предшественники Телеман, Перселл, русский композитор Антон Рубинштейн и француз Массне (одноименная юмореска для оркестра которого вряд ли была известна Штраусу) не соблазнились в свое время эпосом Сервантеса и не пытались воссоздать в звуках возможно более картинный образ причудливого рыцаря? Неистощимая изобретательность и сила воображения не покидают Штрауса даже в тех случаях, когда первооснова растворяется в натуралистических описаниях и динамизм красочной полифонии достигает предела, допустимого для произведения искусства. (Бертольд Брехт в своих «Опытах» говорит о том, что «реалистический способ выражения мыслей не отказывается ни от фантазии, ни от истинной художественности. Ничто не препятствует реалистам Сервантесу и Свифту видеть, как рыцари воюют с ветряными мельницами и лошади основывают государства».) Партитура насыщена остроумными намеками, причудливыми противопоставлениями голосов и настроений — от непринужденного смеха до горестной самоотверженности. Когда насмешник Штраус после ряда отважных вылазок, следующих без перерыва одна за другой, заставляя, наконец, своего героя сложить оружие, звучат согретые лиризмом размышления эпилога, которые действуют особенно умиротворяюще после всех предшествующих причуд. Под звуки виолончельного соло композитор с теплым чувством расстается со своим незадачливым героем, который из оторванного от жизни искателя приключений вновь превращается в человека.

Опять только после первого исполнения, состоявшегося в 1898 году в Кельне, Штраус сообщил более подробные

сведения о содержании новой симфонической поэмы. Правда, достаточно и одной музыки этой умной и красочной партитуры, однако полное наслаждение получит только «знающий» слушатель, и для этого было бы даже полезно предварительно перечитать отдельные главы книги Сервантеса. «Программа», которая может ограничиваться лишь некоторыми указаниями, в данном случае входит и в детали. После того как во вступлении композитор представляет Дон-Кихота слушателям («Дон-Кихот, занятый чтением рыцарских романов, теряет рассудок и решает отправиться в путь в качестве странствующего рыцаря»), следующие за экспозицией темы вариации последовательно изображают его приключения. Отъезд изнуренного героя и Санчо Пансы, битва с ветряными мельницами и стадами баранов, пожелания Санчо Пансы, его обороты речи и поговорки, рассказ Дон-Кихота о фантастическом королевстве, приключение с процессией, бодрствующий рыцарь, в летнюю ночь, его ухаживания, полет по воздуху, путешествие на ладье, нападение на ветряную мельницу и пилигримы, наконец, поединок и возвращение домой. Пожалуй, даже слишком много происшествий для ушей неискушенного слушателя. Штраус использовал приключения Дон-Кихота для того, чтобы придавать рыцарской теме новые характерные обличья. Многое здесь напоминает «idée fixe» Берлиоза, однако лишь в том смысле, что Штраус не останавливался на месте.

Таков «Дон-Кихот», озвученное произведение мировой литературы — пожалуй, наиболее нарядная, виртуозная, чуть ли не акробатически оперирующая звучаниями, наиболее причудливая из всех симфонических поэм Штрауса, притом наиболее «объективная». Эластичная, иногда вычурная музыка в эпизоде с Дульсинеей звучит волшебно-ярко. Наряду с этим в «Дон-Кихоте» много излишеств, и временами кажется, что музыкальная форма не выдержит и рассыпется. Подобно «Дон-Жуану», испанский колорит и здесь только едва намечен, несмотря на чисто южную просветленность. Композитор вполне сознательно придал музыке космополитический характер, и это несколько снижает ее ценность. Впервые «Дон-Кихот» был исполнен по рукописной партитуре. Штраус в это время (как видно из записной книжки за 1897 год) был уже поглощен новой

работой, над которой трудился одновременно. После иронического созерцания мира он обратил свой взор на собственную «Жизнь героя».



В конце последних тактов партитуры «Жизни героя» имеется пометка Штрауса: «Берлин-Шарлоттенбург, 27 декабря 1898 года». Незадолго до этого ставший уже знаменитым композитор перебрался из родной Баварии в Пруссию, в германскую столицу. Вновь назначенный придворный капельмейстер, наблюдая за событиями заканчивающегося столетия, инстинктивно ощущал разлад переходного периода. В эту деятельную и надменную эпоху его художественную натуру влекло ко всему яркому, блестящему, помпезному, и ему не терпелось увековечить образ художника-творца, придав ему свои личные свойства. Новая «симфоническая поэма для большого оркестра» должна была, в отличие от предшествующих оркестровых произведений, изобразить со всеми подробностями не больше не меньше как человека и музыканта Штрауса в зените его творческой деятельности. «Жизнь героя» не имеет ничего общего с большими патриотическими идеями героических симфоний Бетховена, а в новейшее время — Шостаковича. Поэма была первой данью Штрауса тому «новому, субъективному стилю», о котором композитор вспоминал в своих записках за несколько недель до смерти. «Почему не хотят увидеть новое в моих произведениях, ту роль, которую в них играет человек?» Разумеется, название было неудачным и остается таким и до сего времени.

Когда «Жизнь героя» впервые прозвучала в 1899 году во Франкфурте-на-Майне, не было недостатка в голосах, которые обвиняли автора этой самой большой по объему и наиболее мощной в звуковом отношении из всех его партитур в чрезмерных преувеличениях, в желании, по примеру Вильгельма II, создать себе при жизни памятник. Многие доброжелатели советовали тогда руководителям концертных агентств исполнять новое произведение только в конце программы, чтобы слушатели имели возможность вовремя удалиться из зала. За прошедшие с тех пор более чем пятьдесят лет потрясение, вызванное этой ошеломляюще-бурной музыкой, соответствовавшей

настроениям конца XIX века, в значительной мере улеглось. Но за это время открылись глаза на другую сторону этой музыкальной автобиографии: герой признал, что победа ничего не принесла ему. Он увидел, что его «враги» ложно истолковали его достижения. Он отказался от всего и решил, по выражению Штрауса, начать все сначала. Героическое самовосхваление собственного искусства сменилось, по словам Роллана, «героическим отвращением», которое явилось не чем другим, как выражением отношения к духовной опустошенности и безысходности той эпохи. «Нечто, напоминающее Нерона, надвигается на нас». В известной статье, опубликованной в 1904 году, Ромен Роллан писал об авторе «Жизни героя»: «Одержанная победа убедила героя в собственной силе; его гордость не знает границ; он превозносит себя, не замечает более разницы между действительностью и своими безмерными мечтами, совсем как и тот народ, отображением которого он является. В Германии имеются зачатки болезни — безумие высокомерия, беспредельная самоуверенность, презрение ко всем остальным... Не успела Германия стать мировой державой, как раздался голос Ницше... и возник Сецессион. В этой обстановке появилась теперь и музыка Штрауса, поражающая своей грандиозностью...»

«Жизнь героя» — это одновременно отражение эпохи и собственной личности. На Штрауса оказал влияние тот факт, что бесчисленное множество самоуверенных государственных деятелей, художников и ученых использовали жанр автобиографии для преувеличения значения своего «я». Через семьдесят лет после «Фантастической симфонии» Берлиоза его соблазнило желание собственными средствами изобразить в звуках жизнь художника. Для своего произведения он выбрал, однако, не соответствующую сюжету традиционную классически-романтическую форму, а создал грандиозный симфонический автопортрет в сверхчеловеческий рост, используя необычайно мощный оркестр с четверным составом деревянных духовых, с пятью трубами и восьмью валторнами. Можно ли вообще силами чрезмерно увеличенного и благодаря этому более грубо звучащего оркестра изобразить преимущественно спокойную жизнь композитора, его становление и борьбу, даже его радость по поводу достигнутых удач?

К чему этот шум? Такие вопросы невольно приходят в голову перед лицом непомерной мощи этой музыки. Тем не менее было бы неправильно отождествлять повышенный субъективизм Штрауса с плоской и вычурной пышностью красок Маккарта. Скорее хочется вспомнить о чувственно-радостном, полном жизни автопортрете Коринта, на котором художник изобразил себя рядом с натурщицей. Штрауса и Коринта роднит одинаковая мощь здорового искусства, свойственное обоим мастерам сочетание подлинного пафоса и наивного гуманизма. И вместе с тем оба художника не злоупотребляют яркими красками. Почти в той же мере, в какой увеличилось количество новых инструментов в оркестре Штрауса, его музыкальный язык обогатился и с точки зрения камерно-музыкального стиля. В «Жизни героя» абсолютные качества музыки, вырисовывающиеся на фоне «программы», обнаруживаются особенно наглядно.

У Штрауса нет второго произведения (за исключением «Электры»), в котором характерно-безобразные мотивы так тесно переплетались бы с цветущим потоком мелодий. С большим размахом и энергией композитор показывает «героя» — это один из наиболее сильных эпизодов, когда-либо созданных Штраусом в героической тональности Es-dur. В дальнейшем он сам разрушает красоту взлета, а также, к сожалению, и законченность произведения брызжанием духовых, которые, по авторскому замыслу, должны в карикатурном виде изображать армию «врагов». Остро-крикливые звуки деревянных духовых и напыщенно-глупо звучащие пустые квинты медных духовых инструментов явно говорят о влиянии «Мейстерзингеров» Вагнера. (Хорошо осведомленные люди утверждали, что то была карикатура на одного известного критика.) Затем слушатели знакомятся с «подругой героя»: это большое лирическое интермеццо, переходящее в пространную любовную сцену в тональности Ges-dur, с трудным в техническом отношении скрипичным соло капризной «Паулины». Забавное впечатление производит терминология, которой пользуется Штраус для характеристики различных нюансов столь хорошо знакомой ему как композитору-супругу женской психологии, начиная от «лицемерно томясь» и кончая «легкомысленно» и «ворчливо». (Штейницер с полным основанием предложил для этой части более подхо-

дящее название — «Сватовство героя».) Одночастное произведение, в котором отчетливо выделяются три части, в формально-эстетическом отношении в какой-то степени ведет свое происхождение от фуги. После того как в начале Штраус широко отождествлял себя с героем, он внезапно переходит к изображению «поля битвы героя». Помпезная военная музыка (предшественником которой была исполнявшаяся во время музыкального фестиваля 1892 года в Веймаре бряцающая духовая музыка «Битвы при Люцене») достигает апогея в безудержной «какофонии», изображающей столкновение между героическими и враждебными герою мотивами, а затем любовная тема возвещает переход к победно светящейся репризе. Новая часть — «Мирные труды героя»; здесь цитируются мотивы из более ранних произведений («Дон-Жуан», «Смерть и просветление», «Гунтрам», песня «Грезы в сумерках» и т. д.), которые вступают во взаимодействие с новыми мотивами «Жизни героя». Наконец, «Бегство героя из мира и заключение» — пасторальное, умиротворенное затухание, нарушаемое доносящимися издали голосами врагов (все относится к области внутреннего мира). Оркестр перестал неистовствовать, утих. Открыт путь к мелодической красоте. Пьеса заканчивается звуками фанфар, возвещающими во много раз усиленную и расширенную тему героя. (Эти героические заключительные аккорды Штраус добавил к партитуре только после нескольких репетиций, предшествовавших первому исполнению во Франкфурте-на-Майне.) Истошились и силы утомленного слушателя.

Только после премьеры композитор сделал пояснения к программе «Жизни героя», имевшие целью облегчить понимание этого трудного произведения. Как это часто с ним случалось, сам Штраус первоначально придерживался другого мнения. Он говорил Роллану: «Вам не нужно читать мою программу. Достаточно, если Вы будете знать, что в ней описывается герой, ведущий бой со своими врагами...» Понятна ли эта мысль сегодняшнему человеку? Навряд ли. Мир, с которым запутавшийся в борьбе за самоутверждение художник думал вести борьбу, более не существует. Воинственный пыл художника вряд ли представляет ныне общественно-исторический интерес. Но тем

не менее «Жизнь героя», по своему содержанию одна из наиболее простых симфонических поэм, задуманная как «прямое дополнение к «Дон-Кихоту», превратилась в музыкальный памятник эпохи. Так в то время совершалась революция в музыке. (В письме к отцу Штраус высмеивал консервативную публику берлинских концертов, «аристократию и старых дев», за их недоброжелательное отношение. Он жаловался на «ворчунств и врагов... обративших свое внимание только на неблагозвучные места, которые были необходимы для контраста и занимали не более семи минут из сорока, потребовавшихся на исполнение всей пьесы».) Захватывает могучий порыв бурного темперамента, впервые проявившееся у Штрауса влечение к величию. Однако в меньшей степени раздражает нескрываемое самовосхваление и пышный пафос этого музыкального полотна. «Жизнь героя», наиболее индивидуальное из всех творений Штрауса, отнюдь не является самым популярным. Сам композитор впоследствии заметно охладел к нему.

*

После героического воспевания собственной жизни последовало возвращение к идиллии буржуазного семейного счастья, на смену гордому самопознанию и объяснениям с внешними силами явилась потребность в изображении своего личного, интимного бытия... «Домашняя симфония» — это отражение Штрауса — гражданина и отца семейства. Ожесточенные схватки и споры художественного порядка в годы жизни в Берлине отошли на задний план перед семейным счастьем, которое ему принесли «моя дорогая жена и наш мальчик» (им посвящена симфония). Композитор, вновь обратившийся к музыкальному театру и написавший оперу «Потухший огонь», создал «Домашнюю симфонию» в душевно умиротворенном настроении. Трудно представить себе, что эта созерцательная, полнокровная партитура была закончена в тот период, когда Штраус уже приступил к работе над «Саломеей».

Конечно, мысль показать домашний мирок семейных интересов, детские игры и счастье родителей в форме симфонического произведения, была прелестна. Муж, жена и ребенок с фотографической верностью изображены в музыке, воспроизводящей с большим искусством идилличе-

ское счастье и заботы супружеской четы и даже семейные ссоры (сам Гёте не страшился таких интимных признаний).

Между содержанием и формой «Домашней симфонии» имеется явное для каждого противоречие. Разительно не соответствует между интимным характером сюжета и полновзвучием оркестра, насчитывающего более ста человек (с четверным составом деревянных духовых, 4 саксофонами, 8 валторнами и т. д.), между бесхитростной программой и монументальностью изложения. Нежный отпрыск родительской четы превращается в симфонического бэби-великана. Семейная жанровая картина из жизни в Берлине-Шарлоттенбурге принимает масштабы светского представления, изображающего мир буржуазной семьи, в котором «кухня, жилые комнаты и спальни открыты для всеобщего обозрения» (Роллан). «Навряд ли можно у себя дома так сильно шуметь», — заметил отец композитора, да и сам он ощущал разлад между простотой своего замысла и чрезмерным изобилием звуковых средств. Он попытался смягчить эти противоречия путем введения в партитуру чарующих камерного характера эпизодов и безыскусственных тем песенного типа. Но все же «Домашняя симфония» представляется нам с более высокой точки зрения эстетической ошибкой (в этой связи следует напомнить о более удачном в музыкальном отношении опыте наивно-радостной четвертой симфонии Малера). Далеко не все в ней производит сегодня такое же впечатление, какое производило когда-то.

«Моя следующая симфоническая поэма будет изображать один день моей семьи. Она будет иметь отчасти лирический, отчасти юмористический характер — тройная fuga соединит отца, мать и ребенка», — заявил Штраус представителям печати в 1904 году в Нью-Йорке, накануне премьеры... Юмористический характер? Композитор вскоре счел необходимым заявить, что он «не хотел шутить», когда создавал «Домашнюю симфонию». «Разве может быть что-либо более серьезное на свете, чем супружеская жизнь? Я желаю, чтобы эту симфонию воспринимали серьезно». Это заявление характерно для Штрауса. Несомненно, в этом симфоническом произведении, состоящем из четырех частей, немало веселых и радостных эпи-

зодов. Такова, например, сцена «веселый спор», виртуозно написанная в форме двойной фуги. Но когда композитор рассказывает о любящей матери или о ребенке, музыка звучит необыкновенно строго и торжественно. В «Домашней симфонии» господствует сердечно-задушевное настроение, в то время как в опере «Интермеццо», написанной на тот же семейный сюжет двадцать лет спустя, преобладает шуточный характер.

До чего проста программа! Обычный будничныи день композитора со всеми частностями обывательского бытия. Ребенок играет; родители забавляют его, и он засыпает; любовное объяснение супругов сменяется утренним пробуждением любимца, а затем — домашняя сцена — «веселый финал». Первоначально Штраус сопровождал отдельные разделы партитуры объяснительными заголовками, но затем, при печатании рукописи, изъясил их, не желая вдаваться в излишние программные подробности. По-видимому, по недосмотру некоторые из таких безобидных авторских ремарок сохранились и вызвали оживленные толки среди «врагов». (Шуточные «весь в отца» и «весь в мать» остаются в партитуре и на сегодня). Разделы, имевшие названия «Муж», «Жена», «Ребенок» в настоящее время обозначены как первая, вторая и третья темы. Все эти мелодические замыслы имеют явно народный характер, как, например, четыре «мужских» темы в самом начале: сперва «спокойное» вступление виолончелей и фаготов, затем «мечтательные» звуки гобоя с восходящей и вскоре разрешающейся малой септимой, «ворчливое брюзжание» кларнета и, наконец, стремительный взлет скрипок — все это сконцентрировано в первых же тактах. Жизнерадостностью и теплотой насыщены темы жены, по своему бурному темпераменту («оживленно и весело — *gracioso* — гневно») имеющей несомненное сходство с «подругой» из «Жизни героя». Характерно, что первый мотив этой темы представляет собой обращение темы мужа. «Очень нежную» мелодию ребенка Штраус определил как тему «гайдовской простоты» и нашел для ее воплощения необычайно запечатлевающиеся символические интонации, исполняемые обоим *d'amore*. Заслуживает внимания обращение Штрауса с этими темами, его умение никогда не нарушать законов музыкальной эстетики, несмотря на вир-

туозное жонглирование всеми приемами музыкальной техники. Умеренные и динамичные пропорции, четкие очертания, ясное расчленение обеспечивают успех этой одночастной исполняемой без перерывов симфонии. Лишь в конце, в виртуозной двойной фуге, увенчивающей эпилог, ощущается недостаточная концентрация мыслей: описание семейного благополучия слишком выдвигается на передний план. (Если бы в своем симфоническом творчестве Штраус имел таких же помощников, какими были либреттисты его опер, подобные недостатки в расположении материала, безусловно, не имели бы места.) В отдельных эпизодах *Scherzo* и *Adagio* наряду с менее оригинальными встречаются глубоко содержательные и мечтательные отрывки, как, например, «Колыбельная», исполняемая двумя кларнетами, очаровательная, отнюдь не театральная «Любовная сцена» и ноктюри в посвященной ребенку сцене «Сны и заботы». Такие эпизоды достаточно убедительны для слуха и не нуждаются в программных пояснениях, настолько они рельефны, в то время как некоторые иллюстративные моменты (например, бой часов утром и вечером, порученный гlockenspielю) играют всего лишь подчиненную роль. В музыке симфонии отсутствует нервозность и возбуждение, она не вызывает каких-либо вопросов. Это человеческое произведение. Об этом не следует забывать.

*

На втором году первой мировой войны прозвучала «Альпийская симфония». Более десяти лет отделяют ее от «Домашней симфонии»; многие уже думали, что Штраус окончательно отказался от симфонического творчества и решил всецело посвятить себя оперной сцене. Позднее стало известно, что композитор много времени, с большими перерывами, работал именно над этим произведением, в котором он желал добиться особого успеха в этом жанре. Трудно себе представить, что первые наброски радостной по звучанию и характеру отображенных в ней картин «Альпийской симфонии» были сделаны в 1911 году, когда сочинялась отрешенная от мирских интересов «Ариадна». (В письме к Гофмансталу Штраус призывал своего друга и либреттиста: «Я ожидаю Вас и тем временем мучаюсь над симфонией, и это доставляет мне еще меньше радости,

чем если бы пришлось стряхивать с деревьев майских жуков»..) Не менее непостижимо, что одновременно с альпийской поэмой композитор работал над романтическо-мистической оперой «Женщина без тени» и над «Немецким мотетом». Скорее можно говорить о существовании связей между симфонией и декоративным балетом «Легенда об Иосифе». Никогда ни до, ни после в творчестве Штрауса не соприкасались столь разные стили, как в эти годы. Никогда более он не выражал с такой ясностью свое стремление найти синтез психологической, описательной и самобытной музыки с классически простой. Все его друзья были изумлены, когда зимой 1914/15 года он, в течение ровно ста дней, после многолетней подготовки, закончил оркестровку этой жизнерадостной симфонии, длящейся один час, во время творческой паузы между вторым и третьим актами «Женщины без тени».

Подобно тому, как первое произведение для симфонического оркестра «Из Италии» было создано под влиянием южных впечатлений, так и на этот раз пятидесятилетний композитор черпал вдохновение из любимого мира горных пейзажей верхнебаварской родины. Для этого не было необходимости совершать дальние экскурсии в Альпы. Из окон его загородного дома в Гармише открывался изумительный вид на Цугшпитце и на величественные горы Веттерштейн. Кроме того, свою роль в создании «Альпийской симфонии» сыграли и впечатления, вынесенные из поездок в горы Берхтесгадена, Каменного моря и другие горные местности.

Штраус и не думал о музыкальном произведении, близком к бетховенскому восприятию природы (какое бы то ни было сравнение с «Пасторальной симфонией» было бы совершенно неправильным); он хотел на основе собственных наблюдений и личных переживаний воссоздать импонирующую панораму Альп. Композитор совершил ошибку, назвав свое произведение симфонией, и это чувствуется с самого начала, когда впервые показывается словно из окна комфортабельного вагона горный пейзаж. Само понятие симфонии подразумевает появление неких психологических «высот» и «равнин», отвлеченных рассуждений о горных цепях, о стихийных силах природы. (Гизи предложил более удачное название — «День на высоком горном хреб-

те».) В этом отношении отражающая непосредственные ощущения «Альпийская симфония» не выдерживает сравнения даже с романтической «Горной симфонией» Листа. В своей музыкальной прогулке в горы Штраус почти исключительно придерживается очевидных материальных факторов. Душевные рефлексы ограничены одним коротким эпизодом «Элегия», в котором путнику все же представляется возможность задуматься над тайнами природы. В остальном для этой жизнерадостной, мелодически-богатой музыки характерны ее ослепительно красочные эффекты. Это музыкальный репортаж без какой-либо музыкальной программы, описывающий все, что относится к восхождению на горы, — несмотря на то что раньше композитор Штраус устремлялся к значительно более высоким вершинам. Бросается в глаза отсутствие каких-либо признаков эротики. Путешественник все время остается наедине с природой. Он ищет одиночества.

Можно ли назвать это описанием природы? Вот что писал когда-то художник Ренуар: «Как трудно не упустить тот момент, когда при писании картины надо перестать подражать природе. Живопись не должна иметь запаха модели, и все же необходимо прочувствовать натуру до конца». Штраус создавал музыку, не вникая в подобного рода эстетические вопросы. В своем стремлении как можно более точно «срисовать» природу он скатывался к натурализму — музыкальное изображение Альп действительно имело тот же «запах», что и «модель». Не только тогда, когда для иллюстрации явлений природы композитор мобилизует все ресурсы: перезвон колокольчиков пасущегося стада, машины, изображающие ветер и гром (только в «дождевой» машине отказано падкому на sensation слушателю), но и в течение всего остального музыкального репортажа, предельно осязаемого для слушателя, в этом похожем на фреску пейзаже не упущена ни одна деталь. На этот раз он не страшится включить в партитуру пояснения. Симфония начинается таинственным трепетом «Ночи»; торжественные аккорды медных возвещают лейтмотив гор. В сияющей тональности A-dur звучит «восход солнца»; наступает день. После короткого перехода по равнине начинается «подъем». Вдали звучат охотничьи рожки, под звуки валторн и тромбонов путник вступает в

лес. «Странствие вдоль ручья» приводит его к «водопаду», который шумит и искрится в потоке звуков арфы, скрипок и челесты. Через «цветущие луга» путник шагает дальше, в сторону «горного пастбища». «Сквозь заросли и кустарник» подъем продолжается в фугато, пока не приводит путника к «глетчеру». (С огромным мастерством звуки труб воспроизводят блеск вечного снега в глетчере.) Предстоит испытать «опасные мгновения». Наконец, достигнута «вершина»: прерывающаяся мелодия гобоя выражает испытываемое путником стеснение в груди. Звучит «видение», вдохновленное пустынным горным пейзажем. «Поднимается туман» (символизируемый хекельфоном). «Солнце постепенно заходит за тучи» под мягкие звуки органа; слышится исполняемая гобоем «элегия». Вокруг царит тишина: это «затишье перед бурей». Неожиданно на путника во время «спуска с гор» обрушивается «гроза и буря» (шумная оркестровая непогода). Обратный путь вновь ведет мимо водопада; на этот раз путник не останавливается. Наконец, яркими пышными красками изображен «заход солнца», доносится полное благоговения «замирание», вновь наступает «ночь», звучит нисходящая гамма f-moll: покой после опасности и напряжения. Круг замкнулся.

Партитура «Альпийской симфонии» была через год после смерти Шуха посвящена «графу Зеебаху и королевскому оркестру в Дрездене, в знак благодарности». (Огорчительно, что в тревожное время, последовавшее за окончанием второй мировой войны, Штраус подарил рукопись партитуры всегда вызывавшей его восхищение французской нации: «Richard Strauss officier de la «Légion d'Honneur reconnaissant à la France»*. В техническом отношении это буквально чудо: формально она состоит из одной части, хотя по существу написана как классическая четырехчастная симфония с вплетенными в нее вариациями, характеризующаяся едва ли превзойденной виртуозностью владения колористическими средствами. Яркость красок и прозрачность в сочетании с действительно жизненной фантазией обогатили светотенями первоначально плос-

* «Рихард Штраус, офицер Почетного легиона, Франции, в знак признательности» (фр.).

кий сюжет. (В 1934 году Штраус издал упрощенную редакцию партитуры, в которой отказался от использования органа.) Когда симфония впервые была исполнена Дрезденским оркестром в 1915 году в Берлине, слушатели были больше всего удивлены подчеркнутой диатонической простотой некоторых мелодий, переходившей в банальность. Можно ли сомневаться в том, что Штраус сознательно стремился к простоте, когда создавал свою альпийскую идиллию (насколько более естественна была музыка «Дафны»!)? Он показал бесчисленное количество наивно-радостных мелодий, облеченных в блестящий наряд пышного благозвучия струнных инструментов: красивых и несложных. Перед берлинской премьерой композитор выразился следующим образом: «Я возымел желание хоть один раз сочинять музыку так же естественно, как корова дает молоко».



Казалось, что после ярких изображений природы в горной симфонии Штраус отказался от своего юношеского увлечения симфоническими поэмами. План создания «Антихриста», который должен был последовать за «Альпийской симфонией», был заброшен. От намечавшейся новой «абсолютной» симфонии *Es-dur*, первой после ранней *f-moll*, остались только отдельные наброски. Опера совершенно пленила его. Но все же и позднее композитор иногда носился с мыслью о новом произведении для оркестра. Он писал в 1929 году: «Я все снова и снова хотел вернуться к симфоническому творчеству, столь привлекавшему меня еще в молодости, но до сегодняшнего дня ничего разумного мне на ум не приходило». Так продолжалось до 1939 года, когда одна японская комиссия заказала ему, наряду с другими англосаксонскими и французскими композиторами, торжественную музыку по случаю празднования 2600-летней годовщины со дня основания японской империи. После недолгого колебания Штраус, заканчивавший в то время партитуру «Данаи», дал согласие и в течение нескольких месяцев написал «Японскую торжественную музыку» такой же продолжительности, как и «Дон-Жуан», которая была готова в назначенное время и исполнена в 1940 году в Токио. Этот симфонический последыш, тема-

тика которого далека современному человеку, принадлежит, несомненно, к разряду программной музыки. Также бесспорно и то, что это последнее произведение для большого оркестра было сочинено на случай, а потому и не характерно с точки зрения субъективных высказываний Штрауса. Все же ему вполне удалось создать то торжественно-радостное настроение, которое требовалось при данных обстоятельствах. Он сочинил музыку, не лишенную естественного порыва и не расплывающуюся в дешевой экзотике, несмотря на многократное использование гонга. Пьеса, по строению подобная симфонии, состоит из пяти картин, которым композитор дал названия: морской ландшафт, праздник цветения вишни, извержение вулкана, нападение самураев и императорский гимн, причем средствами истинно музыкальной живописи изображено только извержение вулкана. Пьеса является продуктом творческой рутины — но все же штраусовской рутины!

Крайне прискорбно, что семидесятивосьмилетний композитор не решился довести до конца заманчивый план создания симфонической поэмы «Дунай». Об этом произведении «для большого оркестра, хора и органа» стало известно из поздравительного письма, адресованного Штраусом в 1942 году Венской филармонии по случаю ее столетнего юбилея. «Музыкальный подарок, который я задумал сделать моим дорогим друзьям и товарищам по искусству к этому исключительному юбилейному торжеству, к сожалению, не может быть закончен к желанной дате, несмотря на все мое усердие. Чувство нельзя превратить в мелодии так же быстро, как это удавалось великим старым мастерам... Поэтому прошу проявить терпение, пока мой подарок не станет достойным тех, кому он предназначен, чтобы в Вашей памяти он остался живым выражением моей любви и восхищения...»

Почему же приостановилась работа Штрауса над этим произведением? То обстоятельство, что одновременно он занимался и другими делами (в том числе сочинением нового концерта для валторны), позволяет догадываться о наличии более глубоких причин. Неурядицы, вызванные войной, все более и более осложняли духовную жизнь нации и не благоприятствовали этой идиллической пьесе, несомненно, вызванной к жизни поэмой Сметаны «Влтава»

(о «Дунае» Яначека Штраусу, по-видимому, ничего не было известно). Вскоре время «Дуная» окончательно миновало. Когда maestro благодарил коллектив Венской филармонии за поздравления, полученные им по случаю восьмидесятилетия со дня рождения, он послал вместе с письмом набросок начатого сочинения со следующим посвящением: «Несколько капель из иссякшего Дунайского источника». Рольфа Вильгельма следует благодарить за сообщение о том, что должна была представлять собой эта рассчитанная примерно на полчаса поэма, судя по оставшимся четырем записным книжкам и двум фортепьянным наброскам, а также подробным указаниям по ее инструментовке. Так же как и в «Альпийской симфонии», Штраус хотел объединить описание отдельных ландшафтов: замок Донау-Эшинген, источник, виды отдельных городов, долина и пороги, лес, поле, Ингольштадт (здесь предполагалось ввести тему жены из «Домашней симфонии», памятуя о том, что Паулина Штраус родилась в Ингольштадте), Регенсбург, Пассау, нибелунги на Дунае, праздник по случаю сбора винограда в Вахау и, наконец, Вена — все на основе текста Вейнгебера. Говорят, Штраус вполне серьезно имел в виду, что работа над партитурой будет закончена кем-либо другим по его авторским наброскам. Из чувства ответственности перед Штраусом и его творчеством следует предостеречь от подобной попытки. Несомненно, что и здесь, в области программной музыки, композитор стремился на старости лет к новому, просветленному стилю.

*

Когда Штраус создал «Торжественную прелюдию» для большого оркестра и органа, сочинявшуюся к открытию в 1913 году в Вене нового концертного зала, ему, возможно, вспоминалась увертюра Бетховена «Освящение дома». Прелюдия представляет собой помпезно-блистательное произведение, пропитанное духом «Мейстерзингеров», написанное в диатоническом C-dur'e, торжественное и декоративно-эффектное, однако явно злоупотребляющее средствами звучания (превосходящее в этом отношении даже «Альпийскую симфонию»). Это — дань эпохе, музыка, обусловленная временем, типичная для вкусов буржуазного общества. Сочиненная «между делом», «по заказу», она

требует оркестра в составе не менее 96 струнных, соответствующего количества духовых, восьми литавр и дюжины фанфар — количество беспримерное и неповторимое. Решающим элементом пьесы является звук; о Штраусе-человеке она почти ничего не говорит (редкий случай в его творчестве).

Именно чувство человечности примиряет с двумя второстепенными концертными произведениями. Они были написаны композитором в период, когда он был уже всемирно известен, для венского пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего правую руку во время первой мировой войны. «Исключительная собственность господина Пауля Витгенштейна», — гласит надпись на изданных первоначально на правах рукописи и только теперь доступных для всеобщего пользования двух пьесах для фортепьяно (одна левая рука) с оркестром. Если «Переложение «Домашней симфонии» можно до известной степени причислить к произведениям автобиографического характера, то «Панатеней», симфонические этюды в форме пассакальи, относятся к программной музыке. («Панатеней» — название самого большого и наиболее блистательного праздника в честь богини Афины, сопровождавшегося играми, состязаниями и жертвоприношениями.) Праздничная торжественность является основным фоном пьесы, написанной на основе одной проходящей в басу темы. Оба сочинения характеризует изощренный симфонический стиль, при котором сольная партия, нашпигованная всевозможными техническими гонкостями, подчинена оркестру. Оба далеки от просветленного, классического идеала концертных сочинений, созданных композитором в конце жизни, и оба явно принадлежат к числу созданных на случай.

ПЕСНИ И ХОРЫ

Не случайно в музыкальном мире Штрауса считали преимущественно композитором-лириком еще задолго до того, как он начал писать оперы. Критик Оскар Би называл бурный весенний расцвет его песенного творчества «предвестником больших дел», а песни позднейшего, более зрелого периода совершенно правильно определил как «отголоски» этого расцвета. Наиболее распространенные из его ранних песен — «Посвящение», «Серенада», «Утро», «Тайный призыв», «Цецилии» и другие — заняли настолько прочное место в концертном репертуаре, что их можно назвать настоящими песенными «боевиками». Эти песни, мелодичные, популярные, хотя иногда и слишком легкие, принимались с одобрением как раз теми, кто прежде холодно относился к его первым симфоническим опытам. Однако видимость обманчива. В действительности Штраус — песенный композитор ни в коем случае не является действительно известным. Примерно из 150 песен, которые были изданы, всегда исполняются все те же двадцать наиболее популярных, успех которым всегда обеспечен, и, в лучшем случае, еще 20 исполняются от случая к случаю. Поэтому любители музыки не имеют представления о масштабе и значении лирики Штрауса, несмотря на то что с рождественской песни, сочиненной шестилетним мальчуганом, и вплоть до «последних песен» она знаменует начало и конец его творчества.

Был ли Штраус прирожденным лириком? Безусловно, нет, так как его беспокойное, приподнятое настроение всегда безудержно влекло его к ярким краскам и звукам, при помощи которых он воплощал в музыке свои мечты.

Не принадлежал он также и к числу тех лириков, которые своим волшебным искусством превращают обыденную жизнь в неземную символику. Его поэтический удел был ограничен современной ему действительностью и субъективными переживаниями, которые в вокальных произведениях находили выражение в значительно более консервативной форме, чем в других областях. Наиболее красивые песни он писал для своей жены или, позднее, для определенных исполнительниц, тесно связанных с этим родом искусства, который более чем другие виды творчества зависит от требований времени, зачастую отрицательно сказывающихся на качестве произведений. Нельзя не обратить внимания на некоторые черты салонно-романтического стиля «Югенд», обнаруживающиеся по крайней мере в ранних песнях. Не внушает сомнения происхождение Штрауса-лирика от Шуберта, Шумана и, главным образом, от Листа. Прежде чем настоящая «мелодическая песня» оказалась вытесненной новыми формами музыкальной декламации, различными по степени убедительности, она еще раз нашла в Штраусе воодушевленного, подлинно лирического выразителя. Какое мелодическое богатство было заключено в этом мире поэтических малых форм! Какое чувство формы, какая склонность к возвышенным душевным эмоциям! Что за живость фантазии, что за стремление к картинной наглядности и полноте чувств! И все-таки яркая индивидуальность композитора не проявляется в лирике так заметно, как в других областях творчества. Зависит ли это от того, что Штраус противопоставил задумчивой, предназначенной для исполнения в домашнем кругу песне романтического Шуберта рассчитанную на эффект концертную песню? Или от того, что в противоположность Брамсу и Гуго Вольфу он еще подчеркнул это противоречие, навязав песне концертный фрак? Вероятно, объяснение следует искать по преимуществу в случайности настроения, в изменчивости расположения духа, в одновременной работе над более важными партитурами.

Так, следует признать, что к выбору текста для песен Штраус подходил отнюдь не с той же строгостью, с какой он оценивал литературное качество либретто своих опер. Для своих лирических пьес композитор чаще всего прибе-

гал к услугам поэтов современной ему эпохи. Поколение его сверстников, с которыми он большей частью поддерживал личные отношения, поставляло ему материал. Такое сотрудничество заслуживало бы только одобрения и могло бы послужить ободряющим примером и для современных условий, если бы Штраус проявлял большую требовательность при отборе. Но многие стихотворения Гильма, Лиленкрона, Бодмана, Шака и других, положенные композитором на музыку, прямо-таки показательны для той внешне красивой, но бессодержательной лирики, воспевающей поля, леса и луга, которая вдохновлялась поверхностным ощущением красот природы («Знаешь ли ты тот сказочный цветок?») или экзальтацией чувств («Моя любовь от радости нема»). Фактически все эти поэтические тексты преследуют лишь одну цель — возвысить действительность до идеала, играя на торжественных ощущениях и чувстве мировой скорби. Впрочем, необходимо провести грань. Так, например, шотландский поэт Генри Маккей, автор созерцательного стихотворения «Утро» и красочного «Обольщения», стоит несравненно выше, чем поэт Феликс Дан с его сентиментально-мещанскими «Девичьими цветами». Однако попадаются и настоящие жемчужины, такие как стихотворение Отто Юлиуса Бирбаума «Грезы в сумерках», полное необъятной грусти и столь характерное для своеобразных художественных настроений уходящего столетия и общественной жизни того времени.

Сумерки сошли на луга,
Солнце погасло; звезды встают,
Иду я к той, что мне дорога,
Тихо иду, не спешу я, нет.
Послушно — на бархатном поводу —
В страну любви я сквозь сумрак бреду,
В кроткий лазурный свет.

Особое место в песенном творчестве композитора занимают его встречи с молодой немецкой социальной лирикой 90-х годов прошлого столетия в лице поэтов Рихарда Демеля и Карла Хенкеля. В данном случае Штраус, занимавший в то время пост придворного капельмейстера, ясно показал, что он чувствует себя как дома не только в литературных салонах Мюнхена-Швабинга или западно-

19*

го Берлина. Он был первым из числа лирических композиторов нового поколения, отважившимся, несмотря на свое буржуазное мировоззрение, на критику социального строя. Можно не сомневаться, что его живо интересовали в те годы прогрессивные идеи Демеля и Хенкеля. Тем более достойно сожаления, что его сотрудничество с этими поэтами ограничилось, главным образом, знаменитыми четырьмя песнями, а в дальнейшем он избирал для переложения на музыку значительно менее обязывающие стихотворения («Свободен», «Лесное блаженство», «Будь спокойна, моя душа» и т. д.). Впервые новый боевой тон прозвучал в песнях «Рабочий» и «Песня к сыну» на слова Демеля. Затем, уже в новом столетии, появилась трогательная «Жалоба слепого» Хенкеля: «Тебя ль спросить, чья жизнь цветет, как сад...» и, прежде всего, мятежная «Песня каменщика», в которой слова Хенкеля «Я не министр...» возвышаются с захватывающей реалистической выразительностью до уровня социального обвинения.

Не ел сегодня
Я даже крошки —
Щедрость господня
Не для таких.
Во сне вина мне
Случилось выпить —
А тут вот камни
Бей для других.

Трудно перекинуть мост между содержанием произведений этого большого гуманистического искусства (заслуживающих, чтобы о них вспомнили) и пропитанной ароматами лаванды мещанской поэзией Дана и Буссе, не говоря уже о «германистских песнях», появление которых можно объяснить только неустойчивым духом времени. Более удачными оказались пьесы, близкие к народному песенному творчеству, например написанные на очаровательные тексты колыбельные песни («Спи, моя радость, моя жизнь», «Материнское баловство» и другие) или те шуточные, драгоценные безделушки, которые так хорошо выражали его врожденный искрящийся задор («За пятнадцать пфеннигов» из «Чудесного рога мальчика», «Ах, тяжко бедному мне жить» и другие). При случае Штраус не останавливался и перед сатирой. Но где было найти такого

сатирика, который своими стихами попал бы в цель, ирония которого была бы вызвана чем-то бóльшим, чем личное плохое настроение художника? Именно в этой области были упущены большие возможности, притом как поэтами, так и музыкантами.

Штраус не избегал и немецких классиков, однако прибегал к ним значительно реже, чем к современникам. С большими промежутками встречаются в его лирике имена великих классиков Гёте, Шиллера, Гейне, в то время как Эйхендорф, Мёрике, Келлер и другие, как это ни странно, были обойдены. Следует признать, что «переложение на музыку» поэтического произведения, в котором все высказано до конца, представляло для композитора второстепенный интерес. Стихи таких поэтов, как Клопшток, Уланд, Рюккерт и другие, казались ему как раз в этом отношении более подходящими для озвучания. Много из того, что Рюккерт не высказал до конца, вдохновило Штрауса на создание ряда лирических романсов, принадлежащих к числу наиболее прекрасных образцов его песенного творчества (на первом месте — глубоко поэтическая музыка «Немецкого мотета»). Аналогичным было его отношение к поэзии Brentano: вряд ли есть в его искусстве что-либо более ценное и убедительное, чем шесть грациозных песен ор. 68. Что касается Гёте, то еще в молодости композитор довольно неожиданно сочинил музыку к его стихотворениям «Утренняя песнь скитальца» и «Находка», и в более зрелые годы он почти всегда обращался к нему по личной склонности. Все это почти без исключения случайные вещи (в том числе три песни на слова из «Книг недовольства», которыми пятидесятичетырехлетний Штраус хотел досадить своему издателю) — не песни в традиционном смысле слова, а размышления. Штраус, в течение всей жизни преклонявшийся перед величием Гёте и подходивший к оценке произведений искусства с гётевской меркой, в то же время испытывал как музыкант естественную робость при мысли о том, чтобы померяться силами с гениальным поэтом.

Вопрос о том, может ли и должна ли насыщенная мыслями поэзия Гельдерлина послужить материалом для вокальной музыки, приобрел остроту после того, как были созданы гимны на слова Гельдерлина. Они восхищали слух

и сохраняли лишь внешние контуры изощренных мыслей поэта. Мудрствования Гельдерлина как по форме, так и по содержанию не являются подходящим объектом для радостного и беззаботного музицирования. Если его стихи можно считать решительно немusикальными из-за высокопарности мелодики его поэтического языка, то оказалось вполне возможным и другое — бесцветные стишки, которые давно позабыли бы, были использованы для музыкальных излияний. Это отчетливо видно из противопоставления имен Маккей — Гельдерлин.

Когда незадолго до смерти Штраус обратился (наряду с Эйхендорфом) к лирике Германа Гессе с ее удивительно ясными мыслями о неизбежности конца земной жизни, он, вероятно, понял, как много упустил по отношению к другим поэтам.



В связи с тем, что уже было сказано о стиле Штрауса вообще, стиль его песен не представляет собой чего-либо неожиданного. Все то, что композитор осуществил позднее на сцене музыкального театра, он предварительно испробовал в своих ранних песнях для голоса с фортепьяно. Он примкнул к позднеромантическому направлению творчества Листа, оказавшему свое влияние на его песенную лирику, мелодичную и ясную, с той, однако, разницей, что мелодическая линия разворачивалась действительно свободно только в некоторых юношеских произведениях. Типичным для его лирики является большое разнообразие в распределении потока мелодии между голосом и сопровождающим его инструментом. Штраус строго придерживался принципа соответствия музыки смыслу слов. (Когда он однажды в своей «Серенаде» не проявил в этом отношении достаточной заботы, он остался очень недоволен.) При помощи своей палитры он сочинял музыку, следуя шаг за шагом за каждым словом, за каждым порывом и движением поэтической мысли, не допуская, чтобы пение превращалось в декламацию. Мелодическая линия голоса, модуляции, смены тональностей делают песни Штрауса проникновенным отражением поэтического текста. Текст является для композитора источником колорита и настроения; «стих рождает вокальную мелодию», сказал он

однажды, а фортепьяно выполняет вполне самостоятельную задачу по углублению и усилению содержания. Если внимательно изучить основные черты и свойства его мелодий, то видно, что они неразрывно связаны со стихотворным текстом. Это подтверждается и тем фактом, что в сознании слушателей многие из его песен (например, «Утро», «Грезы в сумерках», «Милое видение») запечатлевались как единое музыкально-поэтическое целое. Та манера, при помощи которой Штраус до известной степени превращал каждое стихотворение в прозу и воплощал в музыке созданную таким образом осмысленную декламацию, достигая ясного членения песни, вызвала не один необоснованный упрек.

Удивительно, что несмотря на мозаичность отдельных остроумных деталей, несмотря на подчас подчеркнуто иллюстративный характер, песенное искусство композитора почти всегда сохраняет свойственный ему мелодический порыв и воодушевление. Лирический поток почти всегда рождается непосредственно из самого духа песенного начала.

В большинстве случаев определенный основной мелодический мотив проходит через каждую песню, причем большое значение придается особенно интересной начальной фразе (например, знаменитое «Встань, подыми сверкающую чашу»). Лишь в немногочисленных песнях слишком бурный аккомпанемент фортепьяно угрожает пропорциям и форме пьесы в целом. Штраус всегда отдавал себе отчет в том, что красочным может быть только то, что должно было быть высказано в данном месте. Иногда проскальзывали слишком благозвучные, плоские, патетические мелодии. С другой стороны, слушатели неоднократно бывали поражены тем, как неожиданно расцветали первоначально сжатые вещи, после того как они появлялись в новой редакции, с сопровождением оркестра. Не следовало бы так сильно подчеркивать в очень многих песнях Штрауса романтически-декоративные элементы, и «даже новонемецкую пылкую лирику» (Вейсманн) было бы более правильно воспринимать с точки зрения стиля барокко. (У раннего Штрауса это постоянно показывает поэтический, часто, правда, намеренно «свободный» аккомпанемент). Способы, которыми пользовался Штраус для прев-

ращения насыщенных настроением слов в звуковые символы и музыкальные картины, проливали свет на искусство будущего симфониста. Идет ли речь о солнце, дожде, ветре, белых березах или медленном спуске вниз, или о том, чтобы изобразить жужжание пчелки или шум вершин деревьев — воплощение всего этого представляет для композитора не бремя, а задачу, подлежащую разрешению. В поздний период его творчества иллюстративный характер выразительных средств отступил назад и уступил место одухотворенному соотношению слова и звука. Вдохновение, рожденное звуком, настроением и смыслом слов, связывало композитора, жаждавшего более свободного, более широкого и разнообразного проявления своих способностей. Поэтому он и направил все свои устремления к опере, которая является наиболее свободным и гибким видом вокально-драматического музыкального искусства.

Песенное творчество Штрауса в стилистическом отношении делится на три категории. К первой, серьезной по характеру, относятся песни, которые своим эмоциональным содержанием обязаны сочетанию лирической мелодики и красочного фортепьянного сопровождения. Такого рода песни, в которых голос и фортепьяно образуют музыку к лирическому стихотворению, многие считают прототипом его песенного стиля (особенно удачными произведениями этого рода являются «Грезы в сумерках», «Я лелею мою любовь», «Свободен», «Будь спокойна, моя душа»). Для композитора было делом чести добиться гармонического слияния музыки и поэтического текста; его большое дарование обеспечило успешное разрешение этой задачи. Окрыленность многих его вокальных пьес предвосхищает его будущие лирические оперы, хотя в песнях Штраус еще не достиг той мелодической и поэтической насыщенности, которая так характерна для его музыкально-драматических произведений. Именно близкой к народной песне романтической музыке лирического характера со свойственными ей настроениями больше всего грозит опасность скатиться на путь поверхностности. Такие песни, как стремительно шумная «Цецилии» или чувствительная «День всех усопших», отнюдь не могут считаться образцом хорошего вкуса искусства конца XIX века. (Впрочем, нельзя не обратить внимания на то, что выдающиеся исполнители умели по-

новому раскрывать суть и смысл такого рода лирических пьес, возвышая их до уровня подлинного искусства.)

Несомненно, более высокой оценки заслуживает вторая категория песен, рожденных поэтической разрядкой, — мягких по рисунку, пронизанных светом песенных акварелей, в которой преобладают романтические яркие краски. Такого рода ясные, радостные вещи встречаются уже в «Простых напевах» ор. 21 («Все мои помыслы, мое сердце и мой ум»), в смело набросанных песнях из цикла «Чудесный рог мальчика», в «Колыбельной» на слова Демеля и многих других. По мелодической чеканности лирика этого рода, возможно, и уступает популярным напевам. На самом же деле своенравный, радужный, сверкающий характер звучания означает утончение мелодий и облегчение высокопарно-романтического языка. Песни на слова поэта Брентано, плод достойной любви музыки, содержат несколько жемчужин этого жанра: нежную «Шелести, милая мирта», наивную «Я хотел бы сплести венок», легкую, как щебетание птиц, «Любовь»... Наконец, третья категория — полная жизнерадостности и чувственности лирика, создававшаяся зрелым мастером, теперь уже в совершенстве владевшим всеми средствами оперного жанра. Кажется, что мелос стал еще более ярким и, вместе с тем, благодаря отсутствию излишнего пафоса, освободился от всех земных тягот. В пяти маленьких песнях ор. 69 («Плохая погода», «Бокал») чувствуется подлинный, свободный от противоречий лиризм.

Штраус, часто называвший свою жену лучшей исполнительницей его песен, оркестровал для нее многие песни, написанные первоначально для голоса и фортепьяно. Напрашивалась мысль о создании специальных произведений для голоса с оркестром, которые не представляли бы собой только искусственно увеличенные вокальные пьесы с фортепьянным сопровождением. Незадолго до сочинения «Дон-Кихота» появились «Четыре песни для голоса с оркестром» на стихи Маккея, Бодмана, Шиллера и Гёте — удивительно пестрый в литературном отношении цикл, однородный только по своей исключительной жизнерадостности («Песни жрицы Аполлона» представляют собой причудливую смесь античного величия, «парсифалевской» мистики и стиля «Югенд»). Еще более величественно про-

звучали написанные для голоса с оркестром «Ноктюрн» Демеля и «Ночная прогулка» Рюккерта. Своего рода итог был подведен в двадцатых годах, когда, несмотря на уже указанные противоречия, композитор с южногерманской жизнерадостностью написал три гимна на слова Гельдерлина. Почти классические по ясности формы, но несколько причудливые в мелодическом отношении, эти песни («Гимн любви», «Любовь» и другие) свидетельствуют о неистощимой фантазии композитора. Последние четыре песни для голоса с оркестром на слова Эйхendorфа и Гессе представляют собой лирически сдержанный эпилог: это музыка, созданная на грани смерти, по своему трогательному, прощальному настроению выдерживающая сравнение только с «Четырьмя строгими напевами» Брамса.

Штраус написал большое количество песен еще до того, как он опубликовал свою первую тетрадь ор. 10, в которую вошли «Посвящение» и «День всех усопших». (Часть из них Штейницер упоминает в своей биографии.) Следующий поток песен хлынул, лишь временно ослабевая, в 1885—1888 и 1894—1898 годах — он был прерван, поскольку в течение нескольких лет Штраус посвятил себя симфоническому творчеству. После переезда в Берлин начался новый расцвет, появились ор. 46—49 («Песня каменщика», «Клятва холостяков»). В период работы над «Домашней симфонией» появился ор. 56, цикл, включавший «Жалобу слепого» и «Праздник весны». Только после «Женщины без тени» Штраус вновь взялся за сочинение песен, создав сатирическое «Зеркало торгаша». Песни на слова Брентано (впоследствии оркестрованные) и маленькие песни ор. 77 были написаны именно в эту осень песен, под знаком зрелого мастерства. Все, что последовало затем — написанные на тексты китайских поэтов пять «Песен Востока» с их искусственной экзотикой (1929) и четыре песни для голоса и фортепьяно на слова Гёте и Вейнгебера, созданные в последние годы жизни, — лишено убедительности.

*

Песни Штрауса — это мир музыкального драматурга в миниатюре... Кто стал бы утверждать, что они, при всей своей непритязательности, являются результатом одного лишь чувства, а не художественного мастерства? Соот-

ветствие закономерностям поэзии и музыки точно так же обнаруживается у Штрауса, как и у любого другого композитора, посвятившего себя песенному творчеству и использовавшего другие, может быть более глубокие выразительные средства. В этом можно убедиться на примере песни «Милое видение», написанной на превосходные стихи Бирбаума. Вот слова стихотворения:

Не во сне приснилось это мне,
Я увидел среди бела дня
Пред собой лужайку в маргаритках,
Дальше—белый дом в кустах; сквозь листья
Светлые сияют изваянья.
И иду я с той, кому я дорог,
Безмятежно в тихую прохладу
Этих белых стен, к тому покою,
Что в красе своей нас ожидает.

Поэтическое стихотворение, навеянное субъективным восприятием явлений природы, состоит из двух частей: короткое вступительное пояснение из двух стихов и семь стихов, содержащих описание самого видения. В основу песни положен ритмически-текущий мотив шестнадцатых, выдерживаемый от начала до конца. Мелодия представляет собой нечто единое и замкнутое. (Возможности разделения на речитатив и арию в миниатюре Штраус не видел.) Оба вступительных стиха составляют повод для эффектных модуляций, приводящих от H-dur к основной тональности C-dur. Этому гармоническому контрасту соответствуют картины, которые рисует музыка: «Не во сне» (H-dur) и «Среди бела дня» (C-dur). В основной части мелодия разливается еще более широким потоком; кантилена при помощи слигованных нот пытается преодолеть естественные цезуры, отделяющие друг от друга окончания строк. В конце первого раздела основной части («светлые сияют изваянья») достигается доминанта G-dur, которая, однако, сразу же вновь становится пятой ступенью тональности C-dur. В конце, по образцу Шуберта, появляется в виде своеобразной коды, усиливающей эффект финала, несколько слов стихотворения: «И иду я с той, кому я дорог... к тому покою... что в красе своей нас ожидает». Семитактное заключение, построенное на органном пункте на С, дышит покоем и безмолвием. Композитор отказался от каких бы то ни было вокальных эффектов,

которые противоречили бы тексту. Заслуживают внимания некоторые музыкально-поэтические тонкости: обязывающая в музыкальном отношении интерпретация слов «лужайка» и «дальше», строго-торжественное истолкование слов «светлые изваянья» и необычный гармонический оборот, с помощью которого охарактеризовано слово «прохлада». Еще один маленький фокус: простое задержание на уменьшенном септаккорде на *h*, служащее для неожиданного изображения слова «краса». Едва ли кто-либо, слушая эту продолжающуюся всего лишь несколько минут песню, оценит всю широту и многообразие ее полной обаяния выразительности.

*

При изучении сочинений Штрауса для хора обращает на себя внимание одно из его наиболее глубоких творений — «Немецкий мотет». Это возвышенное, величественное и гуманистическое произведение, созданное в 1913 году в период между «Ариадной» и «Женщиной без тени», принадлежит к числу тех пьес, которые, где бы они ни исполнялись, оставляют слушателей очастливленными, но никогда не проникают глубоко в сознание народа благодаря исключительной трудности для восприятия. Композитор еще за пятнадцать лет до этого оценил необыкновенную красоту текста Рюккерта, когда (одновременно со стихотворением Шиллера «Вечер») положил на музыку гимн поэта «Яков, твой блудный сын возвращается», — так возникли «Две песни для шестнадцатиголосного смешанного хора à capella». Своеобразное сочетание яркой красочности с высоко художественной полифонией, вызвавшее в свое время восхищение, получило дальнейшее развитие в действительно захватывающем по выразительности «Мотете», написанном для четырех солистов и шестнадцатиголосного смешанного хора à capella. Торжественный вечерний гимн с его исполненным веры призывом «Бодрствуй во мне ты, свет, о бодрствуй», звучит с большой убедительной силой, своей искренностью он обязан глубине душевных переживаний. Сложная по композиции партитура написана в духе и стиле мастеров XVII столетия. Использование достижений современной хроматики и энгармонизма способствовало необычайному увеличению выразительности музыки «Мотета». Контрапунктические эффекты логичны

и внутренне обусловлены, как это всегда имеет место у Штрауса во всем, что касается техники композиции. Преднамеренная скупость изобразительных средств не нарушается отдельными осязаемыми живописными чертами. «Мотет» указывает путь вперед, к хоровому финалу в «Дне мира», несмотря на то, что по своему торжественно-благотворительному характеру он далек от оперного искусства... Среди немногих хоровых коллективов, отваживающихся время от времени исполнять этот лучший из современных мотетов, насыщенный новыми идеями и чувствами, выделяется дрезденская хоровая капелла Kreuzchor.

По сравнению с «Мотетом» все остальные произведения для хора имеют второстепенное значение. Относительно «Песни странника в бурю» для шестиголосного хора и большого оркестра, иногда исполняемой в хоровых концертах в больших городах, уже упоминалось при анализе произведений юношеского периода. Балладу для смешанного хора, солистов и оркестра «Тайефер» (по Уланду) молодой Штраус сочинил по случаю присуждения ему Гейдельбергским университетом почетного звания доктора наук как исторически-помпезное выражение благодарности; она явно написана в стиле баллад Лёве. Что за курьез хоровой литературы, с огромным количеством инструментов в оркестре, напоминающим о наиболее смелых мечтах Берлиоза, и гигантским хором! (На заглавном листе партитуры написаны следующие слова: «Тайефер» предназначается для исполнения в больших концертных залах, как это видно из текста и состава оркестра».)

Другие сочинения для хора, написанные по случаю, не обладают значительной художественной убедительностью; Штраус создавал их по преимуществу в своей проникнутой пафосом героической манере. Будучи участником жюри нескольких больших конкурсов на рубеже двух столетий, композитор одно время уделял внимание мужскому пению. Мужские хоры *à capella* на тексты из «Голосов народов» Гердера и тевтонская «Песня барда» из «Битвы Германа» Клопштока для мужского хора и оркестра произвели отрицательное впечатление своим неприкрытым восхвалением воинственной эпохи Вильгельма. Вряд ли «дорогой отец» был особенно обрадован посвящением ему милитаристской «Боевой песни».

Значительно более характерны для Штрауса-человека некоторые вокальные пьесы, созданные в средний и поздний периоды его творчества. Начиная с небольшой кантаты 1914 года, обязанной своим высоким художественным уровнем поэтическому тексту Гофманшталя, и кончая мужским хором «Одиночество» по Вильдгансу, написанным в 1940 году, композитор неоднократно выказывал интерес к возможностям мужского хорового пения. В своем цикле «Времена дня» для мужского хора и оркестра на слова поэта Эйхендорфа, написанном в 1928 году, по случаю столетия со дня смерти Шуберта, Штраус пытался воскресить романтическое направление, создать задумчивую вокальную симфонию, тесно связанную с природой. «Утро», «Послеобеденный отдых» и, особенно, привлекательная «Ночь», сменяющая «Вечер», — все сияет в очаровании теплого летнего дня. Это произведение ставит перед хором новые музыкально-технические задачи, так как мужские голоса используются в нем до некоторой степени как инструментальный тембр. Оркестр не прибегает к преувеличенно усиленному звучанию. На протяжении всей партитуры, изображающей меняющуюся в течение дня природу, чувствуется влияние Мендельсона и Брамса.

Десять лет спустя композитор приступил по просьбе Эжена Пабста к работе над новым произведением для хора, но дальше набросков дело не пошло.

Последнее сочинение для хора относится к 1946 году: это вокальный эпилог к опере «Дафна». Здесь, как и во всех других областях творчества того периода, композитор вновь обратился к позднеклассическому стилю, озаренному мягким вечерним светом романтики. Небывало трудный в техническом отношении эпилог, созданный на слова Грегора «К дереву Дафна...» для хора мальчиков в девять голосов и двойного хора, изображает преклонение человечества перед вечно зеленым лавром. Он был написан композитором для концертного объединения хора Венской государственной оперы: это, безусловно, не обычное произведение для хора — музыка представляет собой гимн красоте. Восьмидесятидвухлетний композитор мечтал найти мир в тиши уединения на лоне природы.

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ ДЕБЮТ

Все имеет свое начало, и только зная начало, можно судить о конце.

«Гунтрам», с которым молодой Штраус выступил в оперном мире все же в том возрасте, когда Моцарт уже написал свою «Свадьбу Фигаро», всегда рассматривался как «грех молодости» композитора и потому никогда не мог завоевать себе прочного положения на подмостках музыкальных театров. Тем не менее в творчестве Штрауса он сыграл роль поворотного пункта от симфонизма к созданию музыкально-драматических композиций. Именно с «Гунтрама» берет свое начало его влечение (правда, еще не окончательно определившееся) к опере, ставшей центром его композиторской деятельности. Рано заняв пост дирижера в Веймарском оперном театре, где в его переработке была поставлена «Ифигения в Тавриде» Глюка, он отныне сам стал в ряды создателей опер. Решающее влияние в этом исходило, как это неоднократно подтверждал сам Штраус, от Александра Риттера. «Ему я обязан тем, что обнаружил в себе драматическое призвание. Без побуждений с его стороны, без его сотрудничества мне навряд ли пришло бы в голову сочинить оперу, принимая во внимание мое безграничное уважение к титаническому труду Рихарда Вагнера и отсутствие в моем окружении либреттистов, за исключением Эбергарда Кенига (сотрудничавшего впоследствии с Гансом Зоммером), не привлекавшего меня».

Представляется неизбежным, что двадцатитрехлетний капельмейстер Мюнхенской оперы, начиная работать над первой музыкальной драмой, всецело находился под влия-

нием Вагнера и Шопенгауэра. Он был в то время ярким приверженцем идеи драмы искупления, выдвинутой Вагнером в поздний период его творчества, и находился в плену видений, вызванных его собственной поэмой «Смерть и просветление». В этот переходный для него период от ученичества к мастерству композитора неудержимо влекло к самостоятельному идеалистическому оперному творчеству в духе «Тристана» и «Парсифаля». Он, «к сожалению не чувствовавший в себе ни малейшего поэтического дарования», сам сочинил текст либретто, как это и полагалось истинному вагнерианцу. (В старости он определил свое либретто к «Гунтраму», как «произведение не мастера, а ученика».) Однако прошло еще несколько лет, прежде чем он засел за работу над оперой. Когда, наконец, в декабре 1892 года Штраус начал сочинять музыку к первому акту, он, как это ни странно, никак еще не мог освободиться от влияния Вагнера. Несмотря на то, что за это время были созданы вполне самостоятельные в музыкальном отношении симфонические поэмы «Дон-Жуан», «Макбет» и «Смерть и просветление», являвшиеся отражением радикального (так называемого) «прогресса» той эпохи, композитор, создавая «Гунтрама», оставался верным вагнеровским идеалам. Основываясь на чисто вагнеровском по духу либретто, он даже не сделал попытки освободиться от ига великого Рихарда.

Каким образом Штраусу пришел в голову своеобразный сюжет, который он положил в основу либретто своего оперного первенца? Он прочитал в венской газете «Neue Freie Presse» историческую статью об одном таинственном ордене миннезингеров, основанном в средние века в Австрии, члены которого, сражавшиеся за любовь, называли себя «воинами любви».

Композитор загорелся. Христианский альтруизм идеи «Союза» увлек его, и он решил, что противопоставление миролюбивого героя и преследующего этические цели сообщества явится благодарным сценическим материалом... События, разыгравшиеся в XIII столетии и послужившие темой для сочиненного Штраусом либретто, вкратце таковы: миннезингер Гунтрам оберегает Фрейхильду, дочь старого герцога, который отдал свою дочь и владения недостойному человеку по имени Фрейтод. Гунтрам пытается

воздействовать на совесть тирана Фрейтода и убивает его, когда последний обнажает на него меч. По приказу герцога Гунтрам брошен в темницу и ожидает казни. Его товарищ Фридрих, действующий по поручению ордена, и Фрейхильда открывают ему путь к свободе. Хотя Гунтрам и покидает тюрьму, он делает это не из любви к женщине и не ради сообщества друзей, но только для того, чтобы продолжать жить, следуя своему призванию. Первоначально окончание было иным; новое, навеянное чтением книги Макса Штирнера «Единственный и его собственность», в которой ясно слышится голос Ницше и его «сверхчеловека», было введено вместо него еще до премьеры, состоявшейся в мае 1894 года в Веймаре. По старой редакции Гунтрам приносил свою страсть в жертву священному обету и возвращался в лоно ордена. «...Господь бог обращается ко мне через меня самого!» Штраус решился на изменение в разгар работы над последним актом потому, что «ему внезапно опротивело это самоотречение от собственной воли» (Роллан). Риттер, оказавший непосредственное влияние на идейное содержание либретто, говорил, что измененный конец является «нехристианским» и придает образу героя «нечестивый» характер. Этот упрек сильно огорчил молодого композитора. «Новой редакцией Вашего третьего акта Вы причинили всему произведению основательный вред, — писал Риттер, — так как: 1) пьеса в своем настоящем виде лишилась какого бы то ни было трагического характера; 2) Вы лишили ее также необходимого минимума художественной цельности; 3) герой превратился в нереальную, собранную из кусочков, бесхарактерную и в психологическом отношении немыслимую личность; 4) направление произведения имеет теперь в высшей степени безнравственный характер, издевательский по отношению к любой этике... Дорогой друг! Одумайтесь! Не губите окончательно Ваш труд, такой прекрасный в двух первых актах...» Штраус пытался склонить на свою сторону преданного Риттера: «Третий акт будет лежать без движения, пока я его не сыграю Вам; я еще лелею тайную надежду, что музыка этого акта примирит Вас с его содержанием...» «Риттер никогда не простил мне окончательно ту сцену третьего акта (Гунтрам — Фридрих), в которой Гунтрам сам судит себя и отрицает за

орденом право наказать его», — признавался Штраус в своих воспоминаниях о годах молодости и учения.

Время решило не в пользу «Гунтрама». Эта «выдержанная в германском духе опера о трубадурах» (Гизи) перегружена незрелыми идеалистическими идеями, а покорного судьбе героя молодой композитор не наделил хотя бы некоторой долей своей собственной напористости. Было бы, разумеется, неправильным искать в «Гунтраме» сходство с какими-либо событиями из истории семьи Штраус. Композитор неоднократно опровергал такого рода домыслы (одному только Фридриху приданы некоторые черты Александра Риттера). Гунтрам — типичный герой в духе музыкальных драм Вагнера. Знаменательно, что «вечно-женственное» начало, являющееся господствующим фактором почти во всех позднейших операх, в «Гунтраме» в первый и в последний раз не является доминирующим... Две темы выделяются в тексте своей чисто юношеской, радостной убежденностью: изображенные с большим воодушевлением мечты Гунтрама о мире и его реалистическое описание ужасов войны (сорок лет спустя композитор вновь вернулся к теме войны и мира в «Дне мира»). Песнь о мире, исполняемая Гунтрамом, являющаяся драматической сердцевинкой оперы, достигает своего апогея в словах: «Я вижу мир на розовеющем вечернем небе»... «Что за ужас вдали! Огненный ураган с воем несется навстречу... Должен ли я назвать его злым духом войны? Окровавленным бичом он подхлестывает ненависть»... Строфы подобного рода говорят о постоянном влиянии Вагнера. Молодому композитору удалось в полной мере овладеть вагнеровской аллитерацией (что не помешало ему вскоре убедиться в искусственности этого выпяченного литературного языка).

Hohen Gesanges
Göttliche Gabe
Im heil'gen Gewande
Göttlicher Lehre
Leite zu Gott...

Песни высокой
Дар несравненный
В светлом обличье
Божьего слова
К богу направь.

«Получается невероятно простая музыка, — читаем мы в одном из писем к Риттеру, — очень мелодичная, сплошная кантилена для певцов... Музыка прямо-таки сама просится на бумагу, когда работаешь над текстом собственно

го сочинения...» И затем в письме к родителям: «Вы будете удивлены простотой и мелодичностью музыки; по-видимому, я основательно перебесился за время работы над всевозможными симфоническими произведениями и теперь делаюсь чрезвычайно простым...» Так ли это? Не является ли именно «Гунтрам» свидетельством продолжавшегося очень значительного влияния Вагнера и его взглядов на музыку? Ничто не позволяет предполагать, что эта неоромантическая музыкальная драма в своей большей части была написана в Каире и Луксоре. Штраус создал себе настолько отчетливое представление о вагнеровском средневековье, что даже яркие краски Востока не могли сбить его с пути. Вагнер чувствуется во всем, начиная от использования мотивов (особенно часто встречаются обороты с заимствованными из «Риенци» группетто) и кончая многоречивостью, за которой скрываются лишенные подлинного содержания чувства — всего лишь озадачивающий музыкальный фасад. Не имея достаточного опыта, композитор действительно создал оркестровую, а не вокальную оперу, без учета условий, которые предъявляет к оперному спектаклю человеческий голос. Из писем того времени видно, что он по-отечески критиковал свою первую оперу за «излишнюю густоту инструментовки»; но лишь позднее, в предисловии к «Интермеццо», он чистосердечно обвинил себя в том, что «почти полностью пренебрег отделением речитатива от чисто лирического пения, которое с такой точностью осуществлялось Рихардом Вагнером». Лучшее всего молодой музыкальный драматург чувствовал себя, когда создавал большие вокальные арии, в которых мог обращаться к возвышенному стилю гимнической оркестровой песни. В сообщении Гунтрама о мире (чрезмерно растянутом) убедительно разработано противопоставление тем войны и мира — это полная жизни, стремительная ария, написанная с применением испытанных стилистических средств. В других частях партитуры явно обнаруживается обращение к прошлому: вступление, пронизанное сладостным очарованием «Лоэнгрина», заключительный ансамбль первого акта, созданный по образцу первого септета из «Тангейзера», любовная мелодия Гунтрама, со всей хроматической напряженностью тристановской гармонии. Все эти эпизоды, как и целиком воспринятая от Вагнера техни-

ка лейтмотивов, являются показательными для «Гунтрама». Со всех точек зрения несомненна близость оперы к творчеству Вагнера. Однако несомненно и то, что во многих существенных частностях, прежде всего в окончании, проявляются самостоятельные, чисто штраусовские особенности.

Поздним летом 1887 года Штраус приступил к разработке сюжета своей первой оперы. Наиболее ранние сведения известны из письма к Бюлову: «Кроме того, я работаю над созданием — только не пугайтесь — задуманного мною собственного трагедийного оперного либретто в трех актах!!» В последовавшем с обратной почтой ответе Бюлов писал: «Меня поразило Ваше интересное сообщение о том, что Вы замышляете собственную *«dramma lirica»*. Я доверяю творческим силам Вашей молодости и желаю Вам потребную для успеха степень художественного сомнамбулизма». Через полгода Штраус уже имел возможность сообщить, что «первый вполне законченный набросок либретто готов», и он им «очень удовлетворен...» После этого работа была отложена: планы новых симфонических произведений заняли все его время. Только в ноябре 1889 года Штраус «вновь возобновил работу над текстом и топтался вокруг да около в поте лица своего... но я еще буду продолжать нажимать» (из письма к родителям). Лишь в октябре 1890 года он отправил вновь переработанный набросок либретто отцу с просьбой подвергнуть его «строжайшей и беспощадной критике». Тот не замедлил высказать свое мнение самым подробным образом: его замечания и предложения привели к важным изменениям и к упразднению сцены с мистической обольстительницей. В марте 1892 года композитор сообщил в письме к матери, что «либретто оперы полностью закончено» и началось сочинение музыки. В письме к Бюлову, написанном в июне того же года, имеются следующие строки: «Изнываю от тоски по свежему воздуху, по отпуску, злюсь в своих четырех стенах, со скуки пишу музыку ко второму акту моей оперы (первый уже готов) и мимоходом сержусь на моего милого главного интенданта...» Тем временем Штраус предпринял путешествие на юг и захватил с собой «Гунтрама». Записи в дневнике сообщают о продолжающейся работе. 19 ноября в Афинах, накануне посещения Акрополя, записано: «После обеда окончательно отредактировал

сцену между Гунтрамом и Фрейхильдой из третьего акта»; 23 ноября: «Третий акт «Гунтрама» (вторая, окончательная редакция) закончен»; 1 декабря, в Каире: «Начал работать над фортепьянным эскизом третьего акта «Гунтрама»; 13 декабря: «Начата вторая сцена» и, наконец: «Сочельник, «Гунтрам» готов...»

Однако предстояла еще работа над оркестровкой, требовавшая немало времени, а также над третьим актом, ввиду новой редакции финала, и это заняло композитора до сентября 1893 года. Пожалуй, никогда он не был таким общительным, как в этот период. «Монолог Гунтрама закончен, 56 страниц партитуры (частично двойных) уже исписаны, думаю, что первый акт будет завершен в начале марта», — писал он отцу в письме из Луксора. Четыре недели спустя он писал ему же: «Вступление ко второму акту я значительно сокращу, так как эта симфоническая картина занимает слишком много места... Заранее радуюсь, что через несколько дней начну оркестровать второй акт, который я надеюсь во время пребывания в Каире довести до сцены рассказа о мире. После этого сяду на пароход и буду набираться новых впечатлений в Сицилии...» И, наконец, в письме из Таормины: «Второй акт постепенно разбухает, только что закончил рассказ о войне, получился вполне в духе Штрауса!.. В Палермо будут доделаны последние сцены». Незадолго до возвращения на родину Штраус отчитался в своей работе перед Бюловым в письме, отправленном из Рамаццы. «Доказательством того, что я как музыкант не бездельничал, может служить тот факт, что я полностью закончил оркестровку первого и второго актов и сочинение третьего. Получилась довольно-таки знойная музыка, но ведь и +40° по Реомюру без признаков тени тоже как-никак больше, чем вечерняя температура в Веймарском придворном театре, когда Ляссен дирижирует «Гиарне» (Ингеборг фон Бронзарт).

Так прошло шесть богатых событиями лет со дня начала работы над «Гунтрамом», и только в конце деятельности композитора в Веймаре там состоялась (после тщетной попытки в Карлсруэ) премьера под его управлением, при участии его молодой супруги в роли Фрейхильды. Риттеру композитор сообщил, что постановка оперы произвела на него именно такое впечатление, какого он ожидал, за тем

исключением, что оркестр не был в закрытом помещении, как это намечалось. Надо сказать, что оперный первенец не принес ему много радости. В Мюнхене долго не решались на постановку; в 1895 году состоялось всего лишь одно представление, неудачу которого Штраус долгое время не мог простить родному городу. «Лучшие певцы,— писал он в своих воспоминаниях,— отказались от ролей, да и оркестр во главе с моим двоюродным братом и учителем по скрипке концертмейстером Бенно Вальтером забастовал и направил депутацию к главному интенданту Перфалю с просьбой извинить его от этой «божьей кары». Тенор, которому память частично изменила во время премьеры, заявил после спектакля, что согласится участвовать в дальнейших представлениях только при том условии, если его оклад будет увеличен...» Молодой композитор был крайне разгневан после безотрадной премьеры в Мюнхене. «Нельзя себе представить, сколько врагов я нажил из-за «Гунтрама»!.. Я сам себе кажусь теперь тяжким преступником. Да, люди готовы простить все, что угодно, даже самую наглую ложь, но они не прощают человеку, когда он высказывает то, что у него на душе» (из письма к Артуру Зейдлю). Так и не состоялись постановки в Дрездене и в Берлине, о которых уже была достигнута договоренность со Штраусом. К числу выдающихся деятелей, отнесшихся к «Гунтраму» благожелательно, принадлежал, впрочем, и Верди — его лестное письмо Штраус любовно хранил.

И все же «честолюбивому и добродетельному юноше Гунтраму», которому его создатель с добродушной иронией к самому себе воздвиг в саду своего поместья в Гармише памятник, было суждено воскреснуть через пятьдесят лет. Когда берлинское радио организовало к семидесятилетию композитора трансляцию оперы в концертном исполнении, Штраус высказал мнение, что «такое большое количество красивой музыки... заслуживает того, чтобы ее вновь исполняли». Через несколько лет после этого он пробудил свою, «вероятно немного постаревшую юношескую любовь» от длительного сна, в котором она пребывала в надежде, что потребуются «не слишком много грима», чтобы омолодить ее. «Грим» заключался в изменении некоторых вокальных партий и ретуши оркестровки, а также, прежде всего, в значительных купюрах. Первоначальный клавир

состоял из 230 страниц, вновь отредактированный — из 147. Уже по одному этому можно судить об энергии, с которой был применен беспощадный карандаш, и когда в 1940 году в Веймаре состоялась новая постановка оперы, все убедились, что сокращения сделали «Гунтрама» более жизнеспособным. Когда Штрауса попросили написать предисловие к программе, он отказался, сославшись на то, что «весь «Гунтрам», собственно говоря, является предисловием...»

*

«С любопытством ожидаю сам, куда теперь прибьет суденышко; думаешь, что сам гребешь, а в действительности это делается помимо тебя», — писал Штраус Риттеру после премьеры «Гунтрама». Плохой прием, оказанный его первенцу, несомненно, огорчил композитора. Но было бы преувеличением утверждать, что после этого он потерял вкус к созданию новой оперы. Пусть время скажет свое слово, ведь бóльшая часть жизни была еще впереди. Он уже успел увлечься и не мог отказаться от сценической деятельности. Еще во время работы над «Гунтрамом» его привлекали новые оперные сюжеты. В 1888 году Бюлов обратил его внимание на Ибсена. «Читая недавно новейшую, вернее недавно переведенную на немецкий язык, романтическую драму Ибсена «Пир в Сольхауге», я часто думал о Вас. Это превосходный сюжет для оперы, но конец, по моему мнению, надо изменить и сделать исход трагическим!» Характерен ответ Штрауса: «Пир в Сольхауге» Ибсена я прочитал. Хороший сюжет для оперы; лично мне не симпатична любовь двух сестер к одному мужчине — тема, уже несколько потрепанная и использованная в «Ведьме» и в «Жертве ради жертвы». А вот драму «Кесарь и галилеяне» я нахожу очень интересной и широко задуманной пьесой». Бюлов ответил на это письмо следующими словами: «О вкусах, как известно, не спорят. Было бы чертовски скучно жить на свете, если бы «Б» всегда было только эхом «А». Я не могу согласиться с Вашей антипатией к двум сопрано, которые соперничают друг с другом из-за благосклонности одного и того же тенора или баритона...»

По-видимому, во время путешествия в Египет, Штраус усердно раздумывал над собственным оперным сюжетом.

В дневнике за 10 ноября имеется следующая запись: «Читал «Государство и религию» Вагнера; под влиянием чтения набросал сюжет новой драмы». Набросок либретто музыкальной драмы «Возвышенная печаль королей» был обнаружен в наследии композитора.

Еще во время пребывания в Веймаре он носился с мыслью создать оперу на сюжет Эйленшпигеля. Показать на оперной сцене Тиля, этого необычайного архиплута, раздражающего филистеров и оставляющего в дураках обывателей,— это было бы по вкусу тридцатилетнему Штраусу. В 1893 году он писал отцу: «В голове крепко засели мысли о новой опере — «Тиль Эйленшпигель у простаков». Думаю, что это получится». Несколько месяцев спустя он писал в другом письме неизвестному адресату: «Занят обдумыванием оперы «Тиль Эйленшпигель у простаков»; я уже подготовил довольно приятную фабулу, вот только образ самого господина Тиля Эйленшпигеля еще не представляю себе достаточно отчетливо. Народные предания сохранили нам только облик лукавого плута, слишком мелкий для драматического персонажа; с другой стороны, более глубокая трактовка этой фигуры, выявление ее презрительного отношения к людям, представляет большие трудности...» Сохранившийся сценический набросок первого акта (судя по некоторым заметкам, композитор первоначально предполагал написать одноактную оперу) заканчивается ссорой между простаками. Попытка противопоставления «героя, презирающего людей потому, что он, в сущности, любит их», и простофиля, терпящих неудачу из-за собственного простодушия, была, пожалуй, слишком смела для молодого музыкального драматурга. Оркестр вновь одержал верх над театром. Вместо народной оперы на свет появился симфонический «Тиль Эйленшпигель».

Когда два года спустя Штраус тесно сблизился с ведущими представителями литературного Мюнхена, его желание заполучить народное по характеру и веселое либретто для оперы еще более усилилось. Он мечтал о новых «Мейстерзингерах», о пародии, написанной с юным пылом. Неудивительно, что после большого успеха, который имела у широкой массы слушателей симфоническая поэма, композитор не соблазнился новым либретто на тему о похождениях Тиля, написанным его другом Фердинан-

дом фон Шпорксом. Новая опера должна была состоять из пяти актов, с местом действия, как и в собственном либретто Штрауса, в стране «простаков», героя предполагалось изобразить в виде «еврейского торговца». В записной книжке за 1897 год имеются даже названия отдельных тем, в том числе двухактная тема «покинутых жен».

Не встретили у Штрауса сочувствия и предложенные ему поэтом Бирбаумом неблагоприятные в драматическом отношении сказочные либретто «Лобетанц» и «Гугелина», которые он передал Тюилле...

Кто же напишет для него, стремившегося избавиться от гнета вагнеровской музыкальной драмы, такое либретто, о котором он мечтал?

*

Умудренный опытом композитор решил сам заняться поисками подходящего сюжета. «Неожиданно мне попало в руки фламандское сказание под названием «Потухший огонь» в Ауденэрде, — вспоминал он в 1942 году, — и мне пришла в голову мысль написать небольшое интермеццо, направленное против театра по личным мотивам, из чувства мести к моему родному Мюнхену, в котором мне, как и великому Рихарду за тридцать лет до этого, пришлось испытать малоприятные переживания». Штраус сразу понял, что этот сюжет, почерпнутый из старинного сборника «Нидерландские сказания», предоставит ему возможность крепко ударить по реакционному духу, свившему себе гнездо в новоявленных Афинах на берегу Изара. Еще в 1888 году, в начале своей капельмейстерской деятельности в мюнхенской опере, он жаловался в письме к Бюлову: «Я постепенно убедился в том, что здесь нет благодарной почвы для расцвета музыкальной жизни. Один, собственными силами я никогда не смогу наладить здесь дело как следует...» Если современным слушателям опера с многозначительным, связывающимся с представлением о пожаре названием «Потухший огонь» * может показаться достой-

* *Feuersnot* — буквально означает пожар. В то же время *Feuer* переводится как пожар, огонь, а *Not* как нужда, беда и т. д. В данном случае «*Feuersnot*», по мысли автора оперы, должно пониматься как «Недостаток огня» или «Нужда в огне». В соответствии с прямым смыслом либретто мы переводим немецкое название оперы словами «Потухший огонь» (прим. переводчика).

ной любви, то нельзя ни на минуту упускать из виду боевую, оппозиционную направленность этой пьесы, в которой композитор высказал все свое раздражение по поводу недоброжелательного приема, оказанного его «Гунтраму» в Мюнхенской опере. Впоследствии он сам писал, что «в «Потухшем огне» еще сильнее, чем прежде, заявляет о себе тот оппозиционный дух, который, помимо моей значительной творческой одаренности и врожденных способностей, с большой силой проявлялся во мне с самых молодых лет».

В лице Эрнста фон Вольцогена — впоследствии основателя «Überbrett!» — Штраус, к тому времени перекочевавший в Берлин и занявший пост капельмейстера королевства Прусского, нашел себе союзника. Свободомыслящий и остроумный автор романа о Листе показался композитору подходящим человеком для проведения в жизнь намеченного плана. Сам Вольцоген писал по этому поводу в своей автобиографии: «Во время последних недель моего пребывания в Мюнхене я встретился с Рихардом Штраусом. После дурного приема, оказанного в родном городе его первому оперному произведению «Гунтраму», он был разгневан на Мюнхен не меньше, чем я. Мы объединились и разработали план мести, который позднее был претворен в жизнь в виде произведения искусства — оперы «Потухший огонь»...» Старинное нидерландское предание рассказывает об одной гордой девушке, которая оставляет своего поклонника на ночь в корзине, висящей у стены дома, на что оскорбленный поклонник отвечает ответным ударом: при помощи могущественного волшебника он гасит огни во всем городе и клянется, что не разожжет их вновь, пока девушка не раскается.

В марте 1899 года, после концерта в Мюнхене, на котором исполнялась поэма Штрауса «Так говорил Заратустра», Вольцоген писал: «Он самым энергичным образом уговаривал меня немедленно заняться нашей оперой. Я составил себе следующий план: опера будет одноактная, действие происходит в старом Мюнхене, в мифическую эпоху Возрождения. Молодой герой-любовник сам является волшебником: великий старик, его учитель, которого добрые мюнхенцы когда-то изгнали, не появляется на сцене. Для того чтобы спасти город, лишенный огня, гордая девушка

вынуждена в конце концов подчиниться настоятельным требованиям высшего Совета и городского населения и принести свою девственность в жертву молодому волшебнику. Когда любовь соединяется с волшебством, даже наиболее ослепленный филистер должен прозреть!..» Правда, как раз филистерам многое не понравилось в самом сюжете оперы, который смущал их своим эротическим характером («тьфу, черт возьми», — этими словами начиналось одно из писем, адресованных по поводу постановки в дирекцию Берлинской оперы). Хотя Вольцоген и смягчил наиболее сомнительные в моральном отношении места сказания (либретто было закончено летом 1900 года на острове Рюген, «под свежим впечатлением очаровательного любовного приключения»), он, к сожалению, не пожелал изобразить любовную игру главных героев в более непосредственных и веселых тонах. Убедившись в этом еще до первого представления, Штраус в письме к Шуху рекомендовал «особенно подчеркнуть шуточные, дерзкие, бесстыдные, пародийные элементы произведения!» Прославление Эрота, в том виде как оно выражено в финале, звучит слишком торжественно после всего предшествующего легкомыслия.

Только женщины нас грели,
Свет дает одна любовь,
В женском жарком юном теле
Пламень и вы обретете вновь.

В опере Штрауса — Вольцогена Кунрад является прежде всего автопортретом самого Штрауса, который надлежащим образом высказывает свое мнение родному городу. Учитель Кунрада Рейхарт (читай: Рихард) — это Вагнер, которого мюнхенцы изгнали из города во времена короля Людвига II. Штраус испытывал те же чувства, что и Вагнер при создании «Мейстерзингеров», когда он обрушился на своего заклятого врага Ганслика, изобразив его в виде Бекмессера. Так возникла «проповедь» Кунрада об огне, являвшаяся увядшей от времени сатирой на чисто мюнхенские происшествия, утратившей с течением лет свой злободневный интерес. (Не удивительно, что для Штрауса эта «проповедь» была «основой, а все остальное лишь веселым приложением».) Штраус и в этом случае не преминул обратиться к певцу, исполнявшему роль Кунрада, с недву-

смысленной просьбой «провести весь монолог в возможно более заносчивом и задорном тоне» — что было, безусловно, нелегко сделать... Вообще вся пьеса носит характер ожесточенной и неприязненной литературно-музыкальной полемики, давно уже потерявшей всякий смысл, после того как Штраус поселился в окрестностях Мюнхена и подарил городу рукопись партитуры оперы «Потухший огонь».

Влияние Вагнера чувствуется не только в содержании «Потухшего огня» — оно пронизывает полностью всю оперу и по стилю, и по выражению, хотя ясно ощущается и начавшееся отдаление. Язык Вольцогена, выдержанный в стиле старомюнхенского наречия, на каждом шагу напоминает «Мейстерзингеров»: добрый старый праздник летнего солнцеворота был бы невозможен без чисто нюрнбергской ночи под Ивана Купала. В этих рискованных стихах так часто встречаются стремительные аллитерации, что чувствуешь себя в атмосфере «Кольца». Там речь идет о «зраке зависти, зорком в ночи» («im Düstern Neidaugen zur Wacht»); тут говорится о «мечтающем безумце» («träumenden Tor»), о «фиглярничающем франте» («gaukelnden Geck»), о «нежном, скулящем духе» («weichen, winselnden Wicht») и о «вине, оказывающем чудесное действие» («wunderwirkenden Wein»). А любовный дуэт («Огонь погас! Любви приказ!») («Feuersnot! Minnegebot!») и обращение Кунрада («Рейхарт из Лайма, — рек мне седой, — забудь заботы — вернись домой») («Riet mir der Reichart — der Alte von Laim — kümmerge dich nit — kehre du heim») могли бы фигурировать и в «Тристане». Наряду с этим Вольцогену, с его «грубовато-веселым, несколько архаизованным стилем», удались и некоторые забавные, шуточные стихи в духе кабаре «Überbrett!»: «Всюду, где поп оставит свой дух, — мигом учует — собачий нюх!» Как и следовало ожидать, подобные места натолкнулись на сопротивление участников спектакля еще до премьеры. Вместо этого в либретто появились две новые, безобидные строчки: «За всяким святошей он бегать рад, но райских ему не откроют врат». Только в клавире (и, разумеется, также и в партитуре) можно найти следующие «предосудительные» места: «Так на улице любиться — только пес не устыдится» или «Дóхнуть нам что ли, чертова мать, — если девчонка не хочет с ним спать!»

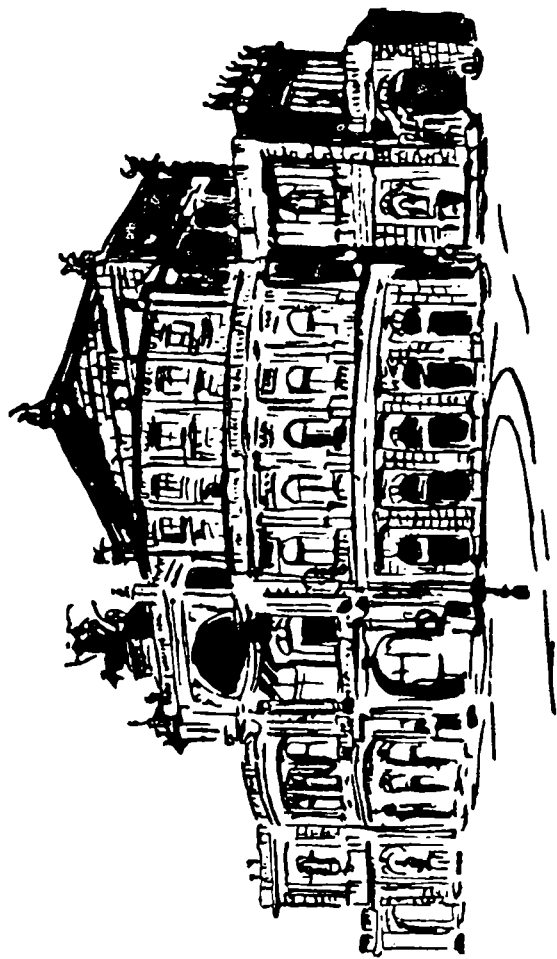
Штраус самолично изменил ряд нескладных выражений: Уршель превратилась в Урсулу, слово *Nochgezeit* — в *Nochzeit* (свадьба), вместо «девчонки» появилась «скромная девушка». В словесных дебрях этой поэмы для пения встречаются всевозможные курьезы и неожиданно комические эпизоды. Штраус, который после провала «Гунтрама» в некоторой степени «утратил желание» «писать для театра», недолго медлил с сочинением музыки. «Я засел за работу и уже начал писать музыку к опере...» — писал он в начале октября 1900 года родителям. Не менее импульсивны и дальнейшие сообщения: «В среду я освободился и прилежно тружусь над сочинением оперы: примерно к одной пятой части либретто я уже набросал музыку... Опера будет очень проста и, как я надеюсь, мелодична... Она мне в общем нравится...» «Я работаю день и ночь: «Потухший огонь» почти наполовину готов! Без тройного состава деревянных духовых едва ли можно продолжать оркестровку...» «До Рождества я хочу вчерне закончить оперу». «Потухший огонь» получился в духе Лортцинга...» «Опера будет полностью завершена еще в этом году. Получается популярно и мелодично — думаю, что она удалась!» Точно в первый день нового 1901 года композитор приступил к оркестровке. «Мне приходится четыре-пять раз в неделю выступать в качестве дирижера... Ежедневно около десяти часов я работаю над партитурой, которую надеюсь закончить примерно через четырнадцать дней. Я даже в прогулках себе отказываю, но зато, когда все будет готово, буду тем лучше отдыхать».

Несмотря на все еще продолжавшееся влияние Вагнера, Штраус как музыкальный драматург уже начинал расправлять крылья и проявлять свою индивидуальность. Поэтому цикл из произведений Штрауса следует начинать с «Потухшего огня», так же как вагнеровский цикл должен начинаться с «Риенци». («Гунтрам» примерно соответствует «Запрету любви» или «Феям».) Над партитурой «витают властные тени «Тристана» и «Парсифаля», «Потухший огонь» озарен светом «Мейстерзингеров». Музыкальное влияние «Мейстерзингеров» чувствуется во всем. Проповедь Кунрада, содержащая зародыши предстоящего музыкально-драматического развития, заставляет вспоминать о большой речи Закса. Однако переход к стилю «Са-

ломеи», дифференциация оркестра, смягчение музыкальной структуры в сторону воссоздания оперы с господствующей ролью пения и музыки — все это уже заметно в «Потухшем огне», лежит в основе партитуры, хотя она еще имеет вагнеровский «покрой». Прежде всего обращает на себя внимание мелодика композитора во всех народных сценах, в эпизодах с детьми, в музыкальном обаянии вальсов (первых штраусовских вальсов!). Какое изобилие действительно прекрасной, свежей музыки! Превосходно обрисованы обыватели. Возня детишек изображена с большой любовью, музыка звучит так живо и задорно! Безыскусственные хоровые напевы в старомюнхенском стиле производят впечатление необычайно близких к современности. Талант композитора, впервые в этой опере обратившего свой взор на народный текст, на старательных ремесленников и мещан, обнаружился здесь с чрезвычайно привлекательной стороны. К сожалению, это южнонемецкое, баварское народнопесенное обаяние, присущее одноактной опере, не получило своего развития в его дальнейшем оперном творчестве. А между тем какие перспективы открылись бы перед Штраусом, если бы он после появления на свет его «мюнхенского детища» продолжил работу над созданием простой, народной оперы! Он попытался вернуться к этому неосуществленному идеалу двадцать восемь лет спустя, когда после создания «Елены», находясь в совершенно ином душевном состоянии, начал искать путь к «второму изданию» «Мейстерзингеров», но не нашел его, оставленный в одиночестве своим либреттистом.

Другим существенным отличительным признаком оперы является ослепительная, пылкая музыка, изображающая пленительную летнюю ночь, зовущую к любви, и сверкающий блеск огня. Когда Кунрад приступает к волшебству, когда миф об огне призывает на подвиг человека, побежденного любовью, когда униженная и покоренная девушка падает в объятия возлюбленного, вступает в свои права маг и волшебник симфонической музыки, автор «Дон-Жуана»...

А слабые стороны? Их следует искать в музыкально-драматической области. Даже в диалогах влюбленных имеются «мертвые» места, свидетельствующие о том, что Штраус как драматург еще не достиг той высоты, на кото-



Дрезденский оперный театр (разрушен в 1945 г.)

рой он стоял как музыкант. Значительны также контрасты между народными напевами и хорами и блестящими симфоническими эпизодами (в которых использованы утонченные достижения оркестровки «Тилия Эйленшпигеля»). Пожалуй, молодой музыкальный драматург (правда, достигший тем временем того возраста, до которого Моцарту, Шуберту и Веберу уже не суждено было дожить) желал слишком много высказать в этом произведении. Когда Оскар Би при возвращении в ноябре 1901 года после дрезденской премьеры под управлением Шуха спросил Штрауса, имел ли он в виду написать на текст Вольцогена трагическую или комическую музыку, тот ответил: «Написал так, как получилось!».

Постановкой «Потухшего огня» было положено начало эры Штрауса в Дрезденской опере, которой композитор оказывал предпочтение перед придворными театрами Берлина и Вены, на первых порах настороженно относившимися к его произведениям по причинам морально-нравственного порядка. Он называл Дрезденский театр «Эльдорадо для премьер». «Шух — это истинное чудо, — писал он. — Только Шух дает мне возможность по-настоящему узнать мое произведение. Под его управлением весь старый оперный хлам исчезает, и неожиданно возникает музыкальная комедия». Разумеется, и в Дрездене не обходилось без разногласий и споров («Изменения, которые желает внести в либретто главный интендант, противоречат соглашению» — из письма к Шуху).

Успех оперы был далеко не бесспорным, что, возможно, объяснялось различными, чисто мюнхенскими ее особенностями, нелегко улавливавшимися всеми, кто не являлся уроженцем этого города. Вне Дрездена опера воспринималась слушателями по-разному. Совершенно неожиданным был успех, сопутствовавший венской постановке под управлением Малера. По окончании спектакля Штраус около ста раз выходил по вызову публики на сцену. Но вскоре, к большому огорчению композитора, публика охладела к этой опере, к которой он питал сердечную отеческую любовь. «Неужели следует всегда в первую очередь обращаться только к знатокам искусства и музыкальным гурманам, и лишь потом, постепенно, склонять на свою сторону широкие массы слушателей», — говорил он, имея в виду

(по его мнению) неблагоприятный для спектакля срок премьеры оперы в Берлине. Как видно из его переписки с администрацией театров и с дирижерами, ни одно из своих произведений он не рекомендовал к постановке с такой горячностью. «А куда девался «Потухший огонь»?» Эти слова словно припев звучат в бесчисленных письмах к Шуху и другим музыкальным деятелям. («Как посещаются представления «Потухшего огня»? Если у Вас есть желание доставить мне особое удовольствие, прошу Вас не снимать оперу с репертуара» — из писем к Шуху, 1909 год.) Даже пятьдесят лет спустя, в последних записях в дневнике, старец вновь вспоминает о своем детище: «Забывают, что это безусловно не совершенное произведение... в начале столетия представляло собой новый, субъективный стиль, отличавшийся от существа старой оперы, это был подступ... Именно из-за обращения Кунрада, не подлежащего вымарыванию, и появилась на свет эта необычная опера».



Следует еще упомянуть о плане одной оперы, занимавшем Штрауса в течение ряда лет, но не принявшем осязательной формы. Незадолго до начала работы над либретто Вольцогена «Потухший огонь» он вновь пытался выступить в качестве собственного сценариста, избрав для этой цели воровскую комедию Сервантеса «Ринконете и Кортатильо». Первоначальный набросок, сделанный в апреле 1899 года, был переработан заново в декабре того же года, причем отец композитора ограничился замечанием, что либретто имеет «фривольный» характер. После того как Штраус остался очень доволен «приятным народным текстом «Потухшего огня», он решил привлечь Вольцогена к сотрудничеству над осуществлением своего нового плана, и последний дал свое согласие. «Для Вашей мошеннической истории я подобрал замечательное заглавие «Коаббрадибозимпур», великолепно звучит, неправда ли? На воровском жаргоне это дикое словесное чудовище означает суточную выручку шайки мошенников. Главарь ставит себе в особую заслугу, что ежедневно изобретает подобные словечки. Я с большим удовольствием постараюсь превратить всю эту штуку в пристойные стихи... Возможно, что мне удаст-

ся заполучить в свои руки восхитительное здание для театра музыкальной комедии на Шифбауэрдам в Берлине... Ваш воровской фарс вполне подошел бы к моей программе, и я охотно поставил бы его в дерзко реалистическом духе. Правда, Вам придется ограничиться небольшим оркестром в 36 человек!..» Вольцоген действительно прислал в июле 1903 года «кусочек либретто» и обещал в скором времени дослать остальное. «Мне приходится ломать себе голову над этим делом значительно больше, чем я полагал, и все подвигается вперед много медленнее, чем когда-то, во время работы над либретто «Потухшего огня». Сюжет сам по себе неблагоприятный и бесплодный с точки зрения драматургической обработки, поскольку он ограничивается изображением среды и не дает достаточного материала ни для лирических сцен, ни для драматических событий... Больше часа эта шутка не должна продолжаться — иначе это потеряет смысл...» В своих воспоминаниях Штраус упоминает об этом эпизоде лишь в нескольких словах: «Эрнст фон Вольцоген... переработал позднее одну плутовскую новеллу Сервантеса, на сюжет которой я сам уже набросал либретто для одноактной оперы. Текст либретто затерялся, не знаю, куда я его девал». Между тем Шух разыскал рукопись, имевшую следующее заглавие: «Коаббрадибозимпур, или Отъявленные плуты из Севильи. Пьеса из воровской жизни в одном акте Эрнста фон Вольцогена, по Сервантесу. Музыка Рихарда Штрауса». Известно, приступил ли композитор к сочинению этой музыки.

В это же время Вольцоген пытался привлечь внимание Штрауса к мысли о создании комической оперы на исторический сюжет под названием «Дочь короля Рагнара Неотесанного». «Прочтите как-нибудь сказку Андерсена «Дочь болотного короля». Было бы интересно соединить эту пленительную в психологическом отношении фигуру со средой викингов и комедийно-реалистическим образом короля Рагнара Неотесанного, убившего дракона. Мне кажется, что такое объединение будет весьма плодотворным и окажется по душе нам обоим. Нападки на христианство я уж как-нибудь обойду, когда возьмусь за дело. А раб эскимос Сгнирпр — что за прелестное имя и что за роль для Либана!»

Однако из этого плана ничего не получилось, так же как и из «Святой простоты», первого литературного произведения супруги Вольцогена.

Штраус в эти годы своего творчества имел все основания медлить. Он чувствовал, что мир ожидал от него особого рывка вперед. Была ли им «Саломея»?

НАД БЕЗДНОЙ

Время, когда Штраусу исполнилось сорок лет, было отмечено печатью пафоса и погони за сенсациями. Буржуазная публика вильгельмовской эпохи считала высшим достижением искусства то, что в действительности было всего лишь выражением душевного разлада, опустошенности, опьянения чувственной красотой, характерных для последователей «Сецессионизма». В период, предшествовавший первой мировой войне, отталкивающее прославлялось и с помощью музыки, удушающе-нездоровое прикрывалось изысканностью музыкально-драматических форм.

Бурная и взволнованная атмосфера, в которой развивались искусство и литература эпохи модернизма, захватила и Штрауса, сбила его с пути, привела на край бездны двух его наиболее знаменитых одноактных опер. Неудивительно, что «Саломея» и «Электра» в отношении сюжета, действия и художественного оформления являются сочинениями, типичными для той эпохи безвременья, от которой резко отворачиваются наши современники. Оба произведения являются данью духу времени и, как духовное явление, объяснимы только в свете тех социальных условий, в которых существовало оперное искусство в начале столетия. Поэтому вопрос о жизнеспособности этих двух опер является в первую очередь социологическим вопросом. «Саломея» и «Электра» будут всегда приковывать к себе внимание публики буржуазно-капиталистического общества. По сути дела в обеих пьесах композитор с большим мастерством и утонченностью использовал художественные средства декадентского искусства для того, чтобы сделать достоянием оперной сцены отрицательные явления общест-

венного распада. Если музыка этих опер продолжает жить и в наши дни, то патологически-декадентские образы действующих лиц, пронизанные испорченностью, пресыщенностью, неутолимимым желанием, представляются нам потускневшими, а обуревающие их страсти — бесполезной растратой душевных сил. Персонажи «Саломеи» и «Электры» погрязли в пороках и страстях, которые лишают их возможности увидеть мир таким, каким он является в действительности, делают невозможным их общение с людьми. Одностороннее и преувеличенное изображение на сцене героев библейского мифа и античности неизбежно привело к разложению общепринятой этики. Но как бы то ни было, безобразное, даже если оно и пронизано сладострастием и жизненной силой, остается все же безобразным. Иначе к этому нельзя подойти.

*

Говорят, что когда в ноябре 1903 года в Берлине, во время представления «Саломеи» Оскара Уайльда с Гертрудой Эйзольдт в главной роли, один приятель обратился к Штраусу со словами: «Вот подходящий сюжет для Вас», — композитор ответил: «Уже работаю над оперой...». Венский поэт Антон Линднер, на стихотворение которого «Свадебная песня» Штраус написал романс, принес ему драму Уайльда и предложил сделать из нее оперное либретто. «Когда я дал согласие, — рассказывает Штраус, — он прислал мне две искусно написанные начальные сцены, но я еще никак не мог решиться приступить к работе, пока в один прекрасный день у меня не зародилась мысль: почему бы мне сейчас, немедленно, не написать музыку на слова «как хороша принцесса Саломея сегодня ночью». После этого оказалось нетрудно настолько очистить сюжет от излишних литературных красот, чтобы получилось очень недурное либретто. И теперь, когда танец и, особенно, заключительная сцена положены на музыку, легко говорить, что пьеса Уайльда «рождена для музыки». Конечно, это так, но ведь это надо было вовремя увидеть!..» Уайльд, этот ирландский современник Маккарта, но отнюдь не Пикассо, написал свою драму в 1893 году на колоритном французском языке для Сарры Бернар под влиянием повести Флобера «Иродиада» и романа Гюисманса «Против

течения». Вдохновленная также известной картиной Моро «Танец Саломеи», пьеса написана с виртуозным блеском в духе чрезмерно возбужденных настроений, характерных для конца столетия. Во время работы над оперой Штраус пользовался немецким переводом Гедвиги Лахманн. Вскоре он убедился в том, что необходимо внести ряд изменений и упростить некоторые сложные фразы и образные выражения. Он обратился к Ромену Роллану за разъяснениями по поводу ряда неясных моментов, касавшихся перевода и произношения отдельных имен. (Когда Штраус высказал мнение, что Уайльд произвольно нарушил законы французского языка, Роллан упрекнул своего друга в гордости и высокомерии немцев.) Были принесены в жертву второстепенные персонажи (например, Тигеллин и нубиец); рассказы назареев о чудесах, сотворенных Христом, также были сокращены, так как композитор, стремившийся к максимальной концентрации материала, не считал их существенно необходимыми. Таким образом, текст оперы не вполне соответствует подлиннику Уайльда. Несмотря на это, можно считать, что «Саломея» наряду с «Пеласом и Мелисандой» Дебюсси принадлежит к числу первых оперных спектаклей, основанных на произведениях современной композиторам художественной литературы — путь, по которому затем пошли многие.

«За это время я вчера закончил мою одноактную оперу «Саломея» (она получилась очень утонченной) и надеюсь, что смогу вручить Вам готовую партитуру осенью 1905 года», — писал в сентябре 1904 года композитор трепетно ожидавшему Шуху.

Что же так обворожило его в «Саломее», над которой он безостановочно трудился в вилле де Ана в Маркартштейне, в Верхней Баварии? Прежде всего таинственная экзотика исторической картины нравов, царивших при дворе тетрарха Галилеи и Перей Ирода Антипы (сына Ирода I). Тетрарх, состоявший в кровосмесительном браке с женой своего брата, пресытился Иродиадой и с буйной страстью влюбился в ее дочь. Безумная роскошь, погоня за наслаждениями, изнеженность нравов привели к полному разложению нравственных устоев (один из биографов композитора Гизи уже указал на иронию судьбы, выразившуюся в том, что Штраус, еще недавно выступавший в своей «До-

машней симфонии» в качестве поборника бюргерского семейного счастья, описал в «Саломее» развал супружеских отношений при дворе Ирода). Драматический конфликт оперы основывается на том, что «дочь разврата» Саломея в припадке иступленной чувственности требует, чтобы ей отдали тело, а затем и голову пророка Иоканаана. В тот момент, когда ее порочное желание удовлетворяется, ее охватывает первое предчувствие настоящей любви. Уайльд, как до него Флобер, отступил от библейской легенды. Согласно которой принцесса Иудеи потребовала голову Крестителя по наущению жаждавшей мести матери... Однако Штрауса увлек именно образ опасной, сладострастной, манящей хищницы, откликавшейся на имя Саломеи. Увекочивая своей музыкой ненасытную и разрушительную любовь, которая «сильнее, чем тайны смерти», он искал разгадку экстаза души и, вероятно, не сознавал пугающего масштаба этих поисков. Вне всякого сомнения его соблазняла возможность противопоставить друг другу римский цезаризм, прогнивший изнутри ветхозаветный мир и восходящее, прогрессивное по началу христианство. Соприкосновение этих двух исторических эпох воплощено в образах Саломеи и Иоканаана. Она — импульсивная натура, порочная, вопрошающая и знающая, ищущая острых ощущений даже на грани смерти; он — содержащийся в заключении в подземной цистерне пророк, тщетно проповедующий законы христианской морали. (Первоначально композитор предполагал придать Иоканаану черты гротеска.)

Фантазия музыканта полностью поглотила первоначальный замысел писателя. Она придала ему просветленный, возвышающий смысл, освободила и украсила его — редко встречающийся, пожалуй, единственный по своему совершенству случай, которому многие после Штрауса тщетно пытались подражать. Тема Саломеи привлекла к себе внимание ряда композиторов, использовавших ее в музыкально-драматических и симфонических произведениях; в их числе были Массне, Флоран Шмит, Глазунов и, недавно, Хиндемит.

Музыка придала Саломее характер фанатического изверга. (По первоначальному замыслу она, безусловно, не была фанатичкой.) Образ чудовищной женщины явился поводом для создания картины ярких эротических эмоций.

Мерзость должна была быть изображена средствами красоты. Даже все жуткие и страшные черты Саломеи были воплощены в музыкальных картинах, ярких как блеск опалов. Великолепная, упоительная музыка словно маскирует своей мощью все то ужасное, чем заполнено отнюдь не возвышенное содержание оперы. Это обстоятельство необходимо признать. «Саломея» Штрауса — это превращенная в музыку истерия, заразительная даже для совершенно немusикальных людей. Чтобы разобраться в подобной музыке, необходимо иметь крепкие нервы и обладать хладнокровием.

Сам композитор однажды назвал музыку «Саломеи» «симфонией в драматической форме, психологической, как и любая музыка». (Неправильное представление о «Саломее» как о «симфонии в сопровождении голоса» является плодом недоразумения.) Из пьесы Уайльда «Саломея» он сделал драматическую музыкальную поэму, красивую и благозвучную, по странным понятиям того времени, когда безобразное считалось красивым, а диссонанс — благозвучием. Вбаламученное море звуков, экзотическая эротика и демонизм, таинственность и соблазны являются выражением пресыщенности, которая в данном случае противоречит простодушному от природы характеру композитора. В «Саломее» Штраус одержал верх над Вагнером и в первый раз преодолел его влияние. Он сам высказал мнение, что это произведение, «возможно, является шагом вперед по сравнению с Вагнером». Музыка оперы приобретает, наряду с драматизмом, новое назначение — захватить слушателя, опьянить и поразить его. Начиная с первых, выражающих тоску слов Нарработа и кончая смертью Саломеи, она представляет собой динамически нарастающее *crescendo*, разгорающееся оркестровое пламя, ни разу не заглушающее вокальные партии, но время от времени, при достижении высшей точки напряжения, как бы заслоняющее их своей мощью. Наиболее характерная черта «Саломеи» — это красочность. Ни в одном другом сочинении нельзя найти такого бесподобного изображения тропической ночи с ее сиянием, испарениями и ароматами (Штраус сам видел эти ночи во время нескольких своих поездок по Ближнему Востоку), какое мы находим в этой очень сложной партитуре с ее мелодической и ритмической полифо-

нией, с хорошо рассчитанным гармоническим и инструментальным очарованием и большими динамическими волнами. Сладострастная дрожь, охватывающая Саломею при виде пророка, воспроизводится в музыке с неменьшей убедительностью, чем трепетное восхищение Ирода. Блеклый *cis-moll*'ный аккорд органа, тремоло струнных и сверкающие звуки духовых в момент, когда Саломея целует голову Иоканаана, так же остаются в памяти, как и радужная игра красок «красивейшего изумруда» и «опалов, которые отливают холодным как лед огнем». Сколько новаторских достижений встречается почти на каждой странице партитуры, начиная с изображения бледной луны и дуновения ночного ветра («Как сладок здесь воздух»), вплоть до натуралистического воспроизведения шороха, стонов и вскриканий! Никогда еще музыкальная палитра Штрауса не была так разнообразна: наряду с превосходно использованными струнными и духовыми выступают своеобразные тембры хекельфона, челесты и широко представленных в оркестре ударных инструментов. Музыка идет по стопам текста и воспроизводит тончайшие нюансы пьесы, которой Штраус полностью овладел. Только «еврейский квинтет» и «танец семи покрывал» несколько выделяются на общем фоне. «Танец» представляет собой чисто декоративный вставной номер, довольно слабый в музыкальном отношении, надуманный по ритму; композитор добавил его к партитуре позднее. («Партитура и клавиш «Саломей», за исключением танца, находятся в типографии», — писал Штраус в июле 1905 года.)

Партитура «Саломей» — плод большого опыта и мастерства. Гигантский оркестр из ста десяти музыкантов (с характерным тембром хекельфона) с напряжением и остротой, доведенными до пределов возможного, воспроизводит тончайшие душевные переживания в диапазоне от восхищения до отвращения, от вожделения до пресыщения, от жажды жизни до мрака смерти. Впервые Штраус развил с высочайшим мастерством своеобразные черты своего дарования при создании музыкально-драматического произведения. Это удалось ему при помощи трех средств: прозрачной как стекло, отточенной техники образования мотивов, которые в покаянных песнопениях Иоканаана иногда носят сентиментальный характер; искусному «контрапункту нер-

вов», выразившемуся в художественном противопоставлении вокальных партий и оркестра; динамической выразительности заключительной арии Саломеи, доходящей до экстаза. Только категорический приказ «убить эту женщину» мог положить конец отвратительной сцене.

Нельзя не отметить, что композитору не удалось полностью нивелировать различие этих стилей. Все, что происходит на сцене в течение первых десяти минут (от оркестрового вступления к опере композитор отказался), представляет собой изысканную, нервную эротическую музыку, светящуюся и прозрачную... Мир Саломеи и Нарработа — это сладостный, меланхолический романс! Затем вступает в свои права патетическая музыка. В трех исполненных соблазна напевах экзотический цветок Саломея расцветает во всем великолепии красок. Одновременно с все повторяющимся требованием «я хочу голову Иоканаана» беспощадно утверждается зловещий мотив ужаса. Впервые композитор создал большую, главенствующую женскую партию. Впервые он овладел формой одноактного спектакля, достаточного по объему, чтобы заполнить вечер, причем ему удалось соблюсти единство места и времени. Впоследствии он неоднократно признавался, что перерывы между актами ему мешают.

В творческом упоении молодой симфонист часто сгущал краски оркестрового звучания и позднее, когда с годами пришел большой театральный опыт, он обратил на это внимание. Не каждый дирижер обладал его способностью всесторонне вникать в партитуру. (В своих «Золотых правилах» он писал: «Дирижируй «Саломеей» и «Электрой» так, словно это музыка эльфов Мендельсона».) Некоторые изменения, произведенные им в 1930 году для одной певицы, исполнявшей роль Саломеи в Дрездене и обладавшей исключительным лирическим дарованием, вполне соответствовали его изменившемуся отношению к опере и новому исполнительскому стилю. Незадолго до этого он, правда неохотно, разрешил ставить оперу в сокращенной редакции на небольших оперных сценах. В этой редакции и сказалось упомянутое изменившееся отношение Штрауса к образу Саломеи, которую он в письме к автору этих строк назвал «невоспитанным ребенком». Опыт многочисленных постановок его опер подсказал ему и новые взгля-

ды на сценическое воплощение «Саломеи». «В противоположность взволнованной музыке игра артистов должна отличаться возможно большей простотой. Особенно это относится к Ироду, которого принято изображать мечущимся по сцене неврастеником. Не надо забывать, что этот восточный выскочка, несмотря на отдельные промахи, вызванные мгновенными эротическими вспышками, в присутствии гостей-римлян постоянно старается всем своим поведением и достоинством подражать величию римских цезарей. Нельзя неистовствовать одновременно на и перед сценой — это слишком много! Хватит и того, что бушует оркестр», — писал Штраус в своих воспоминаниях. Опера и без того достаточно противоречива и резка, поэтому любое преувеличение может только принести ей вред. Это относится в полной мере и к танцу Саломеи, который во время первых представлений исполнялся дублершей-танцовщицей. «Это должен быть настоящий восточный танец, возможно более серьезный и размеренный, вполне благопристойный, по возможности исполняемый на одном месте, как бы на молитвенном ковре. Только в эпизоде *cis-moll* движение, шаги и в конце — такт в размере $2/4$ — оргиастический подъем»... — так желал Штраус. А что же в большинстве случаев на самом деле предлагалось зрителям и слушателям? Саломея изображалась как женщина-вампи́р, лишенная человеческих черт, несмотря на то что Штраус видел в ней не только истеричку, но и ребенка.

В «Саломее» композитор имел намерение показать людей современной ему эпохи в обстановке далекого прошлого, дать возможность представителям застывшего в своем развитии общества увидеть себя в зеркале.

Опера была сенсацией 1905 года.

Кто теперь помнит о враждебно настроенном старшем поколении вагнерианцев, которые во время состоявшейся в Дрездене под управлением Шуха премьеры предсказывали, что больше трех представлений опера не выдержит? Кто помнит о высказывании одного известного старейшего сотрудника Байрейтского театра, который на вопрос, слышал ли он «Саломею», ответил: «Я не прикасаюсь к грязи!» Да и в Дрездене во время репетиций, предшествовавших имевшей исключительный успех премьере, происходило немало бурных сцен. Не удивительно, что из опубли-

кованной с тех пор переписки видно, что сам Шух еще за шесть недель до первого представления «не видел партитуры и даже не подозревал, что ему предстоит». Ни один из певцов придворной оперной труппы, вплоть до исполнителя партии Ирода, не выказывал желания приступить к разучиванию порученных им партий. Первая исполнительница партии Саломеи отказалась от дальнейших выступлений после третьего спектакля. А «музыкальная компетенция его католического величества» короля Саксонии была явно недостаточна для этой необычной оперы. Все считали, что в Берлине (где кайзер проявил по отношению к «Саломее» «очень, очень большую сдержанность»), в Вене, в Англии и в Соединенных Штатах тем более будут высказаны сомнения морального порядка...

Tempi passati *.

В наши дни роли Саломеи, Ирода и Иоканаана принадлежат к числу желанных партий оперного репертуара. Сама опера, этот «чудовищный шедевр» (Роллан), через полвека после ее рождения приобрела широкий круг почитателей и стала одним из тех популярных музыкальных спектаклей, которые умные режиссеры и театральные художники стараются приблизить к восприятию слушателей новой эпохи. По-видимому, форма настолько может превзойти содержание, что и патологическое происшествие «Саломея» превратилось в нечто вроде произведения искусства...

*

После «Саломеи» композитор мог думать только о новой опере. «Симфонические композиции не доставляют мне более радости», — сказал как-то Штраус в те годы. Больше всего ему хотелось написать комическую оперу, но кто мог бы предоставить ему либретто? И вот, вскоре после завершения «Саломеи», один из его друзей обратил внимание композитора на опубликованную в 1903 году трагедию Гуго фон Гофманшталя «Электра», берлинскую постановку которой у Рейнгардта Штраус видел. Он сразу почувствовал, что античный сюжет этой мрачной пьесы таит в себе заманчивые возможности для создания музыкальной драмы. Он решил вступить в переговоры с авст-

* Минувшие времена (лат.).

рийским поэтом, который был моложе его на десять лет, относительно переложения его трагедии на музыку (за пять лет до этого он не проявил интереса к сделанному ему тогда предложению написать музыку к балету «Триумф времени» на либретто Гофмансталя). «Вы совершенно неожиданно пробудили во мне надежду на немалую радость... Чем больше я раздумывал, тем явственнее я это ощущал. Вы, быть может, испытывали обратное чувство», — писал в ответном письме Гофмансталь.

Несмотря на то что решение относительно «Электры» было принято уже в 1906 году, до окончания партитуры прошло еще более трех лет. Перерывы в работе над оперой были вызваны частыми гастрольными поездками, связанными с бурной в то время дирижерской деятельностью композитора. Летом 1907 года он писал Шуху: «Зимой я больше не хочу утомлять себя дирижированием, намереваюсь засесть за работу над «Электрой», чтобы вновь и Вам доставить удовольствие...» Но после этого он все же соблазнился сделанным ему предложением совершить новое турне по Европе и дать в течение 31 дня 31 концерт в 31 городе... Только после того, как администрация Берлинской оперы предоставила ему годичный отпуск, началась регулярная работа над «Электрой» в новом доме в Гармише, в который композитор только что переехал. «Электра» подвигается вперед, получается хорошо...»

Что же пленило восторженного поклонника Греции Штрауса в этой отнюдь не античной трагедии Гофмансталя (поэта, в котором рафинированная театральность и аполлиническая одухотворенность преобладали над героикой ума и чувств)? Не совершенная красота светлой и ясной Эллады (с которой он встретился уже пятнадцать лет назад в Афинах, при посещении собрания ваз и терракотовых художественных изделий), окрашенная (по словам Гельдерлина) в «цвета сердца». Скорее его привлекала своеобразная и жестокая судьба рода Атридов, с его мрачными наклонностями и кровавыми страстями. Он почти физически ощущал безбрежную тоску этих людей, их ненависть и любовь, терзавшие их безмерные, жизнеотрицающие страсти. «Электра» Штрауса—Гофмансталя — это противоречащее общепринятым представлениям «описание демонических греков пятого столетия до рождества Христова». (В

своем вступлении к «Рождению трагедии из духа музыки» Ницше исходит из аналогичной точки зрения, говоря о «хорошей, суровой воле древних эллинов к пессимизму, к трагическим мифам, к изображению страшного, злого, загадочного, разрушительного, рокового, являющихся основой бытия».) Миф об убийстве Агамемнона, о возвращении Ореста и совершенном им акте возмездия (в отношении дегенеративной матери и ее любовника), укоренившийся в глубинах человеческой души, принадлежит к числу возбуждающих нервы и щекочущих порочные инстинкты явлений психической жизни. Быть может, эта полная ужасов античная легенда была только внешним поводом, позволившим двум художникам начавшегося нового столетия изобразить на сцене волнующие злободневные проблемы, облачив их в древнегреческие одежды? «Электра» настолько пропитана чувством дикой и болезненной ненависти, в результате которой в роде Атридов был уничтожен распорядок материнской власти, что в ней не осталось места для тех теплых чувств и излучения любви, которые публика привыкла считать неотъемлемой принадлежностью оперы, как произведения искусства. Что, собственно говоря, осталось от классической греческой трагедии Эсхила, Эврипида и Софокла? Вместо обремененного проклятием человека чрезмерно возбужденная фантазия создала безудержного зверя, а сознание виновности было заменено комплексом психических переживаний и психоанализом. Жертвой последнего и стал Штраус в творческий период предвоенного времени, хотя «Электра» должна была обладать чертами «большой трагедии». («Победа и очищение?...» До известной степени можно признать и то, и другое в конце оперы, когда Штраус после слов Электры «...в этот час я являюсь огнем жизни, и мое пламя сжигает мрак мира...» воспринимает всеуничтожающий танец мести и радости как самоосвобождение от унижения и мрака жажды мести.)

Музыкальная трагедия «Электра», точно так же как и музыкальная драма «Саломея», является плодом абсолютно современного, модернистского литературного истолкования исторического сюжета. (Теперь нам известно, что новое увлечение классической тематикой началось после произведенных Генрихом Шлиманом раскопок, подтвердив-

ших реальность существования мира Атридов.) Никогда не видевший Микен Гофмансталь даже в этом случае не отказался от своего изощренно-рафинированного и выпяченного стиля (его «Электра» оказалась исходной точкой ряда неопсихологических вариантов на ту же тему, написанных различными авторами, от Гауптмана до о'Нейла, Жироу и Сартра). В пьесе Гофмансталя образ Электры находится в центре событий (в которых вслед за преступлением наступает искупление): это полная ненависти фурия, иступленная менада, заканчивающая свою жизнь одинокой, экстатической смертью. Второй антагонистический персонаж — Клитемнестра. «Ее поблекшее, одутловатое лицо кажется еще более бледным на фоне ярко-красного наряда при резком свете факелов...» (Позднее Штраус утверждал, что это должна быть «не старая, тронутая временем ведьма, а красивая, гордая, пятидесятилетняя женщина, разложение которой проявляется в душевном, отнюдь не в физическом упадке»). Является ли контраст между «демонической богиней мщения и светлым обликом ее земной сестры» в лице Хризотемиды действительно таким значительным, как это представлял себе Штраус? Пожалуй, в своей тоске по любви и матери она много более привлекательна, но все-таки единственный простой и действительно трогательный человеческий образ — это Орест, которому суждено нанести больному смертельный удар. Все остальные действующие лица, включая и любовника царицы Эгиста, — это марионетки.

Композитор предъявил к либреттисту очень скромные требования по части внесения изменений в текст оперы. Они касались немногих эпизодов в сцене между Электрой и Орестом и в финале оперы. Взаимопонимание, сразу установившееся между музыкантом и Гофмансталем, сама манера, с которой поэт пошел навстречу его пожеланиям (он уже «совсем недурно приспособил «Электру» для либретто»), все это приятно поразило Штрауса. Два человека, резко отличавшихся друг от друга по характеру, близко сошлись после первой творческой встречи. «Сегодня Рихард Штраус играл и напевал мне большие отрывки из «Электры». Получилось очень хорошо, и пьеса как литературное произведение при переложении на музыку не только не проиграла, но даже выиграла».

Музыка полностью соответствует безмерной взволнованности сценических персонажей и насыщенности действия. Внешне, с помощью виртуозного использования художественного слова и музыкального искусства достигнут высокий артистический уровень звучания; по существу последовало падение в глубины преисподней, в царство животных инстинктов и разложения человеческой природы. В «Электре» композитор со всей горячностью своего музыкального темперамента устремился к теневым сторонам бытия, хотя впоследствии и утверждал, что отнесся к сюжету оперы «очень холодно и сдержанно». Больна не только печень Клитемнестры; все вокруг прогнило и пришло в негодность. Но эта музыка с ее неслыханными претензиями в отношении звучания (действительно монументальная звукопись, превосходящая «Саломею») сверкает, сияет, обольщает, подчеркивает каждое слово, каждый жест. Она изливается, звенит, извергает огонь, бушует, кружится, душит. Только в одном месте, в сцене, в которой Электра узнает своего брата, музыка взывает к сердцу слушателя. Здесь потрясение глубоко проникает в его душу: «Чего ты хочешь, чужой человек?» Прозрачность, возвышенность, величие лирического колорита этой встречи, душевного диалога двух людей, остаются почти беспримерными в творчестве Штрауса.

Композитор отдавал себе отчет в трудности стоявшей перед ним задачи. «Вначале меня пугала мысль, что оба сюжета («Саломея» и «Электра») по своему психологическому рисунку имеют большое сходство. Я сомневался в том, смогу ли я во второй раз найти необходимую силу для создания убедительного спектакля. Однако желание противопоставить эту демоническую, иступленную Эллду шестого века слепкам Винкельмана и гуманизму Гёте одержало верх над сомнениями. По своей законченности, по мощи динамики «Электра» даже представляет собой новый подъем. Я почти готов сказать, что она относится к «Саломее» так, как более совершенный, более однородный по стилю «Лоэнгрин» к гениальному первенцу «Тангейзеру». Обе оперы занимают особое положение в моем творчестве: в них я дошел до крайних пределов гармонии, психологической полифонии (сон Клитемнестры) и способности к восприятию современных слушателей» (из

воспоминаний об «Электре»)... Под «психологической полифонией» композитор, бесспорно, подразумевал «предельную дифференциацию современного оркестра», которая была доведена в «Электре» до такой степени, что он сам позднее счел нужным вновь отступить назад. В явном несоответствии со сценическим действием возникла некая театрално-симфоническая сверхмузыка, поставившая под угрозу равновесие всех составных частей музыкально-драматического спектакля. «Электра» была, несомненно, конечным этапом развития самодовлеющей симфонической оперы. Следовало ожидать, что вскоре последует реакция в сторону упрощения звучания, и, действительно, Штраус осуществил перелом в своем творчестве, начиная с оперы «Кавалер роз».

Если в «Саломее» господствуют краски и настроения, то «Электра» поражала монументальностью форм и статичностью структуры. Лапидарность стиля чувствуется с момента возникновения в оркестре мощной как обломок скалы темы Агамемнона. По остроумному замечанию Оскара Би, «стиль подчинил себе звук». Стиль действительно должен был соответствовать экстазу мрачных переживаний: пафос и страсть, демонизм и насилие определяли творческую направленность произведения. Отказавшись без стеснения от гармонических связей, композитор, превзойдя Вагнера, расчистил таким путем широкое поле для психологического фона драмы. В результате изменился характер оркестрового звучания, появились признаки атональности и угрожающей раздробленности (интермедия, следующая за сценой встречи Электры и Ореста). Даже внешний вид партитуры свидетельствует о том, что композитор пользовался необычными сочетаниями звуков, которые, впрочем, в наши дни действуют как вполне осмысленная составная часть захватывающей дух музыкальной трагедии. Обращает на себя внимание та, можно сказать, математическая точность, с которой в партитуре выражено соотношение между группами инструментов, особенно между струнными и духовыми, имеющее решающее значение для звучания. Разделенным на три партии струнным противопоставлены сорок духовых (в том числе восемь одних только различных кларнетов, хекельфон, контрафагот, вагнеровские трубы) и целая батарея ударных инстру-

ментов. То обстоятельство, что в условиях столь обостренной динамики вокальные партии и в декламационных местах и в ариозо не оказались заглушенными, и в тех случаях, когда точно соблюдались авторские указания, слушатели имели возможность отчетливо слышать и пение, и слова, принадлежит, по-видимому, к числу величайших тайн композитора, виртуозное мастерство которого в «Электре» было полностью свободно от каких-либо случайностей. Пожалуй, никогда более он не использовал с такой ужасающей откровенностью возможности большого оркестра, чтобы при помощи меняющихся оттенков тембра и ритмических и гармонических акцентов подчеркнуть эмоциональную направленность музыки. Он открыл ворота экспрессионизму, но сам, увлекшись описанием психопатологических ужасов, ринулся в пропасть...

Смелая архитектура этой одноактной драматической симфонии держится на широких сводах. Трагедия сосредоточена в четырех больших, насыщенных содержанием музыкально-драматических эпизодах: монолог Электры, сцена с Клитемнестрой, встреча Электры с Орестом, танец, исполняемый Электрой в экстазе самоуничтожения и заканчивающийся ее смертью. На слушателя, еще находящегося под впечатлением обаяния подчеркнуто-чувствительной лирической диатоники *Es-dur* ной темы Хризотемиды (которую в шутку называли вальсом Хризотемиды из-за «венского» характера мелодий), внезапно обрушивается пугающая своей истеричностью тема Клитемнестры. Можно ли это считать музыкой? Здесь при изображении преследуемого снами, потрясенного страхом, болезненного и страдающего существа, раздираемого убийственными суевериями, композитор дошел до предела музыкального натурализма. (Критические отзывы того времени достигали своего апогея в лишенных смысла словах: «Эта музыка смердит!») Если проследить развитие драматической линии партитуры (стремящейся к правдивости), то выясняется, что на современного слушателя странное впечатление производит не то дикое и необычное, что, по словам Штрауса, «выходит за границы допустимого для музыки». Скорее поражают такие сцены, как эпизод с Хризотемидой и победный дифирамб мести в финале, представляющие собой идеализацию антигуманного начала. В наши дни в большей

степени, чем раньше, обращает на себя внимание то обстоятельство, что даже при столь суровой сценической ситуации Штраус не мог освободиться от прошедшего все искусства благозвучия...

В «Электре» Штраус в первый и последний раз взялся за трагический сюжет; пьеса является яркой вспышкой его музыкально-драматического таланта. Это не «опера будущего» в вагнеровском смысле, а революционное, монументальное отражение определенной эпохи музыкального театра, гениальное, но уникальное произведение. Это была та самая «великолепная, неистовая, в своем роде грандиозная музыка», которая немного лет спустя мерещилась Гофмансталу для драматического балета под названием «Орест и фурии». Штраус, вновь обратившийся после «Ариадны» к старому греческому идеалу «благородной простоты и спокойного величия», не проявил к этому интереса.

Для премьеры на этот раз речь могла идти только о Дрезденской опере. В сентябре 1908 года Штраус писал своему другу Шуху: «Электра» готова, и конец получился сочный! Главную роль Вы, во всяком случае, должны предоставить певице, обладающей самым большим драматическим дарованием из числа артистов Вашей труппы...» Незадолго до достопамятной премьеры, состоявшейся в январе 1909 года, он вновь писал Шуху: «С безумным нетерпением жду того момента, когда 18-го в первый раз услышу оркестр «Электры». Успех был большим, но все же уступал приему, оказанному в свое время «Саломее». (Критик Анджело Нейман даже телеграфировал в Прагу о «провале».) Только через тридцать лет эта опера, для исполнения которой нужны выдающиеся дирижеры и артисты-трагики, вторично появилась на свет. С тех пор она словно грозная буря проносится через определенные промежутки времени по крупнейшим сценам мира, сохранив до наших дней в почти незатронутом виде свое обаяние. И все же хорошо, когда эта буря пронесется и вновь засияет солнце. Довольно мучений, не умолкающих два тысячелетия. Довольно адских ужасов.

РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ НРАВОВ

Ожидавшийся перелом наступил и принес комедию «Кавалер роз».

Смятение чувств и гармонические бури обеих музыкальных трагедий утомили композитора. Он инстинктивно ощущал необходимость перемены, ожидал, что придет нечто жизнерадостное, веселое, что гуманизм сменит бесчеловечность, а обуздание страстей — падение нравов. Должен был наступить поворот в сторону простоты и умения использовать все ценные свойства, заложенные в природе оперного искусства. Разве в «Саломее» и в «Электре» он не изобразил только отрицательные явления, облачив их в самые изысканные наряды? Разве в этих двух операх он не ограничился показом разложения древних культурно-исторических эпох, без каких-либо указаний на выход из положения? В конце концов это не было решением вопроса. Интерес к темам из библейской и античной истории не должен был приводить к уходу в мир, обреченный на застой и гниение, равно как было бы заблуждением создавать оперы на ирреальные, поверхностно-красивые сюжеты, далекие от подлинной жизни. Отход Штрауса от эстетствующей литературы, увлекавшейся мифологией, богами и царями, и его обращение к театральной действительности, к народной и исторической тематике с относительно более полнокровными действующими лицами следует рассматривать как положительное явление в его творчестве (помимо «Кавалера роз», к этому направлению относятся прежде всего «Арабелла» и «Молчаливая женщина»). Он создавал не нечто невесомое, но, исходя из исповедуемой им философии, стремился к основательному, или, если прибегнуть

к социологической формулировке, к уверенности. Было бы неправильно видеть в произведениях этого по преимуществу жизнерадостного стиля отчетливое отражение общественных отношений, существовавших в те времена, которые изображены на сцене. По сути дела в них показан «красочный отблеск» определенных эпох немецкой и австрийской истории, нарисованы реалистические культурно-исторические картины, выполненные со знанием обстоятельств, среды и светских привычек, причем подчеркнутое внимание уделено человеческим слабостям и иллюзиям. («Не преднамеренная критика эпохи, а непреднамеренное ее отражение», согласно формулировке Карла Лаукса.) На смену натуралистическому описательству вновь приходит насыщенное драматическое действие, на смену «фотографии» — «отточенный диалог». Все оперы, написанные в этом стиле, дают пищу не только для гурманов, но и для мыслящих людей. Надо признать, что композитор противопоставил представителям так называемого высшего общества, которые далеко не во всех случаях производят хорошее впечатление, простых людей, посетителей венского постоянного двора и бала фнакров, староанглийских комедиантов. Именно это противопоставление и делает из этих опер тот «символ жизни» (по выражению из «Капричио»), ту «шагающую вперед жизнь», которую имел в виду Гёте. «Сюжет ясен каждому, достоинство содержания оценивает только тот, кто призадумается, а форма остается тайной для большинства».

Слабость Штрауса к стилю рококо, проявившаяся в «Кавалере роз», может показаться странной только тому, кто не замечает исторической параллели между временем расцвета этого стиля и периодом, предшествовавшим войне 1914 года. Мрачные предчувствия надвигающихся перемен тяготели над людьми, жившими как в эпоху Людовика XV, так и в предвоенные годы. Большинство старалось закрыть глаза при виде надвигающихся грозowych туч и устремлялось в мир ощущений той эпохи, которая, сознавая шаткость уже давно поколебленных основ бытия, признавала важным и заслуживающим внимания только то, что обещало радость и наслаждение. В течение десятилетия, предшествовавшего первой мировой войне, вновь был открыт для сцены Мольер. Темное обая-

ние картин Ватто, Бушэ и Фрагонара вознаграждало зрителей, раздраженных грубостью форм модернистской живописи. «Свадьба Фигаро» Бомарше в постановке Рейнгардта делала полные сборы. Начался новый расцвет оперного искусства: утонченное изящество умело сочеталось с художественной силой, при помощи которых современники отвлекались от действительности. Только на такой почве могла распуститься серебряная роза... Тем не менее нельзя не заметить, что Гофмансталь и Штраус приукрасили эпоху Марии-Терезии. В «Кавалере роз» только в образе Окса в какой-то мере чувствуются отголоски значительных общественных сдвигов, происходивших в тот период, и социальных схваток за освобождение человека от оков феодализма.

Размышления о творчестве любого выдающегося художника почти всегда связываются с воспоминанием о его наиболее значительном произведении. Думая о Рембрандте, мы вспоминаем «Ночной дозор», о Гёте — «Фауста», о Бахе — «Страсти по Матфею», о Штраусе — «Кавалера роз». Блестящая венская музыкальная комедия, созданная композитором в расцвете творческих сил, основанная на интуитивно родственном ему по духу материале, представляет собой превращенный в музыку эпизод из истории культуры: это последний настоящий шедевр мировой оперной литературы.

Уже в апреле 1909 года композитор торжествовал, как это видно из письма к Гофмансталью: «Нашей новой комедией мы победим столько же десятков тысяч, сколько тысяч мы победили «Электрой», как сказано в библии о Сауле и Давиде». Весь музыкальный мир, проявлявший всегда живой интерес к творчеству Штрауса, был захвачен врасплох, когда появился на свет этот «Венский маскарад» со своими вальсами, осмеивающими ложную премудрость. Опера не была ни рецидивом романтизма, как полагали многие, ни, тем более, попыткой прийти к компромиссу с публикой, которая не была настроена слушать греческие трагедии. Она представляла собой облеченное в светлую, кристально ясную форму произведение, насыщенное человечностью, здоровой жизнерадостностью, шутивным остроумием, инстинктом чувственности. Композитор не ставил себе целью проповедовать какое-либо мировоззрение: он

хотел заниматься музыкой, используя для этой цели богатые возможности театра. Белизна и золото, блеск серебряной розы, все в этой партитуре, обязанной своим возникновением южнонемецкой культуре, покоряет слушателей вплоть до наших дней. Эта опера воспринимается как классическое произведение своего времени.

Уже работая над «Электрой», Штраус однажды воскликнул: «В следующий раз я напишу оперу в духе Моцарта!» Действительно, он начал переписываться с Гофмансталем относительно возможности создания оперы-буфф, сам написал сценарий под названием «Семирамида» по пьесе Кальдерона «Дочь воздуха» и послал ему свой набросок. Однако поэт холодно отклонил предложение композитора, заявив, что он занят сочинением «для себя» и не имеет времени для Кальдерона. Все же до осени 1910 года этот проект не был окончательно заброшен и затем, много лет спустя, в 1935 году, им вновь заинтересовался Грегор. В свою очередь Гофмансталь пытался уговорить Штрауса написать комическую оперу на сюжет из жизни Казановы (из которого позднее возникла комедия в прозе под названием «Возвращение Христины»). Но в это время намечалось уже нечто другое, и в начале 1909 года, вскоре после премьеры «Электры», лед был сломан. Из Веймара пришло от Гофмансталя достопамятное письмо. «В течение трех спокойных дней мне удалось здесь, в послеобеденные часы, полностью закончить очень веселый сценарий оперы... время действия — Вена в эпоху Марии-Терезии». Это и был «Кавалер розз»! Описание появления на свет либретто (которое до своего окончания называлось «Окс фон Лерхенау»), сделанное самим Гофмансталем, представляет не меньший интерес, чем вся пьеса... «Сценарий действительно возник во время беседы с моим другом, которому книга будет посвящена, с графом Гарри Кесслером. Все персонажи появились словно из-под земли и начали действовать в нашем присутствии еще до того, как мы нашли для них подходящие имена: шут, старик, молодая девушка, дама, «Керубино». Это были обобщенные образы, над которыми оставалось поработать с пером в руках, чтобы придать им индивидуальные черты. Из вечно типичных взаимоотношений действующих лиц неизвестно каким образом возникло и действие... Местом, где происходили эти плодотворные

беседы, был Веймар. Я уехал в Берлин без каких-либо заметок, если не считать списка действующих лиц, записанного мною на обороте обеденного меню, но с вполне сложившейся фабулой в голове. Впечатление, произведенное этим повествованием на Штрауса, так ярко запечатлелось в моей памяти, словно это было вчера... Он сказал: «Поезжайте скорее домой и пришлите мне как можно быстрее первый акт!!» Но оживленных бесед в Веймаре, игры с типичными образами, еще не получившими имен, и с их еще не определившейся сценической судьбой, было еще явно не достаточно для того, чтобы вызвать к жизни небольшой мирок живых действующих лиц. За всем этим скрывалось тайное желание создать наполовину воображаемый, наполовину реальный мир, а именно Вену 1740 года, целый город с разными сословиями, то противостоящими друг другу, то перемешивающимися, с его этикетом, социальным неравенством, манерой говорить, вернее, различными в зависимости от сословного происхождения способами произношения, с ощущением близости императорского двора и возвышающимся над всем этим постоянно ощущимым чувством близости народных масс. Так возникла целая толпа мелких персонажей: дуэнья, полицейский комиссар, хозяин постоялого двора, лакеи, дворецкие, проныры, нахлебники, поставщики, парикмахеры, скороходы, кельнеры, носильщики, сыщики, лодыри...» (такие, необходимо добавить, какими их видел поэт).

С этого момента началась работа, проходившая в том же «бурно-подвижном» темпе, в каком написано смелое оркестровое вступление... «Вчера получил первый акт: я просто в восторге, — писал Штраус в начале мая из Гармиша. — Очаровательно сверх всякой меры: так тонко, пожалуй, даже слишком тонко для широких масс, но это ничего не значит. Средняя часть («приемная») представит немало трудностей, но я с ними справлюсь. Ведь в моем распоряжении целое лето. Заключительная сцена великолепна, я уже сегодня примеривался к ней. Хорошо было бы, если я уже дошел бы до этого места. Но поскольку я не хочу нарушать симфонического единства, я должен писать музыку подряд, не забегая вперед, а потому — терпение, терпение. Финал акта восхитительный, короткий и ясный. Вы просто молодчина. Когда я получу остальной

материал? Все действующие лица превосходны, нарисованы с большой остротой. К сожалению, мы опять не обойдемся обыкновенными оперными певцами, потребуются очень хорошие артисты с драматическим дарованием». Двенадцать дней спустя он писал: «Работа течет как река Лойзах, я пишу всю музыку подряд. Завтра приступаю к сцене утреннего выхода. Эпизод барона уже готов, но Вам придется еще немного досочинить его. В конца арии барона, после слов «здесь поблизости должно быть сено», мне нужна большая музыкальная концовка в форме терцета... Если дальше все пойдет в том же темпе, первый акт будет вчерне готов в начале июня...» Несколько недель спустя деликатный поэт заявил в шутливой форме протест по поводу упомянутого выше «сена». Он воспротивился тому, что рассказ Окса о его эротических приключениях дается на fortissimo. «Строка — «здесь поблизости должно быть сено» мыслится мне только piano, как в актерском, так и в музыкальном отношении... Что Окс рычит о сене fortissimo, меня буквально угнетает. Очень Вас прошу изменить это...» «Вы соединяете в одном лице да Понте и Скриба!» Работа бодро подвигалась вперед, и уже в конце мая Бар получил следующее сообщение: «Первый акт новой оперы вчерне вчера закончен: я полагаю, что Вена и ее среда показаны удачно как в мелодическом отношении, так и по настроению».

Во время совместной работы над вторым актом порой возникали задержки. Штраус нашел, что и этот акт «до момента появления барона великолепен»; однако в дальнейшем он потребовал от Гофмансталя внесения некоторых изменений. Вскоре и второй акт был закончен, оркестрован («тяжелая работа!») и сдан в печать, а третий еще не был получен. «Сию в Гармише и жду не дождусь третьего акта!» В первых числах мая 1910 года он уже был у него в руках, хотя и не полностью. Вновь композитор писал об имеющихся у него возражениях: «Мне совершенно не нравится расположение материала в присланной Вами последней части...» Гофмансталь с готовностью пошел ему навстречу и признался, что «в данном случае основательно научился приспособлять драматургические задачи к музыке и никогда этого не забудет...» «Сделанные Вами перестановки и перемещения я нахожу отличными, следуя им

в точности и стараюсь только сделать отдельные обороты речи возможно более характерными и комичными (в особенности это касается роли барона)...» «Надеюсь, что Вы удовлетворены; для меня работа над этим произведением была настолько приятна, что я почти огорчен ее предстоящим завершением». Поэт все еще опасался, что финал последнего акта будет слишком длинным и советовал сократить текст. Однако композитор с большой уверенностью возражал. «Я вполне серьезно отнесся к Вашему письму и хочу Вас успокоить. Во-первых, я сам кое-что сократил в конце. Во-вторых, ни Вы, ни господин фон Сальтен в настоящее время не можете себе представить, что именно финал будет звучать особенно музыкально. При чтении кажется, что он нуждается в сокращении, это ясно. Но финал для музыканта — это наиболее выигрышная часть, и если композитор вообще обладает фантазией, то именно в финале он может добиться наилучших, высших результатов. В этом отношении можете спокойно мне довериться. Я приближаюсь к концу и полагаю, что последняя треть мне блестяще удалась... Что касается финала, то я отвечаю за него, начиная со сцены ухода барона, при условии, если Вы возьмете на себя гарантию за остальные части произведения...»

В конце сентября 1910 года партитура была закончена.

О незамысловатом сюжете Гофмансталь сам убедительно рассказал в письме к Штраусу: «Толстый, начинающий стареть самонадеянный господин, намеревающийся жениться и пользующийся расположением отца нравящейся ему девушки, вытесняется молодым, красивым человеком». Что же сделали поэт и композитор из этого «предельно простого сюжета»? Претворение его в жизнь было осуществлено действительно «без малейшей примеси тривальности и банальности...» «Атмосфера веселой непринужденности, в которой действуют полные жизни и контрастов фигуры, позволяет до предела исчерпать все ресурсы и возможности жанра комической оперы», — писал Гофмансталь композитору. В свою очередь последний, стремившийся создать оперу подчеркнуто-комедийного характера, с азартом выдвигал свои притязания. Он не хотел отказываться от «сильно действующего комизма». «Не забывайте, что публика тоже должна смеяться! Подчеркиваю: смеяться, а не улыбаться или ухмыляться!..» Ознаком-

ление с партитурой убеждает, однако, в том, что в конечном счете Штраус имел в виду непринужденное веселье в духе Моцарта, далекое как от мещанских музыкальных комедий Лортцинга или Николаи, так и от фарсовых оперетт Оффенбаха. (Известно, что в те годы он как-то, во время посещения Праги, смотрел в Пражской опере «Две вдовы» Сметаны, спектакль, в котором чешский композитор стремился к аналогичным музыкальным и сюжетным целям.)

Гофмансталь хорошо изучил своих героев. Он изображал их в несколько карикатурном виде там, где это оправдывалось по ходу действия, и чуть смягчал остроту рисунка в тех случаях, когда для него, коренного венца, речь шла об эмоциональных порывах. Расчленение действия на три приблизительно равных по продолжительности акта, несколько чересчур изысканный орнамент и нервное жонглирование настроением характерны для стиля поэта, к которому с этих пор Штраус, пожалуй, слишком охотно присоединился. Стихи не только вызывают к музыке — они сами звучат как музыка. Самое замечательное заключается в тесной связи текста с венскими народными пьесами, в исключительно правдоподобном изображении венского высшего общества эпохи Марии-Терезии с его «выходами», шумными интригами и «проклятыми отдельными кабинетами», с «сотнями живых нитей, тянущихся из дворца через лакеев до крестьянского двора». Обаятелен и литературный слог с его тончайшими грациями от напыщенного разговорного стиля аристократии, насыщенного иностранными словами, до наивного народного жаргона простых людей. (Как показывает опыт, ни один диалект не поддается переводу на иностранные языки.) Отрицательное впечатление производит иногда многословие действующих лиц оперы. По-видимому, здесь имело значение то обстоятельство, что Штраус, очень спешивший с сочинением музыки и получавший от Гофмансталя отдельные акты и сцены частями, по мере их готовности, немного утратил контроль над мерой и формой всего произведения в целом. В противном случае, вероятно, композитор избежал бы излишнего многословия отдельных эпизодов (прежде всего рассказа Окса о его любовных приключениях) и чрезмерной растянутости интриги в последнем акте.

Источниками к пьесе, представляющей собой «нечто большее, чем фарс», послужили многочисленные венские комедии и фарсы. Последний акт написан по образцу венца Хафнера и француза Мольера; даже такие обязательные для оперы-буфф персонажи, как нотариус и врач, не забыты. Другие эпизоды, как, например, центральная сцена, в которой изображается поднесение розы, или мало правдоподобная встреча всех главных действующих лиц в пользующейся дурной славой пивной, являются плодом фантазии Гофмансталя. Пьеса представляет собой подлинную «Комедию для музыки» (хотя некоторые небольшие театры пытались поставить «Кавалера роз» как комедийный спектакль, без музыки) и является образцовым оперным либретто, в котором общедоступность содержания сочетается с глубоким гуманизмом. Штраусу никогда не пришлось раскаиваться в том, что он написал музыку к этому либретто. Впоследствии он вспоминал: «Когда я дал моему берлинскому интенданту графу Гюльзену книгу Гофмансталя, он, по прочтении, сказал мне: «Это либретто для Вас недостаточно хорошо!» Он выразил сожаление, что «не имеет достаточно времени», иначе он сам написал бы для меня «истинно немецкое либретто»! После того как состоялось сотое представление оперы в Берлине, он пришел в артистическое фойе, чтобы поздравить меня, и при этом сказал: «А как восхитителен текст!».

Что можно сказать о действующих лицах этой оперной комедии? О драматургической сущности героев «Кавалера роз» было высказано так много мнений и исписано так много бумаги, как вряд ли о какой-либо другой опере за всю историю музыки. В центре находится фигура фельдмаршальши. Этому образу, с его сердечным и возвышенным характером, приписывались всевозможные чувства, причем многие критики считали, что основное внимание при исполнении этой роли должно быть обращено на возможно более трогательное воплощение трагедии стареющей и увядающей женщины. Такого рода точка зрения представляет собой понятное преувеличение, объясняющееся относительной бесцветностью остальных действующих лиц (большой недостаток комедии заключается в том, что характеры действующих лиц predeterminedены с самого начала). Маршальшу, олицетворяющую обреченное феодальное общество,

представляют как женщину, покорившуюся своей судьбе. Такой ли хотел ее видеть Штраус? В своих воспоминаниях он писал: «...Это молодая, красивая женщина, в возрасте не более 32 лет. В минуты плохого настроения она хочет показаться семнадцатилетнему Октавиану «стареющей женщиной», но это никак не Магдалина Давида, которую впрочем также часто изображают слишком старой. Октавиан не первый и не последний любовник прекрасной маршальши, которая ни в коем случае не должна финал первого акта разыгрывать сентиментально, словно трагическое прощание с жизнью: с чисто венской грацией и изяществом она не должна забывать о том, что ее глаза могут быть влажными, но одновременно должны быть сухими»... «Она рассердилась на парикмахера», — иронически замечал он впоследствии, говоря об эпизоде, который часто неправильно истолковывали. Это лишенное сентиментальности понимание образа Штраус с исчерпывающей ясностью продемонстрировал, когда в 1926 году создавалась роль княгини Верденберг в злосчастном фильме «Кавалер роз». Это одинокая молодая женщина, которая сразу по выходе из монастырского пансиона была выдана родителями замуж тоже за молодого знаменитого фельдмаршала (роль которого была придумана специально для кинофильма).

Второе по значению действующее лицо — Окс. «От Окса зависит успех оперы», — писал Штраус незадолго до дрезденской премьеры Шуку. При работе над образом этого наглого охотника за деньгами и женскими юбками оба автора преодолели свое эстетство и с большим реализмом изобразили развращенного дворянина. Маршальша дает ему исчерпывающую характеристику в следующих словах:

Вот он уходит,
Надутый, скверный человек,
И юную красотку заберет,
И в придачу денег куш.

В этом случае композитор также имел свои собственные добрые намерения, которые, к сожалению, очень редко принимались во внимание в театральных постановках. «Большинство артистов-басов до сих пор создавали на сцене отвратительный, заурядный образ какого-то чудовища с ужасной маской вместо лица, что естественно вызывало

недовольство со стороны цивилизованной публики (французов и итальянцев). Это совершенно неправильно. Окс представляет собой тип сельского Дон-Жуана; недурного собой, примерно 35 лет, дворянина (немного, впрочем, огрубевшего), умеющего себя держать в салоне маршалыши настолько, насколько это необходимо, чтобы она через пять минут не приказала своим слугам вышвырнуть его за дверь. Внутренне это гнусный тип, но внешне он все же еще настолько представителен, что Фаниналь не сразу отказывает ему. Особое внимание надо обратить на первую сцену Окса в спальне: она должна быть разыграна с предельной деликатностью и корректностью и не должна производить того отталкивающего впечатления, которое создается от любовных приключений старой генеральши и молодого офицера. Нельзя забывать, что это комедия, а не берлинский фарс!»

В своем «Ненаписанном предисловии к «Кавалеру роз» Гофмансталь так же характеризует Окса, как «все же в своем роде дворянина», а маршалышу, как «все же представительницу высшего сословия». Что касается Софи, трогательно наивной дочери спесивого буржуа Фаниналя, то автор видит в ней всего лишь «хорошенькую, добрую, но вполне заурядную девушку». Возможно, что он действительно не подумал о том, что будущее принадлежит этой очаровательной девушке, прекрасной как распускающийся бутон («Моя мать умерла, я осталась одна и должна сама постоять за себя...»). Интересно, что Штраус, с присущей ему тонкостью опытного психолога, характеризует Софи и маршалышу одним и тем же мотивом, построенным на интервале кварты и сексты. Главное украшение и очарование оперы заключается в образе «Октавиана, по прозвищу Quinquin, молодого человека из аристократического дома», юного графа Рофрано и непосредственного потомка мощартовского Керубино. Когда Октавиан предстает перед Софи, «у него захватывает дух». Надо внимательно присмотреться и прислушаться к этой роли, чтобы распознать, что за пленительной внешностью одаренного природой юноши, только что вышедшего из отроческого возраста, скрывается уже увязнувший в болоте феодального аристократического общества молодой человек, живущий сегодняшним днем и лишь случайно очутившийся около Софи...

«Опера-буфф», написанная за неполных семнадцать месяцев, является настоящим торжеством мелодии. Отдельные строки оркестровой партитуры буквально созданы для пения, а вокальный терцет в финале третьего акта воздушностью превосходит самые нежные голоса и восхищает своими светлыми, сияющими звуками. За исключением «Дафны», ни в одной другой опере композитору не удалось добиться подобного органического слияния пения и инструментального звучания. Собственно говоря, именно в этом, в возвращении к мелодии как к основному принципу настоящей оперы, и заключается то новое, чем отличается «Кавалер роз».

Чарующая прелесть мелодической музыки с самого начала привела слушателей в восторг. Кроткая меланхолия, которой овеяны многие места, производила трогательное впечатление, а огромный темперамент трехчетвертного такта захватывал всех. Диатонической гармонии соответствуют законченные музыкальные формы. Острый ум, ирония, танцевальная воздушность, исполненная чувства мечтательность — таковы черты этой единственной в своем роде, пламенной музыки, этого непрерывного crescendo звуков, воплощаемого аккомпанирующим оркестром, уменьшенным до нормального состава. Со времени Моцарта немецкая опера не знала такого искрящегося веселья. Словно в зеркале оно отражает в полноте своих музыкальных форм жизнерадостное рококо, запечатленное не во фресках и не в парадных полотнах в золотых рамах, а в серебристых тонах постелей.

«Кавалера роз» прозвали «оперой вальсов» (как в свое время «Мейстерзингеров» называли оперой маршей). Композитору пришла в голову гениальная мысль описать старую Вену при помощи вальса XIX века. Ему удалось контрабандой провести через черный ход Beisl'я (пивной) на серьезную оперную сцену тот самый вальс, который был еще в то время запрещен при дворе Вильгельма II. Педанты типа Бекмессера признавали мелодии вальса противоречащими стилю оперы, считали, что в «Кавалере роз» следовало использовать танцы эпохи Марии-Терезии (менуэт, гавот, сарабанду и т. п.). Гизи заметил по этому поводу, что в «таком случае «Тангейзера» следовало написать в стиле средневековой музыки». Вальсы Рихарда

Штрауса со свойственным им обаянием ритма и гармонии являются детищем XX столетия; своей жизнерадостностью они как нельзя лучше способствуют украшению его музыкальной комедии. В партитуре имеются и другие анахронизмы. Но именно это необыкновенно пестрое смешение пленительных звуков вальса (финал второго акта), серебристо-нежной обаятельной мелодии в стиле рококо (поднесение розы), арии, выдержанной в духе старопитальянской канцонны (ария тенора) и прелестного народного напева (заключительный дуэт) — составляет не в последнюю очередь очарование оперы. В конце концов ведь и в «Волшебной флейте» Моцарта противоречивые моменты не помешали единству стиля этой оперы. Критики, упрекавшие Штрауса в «нарушении стиля эпохи», предлагали самые странные рецепты, в том числе упразднить последний акт и завершить произведение второй счастливой концовкой, happy end*.

Придется ограничиться лишь несколькими примерами выдающейся музыкальной изобретательности композитора, не совсем равномерно проявляющейся на протяжении оперы.

Первый акт: стремительно проносится вступление, бурное, как страсть семнадцатилетнего Октавиана. В 90 тактах изложено основополагающее введение в мир чувств и событий комедии. Удивительно динамичны первая сцена встречи маршальши с ее «мальчиком», менуэт во время завтрака и шумное появление Окса! Искусно построенная сцена утреннего выхода переходит в лирические, исполненные чувства монологи маршальши, позволяющие предугадать предстоящее отречение.

Второй акт: нарастает торжественно-трепетное напряжение, выливающееся в серебристые звуки сцены преподнесения розы (оставляют незабываемое впечатление тонко-чеканные последования аккордов в Fis-dur в исполнении трех флейт, трех солирующих скрипок, арф и челесты). Лиризм молодой пары отличается удивительно глубоким психологизмом. Во время комического эпизода, изображающего столкновение Окса с лакеями и другими персонажами, поток музыки на какой-то момент задерживается, с тем

* Счастливый конец (англ.).

чтобы вновь возобновиться с полной силой в финале в виде большого вальса «Счастье Лерхенау».

Третий акт: в начале звучит виртуозное, бьющее ключом, оркестровое *presto-fugato*. Застольная музыка за ужином, во время которого Окс терпит крушение, переливы интимного «*Séraré*», исполняемый духовыми инструментами темпераментный вальс, под звуки которого удаляется посрамленный барон — все это, пожалуй, больше чем следует похоже на оперетту. Вслед за этим звучит знаменитое лирическое женское трио. Композитору удалось с большим вдохновением развить из шуточной темы вальса последнего акта обольстительно-прекрасный терцет голосов маршалыши, Октавиана и Софи. Это одна из вершин его творчества, которую можно сравнить только с квинтетом из «Мейстерзингеров». (Говорят, что здесь сказалось влияние госпожи Паулины Штраус, настаивавшей на дальнейшей разработке тематических связей.) Заключительный дуэт молодых влюбленных, напоминающий по стилю Моцарта, близкий по интонациям к народным напевам, своей задушевной музыкой достойно завершает исполненное поэтического настроения произведение. Никогда еще композитор не выражал свои чувства более проникновенно и художественно, чем в этом финале. Со времени Вагнера оперная сцена еще не переживала такого захватывающего и счастливого апофеоза.

Подготовка к новой штраусовской премьере началась в Дрездене еще в те дни, когда композитор работал над последним «наиболее легким и наиболее насыщенным пением» актом оперы. По словам Грегора, премьера, состоявшаяся в январе 1911 года, была «последним беззаботным театральным торжеством Европы перед войной». Еще раз суждено было Шуху возглавить первое представление оперы Штрауса, наиболее праздничное из всех, состоявшихся в Дрездене. Ввиду того, что сценическая постановка пикантной комедии осуществлялась не без трудностей, композитор обратился за помощью к Максу Рейнгардту, для которого он затем в знак благодарности написал «Ариадну». В результате в Дрездене сошлись ведущие деятели музыки и театра довоенного времени — Штраус, Шух, Рейнгардт и известный венский театральный художник Роллер, эскизы которого к дрезденской премьере «Ка-

валера роз» впоследствии неоднократно использовались при новых постановках. Когда потом к Штраусу стали приставать с требованиями произвести нелепые купюры в слишком большой комедии, он рассердился. «Кавалер роз», с шутливой благопристойностью посвященный «милым родственникам, семейству Пшорр в Мюнхене», блестяще выдержал эти бури, чему свидетельством являлись колоссальный успех, экстренные поезда в Дрезден и т. д. Особо удачными были те представления, в которых артистам и дирижеру удавалось подчеркнуть специфически венский характер оперы. («Следовательно, надо соблюдать легкий, плавный темп, чтобы певцы не были вынуждены проглатывать слова... одним словом: Моцарт — не Легар», — писал композитор позднее Шухе.) Со своими вальсами в различных переложениях «Кавалер роз» стал близким народу более чем какая-либо другая новейшая опера. Можно смело сказать, что после «Свадьбы Фигаро» и «Мейстерзингеров» он является наиболее выдающейся немецкой музыкальной комедией, действительно доставившей слушателям радость.



Мировой успех, выпавший на долю «Комедии для музыки», вскоре побудил Штрауса вновь взяться за близкую по духу, народную по характеру тему. Некоторое время он работал над музыкой к наивно-простодушному «Интермеццо» (по собственному либретто), что не мешало ему подыскивать подходящий материал для нового произведения.

Осенью 1918 года Гофмансталь предложил ему сюжет «большой оперы на сельскую тему». Сохранились следующие заметки поэта по этому поводу: «В центре праздник цветов, почти языческо-мифологического характера, или крестьянская свадьба... обряд... таинственные и веселые персонажи...» Что за своеобразный сценарий, особенно, если принять во внимание, что Гофмансталь в то время более чем кто-либо другой был подавлен крушением Дунайской монархии. По-видимому, Штраусу более по душе было предложение Альфреда Керра, автора «Зеркала торгаша»: либретто юмористической оперы под названием «Перегрин».

«Перегрин — это философствующий спаситель мира, образ, дошедший до нас из глубокой старины. Он кончает свою жизнь, сгорая на сложенном им самим костре, на который он бросается в припадке падучей болезни. Мне показалось, что амальгама шуток и смерти представляет собой превосходную тему... Человек, стремящийся к высоким целям. Одновременно комедийный и трагедийный герой. Рехнувшийся дурак. Предок Шлемиля» (Керр). Из плана ничего не получилось, поскольку вечно занятый берлинский критик Керр никак не мог найти время для работы над либретто.

Империалистическая война изменила людей и социальные условия. Общественный климат стал более холодным, обстановка стала более бедной. Блеск серебряной розы не поблек, но окружавшие ее люди предстали в новом освещении. Тем не менее в 1922 году композитор заговорил о «втором «Кавалере роз», но получил от Гофманстала ответ: «Ничего нельзя пережить вторично». Однако это не было последним словом. В 1924 году поэт упомянул в одном из писем о новой «Венской комедии», подходящей для переложения на музыку. Но прошло еще три года, прежде чем продолжение и дальнейшее развитие этого веселого, народного по характеру оперного жанра достигло решающей для обоих авторов стадии (оба они в течение этого времени трудились над созданием совершенно иной по духу «Елены»).

В июне 1927 года Штраусу пришлось вновь прослушать «Мейстерзингеров» Вагнера. Эта встреча с любимой оперой по своим последствиям могла бы иметь такое же значение для композитора, как в свое время посещение драматических постановок «Саломеи» и «Электры». О впечатлении, которое на него произвела мюнхенская постановка «Мейстерзингеров», Штраус сообщил Гофмансталу в поистине удивительном, с предельной ясностью освещающем вопрос письме: «Недавно мне удалось вновь услышать «Мейстерзингеров», это неслыханное произведение. С тех пор меня не покидает желание написать что-либо в этом духе, разумеется, в пределах моих возможностей. Все же я хочу, чтобы получилась настоящая немецкая опера, хорошее театральное представление, которое было бы одновременно и памятником подлинно немецкой культуры. Мне кажется,

23*

что наилучшим сюжетным фоном для осуществления этой цели было бы изображение старого как мир контраста между романским и немецким искусством, который должен найти свое воплощение в трех представителях музыки и поэзии, соответствующих Вальтеру, Заксу и Бекмессеру».

Был ли Штраус когда-либо ближе к тенденциям национального реалистического искусства, чем во время этой попытки? Он ставил себе целью, вместе со своим соавтором, изобразить на сцене романо-германскую антитезу, олицетворяемую следующими тремя типами: «1) онемеченным уроженцем Чехии, 2) немцем, использующим сокровища обеих национальностей (высшим представителем этого типа является Моцарт, последним, скромным — моя собственная незначительная персона), 3) типом так называемого боша. В конце концов тип, соответствующий Бекмессеру, должен быть доведен до абсурда или же должен изобразить осужденного на позорный провал героя произведения...» Композитор привел в письме список литературных источников, необходимых Гофмансталу для этой работы («Миннезингеры» Гагена, «Немецкая жизнь в народной песне» Р. фон Лилленкрона, «История Дрезденской оперы» Фюрстенау и т. д.), и сообщил ему о нескольких случаях из собственной практики, которые могли быть использованы. Он мечтал о «длинной пятиактной опере с хорами и балетом» и заканчивал свое письмо следующими словами: «Было бы чудесно, если бы Вам пришло на ум что-либо лучшее, но это обязательно должны быть «Мейстерзингеры № 3» — ведь «Мейстерзингеры» № 2 не существует (я перефразирую слова Бюлова). Я располагаю сейчас временем и досугом и чувствую в себе достаточно сил, чтобы приняться за большое дело».

Реакция Гофмансталя не была неожиданной. Он не видел ничего плодотворного для себя в историко-реалистической музыкальной драме Вагнера. Полезные мысли, внезапно приходящие композитору в голову, являются большой милостью, однако благодаря такого рода побуждениям вдохновение скорее будет утрачено, чем усилено. Обаяние и сила «Мейстерзингеров» (как поэтического произведения) покоится на непоколебимо реалистической основе, поскольку фабула «правдиво изображает немецкую действительность и городской образ жизни той эпохи и воскре-

шает подлинный, замкнутый мир, когда-то реально существовавший...» Подобная бюргерская действительность, Германия XVI столетия, отраженная в жизни города Нюрнберга, не может стать объектом подражания, тем более если речь идет о создании памятника национальной культуры («Национальный эпос — это дар того исторического момента, в который национальное движение за немецкое единство достигло определенной высоты»). Автобиографические мотивы также его не удовлетворяют. В заключение Гофмансталь приходил к выводу, что такого рода материал нельзя копировать или повторять; в лучшем случае им можно пользоваться как образцом. «Отдаленным образцом «Мейстерзингеры» и послужили для одной известной мне, более или менее удачной оперной постановки, а именно для «Кавалера роз»! Истинным связующим звеном, позволившим вдохнуть жизнь в действующих лиц, был в одном случае Нюрнберг 1500 года, в другом — Вена в эпоху Марии-Терезии...» Нет, нет, такие образы, как Ульрих фон Лихтенштейн (который мерещился Штраусу), внушают ему только отвращение, как и вообще весь мир распадающегося средневековья. Этот материал более подходит для Герхардта Гауптмана, которого он не без иронии и рекомендовал композитору. «Мою фантазию больше привлекает атмосфера значительно более близкого времени — скажем около 1840 или 1850 годов».

Тем временем Штраус внес новое предложение — написать оперу на сюжет романа Тургенева «Дым». Он чувствовал, что Гофмансталь его неправильно понял и уточнил свою точку зрения: «Нечто между Пуччини и Пфизнером... три оригинальные женские фигуры, которых зависть и ревность еще больше сбивают с толку». На этот раз Гофмансталь почувствовал себя обиженным и указал композитору на разницу, существующую между либреттистом Пуччини и им самим, «вынужденным по своему характеру производить на свет всегда что-либо значительное». Он даже выразился еще более недвусмысленно: «С таким же успехом я мог бы постучать костяшками пальцев по столу и сказать Вам: вот Вам тема для симфонии».

Предложение Гофмансталя написать веселую одноактную пьесу с танцами на сюжет «Ахилл на Скиросе» также было отвергнуто.

Волнующие времена! Ни за какую другую штраусовскую оперу композитор и либреттист не вели такой борьбы. Эти продолжавшиеся несколько лет усилия имели целью создать такое произведение, которому внешние и внутренние качества обеспечили бы не меньший успех, чем тот, который в свое время выпал на долю «Кавалера роз». Несомненно, что отрицательное отношение Гофмансталя к идее создания новых «Мейстерзингеров» обрекло этот план на забвение. Поворот наступил благодаря письму от конца июня 1927 года: «...мне очень хотелось бы написать после «Елены» небольшую одноактную оперу». А в сентябре раздался подлинный крик о помощи: «Через восемь дней я заканчиваю партитуру «Елены»... мне совершенно нечего делать после этого: я абсолютно прогорел! Очень прошу: пишите, пишите! Пусть это будет хотя бы второй «Кавалер роз», если Вам не придет в голову ничего лучшего. В крайнем случае, пусть это будет небольшая одноактная пьеса, написанная между делом — гимнастическое упражнение для суставов руки, смазка для предохранения фантазии от ржавчины...» На этот раз из искры разгорелось пламя. Гофмансталь ответил, что имеет наметку комедии с балом, с образом обаятельной женщины и несколькими молодыми мужскими персонажами; время действия — 1860-е или 1880-е годы. Несколько позднее он писал: «Действующие лица новой музыкальной комедии назойливо пляшут у меня под носом. Я вызвал духов Вам в угодку и теперь не могу от них избавиться. Эта комедия может получиться даже более удачной, чем «Кавалер роз». Все персонажи отчетливо вырисовываются в моем уме и составляют очень красивый контраст. Для обеих девушек (сопрано) могут быть созданы изумительные вокальные партии... Мужские партии для тенора и баритона. Последний наиболее примечательный образ пьесы — наполовину чужеземец (из Кroatии), великолепный малый, способный на серьезное чувство, дикий и мягкий одновременно, почти демоническая фигура... Главная роль женская...»

Пьеса, о которой поэт оповещал Штрауса, была давно обещанная вторая «Венская опера», «лирическая комедия» в трех актах, под названием «Арабелла, или Бал извозчи-

ков». Образы и мотивы, о которых Гофмансталь рассказывал в письме, обязаны своим возникновением изданной в 1910 году новелле «Люсидор, персонажи ненаписанной комедии», первые наброски которой совпали с работой над «Кавалером роз». Летом 1910 года поэт приступил к работе над сценарием комедии под тем же названием и периодически, до 1926 года, возвращался к начатой, но никогда не законченной пьесе (в последний раз он дал ей название «Водевиль» и предназначал ее для Густава Вальдау). Кроме того, в «Арабелле» были использованы незаконченные наброски начатой в 1925 году комедии «Извозчик-граф», показавшейся автору в свое время недостаточно яркой для оперного спектакля. Соединение сюжета «Люсидора» с фабулой комедии о венских извозчиках создало базу для веселой оперы под названием «Арабелла».

Гофмансталью потребовалось полгода, чтобы справиться с либретто. В музыкальной комедии, как сразу же решил Штраус, центр тяжести должен был переместиться с юноши и его друга на образы Арабеллы и ее таинственного жениха Мандрики; Зденка (Люсидор) и Маттео (Владимир) отступили в оперном либретто на второй план. Зато большее внимание было уделено общественной среде Вены 60-х годов, с которой автор связал действие своего нового произведения. Бал извозчиков послужил отличным фоном для показа народной жизни Вены той эпохи.

Когда, наконец, законченный текст либретто прибыл в Гармиш, Штраус отнюдь не был полностью удовлетворен. «Только что получил «Арабеллу» и уже три раза внимательно прочитал ее. Первый акт удался на славу. Все действующие лица получились очень хорошо и пластично, особенно удачна и оригинальна роль «владельца имения». Несколько менее четко обрисован, как мне пока кажется, только образ самой Арабеллы, а ее короткие диалоги с тремя графами слишком незначительны и обыденны (для Гофмансталя). Лишь финал акта представляется мне неудачным. По моему мнению, он непременно должен заканчиваться лирической сольной арией Арабеллы...» «Как я уже говорил, последние семь страниц неудачны по архитектонике, лишены музыкальности, перенасыщены диалогами, плохи как основа для музыки и вряд ли могут быть приведены к единству с помощью музыкальных образов». (И Штраус

обратил внимание поэта на большую арию Катарины из «Укрощения строптивой» Гётца.)

Для творческого содружества обоих художников эти слова были необычны: в них звучали новые нотки. Картина новой оперы вырисовывалась перед Штраусом не так быстро, как обычно. «Дело не ладится, — писал он, когда после довольно длительного перерыва вновь взялся за работу над первым актом, — пьеса не звучит, откровенно говоря, действующие лица совершенно не интересуют меня... прежде всего, главное лицо, Арабелла, которая в течение всех трех действий не испытывает ни малейших душевных конфликтов... Все получается слабее и более обыденно, чем в «Кавалере роз», если Вам только не удастся сделать из Арабеллы действительно интересный образ, наподобие нашей доброй маршалыши...»

Композитором овладело чувство неуверенности, и он начал даже подумывать о возможности закончить оперу трагическим финалом. «Она не обязательно должна иметь комедийный характер, особенно в своем настоящем виде, когда в ней, собственно говоря, нет ничего комического, веселого и все содержание скорее напоминает трагикомедию... А что, если темпераментный Мандрика застрелится в тот самый момент, когда ему так убедительно доказывают неверность Арабеллы, и она подаст умирающему «стакан воды»?..» Гофмансталу удалось отговорить Штрауса от столь трагического исхода, однако после ряда сделанных ему контрпредложений он был вынужден согласиться на полную переработку первого акта, от успеха которого, по мнению композитора, зависела вся его дальнейшая творческая работа. Даже само название «Арабелла» казалось Штраусу слишком бесцветным... Гофмансталь — Штраусу: «Все Ваши требования я принимаю безоговорочно». Штраус — Гофмансталу: «Ваше согласие с моими предложениями является для меня гарантией того, что Вы найдете правильное решение. Не торопитесь, прошу Вас, я подожду; пока что занят партией Мандрики, определяющей стиль и тон всего произведения».

Является ли «Арабелла» только новым изданием «Кавалера роз»? Не мечтали ли музыкант и либреттист о чем-то значительно более популярном, более похожем на оперетту? Показательны в этом отношении следующие слова

композитора из письма к Гофмансталу: «Год тому назад я просил Вас написать большую культурно-историческую картину à la «Мейстерзингеры». Поскольку я не могу на это рассчитывать, то пусть будет что-то другое, немного напоминающее Скриба, Сарду и даже Лортцинга в гофмансталеvском наряде...» Поэт, допуская, что «время от времени прививка Скриба и Сарду может принести пользу», подтверждал: «Вы мне помогли частично преодолеть мой недостаток, заключающийся в том, что я охотно довольствуюсь обрисовкой персонажей в общих чертах, вместо того чтобы выявлять в действии все их своеобразие». Отплачивая другу той же монетой, он просил его на этот раз «вдуматься в мысли и чувства» современников, для которых они оба пишут свои произведения. Имея в виду, что они оба стремятся создать реалистическую комедийную оперу, Гофмансталь писал, что он ожидает от новой пьесы многого при условии, «если в порядке нового стилистического опыта, определяющегося не ослаблением сил, но углублением понимания искусства, можно было бы добиться некоторого уменьшения доли музыки, чтобы ведущая роль принадлежала голосу, чтобы партия оркестра, по крайней мере в значительной части, была ограничена функцией сопровождения пения, не перерастала в симфонию и была бы подчинена голосу (не в отношении силы звука, а в части распределения ролей)». Он полагал, что при соблюдении этого условия можно будет вырвать из рук оперетты то «волшебное кольцо», при помощи которого она покоряет души слушателей. «Если бы удалось вырваться из заколдованного круга ученой музыки, избавиться от некоего Нечто, которым перенасыщена немецкая музыкальная жизнь... если бы, наконец, Вы, такой большой и зрелый мастер, захотели хотя бы немного изменить себе, могло бы получиться обворожительное произведение...» В период, когда Штраус приступил к работе над «Арабеллой», он писал, что с большим интересом изучает собранные Кухачем югославские народные песни и танцы, намереваясь использовать некоторые из них в опере. Не возражая в принципе против обработки народных напевов, Гофмансталь в своем ответе настойчиво предостерегал против вставного балетного номера в сцене бала извозчи-

ков во втором акте, считая, что он нарушит историческое правдоподобие картины.

В 1929 году либретто «Арабеллы» было закончено. 15 июля трагическая смерть постигла Гофмансталя, и был положен преждевременный конец плодотворному художественному сотрудничеству. Своеобразное значение приобрели слова, адресованные Штраусом поэту за год до этого печального события: «Я считаю, что с каждым годом мы все лучше понимаем друг друга. Как грустно, что такой постоянно совершенствующейся работе суждено когда-нибудь закончиться, и другие люди будут вынуждены опять начинать сначала».

Когда композитор получил окончательную редакцию либретто, он был так воодушевлен, что немедленно отправил Гофмансталью восторженную благодарственную телеграмму, прибывшую в Родаун через несколько часов после похорон старшего сына поэта, покончившего жизнь самоубийством. Телеграмма пролежала нераспечатанной на письменном столе вместе со всей корреспонденцией, полученной в связи с гибелью сына. Она была вскрыта только через несколько дней после смерти поэта, хрупкое здоровье которого не выдержало ударов судьбы. Так скончался тот, кого Томас Манн называл в своих воспоминаниях «вечно прекрасным юношей»... Безусловно, не с легким сердцем Штраус возобновил работу над новым произведением, которое отныне по желанию поэта все же получило название «Арабелла».

«Вена в 1860 году»... Снова знакомое название. Однако «падкая на развлечения, фривольная, живущая не по средствам» Вена эпохи грюндерства с ее шумными скандалами и обманчивым блеском еще менее близка современному сознанию, чем пленительная Вена времен Марии-Терезии. Столица Австрии к 60-м годам XIX столетия уже утратила былой блеск. Начинался период упадка. «Арабелла» не является истинной дочерью эпохи Франца Иосифа, но действие оперы разыгрывается на фоне того времени; поэт и композитор с «усердием и старанием воссоздали картины прошлого». Радует, что на этот раз авторы не избегали сатиры (правда, Гофмансталь боязливо уклонился от какого бы то ни было намека на войны, происходившие около 1860 года) и смело показали как упа-

дочные явления, так и тех, кто обладает достаточной силой для их преодоления. Такие фигуры, как обанкротившийся, одержимый страстью к картам граф Вальднер, ротмистр в отставке, и его викторианская супруга, обладают всеми свойствами, присущими представителям общества, разъедаемого капиталистическими язвами. Этот элегантный господин не отступает ни перед чем, чтобы найти богатого жениха для своей старшей дочери Арабеллы. Он посылает ее портрет своему старому полковому товарищу в надежде, что «этот дурак», может быть, на ней женится. Арабелла — прелестная и гордая девушка, смесь Хризотемиды и Софи, смиренно мечтающая о «настоящем» муже, «если мне суждено найти такого на этом свете». Она чувствует себя в роскошной обстановке обреченного высшего общества так же одиноко, как и ее поклонник из Валахии, богатый Мандрика, сельский дворянин, но все же «наполовину крестьянин», своей жизненной силой олицетворяющий все здоровое. Остальные действующие лица очерчены менее четко. Самоотверженная Эденка всего лишь новый вариант роли с переодеванием, хотя и не лишенный обаяния. И все же образ этой по-мужски воспитанной девушки оказался бы более на месте в новелле, чем в реалистической комедии (в новелле «Люсидор» поэт придал Люсиль «некоторые мужские черты: коротко стриженные после тифа волосы, стройная фигура»). Незначительны и роли не очень умного егерского офицера Маттео и королевы бала извозчиков.

В комедии Гофманстэля немало спорных мест. Голос поэта не звучит с полной силой, он больше придумывает, чем сочиняет под влиянием вдохновения, вторично после «Кавалера роз» воссоздавая атмосферу старой Австрии, на этот раз среду разорившейся аристократии. Многие мотивы, характеры и мизансцены представляют собой более слабый экстракт большой любовной комедии в стиле барокко. Вариации ранее встречавшихся тем зачастую можно лишь ощутить, но нельзя точно установить. Но, тем не менее, их нельзя не заметить. Очень широко использован историко-бытовой материал 60-х годов, типичны образы представителей высшего общества и народа; хорошо показаны народные обычаи, особенно в сцене веселого бала извозчиков (к сожалению, слабого в драматургии

ческом отношении). Хотя Гофмансталь явно приблизился в данном случае к тому стилю «венской» оперетты, который во многом способствовал распространению неправильного и обедненного представления о Вене, ему тем не менее удалось с помощью личного опыта и умения создать галерею реалистических образов и интересную интригу. Все же в либретто, которое не может заставить забыть об эпическом образце, имеются длинноты, доставившие композитору немало трудностей. (Впрочем во многих случаях подобные лирические вставки делались в соответствии с желанием Штрауса.) К их числу относится эпизод с объяснением затейного Зденкой неправдоподобного происшествия с ключами, вызвавший многочисленные осложнения, которые привели в конечном счете к сцене с револьверами. Зато как поэтичен финал, когда Арабелла спускается по лестнице навстречу умиротворенному Мандрике со стаканом воды в руке, который, на этот раз, совсем не как у Скриба, превращается в брачный символ целомудренности. В этой сцене пленительный талант Гофмансталя вновь достигает большой высоты.

Оперетта в опереточном наряде — для этого с самого начала требовалось изменение взглядов композитора, который уже в 1916 году в одном из писем к Гофмансталью говорил о своем «большом таланте к оперетте» и вот уже десять лет как стал по собственному выбору венцем. Ему удалось, не нарушая равновесия формы, написать легкую, мелодичную музыку, отражающую в духе яркого реализма вкусы легкомысленной буржуазной Вены. «Арабелла» принадлежит к числу наиболее популярно написанных произведений Штрауса. Наряду с виртуозным *parlando* «лирической комедии» словно драгоценные камни сверкают славянские народные напевы: безыскусственный мотив Мандрики, меланхолический диалог между Арабеллой и ее будущим женихом, превращающийся в результате искусного переплетения обоих голосов в пламенный гимн, и, особенно, популярный дуэт обеих сестер, Арабеллы и Зденки, мелодия которого, излагаемая валторнами, обладает особой привлекательностью задушевной, возвышенной напевности, которая никого не может оставить безучастным. Основная прелесть этой зрелой партитуры — в полном жизни сочетании народнопесенных напевов с сатирически-

ми музыкальными зарисовками. В некоторых местах чувствуется тяготение композитора к прошлому: сладостно-меланхолическая лирика насыщена мелодиями в параллельных терциях и секстах, показные эффекты преобладают над внутренним содержанием. И все же с какой виртуозностью Штраус распоряжается уменьшенным на этот раз оркестром, с каким искусством создает весь ансамбль, насколько стройнее и проще по сравнению с «Кавалером роз» звучит музыка «Арабеллы»! Прозрачность камерного оркестрового звучания (духовые используются только для усиления tutti и в интермедиях), утонченно ограниченное применение хроматизмов в гармонии, унаследованная от Моцарта окрыленность — все это характеризует высокий уровень мастерства. При этом в «Арабелле» звучание нигде не выступает на передний план. Средний по размеру вагнеровский оркестр характеризуется порученными полнозвучным инструментам средними голосами над протяженными басами и подвижной светло звучащей музыкальной тканью в верхних голосах.

Можно ли было в дальнейшем устранить драматургические и музыкальные недостатки, бесспорно, имеющиеся в «Арабелле», и при помощи значительных усилий усовершенствовать художественную форму оперы? Внезапная смерть Гофмансталя, несомненно, помешала внесению многих исправлений... Подкупающее впечатление производит весь первый акт с его кристально прозрачной музыкой и наиболее удачный сценически. Появление гадалки с картами, веселый обмен мнениями между отцом Арабеллы и Мандрикой с получившими широкую известность словами «Прошу покорно, Тешек», лирическая сольная сцена — все эти эпизоды искрятся всевозможными красками. Однако во втором акте, наряду с нежной любовной сценой, замечательным по ритму вальсом и полькой извозчиков, имеются и слабые места. Создается впечатление, что Штраусу не удалось найти достаточно убедительные интонации для этого чисто опереточного спектакля (невольнo вспоминается сцена бала в «Летучей мыши»!). Финал акта нельзя даже назвать окончанием в полном смысле слова; скорее это выход из затруднительного положения (в мюнхенской редакции оперы была сделана позднее попытка устранить этот недостаток путем непосредственного перехода от со-

кращенного финала к бурному оркестровому вступлению к последнему акту). Растянутый последний акт развивается прежде всего за счет музыкальных мотивов предшествующих актов. Это опирающаяся на мелодию, искусно разработанная полифонически, но лишенная своеобразных особенностей музыка. В кульминационный момент конфликта речитатив переходит в разговорную речь. Финал, начинающийся волшебной-прекрасной лирической музыкой сцены второго акта, когда Арабелле на балу представляют возлюбленного, с поэтическим изяществом выражает счастье неизбежного томления. Слуху вновь было предложено нечто изысканное.

Завершение оперы заставило себя ждать; композитор с большим увлечением занялся совсем другой работой — переработкой «Идоменей» Моцарта. В ноябре 1931 года Штраус писал Бушу в Дрезден: «Клавир «Арабеллы» вчерне почти закончен! Но прошу не спрашивать меня в дальнейшем о партитуре! Для такого рода дела я сейчас абсолютно не имею времени, да с ним и не следует спешить. Пока публика с грехом пополам не разберется в «Женщине без тени», в «Интермеццо» и в «Елене», ей не нужно слушать ничего другого...» Правда, три месяца спустя он сообщал, что «первые сто страниц партитуры «Арабеллы» уже написаны и что премьера может состояться в сентябре 1933 года», но уже в мае он вновь заговорил другим тоном: «Мне было нелегко принять решение временно отказаться от постановки «Арабеллы»! Но, во-первых, я несколько устал от этой работы и хотел бы прервать ее и заняться новым произведением, пока до «семидесятилетия» фантазия более или менее работает. Во-вторых, обстоятельства настолько ухудшились (ни издатели, ни театры, ни публика не имеют денег), что, как мне кажется, было бы безумием обрекать новое большое произведение на неопределенность...» Наконец в середине октября 1932 года «Арабелла» была закончена, не в последнюю очередь по настоянию деятельного интенданта Дрезденской оперы. Правда, когда в 1933 году власть перешла в руки нацистов и наступило неизбежное время культурного кризиса, композитор вновь хотел отложить партитуру оперы «в долгий ящик», не испытывая особого желания увидеть свою премьеру под эгидой нового режима. Только в июле 1933 года,

когда уже не было возможности уклоняться от договорных обязательств, он дал согласие на первое представление, состоявшееся под управлением Клеменса Краусса. На премьере отсутствовали не только Гофмансталь, но и, в силу создавшейся политической обстановки, Буш и Рейкер, которым опера была посвящена. Единодушный успех свидетельствовал о том, с каким нетерпением почитатели Штрауса ожидали такое народное по характеру произведение.

В наши дни «Арабелла» занимает второе место среди наиболее часто исполняемых опер Рихарда Штрауса, уступая «Кавалеру роз» и опережая «Ариадну» и «Саломею». Если опера продолжает сохранять свою действенность и сегодня, несмотря на разного рода возражения, то это ясно говорит о том, насколько удачно она продолжает традиции своего старшего собрата — «Кавалера роз». Многое из того опереточного лоска, который, казалось, проник в произведение, растворяется в лирически-человечном мерцании этого музыкального девичьего образа.

*

«Новое произведение», ради которого Штраус намеревался прервать оркестровку «Арабеллы» и над которым он действительно начал работать за двенадцать дней до окончания партитуры, была комическая опера «Молчаливая женщина». Он загорелся энтузиазмом, когда получил от Стефана Цвейга либретто. Содержание текста, чуть фривольное и очень гуманное, пришлось ему по вкусу и обрадовало его в ту пору, когда жизнь приносила немало неприятных неожиданностей.

«После смерти Гофмансталя, — рассказывает Стефан Цвейг в своей книге «Вчерашний мир», — Рихард Штраус передал мне через своего издателя, что ему хотелось бы приступить к новой работе, и спрашивал, не соглашусь ли я написать для него оперное либретто. Я вполне оценил почетный характер полученного предложения. С тех пор как Макс Регер положил на музыку мои первые стихи, моя жизнь была связана с музыкой и музыкантами... Но я не знал среди музыкантов нашего времени ни одного другого композитора, которому я более охотно был готов служить, чем Штраусу, последнему представителю великого племени

выдающихся деятелей немецкой музыки... Я немедленно дал свое согласие и при первой встрече сделал Штраусу предложение написать оперу на сюжет пьесы Бен Джонсона «The silent Woman» *... После того как мы пришли к соглашению по основным линиям, Штраус дал мне несколько указаний... Он выразил пожелание, чтобы я ввел в текст либретто несколько усложненных эпизодов, которые создали бы особые возможности для развития колористической стороны».

«Возвратившись после такой воодушевляющей встречи в Зальцбург, я тотчас принялся за работу. Поскольку мне самому любопытно было узнать, подойдут ли ему мои стихи, я уже через две недели (в середине сентября 1932 года) отослал ему первый акт...» «Многоуважаемый господин доктор, это всего лишь первые сцены — *molto vivace*, — вслед за ними последует лирический эпизод, в котором Морозус оплакивает свое одиночество, а затем идет канцона цирюльника о женщинах и дуэт. Все это Вы получите не позднее чем в конце недели... Само собой разумеется, что если Вы найдете нужным внести какие-либо изменения в эти наброски, я могу все переделать. К концу недели Вам будет отправлен весь материал, вплоть до сцены появления племянника»...

«Штраус, — продолжает Цвейг в своих воспоминаниях, — сразу же прислал мне открытку со следующей цитатой из «Мейстерзингеров»: «Первая попытка удалась!» После получения второго акта он прислал еще более сердечный привет — открытку с начальными тактами его песни «Ах, милое дитя, хорошо, что я нашел тебя!», и него радость, можно даже сказать воодушевление, способствовали тому, что я продолжал работу с неописуемым удовольствием... Так между нами установились самые сердечные отношения; он бывал у нас дома, и я посещал его в Гармише, где он своими длинными узкими пальцами мало-помалу сыграл для меня на рояле всю оперу. Без подписания договора или каких-либо других обязательств было решено, что по окончании этой оперы я сразу же примусь за вторую, основные положения которой он заранее всецело одобрил...» Действительно, композитор ни-

* «Молчаливая женщина» (англ.).

когда еще не довольствовался таким незначительным количеством возражений, как во время веселой и дружной совместной работы со Стефаном Цвейгом над этой оперой. Изменения ограничивались лишь приспособлением отдельных слов или предложений к музыкальным формам, и взаимная полемика, столь характерная для отношений, существовавших между Штраусом и его либреттистами, на этот раз полностью отсутствовала. Как это ни странно, композитор не возражал даже против некоторой многоречивости текста Цвейга.

В конце октября 1935 года была закончена опера, в январе 1936 года — сочиненная позднее увертюра.

Либретто оперы представляет большой интерес как в историческом, так и в литературном отношении. Вплоть до замедленного эпизода развода в последнем акте (повторение предшествующей сцены с нотариусом) оно написано с большим мастерством и местами возвышается до уровня поэтического произведения. Штраус был настолько доволен этим «восхитительным комедийным либретто», что характеризовал его как «самое лучшее либретто настоящей комической оперы, появившееся после «Свадьбы Фигаро». В основе текста лежит комедия Джонсона «Erisoepe or The silent woman» * (1609), сюжет которой был использован в 1930 году Марком Лотаром для создания шумовой оперы, направленной против шума («Лорд Сплин»). В то время как Шекспир (наряду с Марлоу) является провозвестником новой индивидуалистической эпохи, Джонсон представляет собой завершение средневековой драматургии. Основательно позабытый английский писатель, начавший свою самостоятельную жизнь в качестве каменщика, за свое полное приключений существование был солдатом, актером, поэтом и умер в горькой нищете. Цвейг познакомил с ним немецкую театральную общественность, осуществив имевшую успех постановку его пьесы «Вольпоне» в своей обработке.

Чего мог ожидать Штраус от сюжета новой оперы? Что сделал Цвейг из комедии Джонсона, которая до того была известна только по переводу Тика? Первоначальный текст представляет собой одну из разновидностей комедии масок превратившейся с течением времени в источник сюжетов

* «Эпицена, или Молчаливая женщина» (англ.).

для оперы-буфф. Извечные герои такого рода комедий — это молодая влюбленная пара и брюзжащий старик, которого в конце концов обманывают. Злой и безжалостный характер содержания подобных буффонад воспринимался в последующие менее суровые эпохи как проявление грубости и жестокости нравов, и именно на эту сторону обратил свое внимание Цвейг, который внес изменения и углубил содержание, оставив в неприкосновенности сатиру на разложившееся общество. Аминта-Тимидия, доставляющая так много огорчений старику (у Джонсона эта роль предназначена для юноши, переодетого в женское платье) в трактовке Цвейга уже не кажется бессовестной обманщицей. Его «Молчаливая женщина», молодая Аминта, супруга Генри, племянника старика, который грозит ему лишением наследства, так же как и ее муж, является участницей шумливой оперной труппы. Цвейг обрисовал ее как женщину, отстаивающую свое право на любовь к Генри, готовую вопреки своей совести и характеру изображать из себя властолюбивую и сварливую мошенницу. В свою очередь сэр Морозус из боящегося малейшего шума женоненавистника и чудака, каким его изобразил Джонсон, превратился в либретто Цвейга в трогательную фигуру. Это старый отставной адмирал и пират, поплатившийся в битве с врагами барабанной перепонкой, добродушный, любящий покой, порядочный человек, доведенный до отчаяния своим неприятным окружением. Именно благодаря тому, что Аминта явно предана старику, сцена с ней и последующий эпизод — «лечение лошадиными дозами» кажутся несколько бессердечными. Морозус даже в трактовке Цвейга продолжает оставаться человеком, начиненным всеми предубеждениями, свойственными высшему сословию в отношении всего, что противоречит установившимся взглядам на честь и приличие. Таково, в частности, и столь свойственное средневековому англичанину надменное недоброжелательство к служителям театра, нашедшее свое отражение в словах его арии: «Какой позор, что наше честное имя запятнано, и один из Морозусов, женатый на крикливой комедиантке, публично торгует собой за деньги вместе с какими-то кастрами и фиглярами».

Следует полагать, что Штрауса больше всего привлекала в либретто Цвейга своеобразная фигура героя комедии,

которому Аминта и ее томный возлюбленный уготовили участь дон Паскуале. Растроганный «нежной любовью к музыке», Морозус изменяет свое отношение к окружающему миру. Светлый ум «бедного старика», исцелившегося и превратившегося из капризного человеконенавистника в счастливого человека, приводит философию старости к далеко идущим утверждениям:

Как прекрасна все же музыка,
Но особенно прекрасна она тогда, когда отзвучала!
Как чудесна все же молодая, молчаливая женщина,
Но особенно чудесна она, когда остается женой другого!
Как хороша все же жизнь,
Но особенно она хороша, когда ты не дурак и знаешь, как надо ее прожить!

В этих словах заключен глубокий смысл комедии: великолепная ироническая сценка прожитой жизни. Когда герой в конце запекает свой приятный, мирный эпилог, каждый чувствует, что и Штраус полюбил своего героя, старого, ворчливого, симпатичного сэра Морозуса.

Душевный покой, но не безропотная покорность судьбе, доброжелательное человеколюбие, пришедшее на смену насмешливому отношению к человеческой глупости и превратностям судьбы — таковы выводы, которые можно сделать из содержания «Молчаливой женщины»; новым для всего творчества композитора является в ней не только комедийный стиль, но и типичная историческая среда.

Создание реалистического музыкального полотна, изображающего Англию эпохи Шекспира, с ее комедиантами, искателями богатого наследства и цирюльниками, было, несомненно, вполне по силам Штраусу. Но Цвейг перенес время действия на два столетия вперед, чтобы иметь возможность показать на сцене оперную труппу. «Комната сэра Морозуса в одном из предместий Лондона в 1780 году» — это почти эпоха «Кавалера роз». Обе комедии имеют много общего: разнообразие типажей из различных классов общества, смелость рисунка, достойная Хоггарта. Некоторые сатирические эпизоды этого произведения Цвейга — Штрауса напоминают жестокий сатирический талант Домье... Нельзя не вспомнить заслуживающие внимания

слова Цвейга, применимые к обоим соавторам: «Время создает картины, а я ограничиваюсь тем, что пишу сопроводительные слова».

Музыка оперы была выдержана в живом и динамичном тоне оперы-буфф. Вокальные партии и оркестровое сопровождение этой партитуры (которую Штраус писал не отрываясь в течение двух лет) представляют собой виртуозное смешение всех стилей и красок. «Молчаливая женщина» занимает особое место в музыкально-драматическом творчестве Штрауса; по своей грациозности и легкости это жизнерадостное произведение является хвалебным гимном *bel canto* итальянской оперы. Можно подумать, что семидесятилетний композитор специально решил обратить свое мастерство на те формы оперного искусства, к которым он до того времени был совершенно или частично равнодушен. Все предшествующие оперы (за исключением «Ариадны») не имели увертюры; на этот раз он сочинил написанную по всем правилам, законченную, проносящуюся как вихрь комедийную увертюру. Истинное наслаждение эта увертюра, которую он сам охарактеризовал как «попурри», может доставить только тому, кто хорошо запомнил все мелодии самой оперы. Вступающий здесь большой оркестр позднее лишь временами привлекается в полном составе. Композитор вновь использует свои глубокие познания в области староанглийской и староитальянской музыки в лице таких ее представителей, как Пирсон, Монтеверди, Легренци, и создает ряд инструментальных и вокальных «номеров», которые, независимо от их исторического правдоподобия, превосходно отражают стиль эпохи; истинное восхищение вызывает структура партитуры: на этот раз центром музыкального и драматического действия является большой вокальный ансамбль (в отличие от «Кавалера роз» и «Арабеллы»). словно драгоценное ожерелье, сверкает он в ритме вальса с самого начала особенно удачного первого акта, с момента появления на сцене комедиантов («шестидесять-семьдесят тысяч фунтов»), продолжается с задуховным подъемом в большом *As-dur*'ном септете («Не обо мне, любимый, думай») и заканчивается задорной *stretta* финала à la Россини. В следующих двух актах, наряду с преобладающими здесь сольными выступлениями, имеются такие жемчужины, как прекрасный *As-dur*'ный секстет во втором

акте («Как приятно смотреть на нее») или торжествующий нонет, трогательно и задушевно рассказывающий о том, что старик, наконец, удалился на покой («Много радости, много счастья Вам, сэр Морозус»). Быть может, собственно лиризм «Молчаливой женщины» не отличается таким головокружительным богатством мелодий, как в «Кавалере роз»: он удачно сливается воедино с задушевыми звуками народных песен, к интонациям которых Штраус здесь возвращается, с эластичным ритмом буффонадных эпизодов «Ариадны». Он же придает трогательный характер диалогу между Морозусом и Аминтой, образ которой, напоминающий героинь моцартовских опер, создан Штраусом с большой любовью. Лиричны кантилены Генри и бойкие канцоны похожего на Фигаро «Лондонского цирюльника», и этот лиризм особенно ярко выступает на фоне суматохи, царящей в труппе странствующих певцов.

Штраус балансировал на острие меча: с одной стороны, еще не был предан забвению испытанный симфонический стиль, с другой, не было осуществлено до конца резкое разграничение между речитативом и разговорным диалогом. Композитор иллюстрировал и рисовал образы, мотивы и положения, заимствованные из старой оперы-буфф. Музыка превратилась в инструментальный комментарий драматического действия и сценических переживаний. Штраус действительно создал грациозную «комическую оперу», отнюдь не «полновесную комедию». (Но он употребил на это столько нот, что объем партитуры и клавираускуга превзошел все созданное Штраусом до этих пор.) Разумеется, его соблазнила возможность озвучить различные виды «шума», играющие немаловажную роль в этой опере: от хлопанья дверей до звона колоколов, от болтовни экономки вплоть до взрыва боевых припасов. Даже в семидесятилетнем возрасте композитор не желал отказываться от таких шуток.

После неутешительной премьеры, состоявшейся в июне 1935 года в Дрездене (под управлением Бёма), и предшествовавшего ей «партийно-политического кошачьего концерта», «Молчаливая женщина» была осуждена нацистским режимом на действительное молчание и обрела дар слова только в 1945 году, после восстановления демократического режима. Опера является образцом тонкого,

подвижного, обаятельного и крепкого музыкально-драматического спектакля. В этой взволнованной музыкальной комедии характеров так много легкости, ума и радостного гуманизма, что она, заслуживающая сравнения с «Фальстафом» Верди, должна была бы значительно чаще появляться в репертуаре театров. Возможно, что этому препятствует очень большой объем оперы, в особенности растянутой в последнем акте, а также многообразие декораций. Вальтеру Фельзенштейну, осуществившему в Берлинской комической опере в декабре 1954 года запоздавшую премьеру «Молчаливой женщины», неожиданно удалось ограничить представление обычным для оперного спектакля временем. Тем самым были созданы предпосылки для новой жизни произведения. Сам Штраус неоднократно рекомендовал произвести в опере купюры и переработать либретто, руководствуясь при этом, по-видимому, следующими словами Джонсона — Цвейга:

Чтоб была забавной шутка,
Не растягивай ее.

Еще во время работы над «Молчаливой женщиной» Цвейг попытался заинтересовать композитора новым комедийным сюжетом.

«Я только что был в Вене, чтобы посмотреть «Мирандолину» Гольдони, интересуясь вопросом, можно ли из нее сделать оперный спектакль. Венеция XVIII столетия, разумеется, восхитительна, образ хозяйки, соблазняющей многих и любящей только одного, с театральной точки зрения также исключительно заманчив. Но пьеса сама по себе жиденькая, и ее следовало бы оживить. Возможно, надо было бы ввести в число действующих лиц Казанову с тем, чтобы Мирандолина разыграла его. Сейчас я занят поисками немецких переводов других пьес Гольдони, может быть, удастся что-либо позаимствовать. У меня созрели еще некоторые другие планы — но в Вене среди бела дня вдруг раздались артиллерийские залпы...» (из письма Цвейга к Штраусу).

Несмотря на большое желание сотрудничать с Цвейгом, Штраус никак не мог решиться на театральный брак Мирандолины и Казановы.

В те годы, когда «третья империя» начала готовиться к войне, семидесятилетний Штраус написал одноактную оперу «День мира». Следует по достоинству оценить все значение этого события: оно свидетельствует о совершенно независимом состоянии духа композитора в таком решающем вопросе, как сохранение мира. «День мира» является серьезной «оперой» с ясно выраженной идейно-политической тенденцией и представляет собой поздний отголосок классических опер на освободительную тематику; это первая одноактная опера после «Электры». Либретто написано венским ученым, историком театра Иозефом Грегором, который был рекомендован Штраусу Стефаном Цвейгом. Либретто оперы присущ ряд недостатков, в силу которых она не пользовалась большой популярностью.

День мира? Действие разыгрывается в день 24 октября 1648 года в цитадели осажденного города. Колокольный звон, раздающийся во второй половине единственного акта, возвещает о Вестфальском мире, которым закончилась тридцатилетняя война, наиболее ужасная из всех войн, когда-либо происходивших до тех пор на немецкой земле. Эта война имела особо жестокие последствия для судьбы народа, поскольку она происходила между самими немцами, с ожесточением истреблявшими друг друга на почве религиозных разногласий и в личных интересах многочисленных мелких властелинов. Комендант цитадели получил приказ императора при всех обстоятельствах удержать город. Он остается глухим к просьбам измученных жителей города. Непреклонным, замкнутым и мрачным предстает он и перед молодой женой. Желая избежать позора сдачи крепости, он принимает решение взорвать ее. В этот последний драгоценный час перед неминуемой смертью муж и жена вновь начинают понимать друг друга. Уже все подготовлено к взрыву, и остается только поджечь склад боевых припасов. В это время пушечные залпы и колокола возвещают о том, что заключен мир, о котором целое поколение знало только понаслышке. Опускается подъемный мост, и взору открывается мирный ландшафт и ликующая толпа людей.

Простой и доступный сюжет был детально разработан Грегором и насыщен драматизмом. Наряду с комендантом и его женой, автор либретто ввел в текст много менее значительных и менее интересных образов, которые хотя и идут навстречу изобразительному таланту композитора, однако чрезмерно отягощают содержание музыкальной драмы. Сомнения, вызываемые оперой, имеют более глубокие причины и вытекают из характера отдельных действующих лиц, не вызывающего сочувствия слушателей. Комендант представляет собой законченный тип непреклонного служаки. Хотя этот фанатик порой и испытывает мимолетное чувство жалости к терпящему бедствие народу, в его душе навряд ли происходит борьба между идеями насилия и любви (отношение между мужем и женой должно отразить роковой характер создавшейся ситуации). Правда, показаны и такие образы, как стрелок, «ненавидящий войну и сражения», как Мария, выкрикивающая «будь проклята война», как «женщина из народа», выражающая мнение отчаявшейся толпы, когда она в упор называет коменданта «убийцей». Однако одновременно возвеличивается и тупая солдатская дисциплина, проявляющаяся в пассивном поведении гарнизона, состоящего из суровых и вместе с тем трогательных в своих ожиданиях солдат. Звучат даже и пацифистские нотки («Я видел врага... такие же люди, как и мы, тоже терпят нужду...»). Особенно неубедительно звучит конец. Если бы освобождение не пришло извне, если бы после тридцатилетних народных терзаний, так сказать, «небо» не ниспослало бы мир, все безусловно закончилось бы катастрофой. Наступление мира изображено не иначе как «чудо». (Объяснение Грегора, что чудо готовится внутренним перерождением Марии, ничего не может изменить.)

На этот раз инициатива создания новой оперы явно исходит от Штрауса. В книге Грегора «Всемирная история театра» он увидел репродукцию знаменитой картины «Сдача Бреды», написанной Веласкесом под впечатлением драмы Кальдерона. Картина изображает победителей и побежденных на равнине, усеянной трупами. Вскоре затем его внимание было привлечено следующей фразой, которую он прочитал в книге Цвейга «Звездные ча-

сы человечества»: «Хотя наш мир движется вперед при помощи миллионов разных видов энергии, драматические формы он обретает только в короткие мгновения, чреватые взрывами...» Цвейг познакомил Грегора с сюжетом и способствовал началу его сотрудничества со Штраусом. Грегор подробно рассказал, как медленно, но уверенно создавалась эта опера. «Летом 1935 года я получил от Штрауса приглашение ознакомить его с моими эскизами. К тому времени решение о том, что это произведение должно прославить идею мира, уже созрело. Мы знаем по «Гунтраму», в котором идея мира широко развита, что этот вопрос его интересовал... Несколько раз его мысли останавливались на некоторых исторических фактах, связанных с заключением мира, особенно на мирном договоре, заключенном между Фридрихом I и Союзом городов Ломбардии (Констанца, 1183 год); выбор этого сюжета символизировал бы примирение Севера и Юга. Однако после своих первых двух музыкальных драм композитор отошел от средневековых тем, которые он почтительно рассматривал как неприкосновенную собственность Вагнера. В результате он остановился на Вестфальском мире 1648 года, причем не столько потому, что он принадлежал к эпохе излюбленного им барокко, сколько из-за того, что это был немецкий мирный договор. Мы оба придерживались того взгляда, что общеизвестные и доступные пониманию исторические факты той эпохи могут послужить лишь самой общей основой для создания вполне свободного оперного либретто. Поскольку мирный договор был заключен в Мюнстере и в Оснабрюке в определенный день, то опера первоначально так и называлась «24 октября 1648 года» и лишь позднее было решено дать ей более общее заглавие, сохранившееся до настоящего времени».

В течение летних месяцев 1935 года Штраус и его новый либреттист плодотворно потрудились. Наряду с «военной» оперой были сделаны первые наброски «Семирамиды» (оставшейся незаконченной) и «Дафны». Композитор не ограничивался критикой отдельных фрагментов либретто, но, как всегда, сразу же вносил свои предложения, облегчавшие автору текста дальнейший труд. После ряда изменений, которые в большинстве случаев

сводились к расширительному толкованию определенных настроений и созданию новых словообразований, выдающийся драматургический опыт Штрауса пригодился для потребовавшихся улучшений финала оперы. Штраус сам полностью разработал всю ту часть либретто «Дня мира», которая следует за драматическим переломом, после «пушечного залпа вдаль». Вновь, как при создании почти каждой оперы, наступил тот момент, который оказывался решающим уже во времена сотрудничества с Гофмансталем: он, Штраус, не надеется, что ему удастся когда-либо найти музыку для подобного текста. «Ведь это не настоящие люди... они передвигаются на ходулях». «...Последние исправления являются громадным улучшением и уже приближают нас к цели. Начиная с того места, когда оба коменданта бросаются друг другу в объятия, финал надо коренным образом переделать. В момент, когда воцаряется тишина, должен едва слышно зазвучать исполняемый народом гимн мира, только хвалебная песнь без воспоминаний о войне. Постепенно в пение гимна включается Мария, оба коменданта, наконец, все присутствующие, и в это время медленно опускается подъемный мост. Когда спуск его завершается и весь народ, находившийся вне крепости, делается видимым на сцене — одно большое нарастание вплоть до окончания: только больше лирики. Только так можно здесь поступить...» Так и было сделано. Грегор предлагал закончить оперу двойной фугой, но Штраус возразил: «*Stretta*, только *stretta*».

Как только либретто было завершено, композитор горячо взялся за музыку. Уже через несколько дней после получения письма он сообщил, что «прилежно работает»; «первый набросок, вплоть до сцены «высылки арестованных», только что появился на свет». В середине января 1936 года он писал из Гармиша: «Покорно докладываю, что № 1 вчерне готов и примерно через четырнадцать дней будет переписан набело. Заключительный гимн, как мне кажется, особенно удался». В конце июня 1936 года сообщалось, что «партитура «Дня мира» готова». Жаль, что Штрауса не смутили напыщенные стихи, которые здесь вызывают к какому-то абстрактному «духу Господню».

Заключительная *stretta*, которая не могла бы возникнуть без образца финала «Фиделио» и по своей простой диатонике напоминает «Олимпийские гимны», является далеко не единственным образчиком подчеркнуто народного характера мелодики этой партитуры. Везде встречаются марши, короткие солдатские песни, лирические итальянские канцоны. Музыка отличается непривычно строгим и суровым для Штрауса рисунком и совершенно пренебрегает декоративностью таких стилизованных опер, как «Ариадна» или «Елена». Никогда еще столь большую роль в его операх не играли хоры. Хоровые выступления голодного, восстающего народа, исполняемое хором сообщение о мире, чередующиеся хоровые ансамбли на сцене и за сценой придают новой партитуре своеобразный характер. Оркестр выступает самостоятельно только в нескольких местах, и эти выступления соответствуют общему суровому стилю, лишенному откровенного благозвучия. Конечно, чувствуется, что искусство формообразования на этот раз ограничено строгостью форм. Тем не менее в «Дне мира» имеется несколько сильных мест. К их числу принадлежат: сгущенная атмосфера мрачного начала, в котором вторгающиеся в тишину резкие аккорды струнных медленно растворяются в ритме марша; затем — смелый, глубоко выразительный траурный марш, который сопровождает печальное шествие горожан; лучезарный благодарственный хор «Да будет над вами благодать» и переход от оркестровой интермедии, изображающей ожидание смерти, к колокольному звону, возвещающему наступление мира. По-штраусовски пленителен стиль олицетворяющей любовь женщины, лирической сольной сцены Марии (имеющей скорее характер искусственной вставки). Все это размещено и углублено рукой зрелого мастера, со спокойной уверенностью распределившего свет и тени в этой героической оперной балладе, которую Штраус одно время предполагал назвать не оперой, а драмой и даже «театральным таинством».

Первое представление состоялось в июле 1938 года под управлением Клеменса Краусса на родине композитора в Мюнхене. Опера была посвящена Крауссу совместно с Внорикой Урсулеак; в начале вечера был исполнен балет Бетховена «Творения Прометея».

Несомненно, что «День мира» представляет бóльшую ценность как обращение к идее мира, чем как музыкально-драматическое произведение, и это было последним объяснением Штрауса с бушующим окружающим миром. Грегор писал вскоре после окончания работы над пьесой, что «в условиях современной Европы она все больше приобретает символический смысл...» Год спустя гитлеровская Германия уже не придавала значения миру между народами... С тех пор о «Дне мира» перестали говорить.

ШТРАУС И ГРЕЦИЯ

Не случайно Греция и ее культура играют выдающуюся роль в оперном творчестве Штрауса. Этот мир, по крайней мере в области оперы, был чужд XIX веку с его тяготением к психологизму. Античная мифология исчезала с подмостков оперных театров по мере того, как ослабевал интерес к сюжетам из эпохи Возрождения и заново открывались национальные мифы отдельных народов. Штраус, миросозерцание которого, несомненно, формировалось под влиянием позднеромантического искусства, благодаря путешествиям по Греции сравнительно рано и вполне сознательно проявил интерес к античному миру. Глубокое увлечение эллинизмом привело композитора после мрачного экскурса в психопатологическую сферу «Электры» к мерцающим заоблачным высям греческих мифов, которые хотя и способствовали проявлению в его творчестве светлых, ярких звучаний, в то же время должны были увести композитора от действительности. «Классическое» направление в его творчестве, с особой отчетливостью наметившееся после того, как Штраусу исполнилось пятьдесят лет, нашло свое выражение в своеобразной музыке оперы «Ариадна на Наксосе». Классицизм композитора, возникший на почве соприкосновения с мифологией, не ограничился преломлением эллинизма и отразил в своем дальнейшем развитии влияние великих мастеров различных эпох, таких как Боттичелли, Бернини, Тьеполо, Пуссен, Гендель, Глюк, Моцарт, Канова, Моро, Беклин. Без этого влияния нельзя себе представить тех прозрачно-ясных, общепонятных и одновременно глубоких произведений искусства, которые были созданы Штрау-

сом и его литературными соратниками Гофмансталем и Грегором. Немецкая музыкальная драма в послевагнеровский период обрела благодаря Штраусу новые формы и гуманистическое содержание, которые нашли свое отражение в многочисленных пьесах, занявших прочное место в истории оперы. При этом композитор сумел в такой степени сочетать мифологические сюжеты с отображением черт современной психологии, в какой вряд ли это удавалось кому-либо до него. Грегор сам однажды выразил сомнение в том, что такого рода сюжеты представляли бы ценность для современности, если бы они не были поддержаны мощью музыки Штрауса. Но для того, чтобы можно было распознать за маской человека, приходилось, разумеется, освобождать мифологическую тему от устаревшей внешней оболочки. Только перевоплощение позволило по-новому осветить сюжеты античного мира, осуществить то, что композитор называл «последним свершением мечты о Греции».

Не кажется ли, что основное ядро этой штраусовской «Ариадны», тайна превращения, не только обусловило содержание пьесы но и оказало влияние на ее судьбы? «Мещанин во дворянстве» Мольера и задуманный в качестве замены турецкой церемонии дивертисмент «Ариадна на Наксосе» по одноименному сочинению Гофмансталь превратились в 1912 году в театральное представление, в котором, несмотря на блестящие музыкальные и сценические предпосылки, воздействие одного произведения мешало другому. Даже по тем временам объединение легкой французской комедии с тяжелой как свинец мифологической оперой оказалось неприемлемым. Венский поэт и эстет Гофмансталь переборщил, соединив друг с другом три разнохарактерные темы: сатирическую комедию о нелепом парижском выскочке Журдене, импровизированную арлекинаду о «неверной Цербинетте и ее четырех поклонниках» и пьесу о мистическом преображении тоскующей Ариадны.

Известно, что оба автора, Штраус и Гофмансталь, были влюблены в свою «Ариадну». Даже в 1942 году композитор писал, что «первоначальный замысел был очарователен. Начинаясь самой рассудительной комедией в прозе, за которой следовали балет и представление в

духе «Commedia dell' arte» в сопровождении чистейшей музыки без слов, спектакль, в конце концов, потерпел неудачу... только из-за публики. Та публика, которая интересовалась комедией, оставалась неудовлетворенной, а любителей оперы не особенно привлекал Мольер. Театральной администрации приходилось в течение одного представления занимать на сцене две труппы, драматическую и оперную, и вместо полного сбора за два спектакля она должна была довольствоваться одной, и то сомнительной выручкой!»

Своим появлением на свет «Ариадна» обязана случаю. В благодарность за помощь, оказанную Рейнгардтом при дрезденской премьере «Кавалера роз», Штраус и Гофмансталь предложили ему написать для Немецкого театра в Берлине комедию с музыкой. Выбор пал на комедию Мольера «Мещанин во дворянстве», повествующую о богатом и хвастливом торговце сукном Журдене, для которого человек представляет ценность только в том случае, если он является дворянином. В своем ослеплении Журден не замечает, что над ним издеваются, и не желает прислушиваться к голосу народа, к предостережениям служанки и благоразумной жены. Несмотря на обычную для Мольера резкость, эта комедия является посредственной. Тем не менее она послужила поводом для создания прелестной quasi-исторической музыки примерно по образцу Люлли, когда-то написавшего к ней несколько вокальных номеров и заключительный балет. Спустя два с половиной столетия вместо придворного композитора Людовика XIV эту же задачу взял на себя одухотворенный современный музыкант.

Однако фантазия Гофманстали пошла дальше. Одновременно с этим прекрасным планом дружеского дара выдающемуся берлинскому режиссеру, он задумал в конце марта 1911 года небольшую «тридцатиминутную оперу в сопровождении небольшого камерного оркестра... под названием «Ариадна на Наксосе». Действующими лицами являются героико-мифологические персонажи, одетые в костюмы XVIII века, в фижмы и страусовые перья, и персонажи комедии масок Арлекин и Скарамуш. Элементы героики беспрестанно переплетаются с откровенной буффонадой... Так я себе это представляю. Не рабское

подражание, а остроумная парафраза старого героического стиля, переплетающегося с буффонадой...»

Уже в начале работы над этой искусной очаровательной смесью оперы в стиле барокко и импровизации (в которой некомпетентные люди усматривали банкротство драмы), у автора возникла новая идея. Ему захотелось создать «оперу, основанную на утонченном смешении стилей, с глубоко скрытым внутренним смыслом... Внезапно я ясно представил себе, как отлично подходит «Мещанин во дворянстве» для включения в постановку подобного оперного дивертисмента». Он предложил выкинуть из комедии сцены между влюбленными Клеонтом и Люсиль, исключить турецкую церемонию и, сократив лишь незначительно изменившуюся от этого пьесу Мольера с пяти до двух актов, вставить между ней и одноактной оперой своеобразное интермеццо, в котором высмеивается подготовка к театральному представлению и нелепый приказ хозяина дома господина Журдена, распорядившегося показать гостям одновременно серьезную оперу и комедию масок. Наконец, было принято еще одно решение — закончить оперу шуточным эпилогом Цербинетты. Несмотря на то, что Штраус с самого начала был скептически настроен по отношению к Мольеру («считаю, что в этой пьесе нет соли»), Гофмансталь настаивал на необходимости соединить комедию с оперой в одно представление. «Я сознательно иду на риск и знаю, что задуманное мною объединение только в том случае прозвучит как остроумная шутка, если удастся все представление в целом...» Так из «небольшой переработки Мольера», из «случайной работы» возникло большое произведение. Будущее должно было показать, что пестрый по стилю конгломерат комедии и оперы был лишен жизненной силы и что трагикомическая опера вместе с сочиненным позднее оживленным по музыке «Прологом на театре» (после почти целиком зачеркнутого при первом представлении «Интермеццо») имела, однако, в дальнейшем успех у любителей искусства, возраставший с течением времени.

Миф об Ариадне был всего лишь исходной точкой либретто Гофмансталя. В истории оперы, с конца XVI и до начала XVII столетий, этот миф неоднократно вдохнов-

для композиторов от Монтеверди до Мийо и Орфа. (Опера Монтеверди «L'incoronazione di Poppea» может рассматриваться даже как прообраз такого произведения исторического музыкального театра, в котором переплетаются серьезные и комедийные ситуации.) Гофмансталь в следующих словах рассказал о том, что именно хотелось ему высказать: «Речь идет о чрезвычайно простом и жизненно важном вопросе: о верности. Должен ли человек цепляться за утраченное прошлое, вечно, до самой смерти оставаться постоянным — или же он должен продолжать жить, идти дальше, преображаться, жертвовать душевным согласием и все же сохранять человеческий облик, не опускаясь до уровня лишенного памяти зверя...» «Изменение, преображение — это высший дар жизни, это подлинное таинство для творческой природы, в то время как постоянство равносильно оцепенению и смерти. И все же человеческое достоинство неразрывно связано с верностью, с постоянством, с отсутствием забвения. Таково одно из наиболее глубоких противоречий, на которых основывается бытие... Так вновь Ариадна была здесь противопоставлена Цербинетте, как уже однажды Электра противостояла Хризотемиде. У Электры не было другого выхода, кроме смерти. Ариадна тоже думает о смерти, но «ее челн уносит в новые моря». Это и есть преображение, метаморфоза, чудо из чудес, подлинная тайна любви...» В тот момент, когда душевное напряжение достигает своего апогея, Ариадна, эта подлинно героическая, глубокая натура, встречает Вакха. Она ошибочно принимает его за смерть, которой, верная своей клятве, она желает отдаться, и нарушает свой обет, доверившись Вакху; последний превращается в бога и похищает ее.

В промежутке появляется Цербинетта («Целый мир, ха-ха-ха!» отделяет ее от других), с «поклонниками во всевозможных обличьях», представительница грациозной земной любви, умудренная опытом и иронизирующая. В своих письмах Гофмансталь со все возрастающей энергией пытался обосновать развитие образов пьесы, мотивы их действий. По его словам, он ставил себе целью показать отношение человека-творца к окружающей его реальной действительности и к идеальному миру, показать, как меняет человека любовь. К сожалению, образы полу-

чились надуманные, далекие от жизни. Наиболее сильное впечатление оставляют стихи, написанные в манере Гёте.

Ознакомившись с этим искусным, гармоничным сплетением искрящейся мыслями драмы с шутливой арлекинадой, этой удивительной смесью серьезности и шутки, Штраус вскоре убедился, что это заманчивый материал для композитора. При этом своей главной задачей он считал сочинение музыки собственно для оперы «Ариадна», в которой социальные контрасты облечены в мифологические одежды. Ему захотелось написать оперу «с господствующей ролью музыки» (*Musizieroper*), в стиле XVIII века, с ариями, дуэтами, ансамблями, старинную по форме, но новую по духу, остроумную, пародийную и полную глубокого смысла. В конце мая того самого года, когда был закончен «Кавалер роз», он приступил к разработке плана новой оперы. «Из «Ариадны» может получиться нечто очень красивое. Поскольку драматический остов сам по себе жидковат, все будет зависеть от поэтического изложения либретто. По части вдохновенных стихов за Вас можно не беспокоиться. Но оседлайте Пегаса. Я представляю себе: Ариадна... альт, Вакх... лирический тенор, Цербинетта... высокое колоратурное сопрано...» И композитор тотчас начал оказывать усиленное влияние на создание либретто, давал точные указания о том, как писать отдельные номера, употреблял в переписке исключительно старинные оперные термины — речитатив и ария, рондо, тема с вариациями, комический терцет, говорил о намечаемых им шуточных колоратурах, пародийных номерах... В том же письме он рекомендовал Гофмансталу прослушать колоратурные арии из «Сомнамбулы», «Лючии» и «Поединка» Герольда и на основе полученных впечатлений написать соответствующий поэтический текст, который позволил бы ему, Штраусу, «приступить к созданию красивой музыки»... «Да поможет Вам Вакх! Я жду!» Как быстро подвигалась работа! В июле 1911 года либретто было закончено и сообщалось, что «партитура «Ариадны» наполовину готова, до 1 апреля все будет в порядке. В скором времени мне понадобится точный текст Мольера, чтобы написать все необходимые вступления, интермедии, песни и т. д. Но, поверьте мне,

успех будет зависеть от финала, т. е. от оперы Гофмансталя — Штрауса, а не от пьесы Мольера — Рейнгардта...»

Как и следовало ожидать, сочетание оперы и комедии не оказалось удачным. Премьера состоялась в октябре 1912 года в Штутгарте, в только что отстроенном небольшом театральном помещении (которому было отдано предпочтение перед зданием берлинского Немецкого театра). Спектакль, продолжавшийся около пяти часов — и то исключительно в результате убийственно-беспощадных купюр, — не встретил понимания у слушателей несмотря на то, что отборным оркестром дирижировал сам композитор, оркестранты играли на ценнейших старинных инструментах, роли исполняли лучшие певицы Берлина, Вены, Дрездена, а режиссером был Макс Рейнгардт! Один из участников спектакля впоследствии не без сарказма вспоминал, что «Ариадна» на каждой репетиции производила разное впечатление... Даже на генеральной репетиции, происходившей в присутствии приглашенных гостей, наспех были сделаны попытки внести еще некоторые изменения в постановку. К довершению всех бед присутствовавший на премьере вюртембергский король в антракте после комедии предоставил какому-то важному посетителю аудиенцию, затянувшуюся почти на час, в результате чего сама опера началась с большим опозданием. «Удачный замысел практически не оправдал себя. Публика не проявила сочувствия к театральному «гермафродиту». Убедившись в этом, мы с Гофмансталем через четыре года решились на операцию и отделили Мольера от Гофмансталя — Штрауса», — писал впоследствии композитор. Поэт первый затронул больной вопрос. Летом 1913 года, вскоре после завершения «Легенды об Иосифе» и в период напряженной работы над «Женщиной без тени», Гофмансталь писал о «чувстве похмелья после неудачи с мольеровским спектаклем... Не могу себе представить ничего более отвратительного, чем бесполезная трата сил... к чему все эти явно недостаточные переделки...» Но уже следующие слова письма гласят: «Единственно возможный выход из положения лежит уже восемь дней в моем письменном столе...» После долгих колебаний Штраус, годами противившийся «любой переделке и отделению оперы от комедии», решился в июле 1916 года

написать новое театрализованное вступление. Гофмансталь считал, что только с появлением этого вступления можно было говорить об «Ариадне» как о законченном произведении. «Эта музыка — лучшее из всего того, что Вы написали, и для всего мира она явится чарующей неожиданностью!» Но и после состоявшейся в октябре 1916 года в Вене под управлением Шалька премьеры «новой редакции» мир не был ни очарован, ни поражен. Слушатели хранили молчание, и разочарованный Гофмансталь неуверенным тоном заговорил о «противоестественном сочетании мертвого с живым...»

Десять лет спустя вторая «Ариадна» перестала быть проблемой. Вступление, сочиненное композитором для второй и «окончательной», по его словам, редакции, прелестно и по содержанию и по форме. Это, конечно, не комедия, а опера, написанная в легком как пушинка и строгом по ритму стиле *parlando*, представляющем смесь *secco* и *accompagnato* (прообраз возникшего вскоре «Интермеццо»). От Мольера мало что осталось, можно даже сказать, слишком мало. Главное действующее лицо, композитор, фигурировавший еще в первой редакции, был совершенно заново воссоздан Гофмансталем. Этот идеальный образ, воплощение которого по превосходному совету Лео Блеха было поручено певице, переодетой в мужской костюм, превосходит в музыкально-драматическом отношении всех персонажей вступления. Он призван показать представителя искусства, освобождающегося от оков феодализма, который желает творить в соответствии со своими убеждениями («Музыка — это святое искусство»). Действие происходит во дворце одного графа, «самого богатого человека в Вене», и высокопоставленный деятель, против которого направлена критика социального неравенства в эпоху принца Евгения, представлен своим дворецким (единственная разговорная роль). Это единственный случай в практике Штрауса, когда мифологический сюжет связан с конкретными общественными явлениями.

Несмотря на общеизвестные непоправимые недостатки первоначальной редакции «Ариадны», некоторые представители эстетствующей музыкальной критики продолжали настаивать на том, чтобы пьеса исполнялась именно в этой редакции. Трудно понять их далекие от театральной

действительности соображения: в наши дни вступление является составной частью всей пьесы, и органическая связь, существующая между ними, совершенно очевидна для каждого. Нельзя себе представить «Ариадну» без этого театрализованного музыкального вступления. Больше того, если бы его не было, музыка «Ариадны» звучала бы намного беднее. Остроумным представляется не только примененный композитором метод музыкальных связей и цитирования собственной музыки, вообще мастерство, с которым он из уже имеющихся элементов создает нечто совершенно новое, полностью противоположное прежнему и в то же время соответствующее его общему духу. Восхищает его умение несколькими штрихами исчерпывающе охарактеризовать каждое из действующих лиц оперы (почти все они выступают уже во вступлении). Так, например, при помощи нескольких коротких оборотов, своеобразного иронического музыкального намека, он изображает Цербинетту такой, как она есть; с превосходством скептика он дает оценки, иронизирует над лакейской дерзостью, используя для характеристики «обеда» те же мрачные тембры, что и для «серьезного и значительного труда». Впрочем, надо сказать, что образ Цербинетты показан во вступлении в новом освещении. В ее дуэте с композитором, принадлежащем, по словам самого Штрауса, к числу его «лучших выдумок», звучит пленяющее своей чистотой чувство. Она не производит впечатление той непостоянной, вероломной Цербинетты, которую мы знаем по опере. Представляется — возможно в минуту самообмана, — что она вполне достойна настоящей любви.

«Теперь я не тот, что был». Эти слова Вакха могли бы служить эпиграфом к драгоценной партитуре «Ариадны». Светлой и ясной стала музыка, легкостью и изяществом отличается симфоническое звучание оркестра, разнообразными красками переливается музыкально-драматическое содержание. С эстетической точки зрения, музыка «Ариадны» — самая красивая, наиболее мелодичная и вдохновенная у Штрауса, а также, по его собственному признанию, и самая «современная». В отличие от более ранних произведений, в которых односторонне изображалась удушливая и мрачная атмосфера античного мира,

«Ариадна» олицетворяет светлые идеалы классической Греции. Вагнеровский пафос уступил место классическим пропорциям и простоте. Лишь композитор, знающий до мельчайших деталей законы «музыкальной драмы» и в совершенстве изучивший архитектуру и выразительные возможности оперного жанра, мог написать «Ариадну» в этом одухотворенном и блестящем стиле, который является прекраснейшим наследием Моцарта. Музыка носит ярко выраженный камерный характер, по-южному грациозна и нежна, знаменует переход к новому лирически-благородному качеству. Обращение композитора к законченным формам, к отдельным «номерам» нашло соответствующее отражение и в более умеренном характере звучания изысканного оркестра. После невероятных излишеств, допущенных в «Саломее» и в «Электре», 36 участников оркестра «Ариадны» создают музыкальный ковер, отличающийся прозрачностью рисунка, сavorожительной красочностью, прелестным подражанием старинному благозвучному стилю со сменой *solo tutti*. (Пленительны сольные выступления скрипки, деревянных духовых инструментов и, прежде всего, фортепьяно.) С виртуозной гибкостью оркестр поддерживает сценическое действие, с молниеносной быстротой отзывается на происходящие на сцене события, и уже в следующее мгновение сливается в одно целое с ликующим мелодическим пением. Кто же, перед лицом подобного богатства, не будет радостно приветствовать победу музыканта над драматургом, в результате которой перевешивает полнота чувства, а не внешние события? Кому не приходилось при звуках этой музыки на себе самом испытывать «тайну преображения»? Это действительно «царство чистоты», но не то царство смерти, о котором мечтает Ариадна, а мир глубокой человеческой радости вне времени и пространства, хотя и приближенный к действительности с помощью поющего человеческого голоса: это царство мелодии.

Ироническая серьезность, серьезная ирония... Трудно описывать эту музыку хотя бы даже приблизительно: ее задушевность и грацию, богатство мыслями и веселость; при этом серьезная музыка гомофонна, шуточная — полифонична. Партитура выдержана в своеобразном, архаизированном стиле барокко, задающем тон с первых тактов

оперной увертюры (написанная позднее увертюра к прологу основывается на темах оперы). Идиллический характер обаятельного терцета нимф подготавливает почву для большого монолога Ариадны. Арлекин исполняет свою очаровательную канцонетту («Любить, ненавидеть, надеяться, спрашивать»). Ариадна изливает трогательную скорбь по умершим («Есть такое царство, где все чисто») ... Пусть говорит мелодия! И снова возникает шуточный контраст: написанный в форме польки танцевальный квартет шутов и виртуозная, насыщенная рафинированными звучаниями, идущими от современной фортепьянной музыки, задуманная как пародия большая колоратурная ария Цербинетты «Могущественная принцесса», предназначенная Штраусом первоначально для Фриды Хемпель и незадолго до премьеры переделанная в сторону упрощения,—это как раз середина партитуры как по месту, так и по времени! Остроумная беседа приводит к дальнейшему развитию импровизированной комедии, переходит в бравурный, веселый вальс, близкий по духу «Кавалеру роз». Поздно, однако не слишком поздно после всего этого великолепия, появляется бог: дифирамбический огонь вакхических песнопений и гимническое благозвучие финала прерываются только плавным, исполненным шубертовской поэзии пением нимф...

В музыке самой оперы Штраус изменил в новой редакции лишь немного. Невероятно трудная ария Цербинетты была сокращена и во второй своей части транспонирована на тон ниже. Впоследствии, по просьбе одной выдающейся певицы, прозванной немецким соловьем, он вновь охотно восстановил несколько виртуозных пассажей. Второму квинтету буфонов была придана более сжатая форма. Ария Цербинетты, в которой возмещалось появление Вакха, и сопутствовавшая ей оркестровая интермедия совсем отпали, и в апофеозе партия Цербинетты ограничивается всего лишь несколькими мимолетными тактами. Зато дуэт усилен ярким оркестровым финалом, который окончательно закрепил триумф музыки. Здесь композитору-соавтору философствующего поэта удалось добиться ошеломляющего единства разнородных стилистических элементов, синтеза, а не только смешения стилей, и это позволило полностью

раскрыть содержание старинной сатирической комедии. Именно поэтому сделанные потом исправления представляли большие трудности.

Как отразились все эти перемены на Мольере? В связи с неудачей первоначального замысла «Мещанин во дворянстве» в обработке Гофмансталя был поставлен в апреле 1918 года на сцене берлинского Немецкого театра в качестве самостоятельного спектакля с музыкальным сопровождением. Поэт, имя которого не фигурировало в театральных программах, восстановил в 1917 году ранее исключенный им третий акт и турецкую церемонию. Композитор вновь подготовил музыку, написанную в свое время к комедии Мольера, — веселую увертюру, характеризующую «мещанина Журдена», пасторальный дуэт, пародийный романс Журдена, эпизод с бойким учителем фехтования, веселый менуэт и танец портных, грациозное вступление ко второму акту и прелестную музыку, иллюстрирующую парадный обед. К этому были присоединены еще несколько эпизодов, представлявших собой отрывки старинной музыки Люлли в обработке Штрауса, в том числе куранта и финал первого акта. Последний акт предоставил композитору возможность написать танец сильфов и «турецкую» балетную музыку с хором и сольными номерами. Никогда еще Штраус не «музицировал» так легко и непринужденно, как в этом мольеровском спектакле, который до известной степени был «написан левой рукой, как бы между делом» (по его собственному выражению). С присущим ему испытанным полифоническим мастерством Штраус создал на редкость изящное и прозрачное произведение, колоритное и выразительное по музыкальному языку, насыщенное архаизмами в духе старинного музыкального стиля эпохи барокко и рококо.

Спектакль не имел успеха. Была ли тому причиной все еще чрезмерная изысканность постановки? Или неудача была вызвана тем, что премьера состоялась в тревожные дни революционных событий? В письме, датированном августом 1918 года, Гофмансталь приходит к выводу, что длительный творческий период, полный забот, напряженного труда, надежд и радостей, закончился «полнейшей неудачей»... «Я вынужден употребить это сухое слово, так как не имеет смысла создавать себе иллю-

зни и виноват во всем я, если можно в данном случае говорить о виновности... Для меня совершенно ясно, что недоброжелательное отношение к «Мещанину во дворянстве» исходило от публики... Может быть, было бы лучше, как это ни прискорбно, отложить постановку до удобного случая?..»

Штраус сохранил привязанность к мольеровскому спектаклю до глубокой старости — «эта постановка послужила бы украшением любого хорошего театра, располагающего оперной, драматической и балетной труппами, достаточно сильными, чтобы в совершенстве передать все части представления»... «О ней необходимо упомянуть в той скорбной главе, которую следовало бы назвать «Культурные задачи, стоящие перед немецкой оперной сценой», — писал он в своих «воспоминаниях о премьерах моих опер», в строках, посвященных «Ариадне». Зато сюита для оркестра, составленная композитором в 1920 году из девяти наиболее эффектных пьес музыки к «Мещанину во дворянстве», быстро завоевала успех в концертных залах. Эта камерная по характеру, по-моцартовски прекрасная партитура является жемчужиной музыкальной литературы нашего века. Как сюита, так и вся музыка к комедии Мольера за последнее время были использованы для создания хореографических спектаклей.

Так «Ариадна» в шести разных обликах продолжает свою жизнь в искусстве — на оперной, драматической и балетной сценах и в концертных залах. В своей второй, более зрелой редакции она стала репертуарной оперой, превратилась из стилизованного по замыслу автора произведения в духе барокко в светлое явление классицизма. «Я совершенно уверен в том, — писал Гофмансталь Штраусу в 1918 году, — что она предназначена не для современной публики, а для будущих слушателей». После состоявшегося в Амстердаме в 1924 году первого представления «Ариадны» в новой постановке композитор писал: «Теперь я верю в «Ариадну». И он был прав.

*

Продолжением «Ариадны» является не «Египетская Елена» с ее романтическим буржуазным пафосом, а «Дафна»,

Штраус, долгое время черпавший вдохновение из других источников и устремлявшийся к другим целям, вновь возвратился к древнегреческой тематике. Здесь, как и в предшествовавшей «Ариадне», античный мир был показан с отражением более поздних веяний эпохи Ренессанса. В «Дафне», в этом произведении семидесятитрехлетнего композитора, вновь звучит тема «преображения». Впервые он коснулся ее в «Ариадне», где одинокая в своем горе, покинутая героиня преобразается после встречи с Вакхом. В «Дафне» тема преобразования проходит в удвоении, если пользоваться музыкальной терминологией, звучит, так сказать, в двойном контрапункте. Дафна превращается в дерево, а бог — в пастуха. В его венах не течет вместо крови «бальзам и эфир», как у Вакха. Он не застрахован от любовных чар; он становится человеком и как человек он совершает проступок. В древнем мифе нет ни одного слова о превращении бога в пастуха. Этот новый сюжетный мотив ввел в легенду о Дафне не либреттист Грегор, а сам Штраус. Придав герою мифа человеческие свойства, он тем самым по-новому углубил его психологическую сущность, сделал его в качестве символа мирной, нетронутой, щедрой природы «интересным» для театра.

Таким образом, одноактная «буколическая трагедия» Штрауса и Грегора не имеет ничего общего с «Дафной» Пери. Она не похожа и на Дафну Овидия. В опере Дафна показана не только как нимфа, но как девушка, которой ее целомудрие приносит несчастье. Такое толкование оказало влияние на развитие драматического сюжета. Возможность самопожертвования придала цветущей невинности Дафны эротический оттенок. Продолжая оставаться предметом любви Аполлона и Левкиппа, Дафна, по мере приближения к концу драматической развязки, из безучастной свидетельницы превратилась в активно страждущее действующее лицо.

После длительного обмена мнениями с композитором Грегору удалось на основе древней легенды, в течение столетий оплодотворявшей своим гуманистическим характером оперное искусство (Гальяно, Шютц, Гендель и другие), создать либретто новой «Дафны». Так же как и текст приблизительно в то же время сочиненной оперы

«День мира», либретто «Дафны» отличается многословием и некоторой патетичностью. Нелегко разобраться в его связях с античным миром. Грегору не удалось достигнуть уровня лучших, близких к действительности оперных сценариев Гофманшталя, несмотря на то, что в «Дафне» изображена простая жизнь земледельцев, пастухов и охотников. В психологическом отношении текст Грегора отнюдь не во всем убедителен. Так, например, драматически не оправдано в плаче Дафны по мертвому Левкиппу то, что она отказала ему или не попыталась спасти жизнь своего друга, уступив настояниям Аполлона. Так же необоснованно и изменение отношения к «брату» Аполлону, к которому она ласково склоняется, хотя еще совсем недавно сердилась на «гордых властелинов» Олимпа.

Как велико было на этот раз непосредственное влияние композитора на окончательный облик произведения! Правда, инициатива исходила от Грегора, на которого большое впечатление произвела случайно увиденная им литография Шассерио «Аполлон и Дафна». Во время уже упоминавшейся встречи Грегора и Штрауса, состоявшейся в июле 1935 года в Берхтесгадене, Грегор изложил композитору план «одноактной трагедии с танцами и хорами». «Чудесный греческий ландшафт. Люди подобны природе и богам... Два жениха: Аполлон, пасущий коров и быков... и молодой Левкипп, пасущий овец...» Соавторы пришли к соглашению по вопросу о «Дафне», и композитор, вдохновленный знаменитыми произведениями Бернини и Боттичелли, от всей души приветствовал предложение либреттиста. Тем же летом Грегор приступил к работе, поддерживая тесный контакт с Цвейгом («Настоятельно прошу принимать во внимание предложения нашего друга...»). Однако вскоре он уклонился от первоначально задуманного бесхитростного поэтического сюжета в сторону «буколической трагедии». Уже в ту пору было намечено превращение Дафны в финале: «шелестящие звуки музыки изображают превращение Дафны в дерево». Вскоре Штраус высказал ряд возражений, как это видно из переписки того времени: «Дафна» мне очень нравится, хотя и хотелось бы заострения драматизма сценического действия и лексики...» «Все идет слишком гладко, нет никаких признаков завязывания драматического узла,

не хватает большого объяснения между Аполлоном, Левкиппом и Дафной... Это должна быть мрачная, таинственная сцена в духе Клейста... Недопустимо, чтобы какие-либо события происходили за сценой, даже и такие эпизоды, как убийство Левкиппа. Короче говоря, произведение, в котором, как ныне, действие развивается в духе не всегда удачного подражания Гомеру, не привлечет в театр и ста человек... Все это не сценично...» Позднее, после того как Грегор внес ряд улучшений, Штраус писал: «В целом эскиз произвел на меня превосходное впечатление. Образ Дафны, ее монолог, отличны. Пеней должен теперь более заметно выступить вперед; только поменьше заклинаний природы. Можно было бы частично использовать первоначальный набросок — видение Пеней, бегство богов. Сценарий в целом дает основания для самых радужных надежд»... Уверенность маэстро в себе нашла свое отражение в строках новогоднего поздравления, посланного Грегору: «Поздравляю с Новым годом! «Дафна» обещает быть превосходной, если обе главные сцены будут удачными. Поздравляю!»

Штраус целиком ушел в это время в мир греческой мифологии, в мир Дафны. По мере того как продвигалась начатая летом 1936 года работа, она становилась ему все ближе. На первый план все больше выдвигался первоначальный замысел, согласно которому опера мыслилась как поэтический гимн природе. По-видимому, здесь сказалось влияние путешествия по Италии, предпринятого композитором весной 1936 года. Из Милана Грегор получил письмо следующего содержания: «Может быть, следовало бы рассматривать Дафну как воплощение в человеческом образе природы, соприкоснувшейся с искусством, олицетворяемым Аполлоном и Вакхом, о божественной сущности которых Дафна хотя и догадывается, но осознать ее не может. Лишь после смерти, превратившись в благородное лавровое дерево, она воскресает как символ вечного искусства...» И непосредственно затем: «Приближаясь с вожделением к Дафне, Аполлон выходит за пределы дозволенного ему, как богу, и она чувствует в поцелуе эту измену... Он должен очистить себя от совершенного проступка и, убивая Левкиппа, тем самым уничтожает в самом себе вакхические наклонности. Символическим выра-

жением его собственного очищения явилось бы избавление Дафны путем превращения в лавровое дерево...

От этих слов до символического финала, в котором распускалось «неувядаемое, вечнозеленое» дерево, оставалось сделать лишь небольшой шаг. После консультаций с Лотаром Валлерштейном Грегор закончил окончательную третью редакцию, включив в нее ранее написанные вступительную сцену Дафны и ее диалог с Левкиппом. Празднество в честь Вакха («праздник цветущей виноградной лозы») послужило фоном для решающей встречи, что позволило с максимальным эффектом выявить контраст между «аполлиническим» и «вакхическим» началами. Штраус признал это противопоставление особенно удачным. «Левкипп так и должен оставаться переодетым в женское платье; я это обдумал, и Клеменс Краусс, которому я дал прочитать «Дафну», придерживается того же мнения. Разумеется, в переодетом виде Левкипп не должен произнести ни одного слова... Окончательное объяснение между Дафной, Аполлоном и Левкиппом — это смерть последнего!.. Дафна тоже не имеет права на дальнейшую жизнь после того, как она изменила своей натуре, отведав напиток Вакха... Это последнее объяснение между всеми героями, прощальные слова раскаивающегося бога и плач по Левкиппу должны звучать очень красиво...

Композитор еще долго раздумывал над тем, как лучше оформить финал, к которому его неудержимо влекло (в одном письме из Парижа, написанном после беседы с Крауссом, говорится о превращении в лавровое дерево ради «собственного очищения» бога и «спасения» Дафны). Финал с его «воплощением природы в человеческом образе» среди звуков замирающего хора все еще представлялся композитору всего лишь более или менее удачным театральным эпизодом, а не дивным отзвуком лунной фессалийской ночи, о котором он мечтал... Наконец, Крауссу пришла в голову долгожданная идея, и Штраус отказался от первоначального варианта финала, ранее написанного Грегором. «Мы пришли к соглашению, что после окончания арии Аполлона на сцене не должно больше появляться ни одно человеческое существо, за исключением Дафны. Не надо ни Пенея, ни сольного пения, ни хора, словом, не надо никакой оратории: все это только ослабит впечатле-

ние... При свете луны, на глазах у всех медленно происходит чудо превращения в сопровождении только одного оркестра. В крайнем случае, можно разрешить Дафне произнести во время превращения еще несколько слов, которые постепенно перейдут в лепет, а затем в мелодию без слов... Прочь все, что может помешать, пусть поет одно только дерево!»

Так, наконец, возникла «Дафна».

Когда раздаются первые такты этой музыки, можно подумать, что композитор вновь возымел желание сочинить камерную оперу в стиле «Ариадны». Однако нежное мелодичное полифоническое вступление пасторального характера, исполняемое деревянными духовыми, среди которых английский рожок и басетгорн используются для усиления буколического характера музыки, продолжается не долго. Сразу же после того, как поднимается занавес, после призыва альпийского рога, вступает большой симфонический оркестр со всеми присущими крупным оперным произведениям Штрауса свойствами и характерными особенностями музыкально-драматической техники, иллюстративности, мотивно-тематической разработки и инструментовки. В синтезе лирико-драматической формы и выразительности объединены различные по стилю элементы этой партитуры, являющейся плодом зрелого мастерства. В зависимости от того, требуется ли по ходу действия выражение нежных эмоций или же большой пафос и драматическая взволнованность, меняются и стилистические особенности этой написанной в значительной части в Италии, по-южному мягкой музыки.

Своеобразие этой оперы заключается в ее лиризме, в удивительно трогательном и нежном характере звучания. Подобная ветру, шелестящей листве или роднику, Дафна изображается средствами задушевной и поэтической камерной музыки. Где еще можно найти у Штрауса нечто равное по возвышенности и легкости вступительному монологу Дафны «Не уходи, любимый день»? Эта ария, так же как вторая, в которой целомудренная нимфа изливает свою горе, облечены в такую форму, в которой вокальная партия концертирует в сопровождении отдельных солирующих, главным образом деревянных духовых инструментов. Нелегко забыть эти звуки, воплощающие тесно связанные

с природой побуждения и настроения. Где еще можно найти у Штрауса музыкальную картину, которая могла бы сравниться с исполненным глубокого покоя эпизодом превращения Дафны в лавровое дерево с его своеобразными хроматизмами? Музыкальное воплощение этой метаморфозы в таинственно-нежном *Fis-dur*, нарастание в группе деревянных постепенно усиливающихся звуков, растворяющихся в многокрасочном блеске струнных *divisi*, арфы и остальных инструментов, переходящих в конце концов в свободно льющееся пение сопрано, — все это является и метафорой и шедевром виртуозного музыкально-драматического искусства. Сценическое оформление восстановило традиции оперного жанра эпохи барокко, причем была воссоздана и тепличная атмосфера этого чрезвычайно богатого периода культурного развития. (Первоначально композитор предполагал закончить оперу пением хора; позднее он использовал имевшиеся наброски для «эпилога к Дафне», сочиненного на слова Грегора.) Штраус, несомненно, отдавал себе отчет в том, что мифологическая опера-идиллия, выдержанная в едином «аполлиническом» стиле, была бы слишком утомительной для слушателей. Поэтому он для контраста ввел празднество с танцами в честь Вакха и создал соответствующий фон для психологической сцены встречи Дафны и Аполлона («сцену с поцелуем» сам Штраус как-то назвал «первоосновой» сперы). Он оживил музыкальную картину патетическим (в духе Ваггаллы) показом Геи и Пеней, приданием Аполлону вакхического блеска, и использовал многокрасочную оркестровую технику для изображения ветра, волн, грозы и шума возвращающегося домой стада. Если бы либретто этих эпизодов было более сжатым, эффект оказался бы более убедительным.

На последней странице партитуры записано: «Таормина, 24 декабря 1937 года»; в написанном на следующий день письме к Грегору говорится: «Партитура «Дафны» вчера закончена. Прошу об этом никому не рассказывать...» В октябре следующего года в Дрезденской государственной опере состоялась премьера. Дирижировал Бём, которому опера была посвящена. Костюмы Дафны носили на себе следы влияния Боттичелли, но уже несколько недель спустя композитор стал оказывать предпочтение Бернини

(«Дафна» производит прекрасное, благородное впечатление и волнует: либретто и музыка вызывают всеобщее восхищение», — писал Штраус Грегору после генеральной репетиции). После берлинской премьеры композитор отказался от своего первоначального намерения исполнять в течение одного вечера обе одноактные и столь различные по духу оперы, как «День мира» и «Дафна».

Позднее Клеменс Краусс предложил внести в «буколическую трагедию» некоторые изменения. В берлинской постановке он предлагал исключить вступительную сцену, в Мюнхене он уговаривал Штрауса расширить оперу и довести ее до «нормального» объема. К счастью, ни то, ни другое не было сделано. «Дафна» способствовала окончательному созреванию совершенного, просветленного и ясного греческого стиля. Мягкое сияние солнечного, светлого осеннего вечера озаряет эту оперу, которую Роллан после ее появления на сцене назвал «наиболее мелодичным творением старого маэстро» и восторженно превозносил. Штраус был удовлетворен успехом и сказал однажды в 1939 году, что до конца своей жизни останется верным «старикам грекам»...

Неутомимый композитор был между тем уже вновь занят работой над новым драматическим произведением «Любовь Данаи». После двух одноактных музыкальных драм, в которых воспевались героизм и девственность, после этической и эротической тематики, на этот раз победило стремление к легкому мифологическому сюжету. «После «Дафны» я охотно занялся бы чем-нибудь веселым! Хватит с меня трагедий!» — писал он в июне 1936 года Грегору. «Легкая оперетта с мифологическим сюжетом была бы мне очень по вкусу после Ваших двух трудных либретто», — писал он вновь в начале 1937 года, не подозревая о том, что надвигались исторические перемены. Ибо в то время, как он в своем уединении в тиши Гармиша в последний раз погрузился в мир эллинизма и с увлечением, возраставшим с возрастом, трудился над созданием образов и картин греческой легенды для своей «веселой мифологии», немецкий народ все более приближался к пропасти новой мировой войны. В 1938 году нацисты захватили свободную Австрию, в 1939 году они оккупировали Чехословакию. За год до окончания партитуры «Данаи» разрази-

лась война, и гитлеровская армия напала на Польшу... Штраус, которому только что исполнилось семьдесят пять лет, был естественно обеспокоен развитием событий и мечтал только о том, чтобы возможно скорее закончить новую оперу.

Мысль о создании «Данаи» возникла у композитора еще в 1920 году. Штраус уже в течение продолжительного времени подумывал о «сатирической оперетте в античном духе» (как бы в качестве реакции на «Женщину без тени»), и Гофмансталь сразу понял, что именно его интересовало... «В таком случае хочу Вам предложить набросок легкого трехактного либретто, подходящего для оперетты, родственного по духу Лукиану, под названием «Даная или брак по расчету». Может быть перед Вами вновь откроются водные просторы, по которым Вы сможете отправить в плавание Ваше прекрасное суденышко» (февраль 1920 года). В предложенном либретто были объединены легенда о Даная, к которой Юпитер является в виде золотого дождя, и миф о царе Мидасе, превращающем в золото все, к чему он прикасается. Гофмансталь вполне правильно писал несколько месяцев спустя, что «Даная» точно продолжает линию «Кавалера роз», вступления к «Ариадне», «Мещанина во дворянстве». Она нуждается в легкой, одухотворенной музыке, которую только Вы один способны написать, причем именно в настоящий период Вашей жизни. Сюжет основывается на античном мифе, подвергнутом очень смелой переработке в духе Лукиана, как «Милетская сказка». Чем более французский характер будет иметь Ваша музыка, тем будет лучше; немецкая сущность, более глубокая и тяжеловесная, все же останется, подобно тому как у меня под лирической основой скрываются символика и метафизика...» Композитор проявил искренний интерес к приложенному сценарию, в котором были предусмотрены даже определенные музыкальные «номера» для первых двух актов. Его пометки на полях наброска свидетельствуют о том, что музыкант оказывал еще большее, чем прежде, влияние на подготовку либретто. Об этом говорят, например, следующие реплики: «Выход на сцену и небольшой балет. Дуэт, разговор, большой рассказ». И дальше, применительно ко второму акту: «Балет, сцена с письмом, марш, большая сцена, разговор, затем все больше и боль-

ше пения, финал (большой дуэт)...» Неизвестно, почему Штраус, несмотря на то что совместная работа с Гофмансталем уже подвинулась вперед, все же оставил ее. Вместо «Данаи» на свет появилось веселое «Интермеццо» с совершенно противоположным содержанием и диаметрально противоположная тяжелая и вычурная по стилю «Египетская Елена». Еще во время работы над этой оперой Гофмансталь однажды сделал следующее признание: «Давайте будем писать мифологические оперы; это лучшая из форм». И в этой области поэт стремился проводить в жизнь ту легкость и простоту, которые он обрел при создании «Арабеллы». Трагично, что ему не удалось лично осуществить свои планы относительно «Данаи».

Через четыре года после смерти Гофмансталя набросок сценария «Данаи» был напечатан в журнале «Корона». Но только в 1936 году Шу обратил внимание Штрауса на «Данаю», о которой композитор успел уже забыть. Сюжет настолько захватил его, что он попросил своего литературного сотрудника того времени Иозефа Грегора отложить намечавшиеся ими обоими планы создания балетов и завершить замысел Гофмансталя. «Это прелестный материал, и мне очень хотелось бы написать к нему музыку... Может быть, вы сейчас же возьметесь за «Данаю»? (Да, да веселая, даже несколько пародийная трактовка, которая поможет смягчить несколько банальный конец)... Если даже мне уже не удастся при жизни довести дело до конца, Вы всегда найдете других благодарных клиентов». Композитор рекомендовал Грегору использовать имевшийся план первого и второго актов с его «бесчисленными очаровательными выдумками». Штраусу, еще в 1916 году писавшему Гофмансталью о своем призвании стать «Оффенбахом XX века», мерещилась «драматическая симфония о Юпитере» или же нечто вроде «греческой гибели богов». Он мечтал об «изящнейшей, легкой, простой и грациозной оперетте»... Подобная концепция мало улыбалась ученому театральному историку Грегору, муза которого явно тяготела к пафосу. Он пытался уклониться от поручения и вновь предложить собственный набросок на ту же тему, показанный композитору за год до того, при встрече в Берхтесгадене, но тот твердо придерживался других взглядов на «Данаю». «Мне не хотелось бы так далеко откло-

няться от линии, намеченной Гофмансталем, и от нежного, слегка иронического характера зингшпиля... Ваш сценарий слишком тяжеловесен, Вы опять хотите сделать все слишком глубоким, а сюжет этого не допускает... Не попытуете ли Вы непосредственно заняться разработкой либретто Гофмансталя?.. Чтобы получились красивые куплеты, веселое пиршество, изящные танцы, к которым можно было бы написать легкую комедийную музыку. И в финале — простой, душевный дуэт четы погонщиков ослов...»

Странное впечатление производит сообщение Грегора о том, что при работе над первой редакцией либретто новой оперы он «не знал о существовании набросков Гофмансталя» и «не предпринимал никаких мифологических или исторических исследований». Он образно рассказывает о том, как создавалась «Даная» в своем первоначальном виде и как она постепенно менялась после путешествия по Италии, которое композитор и он предприняли совместно весной 1937 года. «Я обращал внимание, главным образом, на любовное приключение Юпитера, который впервые сталкивается с сопротивлением понравившейся ему девушки. Любовь к золоту я рассматривал как имеющую важное значение тему. На Данаю я смотрел глазами семидесятилетнего Тициана, и именно такой я хотел представить ее композитору, находившемуся в тициановском расцвете сил и в том же возрасте. Женщина, сильная и мечтательная одновременно, с ожиданием бросает взгляды на золотую тучу. Амур в испуге отворачивается от нее. Первоначально я предполагал показать Данаю значительно более серьезной... Мерещившийся мне блестящий и мятущийся образ впервые предстал в другом свете во время нашего совместного посещения виллы Боргезе, полюбившейся Штраусу не менее, чем в свое время Гёте. Мы любовались восхищавшей его Дафной Бернини, а затем остановились подле Данаи Корреджо. Разумеется, она совсем иная. Тридцатилетний прославленный мастер создал грациозную, цветущую девушку, счастливыми и любознательными глазами разглядывающую золото, скапливающееся на окутывающей ее колени легкой ткани. Облако не привлекает ее внимания! Рассматривая Данаю Корреджо, Штраус сказал: «Посмотрите на эту легкость, на эту непринужден-

ность и ясность, это то, что я ищу. Прочтите наброски Гофмансталя...»

Неожиданно все получилось совершенно иначе. Впоследствии Краусс однажды правильно заметил, что Грегор создал «большое полотно в стиле барокко с многочисленными комедийными чертами». Может быть, Грегор действительно не знал, что ему предпринять с изящным, выдержанным в духе французской оперетты сценарием Гофмансталя, искрящимся легкой иронией стиля рококо? Или же на него повлияли драматургические советы лиц, не принимавших непосредственного участия в создании оперы и придерживавшихся других взглядов на миф о Данае? Несомненно, что Краусс и Валлерштейн были склонны поддерживать точку зрения Грегора на необходимость «несколько более глубоко подойти к делу, даже в этом хрупком и легком произведении...» Краусс считал, что «надо приблизиться к стилю испанского театра, чтобы избежать пародии на богов». В результате грациозная и привлекательная Даная почти незаметно приобрела новые, даже «героические» черты, чему в немалой степени способствовало усиление роли Юпитера. Бог изображен в виде жениха Данаи, который пользуется услугами погонщика ослов Мидаса в качестве свата и наделяет его даром превращать в золото все, к чему бы он ни прикоснулся. Несмотря на все предостережения, Даная и Мидас влюбляются друг в друга. Превращение Данаи в золотую статую, ее возвращение к жизни и бегство с возлюбленным оставляет побежденного, разгневанного Юпитера в дураках, и он пытается найти утешение за ужином с четырьмя королевами... «Для этого финала мне необходима красивая, длинная прощальная речь Юпитера, нечто подобное выступлению Ганса Закса в конце «Мейстерзингеров»! Содержание: безропотная покорность, прощание навсегда со стареющими возлюбленными... После того как приключение с Данаей не удалось, появляется сомнение во всемогуществе богов. Веселые и прекрасные боги отступают перед мрачными духами...»

Долгий путь отделял авторов от завершения их труда. Каждому, кто ознакомится с обширной перепиской тех лет, легко убедиться в том, насколько изменилось положение со времен «Кавалера роз» или «Молчаливой женщины»

(если ограничиться этими двумя значительными произведениями). Все чаще слышалась «грубая» критика со стороны композитора, все чаще он был вынужден предъявлять своему соавтору конкретные претензии в части поэтической формы и даже в отношении языка и слога. В августе 1937 года он жаловался на то, что «литературный слог оставляет желать много лучшего»; второй акт «слишком многоречив и излишне патетичен», и вообще «это большая и скучная опера». Позднее говорилось о том, что «приподнятый стиль поэзии ведет к пустым фразам, ничего не говорящей словесной начинке и пустому рифмоплетству... Это не оперное либретто! Мне придется его создавать заново при сочинении музыки!»... О многом надо еще подумать: опере недостает самого главного — «сопрановой арии для примадонны и теноровой партии для Мидаса; несколько «худосочный» финал мог бы прозвучать «чисто по-человечески», если устранить производящее впечатление повтора «ложе из роз». В начале последней сцены надо ввести «простую, звучащую как народная песня каватину для Данаи».

«Второй акт вчерне тоже закончен и, как мне кажется, получился хорошо, особенно конец. Продолжительность его сорок минут, продолжительность первого акта — сорок девять минут, так что я имею возможность увеличить третий акт». О каком третьем акте идет речь? Весной 1938 года появились новые обстоятельства, оказавшие влияние на совместное творчество обоих авторов и изменившие направление работы над оперой. Клеменс Краусс высказал свое мнение о втором финале, которым первоначально опера заканчивалась, и признал его неудовлетворительным. «Почему, собственно говоря, Вы хотите писать эту оперу? Речь идет о явно неудачном приключении Юпитера, и нельзя же заканчивать пьесу, в которой он является одним из главных действующих лиц, показывая, как бог, получив, так сказать, отпор, возвращается на Олимп в посрамленном, смешном виде...» Авторы приняли предложение написать новый, третий акт, в котором изображается бедность четы Данаи-Мидас, а также и прощание Юпитера с четырьмя королевами, причем образ бога упрощен и очеловечен.

Как и всегда, с особой любовью разработан финал оперы, на формирование которого значительное влияние

оказал Краусс. Юпитер уходит, Даная продолжительное время глядит ему вслед и затем медленно поворачивается к стаду. В этот момент оркестр возвещает появление Мидаса, и Даная бросается ему навстречу... «В таком виде финал звучит более тонко, более «по-французски», — писал Штраус, — и я имею возможность выдержать до конца, без перерыва, прощальное настроение Юпитера».

Он закончил партитуру вскоре после своего семидесятишестилетия.

Что б ты ни взял,
К устам ни поднес,—
Все — чистое, нечистое —
Золотом стань!

Эти слова следовало бы поставить в качестве эпиграфа к «Любви Данаи»... (Во время работы опера называлась «Царь Мидас», затем композитор предлагал назвать ее «Обманутый Юпитер» или «Последняя любовь Юпитера» и, наконец, Виорике Урсулеак пришло в голову наиболее удачное заглавие, которое и было принято.

У Вагнера над золотом тяготело проклятие, у Штрауса любовь побеждает золото. Отказ Данаи от золота Юпитера, ее отречение от «благородного жребия» ради «человеческого счастья» представляет собой прекрасную и значительную идею. Мидас, этот «сват, приносящий золото», забывает о клятве, данной Юпитеру. Даная, поставленная перед выбором между богом и человеком, между богатством и бедностью, избирает того, кого любит, и находит свое счастье в «мирном довольстве». К сожалению, сценическое изложение различных толкований и глубокомысленных умозаключений относительно любви и золота, заканчивающихся окончательной победой человеческой чести над «беспокойным богом», изобилует многочисленными загадками, которые приходится разрешать зрителям и слушателям. Прежде всего Грегору не удалось использовать социально-критические возможности сюжета, его злободневный характер. «Танец вокруг золотого тельца», показываемый в первой картине при дворе Поллукса и заканчивающийся под крики «Золото!», только по сценарию связан с личной судьбой Данаи. Неужели один лишь Эрот обладает силой, способной подчинить се-

бе власть золота? Тяжеловесное по мысли, слогу и драматическому содержанию либретто Грегора (особенно в третьем акте) не дает на этот вопрос удовлетворительного ответа.

«Даная» связана многочисленными нитями с музыкой предшествующих опер Штрауса. Для его музыкально-драматического творчества характерны два разных стиля: первый, основывающийся на историко-мифологической тематике и развившийся под влиянием Вагнера, представлен «Гунтрамом» и «Электрой»; второй, омоложенный солнечными лучами музыки Моцарта, нашел свое воплощение в серебристом блеске «Кавалера роз». «Веселая мифология» с большим искусством объединяет оба стиля, хотя и не вполне гармонично. С этой точки зрения «Даная» является наиболее праздничной и красочной оперой после «Комедии для музыки» и второй после «Женщины без тени», его подлинно «Большой оперой» (не говоря о представительной «Елене», занимающей особое место). Несомненно, что как духовное явление, несмотря на коасоту формы отдельных актов, она уступает некоторым более ранним произведениям. И здесь не все, что блестит, является золотом, — иногда музыке приходится на помощь художественный опыт, накопившийся за долгую жизнь. (В некоторых более слабых местах сказывались и недостатки либретто.) Тем не менее динамичность и единство действия, романтически чеканная линия выразительности и жеста, остроумное варьирование и использование всего тематического материала, богатство музыкального языка, способного воспроизводить самые разнообразные нюансы от искрящихся брызг до исполненной чувства торжественности, захватывают и увлекают.

Новое в «Даная» — это поразительная красота мелодий. Недаром композитор с исключительной тщательностью работал над этой оперой (из сохранившихся черновых набросков отдельных актов видно, что они неоднократно подвергались переработке). Превосходно разработанные сольные выступления и ансамбли насыщены приятными по тону, не столько оживленными, сколько мягко струящимися мелодиями. Нельзя не обратить внимание на то, как этот цветущий лиризм на протяжении партитуры все более выступает на первый план с тем, чтобы в фи-

нале последнего акта, в безыскусственном пафосе оркестровой интермедии «Отречение Юпитера», в по-шубертовски целомудренной B-dur'ной каватине Данаи, в задушевно-мелодической прощальной сцене между Данаей и Юпитером достигнуть исполненного благородства величия. В разговоре с Шу композитор с удовлетворением заметил, что все это еще никак нельзя назвать «спадом» и что, напротив, ему удалось с «ничуть не уменьшившимся творческим подъемом» взять в третьем акте такой «тон», который ставит его в один ряд с «наиболее удавшимися местами в «Кавалере роз», в «Ариадне» и в «Арабелле». Конечно, Штраус вполне сознательно пошел в «Данае» на создание простой, народной, частично чувствительно-сентиментальной музыки. (Здесь, как и в музыке «Елены», ясно чувствуется соприкосновение с Сен-Сансом.) Трудно найти во всем оперном творчестве Штрауса что-либо подобное упоительному дуэту «Я поведу тебя ласковой рукой». К числу наиболее совершенных мелодий партитуры принадлежит и своеобразный канон, исполняемый квартетом четырех королев: полон мастерства искусный орнамент по-весеннему сверкающих женских голосов, а также оставшийся от первоначального варианта окрыленный «рассказ Майи». *Parlando* более ранних опер Штрауса оттеснено далеко на задний план. Зато в значительно большей мере, чем прежде, проявляются «вагнеризмы», сказавшиеся и в усилении медных духовых инструментов и в построенных на квартсекстаккордах в духе «Кольца нибелунга» апофеозах, чего Штраус избегал в последовавшем за «Данаей» «Каприччио». Средний по величине оркестр с большой щедростью рассыпает свои красочные богатства, иллюстрируя происходящие на сцене сказочные события (золотой дождь) то нежными арабесками, то полнозвучной музыкой. Необычайно резко и характерно звучит хор во вступительной сцене с заимодавцами. Все это оттеняет стилистические особенности своеобразной оперы «semiseria»⁹. Несомненно, что в дальнейшем олимпиец Штраус произвел бы критическую переоценку слабых в драматургическом отношении мест оперы и частично устранил бы их.

Он желал, чтобы постановка оперы была осуществлена только после войны. («Учитывая неудачный опыт «Женщины без тени», я считаю, что премьера «Данаи» мо-

жет состояться не раньше чем через два года после окончательного заключения мира, а это значит после моей смерти... Таким образом, исходя из существующего в мире положения, «Данае» суждено стать «посмертным произведением».) Однако по мере того как один за другим были разрушены ведущие немецкие оперные театры и перспектива достойной премьеры вскоре после окончания войны становилась все менее реальной, композитор дал свое согласие на предложение Клеменса Краусса включить «Любовь Даная» в программу Зальцбургского фестиваля 1944 года. В результате внезапного распоряжения о закрытии немецких и австрийских театров пришлось ограничиться генеральной репетицией, состоявшейся в августе того же года. Композитору было тогда уже восемьдесят лет. Кто мог знать, приведется ли ему еще увидеть свое детище на сцене? После войны он отказался от предложений, которые были ему сделаны оперными театрами Берлина, Вены, Мюнхена и Дрездена, желая, чтобы постановка была осуществлена Зальцбургским театром, в соответствии с данным обещанием. «Как мне ни больно, но я вынужден отказаться. Время еще не пришло, и ради будущего моей оперы я вынужден не поддаваться искушению. С «Данай» надо потерпеть и, если даже я и не доживу до первого представления, которое состоится через 5—10 лет, то, по крайней мере, я спокойно сомкну глаза, зная, что оставляю мое произведение в надежных руках. Жаль! Но надо быть благоразумным!.. Пожалуй, можно будет поставить оперу в день открытия нового здания Венской оперы». Позднее, когда Гартман просил находившегося при смерти композитора принять окончательное решение, выбор в конце концов пал все же на Зальцбург. Должно было пройти целых восемь лет до того дня, когда в августе 1952 года «Даная» впервые была поставлена под управлением Краусса там же, где состоялась генеральная репетиция; тридцать два года прошло со дня появления на свет первого наброска Гофманшталя, двадцать три года со дня смерти поэта, около десяти лет со времени окончания партитуры и три года после смерти композитора. В соответствии с выраженным Штраусом особым пожеланием, в программе спектакля фамилия Гофманшталя была упомянута наряду с Грегором. Мюнхенская поста-

новка, осуществленная в 1953 году, преследовала цель улучшить драматургическую основу оперы путем перестановки двух картин в первом акте и более значительных сокращений; несмотря на это, осталось еще немало мест, в психологическом отношении неясных для режиссуры (как, например, в сцене с золотым одеянием). «Даная», недооцененная больше, чем какая-либо другая опера Штрауса позднего периода его творчества, ждет своего возрождения.

В письмо к отсутствовавшему Гейнцу Титъену, которому опера была посвящена, жаждавший утешения Штраус включил следующие строки о единственной в своем роде в истории оперного искусства генеральной репетиции «Данаи», состоявшейся в разгар ужасных военных событий. «Очень жаль, что Вы не могли присутствовать на великолепном представлении «Данаи»... После второго акта разразилась буря аплодисментов. Третий акт произвел действительно трогательное впечатление; это мое последнее поклонение Греции и окончательное слияние немецкой музыки с греческой душой...»



Следует теперь упомянуть о планах тех опер, сюжеты которых Штраус в течение десятилетия между 1935 и 1945 годами надеялся почерпнуть из «неисчерпаемой сокровищницы эллинизма». «Может быть из яйца и вылупится еще какое-нибудь прекрасное божественное дитя...» В мае 1935 года Цвейг посвятил Грегора в давно вынашивавшиеся планы создания оперы «Семирамида» из жизни смелой мифической ассирийской королевы. «Разумеется, «дочь воздуха» всецело увлекла меня, и я думаю, что не может быть и речи о другом сюжете». Действительно, что-то чувствовалось в «воздухе». Штраус тоже проявил заметный интерес к этому плану. «Знакомы ли Вы с оставшимися после Гофмансталя набросками к «Семирамиде»? Они содержат драгоценный материал о демоническом характере «дочери воздуха». Гофмансталь правильно рассудил, что этот благодарный сюжет следует из области исторических событий перенести в область фантазии». И уже два дня спустя: «Я ничего не имею против того, чтобы постановка заняла два вечера... Главное всесторонне исчерпать все воз-

можности темы... По объему опера вполне может соответствовать «Валленштейну»: I. Вступление и трагедия Менона, три или четыре акта; II. Семирамида, 3 акта»... После более детального ознакомления со сценарием Грегора на Штрауса напали сомнения: «...не вижу возможности сделать из этого настоящую театральную пьесу, не говоря уже о более или менее дельной опере. Обычные певцы едва справляются с изображением на сцене вагнеровских богов, а с трогательными азиатскими богами, о которых никто из смертных и понятия не имеет, они и вовсе не справятся... Скорее можно было бы соорудить большую и сильную оперу из пьесы старика Кальдерона... Действие и роли! Никаких мыслей! Никакой поэзии! Театр!.. И не забывайте, что в опере публика обычно понимает не больше одной трети текста, и если ее лишают возможности следить, она сразу начинает скучать... Повторяю, Кальдерон и еще раз Кальдерон...» Целый год еще продолжалась борьба вокруг этого значительного сюжета, пока Штраус в июне 1936 года окончательно не отказался от мысли о «Семирамиде», несмотря на повторные уговоры Грегора.

Композитор уже был увлечен планами создания «Каприччио», когда вопрос о «Семирамиде» вновь начал принимать осязаемые формы и не исчезал из переписки с Грегором почти до кончины Штрауса... Какая-то почти болезненная любовь к «Семирамиде» не прекращалась в те годы. Но он уклонялся от работы над «пятиактной оперой с более или менее интересным содержанием»... «Если Вы перечитаете черновики Гофмансталя, то увидите, как он подходил к этой проблеме и как все же не мог с ней справиться. Я представляю себе четыре решающих эпизода из «Дочери воздуха» (длительностью от 10 до 15 минут)... Все вместе могло бы продолжаться не более 45 минут: никаких оркестровых интермедий, перед каждой сценой небольшое введение»... В разгар работы над подходившим к концу «Каприччио» композитор сделал окончательный вывод: «...я уже больше не успею! Слишком поздно и, в конечном счете, из этого получится все же более или менее несимпатичная «Аида», т. е. большая опера!» В мае 1941 года он еще раз писал: «Нам надо отказаться от «Семирамиды», на нее уже не хватит ни времени, ни творче-

ских сил. Это неподходящий сюжет для человека в 77 лет»... Тем не менее Грегор присылал ему в марте 1942 года и в июне 1944 года новые наброски, предусматривавшие уменьшение объема оперы до шести картин. В последний раз название ненаписанной оперы упоминается в письме Грегора от апреля 1948 года: «Особенно жаль, что ничего не получилось из «Семирамиды».

Все остальные наброски опер отошли на задний план. Еще во время работы над обеими одноактными операми обсуждался вопрос о создании «Целестины», большой трехактной испанской пьесы на сюжет произведения Лопе де Вега. Некоторые реплики Штрауса в его письмах к Грегору позволяют судить о музыкально-драматическом характере этого замысла: «Могла бы получиться великолепная, жуткая трагикомедия, причем главных действующих лиц — родителей, Фабио и влюбленную пару следовало бы представить в смешном виде. Историю лукавой испанки, хозяйки публичного дома, надо пропитать духом большой иронии... То обстоятельство, что Целестина происходит из низов, как раз придает ей величие, но, как бы то ни было, она остается настоящей сводней в полном смысле слова, а не метафизической сводней вроде кормилицы, преследующей далеко идущие цели... Ваша «Целестина» мне очень понравилась...» (июнь 1936 год). Дальше этой переписки дело не пошло.

Штраус носился с мыслью написать оперу на сюжет «Амфитриона», неоднократно предполагал вовлечь в круг своих классических героинь Навзикаю, проявлял мимолетный интерес к произведениям Тика и «старых англичан». Все это свидетельствует о достойной восхищения подвижности ума и духа старого композитора, стремившегося включить в орбиту своего искусства все дары античной культуры.



Впервые Штраус проявил интерес к античной тематике, когда ему было двадцать пять лет, за три года до первой поездки в Грецию. Только что была закончена симфоническая поэма «Смерть и просветление», подвигалась работа над оперой «Гунтрам». По примеру Вагнера композитор заново перевел и переработал для Веймарского при-

дворного театра оперу Глюка «Ифигения в Тавриде». Правда, в Веймаре молодой капельмейстер только после своего ухода (1900) добился для новой постановки успеха, который, несмотря на критические возражения, имели и последующие постановки в других городах. Разумеется, в наши дни отношение к памятникам прошлого изменилось, и в тех случаях, когда это возможно, принимаются меры для восстановления первоначальной авторской редакции музыкальных произведений, особенно тех, которые продолжают волновать современных слушателей. Достоинством восхищения настойчивость, проявленная молодым Штраусом в ряде частностей (хотя бы в приспособлении стихосложения к французскому подлиннику), однако цели тем временем изменились. Как ни пленительно звучит в исполнении хора жриц сочиненная Штраусом новая редакция речитатива «Бедные Пелопиды», как ни упоительно несутся мелодии вновь созданного терцета в третьем акте, все же все эти отклонения от первоначальной партитуры способствуют тому, что Глюк предстает перед тем, кто недостаточно хорошо разбирается в его музыке, в неблагоприятном для него, слишком резком освещении.

Музыка к торжественному представлению с танцами и хорами под названием «Руины Афин» была написана Штраусом на либретто Гофманстала в период, когда он был директором Венской оперы. Это произведение, имеющее случайный характер, представляет собой переработку одноименного спектакля Августа фон Коцебу и балета «Творения Прометея», к которым в свое время написал музыку Бетховен. Искусственное соединение двух столь различных и по стилю, и по уровню пьес, объединенных сочиненной Штраусом эклектической «Мелодраматической сценой», в которой использованы темы третьей и пятой симфоний, не привело к созданию подлинно художественного целого. Авторы, первоначально желавшие в этом сочинении воспроизвести впечатления, вынесенные ими от путешествия по Греции, почти целиком ограничили действие представления Веной.

Переработка Штраусом моцартовского «Идоменей» тем более должна рассматриваться как музыкально-исторический курьез. Почитатели Моцарта всегда питали особые нежные чувства к этому детищу композитора из эпохи

«бури и натиска» его жизни. План возрождения оперы исходил от Клеменса Краусса, которому пришла в голову мысль поручить пересмотр партитуры Штраусу, в то время как Лотар Валлерштейн должен был предпринять переработку либретто. Штраус мечтал вдохнуть новую жизнь в одно из ранних произведений Моцарта. Музыкальная общественность была изумлена тем, что она услышала в апреле 1931 года в Венской опере (в разгар работы композитора над «Арабеллой»). То была смело осуществленная парафраза, с заново написанными частями, с обширными вставками музыки Штрауса, причем того Штрауса, который своей недавней оперой «Елена» пытался связать современность с миром античной Греции. Само собой разумеется, что музыкальная наука не может оправдать подобное вмешательство композитора. Раздаются легкие аккорды в стиле «Ариадны», слышатся упонительные ансамбли, пронизанные властным ритмом штраусовской музыкальной речи. Речитативы, слабое место оперы-*seria*, наполнены модернистскими переходами, в одном месте звучит музыкальная цитата из «Елены», вся партитура представляется заново сочиненной. Не остались незатронутыми и арии. Вновь введена предпосланная второму акту оркестровая интерлюдия в тональности *c-moll*, изображающая позднеромантическими красками чувства народа в отношении дракона. Также заново создан финал, основывающийся, впрочем, на мотивах Моцарта; он представляет собой мечтательный апофеоз в тональности *Es-dur*, написанный красками современного художника (последнее преклонение перед духом Моцарта). На фоне штраусовского оркестра выделяются все новые и новые, поразительные обороты хора и отдельных сольных партий.

В новом либретто Валлерштейна необузданно страстная Электра превратилась в жрицу Исмену, которая, правда, также когда-то любила Идаманта, но давно уже преодолела чувство любви и стала служительницей Посейдона. Ее неприязнь обращается не против одержавшей победу соперницы Илии, а против соединения греческого королевского сына с уроженкой Трои. Когда (у Моцарта) Электра застаёт любовников врасплох, она гневно шепчет: «О, какая неблагодарность!», в то время как Исмена (у Штрауса) гремит: «Позор для Греции!». Образ Исме-

ны, несомненно, бледнее образа Электры. По-видимому, изменение этой роли объясняется тем, что Штраус не хотел вторично заниматься в чужом произведении основательно разрешенной им проблемой Электры. Роль Идаманта, первоначально исполнявшаяся певцами-кастратами, была переделана Штраусом для сопрано; в результате в опере получилось не принятое в наши дни соотношение — три сопрановых партии против одной теноровой. Впоследствии, в период подготовки к венской «Неделе Моцарта» в 1941 году, композитор предполагал переделать роль Идаманта для тенора, но ему не удалось осуществить это намерение. (В те же годы он собирался, по предложению Грегора, переработать оперу Шпора «Иессонда», но эта работа была затем выполнена вместо него Германом Цильхером.)

Попытка музыкального примирения композиторов XVIII и XX столетий не удалась и оказалась заблуждением эстетическо-стилистического порядка, объясняющимся слишком большим субъективизмом. Хотя музыка Моцарта, с большой любовью подправленная Штраусом, и «звучит», но в такой обработке лишается внутреннего тепла. Она не уменьшает расстояние между Моцартом и современностью. Она увеличивает его.

ОПЕРА И ЛИТЕРАТУРА

Без правдивого, реалистического либретто опера не жизнеспособна. Главная опасность, угрожающая опере XX столетия, это — «литература», и Штраус на собственном опыте убедился в этом больше, чем кто-либо другой. Со времени оперы эпохи барокко композиторы мечтали о хороших, поэтических и вместе с тем близких к действительности либретто и во многих случаях были вынуждены сами превращаться в либреттистов. Многие великие мастера, в том числе Верди, Чайковский и Сметана, использовали либретто, литературная ценность которых была несравненно ниже созданной ими музыки. (Только Верди удалось к концу его долгой жизни найти в лице Бойто равноценного по духу сотрудника, который дал ему возможность написать «Отелло» и «Фальстафа».) Другие музыканты неустанно следили за современными писателями, надеясь получить от них сюжеты для своего музыкально-драматического творчества. Именно надеялись... поскольку очень часто старания композиторов, возлагавших надежды на современную литературу, приводили к противоположным результатам (если они не ограничивались приспособлением уже оправдавших себя театральных пьес): к созданию далеких от жизни, эстетствующих «опер, порожденных литературой» («Literaturoper»).

Достойно сожаления, что в решающий период своей жизни Штраус не проявил достаточной силы воли и не уберег свое оперное творчество от влияний неврастенического и мистического порядка. Попытки разрушить условные формы буржуазного театра привели его к новым условностям, еще более отдаленным от реалистической дра-

матургии. Поиски поэтических, красочных, сложных в психологическом отношении сюжетов, поддающихся музыкальному оформлению, завели его в сферу символических сказок и причудливой мифологии. Обе его большие оперы в стиле барокко, написанные в 1919 и в 1928 годах, в которых просвещенный композитор наполнил красотой и благозвучием аллегорический, замысловатый поэтический текст, были недоступны для понимания широкого круга слушателей. Они явно принадлежат к той категории оперного искусства, которая обречена на отмирание. Весьма показательны высказывания Гофмансталя, открыто заявлявшего о своей приверженности к такого рода «непонятному» оперному театру. «Будьте довольны, — писал он по окончании первой мировой войны, — что я вношу в Ваше искусство такие элементы, которые покажутся людям странными, вызовут известного рода отпор. Вы имеете слишком много последователей, стали слишком большим «властителем дум» и получили всестороннее признание; можете поворчать на меня за то, что я заставляю Вас вновь возиться с «Непонятым». Ведь все это своего рода ссуда под вкусы следующих поколений, так же как и все то проблематичное, что имеется в «Ариадне», и на что современные люди бурчат себе под нос недовольным тоном: зачем? к чему?..» В другом письме он выражал следующее, не менее далекое от действительности мнение: при восприятии новой большой оперы на сказочный сюжет не имеет такого уж большого значения это «отвратительное желание все понять» подобно тому, как понимается, что $2 \times 2 = 4$; важно «уловить нечто более высокое, причем тайна может остаться неразгаданной...» Такого рода соображения серьезно угрожали Штраусу потерей почвы под ногами. Только достигнув зрелости, автор «Дафны» избрал правильный путь, поставив Грегору условие: «Театр, а не литература».

Как же могли сойтись две такие противоположные натуры, как Штраус и Гофмансталь? Как мог естественный, жизнерадостный, земной музыкант искать тесного содружества с манерным, утонченным, далеким от реальной жизни Гофмансталем, который сам называл себя «поэтом, но не театральным писателем»? Что было общего у черпающего свое вдохновение в мире чистых эмоций, эстетству-

ющего, «сентиментального», в шиллеровском смысле этого слова, поэта, полуитальянца, полуавстрийца по происхождению, с баварским музыкантом, выходцем из народа, реалистом по взглядам и по своему отношению к действительности? «Нелегко приходится либреттисту, имеющему твердо установившиеся понятия и желания, если он к тому же еще и упрям», — жаловался однажды Гофман-сталь. В другой раз, в письме к Штраусу: «Я значительно более своеобразный человек, чем Вы предполагаете. Вы очень мало и поверхностно знаете меня. Вы не можете даже представить себе, к чему меня влечет...» Но, несмотря на различие характеров, они имели немало общего. Оба они выросли в атмосфере искусства, в двух соседних, прилегающих к Альпам, странах; оба получили широкое гуманитарное образование, открывшее им доступ ко всем богатствам мировой культуры; оба имели непосредственное отношение к театру. В жизни и творчестве Гофман-сталь также происходили постоянные изменения. «Электра» положила начало сотрудничеству со Штраусом. За ней последовали либретто к «Кавалеру роз», к «Ариадне», к «Женщине без тени». Для Рейнгардта он написал большие мистерии — «Каждый» и «Мировой театр». Он перевел на немецкий язык Кальдерона и заново инсценировал «Эдипа». Начав с лирических произведений, он перешел затем к прозе. За ранними драмами в стихах последовала пьеса «Тяжелый человек», и в качестве увенчивающего дело его жизни финала в 1925 году появилась трагедия «Башня». Ему принадлежат прекрасные слова, характерные и для творческого содружества со Штраусом: «Произведение поэта всегда стремится отразить все величие бытия». Реалистическая направленность этих слов нашла свое убедительное воплощение в венских музыкальных комедиях, написанных им для композитора в разные периоды жизни. В этих комедиях он не закрывал глаза на действительность и отрешался от мира грез.

Поэты слишком долго не уделяли внимания музыкальным драматургам. Большинство считало, что неблагодарная задача либреттиста унижает их поэтическое достоинство. Трудно было предполагать, что какой-нибудь выдающийся поэт согласится сотрудничать с оперным композитором. (Стефан Георге говорил, что совместная работа

над оперой, этой наиболее «вульгарной» формой театрального искусства, является «профанацией»). Правда, в данном случае оперным композитором был Штраус, и Гофмансталь считал, что «нечто большее, чем случайность», свело его с крупнейшим современным оперным композитором. Несмотря на то что поэт не был музыкально одаренным человеком, он обладал удивительным музыкально-драматическим чутьем. «Хотя мои познания в области музыки весьма ограничены, я все же вполне разбираюсь во всем, что имеет отношение к стилю произведения искусства», — писал он в 1924 году Штраусу. После прослушивания клавира новой совместно написанной оперы он писал: «Музыка «Елены» радует меня, как мне кажется, больше, чем какое-либо другое Ваше сочинение, и я чувствую, что я прав, хотя и не имею возможности правильно объяснить свои ощущения. Но, как бы мало слуха у меня ни было, я, по-видимому, обладаю каким-то пониманием существа музыки, и вчерашнее исполнение глубоко тронуло меня...» В своих неопубликованных заметках Штраус объяснял, что именно привлекало его в такой степени в Гофманстале. «Он не только обладал даром изобретать музыкальные сюжеты, но имел удивительное чутье, позволявшее ему угадывать, какой именно материал соответствует моей потребности в данном случае». Эта ясно выраженная способность чувствовать музыку выражалась у Гофмансталя в убеждении, что при создании оперного либретто его автор должен буквально «подлаживаться» к музыке с тем, чтобы последняя имела возможность выразить и то, что «нельзя выразить словами». Инстинкт поэта безошибочно привел его к тому музыканту, который мог лучше других выразить в звуках его слова и помыслы. В новейшее время один из знатоков в данной области, Бертольд Брехт, отмечал, что оперные либретто Гофмансталя очень подходят для сочинения музыки.

Заслуга поэта заключалась не только в том, что он написал для композитора ряд отличных либретто, которые сами по себе представляют поэтическую ценность и не нуждаются в музыканте для подтверждения их высокого художественного уровня. Первостепенное значение имеет тот факт, что поэтические слова Гофмансталя пробуждали музыкальное вдохновение. Удачные слова «вызывают во мне

очень сильный отклик!» — говорил Штраус. Его «поэмы для музыки» вызвали к жизни новые потоки звуков. «Необходимо, чтобы совместная работа приводила к полному единству...» Штраус писал музыку не к «Электре» или к «Кавалеру роз» вообще, а к произведениям именно Гофмансталя. Можно сказать, что психология поэта заметна в нотах, написанных композитором. Вполне понятно, что Штраус был доволен «своим милым Скрибом», которому он был обязан «лучшими в художественном и литературном отношениях либретто, появившимися со времен Рихарда Вагнера». Он всегда заступался за своего соавтора, даже когда речь шла об операх с трудным для понимания символическим текстом.

Многолетнее сотрудничество Штрауса и Гофмансталя представляет собой единственное в своем роде явление в истории музыкального театра, особенно если принять во внимание «жесткие требования» первого и не меньшую «беспощадность» второго. Вот, например, что писал композитор во время работы над большой оперой со сказочным сюжетом: «Прошу Вас не падать духом под влиянием моих критических замечаний; сужу по себе — ничто мне не бывает так полезно, ничто не действует более плодотворно на мое честолюбие и работоспособность, как резкая критика человека, суждению которого я придаю какое-то значение. Критика с моей стороны должна Вас уколоть, но не обескуражить...» Гофмансталь, в свою очередь, отвечал: «Настоящее сотрудничество двух зрелых людей было бы чрезвычайно редким явлением, если бы оба не проявляли доброй воли, серьезного отношения к делу и последовательности, как это делаем мы. Эти качества важнее, чем «талант», которым в наши дни наделен любой босьяк. (Само собой разумеется, мне приятно, что Вы продолжаете дорожить нашей совместной работой; это согревает меня и укрепляет нашу связь, так же как и вновь обнаружившиеся стороны Вашего таланта — легкость, остроумие...)» С особой теплотой поэт упоминал о сотрудничестве со Штраусом в письме ко дню шестидесятилетия композитора. «То, что Вы восемнадцать лет тому назад обратились ко мне, испытывая желание и потребность работать со мной, я считаю очень большим и важным событием своей жизни. Для меня было очень важно исполнить

это желание в меру отпущенного мне таланта, и, тем самым, удовлетворить и свою заветную мечту. Многое из того, что я создал в уединении своей юности только для самого себя, не думая о читателях, можно было бы назвать небольшими фантастическими операми и зингшпилями без музыки. Ваши пожелания поставили передо мною цель, не ограничивая при этом моей свободы. Вполне сознавая, что в одиночку человек не может создать что-либо вечное, я охотно учился на опыте старших поэтов, предпочитая их все еще живые произведения носившимся в воздухе «требованиям современности»... Вы не только признали все это, но и творчески, с одобрением восприняли мои труды, вдохнули в них новую, более значительную жизнь...»

Когда Штраус узнал о смерти своего друга, он отправил его вдове, Гертти фон Гофмансталь, трогательное, горестное письмо... «Этот гениальный человек, этот великий поэт, чуткий сотрудник, добрый друг, этот своеобразный талант! Никто не заменит его ни мне, ни музыкальному миру! Потомство воздвигнет ему достойный памятник, и память о нем будет всегда жить в моем сердце...»

*

Сотрудничество с Грегором уже не имело того равноправного характера, которым отличалась творческая дружба Штрауса с Гофмансталем. Переписка композитора с его новым либреттистом является ярким свидетельством изменившихся художественных и человеческих взаимоотношений. С одной стороны, музыкальный драматург с его основанными на опыте и знаниях требованиями, с другой стороны, поэт и знаток историко-мифологического театра, которому часто не хватало необходимой точности и полноты поэтического вдохновения и стихи которого не один раз вновь вводили Штрауса на уже пройденный путь вагнеровского пафоса. Уже при первой встрече летом 1935 года, когда возник план «Семирамиды», композитор возвысил голос: «Нет, так дело не пойдет! Не сердитесь на меня за откровенность: для того чтобы из нашей совместной работы получилось что-либо путное, Вы должны разрешить мне, опытному и поседевшему в труде классному наставнику, сопровождать Вас во время первых Ваших шагов по дорогам оперного искусства и время от времени

награждать мягким ударом розги...» Все чаще композитор предлагал своему сотруднику меньше употреблять «широковещательные фразы» и «меткие слова», меньше «почувствовать» и добиваться большего «единства стихосложения», еще большей «концентрации»... «Я вижу по тому, как Вы читаете стихи, что Вы слишком легко упиваетесь благозвучными словами, что отрицательно сказывается на содержании». Несмотря на то что Грегор приходил в замешательство от порой очень резкой критики (сам Штраус шутливо называл ее «жаргоном мастерового»), он все же всегда признавал правомерность руководства со стороны композитора: «Когда тебя направляет такая опытная рука, приходится подчиняться...» Все же совместная работа над тремя значительными операми была благополучно завершена.



Произведением, о котором упоминал в своем поздравительном письме Гофмансталь и в котором «требования современности» были, увы, в значительной степени упущены из виду, явилась его большая гуманистическая опера сказочного характера — «Женщина без тени». Это сочинение занимает исключительное, если не центральное место в творчестве Штрауса; оба автора стремились высказать в нем максимум того, на что были способны. И многие считают его наиболее выдающимся творением композитора. Но, благодаря тому, что все ресурсы ума и поэтического дарования Гофмансталя, вся сила его фантазии сосредоточились в данном случае в сфере литературной мистики и символики, единство взглядов либреттиста и композитора, основывавшееся до этого на глубоком, постоянно укреплявшемся доводами разума и все возраставшем взаимопонимании, оказалось нарушенным (о чем уже сожалел Ромен Роллан). Вскоре выяснилось, что изобиловавшее мудрствованиями либретто Гофмансталя чрезвычайно затрудняло непосредственное понимание действия. Неискушенный слушатель, предварительно не изучивший содержания оперы во всех деталях, оказался бы не в состоянии понять драматургическую основу спектакля. Даже если ему и удастся как-то разобраться в столь странной сценической ситуации, он не сможет освободиться от ощущения, что грани-

цы допустимого для оперы нарушены, что композитор, выказывая своего рода презрение к смерти, оказался вынужденным наперекор либретто пробиваться сквозь чащу на дорогу, которая проходит через высокий горный хребет. Поэт предпочел восхвалять «человечность» при помощи красивых, но по-фаустовски мистических метафор вместо того, чтобы вдохнуть в нее сценическую жизнь. В результате Штраус впервые в своей жизни очутился на краю пропасти, через которую нелегко было навести мост для недостаточно подготовленных слушателей эпохи, начавшейся после первой мировой войны.

Нельзя сказать, что сущность идейно-гуманистического содержания «Женщины без тени» представлялась Штраусу заманчивой. Скорее можно предполагать, что обстоятельства вынудили его согласиться с предложенным ему сюжетом. По-видимому, и Гофмансталь с большими колебаниями шел на уступки композитору, и то лишь в отдельных случаях. Много прошло времени и немало было затрачено трудов, пока представители двух в корне различных миров настолько сблизились, чтобы понять друг друга.

Вскоре после премьеры «Кавалера роз» Гофмансталь, отвечая на просьбу о новом либретто, дал понять, что он имеет в виду «сюжет фантастической пьесы в трех актах, с простым содержанием, с ярко очерченными контрастами и краткими, ясными окончаниями отдельных актов; все в целом довольно мрачно, но не монотонно». Первые конкретные упоминания о новом либретто встречаются в записной книжке поэта конца февраля 1911 года и в письме, датированном мартом того же года, в котором он впервые делился своими планами относительно «Ариадны». «Мне мерещится нечто особенное: волшебная сказка, в которой друг другу противостоят двое мужчин и две женщины... одна из них волшебница, вторая — земная, причудливая женщина с очень хорошей душой, но непонятная, своенравная, властная и все же симпатичная... Все в целом — очень пестрая картина — дворец и хижина, священники, суда, факелы, скалистые горы, хоры, дети... Все это вместе взятое мешает моей работе; все проекты «Каменного сердца» отошли на задний план после появления этих более светлых и более радостных замыслов. Кстати

сказать, все то, что мне мерещится, находится в таком же отношении к «Волшебной флейте», как «Кавалер роз» к «Свадьбе Фигаро»... Первоначально Гофмансталь предполагал сделать главными действующими лицами одного «венского портного-штопальщика и его красивую недовольную жену», причем эти «персонажи из низших слоев общества» должны были говорить на народном наречии. К сожалению, эта мысль отпала, как только началась работа над либретто, и предпочтение было отдано другому варианту символического характера.

Итак, уже здесь была подана реплика о «Волшебной флейте» Моцарта. Гофмансталь как-то сказал, что атмосфера, царящая в «Женщине без тени», близка по своему героическому духу «Фиделию» или «Волшебной флейте». В свою очередь Штраус отметил, что опера является продолжением последнего театрального произведения Моцарта. Действительно, и в сюжете и в музыке этой оперы, прославляющей внутренний мир человека, имеются отдельные элементы, связывающие творение Штрауса, минуя Вагнера, с миром «Волшебной флейты». Так же как и в сказочном либретто Шиканедера, житейские, земные интересы, сила инстинкта сталкиваются со сверхъестественными явлениями. Демоническая сила (в «Женщине без тени» — Кейкобад) пользуется в своих целях антагонизмом двух миров: люди должны пройти через испытания. Гофмансталь обременил наивную сказку философским балластом (несколько приукрасив ее литературное оформление модернистским орнаментом, отчего она, впрочем, стала только более путаной). Сравнение с «Волшебной флейтой» обнаруживает слабые стороны «Женщины без тени». В то время как там все безрассудное обретает смысл, здесь все осмысленное, психологически продуманное превращается в бессмыслицу.

Таинство материнства и «тень», как библейский символ плодovitости, составляют сущность содержания оперы, в которой воспеается супружеская любовь, превозносятся жена и мать. Плодовитость получает нравственное истолкование: без человеческого очищения не может быть благодати над любовным союзом — очищение в данном случае, в соответствии с философией Шопенгауэра, равносильно состраданию. Сострадание сближает императри-

цу с красильщиком Бараком, но она не может решиться на спасение возлюбленного от рока, а также и приобретение своего личного счастья ценой разрушения брака трудолюбивой супружеской четы. Поэтому она не произносит того решающего слова, при помощи которого «тень» жены Барака должна перейти к ней. Опера заканчивается ликованием «неродившихся», будущих детей, которые должны будут произойти на свет от союза счастливо воссоединившихся императора и императрицы, красильщика и его жены. Они, дети, составляют смысл существования. Об этом говорят сторожа, расходящиеся ночью по улицам в конце первого акта.

О вы, супруги, страстными объятьями
Для мертвых строите вы мост над пропастью,
Им открывая дорогу в жизнь,—
Благословенна ваша любовь!

Для того чтобы описание человеческих взаимоотношений представило общий интерес, надо было сделать содержание сказки динамичным, создать чередующиеся яркие сценические эпизоды. Гофмансталь (использовавший сюжет оперы одновременно и для создания прозаического сочинения) черпал вдохновение в самых разнообразных литературных источниках, среди которых можно назвать сказки из «1001 ночи», индийские, персидские, китайские сказочные мотивы, а также сказки братьев Гримм, Раймунда, Новалиса и даже написанную им самим в молодости «Сказку 672 ночи». Грегор обнаружил в одной из ближневосточных саг Рюккерта конфликт, поразительно сходный с конфликтом между двумя неравными по социальному положению супружескими парами, лежащим в основе либретто «Женщины без тени». Все же содержание оперы, состоящей из трех актов и одиннадцати сцен, перенесенное автором в одно дальневосточное островное государство, является целиком плодом фантазии Гофмансталя.

В погоне за экзотикой поэт разменялся на мелочи, увяз в дебрях туманного субъективизма, хотя и нельзя отрицать красоту его языка. Зрителю он не только не облегчил, но, наоборот, затруднил понимание текста. Он погрузился в мир этических идей Гёте, в мир сказочных фанта-

зий, в фантазмагорию продолжения «Волшебной флейты» и второй части «Фауста» (Ганс Мейер показал на конкретных примерах влияние Гёте на Гофмансталя в данном произведении — образ кормилицы навеян Мефистофелем, император напоминает Фауста, хор «неродившихся» как по содержанию, так и по поэтической форме почти аналогичен заключительному хору второй части «Фауста»). По-видимому, недостаточная отчетливость основной художественной идеи сказочной оперы не смутила Штрауса. «Именно там, где кончается Понятное, начинается истинное царство музыки, которая всегда является выражением Безмерного, — высказался он в 1935 году в беседе с одним журналистом. — Там, где поэт вынужден подбирать слово за словом для того, чтобы сделать свою мысль понятной, композитор может выразить все в одном аккорде, больше того, при помощи звуков он может высказать то, что всегда останется недоступным для человеческой речи». Во время беседы он затронул и вопросы, связанные со спорными местами текста новой оперы. «Мне часто приходится слышать, что многое трудно понять — мы этого не понимаем! Действительно ли это так трудно? Мне кажется, что на самом деле все очень просто: император, который должен окаменеть, женщина, не имеющая тени, — все это показывается на сцене и вполне может быть понято...»

После того как поэт и композитор решили приступить к работе над новой оперой, Штраус со свойственной ему стремительностью начал торопить своего соавтора. Однако только осенью 1912 года Гофмансталь сообщил своему другу, что опера, наконец, всецело поглотила его и что он только теперь по-настоящему совладал с сюжетом, с каждым эпизодом, с каждой картиной... Штраус от души его поздравил. Встреча обоих авторов «при свете луны между Сан-Мигеле и Больцано» оказала благотворное влияние на дальнейшее созревание плана. Прошло еще полгода; балет «Легенда об Иосифе» был уже почти закончен, а композитор все еще не получил ни одной страницы либретто. Он вновь предложил поэту встретиться в Италии, но тот запросил пощады: «Ради бога не будьте нетерпеливы... Вы не только подвергнете испытанию мои нервы, но и повредите работе» (1913). Наконец в апреле 1914 года

Штраус получил по крайней мере часть текста. «Он просто чудесный, такой концентрированный и цельный, что я даже не могу себе представить, как можно было бы вычеркнуть или изменить хотя бы одну точку. Теперь дело за мной: я должен найти новый, простой стиль, который дал бы мне возможность довести до слушателей в полной неприкосновенности и ясности Ваше красивое поэтическое произведение» (из письма к Гофмансталу). Шестнадцать дней спустя он писал: «Начало уже готово, и ария императора получилась оживленная и удачная. Понемногу я вхожу во вкус стиля и мелодики...»

Вскоре после начала работы первоначальное суждение подверглось пересмотру: Штраус предложил упростить начало оперы и произвести некоторые сокращения. Гофмансталь согласился с его предложениями, но просил не забывать, что «императрица является главным действующим лицом и ее судьба — это основная движущая сила всей пьесы. Хотя красильщица и ее муж играют значительную роль, но дело собственно не в них, и их участь зависит от судьбы императрицы». В течение четверти года набросок клавира первого акта, являющегося первоосновой «сказки», был закончен.

Тем временем подоспел и текст второго акта, «акта испытаний», и Штраус не скупился на похвалы: «Во всяком случае ничего более прекрасного и законченного. Вы за свою жизнь не написали, и я считаю своей заслугой, что способствовал этому нашей совместной работой. Надо надеяться, что моя музыка будет достойна Вашего прекрасного поэтического произведения». В октябре, в разгар работы, он извещал поэта, что «сольная сцена закончена, и музыка получилась душевной. Удался также эпизод с императором, правдива и оживленна и сцена пира у Барак... Все очень разнообразно... Вы действительно создали шедевр». Как видно, Штраус был доволен своим трудом. «Второй акт закончен в соответствии с программой и, как мне кажется, он получился недурно...» В свою очередь Гофмансталь, которого иногда одолевали сомнения в том, сможет ли его оторванное от жизни либретто пробудить у Штрауса вдохновение, был очарован красотой музыки. («...Если бы мне пришлось иметь дело с другим, менее знаменитым, но более близким моему сердцу и более род-

ственным мне по духу композитором, — писал он в 1914 году Эбергарду фон Боденхаузену, — я чувствовал бы себя лучше...») В письме к тому же Боденхаузену читаем: «Штраус (был) у меня и сыграл первый и второй акты «Женщины без тени» — ему удалось написать совершенно изумительную музыку». В беседе с композитором он выразил мнение, что это была «самая значительная и обнадеживающая из всех наших совместных работ».

Тучи надвигавшейся войны омрачили горизонт Европы, и Штраус невольно чувствовал приближение социального кризиса, приведшего человечество к катастрофе. Им овладела душевная усталость, своего рода творческая депрессия. Гофмансталь пытался подбодрить своего друга, старался оправдать в его глазах свое произведение. На какое-то время композитор обратился к другим делам, занялся «Альпийской симфонией», новой редакцией «Ариадны», дополнением музыки к спектаклю «Мещанин во дворянстве». Гофмансталь также был отвлечен в это время военно-дипломатической служебной деятельностью, связанной с частыми командировками. Он утешал Штрауса тем, что «существует очень подробный черновик третьего акта с большим количеством текста. Он будет красивым и коротким и закончится мощным подъемом, в котором предвосхищены чудовищные переживания этого года, обрушившиеся на нас». Полгода спустя он писал: «Этот акт Вас обрадует, он музыкальный, разнообразный, яркий и короткий». В апреле 1915 года композитор имел перед собой уже все либретто полностью. «Ваш третий акт великолепен: язык, внутреннее построение, содержание — все в равной степени замечательно». Во время сочинения музыки Штраусу показалось, что этот головоломный заключительный акт слишком беден текстом. Он обратился с просьбой написать дополнительно еще несколько строк для задуманных им новых лирических номеров. Между обоими партнерами вновь завязался горячий спор относительно того, как добиться возможно большей убедительности формы: Штраус на этот раз заботился о том, чтобы и текст и идейное содержание были как можно более понятными, не имея при этом возможности смягчить констатированное им самим «крайнее обострение» музыкальных выразительных средств. Гофмансталь в это время мечтал об абсолютной

красоте музыкального звучания, мережившегося ему как некое «серебристое ликование». Наконец, в июне 1917 года композитор осилил большую и трудную задачу и закончил эту весьма расширившуюся партитуру, писавшуюся в «полные горя и забот годы войны». Семь лет прошло с тех пор, как опера была задумана. С премьерой он не торопился и считал, что в это военное время можно потерпеть. «Руководствуясь чисто художественными соображениями, я твердо решил, что премьера состоится только после наступления мира».

Музыка «Женщины без тени» по своей изобретательности, техническому совершенству, драматической силе и одухотворенности, несомненно, является новой ступенью на творческом пути композитора. Произведение, насыщенное таким изобилием полнозвучной, широким потоком несущейся музыки, текущей словно «золотой мед из темных сот», представляло собой новую вершину его творчества. Ему удалось добиться того, что «музыка и поэзия действительно пошли рука об руку». По своему гуманистическому духу «Женщина без тени» оставила далеко позади и блеск театрального эффекта «Саломеи», и убедительность популярного «Кавалера роз». Тем более достойно сожаления, что эта музыка была вынуждена блуждать в метафизическом лабиринте драмы Гофманшталя. Штраус стремился осуществить синтез стилей «Электры» и «Ариадны», можно даже сказать Вагнера и Моцарта. В самом деле, он привел к общему знаменателю опыт всех прежних произведений и создал на этой основе превосходящую их по форме пьесу. Стил «Ариадны» был применен только в качестве интересной детали, в качестве контраста. (Композитор ставил себе целью «изобразить внешний мир силами камерного оркестра в духе «Ариадны», а более сгущенную земную атмосферу — при помощи большого оркестра».) В основном это — «большая опера». Это прежде всего видно из финалов актов, завершающихся большими ансамблями. Последний акт, начинающийся трогательным дуэтом «Мне доверено», отличается такой широкой, полнозвучной, все более усложняющейся полифонией, какую не приходилось слышать со времен «Гибели богов». Величественно звучат голоса вновь соединившихся двух пар, сливающиеся с голосами хора. Все же чувствуется, что при

работе над этим актом энергия композитора заметно ослабла, и он закончил его не без усилия.

Как пластичны музыкальные образы этой оперы! Сколько мелодической и ритмической энергии обнаруживается в необыкновенно чеканных мотивах Кейкобада, сокола, императора и других действующих лиц! Музыка пробивается сквозь тьму и заливают все своим расточительным светом. Особенность партитуры — в умении выразить таинственность, характерные приметы волшебного царства, на фоне которых разыгрываются события. Как приятно звучат пение красильщика, человека из народа, вдохновенный любовный гимн императора, хор сторожей! Сколько смелости в гармоническом и инструментальном оформлении характеристик кормилицы и вестника духов, в хоре «неродившихся»! Насколько музыка «источника жизни», грозы, сцены обольщения и окаменения предельно иллюстративна по своему характеру, настолько же она глубоко содержательна в других местах. Это чувствуется в восьми симфонических интермедиях, где шумный блеск увеличенного оркестра (с многочисленными ударными инструментами, китайскими гонгами, ксилофоном, челестой, органом и стеклянной гармоникой) сменяется нежными красками концертино, на фоне которого выделяются солирующие скрипки и виолончель. Захватывающее впечатление производит бешеная ярость звучаний медных инструментов в духе «Электры» рядом с прозрачными как стекло, свежими как ночная прохлада, обаятельными камерными мелодиями. Новаторство композитора сказывается также и в смешении разнородных музыкально-драматических элементов. Так, например, в партии кормилицы он предпринял попытку «вновь оживить стиль и темп старинного речитатива сессо, который нежно оттеняется оркестровым сопровождением, состоящим большей частью из соло отдельных инструментов». Изобретательность этого искусства выражается, кроме того, в абсолютной прозрачности и ясности форм, в музыкальной архитектонике пятикратного деления второго акта — решение, которым Штраус все же никогда не был полностью удовлетворен. Музыка значительно выше эстетствующего литературного текста. Лучше позабыть о нем. Лучше придерживаться простых человеческих образов «из мира Кейкобада». Но возможно ли это?

Уступил ли Штраус, когда в последние годы жизни, используя ограниченные средства звучания, создал фантазию для оркестра на наиболее красивые темы этого произведения?

Премьера его подлинно «большой» и «романтической» оперы, состоявшаяся в октябре 1919 года вскоре после окончания разрушительной «проклятой войны», в разгар послевоенных хозяйственных трудностей, превратилась благодаря блестящему коллективу Венской государственной оперы (под управлением Шалька) в значительное событие. Это был первый шаг вновь назначенного директора Венской оперы Штрауса. Большинство критиков видело в великолепной этической музыкальной драме своего рода итог обширной творческой деятельности композитора, произведение величайшей силы духовного и эмоционального воздействия. Последовавшие затем постановки в других немецких театрах далеко не соответствовали праздничному стилю произведения, и Штраус был вынужден признать, что было «большой ошибкой» доверить средним и небольшим театрам сразу после войны постановку этого спектакля, трудного для исполнителей и сложного по сценическому оформлению». Способные коллективы оперных театров Берлина, Дрездена, Мюнхена и других больших городов не могли отказаться от постановки произведения, которое уже давно завоевало восхищение знатоков и представляло широкое поле деятельности для известных дирижеров, прославившихся исполнением предшествующих опер Штрауса, а также для таких театральных художников, как Роллер, Аравантинос, Зиверт.

В 1931 году Венский дирижер Краусс сделал из сцены в доме красильщика во втором акте два самостоятельных эпизода. В 1939 году, когда опера была включена в репертуар Мюнхенского фестиваля, Штраус решился заново оркестровать сцены «сторожа порога». Позднее, в 1954 году в Штутгарте средний акт был сжат до четырех картин. Оба автора отдавали себе отчет в ограниченности силы воздействия «Женщины без тени» в годы послевоенного кризиса немецкой культуры, хотя Гофмансталь и высказывал в 1915 году уверенность в том, что «после этой войны — прежде всего в Германии — создастся благоприятная атмосфера для понимания как самой темы, так и всего

этого произведения в целом». Однако уже в 1918 году Штраус заявил, что «пьеса сама по себе хороша, хотя она и выше уровня современного культурного общества, по крайней мере той его части, которая заполняет театры...»

Довести гуманистическое миролюбивое содержание оперы до сознания людей, нашедших дорогу в музыкальные театры в новое время, явилось бы почетной задачей. «Слушай внимательно, это звучит человечно!»

*

«Женщина без тени» и «Египетская Елена» родственны по духу. Гофмансталь вновь нашел в мировой литературе и в мировой истории сюжет, вызывавший к романтическим волшебным средствам музыки. «Начиная с 1920 года в моей фантазии вырисовывается неуловимый, сверкающий как струящаяся вода сюжет, группа образов...» И с присущей ему несравненной манерой поэт рассказывал: «В ту ночь, когда греки ворвались в пылающую Трои, Менелай должен был найти в одном из охваченных пожаром дворцов свою жену и, по-видимому, вынес ее из рушившихся стен города. Эта женщина, его любимая похищенная Парисом супруга, была причиной возникновения войны, этих ужасных десяти лет осады Трои, вызвавших смерть множества мужчин, причиной этого пожара. Вместе с тем она была вдовой Париса и подругой десяти или двенадцати других сыновей Приама, тоже убитых или умиравших от полученных ран, следовательно, она была также вдовой и этих десяти или двенадцати молодых принцев! Какая совокупность обстоятельств для супруга! Она превосходит фантазию и вместе с тем является предметом зависти любого драматурга: ни одно литературное произведение, даже если бы его написал Шекспир, не могло бы с ней сравниться. Я уверен, что Менелай молча отнес эту женщину, продолжавшую оставаться первой красавицей мира, на свое судно. Что произошло потом — осталось неизвестным. Несколько лет спустя сын Одиссея путешествовал в поисках исчезнувшего отца по Греции. Он попал и в Спарту, где во дворце встретил Менелая, благородного, гостеприимного спартанского царя, «прекрасного как бог», встретил Елену, хозяйку этого дворца, более прекрасную, чем когда-либо, царицу этой мирной страны. Невольно

хочется узнать, что же между тем произошло? Что пришлось пережить супругам за время, отделяющее памятную ночь в Трое от спокойной жизни, которой они наслаждались в Спарте?.. Что дало возможность супружеской чете вновь начать мирное, озаренное солнцем совместное существование?.. В этом и заключается сюжет — если только удастся обратить на пользу любопытство, — возможно лирический, взывающий к музыке (последнее мне не сразу пришло в голову...)».

Как отнесется Штраус к идее такой большой мифологической оперы, идущей по следам Сальери, Глюка и Оффенбаха? Не проявит ли он, после вполне обоснованных возражений, вызванных либретто «Женщины без тени», инстинктивную настороженность к рецидиву драматургической симфонии Гофмансталь? Разве его не должны были смутить многоречивые словесные излияния мудрствующего поэта, имевшие единственной целью сделать его новый, сложный литературный замысел приемлемым для композитора?

Когда весной 1923 года Гофмансталь впервые рассказал Штраусу о сюжете «Елены», она представлялась ему в совершенно другом виде: «Я не перестаю размышлять о несколько двусмысленной и дерзкой комедии в позднеантичном вкусе, с многочисленными диалогами и речитативами, красивыми церемониями, празднествами и торжествами». Он мечтал склонить композитора к «оперетте» в более высоком смысле слова, в «значительно более легком стиле, чем «Ариадна». Потом поэт избрал более сложную для понимания форму трагического мифа и познакомил Штрауса с ходом событий. Последний ухватился за эту мысль. После прозаического «Интермеццо» его вновь увлекала перспектива создания большой, полной мыслей оперы. В написанной Гофмансталем перед постановкой вымышленной беседе композитор восклицает: «Да, это опера! Не знаю, как для кого, но для меня это подходящий сюжет... Вы еще никому о нем не рассказывали?..» Такое непонимание сущности этого туманного мифологического оперного сюжета буквально трагично!

Гофмансталь использовал для своего сценария множество источников — четвертую песню «Одиссеи» Гомера, историка Геродота (утверждавшего, что Елена пересели-

лась из Спарты в Египет), Эврипида и Штезихора с их версиями о двух Еленах. Совсем недавно Шу установил еще один античный источник, использованный поэтом — два стиха из «Лизистраты» Аристофана. Эврипид подошел к делу наиболее серьезно. Для него Менелай — это истинно трагический образ, и для того, чтобы избавить его от душевных мук, драматург сводит его с призраком Елены, в то время как настоящая, живая Елена, якобы невинная и верная Менелая, с нетерпением ожидала его в египетской крепости. Как опытный и образованный репаратор старины Гофмансталь окутал избранную им тему мифологическим мраком. У Гомера он заимствовал волшебный напиток, дарующий забвение, у Эврипида — мысль о призрачной Елене и с помощью египетской волшебницы Аитры взял на себя превращение Елены троянской в Елену египетскую. Менелай (в опере он называется Менелас) находит наконец в лице настоящей Елены неразрывно связанную с ним бесчисленными страданиями супругу. Обрадованный тем, что вновь обладает ею, счастливый герой увозит соблазнительную героиню на родину. Запутанные психологические происшествия, приводящие в конце концов к воссоединению супругов, и составляют содержание поэтического произведения Гофмансталя, обремененного значительным мифологическим и психологическим балластом.

Минимальное требование, которое следует предъявлять к содержанию оперы, должно заключаться в его общепонятности без предварительного прочтения либретто. Что же можно сказать в том случае, когда даже при знакомстве с полным текстом или с его кратким изложением действие оперы остается непонятым? Зритель хочет, чтобы ему все было ясно и чтобы изображаемые на сцене события были прежде всего наглядны. («...Либретто ... должно быть так сочинено, чтобы сюжет в главных чертах был... понятен, ясен почти без подмоги слов...» — писал Серов). Здесь же все основывается только на намеках, ничто не доведено до конца. Мифология является лишь декорацией. Внутренняя драма двух людей, в которой собственно и заключается суть вопроса, растворяется в пустяках, еще более запутывающих ход событий. Коренная ошибка слабого в драматургическом отношении текста заключается

в том, что в нем делается попытка не только показать миф, но и истолковать его, причем действующие лица освобождаются от оков мифологии и начинают философствовать на вполне современном языке (сам Гофмансталь считал, что либретто «Елены» является лучшим поэтическим произведением, когда-либо написанным им для музыкального переложения, для оперы). Значительные недостатки имеются также и в соотношении обоих актов. Первое действие разыгрывается во дворце Аитры, и зрители делают-ся свидетелями возобновления любовного союза Елены и Менелая. Так как это воссоединение произошло при помощи волшебного напитка, оно нуждается еще и в соответствующем обычаям подтверждении, и этой цели служит второе действие, происходящее в пальмовой роще у подножья Атласа. Если первый акт все же по-своему красочен и динамичен, то во втором чувствуется драматургическая беспомощность Гофмансталя. Даже самая благозвучная музыка, которая, кстати сказать, от начала до конца находится в прямой зависимости от Вагнера, не в силах сгладить многочисленные несоответствия логического и психологического характера, обнаруживающиеся на каждом шагу. Правдоподобно звучит один только финал, в котором после всех сомнений, разочарований и испытаний прославляется честный брак. Штраус особенно приветствовал решение «соединить Елену и Менелая окончательными узами, в соответствии с обычаем», от которого отказались Эврипид и Гёте. Такие выдумки Гофмансталя, как «все-знающая раковина», свободные эльфы (символ «критического подсознания»), пустынный-шейх Альтаир и его тоскующий сын Да-уд (роль, которую композитор первоначально предназначал для сопрано), лишь усиливают нереальный характер либретто. Когда Штраус впервые ознакомился с содержанием «Елены», он справедливо заметил, прочитав первый акт: «По-видимому, на этом все заканчивается? Что еще может произойти во втором акте?»

В период возникновения «Елены» сотрудничество между Штраусом и Гофмансталем было особенно тесным и сердечным. Они понимали друг друга на всех этапах работы. По словам поэта, работа над текстом оперы доставляла ему «столько же труда и усилий, сколько и удовольствия». В свою очередь композитор писал, что «поздрав-

ляет себя с таким особенно подходящим для музыки либретто»; сочинение музыки «большей частью идет само собой» и «невероятно быстро».

Уже осенью 1923 года, после поездки по Южной Америке, Штраус приступил к новому произведению. «Я уже начал набрасывать музыку к «Елене»; особенно меня радуют такие эпизоды, как «В ту единственную ночь» или небольшой дуэт «Я сбегая и принесу бутылочку», — они действительно созданы для музыки!.. *Vederemol* Прошу Вас, продолжайте дальше в том же великолепном стиле...» Работа шла вперед с огромным подъемом, однако вскоре композитор выдвинул ряд возражений, продиктованных здравым смыслом. Вот что он писал Гофмансталу в конце 1923 года: «Я провел три дня в постели и за это время, как мне кажется, понял основную ошибку, допущенную в первом акте, начиная со второго выхода Менелая и до рассказа Антры. Как бы психологически тонко все это ни было Вами придумано и обосновано — это ведь не драматический спектакль и может вылиться в очень скучную музыку...» Дальше в письме делались конкретные предложения, направленные на усиление драматического действия. Не очень нравились Штраусу и сцены с эльфами, хотя он и подумывал о «нескольких изящных хорах эльфов и духов» и даже о «красивых балетных номерах». В июле 1924 года он сообщал, что «набросок первого акта «Елены» закончен, причем с удачным и динамичным финалом. Я не переставая продолжаю работать над оперой и буду Вам благодарен за каждое замечание и предложение».

Другие работы и уход с поста директора Венской оперы обусловили полугодовой перерыв, но даже и после этого композиция как следует не подвигалась вперед. В июне 1925 года, возвратившись из поездки по Испании, во время которой он надеялся «набраться в Гренаде вдохновения для создания образа князя пустыни», Штраус должен был сознаться: «С «Еленой» дело не ладится; я застрял на сцене появления Альтаира и не могу продвинуться вперед... Очень трудно придумать для появления сыновей пустыни такую музыку, которая была бы достаточно характерна для слушателей 1925 года, не впадая при этом в так называемый реализм типа «Саломеи» или даже в

эксцентризизм современных модернистов, приемлемый только для американских ушей. Надеюсь, что я преодолёю это препятствие!» 1 мая 1926 года партитура первого акта была закончена, и после путешествия по Греции началась, наконец, работа и над трудным вторым. Гофмансталь предложил закончить оперу соединением Посейдона с Аитрой. Но Штраусу такой вариант, при котором «в самом конце второстепенное действующее лицо внезапно выдвигается на первый план», показался мало удачным. По совету Фрица Буша было решено закончить оперу большим музыкальным апофеозом-дуэтом любящей пары. После больших трудов и стараний в сентябре 1927 года пришло сообщение об окончании оперы: «После долгих колебаний, исправлений, переделок, изменений и всего того, что сопутствует приятным родовым мукам, получилось очень красивое, блестящее и все же простое окончание».

«Елена» была задумана как произведение, выдержанное в стиле зрелого классицизма. «Моя музыка, — говорил Штраус, — придерживается благородного греческого направления, примерно такого, какое мерещилось Гёте, когда он изображал греков в своей «Ифигении». Она приближается к «идеалу греческой красоты», очищенному Гёте и Винкельманом». На деле получилась далекая от античности модернистская парафраза подлинного эллинизма, близкая по стилю причудливой «Женщине без тени», родственная «Легенде об Иосифе», далекая от одухотворенного, светлого мира «Ариадны». Даже одежды Елены напоминают не древнегреческие одеяния, а складки буржуазного платья и, поскольку она имеет душу, последняя обязана своим происхождением романтическому, северному воображению. Ее ближайшая родственница — это сказочная императрица из оперы «Женщина без тени»; в обоих случаях показано нарушение супружеской верности, не выдержавшей испытаний. Роковой символизм царит в стране Аитры, как и в империи Кейкобада.

Нет ничего греческого и в напыщенном пафосе музыки, пылающей яркими экзотическими красками. Она «по-штраусовски» превосходна, но (это надо сказать) пышность ее красок лишена той просветленности и окрыленности, которые так характерны для подлинного греческого искусства. По собственному, несомненно, ироническому замечанию

композитора, эта музыка «мелодична, благозвучна и, к сожалению, не ставит перед слушателями ни одной проблемы, выходящей за пределы общепринятых традиций XIX столетия...» Эти слова лучше всего свидетельствуют о том, насколько композитор отдалился от своей первоначальной «легкой» концепции.

Опера, в которой преобладают музыка и пение... По-видимому, либретто «Елены», которое Штраус всегда с таким удивительным упорством защищал от нападков, прельщало его в тот период жизни главным образом тем, что давало возможность создать напевные мелодии, потоки *bel canto*. Такие широко разливающиеся кантилены, как сверкающий, плавно взмывающий вервьс монолог Елены «Вторая брачная ночь» (в тональности H-dur) или эффектный заключительный дуэт второго акта, свидетельствуют о стремлении композитора выдвинуть на первый план вокальные партии, пение. Это позволяет говорить о начале нового периода в творчестве — несмотря на то, что многое здесь по манере изложения и по напевности напоминает более ранние произведения (финал «Саломеи», отдельные написанные в стиле оперы-серия части «Ариадны», третий акт «Женщины без тени») и Вагнера. Музыкальные картины отличаются роскошью и пленительной красочностью. Не искрящийся лиризм (как мыслил Гофмансталь, полагавший, что характер музыки оперы в целом должен представлять собой нечто среднее между изяществом и праздничностью), а безудержное гимническое воспевание красоты является отличительной чертой музыки «Елены», причем к ее характерным особенностям относится также и лирический оттенок речитатива. Торжествует трезвучие либо в чистом виде, либо завуалированное. Плоское благозвучие, основанное на мелодическом и гармоническом застое, распространяется с того момента, когда над спокойными аккордами E-dur раздаются звуки сладостного соло валторны, возвещающего «пробуждение Елены». Тонко стилизованные мелодии Анитры, многообещающая начальная сцена, прелестный эпизод с начинающей засыпать Еленой в первом акте производят чарующее впечатление своей кокетливой грацией. Во всех этих эпизодах сохранилось еще кое-что от первоначального «изящного» замысла. Но стоит только Елене появиться на сцене, и не-

медленно все подчиняется чисто нибелунговскому пафосу, который достигает своего апогея в напоминающих Тристана мудрствованиях Менелая. («Вы считаете, что это напоминает Вагнера? Да — но только это греческий Вагнер...») Кульминационной точки вагнеровское влияние достигает в мощной во всех отношениях траурной музыке. Все остальное — изображение бури, надуманные эпизоды с эльфами, написанная в восточном духе картина пустыни с происходящим в ней волшебством — представляет собой разные по удельному весу части произведения, в котором нельзя не заметить наметившегося ослабления вдохновения. То, что, по-видимому, должно было выражать более серьезные авторские замыслы, на деле звучит по-театральному гладко и поверхностно. Многие в этой со времен «Гунтрама» наиболее эклектической оперной партитуре производит показное впечатление. Можно с уверенностью сказать, что по сути дела музыка оперы более близка по духу Мейерберу, нежели Глюку и даже Оффенбаху.

Был ли Штраус вполне уверен в успехе своей «Елены»? «...Хочу надеяться, что эта опасная Елена, вызвавшая убийственную Троянскую войну, уделит кое-что из тех радостей, которыми она, по преданию, щедро одаряет всех окружающих, и обоим авторам этой оперы, являющимся толкователями судеб, постигших ее после гибели Трои», — сказал композитор в заключение беседы с представителем Венского радио перед премьерой. Музыкальная общественность всего мира, после смерти Пуччини находившаяся всецело под обаянием оперного творчества Штрауса, с большой надеждой ожидала появления на сцене нового произведения. Два города — Вена и Дрезден — во главе со своими примадоннами настойчиво и взволнованно боролись за честь первыми осуществить на своих оперных сценах новую постановку, вызывая «гнев» легкомысленного по части обещаний композитора. В конце концов предпочтение было отдано Дрезденской государственной опере, где в июне 1928 года и состоялась торжественная премьера под управлением Буша. (Первое представление оперы в Вене последовало немедленно после дрезденской премьеры под управлением Штрауса.) В дальнейшем героическая и загадочная «Елена» снискала себе преходящую славу лишь на немногих крупных оперных

сценах. В 1933 году Краусс осуществил в Зальцбурге силами Венской государственной оперы новую постановку, в которой была сделана попытка путем объединения эпизодов, связанных с партией Да-уда, и некоторых перестановок сделать более ясным и динамичным несколько вялый второй акт. Впоследствии, при постановке оперы в Берлине и в Мюнхене (где второй акт был разделен на две картины), Зиверт стремился осуществить не увенчавшуюся успехом попытку упростить сложные аллегорические события либретто, сделать их более реалистическими и наглядными.

Для «Елены» характерен необыкновенный разлад между необарочным стилем музыки и путаным, не особенно увлекательным содержанием античной по теме психологической драмы. Поэтому она и промелькнула в оперном творчестве Штрауса как призрак.

СЛОВО И ЗВУК

Почти все произведения, созданные Штраусом для музыкального театра, названы каким-нибудь женским именем. Впрочем, и в остальных имеются пленительные женские образы. Только дважды он отступил от этой традиции — в «Интермеццо», появившемся вскоре после первой мировой войны, и в «Каприччио», своей последней опере. В обоих случаях менее четкое и более нейтральное название определилось содержанием и стилистическими соображениями, причем общее заглавие было дополнено особым, отступающим от традиций, подзаголовком. В обоих случаях Штраус, желая обеспечить своим произведениям соответствующее его замыслам исполнение, предпослал партитурам подробное предисловие. «Бюргерская комедия с симфоническими интермедиями» представляла собой смелую и в удивительной степени удавшуюся попытку создать оперу в разговорном стиле, приблизительно соответствующую современной комедии. «Разговорная пьеса с музыкой» оказалась чем-то средним между остроумной комедией и умеренно чувствительным оперным представлением и отличалась зрелостью и высоким мастерством оформления. Двухактная «Интермеццо», в котором композитор сознательно отказался от изображения каких-либо культурно-исторических и мифологических событий и предпочел им описание банальной повседневной жизни, следует рассматривать как эксперимент, навряд ли представляющий по своему значению широкий интерес. Одноактное «Каприччио» является, напротив, музыкально-театральной пьесой, которая по своему веселому, человечному содержанию и очаровательному музыкально-историческому фону всегда будет пользоваться общим вниманием. «Интермеццо»

означает «междудействие» и таковым оно и является по существу. «Каприччио» — это настроение, каприз, причуда, внезапная идея, остроумное высказывание большого художника, резюмирующего еще раз опыт долгой жизни. Оба произведения, сколь бы различны они ни были по своему удельному весу, показывают, что композитор стремился найти новые возможности музыкальной выразительности.

*

Ясное произнесение слов текста в оперном представлении является проблемой стиля, возникшей с незапамятных времен. Соотношение слова и звука — это коренной вопрос не только для оперы, но и для любого вида вокальной музыки, с той только разницей, что в опере появляется еще один дополнительный важный фактор — происходящее на сцене действие. Трудности при создании и воспроизведении оперы заключаются в том, что музыка, пение, речь и актерская игра должны быть уравновешены до такой степени, чтобы слово и звук превратились в составные части главенствующей драматической идеи (тем самым сводится *ad absurdum* * старый спор относительно того, должна ли музыка подчиняться поэзии или поэзия должна служить музыке). Сравнительно легко был достигнут компромисс в старых операх, состоявших из отдельных номеров, в которых речитативы или разговорная речь разъясняли музыку и предшествовали ей, в то время как никто и не ожидал, что в ариях, дуэтах и хорах будут отчетливо слышны слова текста. Новаторство Вагнера в его музыкальных драмах выражалось во взаимодействии и сочетании речитатива с другими музыкальными формами: так появилась на свет строгая музыкальная декламация, возведенная Вагнером в его знаменитой работе «Опера и драма». Наряду с этим заметно возросла и роль оркестра в оперном спектакле. Человеческому голосу пришлось вступить в почти безнадежный бой с превосходящими силами оркестрового звучания. Приостановить дальнейшее развитие конфликта между словом и звуком стало невозможно. Все же следует остерегаться объяснять причину конфликта только чрезмерной перегрузкой звучания

* К абсурду (лат.).

симфонического оркестра в операх послевагнеровского периода. Даже в вокальных сценах, в которых полностью исключено оркестровое сопровождение (например, в «Антигоне» Орфа), текст может оставаться непонятным либо потому, что декламация осуществляется в неудобных для вокалистов регистрах, либо из-за того, что композиторы не считаются с особенностями дикции.

Штраус писал: «Стиль моего вокального творчества соответствует по темпу драматической декламации и часто вступает в конфликт с фигурацией и полифонией оркестра. Только выдающиеся дирижеры, которые сами кое-что понимают в пении, способны установить динамическое и темповое равновесие между актером и дирижерской палочкой. Борьба между словом и звуком, начиная с первых дней моей деятельности являвшаяся проблемой всей моей жизни, заканчивается «Каприччио» как вопросительным знаком...» Штраус больше чем кто-либо из его современников бился над разрешением этой проблемы, вновь и вновь пытался внести в нее ясность. Между тем это не новый вопрос. Русский композитор-реалист Мусоргский с особой последовательностью старался его разрешить в «прозаической опере» на сюжет комедии Гоголя «Женитьба». Соотношение голоса и оркестра, по-новому трактованное, освобожденное от всякого музыкально-драматического груза, при возможно более скупом оркестровом сопровождении, должно было обеспечить слову предельно гибкую мелодическую форму. Все наиболее важные высказывания Штрауса в часто цитируемых предисловиях к своим разговорным операм касаются именно этих вопросов.

«Я всегда уделял самое большое внимание осмысленной декламации и оживленному темпу разговора. С каждым новым произведением мои успехи в этом отношении возрастали... В театре редко можно рассчитывать на идеальную постановку. Поэтому я все более считал себя вынужденным с самого начала обеспечивать равновесие между певцами и оркестром с тем, чтобы и при менее совершенном исполнении сценическое действие, хотя бы в наиболее существенных чертах, было общепонятно, и мое произведение не могло быть искажено или неправильно истолковано. Партитуры «Женщины без тени» и «Ариадны» свидетельствуют о моих стараниях в этом направлении... Однако даже

в таком уменьшенном составе прозрачный оркестр продолжал иногда звучать слишком полифонично, слишком беспокойно и мешал пониманию слов, произносившихся на сцене. Возможно, что это получалось по моей вине из-за чисто композиционных ошибок или же являлось следствием неудовлетворительной дикции большинства наших вокалистов. Может быть, это объяснялось часто встречающимся у немцев дефектом нёбного звукообразования или слишком сильным резонансом в наших больших театральных залах. Оркестровая полифония, даже в наиболее тонких нюансах, в наиболее слабом *pianissimo*, обрекает на смерть произнесенное на сцене слово. Очевидно, сам дьявол положил контрапункт в колыбель нам, немцам, чтобы мы не очень хорошо себя чувствовали на оперной сцене...»

«Тот, кто хорошо знаком с моими более поздними оперными партитурами, должен согласиться с тем, что при внятном произношении текста певцом, при строжайшем соблюдении оркестровых знаков, все слова должны вполне отчетливо доноситься до слушателей — за исключением немногих мест, в которых они ради необходимого большого нарастания звучания могут быть заглушены вырастающей до предела мощностью оркестра. Когда мне приходится дирижировать «Электрой» и мне говорят: «сегодня вечером я понял каждое слово», — это для меня высшая похвала. Если так не получается, можно с уверенностью сделать вывод, что оркестровые партии были исполнены с нарушением моих вполне точных предписаний. Пользуясь случаем, хочу указать на специфическую особенность моей оркестровой динамики: часто она не ограничивается регламентацией степени силы звучания (*pp*, *p*, *f*, *ff*) для всего оркестра в целом, но и предусматривает одновременно самые различные указания для отдельных групп инструментов и даже для отдельных инструментов. Точное соблюдение этих предписаний является главной предпосылкой правильного исполнения оркестром моих партитур. Разумеется, это возможно только при соблюдении оркестровыми коллективами такой жесткой дисциплины, которая пока еще далеко не всюду достигается. Но для того, чтобы оркестровые партии моих партитур звучали соответственно моим замыслам, такая дисциплина необходима. Особенного внимания требуют те тщательно обдуманные указания о *fp* и *expres-*

sivo, которые обуславливают предоставление отдельному голосу некоего, иногда даже едва заметного перевеса над соседними голосами. Тонкая полифония может стать ясной для слушателя только таким путем... Никакое, даже наиболее блестящее громоподобное исполнение оркестровой партии многими нашими симфоническими капельмейстерами, к сожалению, в наши дни дирижирующими и операми, не может заглушить справедливые жалобы на подобные оргии для ушей, справляемые за счет понимания действия и слов. Партитура «Ариадны» обязана своим возникновением стремлению добиться этого понимания. При каждом исполнении этой оперы звук и слово певца должны всегда оставаться понятными, даже при полном использовании выразительной силы камерного оркестра и бессердечии его дирижера, причем без того, чтобы функции оркестра были ограничены только аккомпанементом...»

«Слушатель должен иметь возможность непрерывно следить за естественно протекающим на сцене разговором и видеть развитие представленных в пьесе характеров во всех тончайших проявлениях. Он не должен стать жертвой невыносимой скуки, которая может быть вызвана, с одной стороны, недостаточным пониманием текста и действия, с другой стороны, неудовлетворенностью музыкой в том случае, если симфонические оргии придутся ему не по вкусу. Вокалистам особенно следует напомнить, что только правильно образованный согласный звук может пробиться даже через очень резко звучащий оркестр, в то время как самый сильный по звуку голос будет без труда заглушен даже на наиболее удобной для пения гласной *a* оркестром, состоящим из восьмидесяти — ста инструментов, хотя бы и при среднем по звучности исполнении. Вокалист владеет только одним оружием в борьбе с полифоническим и несдержанным оркестром — согласным звуком... Практический опыт учит, что при полном звуке четкость дикции значительно ухудшается, особенно когда речь идет об образовании согласных» («Интермеццо»).

«Речитатив сессо (прерываемый только аккордами струнных инструментов и клавесина) является наиболее примитивной художественной формой, в которую все же может быть облечена относительно сложная по содержанию комедия. Как только в оркестре раздастся хотя бы

только один голос наперекор, начинается несчастье!.. Я хорошо знаю, что исполняемые в высоком регистре оркестровые партии моих опер готовят вокалистам еще большие трудности, чем темный бархатный ковер вагнеровского струнного квинтета, что самостоятельно выступающая флейта уже может затруднить понимание слов одновременно поющего сопрано. Знаю я и то, что ясное изложение моей широко разветвленной полифонии и ее сдержанность при сопровождении певцов ставят трудные задачи перед дирижером. Именно поэтому необходимо со всей тщательностью осуществлять рекомендованный мною ранее контроль над взаимоотношением между вокальными партиями и оркестром.

Мне известны случаи, когда скрипичное соло (ария в духе Моцарта, первая сцена «Дафны») едва не заглушалось голосом слишком увлекшейся вокалистки и, наоборот, когда высокие звуки струнных и деревянных духовых инструментов, даже на *pianissimo*, перекрывали сопрано, звучащее в среднем диапазоне. Как часто для того, чтобы не нарушить равновесия и правильно, в соответствии с замыслом композитора, осветить музыкальную картину, дирижеру или певцу приходится то особо выделять тот или иной элемент, то вновь заставляя его отступать на задний план. Ведущая тема, распределенная между различными группами и отдельными инструментами, должна слиться с вокальной партией в единую законченную мелодию... Партитура совершенно точно отражает мои замыслы и пожелания! Задача дирижера и режиссера заключается в том, чтобы текст либретто и партитура были воплощены на сцене в соответствии с намерениями автора, и эта задача настолько значительна и многообразна, что в случае удачной постановки публика и критика навряд ли могут в полной мере оценить всю ее трудность. Правильная интерпретация музыкального и литературного текста и конгениальная импровизация — это «брат и сестра», так же как слово и звук!» («Каприччио»).

*

Еще в годы войны Штраус неожиданно спустился с высоты котурн своей сказочной оперы в низины «Интермеццо». «Скачок в царство романтической сказки и

сильное напряжение фантазии, вызванное трудным сюжетом «Женщины без тени», вновь пробудили во мне желание написать современную, вполне реалистическую оперу, которую я уже давно про себя обдумывал. Восьмидневное пребывание в санатории доктора Креке (в Мюнхене) дало мне возможность написать «Интермеццо»... Не следует слишком серьезно относиться к этой симфонической «Домашней комедии», к этим занимательно иллюстрированным страницам дневника музыканта-творца. Автобиографические переживания «трех самых тяжелых дней», едва не приведших Штрауса на «грань безумия», были написаны в дни хорошего настроения. То обстоятельство, что крупный композитор сделал достоянием сцены события из своей семейной жизни, нельзя еще считать предосудительным. Можно было даже предполагать, что, по примеру автобиографических повествований многих гениальных людей, и на этот раз получится увлекательное произведение. Однако слишком интимный, едва ли не меланхолический характер высказываний композитора вызывает настороженность. Навряд ли Штраус мог рассчитывать, что его незначительное «Супружеское интермеццо в семье Штраус», относящееся примерно к 1907 году, с описанием домашних дряг и успокаивающим нервы припевом «это ведь называется счастливым браком», вызовет всеобщий интерес. Комедия, высмеивающая самые интимные стороны личной жизни, не способна вызвать всеобщий интерес, недостаточно представлено в ней и этическое начало. С беспощадной откровенностью либреттист и музыкант Штраус создает фотографически точное изображение семьи композитора и придворного капельмейстера «Роберта Шторха» в его вилле на берегу «озера Грюндль».

Не в первый раз Штраус выставлял напоказ картину своей семейной жизни. В своих симфонических произведениях и в некоторых операх он все же прибегал к маскировке своего существа, а на этот раз решил почерпнуть материал для своей пронизанной «трезвой прозой повседневности» комедии из «реальной жизни» (как сказано в «Предисловии»). Основа конфликта заключается в том, что упрямая госпожа Христина приходит в волнение, вскрыв телеграмму, ошибочно адресованную ее знаменитому мужу, но предназначавшуюся одному берлинскому коллеге ее

супруга, носящему сходно звучащую фамилию. Представляется крайне неправдоподобным (а, следовательно, и не жизненным), чтобы такая светская дама, как супруга композитора, могла, прочитав первое попавшееся неловкое по стилю письмо какой-то Мици Майер, сразу побежать к нотариусу, даже не подумав о том, способен ли ее муж, снисходительно и понимающе относящийся к ее флирту с глуповатым бароном, на какую-то мимолетную интрижку. Прототипом барона Луммера Штрауса, по его словам, послужил «неразговорчивый, застенчивый юноша, авантюризм которого выяснился только тогда, когда он со смущенным видом занял деньги у жены. До этого он вел себя в высшей степени скромно и робко и неизменно вызывал к себе симпатии жены...»

Кто бы мог написать для Штрауса подобное прозаическое либретто? Еще в мае 1916 года он осторожно позондировал почву у Гофмансталя. Он испытывал потребность написать «реалистическую комедию с реальными, интересными действующими лицами, с лирическим пародийно-фарсовым содержанием в духе офенбаховских пародий». В этой связи он упомянул о своем «большом таланте к оперетте» (примечательно, что он так и не сочинил ни одной оперетты). Ему мерещится «либо вполне современная, абсолютно реалистическая характерная комедия... либо хорошенькая любовная вещьца с интересной фабулой, что-то среднее между «Флиртом» Шницлера и «Стаканом воды» Скриба...» У эстета Гофмансталя Штраус не встретил сочувствия. Поэт считал, что ему предлагают «отвратительное дело», в котором он «при всем желании не может участвовать». Он свел Штрауса с Германом Баром, автором имевшей большой успех комедии «Концерт». Состоявшаяся осенью того же года беседа внесла некоторую ясность в намечавшийся сюжет либретто, которое должно было основываться на событиях из жизни Штрауса. После того как композитор ознакомился с первыми набросками Бара, он высказал следующее мнение: «...многое из того, что Вы пытаетесь изложить и мотивировать в поэтической форме, я советую Вам предоставить музыке. Я посылаю Вам при сем ряд сочиненных мною сцен; это почти кинокадры, в которых все главное высказывается музыкой, и сценаристу остав-

ся сказать только несколько метких слов». Не так просто оказалось претворить в жизнь этот совет. «...Это Ваше произведение, инициатива исходит от Вас и Вы, по-видимому, мысленно уже видите и слышите все в законченном виде... Заслуживает восхищения то, как Вы сумели в присланных с письмом набросках создать совершенно безличный, ничего не говорящий о действующих лицах и все же прелестный диалог... Мне настолько понравилась его бесконечная привлекательность, он так меня обрадовал, что я ни за что, даже если Вы были бы согласны, не захочу заменить моим вполне образным диалогом Ваш, хотя и бесформенный, но именно благодаря этому так таинственно журчащий. Дело еще и в том, что я не могу воспроизвести стиль Вашего диалога и, вероятно, вообще никто не способен на это. Поэтому вношу предложение: Вы сами должны на этот раз написать текст...»

Штраус попытался еще раз уговорить Бара дать согласие на совместную работу. Затем, в один прекрасный день, он отправил ему первую сцену сочиненного им самим либретто с письмом, в котором сообщал: «...написал то, что мне пришло в голову, не делая особого выбора и без поэтических украшений... Внешняя форма моего диалога, как мне кажется, вполне удачна и жива, а сущность несколько тривиальна (но ведь в жизни люди тоже не говорят стихами) и нуждается в исправлении, но все же должна остаться естественной. Заслуживает ли вообще написанный мною текст внимания — прошу решить Вас... Если дело обернется удачно, то мне понадобится еще несколько либретто такого рода, и Вы доставите мне огромную радость, если согласитесь написать для меня в такой форме и в таком духе еще одну пьесу». И Штраус со всей убедительностью высказал следующую мысль: «Я намечаю создать цикл, посвященный жене, примерно из пяти комедий. По-видимому, Вам моя милая супруга представляется в совершенно другом виде, чем мне, и потому вторая пьеса, написанная Вами, была бы восхитительна. О моей жене можно написать десять комедий, я в этом убедился теперь, когда начал ее анализировать с поэтической стороны. Как было бы великолепно, если бы Вы внесли свой вклад в этот цикл в виде еще одной комедии». Бар не дал своего согласия на это странное предложение, но не скрыл своего

восхищения текстом либретто «Интермеццо»: «...изумительно, просто поразительно удачно... Теперь я знаю, о чем Вы мечтали; понял я также и то, о чем тайно подозревал — что только Вы один могли написать подобный текст! Итак, вперед...» Позднее Штраус с гордостью рассказывал, что и Макс Рейнгардт хвалил «Интермеццо» и говорил: литературный текст настолько хорошо оформлен, что он согласен немедленно поставить его как комедию, без музыкального сопровождения... Теперь Штраус сам уверовал в свои силы и сообщил летом 1918 года Гофмансталу, что работа над «маленькой матримониальной оперой» идет как по маслу. «Все пропорции соблюдены; архитектура и музыка помогут скрыть литературные недостатки. Пока продолжаю работать...»

Ничто не напоминает в этой «Бюргерской комедии с симфоническими интермедиями» о хорошем музыкально-драматическом воспитании, полученном в школе Глюка и Вагнера. С кинематографической быстротой разворачиваются тринадцать картин оперы, насыщенные прозой повседневной жизни, изображенной со всеми деталями: здесь показаны ссорящиеся между собой слуги, домашние заботы, телефонные звонки, сдача в наем комнаты, катанье с гор на салазках, клуб. «Анна! Анна! Где же она, эта глупая гусыня!..» «Какая блуза? Синяя шелковая? Да, желтая действительно лучше!..» «Эй, Вы, осел, разве Вы не видите, что здесь дорога для катанья с гор?..» «Тереза, ящики в столе надо протирать влажной тряпкой!..» «Вы ее не знаете, господин советник юстиции! Он очаровательный человек, но его жена — это ужас!» Все это отрывки из текста оперы «Интермеццо». Не говоря уже об этих тривиальностях фарсового характера либретто страдает существенным недостатком: в финалах обоих актов оно совершенно неожиданно впадает в сентиментальность. Хотя Штраус и не преминул всесторонне осветить неуравновешенный и капризный характер супруги придворного капельмейстера Шторха, он все же предусмотрительно предупредил режиссера спектакля: «Смотрите, не делайте из нее ведьмы!» (Оперу можно было с успехом назвать «Укрощение строптивой» или «Милые бранятся — только тешатся».) Однако шуточный тон значительно ослабевает в сцене у постели малютки Францля, когда Христина

заливается слезами, говоря: «Папа всегда так добр к тебе, а ты всегда элишься на него». Отсутствует юмор и в конце оперы, когда устанавливается счастливый мир между супругами. Почему-то композитор не выдержал до конца тот веселый, сатирический и бурный стиль, которым отличается головокружительная вступительная сцена в гардеробной. Отказался он также и от какой бы то ни было критики общественных отношений, от своего первоначального намерения создать «острую пародию политико-сатирического характера».

В предисловии к «Интермеццо» композитор писал: «Это новое произведение, в котором отсутствует традиционная любовная интрига и убийства на любовной почве, являющиеся обычно основой содержания оперных либретто, может быть, слишком смело врываясь в подлинную жизнь, открывает новые пути перед музыкально-драматическим творчеством». Пожалуй, и диагноз и прогноз верны лишь очень условно. Время покажет, оставит ли след в оперном искусстве двадцатого века введенный Штраусом разговорный стиль.

По стилю «Интермеццо» отнюдь не производит того новаторского впечатления, которое ему так охотно приписывают. В действительности еще задолго до Штрауса были осуществлены попытки перенести действие оперного представления из исторического прошлого в «обычную жизнь» современности (своего рода реакция на теорию «с высоты птичьего полета» Серова, утверждавшего, что сюжет оперы должен быть отдален от современности на длительный период времени). В свою очередь музыка, представляющая собой комбинацию чисто симфонической и драматическо-речитативной формы, является последовательным выводом из всего предшествующего творчества композитора. Уже во вступлении, которое было придано «Ариадне», вырисовывается стиль музыкальной комедии — превращение обычного разговорного языка в вокальный разговор с поразительно естественными интонациями, бережно и осторожно комментирующий и истолковывающий текст оркестр с уменьшенным по сравнению с предшествующими партитурами составом, играющий активную роль в спектакле. В сущности это стиль, обязанный своим происхождением сцене Закса и Евы во втором акте «Мейстер-

29*

зингеров» и затем смело и последовательно развитый Яначек в «Енуфе» с ее мелодизированной разговорной речью. С этой точки зрения «Интермеццо» следует рассматривать в истории новейшей оперы как новую «попытку драматической музыки в прозе» после реформ, осуществленных Мусоргским и Римским-Корсаковым. Дело только в том, что в данном случае Штраус-музыкант всегда одолевает Штрауса-теоретика и увлекает его в мир цветущих и ярких звуков, сводя на нет все труды теоретика по созданию утонченного по ритму и дифференцированного певучего разговора (Штраус говорил о создании «красочной шкалы диалогов», которая играла бы роль соединительного звена между *parlando* разговорного текста и полным чувства пением).

«Темп, темп, всегда говорит мой муж, темп — это все...» И, действительно, темп является движущей силой этой виртуозно разработанной партитуры, в которой с чарующей грацией *allegro* достигается настоящий музыкально-комедийный стиль. Независимо от происходящей на сцене кутерьмы, во время которой укладка чемоданов сменяется семейным скандалом, все звучит с максимальной ясностью, всегда достигается желаемый эффект. Прелестны проворные мотивы, характеризующие мужа и жену, сливающиеся в конце концов в единую «супружескую тему». Благодаря обширным интермедиям временами перевес оказывается на стороне симфонической музыки. (Один едкий критик предложил вместо «Интермеццо» другое, лучшее название — «Симфонические поэмы с бюргерскими интермедиями».) Приведем еще одну цитату из предисловия: «Ни в одном другом моем произведении диалог не имеет столь большого значения, как в этой обывательской комедии, которая предоставляет мало возможностей так называемой кантилене. Лирический элемент, изображение душевных переживаний действующих лиц находят свое полное развитие, главным образом, в продолжительных оркестровых интермедиях. Собственно говоря, только в двух заключительных сценах первого и второго актов певцу предоставлена возможность блеснуть протяженной кантиленой...» К счастью, Штраус только в этих двух эпизодах отдал дань чувствительности. Что за чудесная, нежная, бьющая ключом музыка возникает в тот момент,

когда жена мечтает о муже и поистине открывает свое сердце (интермедия *As-dur*)! Как искрится жизнью вальс, с его очаровательным фортепьянным началом, с переплетающимися народной баварской и мечтательной «артистической» темами! Сколько ошеломляющего кинематографического правдоподобия в сцене игры в скат, в различных карточных трюках и остроумных портретных зарисовках! (Знатоки очень быстро узнали среди участников партии в скат берлинских друзей композитора.) Можно утверждать, что на музыку интермедий оказали влияние старые жизнерадостные симфонические поэмы композитора.

В наши дни трудно представить себе «Интермеццо» на оперной сцене. Время не только изменилось, но и ушло вперед. Законченная (в 1923 году) во время гастрольной поездки по Южной Америке пьеса была впервые поставлена в Дрезденском государственном театре под управлением Буша и вызвала любопытство, удивление и восхищение. Дрезденская постановка зашла так далеко в своем стремлении подчеркнуть автобиографический характер оперы, что Шторх был загримирован под Штрауса, и комнаты загородного дома композитора в Гармише были с большой точностью воспроизведены на сцене. В более поздних постановках режиссеры справедливо отказались от такого рода подчеркивания деталей личной жизни, да и сам Штраус вскоре обратил внимание на отрицательную сторону «пикантности» подобного рода «описания эпизодов личной жизни». Когда в конце деятельности Краусса в Мюнхенской опере должна была состояться новая постановка «Интермеццо», композитор задумал коренным образом переработать либретто. Тогда возник план сокращения комедии до трех актов, причем предполагалось заменить заключительную бледную сцену, в которой изображалась мать у постели ребенка.

Постановка не состоялась из-за начавшейся войны. Новая попытка, исходившая от Рудольфа Гартмана в последние годы жизни композитора, была встречена последним с живым интересом. Однако проведение нового плана в жизнь задержалось, а затем от него совсем отказались... Не следует ли подумать о концертном исполнении отдельных оркестровых интермедий? Они вполне заслуживают этого.

Проблему взаимоотношения слова и звука Штраус избрал сюжетом своего «Каприччио». Является ли художественное слово стимулом творческой фантазии композитора или, наоборот, свободно проявляющая себя творческая фантазия сама подыскивает слова, стихи, действие, с которыми ей надлежит связать себя? Так был поставлен вопрос. Превратив объект оперы в ее субъект, Штраус вступил в решительную борьбу с противоречиями художественной формы. Этот смелый опыт, осуществленный в начале второй мировой войны, привел к созданию не только остроумного, но и жизнеспособного произведения, и своим удачным завершением он не в последнюю очередь обязан творческому союзу Штрауса с опытным театральным деятелем Клеменсом Крауссом. На титульном листе партитуры «Каприччио» написано: «Разговорная пьеса с музыкой Клеменса Краусса и Рихарда Штрауса». Зная из переписки Штрауса, с какой осторожностью он относился к подобного рода обязывающим формулировкам, можно сделать вывод, что композитор придавал большое значение тесному творческому содружеству с Крауссом, отныне официально закрепленному в подзаголовке оперы.

Последняя законченная опера Штрауса имеет свою сложную историю. План создания «веселой одноактной пьесы» (правда, в довольно неопределенной форме) возник еще в мае 1935 года, вскоре после знакомства композитора с Грегором. Начитанный Стефан Цвейг обратил его внимание на весьма увлекательное небольшое либретто аббата Джованни Батиста ди Касты для малоизвестной оперы Антонио Сальери «Prima le parole, dopo la musica» *, написанное в 1786 году. Сам Цвейг, с большим пессимизмом расценивавший создавшееся в то время международное положение, не имел желания заняться разработкой рекомендованного им сюжета. В свою очередь и Грегора тянуло больше к работе над «Днем мира» и «Дафной». В результате «Parole-musica» была вытеснена обеими одноактными оперными трагедиями.

В разгар работы над оркестровкой «Данаи» композитора, достигшего в то время почти того возраста, в кото-

* «Сперва слово, потом музыка» (ит.).

ром Верди писал «Фальстафа», охватило обычное беспокойство: что будет дальше? От кого получит он следующее либретто? Два наброска Грегора ему не понравились. «Добрая старая Виола как опера уже не раз проваливалась, а история с привидениями производит весьма бледное и незначительное впечатление...» Не стоит ли вспомнить о Касте? «Заглавие превосходное, да и сама по себе проблема очень занятная, если ее разработает человек с талантом Скриба...» В интересном письме, датированном маем 1939 года, он пытался пленить своими соображениями Грегора. Надо создать «остроумную драматическую парافразу на тему: сперва слово, потом музыка (Вагнер), или сперва музыка, потом слово (Верди), или только слова без музыки (Гёте), или только музыка без слов (Моцарт). Разумеется, между этими основными утверждениями много промежуточных разновидностей! Мне представляются различные, сталкивающиеся друг с другом веселые действующие лица жизнерадостной комедии!.. Сперва капельмейстер, потом режиссер, разве это менее достойная тема, чем сперва поэт, потом композитор?.. Для воплощения этой темы потребуется не менее десяти актеров и вокалистов. Претворить эти мысли в изящное, грациозное сценическое действие — задача, достойная Бомарше, Скриба и Гофманштала!»

Каста и его сюжет потому так заинтересовали Штрауса, что позволяли ему после длительных поисков стилистического идеала завершить свой творческий путь драматурга созданием пьесы о проблемах музыкального театра. Ему хотелось еще раз написать нечто «совершенно особенное», остроумное, оригинальное, «умный спектакль», создать «оперу об опере». «Невозмутимый юмор, остроумный диалог, своего рода театральная fuga, без лирики и без арий — вот что мне следовало бы, собственно говоря, написать...» С такими словами Штраус обратился в сентябре 1939 года к Крауссу, в котором он со времени совместной подготовки к дрезденской премьере «Арабеллы» обрел компетентного во всех вопросах оперной драматургии единомышленника. Первоначально композитор предполагал поставить свое новое произведение в виде своеобразной интермедии между «Дафной» и «Днем мира». Позднее, когда выяснилась неосуществимость этого варианта, так как оказалось невоз-

можным в течение одного вечера показать все три пьесы, он склонялся к тому, чтобы по примеру вступления к «Ариадне» показать «Каприччио» перед оперой (лучше всего перед «Дафной») ... «Наш Касти, — писал он Грегору, — должен стать для 1932 года (после Моцарта, Пуччини и Легара) тем, чем «Театральный пролог» Гёте был для 1832 года (после Шекспира, Лессинга, Шиллера, Коцебу, Иффланда)». Уже в этих словах заключалась до известной степени вся программа будущей «Разговорной пьесы», которую ее автор во всех отношениях стремился лишить экспрессивности романтической оперы. В центре его внимания была музыка, а не развитие событий на сцене. Драматическая интрига, без которой не может обойтись театральная постановка, осуществляемая во времени и пространстве, служила всего лишь символическим обрамлением диалога этой «Метаморфозы искусств».

Старое либретто Касти («...Интермеццо на двух страницах, с четырьмя действующими лицами...»), попав в руки Грегора, подверглось многочисленным переделкам. Уже в 1935 году аллегорические фигуры превратились в живых оперных персонажей. Небольшая труппа комедиантов неожиданно попадает в затруднительное положение: за прекрасной и экзальтированной владелицей замка, в котором они остановились, ухаживают поэт и музыкант... Только в 1939 году очертания задуманного Грегором сценария приняли более или менее законченную форму: «небольшая комедия в стиле Эйхендорфа» разыгрывается на фоне «отдаленного, далекого от жизни замка», находящегося где-то в Германии. «Это должен быть скетч, посвященный интересующим меня проблемам искусства», — писал Штраус. Никакого happy end* в конце, все должно остаться нерешенным... так же и личные судьбы главных действующих лиц: женится ли граф на актрисе, выберет ли графиня поэта или музыканта или не отдаст предпочтения ни одному из них. Короче говоря, большой вопросительный знак!»

Наступила пора серьезной работы над «Каприччио». Штраус, уже давно сроднившийся со всеми мотивами и действующими лицами пьесы, требовал, чтобы Грегор по-

* Счастливый конец (англ.).

скорее перешел от неопределенных планов к практическому осуществлению задуманного либретто. Время и место действия? Разумеется, эпоха рококо или венского ампира, ни в коем случае не Веймар времен Гёте и госпожи фон Штейн, как предлагал Грегор (намеревавшийся обременить либретто докучливыми культурно-историческими аллегориями). «А почему не время между 1815 и 1820 годами?» Первые наброски Грегора не удовлетворили Штрауса: «...ни по форме, ни по содержанию диалог не соответствует моему вкусу... Слишком много чувства и сентиментальности, слишком много поэзии, в то время как я проповедую Мольера или Оскара Уайльда...» Даже имя Дидро было упомянуто. Вскоре композитор полностью захватил инициативу в свои руки. «Чем больше я раздумываю над сюжетом Касти, тем яснее вырисовываются всего лишь четыре сцены... По моему мнению, самое важное заключается в том, чтобы обеспечить удачную драматическую завязку и ее нарастание до того момента, когда поэт и музыкант принимают решение написать новую пьесу... Это нарастание должно быть чем-то вроде финала второго акта «Фигаро» и должно заканчиваться новой пьесой, которая всем придется по вкусу». Появление на сцене итальянцев, шуточное интермеццо слуг (которые должны олицетворять разношерстную по своему социальному составу «настоящую большую публику»), заключительная сцена с графиней — все это уже приняло к тому времени осязаемые формы. Однако удастся ли Грегору, не музыканту по специальности, справиться с рассуждениями об оперном творчестве?

Незаметно Краусс приобщился к совместной работе обоих авторов. Своим непредубежденным взором он обнаружил слабые стороны набросков Грегора и диалогов, написанных Штраусом. Все же он выразил мнение, что было бы лучше, если бы композитор, так хорошо разбирающийся в вопросах, касающихся его любимого искусства, сам написал текст либретто. Но Штраус придерживался другой точки зрения. «Я могу, пожалуй, писать тонко отточенные партитуры, но когда дело касается слов, мне нужна помощь...» Все настойчивее он, в качестве «верного лейб-композитора», обращался к другу Крауссу с просьбой о сотрудничестве. «Вы уже так часто и так удачно консуль-

тировали меня, помогали направить именно этот сюжет на новые в драматургическом отношении рельсы... Вы лучше всех знаете, что мне нужно и что больше всего мне подойдет... Напишите же Вы для меня это либретто...» Краусс дал согласие и еще в 1939 году прислал первые наброски. Отдельные действующие лица прежнего сценария сохранились и в новом либретто. Время и место действия были легко определены: «Замок вблизи Парижа в то время, когда Глюк приступил к реформе оперного искусства, примерно около 1775 года...» «Графиня — не бесцветная немецкая девушка, а просвещенная двадцатисемилетняя француженка с соответствующими свободными взглядами на любовь и более серьезными художественными вкусами, чем у ее брата, философствующего поклонника театра и дилетанта...» Основные линии либретто — «проблема любви» и взаимосвязь слова и звука — развивались параллельно. Оба автора пришли к единодушному решению, что в их произведении должны быть представлены все формы музыки, так или иначе связанные с музыкальным театром.

С каким рвением принялся Штраус за новую, благодарную работу! «Я всегда бываю настолько одержим творческим трудом, что это часто отрицательно отражается на форме пьесы... Многое из того, что близко моему сердцу, хотелось бы, наконец, высказать». Не все при этом должно быть непременно гладко. «Прошу Вас, не стесняйтесь, действуйте от моего имени. У Вас более миролюбивый характер, чем у меня, Вы, австриец, более благовоспитанны чем я, баварец, способный иногда и перегнуть палку».

В июле 1940 года Штраус в тесном контакте с Крауссом начал работать над музыкой «Каприччио». «Почтительнейше докладываю, что я только что закончил наброски музыкального вступления к нашему образцовому произведению и первой сцены, вплоть до момента пробуждения директора». В исключительно короткий срок, за неполных восемь месяцев, опера была вчерне закончена одновременно с окончательным завершением текста либретто. В конце июля 1941 года Штраус сообщал, что «вся партитура будет закончена еще на этой неделе, и сейчас я стараюсь как можно лучше оркестровать последнюю сцену для нашего милого друга (Виорики Урсулеак)... Опасаясь, что происходящая по ходу действия дискуссия отрицательно отра-

зится на лирическом содержании оперы, Штраус хотел хотя бы финал сделать более певучим.

Гостей, собравшихся в замке прекрасной графини Мадлены и ее любящего искусство брата, волнуют те же вопросы, которые являются предметом эстетической дискуссии между пиччинистами и глюкистами, между поклонниками насыщенной пением итальянской оперы и почитателями нового оперного идеала, стремящегося к большей правдивости драматического действия и к созданию единства между словом и звуком. Обусловленный ходом действия драматический конфликт приводит графиню к внутреннему разладу, вызванному раздвоением чувств: она испытывает влечение к поэту Оливье и к музыканту Фламанду. Ее увлекают стихи первого и одновременно музыка второго, отчетливо доводящая до сознания то, что бессильны высказать слова поэта. Кому же следует отдать предпочтение? Фламанд пишет музыку на слова сонета Ронсара, который авторы вложили в уста Оливье. Поэзия и музыка сливаются в одно высшее целое, и Мадлена, являющаяся верной последовательницей Глюка, восторженно приветствует синтез двух родов искусства. Однако благодаря этому явно затрудняется решение касающегося ее личной судьбы вопроса. Оставшись, наконец, наедине с собой, она тщетно ждет от своего отражения в зеркале ответа на вопрос, должна ли она протянуть руку поэту или музыканту. Вопрос остается открытым. Тем не менее отказ от исполнения своих затаенных чисто женских грез облегчает осуществление другого горячего желания — услышать оперу, отражающую действительную жизнь. Когда занавес опускается, Оливье, Фламанд и директор театра Ла Рош приступают к работе над новой оперой, которая представляет собой не что иное, как только что закончившийся спектакль, уже знакомый зрителям и слушателям.

Естественно, что в то время, когда оперное искусство повсеместно переживало период исканий, музыкальный драматург Штраус пожелал придать некоторым действующим лицам своей новой оперы отдельные черты известных ему театральных деятелей. Навряд ли нашелся бы какой-либо другой, более компетентный в этом отношении человек, чем он, подаривший музыкальному театру более дюжины оправдавших себя произведений и до конца своей жизни

занимавшийся театральными оперными проблемами. В лице директора театра Ла Роша показан деятель, который по ходу действия представляет жанр большой итальянской оперы и одновременно олицетворяет театральное искусство вообще. Его устами высказывается немало таких мыслей, которые волновали самого Штрауса. Многое из того, о чем говорит на сцене этот безусловно серьезный директор театра, звучит метко и остроумно. (Первоначально Штраус имел в виду в образе театрального директора воплотить некоторые черты известного деятеля Мюнхенской оперетты, ловкого дельца Фрица Фишера, однако затем он передумал и отдал предпочтение другому, более серьезному типу театрального руководителя, вроде Поссарта и Рейнгардта.) «Отдадим должное арии! Отнесемся с уважением к певцам. Пусть не слишком громко звучит оркестр! — говорится там. — Неизлечимый недуг наших опер заключается в оглушительном шуме оркестра. Его рев и бушевание заглушают голоса...» Наиболее прекрасные и глубокие суждения об опере высказывает графиня Мадлена. Слово и звук, «красивая мысль и благородная мелодия — я думаю, что не существует более благородного союза». А вот и решение Мадлены:

Тщетны попытки
Разлучить их обоих.
Слова и звуки слиты в одно целое —
Соединены в одно Новое.
Одно искусство выручает другое,
И в этом заключается тайна.

Изящное, красочное и остроумное либретто могло быть написано только людьми, обладавшими обширными познаниями и практическим опытом в области театра и оперного творчества. Несомненно, что основа замысла принадлежит Штраусу. Действующие лица вымышлены и одна только актриса Клэрон является исторической фигурой, напоминая о прославленной артистке «Comédie Française» *. Конечно, «Каприччио» нельзя назвать обычным театральным спектаклем — это скорее пьеса большого культурно-исторического значения, образец того жанра, к которому компози-

* Театр «Французской комедии» (фр.).

тор со времени «Ариадны» питал слабость. По его собственному выражению, эта опера не рассчитана на «одну тысячу восьмьсот посетителей в вечер» и требует предварительной подготовки в области истории музыки. Из этого отнюдь не следует, что она предназначена только для гурманов. Почему она не может доставить наслаждения любителям музыки из народа, которые с интересом следят за подробными рассуждениями Давида о певческом искусстве мейстерзингеров? Каждый, кому в той или иной степени близок оперный жанр, найдет для себя немало интересного в этом произведении.

Волшебные звуки музыки и на этот раз оживляют действующих лиц оперы, балансирующих между действительностью и вымыслом, между жизнью и размышлениями. Огромный театральный опыт и непрерывно обновлявшееся со времени «Кавалера роз» умение изображать на сцене человеческие образы позволили композитору и на этот раз создать живых, пластичных героев с ясно очерченными характерами. Их окружает привычный мир, салон времен старого режима, поле деятельности кокетничающего с самим собой ума. Это вызванная из прошлого, с виртуозным мастерством осуществленная копия камерного звучания эпохи рококо, с жигой и гавотом, струнными инструментами, клавесином и арфой. Лишь издалека, словно откуда-то извне, стучится в этот чуждый ему мир величие Глюка. (Пятьдесят лет напряженного творческого труда отделяют осуществленную в молодости переработку «Ифигении» от глюковских реминисценций в «Каприччио».) Весельем и комедийной легкостью насыщен беспримерный в истории музыки распадающийся на две группы партий октет, в котором голоса спорящих противопоставлены в виде разительного контраста лирическому пению двух итальянских певцов. Однако гвоздем оперы является расширенная fuga: «дискуссия на тему: слово и звук». Чувствуется, что автора «Домашней симфонии» прельстила мысль перенести на сцену эту чуждую театру музыкальную форму. Ведь и Верди пришел в конце концов к fugе в «Фальстафе». Строгие формы ансамбля, к которым относится также и забавное интермеццо слуг, представляют собой всего лишь драматические узлы («Я все больше уклоняюсь от одновременности...»). Поднявшись над комедийным *parlando*

«Интермеццо», Штраус на этот раз окутал разговорный стиль своей музыки лирическим мерцанием.

Аромат красоты, яркие эмоции позволяют охарактеризовать «Каприччио», с его остроумием и окрыленностью, как драгоценный дар просветленной старости. Опера действительно представляет собой творение высшей зрелости, особенно если вспомнить, какое разнообразное применение нашли себе жизненные силы композитора за время, истекшее с 1894 года, когда был написан «Гунтрам». Вместе с тем это чарующее последнее «сбращение в сторону Моцарта», последовавшее после явно ощущавшегося в некоторых предшествующих партитурах влияния Вагнера. Нежна и сдержанна музыка изысканного струнного секстета во вступлении, светла и ярка в сонете *Fis-dur*, которым поэт и музыкант совместно чествуют графиню, романтически ясна в лунном звучании утонченно-мелодичной заключительной сцены Мадлены, этого своеобразного создания, напоминающего маршальшу и Арабеллу. Музыка «Каприччио» родственна вступлению к «Ариадне», но она обогащена различными новыми, гибкими звукосочетаниями, характерными для этого более позднего периода творчества Штрауса. Довольно сильный по составу оркестр лишь в немногих местах выступает в *tutti*. Бóльшей частью его звучание носит камерный характер, причем соло отдельных инструментов приобретают особое очарование. Действительно каждое слово, доносящееся со сцены, можно понять (что имеет существенное значение в такой насыщенной спорами опере). Трудно описать в немногих словах, с каким исключительно высоким мастерством Штраус превращает разговорную речь в вокальные и музыкальные сцены, как он переводит пение в разговор, как, не нарушая лирического настроения, достигает подлинно комедийного темпа, как создает из отдельных голосов большие ансамбли. Все это можно понять и оценить только тогда, когда слушаешь эту оперу. Так «Каприччио» еще раз подтверждает закон жизненного развития большого музыканта. Юношеская стремительность с годами перешла в одухотворенность. То, что когда-то было связанной со своей эпохой драмой, превратилось теперь в эстетическую дискуссию. Не только Мадлена, но и музыкант Штраус заканчивает спор с улыбкой превосходства.

Нарушая первоначальное намерение не осуществлять премьер своих опер во время войны, он в 1942 году разрешил своему «другу и сотруднику» поставить веселое «Каприччио». Собравшиеся в Мюнхене летом этого года на открытие фестиваля слушатели, имевшие возможность в это трудное время предпринять поездку в Южную Германию, пришли в восхищение от новой оперы, которая и в дальнейшем доказала свою жизнеспособность. При каждой более или менее совершенной интерпретации своеобразного разговорного стиля интерес к этому представлению, продолжающемуся без перерыва свыше 130 минут, не ослабевал ни на один миг. (В 1957 году Рудольф Гартман, поставивший «Каприччио» в Гамбурге и в Париже, желая облегчить понимание оперы, разделил ее на два акта...)

Предполагал ли композитор написать еще одну оперу? Он прислушивался к исходившим от Краussa новым предложениям, но отвечал на них не так, как можно было ожидать: «Что касается новой оперы, то отрадно, что Вы подумываете об этом! Но неужели Вы действительно верите, что после «Каприччио», или фуги, или музыки, или музыки Мадлены или Эрато, или... может еще последовать что-либо лучшее или, по крайней мере, равноценное? Не является ли этот *Des-dur* лучшим завершением всего дела моей театральной жизни? Ведь после себя можно оставить только одно завещание!»

БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА

Танцевальное начало занимает значительное место в творчестве Штрауса, и это закономерно для музыканта, обладавшего врожденным чувством ритма и колорита. Балет, который в течение столетий существовал лишь как интермедия или, в лучшем случае, как отдельный «номер», связанный с оперным спектаклем, превратился в самостоятельный вид искусства лишь в новейшую эпоху. Штраус, впоследствии называвший танец «матерью всех искусств», с большим вниманием следил за отмиранием традиционного балетного дивертисмента. Танец как искусство одухотворенного художественного перевоплощения — эта проблема привлекала его к себе еще в 90-х годах. Среди различных набросков, скопившихся в архиве композитора, сохранился написанный в 1897 году рукой Ведекинда балетный сценарий, в котором рассказывается история блохи, попавшей в фижмы знатной дамы. Но в то время Штраус еще не имел достаточно ясного представления о закономерности взаимосвязей между жестом и мотивом — дальше набросков дело не пошло. Его первым существенным вкладом в развитие современного выразительного танца следует считать «танец семи покрывал» Саломеи. Он не имел ничего общего с общепринятым вставным балетным номером, оторванным от драматического содержания пьесы, а представлял собой хореографическую поэму, в которой все подчинялось настроению мятущейся жестокой женской души. Путь к созданию хореографических пьес был отныне открыт. Впервые после Бетховена выдающийся немецкий композитор хотел и в этой области создать нечто особенное, типичное для его восприятия искусства, но, пожалуй,

ему не удалось это осуществить. Гофмансталь подал ему мысль написать хореографическую драму «Орест и Фурии», но не встретил сочувствия. Одно время вполне реально вырисовывалась возможность создания трехактного балета «Отплытие на о. Цитеру» (по картине Ватто); сценарий был написан самим поэтом, и он характеризовал его как «очень красивый и красочно задуманный».

В это время произошло решающее событие. «В годы, предшествовавшие первой мировой войне, руководимый гениальным Дягилевым русский балет при участии несравненного Нижинского произвел сенсацию и в Германии. Состоявшиеся в Берлине гастролы привели меня в такой восторг, что я с удовольствием дал согласие на сделанное мне Гофмансталем и графом Гарри Кесслером предложение также написать балет для этого единственного в своем роде коллектива...» «Русский балет» Сергея Дягилева вдохновлял почти всех выдающихся композиторов той эпохи, и в его замечательных постановках встретились русские и французские традиции. Выступившие тогда впервые в Западной Европе художники и артисты, вызывавшие всеобщее восхищение своим одухотворенным хореографическим искусством, открыли новые перспективы перед балетом.

Когда в 1941 году балет «Легенда об Иосифе» был поставлен в Мюнхене, Штраус рассказал о мыслях, воодушевлявших его во время работы над этим балетом по заказу Дягилева. «Мне хотелось... обновить искусство танца, сделать его драматическим, но не только драматическим. К сожалению, в своем современном виде танец является всего лишь ритмическим действием или парафразой действия и потому слишком далеко удаляется от балета, этой основы истинного, вдохновенного, освященного абсолютной красотой и движением танца. Мне хотелось омолодить балет... В моем «Иосифе» содержатся оба элемента: танец как драма и танец сам по себе. Мы ни в коем случае не должны допустить, чтобы искусство танца утратило такое драгоценное свойство, как чистая грация, так же как и музыка, наряду с характерностью, программностью содержания и стихийностью не должна быть лишена и абсолютной красоты...»

Странное впечатление производит это произведение, столь далекое от «Ариадны» с ее горным воздухом, создан-

ное, так же как и другое сочинение Штрауса этого жанра, как бы между делом, как своего рода парафраза. Отнюдь не легко разобраться в стилистических особенностях «Легенды об Иосифе» (авторы первоначально называли балет «Легенда Иосифа»). Во всяком случае можно уверенно сказать, что это не «легенда» в духе «Елизаветы» Листа. Прежде всего все происходящее на сцене не напоминает известного библейского предания. Зрители видят роскошно убранный зал дворца эпохи Возрождения, людей в костюмах XVI столетия, пирующих за богато сервированным столом. Только через некоторое время можно догадаться, что мужчина в восточной одежде и женщина в венецианском костюме, со скучающим видом вззирающие на пиршество с высоты своих находящихся под балдахин сидений, — это Потифар и его супруга. Навряд ли авторы либретто Гофмансталь и Кесслер могли бы вразумительно объяснить, зачем им понадобилось перенести легенду с родной почвы в эту совершенно не типичную для нее обстановку, тем более что в фабуле балета полностью отсутствуют какие-либо события, которые могли бы мотивировать перенесение действия из Египта в эпоху Возрождения. Великолепие и изнеженную роскошь, обличающие глубокую развращенность жены Потифара, можно было без труда показать и в том случае, если бы действие разыгрывалось на фоне египетского двора. Жене Потифара уготована та же участь, на которую Уайльд осудил Саломею и Гофмансталь — Электру: ее явно преувеличенная чувственность, которая по первоисточнику примитивна и характеризуется лишь отсутствием самообладания, истолковывается на модернистский, декадентский лад, гуманистическому по сути содержанию предания о злоключениях Иосифа нанесен явный ущерб. События, развертывающиеся на сцене до момента появления Иосифа, эротические танцы, исполняемые обнаженными и полуобнаженными танцовщицами, танец любовного томления Суламифи, натуралистическое изображение борьбы боксеров — все это имеет единственной целью показ порочной женщины и окружающего общества. Сцена искушения и плач отвергнутой женщины соответствуют библейскому повествованию. Зато эпизод спасения Иосифа архангелом является поэтическим домыслом. Он совсем неудачен.

Навряд ли можно назвать какую-либо другую партитуру Штрауса, которая создавалась бы так медленно, с таким большим трудом. И нет ни одного его сценического творения, работая над которым, Штраус в таких выражениях обрисовывал бы свое недовольство. Может быть Штраус, с присущим ему здравым смыслом, отдавал себе отчет в несвоевременности «роскошной и праздничной» постановки балета в период, предшествовавший началу первой мировой войны?..

В июне 1912 года Гофмансталь сообщил ему: «Вместе с Кесслером, обладающим действительно творческой и красочной фантазией, я написал для русских небольшой балет «Иосиф в Египте». И Штраус отвечал без обиняков: «...Итак, еще раз, «Иосиф» превосходен. Я уже начал делать наброски... Хотя (культурно-философские) концепции графа Кесслера не вполне убедительны, я все же надеюсь обойти эти опасные подводные рифы, особенно если в либретто будет уточнен характер жены Потифара...» В ответ на высказанную им Гофмансталью мысль о сходстве отдельных положений балета с отношением Саломеи к Иоканану, поэт отвечал: «Я вижу действительное совпадение только в том, что в обеих пьесах женщина требует от мужчины нечто такое, к чему мы привыкли только в том случае, когда этого требует мужчина, а дама либо соглашается удовлетворить его домогательства, либо отвергает их...» Соавторы приступили к делу со всей серьезностью и проникновением, чуть ли не с религиозным чувством, и Штраус, со свойственной ему гениальной наивностью, прямо заявил: «Иосиф» подвигается далеко не так быстро, как я предполагал... Для того чтобы получился Иосиф-богоскатель, мне придется адски принуждать себя. Будем надеяться, что где-то внутри меня найдется какая-нибудь атавистическая зацепка, при помощи которой удастся создать благочестивую мелодию для доброго Иосифа...» Эти слова звучали не особенно почтительно и затронули за живое Гофмансталя, который обратился к композитору со строгим, увещательным и воодушевляющим письмом. «Меня поразило, что Вы застряли как раз на образе Иосифа, который мне кажется счастливой находкой... Для того чтобы Ваша музыка соответствовала моему представлению об этом образе, Вы должны создавать ее в чистейших

областях вашего мозга: она требует взлета фантазии, прозрачного горного воздуха, возвышенности, неограниченной душевной свободы... Этот подпасок, это гениальное дитя горного народа, заблудившееся среди народа, населяющего плодородные низины речной дельты, по моему мнению, более похож на благородного, неукротенного жеребенка, чем на кроткого семинариста. Его богоискательство, эти буйные прыжки вверх, не что иное, как необузданные порывы вдохновения... Не может быть, чтобы нельзя было перекинуть мост между воспоминаниями о Вашей собственной юности и этим юношей Иосифом — независимо от жены Потифара: нечто возвышенное, искрящееся, трудно достижимое — таков танец Иосифа...» Лишь десять месяцев спустя Штраус писал Гофмансталу из глуши своего уединенного жилища: «...здесь, в обстановке скуки, я, наконец, счастливо закончил танец Иосифа и надеюсь, что теперь дело подвинется вперед бодрым шагом и до осени я закончу черновик, а к весне 1914 года — партитуру...» «Это большой и утомительный труд». Впоследствии он утверждал, что написал его «под влиянием импульса».

Взлет, прозрачный горный воздух, возвышенность, вдохновение... Что из всего этого можно найти в виртуозно-заманчивой партитуре? Отражает ли эта эффектная, яркая, красочная музыка литературно-эстетическое новаторство обоих более активных в данном случае авторов либретто? Контрасты между «костюмами действующих лиц и их душевными переживаниями, выраженными в движениях и в музыке», на которые Кесслер специально указывал в программе балета, почти не нашли отражения в музыке Штрауса. Партитура ограничивается помпезным орнаментом, что, впрочем (как признают все хореографы), не мешает ей быть необычайно танцевальной. Все темы носят подчеркнуто простой характер. Немногие лейтмотивы значительно реже видоизменяются или преобразуются, чем в других произведениях композитора. По примеру «Саломеи» композитор изображает контраст между нравственной чистотой богоискателя Иосифа и истеричностью пресыщенной женщины на фоне прогнившего, похотливого общества. Однако если в «Саломее» модернистские музыкальные формы были все же использованы для изображения исступленного любовного экстаза и создания му-

зыкальной драмы, то «Легенда об Иосифе» представляет собой чисто декоративное, с большой пышностью и великолепием оформленное произведение, нереальное по своей вычурности и туманному мистицизму. Гигантский оркестр (с заимствованными из «Электры» тремя партиями скрипок, с хекельфоном, четырьмя арфами, челестой, фортепьяно и органом) в своем напряжении не излучает тот чувственный пыл, который свойствен другим произведениям Штрауса. Нет ничего волнующего в довольно безвкусных эротических эпизодах. Мажорный лад «Иосифа» можно сравнить с ослепительно белым фоном, на котором особенно выделяются яркие краски щедрой палитры. Пожалуй, инструментальный колорит стремится к мимическим и сюжетным ассоциациям («Снопсы золотой пыли», «Борзые собаки», «Борцы»), которые вызывают переливающиеся красками эффекты. Пожалуй, и танец Иосифа не лишен идиллического обаяния. Однако музыка балета в целом ограничивается только изображением событий, происходящих на сцене, без анализа и оценки. Продолжающуюся более часа пантомиму нельзя назвать очистительным видением — это сбивающий с толку сон. Гофмансталь вскоре заметил слабые стороны этой балетной партитуры. «Эта музыка отличается быстрым аллюром. Лучшее в ней — ее фресковый стиль, — писал он Боденхаузену. — В психологическом отношении она оставляет желать много лучшего».

Время не благоприятствовало сценической судьбе балета. В тот майский день 1914 года, когда в Большой Парижской опере состоялась с большим успехом премьера «Légende de Joseph» * под управлением автора, в постановке знаменитого балетмейстера Михаила Фокина, в Дрездене хоронили самого выдающегося покровителя и пропагандиста музыки Штрауса Эрнста фон Шуха. Труппа Дягилева успела показать балет только в Лондоне, а затем началась война и наступило время, когда было не до балета со всей его роскошью, пышностью, чувственностью. То, что спектакль был создан и впервые показан в Париже, международном центре хореографического искусства той эпохи, при сложившихся особых обстоятельствах также не способствовало его распространению. Так Штраусу

* «Легенда об Иосифе» (фр.).

и не удалось осуществить свои мечты о «реформе балета». Только семь лет спустя «Легенда об Иосифе» была поставлена в Вене и в Берлине в задуманном композитором и либреттистами стиле эпохи Паоло Веронезе. В 1947 году Штраус отобрал наиболее эффектные музыкальные эпизоды и создал «Симфонический фрагмент» для концертного исполнения.

В наши дни эротическая хореографическая драма «Легенда об Иосифе» навряд ли является свидетельством обновления балета или, тем более, обязывающим памятником культуры; скорее это благодарная в театральном-декоративном отношении задача для обладающего большой труппой балетного театра большого города.

*

Непритязательный «Веселый венский балет в двух действиях» под названием «Шлагобер»* обязан своим возникновением капризу. Произведение, созданное в спокойной обстановке во время пребывания Штрауса на посту директора Венской оперы, представляет собой доброжелательный дар композитора золотой Вене. В хореографическом отношении это рецидив безыскусственного старого дивертисментного жанра, своего рода дань уважения традициям дунайской столицы. То обстоятельство, что в балете воздавалось должное исключительно традициям лакомства и гурманства, оказало роковое влияние на его театральную жизнь и придало привкус горечи изображенным на сцене сладостям. Почему Штраусу не захотелось прославить дух Вены созданием настоящего классического балета? Почему он не пожелал изобразить какую-нибудь новую сказку из жизни венского Пратера, ухватившись за вальс из «Кавалера роз»? Почему он ограничился всего лишь «сбитыми сливками»? Народ в те трудные послевоенные годы, безусловно, не наслаждался сбитыми сливками, о «Шлагобере» в нем говорили как о венском «балете миллиардов» — он не имел успеха у широких масс. Только написанная в свободной форме сюита «Шлагобер», для которой Штраус без каких-либо изменений позаимство-

* Так в Австрии называются сбитые сливки (прим. переводчика).

вал из партитуры балета эпизоды «Конфекты», напоминает еще время от времени о существовании этого созданного по случаю произведения, не имеющего большого значения.

Сценарий балета композитор написал сам приблизительно в 1920 году, во время работы над «Интермеццо». Авторское предисловие к тексту либретто дает представление о гурманско-кулинарной атмосфере той Вены, которая изображается в балете. «Каждый, кому доводилось проходить в солнечный воскресный троицын день по засаженной могучими каштанами тенистой главной аллее венского Пратера, неизбежно встречал множество экипажей, запряженных парами красивых лошадей. В украшенных белой сиренью и розами колясках сидели девочки в белых платьях и мальчики в черных курточках, которые в сопровождении дядей и теток чинно направлялись в знаменитый загородный дворец императрицы Марии-Терезии. Это конфирманты, которые после праздничной трапезы чаще всего впервые за свою молодую жизнь наслаждаются прогулкой в экипажах издавна популярных венских фиакров. Где же могла закончиться такая прекрасная экскурсия, как не в Эльдorado юношеских мечтаний, в одной из знаменитых кондитерских, у Захера, Линцера, Бешингера, Добоша, за тортом со сбитыми сливками («Schlagobier»)....» Последующие события, развертывающиеся на балетной сцене, рассказывают о страданиях, выпавших на долю одного из конфирмантов, особенного любителя сладостей. Сцена погружается в мрак: в глазах у юного обжоры темнеет, все поглощенные им сладости, разстроившие его желудок, оживают и превращаются в действующих лиц балета. К этому Штраус написал окрыленную, порою весьма привлекательную музыку, высокое качество которой не идет ни в какое сравнение с незначительностью всего произведения в целом. Возникает ряд интересно задуманных музыкальных картин (чайный цветок, вальс принцессы Пралине, романтический сон и т. д.). Нередко встречаются в музыке мелодии, соответствующие австрийским народным напевам. Венские, верхнебаварские и экзотические мотивы подгоняют друг друга в этой музыкальной кондитерской. Отсутствие в музыке проблемности вытекает из сюжета. По выражению Эльзы Бинен-

фельд, это «балет для ног балерин, а не для голов философов». Здесь нельзя ожидать ни омоложения искусства танца, ни революции в балете, о которых мечтал Штраус во время работы над «хореографической музыкальной драмой» об Иосифе.

Премьера «Шлагобера» состоялась в мае 1924 года, во время пышного открытия фестиваля, организованного Венской оперой по случаю шестидесятилетия Штрауса. Недобрительные отзывы побудили композитора внести некоторые изменения в первоначальную венскую редакцию. На немецкой сцене балет появлялся в виде «Веселого хореографического представления в девяти картинах». Первая немецкая постановка состоялась в Бреслау, и рядом с названием балета в скобках был напечатан его перевод на немецкий язык — «Сбитые сливки», что произвело впечатление скверной шутки. (Еще более комичное впечатление произвел французский «перевод» — «Побитый полковник», фигурировавший в отчетах парижских газетных корреспондентов). Немногочисленные представления «Шлагобера» имели столь незначительный успех, что Штраус в дальнейшем и не старался добиваться новых постановок балета. Премьера в Бреслау («Сбитые сливки»!) способствовала его окончательному охлаждению к этому балету. Рассказывают, что он «с простодушным видом» спросил интенданта театра в Бреслау: «Будем ли мы сегодня вечером играть?» — «Разумеется, господин доктор! — ответил тот. — Ведь сегодня вечером мы ставим Ваш балет «Шлагобер». Штраус рассмеялся: «Ах, стоит ли говорить об этом? Я хотел узнать, будем ли мы сегодня играть в скат...» Ирония этих слов, по-видимому, не дошла до сознания доброго интенданта. Штраус не проявил особого интереса, когда в разгар войны, в 1943 году, ему представили на рассмотрение готовый план кинофильма «Шлагобер». Он просмотрел сценарий и дал уничтожающий критический отзыв. «Сценарий кинофильма является недостойной халтурой! Ну и безобразие, гром и молния! По сравнению с этим мой скромный, неприязнительный балет просто шедевр! Не считаю возможным разрешить использовать хотя бы единую ноту моей музыки для подобной кинокартины...» Несмотря на то что при посредничестве Грегора обе стороны пришли зимой 1944/45 года к согла-

шению, венский музыкальный фильм «Шлагобер» не вышел на экраны.

Когда осенью 1924 года «утомленный борьбой с... злостным сопротивлением и бессилием перед всемогущими традициями» Штраус покинул пост руководителя Венской оперы, он с особой благодарностью вспоминал в письме к Роллеру постановку «Легенды об Иосифе» и «прекрасного, неоцененного венцами балета «Руины Афин». Он мог бы упомянуть и о «Танцевальной сюите Куперена», составленной им из фортепьянных пьес французского композитора — очаровательный дар балету Венской государственной оперы. Сюита была исполнена впервые под управлением Штрауса в 1922 году в бальном зале венского Хофбурга. Восхищенный изяществом и тонким орнаментом придворных танцевальных пьес Куперена, выдающийся композитор XX столетия с изысканным вкусом придал новый блеск этим замечательным произведениям старинного искусства. Получились пленительные музыкальные картины, в которых звучание струнного камерного оркестра в составе 26 человек производит, разумеется, совсем иное впечатление, чем исполнение танцев на клавишине или на клавикордах. Из восьми небольших частей, составляющих сюиту, особенное восхищение вызывает бой курантов, исполняемый челестой, колокольчиками и арфой, виртуозный головокружительный танец и постепенно затихающий заключительный марш. Танцевальная сюита завоевала большую популярность в концертном исполнении. Любовь к Куперену проявилась еще раз в годы второй мировой войны, когда Штраус добавил к сюите шесть частей, переработав для оркестра несколько клавишных пьес французского мастера. Так появилась на свет историко-хореографическая картина «Отзвучавшие торжества», поставленная в апреле 1941 года в Мюнхенской опере по либретто старого французского балетмейстера Фейе. Творческое чутье Штрауса позволило ему пойти еще дальше: он связал в одно целое стиль рококо и современность и в самом содержании балета. Добавив впоследствии еще две пьесы Куперена, Штраус издал дополненную сюиту, близкую по стилю к музыке «Ариадны», в виде «Дивертисмента для небольшого оркестра». Его выдающееся дарование и умение проникнуться музыкой

других эпох с особой пленительностью чувствуется в очаровательном рондо «тик-ток-шок», в грациозных brimbois (безделушки) и других частях сюиты. Эта музыка, предназначенная главным образом для хореографического исполнения, должна стать доступной широкому кругу любителей. Искусство создается для жизни.



Плодотворное увлечение античностью пробудило в зрелом композиторе новую любовь к балетному искусству. Только такой разносторонне образованный и начитанный человек, как Штраус, мог так свободно фантазировать в сфере мифологических балетов — какое удовольствие наблюдать за деятельностью семидесятипятилетнего композитора в этой области! Уже во время работы над «Дафной» его пленили танцевальные возможности сюжета, а в 1936 году, когда он вплотную занялся «Данаей», он запрашивал Грегора: «Что Вы думаете относительно «Данаи» как пантомимы? С большими танцами Золота? Серьезно и шуточно одновременно?» Осенью 1938 года он задумался над тем, чтобы соединить обе одноактные оперы классическим балетом. «Для «Дафны» уже имеется готовое вступление перед поднятием занавеса — моя получасовая сюита из Куперена! Не могли ли бы Вы сочинить небольшое подходящее балетное либретто также для «Дня мира»? Тема? Что-либо нордическое, кельтское? Может быть Вам что-нибудь и придет в голову? Испанское средневековое? Близкое по духу к Кальдерону?»

«Я уже очень давно не писал балетной музыки...» Его одолевало желание создать «легкую» пьесу для танца, в которой приятное сочеталось бы с полезным. Если бы Грегору удалось подобрать «краткий сюжет» (около получаса), в котором «основу составили бы танцы, а действие было бы сведено к минимуму», это было бы ему милее всего. «Мне не хотелось бы прерывать работу над «Данаей» для какого-либо обширного труда». Грегор, имевший большие познания в области мифологии, вскоре прислал Штраусу на выбор четыре наброска, и Штраус очень быстро реагировал на поступившие предложения. По поводу идеи Грегора о балете «Навзикая» Штраус заметил, что он не

может себе представить поэтическую Навэикаю танцующей; скорее всего ее образ мог бы быть использован для создания небольшой двухактной оперы... Второй набросок имел в виду миф о Нефертити и Эхнатоне («наиболее значительный в истории эпизод борьбы за культуру», по словам Грегора) и был отвергнут композитором, опасавшимся, что этот сюжет может превратиться в безвкусицу в духе «Аиды». Третий эскиз сценария назывался «Зенобия» и представлял собой переработку драмы Кальдерона на тему о «столкновении Рима с Востоком». Штраус решил, что сюжет слишком воинственный и поэтому не подходит для исполнения перед оперой «День мира». Наиболее благоприятный отзыв композитор дал о четвертом наброске, об «Альцесте», мысль о которой возникла у Грегора после посещения Дрезденской картинной галереи, где он видел картину Рубенса «Геракл»... «Это мне очень нравится... во всяком случае не вне времени, это не Южная Италия, не барокко, а настоящая Древняя Греция V—VI веков до нашей эры, эпоха, с которой я, именно после дрезденской «Дафны», понемногу начинаю примиряться!» Однако и в этом случае были высказаны разочаровывающие соображения: сюжет «Альцесты» слишком хорошо известен и затрепан, да и сама роль героини, которая «вместо того, чтобы танцевать, — умирает», не годится. Кроме того, публика не любит танцующих мужчин. Тем не менее Штраус не отчаивался. «Не могли бы Вы найти такой сюжет, в котором главным действующим лицом была бы танцовщица, как, например, Гимар в картине Ланкрэ? Нет ли чего-либо подходящего у Виланда? Нельзя ли приспособить для этой цели образ знаменитой Лаис? А Элевзинские празднества? Может быть, Вы все же натолкнетесь на подходящую тему...» Говоря о танцовщице — героине балета, Штраус имел в виду знаменитую французскую балерину Марию Камарго, и Грегор поспешил набросать небольшой сценарий под названием «Противницы», в котором изображалось соперничество между Камарго и Саллэ. Этот сюжет привлек к себе мимолетное внимание композитора еще в 1943 году. Тогда же возникли два варианта балета «Пандора», был предложен сценарий на сюжет «Фаэтона», несущегося по небу на солнечной колеснице, в то время как внизу, на земле, томятся люди. «Поменьше

действия, побольше танцев», — таким стал теперь идеал композитора, мечтавшего о классическом балете.

Все попытки найти подходящий сюжет для создания новой, воздушной классической танцевальной поэмы не увенчались успехом. Обычно быстро реагирующий на все композитор (стоит только вспомнить о «Саломее» или о «Женщине без тени») стал тяжел на подъем. «Решительно, моя работа для театра закончилась. Не хватает больше сил...» «Решительно» ли? Он все еще мечтал о «Мести Афродиты», его давнишнем увлечении.

Зимой последнего года второй мировой войны Штраус видел сон, о котором рассказал в письме к Грегору: «После завтрака у одного высокопоставленного лица, причем сам хозяин дома отсутствовал, ко мне подошел Гофман-сталь со следующими словами: «У меня имеется для Вас сюжет одноактной оперы, очень изящный — нимфы!» Я проснулся и начал вспоминать о всех нимфах, наядах и дриадах, известных мне по греческой мифологии, просмотрел книгу Фольмера и, в конце концов, приземлился вблизи Эндимиона и нашего старого друга богини Дианы. Вы знаете, что у меня давно лежит старый набросок трехактного балетного сценария «о Цитера», написанного под влиянием знаменитой картины Ватто, находящейся во дворце Сан-Суси... В моем письменном столе хранится также и написанный Хаасом Хейе сценарий балета «Филомела»: Аполлон, Дафна, Филомела, любовные пары, пантомима с пением...» И вот было сделано разъясняющее предложение: «Не найдете ли Вы возможным сделать из Дианы и Эндимиона (в качестве заключения) что-либо подходящее? Надо, чтобы пела только Диана в сопровождении женского хора, который должен оставаться за кулисами... Красавцы-мужчины не должны петь, они будут участвовать только в пантомиме...» Вскоре Грегор прислал несколько эскизных набросков, и Штраус дал ему в ответ лаконичную телеграмму: «Продолжайте работу не над «Семирамидой», а над «Афродитой». Наконец был найден пленивший его сюжет — борьба между сладострастной Афродитой и сдержанной, едва ли не злой Артемидой, которую любовное увлечение вынуждает унизиться. В обстановке «Содома и Гоморры» военного времени началась совместная работа над средним актом, в котором происходит объясне-

ние между обеими богинями. Как обычно, композитор и на этот раз непрерывно вносил новые предложения по ходу дела. В объяснении, происходившем между Венерой и Дианой, должна прозвучать «комедийная нотка». Это должен быть «тонко отточенный, немного сатирический диалог... без примеси филистерства: Уайльд, но не Гесснер...» «Диалог между богинями состоит из намеков, комментариев к которым послужит оркестровая музыка»... «Прошу Вас, обдумайте мои мимолетные мысли. Я охотно подожду, пока Вам на ум придет небольшая хорошенькая комедия, действующие лица которой будут более связаны друг с другом, чем в Вашем первоначальном наброске. Я повторяю: нужна одна большая, остроумная главная сцена: Мария и Елизавета — все остальное — начало и кода...»

Следы работы над «Афродитой» тянутся вплоть до начала 1946 года. Штраус просил Грегора пересмотреть первоначальную редакцию сценария, но из-за плохой работы почты в первые недели после окончания войны последний даже не мог узнать, получил ли композитор посланное ему либретто первых трех картин балета. Первоначальный проект небольшой балетной интермедии — вступление к опере «День мира» — уступил место плану большого «трагического балета», который должен был возродить традиции старинной оперы-балета, балета с пением или оперы с танцами... Старый композитор пытался еще раз продемонстрировать свою «отвагу». Однако «Комедия без слов» исчезла с его горизонта так же незаметно, как в свое время явилась ему в мечтах. Афродита осталась немой.

ПРОЩАНИЕ

1944 год... Внезапно подкралось восьмидесятилетие. Сильно изменился мир, раздираемый в течение пяти лет разрушительными силами второй мировой войны. Мечта о мирном и прекрасном бытии пока что улетучилась как сон. Наступило время, когда начала колебаться почва под буржуазным строем, устойчивость которого давно уже вызвала сомнения. Стало невозможным и в дальнейшем изолировать от бурных событий хорошо оберегавшуюся от потрясений жизнь композитора, сопровождавшуюся триумфами и блеском театральных премьер. Со времени первого представления «Каприччио» все затихло вокруг Штрауса. Несмотря на бодрость духа, старость давала о себе знать. Живя только своим творчеством, в Гармише и в Вене он пытался, насколько это было возможно, справиться с тяжелой действительностью. В то время композитор был особенно тесно связан с Мюнхенской оперой, где при его участии осуществлялись под руководством Клеменса Краussa новые постановки его произведений в обновленных редакциях, приносившие ему «осуществление самых затаенных авторских замыслов». Основываясь на своем творческом опыте, Штраус, называвший себя тогда «последним отпрыском мирового театрального развития в царстве музыки», оглядывался назад, на свою молодость. Для своих детей и внуков он еще раз начисто переписал партитуры своих трех наиболее популярных музыкальных поэм — «Дон-Жуан», «Смерть и просветление», «Тиль Эйленшпигель», рукописи которых он в свое время легкомысленно отдал в собственность издателю. Эта работа, по его словам, «доставила ему удовольствие». Из числа более крупных произведений в эти годы был написан второй

концерт для валторны и сонатина F-dur для трубы, к названию которой он, смеясь сквозь слезы после болезни, написал: «Написана в мастерской инвалида...» «Потихоньку работаю для себя (по примеру великого Гёте)».

Старец почти физически ощущал гибель окружавшего его привычного мира. Ему еще было дано насладиться постановками, которыми Дрезденская и Венская оперы чествовали его по случаю его восьмидесятилетия. (С Дрезденом, где ему пришлось в те дни пережить большую воздушную тревогу в гостинице Бельвю, он тогда же, испытывая странное предчувствие, распрощался навсегда.) Он принимал участие в замечательной магнитофонной записи, во время которой были записаны на пленку почти все его симфонические произведения в исполнении оркестра Венской филармонии; впрочем, одной только «Домашней симфонии» удалось пережить войну. Вскоре наступили памятные дни Зальцбургского фестиваля, так тяжело отразившиеся на его душевном состоянии. По распоряжению Геббельса, фестиваль был прерван, и Штраус знал, что ему уже не удастся услышать на сцене «Любовь Данаи»... Своеобразную атмосферу тех дней, неизгладимо оставшуюся в памяти всех участвовавших в Зальцбургском фестивале, навсегда запечатлел режиссер «Данаи» Рудольф Гартман. «Это было за восемь дней до достопамятной генеральной репетиции (16 августа 1944 года). Незадолго до начала оркестровой репетиции Рихард Штраус вошел в затемненный зрительный зал Фестивального театра и по своему обыкновению подсел к моему режиссерскому столу. С большим вниманием следил он за ходом репетиции, одобрительно кивал в ответ на направляющие или корректирующие указания Клеменса Краусса, иногда вполголоса подпевал некоторые ноты и вперемешку делал отдельные характерные для него замечания. Особого одобрения с его стороны заслужила сцена встречи Юпитера с четырьмя королевами. На этот раз, в противоположность многим подобным встречам в Мюнхене, Берлине и Вене, его участие носило какой-то особенно серьезный характер: накануне стало известно, что в результате создавшихся обстоятельств фестиваль не состоится, и работа над «Любовью Данаи» будет доведена только до генеральной репетиции... К концу второй картины Штраус встал и напра-

вился к первому ряду партера. На фоне ярко освещенной оркестровой ниши одиноко вырисовывался силуэт его характерной головы. Оркестр Венской филармонии с непревзойденным мастерством исполнял чудесную интермедию перед последней картиной... Неподвижный, весь ушедший в себя, прислушивался Штраус к звукам своего великолепного творения... После того как отзвучали последние ноты, на несколько мгновений воцарилась глубокая тишина. Затем Краусс, находившийся под волнующим впечатлением только что закончившегося исполнения, в нескольких словах обрисовал значение последних зальцбургских событий. А Штраус подошел к барьеру оркестровой ниши, поднял в знак благодарности обе руки и приветствовал оркестрантов филармонии голосом, который прерывался от слез: «Быть может, мы вновь встретимся в лучшем мире!» Самообладание покинуло его, и он умолк. Все присутствующие словно застыли от волнения, когда он покидал зал, заботливо сопровождаемый мною. Минуту спустя он шел по улицам залитого солнцем Зальцбурга, опираясь на мою руку. Мы возвращались в гостиницу. «Давайте пройдем мимо моего милого Моцарта», — сказал он...»¹¹

Два письма свидетельствуют о том, как сильно подействовали на него последние события. «Моя жизнь кончилась 1 сентября; лучше бы вершители судеб на Олимпе призвали меня к себе 17 августа», — писал он Гартману. Под тем же впечатлением он сделал и потрясающее признание в письме к Титъену: «День 16 августа, наряду с Вашими «Мейстерзингерами» в Байрейте, был последней вспышкой немецкой оперной культуры. С 1 сентября началось увядание продолжавшегося два столетия расцвета немецкой музыки. Ее дух пленен, ее лучший цветок — немецкая опера — навсегда надломлен, ее очаги по большей части превратились в щебень и пепел или, если не закрыты, разжалованы в кинотеатры (Венская городская опера). Дело моей жизни разрушено, мне не придется более слышать и видеть мои оперы, которые именно за последние десятилетия достигли высокого уровня художественной зрелости и с таким редким, законченным мастерством исполнялись выдающимися ансамблями, дирижерами, режиссерами и оркестрами... В бедном Мюнхене разбомблен дом, в котором я родился и, по соседству, замечательная цер-

ковь св. Михаила. Одним словом, жизнь кончена, и мне остается только покорно ожидать того дня, когда мой покойный однофамилец призовет меня к себе в свое заоблачное царство вальсов. Для того чтобы хотя бы временно отвлечься от тяжелого горя и забот, я в течение последних недель привел в исполнение одно свое давнишнее намерение — переделал столь незаслуженно популярный вальс из «Кавалера роз», плохая вокальная обработка которого всегда меня огорчала. Теперь я соединил вальс со вступлением к опере и создал новую пьесу для большого оркестра с новым, более продолжительным, блестящим финалом. Пусть это будет мой прощальный привет перед расставанием с этим прекрасным миром...»

Настало время сказать несколько слов о том примечательном (уже упоминавшемся ранее) документе, который Штраус назвал в те годы, когда он прощался с жизнью, «своего рода завещанием, художественным напутствием». В этом документе он останавливался на «значении оперы и на том будущем, которое, я надеюсь, ожидает ее, особенно в таком культурном центре Европы, как Вена». Твердо веря в то, что по окончании войны начнется новая эпоха и для оперного искусства, Штраус в апреле 1945 года написал письмо на шести страницах близкому к нему дирижеру Карлу Бёму, перекочевавшему из Дрездена в Вену. Разумеется, это письмо нельзя назвать завещанием в прямом смысле слова, так как композитор излагает в нем не свою последнюю волю насчет всего будущего оперного искусства, а свои весьма субъективные взгляды и предложения, рекомендуемые им потомству, причем в качестве примера приводит Вену. Кто стал бы упрекать Штрауса в том, что в этом эпистолярном произведении он уделил большее, чем обычно, внимание своим произведениям?

В первой части письма Штраус в «лапидарном стиле» дает обзор исторического развития западноевропейской музыки. «Немецкая музыка создана Иоганном Себастьяном Бахом. Рождение Моцартовской мелодии является откровением человеческой души, над изучением которой трудились все философы. Созданный Иозефом Гайдном оркестр, одаренный даром речи, был усовершенствован Вебером, Берлиозом и Рихардом Вагнером и способствовал созданию высших художественных достижений челове-

ского духа, нашедших свое выражение в музыкальных драмах, представляющих собой кульминационную точку и завершение культурного развития, продолжавшегося 2000 лет». В дальнейшей части письма композитор высказывает свои мысли о создании Национального оперного театра с репертуаром, состоящим из крупнейших шедевров оперного искусства всех эпох и, дополнительно, второго театра — с более доступным репертуаром. Вот что он говорит по этому поводу: «Государство создало музеи изобразительных искусств, в которых любящие искусство люди имеют возможность знакомиться с величайшими художественными произведениями прошлого, выставленными для обозрения совершенно отдельно от других творений меньшего значения и менее высокого качества. Принимая во внимание тлетворное влияние оперных репертуарных планов (таких, какие существуют еще и сейчас), следовало бы для таких больших городов, как Вена, Берлин, Гамбург, Мюнхен, Дрезден, рекомендовать организацию хотя бы двух оперных театров в каждом из этих городов, в которых могли бы исполняться оперы разного рода, а именно, на «большой сцене» проводился бы непрерывный показ самых выдающихся произведений оперной литературы в исполнении первоклассных артистов, причем высокий уровень исполнения поддерживался бы репетициями, которые проводились бы постоянно, хотя бы произведение и не ставилось ежедневно. Эти постановки должны оформляться лучшими художниками, в них должны принимать участие лучшие оркестровые коллективы, которым не будет грозить опасность снижения художественного уровня, поскольку они не будут обременены исполнением неполноценных произведений. Далее следует список опер, достойных участвовать в экспозиции такого «оперного музея, претендовать на организацию которого культурное общество имеет такое же право, как и на существующие музеи Пинакотека, Прадо и Лувр»: пять опер Глюка, пять Моцарта, две Верди (как ни странно, только «Симон Бокканегра» и «Аида»), две Берлиоза («Бенвенуто Челлини» и «Троянцы»), по одной Бетховена и Бизе, все оперы Вагнера (за исключением монополизированного Байрейтским театром «Парсифаля») и девять опер Штрауса». Для исторической полноты» можно временно включать в ре-

пертуар некоторые «так называемые большие оперы начала прошлого столетия» (Мейербер, Галеви). Для «малой сцены» Штраус составил более длинный список в алфавитном порядке, начиная с Адама, кончая Верди, в который включены произведения русских и чешских классиков и новейшие оперы Пфизнера, Шиллингса, Корнгольда, Шарпантье, Шабрие и других композиторов XX столетия. В этом театре или, если представится возможность, на третьей сцене, в «Народном оперном театре», следовало бы осуществлять «тщательно проверенные постановки новинок, не допуская, однако, чтобы таковые ставились только в погоне за новыми премьерами».

*

Чувства, волновавшие Штрауса в последние месяцы войны, вылились в трогательный вопль души, в обвинение, нашедшее свое выражение в «Метаморфозах». В то время как катастрофа неудержимо распространялась над Германией, он писал, находясь (по собственному выражению) в «состоянии лишенного смысла прозябания», этот «Этюд для 23 струнных инструментов». (Точное название партитуры «Этюд для струнных инструментов, для 23 голосов».) Это зрелое и одухотворенное высказывание— однако обращенное не к абсолютной музыке, как можно было бы предполагать по заглавию, но исполненное глубокого программного содержания. Автор высказывает в нем свою печаль по поводу утраты невозместимых культурных ценностей, уничтоженных во время варварской империалистической войны, гибели немецких городов, памятников архитектуры, театров. «Скорбь по Мюнхену», — назвал Штраус один из набросков; некоторым другим частям предпосланы цитаты из произведений Гёте. Незадолго до окончания «Метаморфоз», в феврале 1945 года, до него дошли вести об уничтожении Берлинской оперы на Унтер ден линден и здания Дрезденской оперы, в которой в свое время состоялись премьеры всех его наиболее известных опер. Несколько недель спустя, в марте, пришло страшное сообщение о гибели здания Венской оперы («Да сохранит господь мою милую, прекрасную Вену», — писал он еще незадолго до этого Грегору). Крик раненого сердца чувствуется в письме, адресованном проживавшему в Вене либрет-

31*

тисту: «Я в отчаянном настроении! Разрушен дом Гёте, эта величайшая святыня мира! Мой прекрасный Дрезден — Веймар — Мюнхен, все пошло прахом!»

Партитура «Метаморфоз», законченная в Гармише за три недели до окончания войны, была написана с необычным для Штрауса преобладанием минорных тональностей. Однако отличительной чертой музыки отнюдь не является безропотная покорность судьбе. Несмотря на подавленность и печаль, сознание вечной красоты жизни, зрелость совершенного мастерства и просветление чувствуются в этом «отражении всей моей прошедшей жизни».

Что можно сказать о произведении в целом? Это симфоническая композиция в медленном темпе, продолжающаяся около получаса,—случай, не повторявшийся после восьмой симфонии Брукнера, редко встречающееся свидетельство творческих возможностей восьмидесятилетнего старца. Новостью для Штрауса (если не считать вступления к «Каприччио») является и то обстоятельство, что в «Метаморфозах» он использует исключительно строгие выразительные средства однородного по звучанию струнного оркестра, с сольными выступлениями отдельных инструментов. Метаморфоза означает превращение, и композитор, несомненно, избрал такое название по программным соображениям. В трех взаимно связанных частях, в двух адажио, с более быстрой по темпу средней частью между ними, ощущается широкое симфоническое развитие, основывающееся на трех непрерывно видоизменяющихся темах. Если медленные, элегические части говорят о страстном, беспокойном страдании, то *agitato* выражает полные жизни силы, противопоставляемые апатии. Выдержанный в первоначальном темпе финал вновь полон глубоко волнующего трагизма. Истинным мелодическим первоисточником этого цветущего многоголосного музыкального потока, несомненно, являются первые четыре такта траурного марша «Героической симфонии». Задумчиво звучат ритмично пунктированные мотивы Бетховена в исполнении альтов и виолончелей. Подобно солнцу, пробивающемуся сквозь тучи, они стремятся вырваться из все возрастающих контрапунктических сплетений и унести в манящие заоблачные высоты. Почитатели этого шедевра мелодической полифонии были озадачены замечанием Штрауса о том, что

он использовал музыку Бетховена во время работы над «Метаморфозами» до известной степени бессознательно. Дословная цитата из «Героической симфонии» якобы постепенно образовалась из его второй темы. Только за девять тактов до конца она вновь звучит в унисон у немногих инструментов в нижнем регистре. Нетрудно угадать, что источником этого искусно найденного благозвучия струнных является упоительная сладость некоторых эпизодов «Заратустры» («Песня веры»). Бархатные, полные тепла созвучия, напряжение которых ослабляется лишь в последней четверти перед репризой начальных тактов, напоминают изысканные каденции и ослепительные гармонические обороты «Ариадны». Кто, кроме Штрауса, мог создать такую певучую и звучную полифонию, воссоздающую атмосферу «Тристана», оставаясь при этом верным себе, своей собственной красочной палитре? Это действительно «симфоническая» музыка, если под этим словом понимать не обязательное соблюдение общепринятой формы, а новую, никем до Штрауса не достигнутую степень духовного претворения эмоционально-звукового начала. Этот новый стиль в соединении с вдохновенной фантазией и превосходным оформлением является одним из свойств того «необыкновенного немецкого художественного духа», который, по словам Шоу, «ведет свое начало от Иоганна Себастьяна Баха и еще продолжает жить в Рихарде Штраусе». Невозможно было облечь в более проникновенные звуки древнее изречение «memento mori, — помни о смерти».

Штраус не торопился познакомить с «Метаморфозами» мир, занятый другими делами; он не создавал себе иллюзий относительно впечатления, которое они могли произвести. «Исполнить в первый раз когда угодно», — писал он Шу. В январе 1946 года партитура была предоставлена музыкальной коллегии города Цюриха, руководимой Паулем Захером, по инициативе которого произведение было написано. Старец сам появился на одной из последних репетиций, а на генеральной даже дирижировал отдельными частями. «При помощи сильных динамических подъемов и ускорения темпа он сумел так великолепно подчеркнуть все наиболее значительные мелодические линии, что для наблюдавшего за ним дирижера, оркестрантов коллегии и немногочисленных присутствовавших слушателей репе-

тиция превратилась в незабываемое событие!» (Шу). Благодарный композитор посвятил свою пьесу швейцарским друзьям. Мир хранит «Метаморфозы» как особенно драгоценное наследство.



Последние дни и часы войны Штраус провел в Гармише. По удачному выражению композитора, «надувшаяся лягушка Пруссия, называемая также Великой Германией, лопнула». В конце апреля Гармиш оккупировали американские войска. Когда они хотели проникнуть в дом Штрауса, композитор, находившийся в возрасте восьмидесяти одного года, вышел им навстречу: «I am Richard Strauss, the composer of the «Rosenkavalier» *. Тогда они покинули дом. В тот же день он записал в своем дневнике следующие слова: «Дух одержал тотальную победу над грубой материей». Трогательно звучит рассказ Иоганны фон Раухенбергер о том, как композитор, сидя у приемника, прислушивался к сообщению швейцарского радио об окончании войны. Когда раздались звуки «Героической симфонии», он дал волю охватившему его волнению: «А ведь Бетховен все же тоже был немцем!..»

В октябре 1945 года преданные друзья вывезли Рихарда и Паулину Штраус в Швейцарию, где в то трудное время были значительно лучшие условия жизни. Баден близ Цюриха, Уши и Понтрезина — в этих городах были сделаны остановки. Позднее композитор избрал местом своего «убежища» Палас-отель в Монтрё: «...отличное обслуживание, но сильно чувствуется отрезанность от всего остального мира». Хотя он и писал, что «дело моей жизни закончилось «Любовью Данаи» и «Каприччио», но тот, кто поверил этим словам, должен был вскоре убедиться в обратном — он продолжал непрерывно работать. В течение трех с половиною лет пребывания в Швейцарии были написаны, помимо последнего цикла песен, два концерта и сюиты для оркестра на темы «Женщины без тени» и «Легенды об Иосифе», в которых также ясно чувствуется изменение стиля. Подобная творческая мощь в столь преклонном возрасте заставляет вспоминать о Гёте, Верди

* Я Рихард Штраус, автор «Кавалера роз» (англ.).

или Тициане. «Упражнениями для запястья» шутивно называл Штраус в 1945 году свои поздние инструментальные и вокальные сочинения. «Профессиональные упражнения для наших честных инструменталистов и готовых на жертвы хоров *à capella* — упражнения для предохранения рук и головы от преждевременного оупения...» (из письма к Шу). «...Это ремесленные работы, преследующие цель спасти от преждевременного онемения правое запястье, освободившееся от дирижерской палочки...» Почти все эти произведения еще ожидают, чтобы их включили в концертный репертуар.

Было принято считать, что после длительных поисков и художественных эволюций Штраус пришел в конце своей творческой деятельности к классическому позднему стилю, который отличался не столько смелостью фантазии и звучания, сколько мудрым использованием богатого опыта. Последние сочинения подтверждают правильность такого мнения. Преуспевающий музыкальный драматург, автор выдающихся симфонических поэм, вновь стал писать «нелитературные» инструментальные пьесы, которые имели только одно назначение — быть красивыми и легко воспринимаемыми музыкальными произведениями. Тем самым восстанавливалась связь с юношеским периодом творчества композитора. Можно без труда перечислить наиболее характерные особенности этого позднего стиля. Это прежде всего более свободная, прозрачная структура, значительное сокращение средств и мощи звучания и, одновременно, исключительно утонченное изящество, с которым эти средства используются. Темы, которые благодаря ярко выраженной стилизации иногда не очень «весомы», по своей стройности и грациозной легкости приближаются к Моцарту. Они вырисовываются на фоне безыскусственной гармонии и растворяются в виртуозных музыкальных арабесках. Композитор отказывается от настоящего симфонизма и разработки в пользу наивно-радостной игры взаимопереплетающихся тем. Метафизика или мистика, все, что могло бы быть истолковано трагически, чуждо творениям этого последнего периода. Их озаляет умудренное старостью выражение спокойной веселости. («Девиз: очень нежно — лунная соната...» — писал Штраус в том письме, в котором высказывался о плане

своей последней оперы-балета «Месть Афродиты».) На смену зною пришло мягкое тепло, появились весенние бури, а затем и покой конца лета. Краски вечерней зари стали основным тоном палитры. «Я хочу доставлять радость». Одновременно вновь дала о себе знать любовь к некоторым духовым инструментам, к гобою, кларнету, валторне, особенности звучания которых Штраус всегда с таким большим мастерством умел использовать. Надо полагать, что он создал бы еще немало концертных произведений в этом позднем, ясном по форме стиле, быть может для фортепьяно, если бы еще оставалось время.

Серию последних пьес, которые, кстати сказать, сам Штраус рассматривал как «случайные», открывает появившийся на свет в 1943 году второй концерт для валторны Es-dur. Первый концерт для валторны композитор написал для своего отца в семнадцатилетнем возрасте, второй — когда ему исполнилось семьдесят восемь лет. Второй концерт отличается своей просветленной виртуозностью, великолепными кантиленами, блестящими пассажами и полностью отвечает всем возможностям инструмента, для которого он написан. Оркестр аккомпанирует. Концерт начинается с сольной каденции, за которой следует смелая фанфароподобная главная тема; побочная тема исполняется деревянными духовыми инструментами. Лирически размеренно звучат аккорды *andante*. В финале (как это часто бывает в таких окрыленных пьесах) возникает задорное, бьющее ключом, написанное в такте на шесть восьмых рондо, о котором композитор сказал, что оно «очень недурно удалось» (из письма к Виорике Урсулеак).

«*Je ne travaille jamais, je m'amuse*» * — в результате радостного удовлетворения после наступившей разрядки появились на свет две сонатины для 16 духовых инструментов. Несомненно, что обе обязаны своим возникновением воспоминаниям о сюите и серенаде, которые были написаны в юности. Обе предназначены скорее для исполнения в домашней обстановке, а не на концертной эстраде, хотя и отвечают всем требованиям исполнительской техники. В отношении расположения частей обе сонатины носят характер импровизации, поскольку при их сочинении ком-

* «Я никогда не тружусь, я развлекаюсь» (фр.).

позитор не руководствовался строго определенным планом симфонического развития (название «симфония для духовых инструментов», данное второй сонатине после смерти композитора, является предельно неудачным). Основой этих пьес являются не «темы» в прямом смысле этого слова, а короткие «мотивы», которые в щедро используемых восходящих и нисходящих секвенциях, претерпевая лишь небольшие изменения, скользят от одного инструмента к другому. Используя опыт своих прежних пьес для духовых, восьмидесятилетний композитор в последних произведениях дополнительно ввел в группу деревянных инструментов третий кларнет, бас-кларнет и бассетгорн. Первая сонатина F-dur с забавным названием «Из мастерской инвалида» была написана весной и летом 1943 года, когда Штраус был на положении выздоравливающего. Первой была закончена средняя из трех частей под названием «Романс и менуэт». Искусная по форме музыка отличается чисто южной прозрачностью и окрыленностью, словно она выгравирована, хотя иногда и кажется, что игла была слишком мала. После первого исполнения сонатины в Дрездене композитор высказал пожелание, чтобы в дальнейшем, пока он жив, она исполнялась бы только «заслуженными музыкальными коллективами». Первоначально одночастная вторая сонатина Es-dur под названием «Веселая мастерская» построена на своеобразном контрастном сочетании вступления, имеющего гармоническое сходство с мотивом дочерей Рейна из «Гибели богов», и эластичного *allegro*. (По-видимому, это сочетание понравилось Штраусу, поскольку оно вновь повторяется в почти неизменном виде в качестве темы рондо в «Дуэте-концертино».) Вскоре после того, как посвященная «Памяти Моцарта» сонатина была в январе 1944 года закончена, композитор решил ее увеличить до трех, а позднее до четырех частей. Так возникло из родственного мелодического материала начинающееся похожим на сигнал квартовым мотивом блестящее *allegro brio*, нарушившее, однако, форму сонатины. Год спустя, через несколько недель после окончания войны, было дополнительно создано *andantino*, представляющее собой созерцательное по духу интермеццо. Но даже и эти дополнения были не последними: в окончательной редакции появился еще и менуэт. В результате сонатина оказа-

лась поставленной с ног на голову: первоначальная часть, «вступление и *allegro*», превратилась в финал, который, в свою очередь, стал первой частью. Обе средние части выдержаны в скупых тонах по сравнению с обрамляющими их началом и концом. Многие здесь напоминает дух эпохи рококо, которым насыщена духовая музыка в сюите «Мещанин во дворянстве». К сожалению, многочисленные переделки привели к тому, что сильно разросшаяся сонатина, исполнение которой в окончательной редакции требовало сорока минут, несколько «вышла из формы»...

Концерт для гобоя и небольшого оркестра, написанный в 1945 году, — первое сочинение, возникшее в период пребывания в Швейцарии — быстрее, чем другие поздние произведения, занял прочное место в концертном репертуаре. Гобоисты всегда будут благодарны Штраусу за эту блестящую, радующую сердце пьесу, написанную им для находящейся в пренебрежении отрасли музыки. Как он умел использовать все технические и звуковые особенности гобоя при исполнении виртуозных гамм и остроумных скачков, как заставлял их «петь»! Три взаимно связанные части концерта полны идиллического «аркадского» настроения и насыщены прозрачным светом. Аккомпанемент оркестра, состоящего из деревянных духовых, двух валторн и нескольких струнных инструментов, только в некоторых коротких эпизодах сгущается до красочного многоголосия. Широко развернутое *andante* также полностью основано на сладостной мелодии гобоя. Наконец, финал, написанный в форме рондо, развивает подлинное буффонное *brío*. Сопровождаемые чарующим аккомпанементом флейты и кларнета темы звучат как приветствие Моцарту. Концерт для гобоя помог Штраусу преодолеть тяжелое настроение, владевшее им во время работы над «Метаморфозами». Оба произведения отличаются изысканным мастерством формы и преобладанием духа над материей.

В своем последнем инструментальном произведении, в «Дуэте-концертино» для кларнета и фагота в сопровождении струнного оркестра и арфы, написанном в конце 1947 года для небольшого ансамбля «Radio Svizzera Italiana» *, Штраус, казалось, вспомнил о давних временах.

* «Радиовещание Итальянской Швейцарии» (ит.).

В декабре 1885 года Бюлов, гастролировавший в то время в России, указал молодому Штраусу на патетическое трио для фортепьяно, кларнета и фагота Михаила Глинки, обнаруженное в его наследии и переданное ему дочерью русского композитора. Бюлов писал: «Я попрошу нотный магазин прислать Вам это трио. Быть может, оно вдохновит Вас на создание новой пьесы. Моему слуху всегда нравилось сочетание фортепьяно с духовыми инструментами, и мне кажется, что в этой области музыкальной литературы можно создать популярные и благодарные вещи...» Старец действительно нашел удовольствие в соединении двух таких противоположных друг другу по звучанию деревянных духовых инструментов на фоне воздушно легкого струнного оркестра. Впрочем Штраус обогатил оркестровый аккомпанемент, выделив из общей массы сольный секстет, что придало камерный характер пленительной пьесе, три части которой следуют одна за другой без перерыва.

Чередование соло и оркестра тщательно продумано. В первой части, выдержанной, как и все остальные, в умеренном темпе (на старости лет композитор стал осмотрительнее), ведущая роль предоставлена кларнету, во второй, представляющей собой медленный монолог, — фаготу, исполняющему свое соло на фоне журчащих скрипок и звуков арфы. В финале, являющемся обыкновенным рондо, в котором звучит уже упоминавшаяся финальная тема симфонии для духовых инструментов, между кларнетом и фаготом царит полное согласие. Всюду господствует радость музицирования и предельная экономия. По-видимому, автор предпочитает лучше умолчать о чем-нибудь, чем сказать или изобразить лишнее.

Свет и тени благословенной жизни музыканта нашли свое благородное выражение в четырех замечательных пьесах для голоса с оркестром на слова поэтов Эйхендорфа и Германа Гессе. Эти высоко совершенные произведения композитора-старца были опубликованы только после его смерти. Долгий путь художественного совершенствования отделяет раннее песенное творчество, рассчитанное как в мелодическом, так и в гармоническом отношении на широкий круг слушателей, от парящей между светом и тьмой кристальной лирики позднего периода.

Эти романсы — лебединая песня композитора — проникнуты закатным, прощальным настроением. Песни угасающей жизни, исполненные глубокой печали, но в то же время полные веры в будущее. Их мелодия уже нематериальна, она состоит из льющихся мелизмов, а в «Свободных крыльях» (на стихи Гессе) уносится ввысь за пределы всего земного. Венцом «Последних песен», выдержанных в едином темпе и мастерски инструментованных, является сочиненная отдельно и при издании помещенная в конце цикла песня «На вечерней заре» (на стихи Эйхендорфа). Первые наброски к ней были сделаны в записной книжке, относящейся к концу 1946 года — началу 1947 года. Она заканчивается словами: «О, как мы устали от странствий. — Может быть, это смерть?» — и как нежное воспоминание проходит в партии валторны главная тема из поэмы «Смерть и просветление». Все же характерно для Штрауса, что эта песня звучит у него не в печальных шубертовских тонах: после заключительного вопроса — самого трудного вопроса человеческого бытия — он снова вводит светлый, имеющий программное значение мотив жаворонка. Как серебристое сияние из долины смерти, звенит до самого конца нежная, восторженная трель флейт пикколо, с которой обе птицы поднимаются ввысь и исчезают в дымке вечернего неба. Другие песни написаны на слова Гессе, чьи проникновенные лирические стихи были переданы Штраусу одним из почитателей поэта. Первая в этом цикле песня «Весна» представляет собой «пронизанный светом» образ ясной радости. В песне «Перед сном» прощальные настроения («День утомил меня») переданы мягко модулированной мелодической линией, которая передается от скрипичного соло солирующему сопрано; это наиболее вдохновенная часть цикла. Последняя песня «Сентябрь» в задушевных тонах рисует цветение сада и увядание природы. Когда Штраус закончил эту песню в Монтрё, стоял в самом деле сентябрь, тот осенний месяц, в котором он год спустя скончался. Заключительные слова последнего прощанья полны глубокого значения:

«...покоя жаждет он
и медленно смыкает
большие, утомленные глаза».

Как много утешительного в этом эпилоге, в этом прощанье без горечи. Проведенные в Швейцарии четыре года были посвящены Штраусом вдумчивому обзору пройденного пути с полным сознанием и готовностью к тому великому, на пороге которого он стоял. Когда великий старец подводил черту под итогом своей, по его собственному выражению, «восьмидесятилетней трудовой, честной и хорошей жизни немецкого художника», он уже видел свет лучшего будущего. Все произведения этих лет изгнания проникнуты сознанием своей старости и стремлением завершить свой путь в светлом настроении.

В классической книге Гримма о Гёте, взятой у Шу за несколько месяцев до смерти, Штраус при чтении подчеркнул между прочим следующее место: «Количество прожитых им лет, несомненно, следует принять во внимание. Гёте прожил двойную жизнь, вторая половина которой была важна для осуществления того, что было начато в первой». Штраус в полной мере использовал время, которое у него еще оставалось. «Каждый живет до тех пор, пока не исчерпает себя. Великие люди, во всяком случае», — записал он в дневнике путешествия по Греции и Египту еще за 50 лет до того. «Нет ничего более жалкого, чем довольный своей жизнью, ничем не занятый человек». Эти слова Гёте радовали его. В жизни восьмидесятилетнего старца, поднявшегося от жизненного восприятия бесцеремонного музыканта-профессионала до старческой мудрости великого Гёте, труд по-прежнему занимал первое место. Правда, под конец жизни он был одинок и вполне отдавал себе отчет в том, что «его» мир разрушен. Лишь немногие из его единомышленников оставались еще в живых. После Гофмансталя в 1942 году умер Цвейг — человек не созвучный эпохе, сломленный эмиграцией. (В своем прощальном письме Цвейг писал: «Бродяга, не имеющий родины, я истощил свою энергию в многолетних скитаниях».) Зимой последнего года войны умер Роллан, за борьбой которого во имя мира и прогресса Штраус следил без участия. Самый старший пережил их всех.

Штраус много и основательно читал, главным образом Гёте. «Вы застаете меня за моим любимым заняти-

ем — сейчас оно самое любимое», — этими словами встретил он одного из своих гостей в Гармише. «Я читаю Гёте, читаю так, как мне этого всю жизнь хотелось, но никогда не удавалось сделать из-за писания нот и сочинения опер. Всего Гёте, последовательно, по мере того как он рос и мужал. Не отрывочно, как вздумается, выхватывая кусок то из «Фауста», то из «Германа и Доротеи» или из «Вильгельма Мейстера», но основательно, систематически. Я начал с первого тома и сейчас дошел до Гёте Вейдларского периода. И так как я сам уже старик, то я снова еще раз вместе с Гёте становлюсь молодым и вместе с ним опять старею — по-гётевски, глядя на все его глазами. Ибо он был человеком зрительного восприятия и видел то, что я слышу...» Штраус много читал и любил поговорить о музыке и литературе с интересными собеседниками. Неутомимый ум светился в его рассуждениях о шедеврах классиков, особенно в вопросах, «составлявших его символ веры: моцартовские мелодии, как чистейшее проявление человеческой души, и оперы Вагнера, представлявшие ему вершиной культурного развития Запада» (из записей Шу, на которые уже неоднократно делались здесь ссылки).

С глубокой грустью смотрел он на проблески возрождавшейся немецкой культуры, на первые признаки жизни оперных театров Дрездена, Берлина и Мюнхена. «Я был очень рад услышать от Вас, что милый, бедный Дрезден делает серьезные попытки возродить достойный его оперный театр. Охотно верю, что превосходный Кейльберт великолепно дирижирует «Ариадной», а кто поет? Старая штраусовская гвардия еще в строю? А прекрасный оркестр не пострадал?» — писал Штраус в июле 1946 года автору этой книги. На вопросы относительно еще не поставленной «Данаи» он неизменно отвечал: успеется. Имеется ведь 15 опер, совсем готовых к постановке в любом маломальски работоспособном театре... Он иногда бывал на представлениях своих опер в Цюрихе, например «Ариадны» и «Арабеллы». С большим интересом следил он за планами своего дрезденского друга Альфреда Рейкера, стремившегося претворить в жизнь вагнеровскую идею создания «Театра фестивалей в Цюрихе» в новом, расширенном виде, в виде форума для образцовых постановок му-

зыкальных произведений обоих Рихардов. Но время тогда было еще неподходящим для такого рода проектов, которые теперь могли бы быть осуществлены не в Швейцарии, а в Германии (в Гармише). «Пожалуйста, передайте Рейкеру вместе с моим сердечным приветом, — говорится в том же письме к автору этой книги, — что я делаю всё, что могу, для осуществления нашей идеи театра фестивалей, но в царстве кантонов дела идут туго, и значение серьезной оперной культуры еще недостаточно проникло в сознание народа и театральные антрепризы».

Совершенно неожиданно для всех, в октябре 1947 года, восьмидесятитрехлетний Штраус отправился в четырехнедельную поездку в Англию, потребовавшую от него большого напряжения сил. Инициаторами гастролей были давнишний почитатель Штрауса Томас Бичем и издатель Эрнст Рот, считавшие нужным и полезным восстановление личного контакта композитора, к которому в некоторых кругах Англии относились еще с известным скептицизмом, с международной музыкальной общественностью. От проекта концертного исполнения «Дафны» под управлением композитора вскоре отказались; вместо этого решено было поставить «Электру» (правда, под управлением Бичема). «С удовольствием предвкушаю октябрь», — писал Штраус в мае Роту, подробно рассказавшему об этой концертной поездке в «Штраусовском ежегоднике» за 1954 год. «Меня очень радуют прекрасные планы Бичема. Что касается программы, то я вполне подчиняюсь его желаниям; пусть сам решает, чем он хочет дирижировать. Во всяком случае, охотно уступаю ему блестящую «Жизнь героя». Я же предпочитаю дирижировать «Альпийской симфонией»... Британская радиовещательная компания Би-би-си, которая взяла под свое покровительство месячник Штрауса, настаивала на исполнении какой-либо новой пьесы, желательно концерта для гобоя. Но Штраус возражал: «Я не хочу делать из себя посмешище и дирижировать тем, чего половина зала не будет слушать. Но я ничего не имею против включения в программу фрагментов из «Заратустры» или «Альпийской симфонии», «Танца Саломеи», «Тилия Эйленшпигеля», вальсов из «Кавалера роз» (имеется в виду так называемый «Первый цикл вальсов», впервые изданный в 1946 го-

ду). Позднее он говорил, что «ни за что не может оставаться в Лондоне четыре недели» и, наконец, в июле писал из Понтрезины: «Что касается моего пребывания в Лондоне, то Вы можете располагать мною по Вашему усмотрению».

В погожий осенний день композитор вылетел в Лондон в сопровождении друзей. Его жена по состоянию здоровья не могла поехать с ним. В тот же вечер он слушал в театре Ковент-Гарден один акт «Фигаро» в исполнении Венской государственной оперы. Вновь началась старая, казалось, забытая, «штраусовская» суматоха — от строго официальных приемов до интервью газетных репортеров, которые он переносил со стоическим равнодушием. Говоря о себе, он по большей части бывал скромен и даже старался преуменьшить свое значение. Одному из репортеров он сказал: «Я всего лишь незначительный человек, играющий к тому же самые последние роли и лишь в заключительном акте драмы произносящий несколько не имеющих значения слов». А когда после града вопросов молоденькая репортерша задала, наконец, последний вопрос: «Каковы Ваши планы на будущее?» — композитор ответил: «Разумеется, умереть!»

Однако по вечерам «незначительного человека», дирижировавшего обоими лондонскими оркестрами, чествовали с обычной для его выступлений экзальтацией. Программа первого концерта в огромном помещении Альберт-холла, которым дирижировал сам композитор, была чрезвычайно насыщенной: «Дон-Жуан», «Бурлеска», «Домашняя симфония» и вальс из «Кавалера роз». Зато на втором концерте он дирижировал одним «Тилем». Когда наступило время его выхода на эстраду, он сказал: «Ну вот, старый конь опять вышел из стойла». Как и в прежние годы, глубокий ценитель искусства посвящал свои утренние часы продолжительному осмотру лондонских галерей. Следует упомянуть об одном эпизоде, о котором рассказывает в своих записках Рот: «Штраус напряженно следил за репетицией (дирижировал Бичем) и был всем доволен. Когда загрели первые звуки фанфар в начале «Дон-Кихота», он одно мгновение напряженно прислушивался, потом обернулся ко мне — на лице его было написано полное отчаяние — и спросил: «Вы слышали трубы? Я их уже не слышу...»

Вечером 1 ноября Штраус вернулся в Швейцарию. Чувствовал он себя превосходно.

Это было последнее цветение по природе своей здорового и еще жизнеспособного дерева. Но уже с осени 1948 года Штраус стал прихварывать, а в декабре (после операции аппендицита) ему пришлось подвергнуться в Лозанне сложной операции в области мочевого пузыря. Его жена Паулина не могла находиться у постели больного, так как сама слегла. Штраус поправлялся медленно. Бессонные ночи он проводил за изучением классической камерной музыки, Второй симфонии Бетховена и, конечно, «Тристана». «Хотя я хорошо перенес операцию мочевого пузыря, но для поправки мне не хватает игры в скат», — писал он Фридриху фон Шуху. Его горячим желанием было вернуться в любимый Гармиш до предстоящего восьмидесятипятилетия со дня рождения. Наконец, в начале мая он смог предпринять это путешествие вместе с Паулиной. Штраус, которому после 1945 года было пожаловано почетное австрийское гражданство, был снова на родине. И родина была счастлива снова приветствовать у себя одного из самых великих людей.

Ознакомление с его черновыми тетрадями дает представление о том, чем занимался композитор в течение лет, проведенных в Швейцарии. Как сообщает Шу, эти тетради заполнены записями разного рода мотивов, каденций, тем и этюдов, в том числе опытов фигурационного развития и гармонизации одной темы бетховенского струнного квартета ор. 132. В них имеется также набросок к старому плану скрипичного концерта с торжественной брукнеровского типа темой в медленной части... К числу проектов, занимавших Штрауса с начала 1945 года, относится почти законченный Грегором сценарий оперы-балета «Афродита». Но уже в феврале 1947 года, вскоре после начала работы, композитор переключился на другое. Перед Грегором он оправдывался тем, что, мол, сейчас он совсем не расположен писать балет, но охотно принес бы в дар монастырю Эталл, в котором учились его сын и младший внук, детскую оперу или, вернее, детское представление с музыкальным сопровождением. Композитору — большому другу детей — хотелось, чтобы эта вещь была как можно проще и могла быть поставлена силами маль-

чиков, занимающихся пением и музыкой, при участии его внуков. Как отнесся бы, например, Грегор, — спрашивал Штраус, — к тому, чтобы переработать одну из вещей Ганса Закса? Грегор, со своей стороны, предложил сказку Виланда об осле и его тени из «Истории Абдеритов» и даже написал два сценария «Тени осла». «Тень осла» — великолепная идея, зингшпиль с песнями, дуэтами, остроумными диалогами, может быть с виршами в старонемецком стиле», — с воодушевлением телеграфировал Штраус, изъявляя свое согласие. Несколько дней спустя он писал в письме к Грегору: «Ваш проект мне очень нравится. Я еще раз рекомендую форму зингшпиля вроде «Похищения из Сералея» или опер Лортцинга, с большим количеством диалогов: это было бы менее трудно для школьников, чем штраусовские песни, дуэты и т. п. и, главное, не поставило бы перед слишком сложными задачами школьный оркестр, для которого я до сих пор не привык писать, и мне пришлось бы насиловать себя, чтобы приспособиться к его примитивности. В диалогах знаменитого заседания совета и в речах сикофантов Вы могли бы дать волю своему юмору... Еще раз прошу Вас — никаких оперных либретто, никаких стихов. Нужна маленькая, очень остроумная шутка в духе Вильгельма Буша. «Если бы это было так просто», — возразите Вы мне; но попробовать надо». Грегор, со своей стороны, ставил практические вопросы: «Имеется ли вообще реальная возможность осуществить этот замысел? В моем первоначальном наброске, в форме зингшпиля для детского исполнения, такая вещь была бы находкой для Венского хора мальчиков и могла бы обойти весь мир. В предлагаемой же Вами форме комедии в прозе это, конечно, невозможно. Прошу также сообщить, какова должна быть продолжительность «Тени осла». Вы пишете о школьном празднике, значит максимум один час... У нас же уже получается два с половиной часа без антракта...» Целых полгода Грегор усердно трудился над иронически-беспокойными мифологическими сюжетами, пока Штраус, под влиянием внезапного настроения, не перепоручил все это дело венскому писателю Гансу Адлеру.

В музыкальном отношении результат совместной работы был невелик. Однако наброски и листки из записной книжки, одна теноровая ария и один хор, обнаружен-



Рихард Штраус в старости
Рисунок Герты фон Штенгель (1949)

ные в наследии, принадлежат к числу самых драгоценных и наиболее человечно-нежных музыкальных произведений периода старости Штрауса. Композитор, которому было почти 85 лет, вернулся к впечатлениям детства. (Этому периоду его жизни посвящены также «Размышления и воспоминания», которые он поручил издать в 1949 году Шу). В то же время были написаны части нового цикла на слова Гессе, омраченные зловещей тенью ухудшившегося общего физического состояния композитора, фрагмент хорового произведения «Сознание»: «Дух божественен и вечен...». Написанный в светлом диатоническом C-dur и включающий восьмиголосный фугированный раздел, он был последним произведением, созданным Штраусом до отъезда из Монтрё.

Свой последний день рождения Штраус справлял в семейном кругу в Гармише. Состояние здоровья не позволило ему, как это первоначально предполагалось, принять участие в состоявшихся в начале июня в Париже штраусовских торжествах. По той же причине ему пришлось отказаться и от дирижирования «Домашней симфонией» в Висбадене. Одному из парижских музыкальных критиков, с которым он был в дружеских отношениях, Штраус писал тогда: «Тот факт, что исполнение по радио «Дня мира» совпадает с совещанием министров иностранных дел, является как бы знамением судьбы. Хочу видеть доброе предзнаменование в том, что мое художественное видение 1938 года, проникнутое страстной жадой мира, означающего всеобщее счастье, может засиять для всего мира из города-светоча Парижа...»

Вечером накануне дня своего рождения Штраус неожиданно появился в Мюнхене на генеральной репетиции «Кавалера роз» и попросил, чтобы ему дали возможность дирижировать финалом третьего акта. При выходе из театра принца-регента он, по свидетельству газет, вызвал общее удивление всех прохожих, увидевших не усталого, согбенного старца, а бодро шагающую к автомобилю очень прямо держащуюся фигуру. В эти же дни в Мюнхене и Гармише производились съемки кинофильма о Штраусе — «Жизнь во имя музыки» (он сохранился лишь в нескольких экземплярах). Как все это было чудесно!

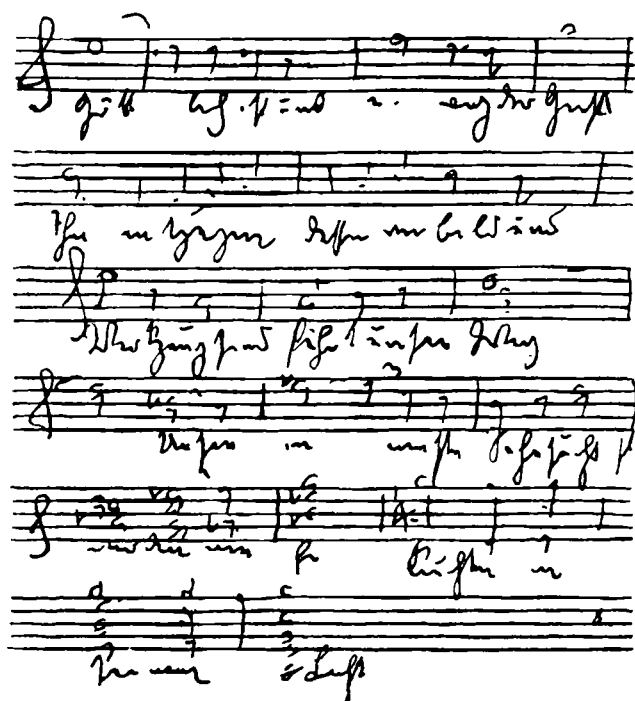
В торжественный день 85-летия Штрауса в Гармише состоялось чествование юбиляра, устроенное баварским правительством и городскими властями Гармиш-Партенкирхена... Танагрская статуэтка, учреждение стипендий имени Штрауса, степень почетного доктора юридического факультета Мюнхенского университета и почетное гражданство Гармиша — таковы были дары, поднесенные юбиляру. (К сожалению, прекрасную мысль об организации концерта сводного оркестра в составе участников всех немецких оркестров осуществить не удалось.) Слово было предоставлено юбиляру: «Я счастлив, что моей жене и мне было суждено хотя бы на летние месяцы снова вернуться на мою старую родину, в круг моей семьи, под собственный кров, в свой собственный сад... Хотя в гостеприимной Швейцарии, у ласкового Женевского озера, я был окружен самым заботливым вниманием, и я и моя жена были освобождены от повседневных забот и имели счастливую возможность оказывать скромную помощь нашей семье и страдающим соотечественникам, я не мог не вспоминать с горькой душевной болью о тяжелой судьбе любимого родного города, с которым неразрывно связаны самые лучшие воспоминания моей жизни... Разрешите мне,— продолжал Штраус, обращаясь к официальным представителям,— в память о сегодняшнем столь торжественном для меня дне, передать вам в качестве скромного подарка небольшую рукопись для Баварской государственной библиотеки. Это — партитура концертного вальса «Мюнхен», написанного мною много лет назад для кинофильма, который так и не был снят. Этот вальс нигде не был напечатан и никогда не исполнялся, и он может преспокойно и дальше дремать в достойном местечке. Еще тысячу раз спасибо за вашу доброту и дружбу!». Гвоздем программы мюнхенских торжеств была новая постановка «Мещанина во дворянстве» с восхитительной музыкой, написанной Штраусом. Тем самым было исполнено заветное желание композитора, который сам, глубоко взволнованный, присутствовал на вечере. Это было его последнее посещение театра! «Надо было видеть, как он по очереди, с соблюдением ранга, благодарил всех участников спектакля, улыбающийся, растроганный, неиссякаемо бодрый. Лишь с трудом смогла его машина

(к сожалению, из машины не выпряжешь лошадей!) проложить себе путь через собравшуюся перед зданием бурно рукоплещущую толпу...»

Через восемь дней после своего восьмидесятипятилетия Штраус, под впечатлением появившейся в печати статьи, написал свои «Последние записки» (о которых уже не раз упоминалось). Они касаются главным образом «Потухшего огня», и в них говорится: «В многочисленных биографических очерках, которые мне присылаются теперь для просмотра, я почти нигде не нахожу правильной оценки либретто оперы «Потухший огонь». Забывают, что это произведение, конечно, далеко не совершенное (особенно это касается крайне неровной оркестровки), представляло собой в начале XX века новый субъективный стиль в искусстве старой оперы, своего рода «первый шаг». В каждом произведении и в каждой фразе Гёте литературоведы исследуют переживания личности, ее отношение к произведениям искусства. Так почему же не видят ничего нового в моих произведениях, не видят, что основная роль в них, как это было у одного лишь Бетховена, принадлежит Человеку. Это начинается уже с третьего акта «Гунтрама» и продолжается в «Жизни героя», «Дон-Кихоте», «Домашней симфонии». В «Потухшем огне» новаторство заключается в сознательной издевке, в ироническом отношении к трафаретным оперным либретто, в протесте против этого трафарета. Отсюда и веселая насмешка над вагнеровским речитативом в составлявшей неотъемлемую часть оперы проповеди Кунрада, из-за которой как раз и возникла вся эта необычная опера. Мой «символ веры», высказанный в «Интермеццо» и в «Каприччио», именно и заключается в том, чем отличаются мои драматические произведения от общепризнанных опер, месс, вариаций и что является прямым наследием Бетховена, Берлиоза, Листа. Музыка XX века. Греческий германизм!»

Еще один раз Штраусу было суждено выехать из Гармиша, чтобы взяться за дирижерскую палочку в Мюнхене. Уверенной рукой дирижировал он 13 июля оркестром Мюнхенского радио, исполнявшим пронизанный лунным светом музыку «Каприччио». Композитор чувствовал себя не совсем хорошо. Но когда речь заходила об

искусстве и новых планах, он был по-прежнему полон жизни. В эти июльские дни великий старец занимался составлением доклада о восстановлении Мюнхенской опе-



Последний набросок: песня «Besinnung»
 Последний набросок: песня «Besinnung» на текст
 Германа Хессе (1949)

ры, о чем он предварительно имел беседы с тогдашним Мюнхенским интендантом Алоисом Иоганном Липплем и Рудольфом Гартманом. Заветное желание Штрауса о том, чтобы его «главный режиссер», которому было поручено художественно-профессиональное образование его старше-

го внука, вновь возглавил Мюнхенскую оперу, осуществилось лишь после смерти композитора... Его сад в Гармише доставлял ему радость, так же как и любимый цветник. «Они будут еще цвести, когда меня уже больше не будет», — говорил он как бы сам с собой.

В первых числах августа у Штрауса начались приступы слабости, которые приковали его к постели. Сердечные припадки ухудшили его общее состояние. Но жизненная сила еще не была сломлена — течение болезни было неровным... Трогательное впечатление производят записки Гартмана, которого композитор вызвал в Гармиш в конце августа: «...Вхожу в спальню. В залитой светом комнате стоит белая кровать, изголовьем к входной двери. Рихард Штраус слегка поворачивает голову, протягивает правую руку и приветствует меня: «Хорошо, что Вы приехали. Сядьте около меня!» Когда я придвигаю стул к постели, мой взгляд падает на большой кислородный прибор, который стоит наготове в непосредственной близости к больному, и я с тоской думаю о только что выслушанном мною сообщении о течении болезни за последние дни. На мой осторожный вопрос о том, как он себя чувствует, Штраус отвечает лишь небольшим выразительным жестом. Он молчит, и мне хочется сказать ему что-нибудь утешительное, но от волнения этих напряженных минут не нахожу нужных слов. Он смотрит на меня долгим взглядом, и перед этим понимающим выражением светлых, незатуманенных глаз я немею. Потом он говорит: «Смерть уже нанесла мне свой первый тяжелый удар, подала свой первый сигнал». Но он тут же меняет тон и с обычным участием расспрашивает о личных делах. Выражение его лица почти не изменилось, необычна лишь сильная бледность и вялость черт. Постепенно его мысли возвращаются к постоянно занимающим его предметам. Он лежит спокойно, довольно высоко, его руки поглаживают одеяло короткими, как бы подчеркивающими движениями. Я слышу, как низким, немного хриплым голосом он говорит о своей озабоченности дальнейшим развитием европейского театра. «Как много нужно было бы мне еще сделать! Но я верю, что кое-что из того, о чем я мечтал и что частично предпринял, упало на плодородную почву...

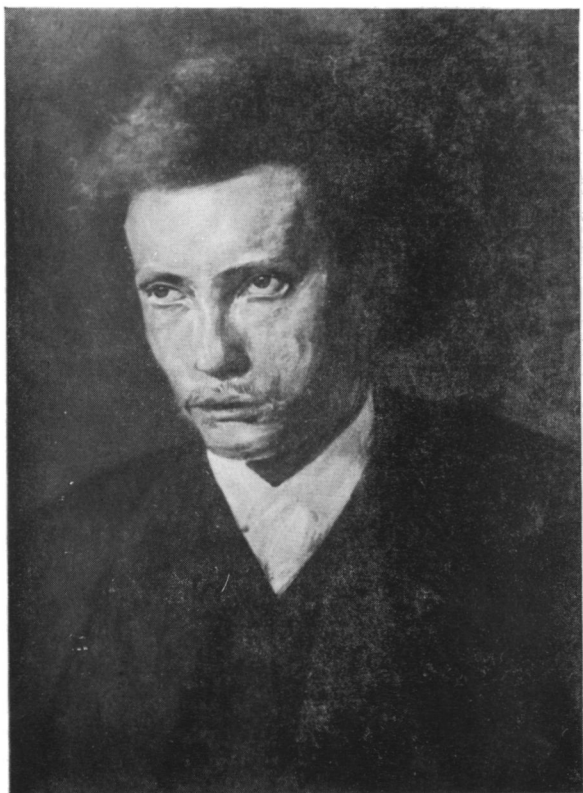
Я боюсь слишком утомить его, но он энергично настаивает на своем: «Кто знает, когда еще мы сможем с Вами так потолковать!» Он несколько раз вздыхает — тяжело, с одышкой, и от этого мне делается еще тревожнее... Он скорбит о разрушенных театрах, говорит о начавшемся их восстановлении — внутреннем и внешнем, и все больше и больше загорается пылкими проектами. Он хотел бы видеть того или другого на подобающем ему месте, обсуждает возможности уцелевших больших оперных театров и в заключение, улыбаясь, говорит: «Вот тогда бы мы хорошо поделили мир, наш мир!» Потом он надолго умолкает, следит за своими мыслями, которые я почти осязаемо чувствую. Через некоторое время совершенно изменившимся, чуть слышным голосом он говорит: «Мир, простись со мною». Он останавливается и спрашивает: «Откуда это?» Я наспех припоминаю похожие слова из «Валькирии» и говорю ему об этом. Но он отрицательно качает головой: «Нет, нет, это не то, эта фраза не оттуда», — и повторяет: «Мир, простись со мною», — и надолго умолкает. Я вижу на его лице следы утомления и чувствую, что мне пора его покинуть. Рихард Штраус лежит спокойно...

В начале сентября больной композитор диктовал свои последние письма. В письме к Франсуа-Понсэ («к сожалению, я болен») уже нет его обычной полной подписи... Временами он терял сознание. Не раз случалось, что уже отмеченный печатью смерти композитор приподнимался в постели, выбрасывал руку, как бы готовясь дирижировать («Тристаном?»). 8 сентября 1949 года вскоре после двух часов пополудни Штраус умер, спокойно, без страданий. По заключению обоих лечивших его врачей, непосредственной причиной смерти явилась уремия. Камень в почечной лоханке, от удаления которого при последней тяжелой операции пришлось отказаться, вызвал смертельную инфекцию мочеточников.

«И медленно сомкнул он большие, утомленные глаза...» Во второй половине дня радио разнесло в эфире весть о смерти великого композитора. И мир — все еще спокойный мир послевоенных лет — на миг затаил дыхание; выдающиеся дирижеры и оркестры почтили в этот час память Штрауса. По желанию семьи, скульптор снял

посмертную маску с его светлого и спокойного лица, черты которого не выражали горечи. 11 сентября после обеда состоялась кремация в Мюнхене, согласно воле покойного. Лишь немногим из его близких друзей удалось приехать из-за границы на похороны, но зато толпы мюнхенцев провожали Штрауса в последний путь. Согласно ранее выраженному покойным желанию, был исполнен столь любимый им «Герцет» из «Кавалера роз». На этот раз он звучал как светлое напутствие в исполнении тех же певцов, с которыми всего лишь за три месяца до этого он — лицом к лицу — занимался музыкой. «Я поклялась его любить!..» Паулина Штраус и ближайшие родственники проводили урну с прахом Штрауса в Гармиш, где она нашла свой последний приют в той комнате, в которой он скончался, вблизи от его сада, от его гор... Государственные и городские организации торжественно и достойно почтили память великого человека. Самый блестящий концерт памяти Штрауса состоялся через месяц после его смерти на «Зеленом холме» в Байрейте. Здесь, в сердце Германии, вновь прозвучали «Смерть и просветление» и «Метаморфозы» в совершенном, ослепительном исполнении любимого им Дрезденского оркестра.

In memoriam — многозначительно отметил Штраус на полях того места партитуры «Метаморфоз», в котором приведена цитата из «Героической симфонии» Бетховена — музыка, которая светит при прощании, продолжает светить и после.



Рихард Штраус в период сочинения «Дон-Жуана»
С картины Леопольда фон Калькрейта

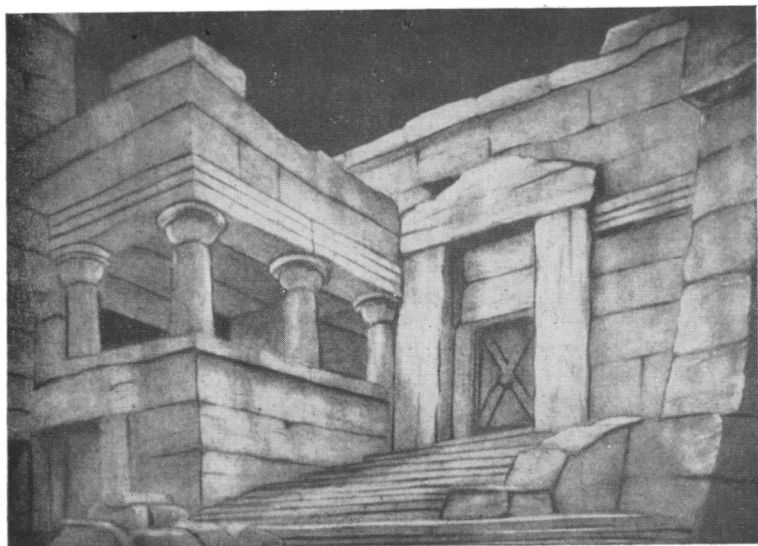


Уличная песенка из «Тилиа Уленшпигеля»

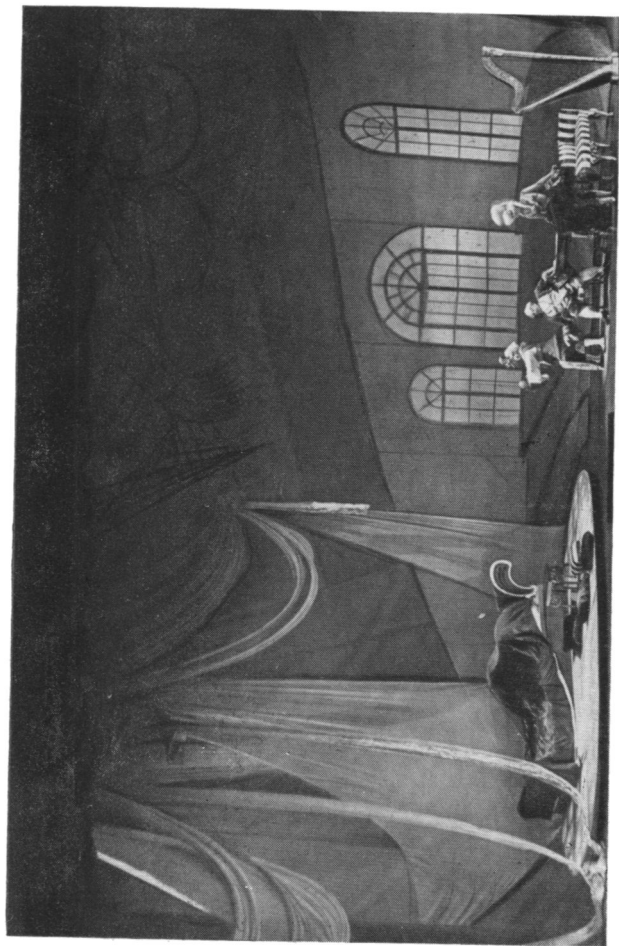
Копия, сделанная композитором с партитуры «К 50-летию со дня рождения славного Тилиа» (1944)



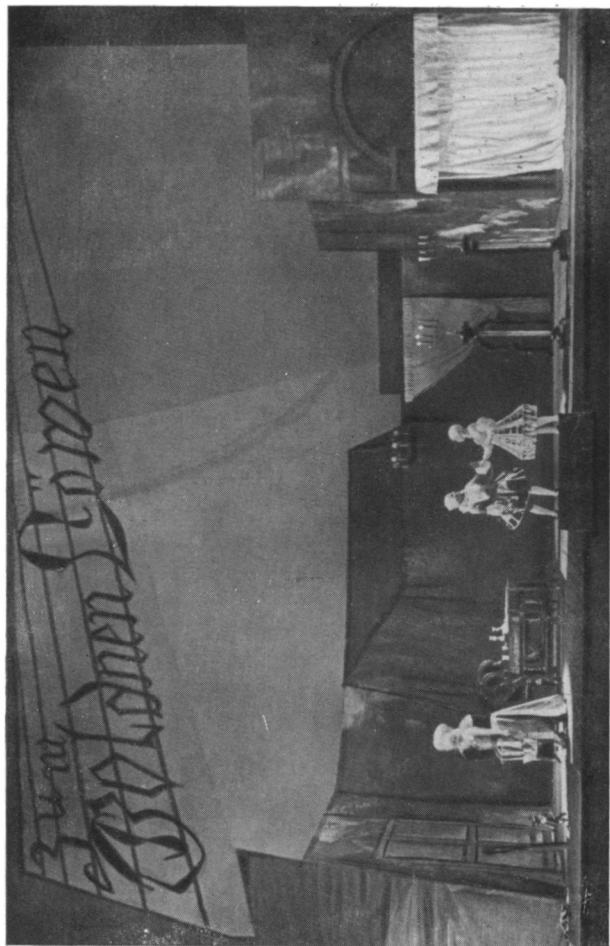
Гуго фон Гофмансталь



«Электра»
Декорация Эмиля Преториуса

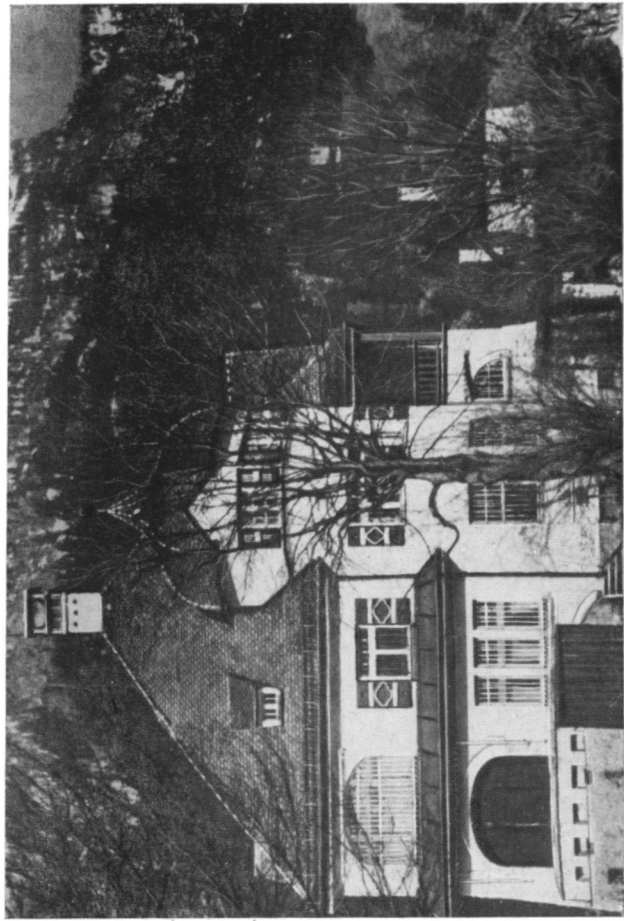


«Кавалер роз» в постановке Ленинградского оперного театра
Сцена из I акта

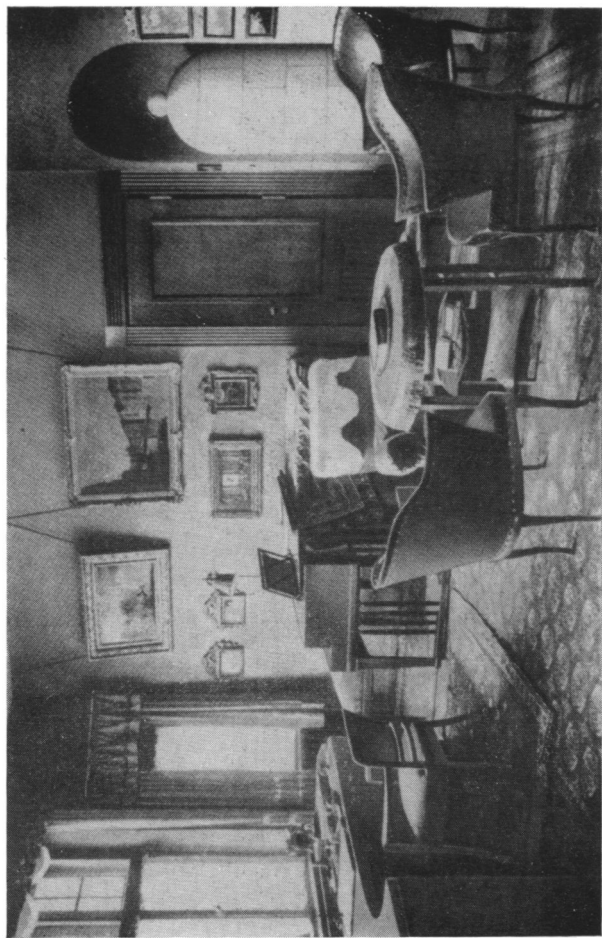


«Кавалер роз» в постановке Ленинградского оперного театра

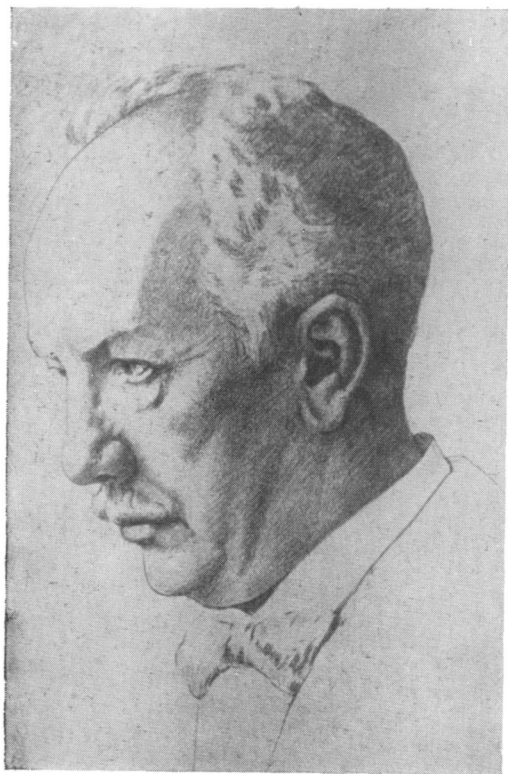
Сцена из III акта



Общий вид дома Рихарда Штрауса в Гармише
С фотографии Гертруды Грёлльман

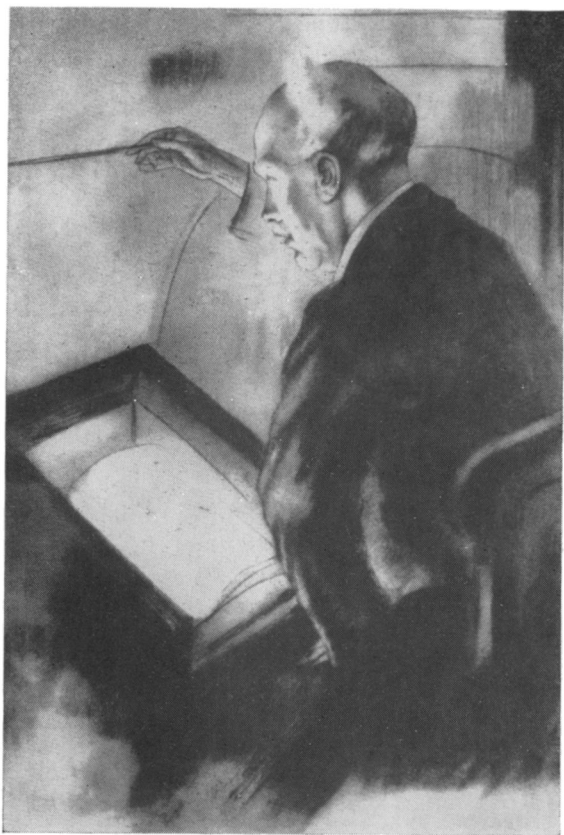


Кабинет Рихарда Штрауса в его доме в Гармише

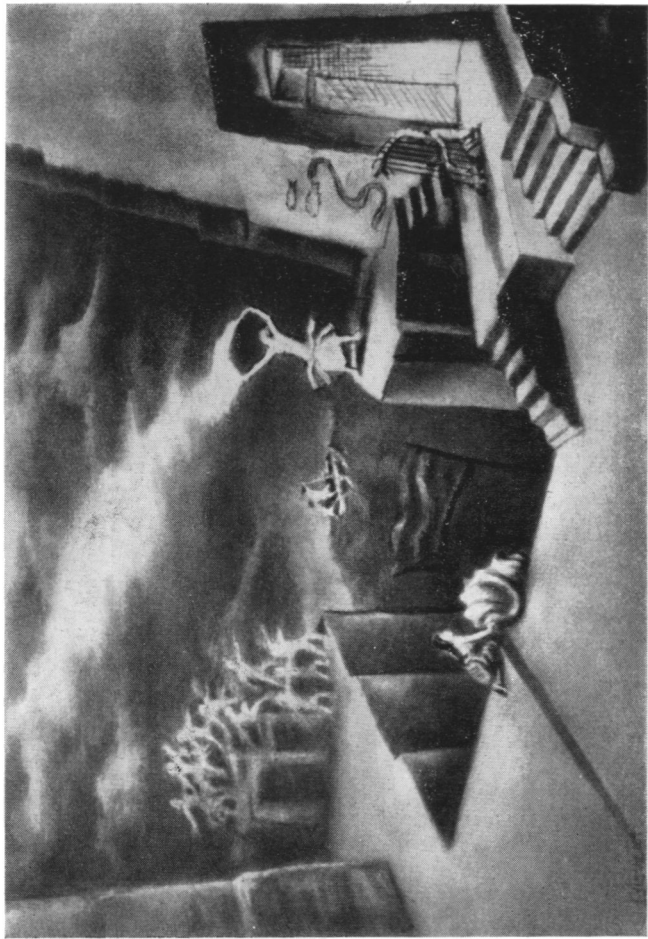


Рихард Штраус

С рисунка Леонгардта Фанто



Рихард Штраус за дирижерским пультом
С рисунка Алоиза Кольба (1920)



«Елена Египетская»

Эскиз декорации первого акта работы Людвиг Зинверга
(Берлинская государственная опера, 1935)

Der dem Bilde gefolgt
Mit goldenem Segel
Und liebendem Sehnen -
Midas - grüsst dich !

(er verlässt das Schiff)

Danae : Ich erschau dich,
Midas, grosser König !
Dein Bote umgab mich
Herrlich mit dem Golde,
Mit deiner Macht !

Jupiter : Mein Bote - war es ?
Nur Chrysopher ? -
Was im Traum dich umfloss
Mit ahnendem Glanz,

Den du gejubelt,
Herrliche Danae !
Aller Träume Sinn -
Sieh nun vor dir !

*Prof. J. ist tief
Prof. J. hat tief
gelbes Haar*
*Danae: Ich erkenne dich
Midas, grosser König!
Ich erkenne dich,
wie ich dich grüsst!*
*Ich - der weisse Mann -
der goldene Mann -
für die weissen Tücher -
der goldene Tücher -
Jupiter: Nicht goldnen Regens*
(in jedem Fenster in Midas' Kasse)

Danae : Ich erkenne dich,
Wie ich dich geahnt :
Herr ewiger Räume -
Herr goldener Träume -
Nicht goldnen Regens
Sinnbild umfasst dich !
Nicht Mantel, nicht Welt -
Nur dieser Arme
Lebende Kraft !

Danae : Herr goldener Träume -
(weicht zurück)
Bist du auch meiner Liebe
Allmächtiger Herr ?

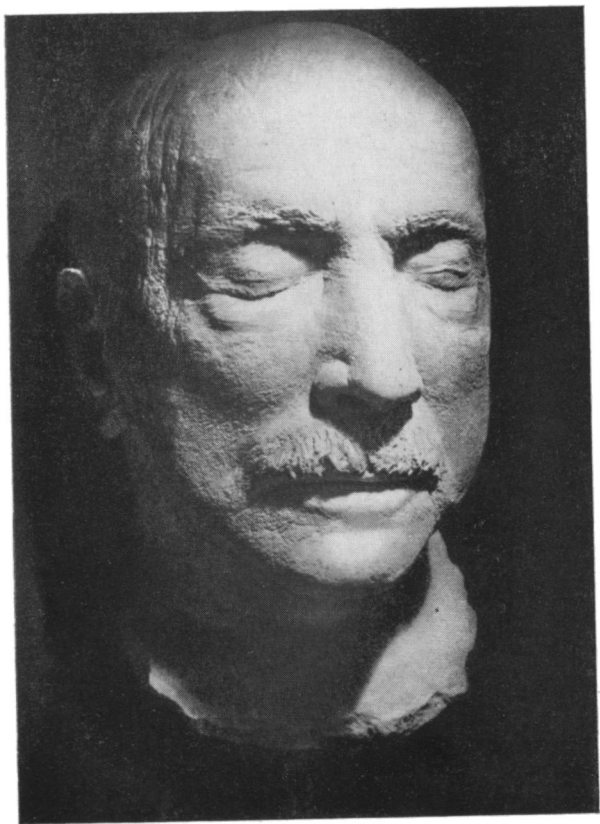
Jupiter : Träger des Goldes !
(verwandert, dann stark zu Midas)
Dies - mein Gebot ?

(er schenkt sich gross auf, goldschimmerndes Licht trifft ihn, es
donnert helles)

Danae - Danae - Braut !

(er sucht sie zu umfassen, Danae sinkt in die Arme ihrer Begleiterinnen)

Vorhang



Рихард Штраус
Посмертная маска

Оперы и балеты

„Г У Н Т Р А М“

Опера в трех действиях. Слова и музыка Рихарда Штрауса
Ор. 25 (новая редакция 1948 г.)

Действующие лица:

Старый герцог	бас
Фрейхильда	драматическое сопрано
Герцог Роберт	героический баритон
Гунтрам	героический тенор
Фридохльд	бас
Шут	тенор
11 эпизодических ролей и хор	

Место действия: Германия.

Время действия: середина XIII столетия.

С о д е р ж а н и е

Фрейхильда, мягкосердечная супруга герцога Роберта, хочет покончить с собой, будучи не в силах терпеть далее жестокость герцога. Благородный рыцарь Гунтрам, член «Союза добрых», ставящего своей целью распространение идей христианской любви к ближнему, удерживает Фрейхильду от ее намерения. Но все же не удается избежать трагической развязки. Роберт погибает во время поединка с Гунтрамом, которого старый герцог, отец Фрейхильды, заключает в тюрьму. Фрейхильда хочет освободить Гунтрама и бежать вместе с ним. Гунтрам отрекается от своего чувства к Фрейхильде, так как приходит к выводу, что свобода не может быть дарована, а должна быть добыта собственными силами. Он навсегда отрекается от «Союза» и его учений.

Оркестр — 93 музыканта

2 большие флейты, малая флейта (3-я также и большая флейта), 2 гобоя, английский рожок (или 3 гобоя), 2 кларнета, бас-кларнет (или 3 кларнета), 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, ба-

свая труба, 2 тромбона, бас-тромбон, басовая туба, литавры, ударные инструменты, 2 арфы, лютия, струнные инструменты.

Музыка на сцене: 4 валторны, 4 теноровых валторны, 4 трубы, 3 тромбона, 4 военных барабана.

Закончена 5 сентября 1893 года в Маркартштейне.

«Посвящается моим дорогим родителям».

Первое представление 10 мая 1894 г., Веймар, Придворный театр, дирижер Штраус, режиссер Ф. Видей. В числе исполнителей: Паулина де Ана (Фрейхильда), Генрих Целлер (Гунтрам), Швар (Роберт), Видей (Фридрих), Карл Буха (шут).

Последующие постановки: Мюнхен (1895), Прага (1901), Франкфурт-на-Майне. Новая редакция — первое представление 29 октября 1940 г., Веймар, Национальный театр, дирижер Пауль Сикст, режиссер Рудольф Гессе, художник Мориц Шмидт. Берлин, Государственный оперный театр (опера «Кроль»), 1942.

Дирижеры с 1894 года: Лео Блех, Пауль Сикст, Роберт Хегер.

„ПОТУХШИЙ ОГОНЬ“

Поэма для пения в одном акте на либретто Эрнста фон Вольцогена
Ор. 50

Действующие лица:

Димут	высокое сопрано
Кунрад	высокий баритон
Швейкер	тенор
Ортольф	бас
Эльсберг	меццо-сопрано
Вигелис	контральто
Маргрет	высокое сопрано
9 эпизодических ролей и хор.	

Место действия: Мюнхен.

Время действия: день солнцеворота, сказочное время.

Содержание

Мюнхен в день солнцеворота. Резвясь, разгуливают по городу с песнями дети, выпрашивая дрова для разведения костров по случаю праздника солнцеворота. Нигде им нет отказа, и они восхваляют радушно встречающих их жителей. Около одного дома детей предостерегают: здесь водятся привидения. Но из дома выходит всего лишь мечтатель Кунрад и также дает детям дрова. В атмосфере всеобщего веселья, на глазах у собравшегося народа, он целует в губы очень понравившуюся ему дочь бургомистра Димут. Последняя возмущена такой беззастенчивой дерзостью и решает отомстить. Когда Кунрад выражает желание проникнуть в ее комнатку, Димут делает вид, что согласна и подтягивает подъемную клеть, в которой

находится Кунрад, навверх, вдоль стены дома. Неподалеку от своего балкона она останавливает клеть, которая повисает в воздухе, и оставляет своего поклонника с глазу на глаз со сбежавшимися людьми, насмехающимися и издевающимися над ним. Тогда Кунрад прибегает к волшебству: гаснут свет и огонь, весь город внезапно погружается во тьму. Теперь бюргеры с яростной бранью обрушиваются на Димут, считая, что ее неуступчивость является виной всему. Любовь Кунрада покоряет девушку, и она готова разрушить чары колдовства. Когда она впускает Кунрада в свою светелку, ярко вспыхивают все огни, вновь разгорается пламя.

Оркестр — 90 музыкантов

2 большие флейты, малая флейта (3-я также и большая флейта), 3 гобоя (или 2 гобоя и 1 английский рожок, или 3 гобоя и 2 английских рожка), кларнет in D (или бас-кларнет), 2 кларнета in A, 3 фагота (или 2 фагота и 1 контрафагот), 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, Glockenspiel, 2 арфы (по желанию), струнные инструменты.

Закончена 22 мая 1901 года, Берлин—Шарлоттенбург.
«Моему другу Фридриху Решу».

Первое представление 22 ноября 1901 г., Дрезден, Придворная опера, дирижер Эрнст фон Шух, режиссер С. Мориц, художник Э. Рик. В числе исполнителей: Анни Круль (Димут), Карл Шейдемантиль (Кунрад). Последующие постановки: Франкфурт-на-Майне, Вена (Придворная опера), Берлин (Придворная опера).
Дирижеры: Эрнст фон Шух, Густав Малер, Феликс Моттль, Франц Шальк, Ганс Кнаппертсбуш, Густав Брекхер.

„САЛОМЕЯ“

Опера в одном действии по одноименной пьесе Оскара Уайльда.
Перевод на немецкий язык Гедвига Лахмани.

Ор. 54

Действующие лица:

Ирод	героический тенор
Иродиада	драматическое меццо-сопрано
Саломея	сопрано (от высоко драматического до лирического).
Иоканаан	героический баритон
Нарработ	лирический тенор
Паж	альт
5 евреев	4 тенора, 1 бас
2 назарей	тенор, бас
2 солдата	басы

Место действия: большая терраса во дворце Ирода.
Время действия: начало христианского летоисчисления.

Молодая падчерица Ирода Саломея, спасаясь от зноя, покидает пир и ищет прохлады на террасе дворца. Из мрачного водоема раздается крик плененного пророка Иоканаана. Голос аскета магически влечет к себе принцессу, ей хочется увидеть таинственного человека. Бледный, с ввалившимися щеками, обросший черной как смоль бородой стоит он на краю своего подземелья. Страшные слова бросает он по адресу бесстыдной грешницы Иродиады, клеймит кощунства и оргии, происходящие во дворце падкого до наслаждений тетрарха. Саломея жаждет любви пророка. Потрясенный до глубины души, охваченный отвращением Иоканаан проклинает ее и вновь спускается в цистерну, служащую ему тюрьмой. Саломея возбуждена до предела.

Когда Ирод и Иродиада покидают пир и появляются на террасе, принцесса начинает лстать сладострастному властелину до тех пор, пока не убеждается в том, что может потребовать от него выполнения любого своего желания. Она танцует перед ним танец семи покрывал и в упоении падает к его ногам. С детской непосредственностью она просит Ирода о безобидном пустяке: пусть ей подадут на серебряном блюде голову Иоканаана. Тетрарх в ужасе содрогается; он согласен дать ей все что угодно, но только не голову этого человека. Что касается Иродиады — она восхищена: для нее смерть порочащего ее пророка означала бы месть и триумф. Саломея упорствует, не успокаивается до тех пор, пока не добивается осуществления своего желания. Ирод предчувствует нечто страшное. Гигантского роста палач спускается в цистерну; Ирод погружается в оцепенение; принцесса, затаив дыхание, прислушивается, склонившись над краем фонтана. Зловещая тишина. Что-то глухо падает на землю. Рука палача поднимает из фонтана голову мученика, и Саломея со сладострастным восторгом схватывает ее. Когда, охваченная безрассудной страстью, она целует лицо мертвеца, сам Ирод содрогается. «Убить эту женщину!» Солдаты раздавливают Саломею своими щитами.

Оркестр — 103 музыканта

3 большие флейты, малая флейта, 2 гобоя, английский рожок, хекельфон, кларнет in E₃, 2 кларнета in A, 2 кларнета in B, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 6 валторн, 4 трубы, 4 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, ксилофон, Glockenspiel, 2 арфы, челеста, струнные инструменты.

Сокращенная редакция: 3 большие флейты (3-я также и малая), 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая туба.

Музыка на сцене: орган, гармоний.

Закончена 20 июня 1905 года.

«Моему другу сэру Эдуарду Шпейеру».

Первое представление 9 декабря 1905 г. Дрезден, Придворная

опера, дирижер Эрнст фон Шух, режиссер Вилли Вирк, художник Эмиль Рик. В числе исполнителей: Мария Виттих (Саломея), Ирена фон Шаванн (Иродиада), Карл Бурриан (Ирод), Карл Перрон (Иоканаан), Рудольф Иегер (Нарработ).

Последующие постановки: Бреслау, Прага (Немецкий национальный театр), Грац, Нюрнберг, Лейпциг, Кельн, Мюнхен.

Дирижеры: Эрнст фон Шух, Юлиус Прювер, Феликс Моттль, Лео Блех, Артуро Tosканини, Густав Брехер, Томас Бичем, Александр фон Цемлинский, Франц Шальк, Макс фон Шиллингс, Ганс Кнаппертсбуш, Вильгельм Фуртвенглер, Отто Клемперер, Отто Острчилл, Фриц Буш, Клеменс Краусс, Эрих Клейбер, Карл Бём, Виктор де Сабата, Джордже Джорджеску, Дмитрий Митропулос, Георг Себастьян, Иозеф Кейльберт, Георг Сольти, Франц Конвичный, Рудольф Кемпе, Герберт фон Караян, Леопольд Людвиг.

„Э Л Е К Т Р А“

Опера в одном действии по трагедии Гуго фон Гофманстала
Ор. 58

Действующие лица:

Клитемнестра	драматическое меццо-сопрано
Электра	высокое драматическое сопрано
Хризотемида	драматическое сопрано
Орест	героический баритон
Эгист	героический тенор
Воспитатель	бас
10 эпизодических	ролей и хор

Место действия: Микены.

Время действия: после окончания Троянской войны.

С о д е р ж а н и е

Все помыслы Электры сосредоточены на том, чтобы отомстить за смерть своего отца Агамемнона, погибшего от руки своей жены Клитемнестры и ее любовника Эгиста. Она отвергает какое-либо общение с убийцами отца, терпеливо переносит жестокое обращение отчима, насмешки служанок, живет вместе с собаками и остается верной своему решению быть живым укором в этом доме, где было совершено преступление. Она ждет своего брата Ореста и надеется, что он накажет злодеев. С грозным выражением лица она открыто объявляет Клитемнестре, что все ее помыслы и стремления направлены к тому, чтобы с помощью Ореста убить ее и Эгиста. В это время два чужеземца приносят весть о смерти Ореста. Тогда Электра умоляет свою сестру Хризотемиду оказать ей помощь в осуществлении задуманной мести, но последняя в страхе отказывается.

Электра полна решимости сама без промедления совершить задуманное и выкапывает спрятанный топор, которым Эгист убил Агамемнона. Входит незнакомец. Хотя сначала необычный тон его речи смущает Электру, она узнает в нем своего брата Ореста после того, как старые слуги бросаются к его ногам. Один из них призывает Ореста действовать, и они вместе входят во дворец царицы. Электра в крайне возбужденном состоянии стережет у входных ворот и бежит словно запертый в клетке зверь. Из дворца доносится пронзительный предсмертный крик Клитемнестры. Когда появляется возвращающийся домой Эгист, Электра с коварной приветливостью встречает его и сообщает, что в доме у «хозяйки» два вестника, принесшие сообщение о смерти Ореста. Эгист входит во дворец, где Орест убивает и его. Электра в высшем экстазе начинает триумфальный танец. «Кто так счастлив, как мы, тому подобает только соблюдать молчание и танцевать». Она делает еще несколько напряженных движений и затем падает замертво.

Оркестр — 111 музыкантов

3 большие флейты (3-я также и малая флейта), малая флейта, 3 гобоя (3-й также и английский рожок), хекельфон, кларнет in E₃, 4 кларнета in B (или по 2 кларнета in B и in A), 2 басетгорна, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 тубы in B, 2 тубы in F (также 5-8 валторны), 6 труб, басовая труба, 3 тромбона, контрабасовый тромбон, контрабасовая труба, литавры, ударные инструменты, Glockenspiel, 2 арфы (желательно 4), челеста (по желанию), скрипки и альты (по 3 группы), виолончели (2 группы), контрабасы.

Сокращенная редакция: 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 4 кларнета, 3 фагота, 4 валторны, 6 труб, 3 тромбона, басовая труба.

Закончена 10 сентября 1908 года, Гармиш.

«Посвящается моим друзьям Натали и Вилли Левин».

Первое представление 25 января 1909 г., Дрезден, Придворная опера, дирижер Эрнст фон Шух, режиссер Георг Толлер, художник Эмиль Рик. В числе исполнителей: Анни Круль (Электра), Маргарет Симс (Хризотемида), Эрнестина Шуман-Хейнк (Клитемнестра), Карл Перрон (Орест), Иоганнес Зембах (Эгист).

Последующие постановки: Нью-Йорк, Мюнхен, Берлин (Придворная опера), Гамбург, Вена (Придворная опера), Милан, С.-Петербург.

Дирижеры: Феликс Моттль, Лео Блех, Франц Шальк, Макс фон Шиллингс, Томас Бичем, Артур Никиш, Феликс фон Вейнгартнер, Густав Брехер, Эрих Клейбер, Клеменс Краусс, Ганс Кнаппертсбуш, Джордже Джорджеску, Карл Бём, Дмитрий Митропулос, Вильгельм Фуртвенглер, Герберт фон Караян, Эжен Иохум, Отто Мадерат, Георг Сольти, Рудольф Кемпе, Ловро фон Матасис, Франц Конвичный.

„КАВАЛЕР РОЗ“

Музыкальная комедия в трех действиях на либретто
Гуго фон Гофманстала
Ор. 59

Действующие лица:

Фельдмаршалша	драматическое сопрано
Октавиан	меццо-сопрано
Барон Окс	бас
Фаниналь	баритон
Софи	высокое сопрано
Вальцакки	тенор-буфф
Анина	альт
Певец	лирический тенор
Проститутка	сопрано
20 эпизодических ролей и хор	

Место действия: Вена.

Время действия: первые годы царствования Марии-Терезии.

Содержание

Любовь стареющей фельдмаршалши княгини Варденберг к юному графу Октавиану омрачается заботой о том, что тайна их связи может быть открыта. Когда в спальне маршалши появляется ее двоюродный брат барон Окс фон Лерхенау, Октавиан переодевается камеристкой, за которой неуклюжий, безденежный и влюбчивый барон немедленно начинает ухаживать. Барон просит княгиню рекомендовать ему кавалера, который, в соответствии с обычаем, передал бы его молодой, богатой невесте Софи фон Фаниналь серебряную розу. Маршалша предлагает молодого графа Октавиана, который пока все еще продолжает играть роль горничной. Когда Окс всматривается в портрет кавалера, его поражает сходство графа с камеристкой. К утреннему выходу маршалши появляются многочисленные просители. Наконец она остается одна. Она чувствует себя постаревшей и предчувствует, что вскоре лишится любви молодого человека.

В доме Фаниналя, недавно разбогатевшего коммерсанта, уже успевшего получить дворянское звание, Октавиан передает серебряную розу и сразу влюбляется в прекрасную молодую Софи. Она, в свою очередь, отклоняет предложение барона фон Лерхенау, который ведет себя по отношению к ней бесцеремонно. Софи ищет защиты у Октавиана, который признается ей в своей внезапно вспыхнувшей любви. Когда Октавиан и Софи целуются, их замечает одна подозрительная чета. Возникает большой скандал. Во время состояв-

шейся дуэли Октавиан легко ранит барона. Слуги последнего пытаются напасть на Октавиана. Испуганный Фаниналь хочет заточить свою дочь, окончательно отказавшую барону, в монастырь. После глотка вина Окс быстро забывает о своем пустяковом ранении. Октавиан привлекает на свою сторону подозрительную чету интриганов и посылает барону письмо, в котором от имени камеристки назначает ему свидание. Окс в восторге и не подозревает о готовящейся ловушке.

В отдельном кабинете ресторана разыгрывается игривая сцена между бароном и мнимой горничной, во время которой появляются всевозможные маски, вызывающие ужас и крики. Атмосфера накаляется, и дело доходит до того, что вызывают полицию. Октавиан вновь превращается в молодого человека. Появляется Фаниналь. Замешательство возрастает, пока, наконец, в дело не вмешивается фельдмаршалша, быстро ориентирующаяся в создавшемся положении. Она примиряется с мыслью о потере Октавиана, соединяет его с Софи, и барон вынужден удалиться.

Оркестр — 93 музыканта

3 большие флейты (3-я также и малая флейта), 3 гобоя (3-й также и английский рожок), 3 кларнета (in E₃, B и A), басетгорн (или бас-кларнет), 3 фагота (3-й также и контрафагот), 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, 2 арфы, челеста, струнные инструменты.

Музыка на сцене: 2 большие флейты, гобой, кларнет in C, 2 кларнета in B, 2 фагота, 2 валторны, труба, малый барабан, фортепьяно, гармоний, струнный квинтет (обычный или удвоенный).

Закончена 26 сентября 1910 года, Гармиш.

«Посвящается моим дорогим родственникам, семейству Пшорр в Мюнхене».

Первое представление 26 января 1911 г., Дрезден, Придворная опера, дирижер Эрнст фон Шух, режиссеры Георг Толлер и Макс Рейнгардт, художник Альфред Роллер. В числе исполнителей: Маргарет Симс (маршалша), Ева фон дер Остен (Октавиан), Минни Наст (Софи), Карл Перрон (Окс), Карл Шейдемантиль (Фаниналь). Последующие постановки: Мюнхен, Гамбург, Милан, Прага, Вена (Придворная опера), Ленинград, Нюрнберг, Базель, Бремен, Цюрих. Дирижеры: Эрнст фон Шух, Феликс Моттль, Карл Мук, Тюилле, Серафин, Франц Шальк, Лео Блех, Бруно Вальтер, Ганс Кнаппертс-буш, Фриц Рейнер, Томас Бичем, Густав Брехер, Эгон Поллак, Фриц Буш, Эрих Клейбер, Клеменс Краусс, Георг Салл, Отто Клемперер, Иозеф Крипс, Карл Бём, Георг Себастьян, Герберт фон Караян, Эжен Иохум, Франц Конвичный, Иоганнес Шюлер, Иозеф Кейльберт, Георг Сольти, Леопольд Людвиг, Рудольф Кемпе.

„АРИАДНА НА НАКСОСЕ“

Опера в одном акте на либретто Гуго фон Гофмансталя
Ор. 60 (новая редакция 1916 г.)

Действующие лица:

Ариадна	драматическое сопрано
Вакх	молодой героический тенор
Цербинетта	колоратурное сопрано
Композитор	сопрано
Наяда	высокое сопрано
Дриада	альт
Эхо	сопрано
Арлекин	баритон
Скарамуш	тенор-буфф
Труфальдино	бас
Бригелла	тенор
Танцмейстер	тенор-буфф
Учитель музыки	баритон
Дворецкий	говорящая роль
11 эпизодических	ролей (хора нет)

Место действия: Вена, дом богатого господина.

Время действия: конец XVII столетия.

Содержание (новая редакция, 1916 г.)

В Вене, во дворце одного чванливого богача, царят большое оживление. Один молодой композитор написал оперу «Ариадна», и вечером она должна быть впервые исполнена. После оперы должен состояться маскарад с танцами в духе итальянской буффонады. Вопрос о том, какое из представлений должно состояться первым, вызывает оживленные споры и сцены ревности между представителями двух трупп, возглавляемых композитором и прима-балериной Цербинеттой. В результате сумасбродной идеи хозяина дома создается неожиданная ситуация. Танцевальное представление не должно ни предшествовать оперному спектаклю, ни следовать за ним: оно должно состояться одновременно с оперой. В то время как все исполнители, взволнованные таким решением, покидают сцену, Цербинетта остается наедине с композитором. Умная и по-женски лукавая балерина обвораживает молодого человека и помогает ему преодолеть сомнения и раздумья художественного порядка. Оба с воодушевлением приступают к смелой импровизации.

В пещере на берегу моря лежит плачущая Ариадна, покинутая своим возлюбленным Тезеем. Нимфы пытаются ее утешить, но она продолжает изливаться в скорбных стенаниях. На сцене появляются участники комедийного спектакля. Жеманная Цербинетта, основываясь на своем богатом опыте, призывает печальющуюся Ариадну не оплакивать непостоянного любовника. Безмолвная Ариадна исчезает в глубине пещеры, в то время как игры и танцы участников буффонады делаются все более оживленными и веселыми. Появ-

ляются взволнованные нимфы: приближается судно и на нем лучезарный юноша. Обрадованная Ариадна предполагает, что это возвращающийся Тезей, но на самом деле это молодой бог Вакх. В смертельной тоске Ариадна вызывает к нему, принимая его за бога подземного царства. Однако ее полное самоотречение приводит к тому, что она делается женой Вакха, его вечной спутницей.

Оркестр — 34 музыканта

2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, труба, тромбон, литавры, ударные инструменты, арфа, челеста, фортепьяно, гармоний, 6 скрипок, 4 альты, 4 виолончели, 2 контрабаса.

Закончена 30 апреля 1912 года, Гармиш (1-я редакция), 20 июня 1916 г. — пролог.

«Посвящается Макс Рейнгардту в знак уважения и благодарности».

Первое представление 25 октября 1912 года, Штутгарт, Придворный театр (малая сцена), дирижер Штраус, режиссер Макс Рейнгардт, художник Эрнст Штерн. В числе исполнителей: Мария Иерица (Ариадна), Маргарет Симс (Цербинетта), Герман Ядловкер (Вакх), Альбин Свобода (Арлекин).

Первое представление в новой редакции — 4 октября 1916 года, Вена, Придворная опера, дирижер Франц Шальк, режиссер Эрих фон Виметал, художник Альфред Роллер. В числе исполнителей: Люси Вейдт (Ариадна), Мария Герхардт (Цербинетта), Лотта Леман (композитор), Агард Оствиг (Вакх), Ганс Духан (Арлекин).

Первое представление в Германии 1 ноября 1916 года, Берлин, Придворная опера, дирижер Лео Блех.

Последующие постановки: 1912 — Дрезден, Брауншвейг, Кобург, Мюнхен, Берлин (Придворная опера); 1916 — Дрезден, Мюнхен.

Дирижеры: Эрнст фон Шух, Бруно Вальтер, Лео Блех, Франц Шальк, Вильгельм Фуртвенглер, Фриц Буш, Ганс Кнаппертсбуш, Клеменс Краусс, Карл Бём, Томас Бичем, Эрих Клейбер, Иозеф Крипс, Эжен Иохум, Иозеф Кейльберт, Георг Сольти, Герберт фон Караян, Ловро фон Матасис.

„ЛЕГЕНДА ОБ ИОСИФЕ“

Балет в одном действии на либретто графа Гарри Кесслера
и Гуго фон Гофмансталя
Ор. 63

Действующие лица:

Потифар
Жена Потифара
Иосиф
Суламифь
Архангел

Место действия: Египет.

Время действия: эпоха фараонов.

Декорации и костюмы в стиле Паоло Веронезе (1580).

С о д е р ж а н и е

Два мира противостоят друг другу: мир власти, роскоши и пресыщенности, олицетворяемый женой Потифара, и мир чистоты и кротости — мир Иосифа. Испорченную роскошью женщину неудержимо влечет к нежному и целомудренному пастуху. Его невинность и привлекательность, его серьезность, пробуждает в жене Потифара горячие желания. Она приближается к спящему Иосифу: юноша чувствует в ее поцелуе нечто нечистое. Он с пренебрежением отталкивает ее от себя. Она пытается задушить его, но он вынуждает ее стать на колени. Сбежавшиеся слуги освобождают свою госпожу. Фараон приказывает сковать Иосифа, появляется палач со своими подручными, чтобы на глазах у ненавидящей, разгневанной и обуреваемой дикой страстью женщины казнить Иосифа. В это время приближается архангел, озаренный лучами небесного света. Он парит перед Иосифом, притрагивается к нему, и оковы спадают с юноши. Потрясенная чудом жена Потифара срывает с шеи жемчужную цепь и удавливается. Рабыни закутывают свою мертвую госпожу в черные покрывала. Ангел уносит Иосифа на небо.

Оркестр — 110 музыкантов

4 большие флейты, 4 гобоя, хекельфон, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 6 валторн, 4 трубы, 4 тромбона, туба, басовая туба, литавры, ударные инструменты, ксилофон, 4 арфы, 4 челесты, фортепьяно, орган, скрипки (3 группы), альты (2 группы), виолончели, контрабасы.

Закончен 2 февраля 1914 года, Берлин.

«Моему другу Эдуарду Герману».

Первое представление 14 мая 1914 года, Париж, театр Гранд-Опера, Русский балет Дягилева, дирижер Штраус, балетмейстер Михаил Фокин, художники Хозе Мария Серт и Леон Бакст. Главные исполнители: Тамара Карсавина (жена Потифара) и Леонид Мясин (Иосиф).

Первое представление в Германии 4 февраля 1921 года, Берлин, Государственный оперный театр, дирижер Штраус, балетмейстер Генрих Крёллер, художник Эмиль Пирхан.

Последующие постановки: Мюнхен, Вена (Государственный оперный театр), Дрезден. После 1945 года: Берлин (Городской оперный театр), Вена.

Дирижеры: Роберт Хегер, Клеменс Краусс, Фриц Буш, Рудольф Моральт, Артур Ротер.

„ЖЕНЩИНА БЕЗ ТЕНИ“

Опера в трех действиях на либретто Гуго фон Гофманстала
Ор. 65

Действующие лица:

Император	молодой героический тенор
Императрица	высокое сопрано
Кормилица	драматическое меццо-сопрано
Барак	героический баритон
Его жена	драматическое сопрано
Вестник духов	баритон-бас
7 эпизодических ролей и хор	

Место действия: сказочная страна.

Время действия: сказочная эпоха.

Содержание

Жена императора произошла на свет от белой газели: она явилась из царства теней, где властвует Кейкобад, и лишена тени, а это означает, что она не может стать матерью. Императрице, как и всем сказочным феям и ундинам, грозит опасность лишиться счастья, если до определенного времени она не сможет выполнить того условия, без которого ей нельзя оставаться в человеческом обществе. Ей придется возвратиться в царство теней, а император, ее муж, окаменеет. Под влиянием коварной кормилицы императрица пытается отторгнуть человеческую тень у жены красильщика Барака, откупив у нее плодовитость. Хмурые тучи нависают над хижиной Барака; императрице удастся без особого труда уговорить на обмен жаждущую любви и наслаждений жену красильщика. Призрачный образ красивого юноши соблазняет ее на мнимую неверность; она признается своему мужу, что более не способна иметь детей. Когда Барак хочет отомстить за свое бесчестье, в императрице пробуждается чувство сострадания, и жена красильщика отрекается от своих слов. Происходит землетрясение, во время которого дом красильщика погружается в бездну. Последний акт повествует об очищении виновных и награждении тех, кто проявил стойкость. Император уже успел окаменеть, чета красильщиков при разрушении хижины погрузилась под землю, и оба супруга томятся в отдельных темницах. Внезапно появляются посланцы неба, чтобы навеки соединить разлученных. В оркестре звучат «голоса неродившихся».

Оркестр — 105 музыкантов

2 большие флейты, 2 малые флейты (3-я и 2-я также и большие флейты), 2 гобоя, английский рожок (или 3 гобоя), кларнет in Es (также и in D), 2 кларнета in B (также и in C), басетгорн, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот (или 4 фагота), 4 валторны, 2 ту-

бы in F, 2 тубы in B (также и 5-8 валторн), 4 трубы, 4 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, Glockenspiel, 5 китайских гонгов, 2 арфы, 2 челесты, стеклянная гармоника, струнные инструменты.

Музыка на сцене: 2 большие флейты, гобой, 2 кларнета in C, фагот, валторна (в случае необходимости партия валторны исполняется в оркестре), 6 труб, 6 тромбонов, 4 там-тама, орган.

Закончена в феврале 1918 года, Гармиш.

Первое представление 10 октября 1919 года, Вена, Государственная опера, дирижер Франц Шальк, режиссер Ганс Брейер, художник Альфред Роллер. В числе исполнителей: Мария Иерица (императрица), Лотта Леман (жена Барака), Люси Вейдт (кормилица), Агард Оствиг (император), Рихард Майр (Барак), Иозеф фон Мановарда (вестник духов).

Первое представление в Германии 22 октября 1919 года, Дрезден, Национальная опера, дирижер Фриц Рейнер, режиссер Александр д'Арналь, художник Альфред Роллер.

Последующие постановки: Мюнхен, Берлин (Государственная опера), Штутгарт. После 1945 года: Билефельд, Висбаден, Мюнхен, Штутгарт.

Дирижеры: Франц Шальк, Фриц Рейнер, Бруно Вальтер, Лео Блех, Ганс Кнаппертсбуш, Эгон Поллак, Клеменс Краусс, Карл Бём, Герберт фон Караян, Карл Эльмендорф, Ганс Шмидт-Иссерштедт, Эрих Клейбер, Рудольф Кемпе, Фердинанд Лейтнер, Иоганнес Шюлер, Франц Конвичный, Леопольд Людвиг.

„ШЛАГОВЕР“

Веселый венский балет в двух действиях
Ор. 70

Действующие лица:

Князь Николо
Принцесса Пралине
Дон Цуккерио
Принц Какао
Принц Кофе
Принцесса Чайный цветок
Ладислав Сливовиц
Мадемуазель Марианна Шартрез
Борис Вутки

Место действия: кондитерская в Вене.

Содержание

Содержание балета облечено в форму сновидения заболевшего, охваченного жаром венского ребенка. Он бредит, вспоминая торжество конфирмации, по случаю которого, в соответствии с древним

обычаем, крестный отец ведет своего крестника в кондитерскую на Пратер. В изобилии поглощенные мальчиком и отягощающие его сладости оживают и предстают перед его взором в виде живых действующих лиц балетного представления. Принцесса Пралине, принц Кофе, Дон Цуккеро, принцесса Чайный цветок и многие другие проносятся в танце. Одновременно в игре участвуют и злые духи алкоголя, Марципан, сливовые человечки, пряники принимают человеческий облик и воют друг с другом. Балет заканчивается большим апофеозом в честь принцессы Пралине, в котором принимают участие и конфирманты.

Оркестр — 93 музыканта

3 большие флейты, 1 малая флейта (также и 4 большие флейты), 3 гобоя, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, 2 арфы, челеста, струнные инструменты.

Закончен осенью 1921 года, Гармиш.

«Моему другу Людвигу Карпату».

Первое представление 9 мая 1924 года, Вена, Государственная опера, дирижер Штраус, балетмейстер Генрих Крёллер, художник Ада Нигрин.

Первое представление в Германии 9 октября 1924 года, Бреслау, городской театр, дирижер Штраус.

„ИНТЕРМЕЦЦО“

Бюргерская комедия с симфоническими интермедиями в двух действиях

Ор. 72

Действующие лица:

Христина	сопрано
Придворный капельмейстер Шторх	баритон
Анна	сопрано
Барон Луммер	тенор
8 эпизодических ролей (хора нет)	

Место действия: Грундльзе и Вена.

Время действия: современность (1902 год).

Содержание

В отсутствие придворного капельмейстера Роберта Шторха, находящегося в отъезде, его супруга Христина затевает небольшой флирт с простодушным бароном Луммером. Однако когда барон пытается занять у нее деньги, она высокомерно прогоняет его. Неожиданно

данно приносят написанное женской рукой письмо, в котором Христина читает следующие слова: «Мое дорогое сокровище! Пришли мне, пожалуйста, завтра опять два билета в оперу! Потом, как всегда, встретимся в баре. Твоя Мици Мейер».

Христина считает доказанной неверность своего знаменитого мужа. Ее бурный темперамент разыгрывается, она забывает о своем флирте, бежит к нотариусу, возбуждает дело о разводе. Телеграмма, в которой она сообщает о своем решении мужу, застаёт его в кругу друзей, за партией в скат. Вне себя он спешит домой. Он не чувствует за собой никакой вины, поскольку злосчастное письмо предназначалось не ему, а капельмейстеру Штро и сходство фамилий привело к чреватой неприятными последствиями путанице. Христина, всем сердцем любящая своего мужа, верит его клятвам в невиновности: она смягчается и, в конце концов, оба супруга в счастливом согласии заключают друг друга в объятия.

Оркестр — 60 музыкантов

2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 3 валторны, 2 трубы, 2 тромбона, литавры, ударные инструменты, арфа, фортепьяно, гармоний, струнные инструменты.

Закончена 21 августа 1923 года, Буэнос-Айрес.

«Моему милому сыну Францу».

Первое представление 4 ноября 1924 года, Дрезден, Государственная опера, дирижер Фриц Буш, режиссер Алоис Мора, художник Адольф Манке. В числе исполнителей: Лотта Леман (Христина), Лизель фон Шух (Анна), Иозеф Коррек (Шторх), Тео Штрак (Луммер).

Последующие постановки: Бреслау, Эрфурт, Брауншвейг, Гамбург. После 1945 года: Цюрих, Вена (Государственная опера).

Дирижеры: Фриц Буш, Эгон Поллак, Георг Сэлл, Густав Брехер, Клеменс Краусс, Ганс Кнаппертсбуш, Эрих Клейбер, Рудольф Моральт.

„ЕЛЕНА ЕГИПЕТСКАЯ“

Опера в двух действиях на либретто Гуго фон Гофманстала
Ор. 75 (Венская редакция 1933 года)

Действующие лица:

Елена	драматическое сопрано
Менелай	героический тенор
Антра	сопрано
Алтаир	героический баритон
Да-уд	лирический тенор
Мушель	контральто
6 эпизодических ролей и хор	

Место действия: Остров Антры недалеко от Египта и уединенная пальмовая роща у подножья гор Атласа.

Время действия: после Троянской войны.

Содержание

Центральным образом оперы является «самая прекрасная женщина в мире» Елена, послужившая, согласно Гомеровскому мифу, поводом к Троянской войне.

У Эврипида имеется указание на то, что, когда Менелай вновь нашел Елену после падения Трои, он словно увидел перед собой новую женщину, которая тем временем принадлежала многим мужчинам. Упоминается также и об «Египетской Елене». В опере прежде всего идет речь о том, как одна египетская волшебница превратила троянскую Елену в египетскую и затем, с помощью волшебного напитка, заставила возвращавшегося из Трои Менелая забыть о недобром прошлом.

Заколдованный плащ перенес супругов в оазис пустыни, где им суждено было воссоединиться. Однако Менелай далеко не полностью поддается чарам волшебства и, в конце концов, египетская Елена, которая, впрочем, все время продолжает созывать свое тождество с троянской красавицей, возвращает ему память, признает себя истинной Еленой. Происходит чудо из чудес. Менелай сознает, что он связан с этой женщиной до конца жизни, как бы грешна она ни была. Радуюсь вновь обретенному счастью, он увозит ее на родину.

Оркестр — 92 музыканта

3 большие флейты, малая флейта (4-я также и большая флейта), 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 6 валторн, 6 труб, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, 2 арфы, челеста, клавесин, струнные инструменты.

Музыка на сцене: 6 гобоев, 6 кларнетов, литавры, ударные инструменты, орган.

Закончена 8 октября 1927 года, Гармиш.

Первое представление 6 июня 1928 года, Дрезден, Государственная опера, дирижер Фриц Буш, режиссеры Отто Эрхардт и Мария Гутхейль-Шодер, художник Леонгард Фанто. В числе исполнителей: Элизабет Ретберг (Елена), Мария Райдль (Аитра), Елена Юнг (Мусель), Курт Таухер (Менелай), Фридрих Плашке (Алтаир).

Последующие постановки: Вена (Государственная опера), Берлин (Государственная опера), Мюнхен, Гамбург. После 1945 г. — Мюнхен.

Дирижеры: Фриц Буш, Франц Шальк, Лео Блех, Ганс Кнаппертсбуш, Эгон Поллак, Клеменс Краусс, Йозеф Кейльберт.

„АРАБЕЛЛА“

Лирическая музыкальная комедия в трех действиях на либретто
Гуго фон Гофманстала
Ор. 79

Действующие лица:

Арабелла	драматическое сопрано
Зденка	лирическое сопрано
Мандрика	героический баритон
Граф Вальднер	бас
Аделаида	меццо-сопрано
Маттео	высокий тенор
Королева бала фиакров	колоратурное сопрано
Элемер	тенор
Гадалка на картах	альт
12 эпизодических ролей и хор	

Место действия: Вена.

Время действия: шестидесятые годы XIX столетия.

Содержание

Вторник на масленой неделе, Вена, время карнавала. Если Арабелла не выйдет замуж за «солидного жениха», обедневшей графской фамилии Вальднер, которая с грехом пополам влачит жалкое существование в одной из гостиниц Вены, грозит окончательный крах. Тщетными оказались надежды на наследство богатой тетки. Граф Вальднер играет, а графиня расспрашивает гадалку на картах, которая предсказывает ее дочери Арабелле большое счастье с чужестранцем из дальних краев и, одновременно, грозящую со стороны одного офицера опасность. Окруженная влюбленными поклонниками, Арабелла ожидает появления «единственного». Ее младшая сестра Зденка разгуливает в костюме мальчика, так как у родителей нет средств, чтобы вывозить в свет обеих дочерей в соответствии с их аристократическим происхождением. Егерский офицер Маттео любит Арабеллу, но она холодно относится к нему, в то время как Зденка, в свою очередь влюбленная в Маттео, желая его утешить, пишет ему любовные письма, исходящие якобы от Арабеллы. Зденка ведет рискованную игру и когда-нибудь, учитывая безразличное отношение Арабеллы к Маттео, весь этот обман с письмами откроется. Вальднер разослал обольстительную фотографию Арабеллы своим полковым товарищам, надеясь таким путем найти для своей дочери богатого мужа. Особые надежды он возлагает на очень богатого, но уже старого помещика Мандрику. И, действительно, появляется какой-то Мандрика, но это племянник того помещика, который, оказывается, уже умер. Появление гостя из Валахии с его туго набитым бумажником и знатным происхождением вселяет в семью Вальднер, не имеющую средств даже для оплаты комнат в гостинице, новые надежды.

На балу венских извозчиков (фиакров) встречаются Арабелла и Мандрика: любовь с первого взгляда. Арабелла во время танца прощается со своими тремя поклонниками и, счастливая, уезжает в гостиницу. Маттео, ревниво наблюдавший за триумфальным успехом Арабеллы, получает от Эденки ключ от комнаты Арабеллы с сообщением, что последняя будет его ожидать. Мандрика подслушал эту сцену и считает себя позорно обманутым. Однако в этот момент энергично начинает действовать Вальднер-отец; он приступает к строгому расследованию в гостинице. На лестнице отеля происходят возбужденные объяснения между Арабеллой, Мандрикой, Маттео и родителями. Наконец признание Эденки вносит ясность в положение и приводит к всеобщему примирению. По просьбе Мандрики родители дают согласие на брак Маттео и Эденки. Арабелла прощает своего раскаивающегося поклонника и выходит за него замуж.

Оркестр — 89 музыкантов

2 большие флейты, малая флейта (3-я также и большая флейта), 2 бобая, английский рожок, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота (3-й также и контрафагот), 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, арфа, струнные инструменты.

Закончена 12 октября 1932 года, Гармиш.

«Посвящается моим друзьям Альфреду Рейкеру и Фрицу Бушу».

Первое представление 1 июля 1933 года, Дрезден, Государственная опера, дирижер Клеменс Краусс, режиссеры Йозеф Гилен — Ева Плашке фон дер Остен, художник Леонгард Фанто. В числе исполнителей: Виорика Урсулеак (Арабелла), Маргит Бокор (Эденка), Камилла Калаб (Аделаида), Эллис Иллиард (королева бала фиакров), Альфред Иергер (Мандрика), Фридрих Плашке (Вальднер), Мартин Кремер (Маттео).

Последующие постановки: Берлин (Государственная опера), Вена (Государственная опера), Франкфурт-на-Майне, Мюнхен.

Дирижеры: Клеменс Краусс, Вильгельм Фуртвенглер, Ганс Кнаппертсбуш, Карл Бём, Роберт Хегер, Йозеф Кейльберт, Рудольф Моральт, Рудольф Кемпе, Георг Сольти, Рихард Краус, Ловро фон Матасис.

„МОЛЧАЛИВАЯ ЖЕНЩИНА“

Комическая опера в трех действиях на либретто Стефана Цвейга (по Бен-Джонсону)

Ор. 80

Действующие лица:

Морозус	бас
Аминта	высокое сопрано
Генри	высокий тенор
Цирюльник	высокий баритон
Изотта	колоратурное сопрано

Карлотта	меццо-сопрано
Вануччи	бас
Фарфалло	бас
Морбио	баритон
Экономка	альт
Хор	

Место действия: комната Морозуса в предместье Лондона.
Время действия: около 1780 года.

С о д е р ж а н и е

Сэр Морозус, старый адмирал в отставке и очень богатый человек, когда-то повредил себе во время взрыва на корабле барабанные перепонки. «С тех пор он не переносит никакого шума, за исключением того, который производит сам». Вся его жизнь, протекающая в похожей на старомодную капитанскую каюту комнате, представляет собой оборону против всех видов шума. К его ужасу выясняется, что его племянник Генри, возвращающийся к нему после длительного отсутствия, стал руководителем оперной труппы. Старик хочет за это лишить его наследства; постоянно обслуживающий его цирюльник должен привести к нему «молчаливую женщину». Ловкий брадобрей затевает невероятную комедию. Он приводит трех героинь оперной труппы, по-разному переодетых: одна изображает неуклюжую деревенскую девуку, вторая — кокетку, третья (Аминта, жена Генри) — тихую, робкую, молчаливую женщину. Старик приходит в восторг от этого достойного любви создания; с помощью остальных комедиантов разыгрывается свадьба. Затем наступает чертовщина: мнимые матросы затевают в доме ужасный шум, Аминта притворяется неистовой и упрямой женщиной, к тому же еще и распевавшей арии. В самый патетический момент появляется, как условлено между артистами, Генри. Развод совершается таким же образом, каким происходила свадьба: актеры труппы исполняют роли необходимых по ходу действия должностных лиц. У попавшего в тяжелое положение старика, кроме того, попутно выманивают половину его состояния. Однако вскоре все выясняется. В конце происходит всеобщее примирение: племянник и его жена вновь входят в милость. Старый Морозус обретает покой. «Как прекрасна все же музыка, но особенно прекрасна она, когда отзывчала! Как чудесна все же молодая, молчаливая женщина, но особенно чудесна она, когда остается женой другого!»

Оркестр — 93 музыканта

2 большие флейты, малая флейта (3-я также и большая флейта), 3 гобоя, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, арфа, челеста, клавесин, орган, струнные инструменты.

Закончена 20 октября 1934 года, Гармиш; там же 17 января 1935 года написана увертюра.

Первое представление 24 июня 1935 года, Дрезден, Государственная опера, дирижер Карл Бём, режиссер Иозеф Гилен, художник Адольф Манке. В числе исполнителей: Мария Чеботари (Аминта), Фридрих Плашке (Морозус), Мартин Кремер (Генри), Матье Алерсмейер (цирюльник).

Последующие постановки: Милан, Прага (немецкая опера), Грац, Цюрих. После 1945 года: Дрезден, Мюнхен, Вена (Государственная опера), Висбаден.

Дирижеры: Карл Бём, Георг Сэлл, Роберт Денцлер, Иозеф Кейльберт, Пауль Шмиц, Мейнгард фон Цаллингер, Вацлав Нейман.

„ДЕНЬ МИРА“

Опера в одном действии на либретто Иозефа Грегора
Ор. 81

Действующие лица:

Комендант	героический баритон
Мария	драматическое сопрано
Голштинец	бас
Пьемонтец	лирический тенор
Стрелок	тенор
9 эпизодических ролей и хор	

Место действия: цитадель осажденного города.

Время действия: 24 октября 1648 года.

Содержание

После длительной осады города население и гарнизон выбились из сил. Тем не менее комендант, представляющий собой образец холодного, преисполненного сознания своего долга офицера, отказывается сдать город неприятелю. Жители поносят его и даже называют убийцей. В этот момент предельного напряжения он решает подать им до обеда знак: «ни для одного из них он не будет непонятен, а затем они могут открыть ворота города». Его план заключается в том, чтобы взорвать цитадель вместе с остатками хранящихся в погребах боеприпасов. С угрюмым видом отправляются солдаты на выполнение своего последнего задания. Между тем появляется жена коменданта Мария и желает своему жестокому и неумолимому супругу, как и всем на свете, мира. Солдаты ожидают сигнала к взрыву, который бесчеловечный комендант уже намеревается подать, как вдруг раздается пушечный залп. Комендант предполагает, что начинается новое наступление противника и желает умереть с мечом в руках. Слышится все усиливающийся звон колоколов. Мария первая узнает о том, что этот звон возвещает мир. Солдаты с недоверием прислушиваются, комендант считает все

происходящее военной хитростью, однако вступающие в город воинские части убеждают его в том, что продолжавшаяся тридцать лет страшная война закончилась.

Оркестр — 92 музыканта

2 большие флейты, малая флейта (3-я также и большая флейта), 3 гобоя, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 6 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, басовая труба, литавры, ударные инструменты, струнные инструменты.

Закончена 16 июня 1936 года, Гармиш.

«Посвящается моим друзьям Виорике Урсулеак и Клеменсу Крауссу».

Первое представление 24 июля 1938 года, Мюнхен, Государственная опера (Национальный театр), дирижер Клеменс Краусс, режиссер Рудольф Гартман, художник Людвиг Зиверт. В числе исполнителей: Виорика Урсулеак (Мария), Ганс Хоттер (комендант), Людвиг Вебер (голштинец).

Последующие постановки: Дрезден, Карлсруэ, Кассель, Грац. После 1945 года: Грац, Кобург.

Дирижеры: Клеменс Краусс, Карл Бём, Иозеф Кейльберт, Роберт Хегер, Филипп Вюст.

„Д А Ф Н А“

Буколическая трагедия в одном действии на либретто Иозефа Грегора
Ор. 82

Действующие лица:

Дафна	сопрано
Аполлон	молодой героический тенор
Левкипп	тенор
Пеней	бас
Гея	контральто
6 эпизодических ролей и хор	

Место действия: подле хижины Пеней, на берегу реки Пеней.

Время действия: древняя Греция, мифологическая эпоха.

Содержание

Действие происходит в то время года, когда природа словно справляет свадьбу. Появляется Дафна и поет: «Остановись, любимый день». С нежностью сестры относится она к каждому цветку, к журчащему источнику, к пестрому наряду бабочек. С любовью прижимается она к дереву, которое ей дороже всего. В этот момент вбегает Левкипп, ее сверстник и товарищ по детским играм. Он

горячо любит Дафну и хочет завоевать ее сердце. Однако целомудренная девушка чуждается радостей. Появляется ее мать, богиня Гея, служанки подносят Дафне наряды и украшения для предстоящего праздника, но она отвергает их. Левкипп хочет хитростью завоевать любовь Дафны и быстро переодевается в женскую одежду.

Пеней делает приготовления к празднеству. Торжественное обращение, которым он сзывает на пир пастухов, вызывает у них опасения, а необыкновенные звуки, сопровождающие появление переодетого пастухом Аполлона, еще более устрашают их. Аполлон приветствует Пеней и Гею; появляется Дафна, чтобы прислуживать незнакомцу. Он страстно обнимает ее, называет ее сестрой. Когда он целует ее, Дафну охватывает страшное предчувствие. Внезапно все на свете делается ей чуждым.

С факелами в руках входят пастухи, одетые в бараньи шкуры, — они будут танцевать с вакханками. Переодетый девушкой Левкипп пользуется случаем и приближается к Дафне. Раздаются раскаты грома, и все разбегаются в разные стороны. Аполлон требует объяснений от своего соперника, который сбросил с себя женскую одежду. Дафна видит, что она дважды обманута и требует, чтобы ей сказали правду. Бог открывает свою тайну и хочет, чтобы Дафна последовала за ним. Когда нимфа отказывается и Левкипп проклинает Аполлона, последний убивает стрелой друга детства Дафны. Потрясенная, она бросается на труп; Аполлон взывает к Зевсу о прощении. Пусть любимая им Дафна будет принадлежать ему если и не в человеческом образе, то в виде лаврового дерева. Происходит чудо. Дафна превращается в вечнозеленое лавровое дерево, и из листвы звучит ее голос как символ бессмертной любви.

Оркестр — 92 музыканта

2 большие флейты, малая флейта (3-я также и большая флейта), 2 гобоя, английский рожок, кларнет in C, 2 кларнета in A, бассетгорн, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, 2 арфы, струнные инструменты.

Музыка на сцене: альпийский рожок, орган.

Закончена 24 декабря 1937 года, Таормина (Сицилия).

«Посвящается моему другу доктору Карлу Бёму».

Первое представление 15 октября 1938 года, Дрезден, Государственная опера, дирижер Карл Бём, режиссер Макс Гофмюллер, художник Адольф Манке. В числе исполнителей: Маргарет Тешемахер (Дафна), Елена Юнг (Гея), Торстен Ральф (Аполлон), Мартин Кремер (Левкипп), Свен Нильсон (Пеней).

Последующие постановки: Кассель, Грац, Карлсруэ, Эссен. После 1945 года: Кобург, Дрезден, Мюнхен, Штутгарт.

Дирижеры: Карл Бём, Роберт Хегер, Клеменс Краусс, Франц Конвичный, Рудольф Моральт, Пауль Шмиц, Эрих Клейбер, Рудольф Кемпе, Эжен Иохум, Фердинанд Лейтнер.

„ЛЮБОВЬ ДАНАИ“

Веселая мифология в трех актах на либретто Иозефа Грегора с использованием набросков Гуго фон Гофманшталя
Ор. 83

Действующие лица:

Даная	молодое драматическое сопрано
Мидас	молодой героический тенор
Юпитер	высокий баритон
Меркурий	тенор
Поллукс	характерный тенор
Ксанта	сопрано
Семела	сопрано
Европа	сопрано
Алкмена	меццо-сопрано
Леда	альт
8 эпизодических ролей и хор	

Место действия: древняя Греция.

Время действия: мифологическая эпоха.

Содержание

Царь Поллукс из Эоса запутался в долгах. Он полагает, что только выдав свою дочь Даная замуж за богатого человека, он может спастись от окончательного разорения. Царь Мидас должен стать его зятем, и последний действительно загорается страстью при виде изображения Данаи. Мидас желает испытать Даная и предстает перед ней в виде бедного вестника Хризофера. Юпитер также желает обладать Данайей, но она предпочитает ему вестника. Между соперниками возникает ожесточенный спор. Юпитер восстанавливает действие тяготеющего над Мидасом проклятия, в результате чего Даная превращается в золотое изваяние. В таком виде она должна решить, кому из двух претендентов желает принадлежать. Она выбирает Мидаса и, тем самым, бедность и любовь. Вновь появляется Юпитер. Его прежние возлюбленные Семела, Европа, Алкмена и Леда восторженно спешат ему навстречу, но он их отвергает, принимает облик чужестранца и разыскивает Даная. Однако любовь и верность Данае дороже, чем золото и все сокровища на свете. Юпитер благословляет ее и уходит.

Оркестр — 94 музыканта

3 большие флейты, малая флейта (4-я также и большая флейта), 2 гобоя, английский рожок, кларнет in Es, 2 кларнета in B, бассетгорн, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 6 валторн, 4 трубы,

4 тромбона, басовая труба, литавры, ударные инструменты, 2 арфы, челеста, фортепьяно, струнные инструменты.

Закончена 28 июня 1940 года, Гармиш.

«Посвящается моему другу Гейнцу Титьену».

Первое представление 14 августа 1952 года, Зальцбург, театр фестивалей, дирижер Клеменс Краусс, режиссер Рудольф Гартман, художник Эмиль Преториус. В числе исполнителей: Аннелиза Купер (Даная), Иозеф Гостик (Мидас), Пауль Шеффлер (Юпитер).

Генеральная репетиция перед отмененной премьерой — 16 августа 1944 года, Зальцбург, Театр фестивалей, дирижер Краусс, режиссер Гартман, художник Преториус, при участии Виорики Урсулак.

Первое представление в Германии 29 октября 1952 года, Берлин, городская опера, дирижер Леопольд Людвиг, режиссер Рихард Штраус младший, художник Иозеф Феннекер.

Последующие постановки: Вена (Государственная опера), Милан, Бремен, Дрезден.

Дирижеры: Клеменс Краусс, Леопольд Людвиг, Рудольф Кемпе, Франц Конвичный, Курт Эйхгорн.

„КАПРИЧЧИО“

Разговорная пьеса с музыкой в одном действии Клеменса Краусса и Рихарда Штрауса
Ор. 85

Действующие лица:

Графиня	драматическое сопрано
Граф	баритон
Фламанд	лирический тенор
Оливье	характерный баритон
Ла Рош	бас
Клэрон	меццо-сопрано
Итальянская певица	колоратурное сопрано
Итальянский певец	лирический тенор
Тенор-буфф	
9 эпизодических ролей и хор	

Место действия: замок в скрестностях Парижа.

Время действия: около 1775 года.

Содержание

Поэт Оливье и музыкант Фламанд ведут спор о том, какому из представляемых ими искусств принадлежит пальма первенства. Каждый из них считает свое искусство более значительным и способным на большую выразительность. Оба влюблены в графиню и,

при помощи своих произведений, ведут борьбу за расположение любимой женщины, вкладывая все свои душевные силы в ожесточенные диспуты. Ее выбор должен разрешить «спор». Прекрасная графиня колеблется. Между двух огней находится гордый театраль- ный директор Ла Рош, человек большого сценического опыта, слег- ка склонный к пафосу. Даже здесь, в салоне замка графини, он хло- почет о развлечениях и разнообразии. Горячие дебаты между Фла- мандом и Оливье приводят к тому, что они ополчаются против Ла Роша, против его «театральной дребедени». Но Ла Роша нельзя поколебать. После того как графиня примиряет спорщиков, неутоми- мый директор с неподдельным жаром ратует за то, чтобы совместно написать оперу. Граф, брат графини Мадлены, даёт тему: «Опиши- те самих себя, события сегодняшнего дня». После непродолжитель- ного колебания поэт и композитор принимают поручение. Они долж- ны вернуться в Париж. Дворецкий докладывает графине, что Оливье желал бы встретиться с ней на следующий день в 11 часов в библио- теке и поговорить, поскольку вопрос об окончании новой оперы остается еще открытым. О встрече в то же самое время и в том же месте графиню просил и Фламанд. Это необычайное совпадение слу- чайности и договоренности наводит графиню на мысль о неразлуч- ности поэта и композитора, слова и звука. Ради художественного произведения она не имеет права отдать предпочтение ни одному из обоих поклонников.

Оркестр — 90 музыкантов

2 большие флейты, малая флейта (3-я также и большая флей- та), 2 гобоя, афганский рожек, кларнет in C, 2 кларнета in B, бассетгорн, бас-кларнет, 3 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, ударные инструменты, 2 арфы, струнные инструменты. Му- зыка на сцене: струнный секстет (за кулисами), скрипка, виолончель, клавесин.

Закончена 3 августа 1941 года, Гармиш.

«Посвящается моему другу и сотруднику Клеменсу Крауссу».

Первое представление 26 октября 1942 года, Мюнхен, Госу- дарственная опера (Национальный театр), дирижер Клеменс Краусс, режиссер Рудольф Гартманн, художник Рохус Глизе. В числе испол- нителей: Внорика Урсулеек (Мадлена), Хильдегарда Ранчак (Клэ- рон), Хорст Таубман (Фламанд), Ганс Хоттер (Оливье), Вальтер Хофермайер (граф), Георг Ганн (Ла Рош).

Последующие постановки: Бреславль, Ганновер, Дюссельдорф, Дармштадт, Висбаден. После 1945 года: Веймар, Вена (Государ- ственная опера), Зальцбург, Мюнхен.

Дирижеры: Клеменс Краусс, Филипп Вюст, Карл Эльмендорф, Карл Бём, Рудольф Кемпе, Роберт, Хегер, Рихард Краус, Иозеф Кейльберт.

Произведения для оркестра

(Состав оркестра для некоторых из них).

Сюита для 13 духовых инструментов B-dur, ор. 4.

2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны.

Серенада для 13 духовых инструментов Es-dur, ор. 7.

2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот, (может быть заменен басовой тубой или контрабасом), 4 валторны.

Концерт для скрипки с оркестром d-moll, ор. 8.
2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, литавры, струнные инструменты.

Первый концерт для валторны с оркестром Es-dur, ор. 11.

2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные инструменты.

Симфония для большого оркестра f-moll, ор. 12.
2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета in B, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, басовая туба, литавры, струнные инструменты.

«Песня странника в бурю» (Гёте) для шестиголосного хора и большого оркестра, ор. 14.

2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные инструменты.

«Из Италии», симфоническая фантазия для большого оркестра G-dur, ор. 16.

2 большие флейты, малая флейта, 2 гобоя (2-й также и английский рожок), 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, ударные инструменты, арфа, струнные инструменты.

«Дон-Жуан», симфоническая поэма (по поэме Николауса Ленау) для большого оркестра, ор. 20.

3 большие флейты (также и 3 малые флейты), 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета in A, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты; Glockenspiel, арфа, струнные инструменты.

«Макбет» (по трагедии Шекспира), симфоническая поэма для большого оркестра, ор. 23.

3 большие флейты (также и 3 малые флейты), 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета in B, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, басовая труба, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, струнные инструменты.

«Смерть и просветление», симфоническая поэма для большого оркестра, ор. 24.

3 большие флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета in B, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, 2 арфы; струнные инструменты.

«Веселые забавы Тили Эйленшпигеля». По старинным плутовским мелодиям — в форме рондо — для большого оркестра, ор. 28.

3 большие флейты, малая флейта, 3 гобоя, английский рожок, кларнет in D, 2 кларнета in B, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 4 валторны in D (по желанию), 6 труб, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, струнные инструменты.

«Так говорил Заратустра», симфоническая поэма (свободная композиция по Ницше) для большого оркестра, ор. 30.

3 большие флейты (также и 3 или 2 малые флейты), малая флейта, 3 гобоя, английский рожок, кларнет in Es, 2 кларнета in B, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 6 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, 2 басовые тубы, литавры, ударные инструменты, Glockenspiel, колокол in E, 2 арфы, орган, струнные инструменты.

«Дон-Кихот» (Introduzione, tema con variazioni e finale). Фантастические вариации на тему рыцарского характера для большого оркестра, ор. 35.

2 большие флейты, малая флейта (или 3 большие флейты), 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета in B, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 6 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, теноровая туба, басовая туба, литавры, ударные инструменты, машина для воспроизведения ветра, арфа, солирующий альт, солирующая виолончель, струнные инструменты.

«Жизнь героя», симфоническая поэма для большого оркестра, ор. 40.

3 большие флейты, малая флейта, 4 гобоя, кларнет in Es, 2 кларнета in B, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 8 валторн, 5 труб, 3 тромбона, теноровая туба, басовая туба, литавры, ударные инструменты, 2 арфы, солирующая скрипка, струнные инструменты.

«Тайефер», баллада (по Уланду), для смешанного хора, солистов и оркестра, ор. 52.

4 большие флейты, 2 малые флейты, 4 гобоя, 2 английских рожка,

6 кларнетов, бас-кларнет, 4 фагота, контрафагот, 8 валторн, 6 труб, 4 тромбона, 2 басовых тубы, литавры, ударные инструменты; Glockenspiel, 24 первых скрипки, 24 вторых скрипки, 16 альты, 14 виолончелей, 12 контрабасов.

«Домашняя симфония» для большого оркестра, ор. 53. 3 большие флейты, малая флейта, 2 гобоя, гобой d'amore, английский рожок, кларнет in D, кларнет in A, 2 кларнета in B, 4 фагота, контрафагот, 4 саксофона, 8 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, Glockenspiel, 2 арфы, солирующая скрипка, струнный оркестр.

«Торжественная прелюдия» для большого оркестра и органа, ор. 61.

4 большие флейты, малая флейта, 4 гобоя, английский рожок, 4 кларнета, бас-кларнет, 8 валторн, 6 труб, 12 (в крайнем случае 6) труб, звучащих издали, 4 тромбона, басовая туба, литавры, ударные инструменты, орган, 96 струнных инструментов.

«Альпийская симфония» для большого оркестра и органа, ор. 64.

2 большие флейты, 2 малые флейты, 2 гобоя, английский рожок, хекельфон, кларнет in Es, 2 кларнета in B, кларнет in C (или бас-кларнет), 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 4 тубы, 4 трубы, 4 тромбона, 2 басовые тубы, литавры, ударные инструменты; Glockenspiel, машины для воспроизведения ветра и грома, челеста, орган (по желанию), струнные инструменты; кроме того, 12 валторн, 2 трубы, 2 тромбона за оркестровой эстрадой (в крайнем случае, из состава оркестра).

Сюита для оркестра «Мещанин во дворянстве», ор. 60.

2 большие (также и малые) флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, труба, тромбон, литавры, ударные инструменты, Glockenspiel, арфа, фортепьяно (концертный рояль), 6 скрипок, 4 альты, 4 виолончели, 2 контрабаса.

Танцевальная сюита из фортепьянных пьес Куперена, составлена и аранжирована для небольшого оркестра. Без указания опуса.

2 большие флейты, 2 гобоя, английский рожок, кларнет in B, кларнет in A, 2 фагота, 2 валторны, труба, тромбон, Glockenspiel; тамбурин, арфа, челеста, клавесин, 4 первых и 3 вторых скрипки, 2 альты, 2 виолончели, 2 контрабаса.

Парафраза «Домашней симфонии» для фортепьяно (для одной левой руки) с оркестром, ор. 73.

2 большие флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, басовая туба, струнные инструменты.

«Шествие Панафинеев», симфонические этюды в форме пассакальи для фортепьяно (для одной левой руки) с оркестром, ор. 74.

3 большие флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета,

бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, басовая труба, струнные инструменты.

«Времена дня». Цикл песен на стихотворения Эйхендорфа для мужского хора и оркестра, ор. 76.

2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета in A, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, ударные инструменты, арфа, струнные инструменты.

Второй концерт для валторны с оркестром Es-dur, без указания опуса.

2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные инструменты.

Сонатины для 16 духовых инструментов F-dur и Es-dur, без указания опуса.

2 большие флейты, 2 гобоя, кларнет in C, 2 кларнета in B, бассетгорн, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны.

«Метаморфозы», этюд для 23 солирующих струнных инструментов, Es-dur, без указания опуса.

10 скрипок, 5 альтов, 5 виолончелей, 3 контрабаса.

Концерт для гобоя и малого оркестра, без указания опуса.

2 большие флейты, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, струнный оркестр.

Дуэт-концертино для кларнета и фагота со струнным оркестром и арфой, без указания опуса.

Арфа, струнный оркестр.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стиль «Югенд» (слово югенд» означает «молодость») — художественное направление в немецком искусстве конца XIX — начала XX века, получившее широкое распространение в изобразительном искусстве Германии. Название было дано ему по журналу «Югенд», выходившему в Мюнхене с 1896 года и ставившему своей целью внедрение искусства в повседневную жизнь.

² «Сецессион» — название ряда группировок художников конца XIX века, возникших на почве протеста против официального искусства (слово «сецессион» переводится как «отделение»). Мюнхенский «Сецессион» возник в 1892 году, венский — в 1897 году, берлинский — в 1899 году. Эстетические позиции этих группировок не были едиными и устойчивыми; в некоторых из них вначале проявлялись реалистические тенденции. С течением времени, однако, в этих группировках, особенно в венской, взяли верх модернисты.

³ «Freie Bühne» — «Свободный театр» (нем.) — немецкое театральное предприятие, основанное в 1889 году группой литераторов. На сцене этого театра были впервые в Германии поставлены пьесы Ибсена, инсценировки романов Э. Золя и произведения других писателей натуралистического направления.

⁴ «Стасим» — песнь в греческой трагедии, которую хор исполнял стоя на своем месте в оркестре после пародоса (первого выхода).

⁵ «Dreimäderlhaus» — «Дом трех девушек» (нем.) — оперетта Генриха Берте, претендующая на показ эпизодов из жизни великого австрийского композитора Франца Шуберта. Музыка оперетты была взята Берте из произведений Шуберта. Оперетта дает неверное, искаженное представление о личности и образе жизни Шуберта.

⁶ «Трансцендентальный» и «цисцендентальный» — термины идеалистической философии Канта. Называя весь воздействующий на наши органы чувств мир «цисцендентальным», Кант утверждал, что помимо него существует нечто, недоступное опытному познанию. Для его обозначения он и выдвинул термин «трансцендентальное».

⁷ «Шперль» или «Шперль-зал» — зал для танцев в предместье Вены Иозефштадт, пользовавшийся в свое время большой известностью. Здесь начинал свою деятельность дирижером танцев композитор Иозеф Ланнер.

⁸ «Antizipando» (ит.) — введение на данной гармонии в большей или меньшей степени чуждых ей звуков из следующей гармонии,

предвосхищающих ее появление (прием представляет собой как бы дальнейшее развитие так называемого предмета).

⁹ «Bisbigliando» (ит.) — особый прием игры на арфе — быстрые и мягкие повторы звуков в аккорде (типа тремоло) и единичных звуков (для получения повторов одного звука на один тон настраиваются две соседние струны арфы).

¹⁰ *Opera semiseria* — букв. «полусерьезная опера» (ит.) — оперный жанр, средний между оперой-серия и оперой-буфф (комической оперой на бытовой сюжет).

¹¹ «Мимо моего милого Моцарта» — по-видимому, имеется в виду музей Моцарта в Зальцбурге, в помещении «Моцартеума».

ЛИТЕРАТУРА, ИСПОЛЬЗОВАННАЯ АВТОРОМ

- Adolph, Paul — «Vom Hof zum Staatstheater», Dresdner Erinnerungen, Dresden 1932.
- Anderman, W. Th. — «Bis der Vorhang fiel», Dortmund 1947.
- Armstrong, T. — «Richard Strauss' ton poems», London 1931.
- Asow, Erich Hermann Mueller von — «Richard Strauss, Thematisches Verzeichnis», Wien—Wiesbaden seit 1955.
- Bahr, Hermann — «Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr», herausgegeben von Joseph Gregor, Wien 1947.
- Baresel, Alfred — «Richard Strauss», Hamburg 1953.
- Batka, Richard — «Richard Strauss», Berlin—Ccharlottenburg 1908.
- Bekker, Paul — «Das Musikdrama der Gegenwart», Stuttgart 1909.
«Briefe an zeitgenossische Musiker», Berlin 1932.
«Wandlungen der Oper», 1934.
- Berrsche, Alexander — «Trösterin Musika», München 1942.
- Bie, Oscar — «Die moderne Musik und Richard Strauss», Berlin 1906.
«Die Oper», Berlin 1919.
«Das deutsche Lied», Berlin 1926.
- Borris, Siegfried — «Einführung in die moderne Musik», Halle 1950.
- Brandl, Willy — «Richard Strauss, Leben und Werk», Wiesbaden 1949.
- Brecher, Gustav — «Richard Strauss», Leipzig 1900.
- Bülow, Hans von — «Briefe und Schriften», herausgegeben von Marie von Bülow, Leipzig 1907.
- Busch, Fritz — «Aus dem Leben eines Musikers», Zürich 1949.
- Cimbro, Attilo — «I poemi sinfonici di Riccardo Strauss», Mailand 1926.
- Cooke, Fr. — «Richard Strauss, a short biography», Philadelphia 1929.
- Debussy, Claude — «Musik und Musiker», Potsdam 1949.
- Diestel, Hans — «Ein Orchestermusiker über das Dirigieren», mit einem Vorwort von Strauss, Berlin 1931.

- Draeseke, Felix — «Die Konfusion in der Musik», 1907.
- Erhardt, Otto — «Richard Strauss», Buenos Aires 1950.
 «Richard Strauss, Leben, Wirken, Schaffen», Olten—Freiburg, i.
 B. 1953.
- Evans, David — «The book of modern composers», New York 1945.
- Fetting, Hugo — «Die Geschichte der Deutschen Staatsoper Berlin»,
 Berlin 1955.
- Foerster, Josef B. — «Der Pilger, Erinnerungen eines Musikers», Prag
 1955.
- Gehring, Egid — «Richard Strauss und seine Vaterstadt», München
 1934.
- Gregor, Joseph — «Richard Strauss, der Meister der Oper», München
 1939.
 «Kulturgeschichte der Oper», Wien 1941.
 «Kulturgeschichte des Balletts», Wien 1944.
- Gutheil-Schoder, Marie — «Erlebtes und Erstrebtes», Wien — Leip-
 zig 1937.
- Gysi, Fritz — «Richard Strauss», Potsdam 1934.
- Hanslick, Eduard — «Fünf Jahre Musik», Berlin 1896.
 «Am Ende des Jahrhunderts», Berlin 1899.
 «Aus neuer und neuester Zeit», Berlin 1900.
- Hausegger, Friedrich von — «Gedanken eines Schauenden», 1903.
- Hauswald, Günter — «Dresdner Kapellbuch», Dresden 1948.
 «Richard Strauss, ein Beitrag zur Dresdner Operngeschichte seit
 1945», Dresden 1953.
- Herzfeld, Friedrich — «Magie des Taktstocks», Berlin 1953.
- Hofmannsthal, Hugo von — «Danae oder Vernunfttheirat», heraus-
 gegeben von Willi Schuh, Frankfurt a. M. 1952.
- Huneker, J. G. — «Essays», New York 1929.
- Hutschenrayter, W. — «Richard Strauss», Haag 1929.
- Jarustowski, Boris — «Die Dramaturgie der klassischen russischen
 Oper», Berlin 1937.
- Kallenberg, Siegfried — «Richard Strauss», Leipzig 1926.
- Kapp, Julius — «Die Oper der Gegenwart», Berlin 1922.
 «185 Jahre Staatsoper Berlin», Berlin 1934.
 «Richard Strauss und die Berliner Oper», Berlin 1934.
 «Geschichte der Staatsoper Berlin», Berlin 1937.
- Klatte, Wilhelm — «Richard Strauss» (zusammen mit A. Seidl), Berlin
 1895.
- Klauwell, Otto — «Geschichte der Programmusik», Leipzig 1910.

- Krebs, Carl — «Meister des Taktstocks», Berlin 1919.
- Krüger, Karl Joachim — «Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss», Marburg 1934.
- Kummer, Friedrich — «Dresden und seine Theaterwelt», Dresden 1938.
- Kurth, Ernst — «Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan», Berlin 1920.
- Lindner, Dolf — «Die Liebe der Danae», mit einem Vorwort von Clemens Krauss, Wien 1952.
- Lorenz, Alfred — «Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner», 1924/33.
- Louis, Rudolf — «Die deutsche Musik der Gegenwart», München — Leipzig 1909.
- Lukacs, Georg — «Essays über Realismus», Berlin 1948.
- Marx, Joseph — «Betrachtungen eines romantischen Realisten», Wien 1947.
- Mayer, Hans — «Literatur der Uebergangszeit», Berlin 1950.
- Merian, Hans — «Also sprach Zarathustra, Studie über die moderne Programmsinfonie», Berlin 1899.
- Meyer, Ernst Hermann — «Musik im Zeitgeschehen», Berlin 1952.
- Moser, Hans Joachim — «Das deutsche Lied seit Mozart», Berlin — Zürich 1937.
 «Richard Strauss, Leben und Werk», Krakau 1944.
 «Musikgeschichte in 100 Lebensbildern», Stuttgart 1952.
- Müller, Karl Franz — «Richard Strauss zum Gedächtnis», Wien 1950.
- Muschler, R. C. — «Richard Strauss», Hildesheim 1925.
- Pannain, G. — «Richard Strauss», Paris 1930.
- Perfall, Karl von — «Ein Beitrag zur Geschichte der Königlichen Theater in München», München 1894.
- Pfister, Kurt — «Richard Strauss», Wien 1949.
- Rilla, Paul — «Literatur, Kritik und Polemik», Berlin 1950.
- Rolland, Romain — «Musiciens d'aujourd'hui», Paris 1908.
 «Aus meinem Leben», Zürich 1949.
 «Correspondence avec Richard Strauss», Paris 1951.
- Rösch, Friedrich — «Musikästhetische Streitfragen», Leipzig 1897.
- Rosenzweig, A. — «Zur Entwicklungsgeschichte des Strausschen Musikdramas», Wien 1923.
- Rostand, Claude — «Richard Strauss», Paris 1949.
- Röttger, Gustav — «Die Harmonik in Richard Strauss' 'Rosenkavalier'», München 1931.
- Röttger, Heinz — «Das Formproblem bei Richard Strauss, gezeigt an der Oper 'Die Frau ohne Schatten' mit Einschluß von 'Guntram' und 'Intermezzo'», München 1937.

- Schmidt, Leopold — «Richard Strauss», Leipzig 1906.
«Aus dem Musikleben der Gegenwart», mit einem Vorwort von Strauss, Berlin 1909.
- Schmitz, Eugen — «Richard Strauss als Musikdramatiker», München 1907.
- Schnoor, Hans — «Dresden, 400 Jahre deutscher Musikkultur», Dresden 1948.
«Klänge und Gestalten», 1952.
«Geschichte der Musik», Bielefeld 1953.
- Schrenk, Oswald — «Berlin und die Musik», Berlin 1940.
- Schrenk, Walter — «Richard Strauss und die moderne Musik», Berlin 1924.
- Schuch, Friedrich von — «Richard Strauss, Ernst von Schuch und Dresdens Oper», Dresden 1952.
- Schuh, Willi — «Ueber Opern von Richard Strauss», Zürich 1947.
«In memoriam Richard Strauss», Zürich 1949.
«Richard-Strauss-Jahrbuch 1954», Bonn 1953.
«Das Bühnenwerk von Richard Strauss in den letzten unter Mitwirkung des Komponisten geschaffenen Münchner Inszenierungen», Zürich 1954.
- Seidl, Arthur — «Richard Strauss» (zusammen mit W. Klatte), Berlin 1895.
«Moderner Geist in der deutschen Tonkunst», Regensburg 1912.
«Straussiana», Regensburg 1913.
- Siegfried, Eva — «Macbeth», Straßburg 1912.
«Tod und Verklärung. Studie», Leipzig 1912.
- Specht, Richard — «Richard Strauss und sein Werk» (zwei Bände), Leipzig 1921.
- Steinitzer, Max — «Straussiana und anderes», Stuttgart 1910.
«Richard Strauss», Leipzig 1911.
«Richard Strauss und seine Zeit», Leipzig 1914.
- Strauss, Richard — «Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal», Wien 1925. (herausgegeben von Franz Strauss) und Zürich 1952 (herausgegeben von Franz und Alice Strauss, bearbeitet von Willi Schuh).
«Betrachtungen und Erinnerungen», herausgegeben von Willi Schuh, Zürich 1949.
«Briefwechsel mit Hans von Bülow», herausgegeben von Willi Schuh und Franz Trenner, Bonn 1953 (Strauss-Jahrbuch).
«Tagebuch der Griechenland — und Aegyptenreise 1892», herausgegeben von Willi Schuh und Franz Trenner, Bonn 1953 (Strauss-Jahrbuch).
«Briefwechsel mit den Eltern», herausgegeben von Willi Schuh, Zürich 1954.
«Briefwechsel mit Joseph Gregor», herausgegeben von Roland Tenschert, Salzburg 1955.
- Subira, José — «Richard Strauss, su hispanismo», 1925.

- Tens chert, Roland — «Musikerbrevier», Wien 1940.
 «Dreimal sieben Variationen über das Thema Richard Strauss»,
 Wien 1944.
 «Anekdoten um Richard Strauss», Wien 1945.
 «Richard Strauss und Wien», Wien 1949.
- Trenner, Franz — «Richard Strauss, Dokumente seines Lebens und
 Schaffens», München 1954.
- Urban, Erich — «Strauss contra Wagner», Berlin 1902.
- Wachten, Edmund — «Das Formproblem in der Sinfonischen Dichtung
 von Richard Strauss», Berlin 1932.
- Walter, Bruno — «Thema und Variationen», Zürich 1936.
- Waltershausen, Hermann W. von — «Richard Strauss», München
 1921.
- Weißmann, Adolf — «Berlin als Musikstadt», Berlin 1911.
 «Der Dirigent im 20. Jahrhundert», Berlin 1925.
- Wendhausen, Wilfried — «Das stilistische Verhältnis von Dichtung
 und Musik in der Entwicklung der musikdramatischen Werke von
 Richard Strauss», Hamburg 1955.
- Wolzogen, Ernst von — «Wie ich mich ums Leben brachte, Erin-
 nerungen und Erfahrungen», Braunschweig-Hamburg, 1922.
- Wörner, Karl H. — «Musik der Gegenwart», Mainz 1949.
- Ziegler, Eugen von — «Richard Strauss in seinen dramatischen
 Dichtungen», München 1907.
- Zoff, Otto — «Die großen Komponisten gesehen von ihren Zeitgenos-
 sen», Bern 1952.
- Zweig, Friderike — «Stefan Zweig, wie ich ihn erlebte», Berlin 1948.
- Zweig, Stefan — «Die Welt von gestern», Erinnerungen eines Euro-
 päers», Stockholm 1947.
- «Mitteilungen der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft»,
 Berlin seit 1953.

ЛИТЕРАТУРА О Р. ШТРАУСЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ¹

- Браудо Е. М. Музыкальные драмы Рихарда Штрауса. «Ежегодник
 императорских театров», СПб., 1913, вып. VII, стр. 72—91.
- Вольфрам Клод. Рихард Штраус и Макс Регер как представи-
 тели модернизма в современной немецкой музыке. «Русская
 музыкальная газета», 1910, №№ 16, 17.
- Герлах Ф. Новая опера Рихарда Штрауса [«Интермеццо»]. «Жизнь
 искусства», М.—Л., 1925, № 4.

¹ Перечень составил Г. В. Нашатырь.

Зигфрид Вагнер о Рихарде Штраусе, «Русская музыкальная газета», 1911, № 44.

Каратыгин В. Обзор сезона 1912/13 гг. С.-Петербург, опера [к постановке «Электры»]. «Ежегодник императорских театров», СПб., 1913, вып. IV, стр. 130—137.

Каратыгин В. «Саломея». «Жизнь искусства», М.—Л., 1924, № 25.

К первой постановке оперы Р. Штрауса «Кавалер роз» в Дрездене. «Русская музыкальная газета», 1911, № 6.

Луначарский А. В. Рихард Штраус. Вступительная речь в цикл его симфонических поэм в Большом театре. Госиздат, М., 1920.

Малков Н. Почему Штраус предпочтен Корсакову [к постановке в Ленинграде «Саломеи»]. «Жизнь искусства», М.—Л., 1924, № 42.

Мерлан Ганс. Симфоническая поэма Р. Штрауса «Так говорил Заратустра». Этюд о современной программной симфонии. Перевод с немецкого В. И. Гоффе, СПб., 1909.

Новое произведение Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе». «Русская музыкальная газета», 1913, № 1.

Новые пути в творчестве Рихарда Штрауса. «Жизнь искусства», М.—Л., 1924, № 48.

Роллан Ромен. Рихард Штраус. В книге: «Музыканты наших дней». Музгиз, М., 1938.

Роллан Ромен. Французская и немецкая музыка. В книге: «Музыканты наших дней». Музгиз, М., 1938.

Сенилов В. Современные музыкальные деятели. Р. Штраус. «Русская музыкальная газета», 1901, № 6.

Соллертинский И. И. Симфонические поэмы Р. Штрауса. Ленинградская филармония. Л., 1934.

Сучков Р. Штраус и Ст. Цвейг в их переписке. «Советская музыка», 1959, № 2.

Штраус Рихард. Биографический очерк. «Русская музыкальная газета», 1913, № 3.

Штраус Р. и Роллан Р. Переписка. Выдержки из дневника Р. Роллана. Перевод с французского. Музгиз, М., 1960.

Штраус Р. Размышления и воспоминания, (фрагменты из книги). «Советская музыка», 1960, № 5.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Адам Адольф (1803—1856) — французский композитор 483
- Адлер Ганс — австрийский писатель 498
- Александр (356—323 до нашей эры) — царь Македонии, прославленный полководец древности 95
- Алерсмейер Матье — певец (баритон). Первый исполнитель партии цирюльника в опере Р. Штрауса «Молчаливая женщина» (Дрезден, 1935) 560
- Альбер Эжен д' (1864—1932) — немецкий пианист и композитор 54, 521
- Альвин Карл Оскар (1891—1945) — австрийский дирижер и композитор, муж певицы Э. Шуман 222, 533.
- Альгрим Изольда — австрийская клавесинистка. Ей посвящена сюита Р. Штрауса для клавесина «Каприччио», ор. 85 539.
- Андерсен Ганс Христиан (1805—1875) — датский писатель, автор известных сказок 322
- Андрэ Фолькмар (р. 1879) — швейцарский дирижер и композитор 539
- Анценгрубер Людвиг (1839—1875) — австрийский поэт и прозаик 220
- Аравантинос Панос (ум. в 1930 г.) — греческий живописец и театральный художник. Автор эскизов декораций и костюмов к первой постановке оперы Р. Штрауса «Женщина без тени» в Берлине 431
- Аристофан (ок. 445—386 до н. э.) — древнегреческий драматург-сатирик 434
- Арналь Александр д' — режиссер первой постановки оперы Р. Штрауса «Женщина без тени» (Дрезден, 1919) 553
- Арним Ахим (1781—1831) — немецкий поэт 531
- Арним Беттина (1785—1859) — немецкая писательница, сестра поэта Брентано, жена поэта Арнима, друг Гёте 171
- Атлантик — швейцарское музыкальное издательство 518, 540
- Аштон Фредерик (р. в 1906 г.) — английский балетмейстер и танцовщик 552
- Базиле Армандо — итальянский кларнетист. Вместе с Бруно Бергамаски участвовал в первом исполнении дуэта-концертино для кларнета и фагота Р. Штрауса (Лугано, 1948) 539

- Бакст Леон — Розенберг Лев Самойлович (1866—1924) — русский живописец, театральный художник, график. Соавтор художника Х. М. Серта по художественному оформлению постановки балета Р. Штрауса «Легенда об Иосифе», состоявшейся в Париже в 1914 г. 551
- Бальзак Онорэ де (1799—1850) — французский писатель 40
- Бале Юлиус — немецкий психолог 141
- Бар Герман (1863—1934) — австрийский драматург. Был в дружеских отношениях с Р. Штраусом, который намечал его в качестве автора либретто для оперы «Интермеццо». Его жена Анна Бар-Мильденбург была выдающейся исполнительницей партии Клитемнестры в опере Р. Штрауса «Электра» 125, 221, 223, 345, 448, 449
- Барток Бела (1881—1945) — венгерский композитор и пианист 125
- Бауэр Отто — немецкое музыкальное издательство 518, 529
- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) — немецкий композитор 106, 117, 126, 137, 234, 235, 342, 481, 485.
- Бегас Рейнгольд (1831—1911) — немецкий скульптор 220
- Бедекер Карл (1801—1859) — составитель путеводителей по странам мира, называемых по имени автора «Бедекер» 251
- Беккер Пауль (1882—1937) — немецкий историк музыки, композитор и скрипач 97
- Беклин Арнольд (1827—1901) — швейцарский живописец и скульптор 41, 381
- Белла Ян Левослав — (1843—1936) — словацкий композитор 243
- Бём Карл (р. в 1894 г.) — австрийский дирижер, по образованию юрист. С 1934 по 1942 г. был директором оперных театров в Гамбурге, Дрездене и Вене. Дирижировал в Дрездене премьерами опер «Молчаливая женщина» и «Дафна», которые ему посвящены. В 1945 г. Р. Штраус передал ему свое «Завещание художника» 129, 159, 182, 192, 222, 373, 399, 481, 517, 535, 536, 538, 539, 545, 546, 548, 550, 553, 558, 560—562, 565
- Бергамаски Бруно — итальянский фаготист. Вместе с Армандо Базиле участвовал в первом исполнении дуэта-концертино для кларнета и фагота Ф. Штрауса (Лугано, 1948) 539
- Берг Альбан (1885—1935) — австрийский композитор, ученик Шенберга 126.
- Берлиоз Гектор (1803—1869) — французский композитор, дирижер и музыкальный писатель 28, 38, 42, 51, 94, 103, 118, 163, 187, 189, 193, 198, 201, 222, 236—238, 240, 255, 258, 273, 275, 301, 481, 482, 502, 510, 540
- Бернар Сара (Розали) (1844—1923) — французская актриса 325
- Берне Людвиг (1786—1837) — немецкий публицист 34
- Бернини Джованни Лоренцо (1598—1680) — итальянский зодчий и скульптор 219, 381, 395, 399, 403
- Беррше (Лёш) Александр (1883—1940) — немецкий музыкальный писатель и критик 168
- Бетгес Ганс — переводчик 534
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — немецкий композитор 29, 34, 49, 58, 76, 103, 117, 118, 126, 137, 158, 161, 162, 171, 186,

205, 208, 224, 234—238, 242, 244, 246, 252, 256, 264, 274, 282, 287, 379, 413, 464, 482, 484—486, 497, 502, 506, 513, 515, 533

Бизе Жорж (1838—1875) — французский композитор 119, 173, 482

Би Оскар (1864—1938) — немецкий музыкальный писатель, историк искусства, педагог 106, 145, 214, 289, 320, 337, 521

Биненфельд Эльза (р. в 1877 г.) — австрийская музыкальная писательница 471, 472

Бирбаум Отто Юлиус (1865—1910) — мюнхенский поэт-лирик и романист, автор текста ряда песен Р. Штрауса 51, 221, 291, 299, 313, 524, 525, 527

Бисмарк Отто фон, князь (1815—1898) — немецкий государственный деятель и дипломат, первый канцлер Германской империи (1871 г.) 30, 32, 74

Бичем Томас, сэр (1879—1961) — английский дирижер 159, 495, 496, 545, 546, 550.

Бишингер — венский кондитер 471

Бланк Виктория. Ей посвящены «Пять песен» Р. Штрауса, ор. 15 532

Блех Лео (1871—1958) — немецкий дирижер и композитор. С 1906 по 1953 г. (исключая годы фашизма) работал в берлинских оперных театрах 159, 388, 509, 530, 542, 545, 546, 548, 550, 553, 556

Блехен Карл (1798—1840) — немецкий живописец 188

Боденгаузен-Дегенер Эбергард барон фон — друг поэта Гуго фон Гофмансталя 428, 469

Бодман Эммануэль барон фон (1874—1946) — немецкий поэт и драматург 291, 297, 525

Бойто Арриго (1842—1918) — итальянский композитор, автор либретто опер Верди «Отелло», «Фальстаф», «Симон Бокканегра» 416

Бокор Маргит — певица (сопрано). Первая исполнительница партии Эденки в опере Р. Штрауса «Арабелла» (Дрезден, 1933) 558

Бомарше-Карон Пьер Огюстен (1732—1799) — французский писатель 342, 455

Бонен Михаил (р. в 1887 г.) — немецкий певец (бас) 532

Боте и Бок — немецкое музыкальное издательство 76, 518, 527, 531, 534

Ботичелли Сандро (ок. 1445—1510) — итальянский художник эпохи Раннего Возрождения 219, 381, 395, 399

Брам Отто — режиссер постановки пьесы Кальдерона «Саламейский алькальд» в Берлине, 1904 г. 528

Брамс Иоганнес (1833—1897) — немецкий композитор, пианист, дирижер 12, 29, 38, 49, 50, 53, 104, 119, 120, 173, 174, 203, 208, 251, 257, 259, 290, 298, 302, 508

Брандес Фридрих (1864—1940) — немецкий дирижер 528

Браунфельс Вальтер (1882—1954) — немецкий композитор и пианист 125

Брейер Ганс — режиссер первой постановки оперы Р. Штрауса «Женщина без тени» в Вене, 1919 г. 553

- Брейткоф и Гертель — немецкое музыкальное издательство 51, 518, 519
- Брентано Клеменс фон (1778—1842) — немецкий поэт и прозаик 124, 293, 297, 298, 531, 537
- Брехер Густав (1879—1940) — немецкий дирижер, композитор, музыкальный писатель 532, 543, 545, 546, 555
- Брехт Бертольд (1898—1956) — немецкий драматург и поэт 88, 272, 419
- Бронзарт (урожденная Штарк) Ингеборг фон (1840—1913) — немецкая пианистка и оперный композитор 181, 309
- Брукман Ф. — немецкое музыкальное издательство 518, 521
- Брукнер Антон (1824—1896) — австрийский композитор 49, 74, 98, 134, 143, 195, 203, 266, 484, 497, 498
- Бузей и Гаукис — английское музыкальное издательство 229, 518, 520, 522—540
- Бузони Ферручио (1866—1924) — итальянский пианист, композитор, дирижер, педагог 38, 265, 267
- Бунгерт Август (1845—1915) — немецкий композитор 38
- Буркгардт Карл Якоб (р. в 1891 г.) — швейцарский дипломат и историк, друг поэта Гуго фон Гофманстала 138
- Бурриан Карл (1870—1924) — чешский певец (тенор). Первый исполнитель партии Ирода в опере Р. Штрауса «Саломея» (Дрезден, 1905) 544
- Буссе Карл (1872—1918) — немецкий поэт и историк литературы 292, 524
- Бутс Юлиус (1851—1920) — немецкий дирижер, пианист, композитор 522, 525
- Буха Карл — певец (тенор). Первый исполнитель партии шута в опере Р. Штрауса «Гунтрам» (Веймар, 1894) 542
- Буше Франсуа (1703—1770) — французский живописец и гравер 342
- Буш Вильгельм (1832—1908) — немецкий писатель, живописец и рисовальщик 498
- Буш Фриц (1890—1951) — немецкий дирижер. В период его деятельности в Дрезденской опере (1922—1933) под его управлением состоялись премьеры опер Р. Штрауса «Интермеццо» и «Египетская Елена». После прихода к власти нацистов эмигрировал в 1933 г. в США и поэтому не мог дирижировать премьерой посвященной ему оперы «Арабелла» 60, 105, 109, 110, 135, 144, 159, 222, 366, 367, 437, 439, 453, 532—535, 545, 550, 551, 555, 556, 558
- Бэр Жозе (1874—1947) — немецкий композитор и пианист 162
- Бюлов Ганс Гвидо барон фон (1830—1894) — немецкий дирижер, пианист, композитор, музыкальный писатель. Первоначально изучал юридические науки. Учился у Вагнера дирижерскому искусству, у Листа — игре на фортепьяно. С 1864 г. был генеральным музыкальным директором Мюнхенской оперы, где под его управлением были впервые исполнены «Тристан и Изольда» и «Мейстерзингеры» Р. Вагнера. Позднее работал в качестве директора в Ганновере, Мейнингене, Берлине и Гамбурге. П. И. Чайковский посвятил ему свой первый концерт

для фортепьяно с оркестром. Покровительствовал молодому Р. Штраусу 44, 49, 50, 52—54, 100, 105, 112, 116, 117, 130, 131, 152, 158, 161, 162, 216, 236, 239, 242, 252, 258, 259, 263, 308, 309, 311, 313, 356, 491, 507, 508, 520, 521

Бюргер Готфрид Август (1747—1794) — немецкий поэт 526

Бюхнер Георг (1813—1837) — немецкий поэт 34

Вагнер Винифред — жена сына Рихарда Вагнера Зигфрида 108

Вагнер Козима (1837—1930) — дочь Ф. Листа, после развода с Гансом фон Бюловом жена Рихарда Вагнера 109, 110, 205

Вагнер Рихард (1813—1883) — немецкий композитор, дирижер, драматург, музыкальный писатель 3—5, 9, 12, 14, 27, 28, 34, 35, 37, 38, 42, 44, 45, 47, 51, 53, 55, 56, 59, 63, 77, 79, 82, 84; 86, 87, 96, 98, 103—105, 108—110, 112—116, 120, 128, 136, 137, 141, 143, 157—159, 161, 166, 169, 172, 177, 179, 180, 181, 186, 189, 190, 193, 194, 203, 205—207, 209, 210, 215, 218, 223, 224, 228, 229, 243, 246, 262, 276, 303, 304, 306, 308, 312, 313, 315—318, 328, 331, 337, 339, 353, 355—357, 377, 390, 406—408, 411, 412, 420, 424, 429, 435, 438, 439, 442, 443, 446, 450, 455, 462, 481, 482, 494, 495, 502, 507, 509, 514

Валлерштейн Лотар (1882—1949) — австрийский пианист, дирижер, музыкальный общественный деятель 397, 404, 414, 534

Вальдау Густав (р. в 1871 г.) — немецкий актер 359

Вальтер Бенно (1847—1901) — немецкий скрипач, родственник и учитель Р. Штрауса, который посвятил ему свой скрипичный концерт, ор. 8 46, 52, 310, 507, 519

Вальтер (Шлезингер) Бруно (р. в 1876 г.) — немецкий дирижер 548, 550, 553

Вальтер Рауль (1865—1917) — немецкий певец (тенор). Ему посвящены «Четыре песни» Р. Штрауса, ор. 36 525

Ватто Жан Антуан (1684—1721) — французский живописец 219, 342, 465, 476

Вахтен Эдмунд — немецкий музыковед 204

Вебер Карл Мария фон (1786—1826) — немецкий композитор, дирижер, пианист и музыкальный писатель 38, 84, 118, 128, 136, 161, 181, 188, 193, 196, 320, 481

Вебер Людвиг (р. в 1899 г.) — австрийский певец (бас). Первый исполнитель партии голштинца в опере Р. Штрауса «День мира» (Мюнхен, 1938) 561

Ведекинд Франц (1864—1918) — немецкий драматург 464

Вейдт Люси — немецкая певица (сопрано). Первая исполнительница партии Ариадны в опере Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» (новая редакция, Вена, 1916) и кормилицы в «Женщине без тени» (Вена, 1919) 550, 553

Вейнгартнер Феликс фон (1863—1942) — немецкий дирижер, композитор, музыкальный писатель 130, 511, 546

Вейнгербер Иозеф (1892—1945) — австрийский поэт 151, 152, 287, 298, 537

Вейсман Адольф (1873—1929) — немецкий музыкальный писатель 97, 114, 295

- Веласкес Диего Родригес де Сильва (1599—1660) — испанский живописец 376
- Венингер Леопольд (р. в 1879 г.) — австрийский композитор 522
- Верди Джузеппе (1813—1901) — итальянский композитор 35, 51, 55, 119, 136, 146, 147, 222, 229, 231, 310, 374, 416, 455, 461, 482, 483, 486
- Вернер Антон фон (1843—1915) — немецкий живописец 220
- Веронезе (Кальяри) Паоло (1528—1588) — итальянский живописец 470, 551
- Вивальди Антонио (ок. 1680—1743) — итальянский композитор, скрипач, дирижер, педагог 235
- Видей Ф. — немецкий певец (бас). Первый исполнитель партии Фридриха в опере Р. Штрауса «Гунтрам» (Веймар, 1894) 542
- Виланд Кристоф Мартин (1733—1813) — немецкий поэт, прозаик, переводчик 475, 498
- Вильгельм I (1797—1888) — король прусский, германский император 30
- Вильгельм II (1859—1941) — король прусский, германский император, низложенный в ноябре 1918 г. 31, 35, 36, 63, 69, 70, 71, 274, 301, 332, 351, 529
- Вильгельм Рольф — автор драматических произведений, написанных для немецкого радиовещания 287
- Вильдганс Антон (1881—1932) — австрийский поэт и драматург 151, 302, 534, 536
- Виметалл Эрих фон — режиссер первой постановки новой редакции оперы Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» (Вена, 1916) 550
- Вине — режиссер кинофильма «Кавалер роз» по сценарию Гуго фон Гофманстала 533
- Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768) — немецкий археолог и историк искусства 62, 336, 437
- Вирк Вилли — режиссер первой постановки оперы Р. Штрауса «Саломея» (Дрезден, 1905) 544
- Витгенштейн Пауль (1887—1961) — австрийский пианист. Потеряв в первой мировой войне правую руку, выступал в концертах с произведениями для левой руки 222, 288, 533, 534
- Виттих Мария — немецкая певица (сопрано). Первая исполнительница партии Саломеи в одноименной опере Р. Штрауса (Дрезден, 1905) 544
- Вихан Ханус (1855—1920) — чешский виолончелист. Ему посвящена соната Р. Штрауса для виолончели, ор. 6 519
- Вихан Дора — жена Хануса Вихана. Ей посвящена музыкальная картина Р. Штрауса для фортепьяно, ор. 9 («Интермеццо») 112, 520
- Вольгемут Густав — немецкий музыкальный деятель, композитор, руководитель хоровых коллективов 528
- Вольфрум Филипп (1854—1919) — немецкий органист, дирижер, композитор 525
- Вольф Герман (1845—1902) — немецкий концертный импресарио, композитор и музыкальный критик 50
- Вольф Гуго (1860—1903) — австрийский композитор и музыкальный критик 74, 290

- Вольф Карл (1848—1912) — австрийский писатель 246
- Вольцоген Эрнст фон (1855—1934) — немецкий писатель-сатирик, автор либретто оперы Р. Штрауса «Потухший огонь», 5, 77, 144, 314—316, 320—323, 527, 542
- Вюльнер Людвиг (1858—1938) — немецкий певец, актер, педагог. Сын Франца Вюльнера 63
- Вюльнер Франц (1832—1902) — немецкий дирижер и пианист. Дирижировал в Мюнхене премьерами опер Р. Вагнера «Золото Рейна» и «Валькирия». Впоследствии активно пропагандировал музыку Р. Штрауса в Кельне, где под его управлением впервые были исполнены симфонические поэмы «Тиль Эленшпигель» и «Дон-Кихот» 265, 519—521, 524, 525
- Вюст Филипп (р. в 1894 г.) — немецкий дирижер 561, 565
- Гаген Фридрих Генрих фон дер (1780—1856) — немецкий ученый-германист 356
- Газе — директор издательства «Боте и Бок» 76
- Гайдн Иозеф (1732—1809) — австрийский композитор 236, 265, 481
- Галеви Жак (1799—1862) — французский композитор 483
- Галир Карл (1859—1909) — чешский скрипач, основатель квартета, носившего его имя 520
- Гальяно Марко да (ок. 1575—1642) — итальянский оперный композитор 394
- Гамсун (Педерсен) Кнут (1859—1952) — норвежский писатель 41
- Гангхофер Людвиг (1855—1920) — немецкий писатель 87
- Ганн Георг (1897—1950) — австрийский певец (бас). Первый исполнитель партии Ла Роша в опере Р. Штрауса «Каприччио» (Мюнхен, 1942) 565
- Ганслик Эдуард (1825—1904) — австрийский музыкальный критик, автор книги «О музыкально прекрасном». Почитатель Брамса и ярый противник Вагнера, Брукнера и Р. Штрауса 52, 76, 90, 96, 97, 197, 205, 260, 266, 315
- Гардт Эрнст (1876—1947) — немецкий поэт 524
- Гартман Рудольф (р. в 1900 г.) — оперный режиссер Мюнхенской государственной оперы в период, когда Клеменс Краусс был ее руководителем. С 1952 г. директор (интендант) Мюнхенской оперы. Режиссер первых постановок опер Р. Штрауса «День мира», «Каприччио», «Любовь Даная». В течение последнего десятилетия жизни композитора был к нему близок и руководил музыкальным образованием его старшего внука Рихарда 222, 409, 453, 463, 479, 480, 503—506, 561, 564, 565
- Гаст (Козелиц Генрих) Петер (1854—1918) — немецкий композитор, друг Ф. Ницше 268
- Гауптман Герхард (1862—1946) — немецкий драматург 39, 40, 41, 88, 93, 221, 335, 357, 538
- Гebbель Фридрих (1813—1863) — немецкий поэт и драматург 35
- Гebbельс Иозеф (1897—1945) — немецкий фашист, соратник Гитлера 9, 74, 229, 479
- Гейне Генрих (1797—1856) — немецкий поэт, прозаик, публицист 34, 293, 527, 528, 531
- Гейрихсхофен — немецкое музыкальное издательство 518, 523, 535

- Гёлер Карл Георг (1874—1954) — немецкий композитор и дирижер 76
- Гёллерих Август (1859—1923) — австрийский музыкальный писатель, педагог, биограф А. Брукнера 58
- Гельдерлин Фридрих (1770—1843) — немецкий поэт 57, 187, 293, 294, 298, 333, 532
- Гендель Георг Фридрих (1685—1759) — немецкий композитор, с 1712 г. жил и работал в Англии 29, 218, 228, 381, 394
- Георг II, герцог Саксен-Мейнингенский (1826—1914) — покровитель Мейнингенского придворного театра, прославившегося своими образцовыми постановками 521
- Георг Стефан (1868—1933) — немецкий поэт 418, 419
- Гербург Карл — родственник Р. Штрауса по материнской линии 118, 225, 251
- Гердер Иоганн Готфрид фон (1744—1803) — немецкий поэт, философ и публицист 301, 526
- Герман Эдуард, сэр (1862—1936) — английский композитор 530, 551
- Геродот (ок. 484—425 до нашей эры) — древнегреческий историк 433
- Герольд Фердинанд (1791—1833) — французский композитор 386
- Герхардт Мария — немецкая певица (сопрано). Первая исполнительница партии Цербинетты в новой редакции оперы Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» (Вена, 1916) 550
- Герцог Эмилия (1859—1923) — швейцарская певица (сопрано), выдающаяся исполнительница Моцарта 522
- Гессе Герман (р. в 1877 г.) — немецкий поэт и прозаик 101, 294, 298, 491—493, 500, 540
- Гессе Рудольф — режиссер первой постановки новой редакции оперы Р. Штрауса «Гунтрам» (Веймар, 1940) 542
- Гесснер Соломон (1730—1788) — швейцарский поэт и гравёр 477
- Гёте Иоганн Вольфганг фон (1749—1832) — немецкий поэт, прозаик, драматург, ученый, государственный деятель 40, 53, 57, 62, 76, 88, 95, 97, 112, 137, 162, 164, 218—221, 238, 279, 293, 297, 298, 336, 341, 342, 386, 403, 426, 435, 437, 455—457, 479, 483, 484, 486, 493, 494, 502, 521, 525, 528, 531, 532, 533, 535, 538, 566
- Гетц Герман (1840—1876) — немецкий композитор 360
- Гибель — немецкий пианист 251
- Гизи Фриц (р. в 1888 г.) — швейцарский музыковед, профессор Цюрихского университета, автор книги о Р. Штраусе (1934) 282, 283, 306, 326, 327, 351
- Гилен Иозеф — режиссер первых постановок опер Р. Штрауса «Арабелла» и «Молчаливая женщина» (Дрезден, 1933 и 1935 гг.) 558, 560
- Гильм цу Розенегг Герман фон (1812—1864) — австрийский поэт 52, 291, 519
- Гимар Мадлен (1743—1816) — французская танцовщица 475
- Гирль Иозеф (1857—1893) — немецкий пианист и педагог. Ему посвящена соната Р. Штрауса для фортепьяно, ор. 5 519
- Гиссен Ганс — ему посвящена тетрадь песен «Девичьи цветы», ор. 22 522

- Гитлер (Шикльгрубер) Адольф (1889—1945) — глава немецкого фашизма 7, 9, 10, 42, 72
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936) — русский композитор 18, 327
- Глизе Рохус — немецкий театральный художник. Автор эскизов декораций и костюмов для первой постановки оперы Р. Штрауса «Каприччио» (Мюнхен, 1942) 565
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — русский композитор 491
- Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787) — немецкий оперный композитор 38, 84, 117, 161, 180, 181, 191, 228, 238, 303, 381, 413, 433, 439, 450, 458, 459, 461, 482, 523
- Гобино Артур, граф (1816—1882) — французский ученый-ориенталист, философ, один из теоретиков расизма 61
- Гогенцоллерны — немецкая королевская и императорская династия, царствовавшая с 1191 по 1918 г. 37, 69
- Гогенштауфены — швабская королевская и императорская династия, царствовавшая с 1079 по 1254 г. 220
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — русский писатель 443
- Гойя и Люциентес Франциско Жозе де (1746—1828) — испанский живописец и гравер 271
- Гольдони Карло (1707—1793) — итальянский драматург 374
- Гольц Кристель — немецкая певица (сопрано). Первая немецкая исполнительница трех песен Р. Штрауса на текст Германа Гессе (Франкфурт-на-Майне, 1950) 540
- Гомер — легендарный древнегреческий поэт 396, 433, 434
- Горький (Пешков) Алексей Максимович (1868—1936) — русский писатель 17
- Гостик Иозеф — немецкий певец (тенор). Первый исполнитель партии Мидаса в опере Р. Штрауса «Любовь Данаи» (Зальцбург, 1952) 564
- Гофман Эрнст Теодор Амедей (1776—1822) — немецкий писатель, композитор, дирижер, живописец 162, 239, 254
- Гофмансталь Гerti фон — жена поэта Гуго фон Гофмансталя 421
- Гофмансталь Гуго фон (1874—1929) — австрийский поэт-лирик, драматург. Был тесно связан с Р. Штраусом и написал либретто для его опер «Кавалер роз», «Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени», «Египетская Елена», «Арабелла» и балета «Легенда об Иосифе» 5, 41, 44, 56, 63, 70, 72, 79, 91, 92, 101, 107, 114, 115, 131, 138, 144, 146, 147, 151, 162, 187, 189, 205, 210, 220—222, 225, 227, 231, 281, 302, 318, 332, 333, 335, 339, 342—348, 350, 354—365, 367, 378, 382—388, 392, 393, 395, 401—404, 409—411, 413, 417—429, 431—439, 448, 450, 455, 465—469, 476, 493, 509, 511, 513, 528—531, 533—536, 545, 547—550, 552, 555, 557, 563
- Гофмюллер Макс — режиссер первой постановки оперы Р. Штрауса «Дафна» (Дрезден, 1938) 562
- Гохберг Ганс Генрих граф фон (1843—1926) — немецкий композитор; в 1886—1903 гг. возглавлял придворные театры в Берлине 130
- Грегор Иозеф (1888—1960) — австрийский историк культуры и театра, автор либретто опер Р. Штрауса «День мира», «Даф-

на», «Любовь Данан» (по наброскам Гуго фон Гофманшталя) 5, 11, 61, 73, 78, 110, 112, 138, 146, 147, 151, 152, 162, 221, 224, 302, 343, 353, 375—378, 380, 382, 394—397, 399, 400, 402—407, 409—412, 415, 417, 421, 422, 425, 454—457, 472, 474—477, 483, 497, 498, 514, 516, 536, 538, 560, 561, 563

Гримм Вильгельм (1786—1859) и Якоб (1785—1863) — немецкие филологи-германисты, авторы известных детских сказок 425, 493

Гримм Герман (1828—1901) — немецкий историк искусства и литературы, исследователь жизни и творчества Гёте 220, 493

Гроссман Фердинанд (р. в 1887 г.) — австрийский дирижер и композитор, художественный руководитель Венского хора мальчиков 534

Группе Отто Фридрих (1804—1876) — немецкий философ, филолог, поэт 520

Гумпердинк Энгельберт (1854—1920) — немецкий оперный композитор 216

Гура Эжен (1843—1926) — немецкий певец (баритон) 524

Гутман Альберт 150, 247, 248

Гутхейль-Шодер Мария (1874—1935) — немецкая певица (меццо-сопрано). Режиссер первой постановки оперы Р. Штрауса «Египетская Елена» (Дрезден, 1928 г.) 556

Гюисманс Иорис Карл (1848—1907) — французский писатель фламандского происхождения 325

Гюльзен-Гизелер Георг граф фон (1858—1922) — директор (интендант) придворных театров в Берлине в 1903—1918 годы 69, 70, 132, 348, 512

Давид Жак Луи (1748—1825) — французский живописец 349

Да Понте-Конельяно Эмануэле — (1749—1838) — итальянский писатель и либреттист, автор либретто опер Моцарта «Дон-Жуан», «Свадьба Фигаро». «Cosi fan tutte» 345

Дан Феликс (1834—1912) — немецкий поэт, прозаик, историк 291, 292, 522

Дворжак Антонин (1841—1904) — чешский композитор 46, 186, 193, 237, 249

Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918) — французский композитор 18, 38, 119, 125, 182, 187, 216, 249, 252, 326

Делнус Фредерик (1862—1934) — английский композитор 125

Демель Рихард (1863—1920) — немецкий поэт социально-критического направления. Р. Штраус написал ряд вокальных пьес на его стихотворения, в том числе «Рабочий» и «Песня к сыну» 63, 221, 291, 292, 297, 298, 524—527

Денца Луиджи (1846—1922) — итальянский композитор, автор популярных неаполитанских песен 121

Денцлер Роберт (р. в 1892 г.) — швейцарский дирижер 560

Джиордани Томмазо (ок. 1740—1806) — итальянский композитор, певец, педагог 119

Джонсон Бен (ок. 1573—1637) — английский драматург 73, 368—370, 374, 535, 558

- Джорджеску Джордже (р. в 1887 г.) — румынский дирижер 159, 545, 546
- Дидро Дени (1713—1784) — французский писатель, автор статей о музыке 457
- Диттерсдорф Диттерс фон Карл (1739—1799) — австрийский композитор, скрипач, дирижер 236
- Добош — венский кондитер 471
- Домье Оноре (1808—1879) — французский живописец, скульптор, рисовальщик 371
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1883) — русский писатель 88
- Драйзер Теодор (1871—1945) — американский писатель 18
- Дрезеке Феликс (1835—1913) — немецкий композитор и музыкальный теоретик, педагог. Ученик Листа. Автор нескольких музыкальных драм и ораторий 38, 75, 76
- Духан Ганс — немецкий певец (баритон). Первый исполнитель партии Арлекина в новой редакции оперы Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» (Вена, 1916) 550
- Дюка Поль (1865—1935) — французский композитор и музыкальный критик 72, 125, 514
- Дюма-сын Александр (1824—1895) — французский драматург и романист 220
- Дюпон Жозеф (1838—1899) — бельгийский дирижер и педагог. В 1871 г. был дирижером Большого театра в Москве 525
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — издатель журнала «Мир искусства». Организатор проходивших в 1907—1914 гг. концертов русской музыки и гастролей русского балета в Западной Европе и Америке, впоследствии театральный антрепренер 465, 469, 530, 551
- Евгений, принц Савойский (1663—1736) — австрийский полководец и государственный деятель 388
- Жаннекен Клеман (1480—1560) — французский композитор 235
- Жироду Жан (1882—1944) — французский романист и драматург 335
- Закс Ганс (1494—1576) — немецкий мастерзингер и поэт, автор многочисленных вокальных пьес 498
- Захер — венский кондитер 471
- Захер Пауль (р. в 1906 г.) — швейцарский дирижер и музыкальный деятель. Был близок к Р. Штраусу в последние годы его жизни 485, 538
- Зеебах Николаус граф фон (1854—1930) — директор (интендант) придворных театров в Дрездене 210, 222, 284, 530
- Зейдль Артур (1863—1928) — немецкий философ и музыковед 110, 263, 310, 524
- Зейдль Эммануэль — немецкий архитектор. По его проекту был сооружен дом Рихарда Штрауса в Гармише (Бавария) 511
- Зембах Иоганнес — немецкий певец (тенор). Первый исполнитель партии Эгиста в опере Р. Штрауса «Электра» (Дрезден, 1909) 546

- Зиверт Людвиг (р. 1887 г.) — немецкий живописец и театральный художник. Автор эскизов декораций и костюмов для первой постановки оперы Р. Штрауса «День мира» (Мюнхен, 1938) 219, 431, 440, 561
- Зигер Франц. Ему посвящены «Пять песен для голоса и фортепьяно» Р. Штрауса, ор. 39 526
- Зимрок Карл (1802—1876) — ученый-германист, автор новых обработок «Эдды» и «Песни Нибелунга» 263
- Зингер Отто младший (1863—1914) — немецкий композитор, скрипач, педагог; составил клавирауспуги многих произведений Р. Штрауса 533
- Золя Эмиль (1840—1902) — французский романист и общественный деятель 188, 189
- Зоммер-Цинке Август Ганс (1837—1922) — немецкий композитор, музыкальный общественный деятель и писатель 64, 303, 509
- Ибсен Генрик (1828—1906) — норвежский драматург 40, 311
- Иегер Рудольф — немецкий певец (тенор). Первый исполнитель партии Нарробота в опере Р. Штрауса «Саломея» (Дрезден, 1905) 544
- Иергер Альфред (р. в 1893 г.) — австрийский певец (баритон). Первый исполнитель партии Мандрики в опере Р. Штрауса «Арабелла» (Дрезден, 1933) 558
- Иерица Мария (р. в 1887 г.) — чешская певица (сопрано). Первая исполнительница партии Ариадны в одноименной опере Р. Штрауса (Штутгарт, 1912) и партии императрицы в опере «Женщина без тени» (Вена, 1919) 540, 550, 553
- Иер Адольф. Ему посвящены «Три песни» на слова Германа Гессе 540
- Иллиард Эллис — певица (сопрано). Первая исполнительница партии королевы бала фиакров в опере Р. Штрауса «Арабелла» (Дрезден, 1933) 558
- Иоахим Иозеф (1831—1907) — венгерский скрипач, композитор, педагог, основатель струнного квартета, носившего его имя 45
- Иохум Эжен (р. в 1902 г.) — немецкий дирижер 546, 548, 550, 562
- Иффланд Август Вильгельм (1759—1814) — немецкий актер и драматург 456
- Казанова Джованни де Сейнгаль (1725—1798) — итальянский авантюрист, автор широко известных мемуаров 343, 374
- Кайм Франц (1856—1935) — немецкий историк литературы, основатель симфонического оркестра, существовавшего с 1893 по 1908 г. и носившего его имя 509
- Калаб Камилла — певица (меццо-сопрано). Первая исполнительница партии Аделанды в опере Р. Штрауса «Арабелла» (Дрезден, 1933) 558
- Кальдерон де ла Барка Педро (1600—1681) — испанский драматург 144, 254, 343, 376, 411, 418, 474, 475, 528
- Камарго Мари Анн де Купи (1710—1770) — французская танцовщица бельгийского происхождения 475

- Канова Антонио (1757—1822) — итальянский скульптор 381
- Каракалла (176—217) — римский император 252
- Караян Герберт фон (р. в 1908 г.) — австрийский дирижер 159
545, 546, 548, 550, 553
- Карл Александр, великий герцог Веймарский (1818—1901) 77, 523
- Карлович Мечислав (1876—1907) — польский композитор, скрипач,
дирижер и музыкальный общественный деятель 125
- Карпат Людвиг (1866—1936) — австрийский музыкальный писатель
134, 532, 554
- Карсавина Тамара Платоновна (р. в 1885 г.) — русская танцовщица.
С 1918 г. живет в Англии 551
- Кассирер Пауль — немецкий издатель 518, 531
- Касты Джованни Батиста (1724—1803) — итальянский поэт, автор
оперных либретто 454—457
- Кейльберт Йозеф (р. в 1908 г.) — немецкий дирижер 129, 159, 494,
516, 545, 548, 550, 556, 558, 560, 561, 565
- Келлер Готфрид (1819—1890) — швейцарский писатель 293
- Кельдорфер Виктор (р. в 1873 г.) — австрийский композитор, руко-
водитель крупнейших хоровых коллективов Вены 534
- Кемпе Рудольф (р. в 1910 г.) — немецкий дирижер 159, 545, 546,
548, 553, 558, 562, 564, 565
- Кемп Барбара (р. в 1886 г.) — немецкая певица (драматическое со-
прано), жена композитора Шиллингса 532
- Кениг Эбергардт — либреттист 303
- Кенигсталь Гильдегард фон — немецкая пианистка; вместе с виолон-
челистом Г. Виханом принимала участие в первом исполнении
сонаты Р. Штрауса для виолончели и фортепьяно (Нюрнберг,
1883) 519
- Керр Альфред (1867—1948) — немецкий театральный критик и пи-
сатель, в 1933 г. эмигрировавший в Англию. Автор текста
сатирического песенного цикла Р. Штрауса «Зеркало торгаша»
76, 232, 354, 355, 531
- Кесслер Гарри граф фон (1868—1937) — немецкий писатель, дипло-
мат, общественный деятель, друг поэта Г. фон Гофмансталя
343, 465—468, 530, 550
- Кехель Людвиг Алоис Фридрих фон (1800—1877) — австрийский
музыковед 521
- Кинцль Вильгельм (1857—1941) — австрийский композитор, дири-
жер, музыкальный критик 196
- Кистлер Кирилл (1848—1907) — немецкий композитор и педагог
264
- Клатте Вильгельм (1870—1930) — немецкий музыкальный писатель,
дирижер, педагог 265
- Клейбер Эрнст (1890—1956) — австрийский дирижер 159, 516, 545,
546, 548, 550, 553, 555, 562
- Клейст Генрих (1777—1811) — немецкий поэт 396
- Клемперер Отто (р. в 1885 г.) — немецкий дирижер 545, 548
- Клошток Фридрих Готлиб (1724—1803) — немецкий поэт — 293,
301, 525, 526, 528
- Кларон Клара Жозефа Лерис де ла Тюд (1723—1803) — француз-
ская актриса 460

- Кнаппертсбуш Ганс (р. в 1888 г.) — немецкий дирижер 159, 160, 543, 545, 546, 548, 550, 553, 555, 556, 558
- Кнеплер Георг (р. в 1906 г.) немецкий музыковед, уроженец Австрии 120
- Кнюпфер Пауль (1866—1920) — немецкий певец (бас) 222, 527
- Колонн Эдуард (1838—1910) — французский дирижер, основатель «Национальных симфонических концертов» (впоследствии «Концерты Колонна») 509
- Конвичный Франц (р. в 1901 г.) — немецкий дирижер 159, 545, 546, 548, 553, 562, 564
- Копиш Август фон (1799—1853) — немецкий поэт и живописец 529
- Копш Юлиус (р. в 1887 г.) — немецкий дирижер, музыкальный общественный деятель и писатель. С 1951 г. президент Штраусовского общества 22, 65, 72, 517
- Коринт Ловис (1858—1925) — немецкий живописец и график 41, 180, 188, 221, 276
- Корнгольд Эрих Вольфганг (1897—1957) — австрийский композитор 483
- Корнелиус Петер (1824—1874) — немецкий композитор и писатель 38
- Коро Жан Батист Камилл (1796—1875) — французский живописец и график 41
- Корреджо Антонио Аллегри (1494—1534) — итальянский живописец 403
- Коррек Иозеф — немецкий певец (баритон). Первый исполнитель партии Шторха в опере Р. Штрауса «Интермеццо» (Дрезден, 1924) 555
- Костер Шарль де (1827—1875) — фламандский писатель, автор книги «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» 263
- Коцебу Август фон (1761—1819) — немецкий драматург 413, 456
- Краус Рихард — немецкий дирижер 558, 565
- Краусс Грета — жена Эрнста Краусса 527
- Краусс Клеменс (1893—1954) — австрийский дирижер, директор оперных театров во Франкфурте-на-Майне, Вене, Берлине и Мюнхене (1937—1945). Ближайший сотрудник и консультант Р. Штрауса. Автор текста оперы «Каприччио». Дирижировал премьерными опер «Арабелла», «День мира», «Каприччио» и «Любовь Данаи». Р. Штраус посвятил ему «День мира» и «Каприччио». Был женат на певице Внорике Урсулеек 83, 122, 159, 217, 220, 222, 367, 379, 400, 404—406, 409, 414, 431, 440, 453—455, 457, 458, 463, 478—480, 515, 516, 532, 535—537, 545, 546, 548, 550, 551, 553, 555, 556, 558, 561, 562, 564, 565
- Краусс Эрнст (1863—1941) — немецкий певец (тенор), профессор пения в Мюнхене, с большим успехом выступавший в операх Вагнера 527
- Крёллер Генрих (1880—1930) — балетмейстер, постановщик балетов Р. Штрауса «Легенда об Иосифе» (Берлин, 1921) и «Шлагобер» (Вена, 1924) 551, 554
- Кремер Мартин — немецкий певец (тенор). Первый исполнитель ряда партий в операх Р. Штрауса: Маттео в «Арабелле» (Дрезден,

- 1933), Генри в «Молчаливой женщине» (Дрезден, 1935), Левкипп в «Дафне» (Дрезден, 1938) 558, 560, 562
- Кржижановский 523
- Крипс Йозеф (р. в 1902 г.) — австрийский дирижер и скрипач 548, 550
- Круль Анни — немецкая певица (сопрано). Первая исполнительница партий Димут в опере Р. Штрауса «Потухший огонь» (Дрезден, 1901) и Электры в одноименной опере (Дрезден, 1909) 543, 546
- Крупп Густав (1870—1950) и Альфред (р. в 1907 г.) — немецкие фабриканты, владельцы военных заводов 74
- Кунау Иоганн (1660—1722) — немецкий композитор и органист 235
- Куперен Франсуа (1668—1733) — французский композитор 120, 235, 473, 474, 513, 532, 533, 537
- Купер Аннелиза (р. в 1906 г.) — немецкая певица (сопрано) и педагог. Первая исполнительница партии Данаи в опере Р. Штрауса «Любовь Данаи» (Зальцбург, 1952) 564
- Курт Эрнст (р. в 1886 г.) — швейцарский музыкальный писатель и дирижер 181
- Кухач Франц Ксавер (1834—1911) — собиратель югославских народных песен 122, 361
- Кьеркегор Серен (1813—1855) — датский теолог и философ 166
- Лаис — древнегреческая куртизанка 475
- Ламурэ Шарль (1834—1899) — французский дирижер, возглавивший «Общество новых концертов», возникшее в Париже в 1881 г. (впоследствии «Концерты Ламурэ») 509
- Ланкре Николя (1690—1743) — французский живописец 475
- Лаукс Карл (р. в 1896 г.) — немецкий музыкальный писатель и критик 341
- Лахмани Гедвига — переводчица на немецкий язык пьесы О. Уайльда «Саломея» 326, 543
- Лакнер Франц (1803—1890) — австрийский композитор, друг Шуберта 106
- Лёве Карл (1796—1869) — немецкий композитор, дирижер, певец 172, 173, 301
- Лёве Фердинанд (1865—1925) — австрийский музыкальный деятель и дирижер 521, 301
- Леви Герман (1839—1900) — немецкий дирижер 130, 509, 519, 520
- Левин Вилли и Натали — друзья Штрауса 222, 528, 546
- Легар Франц (1870—1948) — венгерский композитор, глава так называемой новой венской опереточной школы 354, 456
- Легренци Джованни (1626—1690) — итальянский композитор 119, 372
- Лейкарт Ф. Е. — немецкое музыкальное издательство 518, 521, 526, 528, 530, 532, 533, 534
- Лейнхорд Эрих (р. в 1912 г.) — австрийский дирижер 538
- Лейнхос Густав (1836—1906) — немецкий валторнист. Первый исполнитель первого концерта для валторны с оркестром Р. Штрауса (Мейнинген, 1885) 520
- Лейтнер Фердинанд (р. в 1912 г.) — немецкий дирижер 553, 562

- Леман Лотта (р. в 1888 г.) — немецкая певица (сопрано). Первая исполнительница ряда партий в операх Р. Штрауса — Композитора в новой редакции «Ариадны на Наксосе» (Вена, 1916), жены Барака в «Женщине без тени» (Вена, 1919), Христины в «Интермеццо» (Дрезден, 1924) 550, 553, 555
- Ленау Николаус (Нимб фон Штреленау, 1802—1850) — австрийский поэт, уроженец Венгрии 253, 254, 522, 523, 566
- Ленбах Франц фон (1836—1904) — немецкий живописец 220
- Леонкавалло Руджиеро (1858—1919) — итальянский оперный композитор 71
- Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий драматург и прозаик 456
- Лессинг Е. Г. — немецкий дирижер 526
- Либан Юлиус — австрийский певец (тенор) 322
- Либерман Макс (1847—1935) — немецкий живописец и гравер 41, 93, 221, 240
- Либкнехт Вильгельм (1826—1900) — немецкий политический деятель, один из руководителей социал-демократической партии Германии 33
- Лилиенкрон Детлев фон Фредерик Адольф Аксель барон фон — (1844—1909) — немецкий поэт 41, 291, 524—526
- Лилиенкрон Рохус фон (1820—1912) — ученый-германист, собиратель народных песен 356
- Линау Е. — немецкое музыкальное издательство 518, 529
- Линднер Антон — австрийский поэт XX века 5, 325, 525
- Линцер — венский кондитер 471
- Липпль Alois Иоганн — директор (интендант) Мюнхенской оперы после 1945 г. 503
- Лист Ференц (1811—1886) — венгерский композитор, пианист, дирижер, музыкальный общественный деятель, писатель, педагог 12, 18, 28, 38, 51, 67, 103, 118, 181, 193, 204, 237, 240, 241, 243, 246, 255, 257, 261, 263, 283, 290, 314, 466, 502
- Лихтенштейн Ульрих фон (ок. 1200—1275) — австрийский миннезингер 357
- Лопе де вега Феликс де Вега Карпио (1562—1635) — испанский драматург и поэт 412
- Лоренц Альфред Оттокар (1868—1939) — австрийский композитор и музыкальный писатель 204
- Лортцинг Альберт (1801—1851) — немецкий композитор 317, 347, 361, 498
- Лотар Марк (р. в 1902 г.) — немецкий композитор 369
- Лукач Георг (р. в 1885 г.) — венгерский литературовед и критик 30, 34, 40
- Лукиан (ок. 125—180) — древнегреческий сатирик 401
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) — советский общественный и государственный деятель, публицист, критик, драматург 3
- Любан Роберт 535
- Людвиг II (1845—1886) — баварский король, покровитель Рихарда Вагнера 42, 315

- Людвиг Леопольд (р. в 1908 г.) — немецкий дирижер 536, 545, 548, 553, 564
- Людендорф Эрих (1865—1937) — немецкий полководец 74
- Людовик XIV (1638—1715) — французский король 383
- Людовик XV (1710—1774) — французский король 341
- Люлли Жан Батист (1632—1687) — французский композитор и театральный деятель 120, 383, 392, 532
- Лютер Мартин (1483—1546) — глава реформации в Германии, основатель протестантского вероисповедания — лютеранства 83
- Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — русский композитор 18
- Ляссен Эдуард (1830—1904) — немецкий дирижер и композитор 181, 309, 508
- Майер Ганс (р. в 1907 г.) — немецкий социолог и историк литературы 426
- Майоль Аристид (1861—1944) — французский скульптор 127
- Майр Рихард (1877—1935) — австрийский певец (бас). Первый исполнитель партии Барака в опере Р. Штрауса «Женщина без тени» (Вена, 1919) 553
- Маккарт Ганс (1840—1884) — австрийский живописец 41, 276, 325
- Маккей Джон Генри (1864—1933) — поэт шотландского происхождения; жил и работал в Берлине 291, 294, 297, 524, 525, 526
- Малер Густав (1860—1911) — австрийский композитор и дирижер. В период, когда он был директором Венской оперы (1897—1907), дирижировал оперой Р. Штрауса «Потухший огонь» 26, 38, 54, 56, 67, 98, 105, 120, 125, 133, 138, 149, 162, 198, 216, 239, 240, 245, 279, 320, 508, 510, 543
- Манке Адольф — немецкий театральный художник. Автор эскизов декораций и костюмов для состоявшихся в Дрездене первых постановок опер Р. Штрауса «Интермеццо» (1924), «Молчаливая женщина» (1935), «Дафна» (1938) 555, 560, 562
- Манн Генрих (1871—1950) — немецкий писатель 40
- Манн Томас (1875—1955) — немецкий писатель 37, 40, 58, 86, 92, 97, 362
- Мановарда Йозеф фон — австрийский певец (бас), первый исполнитель партии вестника духов в опере Р. Штрауса «Женщина без тени» (Вена, 1919) 553
- Манэ Эдуард (1832—1883) — французский живописец, глава школы импрессионистов 41
- Мария Терезия (1717—1780) — эрцгерцогиня австрийская, императрица Священной римской империи из династии Габсбургов 342, 343, 347, 351, 357, 362, 471, 547
- Маркс Йозеф (р. в 1882 г.) — австрийский композитор, педагог и музыкальный критик 125
- Маркс Карл (1818—1883) — основоположник научного социализма 32, 37
- Марлоу Кристофер (1564—1593) — английский драматург 369
- Маршалек Макс (1863—1940) — немецкий музыкальный критик, педагог, композитор 123, 142

- Массне Жюль (1842—1912) — французский композитор и музыкальный общественный деятель 119, 231, 272, 327
- Матасис Ловро (р. в 1899 г.) — югославский дирижер 546, 550, 558
- Мауке Вильгельм (1867—1930) — немецкий музыкальный критик и композитор 265
- Маутнер-Маркхоф Манфред фон — друг Р. Штрауса, его многолетний партнер по игре в скат (карточная игра). Ему посвящена фантазия для оркестра «Женщина без тени», ор. 65 539
- Мацерат Отто — дирижер 546
- Мейербер Джакомо (1791—1864) — немецкий оперный композитор, пианист, дирижер, живший и работавший в Париже 42, 69, 118, 172, 228, 439, 483
- Мейер Конрад Фердинанд (1825—1898) — швейцарский поэт и новеллист 528
- Мейер Фридрих Вильгельм — немецкий дирижер (Мюнхен), учитель Р. Штрауса по теории музыки в 1875—1880 гг. 47, 507, 519
- Мейер Эрнст Герман (р. в 1905 г.) — немецкий композитор и музыковед 90, 246
- Мекк Надежда Филаретовна фон (1831—1893), друг и покровительница П. И. Чайковского 60
- Мельхингер Зигфрид (р. в 1903 г.) — немецкий театральный критик 74
- Менгельберг Виллем (1871—1951) — голландский дирижер 159, 526
- Мендельсон-Бартольди Феликс (1809—1847) — немецкий композитор, пианист, дирижер, органист и музыкальный общественный деятель 51, 118, 123, 172, 173, 239, 251, 302, 330
- Менцель Адольф (1815—1905) — немецкий живописец 220, 240
- Мёрике Эдуард (1804—1875) — немецкий поэт и новеллист 293
- Мийо Дариус (р. в 1892 г.) — французский композитор, дирижер, музыкальный писатель 167, 385
- Митропулос Димитри (1896—1960) — американский дирижер греческого происхождения 545, 546
- Мозер Ганс Иоахим (р. в 1889 г.) — немецкий историк музыки и композитор 72
- Мольер Жан Батист Поклен (1622—1673) — французский драматург и актер 254, 341, 342, 348, 382, 383, 384, 387, 388, 392, 393, 457, 529, 531
- Монтеверди Клаудио (1567—1643) — итальянский композитор 119, 372, 385
- Мора Алоис — режиссер первой постановки оперы Р. Штрауса «Интермеццо» (Дрезден, 1924) 555
- Моральт Рудольф (р. в 1902 г.) — немецкий дирижер и скрипач 537, 551, 555, 558, 562
- Моргенштерн Христиан (1871—1914) — немецкий поэт и драматург 526
- Мориц С. — режиссер первой постановки оперы Р. Штрауса «Потухший огонь» (Дрезден, 1901) 543
- Моро Гюстав (1826—1898) — французский живописец 326, 381
- Моссе — немецкое издательство 518, 532
- Мотль Феликс (1856—1911) — австрийский дирижер и композитор.

Дирижировал в Мюнхене премьерами ранних опер Р. Штрауса
248, 521, 543, 545, 546, 548

Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1787) — австрийский композитор 5, 9, 12, 13, 19, 38, 51, 52, 80, 84, 99, 104—108, 126, 127, 136, 139, 157, 158, 161, 166, 167, 176, 187, 193, 201, 203, 206, 215, 234, 254, 303, 320, 343, 347, 350—354, 356, 365, 366, 373, 381, 390, 407, 413—415, 424, 429, 446, 455, 456, 462, 480—482, 487, 489, 490, 494, 508—510, 512, 515, 521, 534, 539

Моцарт Леопольд (1719—1787) — австрийский дирижер, скрипач, педагог, композитор, отец Вольфганга Моцарта 60

Мук Карл (1859—1942) — немецкий дирижер 131, 509, 548

Мунк Эдвард (1863—1944) — норвежский живописец и график 41

Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — русский композитор 237, 443, 452

Мюрнер Томас (1475—1537) — немецкий католический публицист и сатирик 263

Мясин Леонид (р. в 1894 г.) — русский танцовщик и балетмейстер 551

Наполеон I Бонапарт (1769—1821) — император Франции в 1801—1815 гг. 95

Наст Минни — немецкая певица (сопрано). Первая исполнительница партии Софи в опере Р. Штрауса «Кавалер Роз» (Дрезден, 1911) 548

о' Нейл Юджин (1888—1953) — американский драматург 325

Нейман Анджело (1838—1910) — немецкий музыкальный деятель, певец (тенор), критик 339

Нейман Вацлав — чешский дирижер 560

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1859—1943) — основатель Московского художественного театра, режиссер, драматург, романист, педагог 18

Нерон (37—68) — римский император 275

Нефертити (ок. 1375—1358 до н. э.) — жена фараона Аменофиса IV (Эхнатона) 475

Нигрин Ада — австрийская художница, автор эскизов декораций и костюмов для первой постановки балета Р. Штрауса «Шлагобер» (Вена, 1924) 554

Нижинский Вацлав Фомич (1890—1950) — русский танцовщик и балетмейстер 465, 524

Нишки Артур (1855—1922) — немецкий дирижер и композитор, венгр по национальности 156, 261, 262, 546

Николаи Отто (1810—1849) — немецкий оперный композитор и дирижер 347

Нильсон Свен — певец (бас). Первый исполнитель партии Пеня в опере Р. Штрауса «Дафна» (Дрезден, 1938) 562

Нист — один из первых учителей Р. Штрауса 46

Ницше Фридрих (1844—1900) — немецкий философ, автор работ о музыке 7, 8, 35, 41, 61, 62, 85, 94, 267, 269, 275, 305, 334, 524

- Новалис Фридрих барон фон Гарденберг (1772—1801) — немецкий поэт 34, 239, 425
- Нуссио Отмар (р. в 1902 г.) — итальянский композитор (ученик Респиги) и дирижер 539
- Овидий Назон Публий (43 г. до н. э.—17 н. э.) — римский поэт 394
- Орманди Юджин (р. в 1899 г.) — американский дирижер, венгр по происхождению 159
- Ортель Иоганнес — немецкий музыкальный издатель 518, 532, 535 537
- Орф Карл (р. в 1895 г.) — немецкий композитор, педагог, музыковед 126, 385, 443
- Оствиг Агард — певец (тенор). Первый исполнитель партии Вакха в новой редакции оперы Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» (Вена, 1916) и партии императора в опере «Женщина без тени» (Вена, 1919) 550, 552
- Остен Ева фон дер (ум. в 1936 г.) — немецкая певица (меццо-сопрано). Первая исполнительница партии Октавиана в опере Р. Штрауса «Кавалер роз» (Дрезден, 1911). Режиссер первой постановки оперы «Арабелла» (Дрезден, 1933) 548, 558
- Острчилл Отто (1879—1935) — чешский дирижер 545
- Оффенбах Жак (1819—1880) — французский опереточный композитор и дирижер 79, 186, 347, 402, 433, 439
- Пабст Эжен (р. в 1886 г.) — немецкий дирижер 302
- Палестрина Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (1524 или 1525—1594) — итальянский композитор 81
- Паницца Оскар (1853—1921) — немецкий поэт 527
- Перголези Джованни Батиста (1710—1736) — итальянский композитор 158
- Пери Джакомо (1561—1633) — итальянский композитор и певец 394
- Перрон Карл — немецкий певец (баритон). Первый исполнитель ряда партий на состоявшихся в Дрездене премьерах нескольких опер Р. Штрауса — Иоканаана в «Саломее» (1905). Ореста в «Электре» (1909), Окса в «Кавалере роз» (1911) 544, 546, 548
- Перселл Генри (ок. 1659—1695) — английский композитор и органист. 272
- Перфаль Карл барон фон (1824—1907) — немецкий композитор, директор (интендант) Мюнхенского придворного оперного театра в 1864—1893 гг. 130, 215, 310
- Петерс — немецкое музыкальное издательство 518, 520, 521, 523—525, 528, 540
- Пикассо (Рюиц и Пикассо) Пабло (р. в 1881 г.) — испанский живописец и график, живущий и работающий в Париже 325
- Пирсон Георг Генри (1852—1902) — художественный руководитель Берлинской придворной оперы 68, 130
- Пирсон Мартин (ок. 1580—1651) — английский композитор и органист 372
- Пирхан Эмиль (р. в 1884 г.) — немецкий театральный художник и график. Автор эскизов декораций и костюмов для первой по-

- становки балета Р. Штрауса «Легенда об Иосифе» в Германии (Берлин, 1921) 551
- Пиччини Никколо (1728—1800) — итальянский оперный композитор 459
- Платон (427—347 до н. э.) — древнегреческий философ, ученик Сократа, учитель Аристотеля 62, 143
- Плашке Фридрих — немецкий певец (баритон). Первый исполнитель ряда партий на состоявшихся в Дрездене премьерах нескольких опер Р. Штрауса — Алтаира в «Египетской Елене» (1928), Вальднера в «Арабелле» (1933), Морозуса в «Молчаливой женщине» (1935) 556, 558, 560
- Покровский Борис Александрович (р. в 1912 г.) — советский оперный режиссер 177
- Поллак Эгон (1879—1933) — чешский дирижер 553, 555, 556.
- Порпора Никколо (1686—1766) — итальянский оперный композитор 119
- Поссарт Эрнст Риттер фон (1841—1921) — немецкий актер и театральный деятель. В 1895—1905 гг. директор Мюнхенского придворного театра 130, 460, 525
- Преториус Эмиль (р. в 1883 г.) — немецкий театральный художник и график. Автор эскизов декораций и костюмов для первой постановки оперы Р. Штрауса «Любовь Данаи» (Зальцбург, 1952) 564
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — русский композитор и пианист 106, 167
- Прохазка Карл (1869—1927) — австрийский композитор, руководитель хоровых коллективов, педагог 538
- Прювер Юлиус (1874—1943) — австрийский дирижер 545
- Пуссен Николя (1593—1665) — французский живописец 381
- Пуччини Джакомо (1858—1924) — итальянский оперный композитор 26, 231, 357, 439, 456
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — русский поэт 254
- Пфицнер Ганс (1869—1949) — немецкий композитор 38, 67, 81, 120, 168, 176, 216, 357, 483
- Пфлюгер Ф. С. Ему посвящены «Пять песен» Р. Штрауса на слова Уланда, ор. 47 526
- Пшорр — девичья фамилия матери Р. Штрауса, происходившей из семьи баварских пивоваров 45, 106, 110, 354, 518, 522, 529, 548
- Раабе Петер (1872—1945) — немецкий дирижер и музыкальный писатель 514, 535
- Равель Морис (1875—1937) — французский композитор 18, 125
- Райдль Мария — немецкая певица (сопрано). Первая исполнительница партии Антры в опере Р. Штрауса «Египетская Елена» (Дрезден, 1928) 556
- Раймунд (Раймани) Фердинанд (1790—1836) — австрийский писатель и актер 425
- Рамо Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор, скрипач, органист и музыкальный теоретик 235
- Ранчак Хильдегарда — немецкая певица (меццо-сопрано). Первая ис-

- полнительница партии Клэрон в опере Р. Штрауса «Капричи-
чио» (Мюнхен, 1942) 565
- Ратер — немецкое музыкальное издательство 518, 521, 522
- Раумер Фридрих фон (1781—1873) — немецкий историк 220
- Раухенбергер (урожденная Штраус) Иоганна фон, сестра Р. Штрау-
са 46, 232, 486, 507, 522, 526
- Рахманинов Сергей Васильевич (1863—1943) — русский композитор,
пианист, дирижер 18
- Регер Макс (1873—1916) — немецкий композитор, пианист, орга-
нист, дирижер, педагог 38, 54, 67, 74, 124, 125, 180, 195,
216, 225, 240, 367
- Резничек Эмиль Николаус фон (1860—1945) — немецкий композитор
и дирижер 125
- Рейкер Альфред (р. в 1868 г.) — немецкий театральный деятель,
директор (интендант) Дрезденской оперы с 1922—1933 г.
137, 222, 367, 494, 535, 558
- Рейнбергер Йозеф (1839—1913) — немецкий композитор, дирижер
хоровых коллективов, педагог 130.
- Рейнгардт Макс (1873—1943) — немецкий режиссер и театральный
деятель, эмигрировавший в 1933 г. в США. Консультировал
Р. Штрауса при первой постановке оперы «Кавалер роз» в
Дрездене в 1911 г. В знак благодарности композитор посвя-
тил ему оперу «Ариадна на Наксосе», которая впервые была
поставлена Рейнгардтом в Штутгарте в 1912 г. 332, 342, 353,
383, 387, 418, 450, 460, 529, 531, 548, 550
- Рейнер Фриц (р. в 1888 г.) — немецкий дирижер 531, 539, 553
- Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) — голландский живо-
писец и гравер 342
- Реннер Густав (1866—?) — немецкий поэт 527
- Ренуар Пьер Огюст (1841—1919) — французский живописец, скульп-
тор и график 283
- Респиги Отторино (1879—1936) — итальянский композитор и педа-
гог 125, 197
- Ретберг (Зеттлер) Элизабет (р. в 1894 г.) — немецкая певица (со-
прано). Первая исполнительница партии Елены в опере
Р. Штрауса «Египетская Елена» (Дрезден, 1928) 556
- Реттгер Гейнц (р. в 1909 г.) — немецкий композитор и музыкальный
писатель 204
- Реш Мария (урожденная Риттер). Ей посвящены «Пять песен»
Р. Штрауса, ор. 41 526
- Реш Фридрих (1862—1925) — доктор юридических наук, друг
Р. Штрауса с гимназических лет. Композитор, один из осно-
вателей Союза немецких композиторов. Штраус посвятил ему
ряд произведений, в том числе симфоническую поэму «Смерть и
просветление» и «Зеркало торгаша» 64, 66, 222, 509, 523,
527, 543
- Рик Эмиль — немецкий театральный художник. Автор эскизов деко-
раций и костюмов для состоявшихся в Дрездене первых поста-
новок опер Р. Штрауса «Потухший огонь» (1901), «Сало-
мее» (1905), «Электра» (1909) 43, 544, 546
- Рилла Пауль (1896—1954) — немецкий литературный критик 31, 40

- Риман Гуго (1849—1919) — немецкий музыковед и ученый, составитель «Музыкального словаря» 97, 119
- Римершмидт Мария, урожденная Гербург, родственница Р. Штрауса. Ей посвящены «Четыре песни», ор. 36 525
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — русский композитор, музыкальный общественный деятель, писатель, педагог 18, 38, 119, 237, 452
- Риттер Александр (1833—1896) — немецкий композитор и скрипач. Один из первых последователей Р. Вагнера, на племяннице которого был женат. Был близок к Листу, Бюлову и молодому Р. Штраусу, который посвятил ему симфоническую поэму «Макбет» 49, 51, 118, 128, 158, 181, 259, 260, 303, 305, 306, 309—311, 508, 522, 523
- Рихтер (Иоганн Пауль Фридрих) Жан Поль (1763—1825) — немецкий писатель 34
- Рихтер Эжен (1838—1906) — немецкий парламентский деятель 65
- Роден Огюст (1840—1917) — французский скульптор 240
- Розенауэр Михаил — австрийский архитектор 513
- Рой Антон фон. Ему посвящены «Две большие песни» Р. Штрауса, ор. 44 526
- Роллан Ромен (1866—1944) — французский писатель и музыковед. Ряд его работ посвящен творчеству Р. Штрауса, с которым его связывала многолетняя дружба 3, 10, 14, 17, 25, 39, 41, 53, 79, 85, 86, 95, 97, 99, 145, 150, 153, 189, 212—214, 217, 218, 221, 232, 245, 260, 261, 268, 272, 275, 277, 279, 305, 326, 332, 400, 422, 493, 509, 533
- Роллер Альфред (1864—1933) — австрийский театральный художник. Автор эскизов декораций и костюмов для первых постановок опер Р. Штрауса «Кавалер роз» (Дрезден, 1911), «Ариадна на Наксосе» (Вена, 1916), «Женщина без тени» (Вена и Дрезден, 1919) 162, 222, 353, 431, 473, 548, 550, 553
- Ронсар Пьер (1525—1585) — французский поэт 459
- Россини Джоакино (1792—1868) — итальянский оперный композитор 119, 147, 238, 372
- Ротер Артур (р. в 1885 г.) — немецкий дирижер 551
- Рот Эрнст — немецкий музыкальный критик и издатель 495, 496, 540
- Ротшильд баронесса (из семьи австрийских банкиров той же фамилии) 11, 61
- Рубенс Петер Пауль (1577—1640) — фламандский живописец 475
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — русский пианист, композитор, дирижер, педагог, музыкальный общественный деятель 272, 119.
- Рюдель Гуго (1868—1934) — руководитель хора придворного театра в Берлине, валторнист 530, 540
- Рюккерт Фридрих (1788—1866) — немецкий поэт 62, 145, 293, 298, 300, 425, 525, 526, 530, 535
- Сабата Виктор де (р. в 1892 г.) — итальянский дирижер 159, 545
- Сайе Марсель — гобоист, первый исполнитель концерта для гобоя и малого оркестра Р. Штрауса (Цюрих, 1946) 39

- Салла Мари (1707—1756) — французская танцовщица 475
- Салла Фридрих фон (1812—1843) — немецкий поэт 520
- Сальери Антонио (1750—1825) — итальянский композитор, дирижер и педагог 433, 454
- Сальтен (Зальцман Зигмунд) Феликс (1869—1945) — австрийский драматург, прозаик, театральный критик 346
- Сарду Викторен (1831—1908) — французский драматург 220, 361
- Сартр Жан Поль (р. в 1905 г.) — французский писатель, философ, критик и публицист 335
- Свифт Джонатан (1667—1745) — английский сатирик 272
- Свобода Альбин — чешский певец (баритон). Первый исполнитель партии Арлекина в опере Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» (Штутгарт, 1912) 550
- Себастьян Георг (р. в 1903 г.) — венгерский дирижер 545, 548
- Сезанн Поль (1839—1906) — французский живописец 41
- Секлес Бернгард (1872—1934) — немецкий композитор и музыкальный теоретик 125
- Семпер Готфрид (1803—1879) — немецкий архитектор, строитель зданий Дрезденской оперы и Дрезденской картинной галереи 516
- Сен-Санс Камилл (1835—1921) — французский композитор, пианист, дирижер, органист, музыкальный писатель, педагог 119, 172, 408
- Серафин Туллио (р. в 1878 г.) — итальянский дирижер 548
- Сервантес Салаведра Мигуэль де (1547—1616) — испанский писатель 144, 270—273, 321, 322, 525
- Серов Александр Николаевич (1820—1871) — русский композитор и музыкальный писатель 434, 451
- Серт Хозе Мария (1876—1945) — испанский живописец. Соавтор художника Л. Бакста по художественному оформлению балета Р. Штрауса «Легенда об Иосифе» (Париж, 1914) 551
- Сибелиус Ян (1865—1957) — финский композитор 125
- Сикст Пауль (р. в 1908 г.) — немецкий дирижер 536, 542
- Симон. Ему посвящены «Восемь песен» Р. Штрауса, ор. 49, 527
- Симс Маргарет (1881—1952) — немецкая певица (сопрано). Первая исполнительница ряда партий в операх Р. Штрауса — Хризотемиды в «Электре» (Дрезден, 1909), Маршалыши в «Кавалере роз» (Дрезден, 1911), Цербинетты в «Ариадне на Наксосе» (Штутгарт, 1912) 546, 548, 550
- Скриб Эжен (1791—1861) — французский драматург, автор оперных либретто 345, 361, 364, 420, 448, 455
- Скрябин Александр Николаевич (1872—1915) — русский композитор и пианист 18
- Слефогт Макс (1868—1932) — немецкий живописец и график 41, 180, 188, 221, 254
- Сметана Бедржих (1824—1884) — чешский композитор 237, 286, 347, 416
- Соллертинский Иван Иванович (1902—1944) — советский музыкальный писатель 3, 4, 16
- Сольти Георг (р. в 1912 г.) — венгерский дирижер и пианист 545, 546, 548, 550, 558

- Сонцоньо — итальянское музыкальное издательство 229
- Софокл (497—406 до н. э.) — древнегреческий драматург 48, 334, 519
- Стамиц Иоганн (1717—1757) — немецкий композитор чешского происхождения, дирижер, скрипач, педагог 236
- Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938) — основатель Московского художественного театра, актер, режиссер, театральный писатель и педагог 18
- Стравинский Игорь Федорович (р. в 1882 г.) — русский композитор. С 1910 г. живет и работает за границей 125, 126, 157, 167
- Стриндберг Август (1849—1912) — шведский драматург 88
- Сулла Люций Корнелий (138—78 до н. э.) — полководец и государственный деятель древнего Рима 83
- Сэлл Георг Дьердь (р. в 1897 г.) — дирижер и композитор венгерского происхождения 548, 555, 560
- Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — русский композитор и музыкальный общественный деятель 18
- Таубман Хорст — немецкий певец (тенор). Первый исполнитель партии Фламанда в опере Р. Штрауса «Каприччио» (Мюнхен, 1942) 565
- Таухер Курт — немецкий певец (тенор). Первый исполнитель партии Менелая в опере Р. Штрауса «Египетская Елена» (Дрезден, 1928) 556
- Телеман Георг Филипп (1681—1767) — немецкий композитор, органист, дирижер 272
- Теннисон Альфред лорд (1809—1892) — английский поэт 525
- Теншерт Роланд (р. в 1894 г.) — австрийский музыкальный писатель и педагог 104
- Тешемахер Маргарет — немецкая певица (сопрано). Первая исполнительница партии Дафны в одноименной опере Р. Штрауса (Дрезден, 1938) 562
- Тик Людвиг (1773—1853) — немецкий поэт 34, 369, 412
- Тинторетто (Робусто) Якопо (1518—1594) — итальянский живописец 223
- Титъен Гейнц (р. в 1881 г.) — немецкий театральный деятель и дирижер. Ему Р. Штраус посвятил оперу «Любовь Данан» 222, 410, 480, 536, 564
- Тициан-Тициано Вечеллио (ок. 1485—1576) — итальянский живописец 223, 403, 487
- Толлер Георг — режиссер первых постановок опер Р. Штрауса «Электра» и «Кавалер роз» (Дрезден, 1909 и 1911 гг.) 546, 548
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — русский писатель 220
- Тома Людвиг (1867—1921) — немецкий поэт, прозаик, редактор юмористического журнала «Симплициссимус» 87
- Томас Теодор (1835—1905) — американский дирижер 520
- Томбо Август — немецкий арфист, первый учитель Р. Штрауса 46, 507
- Торстен Ральф — певец (тенор). Первый исполнитель партии Аполлона в опере Р. Штрауса «Дафна» (Дрезден, 1938) 562
- Тосканини Артуро (1867—1957) — итальянский дирижер 514, 545

Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) — русский писатель 220, 357
Тьеполо Джованни Батиста (1696—1770) — итальянский живописец 381

Тэт — картинная галерея в Лондоне 219

Тюиле Людвиг (1861—1907) — немецкий композитор, преподаватель теории композиции в Мюнхенской высшей музыкальной школе 49, 51, 104, 225, 249, 313, 523

Уайльд Оскар (1856—1900) — английский поэт, прозаик, драматург. Его пьеса «Саломея» была почти без изменений использована Р. Штраусом в качестве либретто для одноименной оперы 36, 145, 168, 222, 325—328, 457, 466, 477, 528, 543

Уланд Людвиг (1787—1862) — немецкий поэт 47, 293, 301, 526, 527
Универсальное издательство — австрийское музыкальное издательство 518—522, 524, 525, 530, 535, 537

Унтермир Минни. Ей посвящены «Три гимна» Р. Штрауса на слова Гёльдерлина, ор. 71 532

Уоллес — картинная галерея в Лондоне 219

Урсулак Внорика (р. в 1899 г.) — певица (сопрано). Жена дирижера Клеменса Крауса. Первая исполнительница ряда партий в операх Р. Штрауса — Арабеллы в одноименной опере (Дрезден, 1933), Марии в «Дне мира» (Мюнхен, 1938), Мадлены в «Каприччио» (Мюнхен, 1942), Данаи в «Любви Данаи» (Зальцбург, 1944) 379, 406, 458, 488, 536, 558, 561, 564, 565

Фальке Густав (1853—1916) — немецкий поэт 525

Фанто Леонгардт (р. в 1874 г.) — австрийский живописец, график, театральный художник. Автор эскизов декораций и костюмов для состоявшихся в Дрездене первых постановок опер Р. Штрауса «Египетская Елена» (1928) и «Арабелла» (1933) 222, 556, 558

Фейе Рауль Оже (р. ок. 1660 г. — дата смерти неизвестна) — французский балетмейстер и теоретик хореографии 473

Фельзенштейн Вальтер (р. в 1901 г.) — немецкий оперный режиссер 374

Фельмер Г. — немецкий дирижер 537

Феннекер Иозеф — немецкий театральный художник, автор эскизов декораций и костюмов для первой постановки оперы Р. Штрауса «Любовь Данаи» (Берлин, 1952) 564

Фингстен Михель фон (р. в 1884 г.) — австрийский живописец, гравер, литограф 531

Фишер Франц — мюнхенский театральный деятель 460

Флагстад Кирстен (р. в 1895 г.) — норвежская певица (сопрано) 540

Флобер Гюстав (1821—1880) — французский писатель 40, 325, 327

Фогль Генрих (1845—1900) — немецкий певец (тенор), известный исполнитель партий Тристана в одноименной опере Р. Вагнера, композитор. Ему посвящены «Восемь песен» Р. Штрауса на слова поэта Гильма, ор. 10 520

Фокин Михаил Михайлович (1880—1942) — русский танцовщик и балетмейстер, с 1918 г. жил и работал за границей 469, 551

- Фольмер Фридрих (1867—1923) — немецкий филолог, специалист в области древней мифологии 476
- Фонденхоф В. — немецкий дирижер 540
- Форбергер Роберт — немецкое музыкальное издательство 518, 525—527
- Форстер Иозеф Богуслав (1859—1951) — чешский композитор 216
- Фрагонар Жан Оноре (1732—1806) — французский живописец 342
- Франс-Тибо Жак Анатоль (1844—1924) — французский писатель 18
- Франсуа Понсе (р. в 1887 г.) — французский дипломат, публицист, академик 505
- Франц Оскар. Ему посвящен первый концерт Р. Штрауса для валторны с оркестром оп. 11 520
- Франц Иосиф (1830—1917) — австрийский император 362
- Фрейберг Готфрид фон — валторнист, первый исполнитель второго концерта Р. Штрауса для валторны с оркестром (Зальцбург, 1943) 538
- Фридрих I Барбаросса (ок. 1125—1190) — император Священной Римской империи из династии Гогенштауфенов 377
- Фридрих Каспар Давид (1774—1840) — немецкий живописец 188, 240
- Фуртвенглер Вильгельм (1886—1954) — немецкий дирижер и композитор 74, 264, 512, 540, 545, 546, 550, 558
- Фюрстенау — автор книги «История Дрезденской оперы» 356
- Фюрстнер Адольф — немецкое музыкальное издательство 518, 522—524, 526—535
- Хааз Иозеф (1879—1960) — немецкий композитор 120
- Хаас Хейе — немецкий искусствовед и художник XX века, автор сценария балета «Филомела» 476
- Хаусеггер Зигмунд фон (1872—1948) — немецкий дирижер и композитор 141, 260
- Хаффнер Карл (1804—1876) — австрийский писатель и актер, автор популярных комедий 348
- Хегер Роберт (р. в 1886 г.) — немецкий дирижер и композитор 520, 524, 542, 551, 558, 561, 562, 565
- Хекман Георг Юлиус Роберт (1848—1891) — немецкий скрипач 522
- Хемпель Фрида (1885—1955) — немецкая певица (сопрано) 39
- Хенкель Карл (1864—1929) — немецкий поэт-лирик, автор стихов на социальные темы. Р. Штраус написал песни на его стихотворения «Песня каменщика» и «Жалоба слепого» 63, 221, 291, 292, 524, 527, 528
- Хиндемит Пауль (р. в 1895 г.) — немецкий композитор, альтист, музыкальный писатель, педагог 126, 157, 327
- Хоггарт Уильям (1697—1764) — английский гравер и живописец-сатирик 219, 371
- Хольц Арно (1863—1929) — немецкий поэт, теоретик «последовательного натурализма» в поэзии. К концу жизни экспрессионист 246
- Хоттер Ганс (р. в 1909 г.) — немецкий певец (баритон). Первый исполнитель партий коменданта и Оливье в операх Р. Штрауса

«День мира» (Мюнхен, 1938) и «Каприччио» (Мюнхен, 1942) 561, 565

Хофермайер Вальтер — немецкий певец (баритон). Первый исполнитель партии графа в опере Р. Штрауса «Каприччио» (Мюнхен, 1942) 565

Хух Риккарда (1864—1947) — немецкая поэтесса и историк, автор исторических романов 87

Цаллингер Мейнгард фон — немецкий дирижер 560

Цвейг Стефан (1881—1942) — австрийский новеллист, поэт, драматург, написавший после смерти Гофмансталя либретто для оперы Р. Штрауса «Молчаливая женщина» (по Бен Джонсону). В 1942 г. в эмиграции покончил жизнь самоубийством 5, 6, 9, 29, 41, 71, 72, 73, 87, 108, 137, 146, 151, 162, 200, 213, 221, 222, 226, 248, 367—372, 374—377, 395, 410, 454, 493, 514, 535, 558.

Целлер Генрих — немецкий певец (тенор). Первый исполнитель партии Гунтрама в одноименной опере Р. Штрауса (Веймар, 1894) 542

Цемлинский Александр фон (1872—1942) — австрийский дирижер, композитор, педагог 545

Циглер Леопольд (р. в 1881 г.) — немецкий философ, историк развития религиозного мышления в Европе 63

Цильхер Герман (1881—1948) — немецкий композитор 415

Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — русский композитор 60, 93, 186, 237, 239, 416

Чеботари Мария (1910—1949) — румынская певица (сопрано). Первая исполнительница партии Аминты в опере Р. Штрауса «Молчаливая женщина» (Дрезден, 1935) 560

Шабрие Эммануэль (1841—1894) — французский композитор 483

Шаванн Ирена фон — немецкая певица (меццо-сопрано). Первая исполнительница партии Иродиады в опере Р. Штрауса «Саломея» (Дрезден, 1905) 545

Шак Адольф Фридрих граф фон (1815—1894) — немецкий поэт и меценат 291, 521, 522

Шальк Франц (1863—1931) — австрийский дирижер, ученик Брукнера и один из первых пропагандистов симфоний своего учителя. Начал свою деятельность оперного дирижера в Берлине одновременно с Р. Штраусом. С 1900 г. дирижер и позднее директор Венской оперы, где под его управлением состоялась премьера оперы «Женщина без тени» (1919) 63, 132, 133, 388, 431, 512, 513, 530, 531, 534, 543, 545, 546, 548, 550, 553, 556

Шаллье С. А. — немецкое музыкальное издательство 518, 526

Шарпантье Гюстав (1860—1956) — французский композитор 483

Шассерно Теодор (1819—1856) — французский рисовальщик и живописец 395

Шатобриан Франсуа Рене (1768—1848) — французский поэт, романист и дипломат 236

- Швар — немецкий певец (баритон). Первый исполнитель партии Роберта в опере Р. Штрауса «Гунтрам» (Веймар, 1894) 542
- Шеваллей Генрих (р. в 1870 г.) — немецкий музыкальный критик 94, 95
- Шейдемантиль Карл (1859—1923) — немецкий певец (бас). Первый исполнитель партии Кунрада в опере Р. Штрауса «Потухший огонь» (Дрезден, 1901) и партии Фаниналя в опере «Кавалер роз» (Дрезден, 1911) 526, 543, 548
- Шекспир Вильям (1564—1616) — английский драматург и поэт 256—258, 369, 371, 432, 456, 522, 523, 531, 566
- Шенберг Арнольд (1874—1951) — австрийский композитор, музыкальный писатель, педагог 38, 57, 124, 179, 216
- Шеринг Арнольд (1877—1941) — немецкий музыковед 244
- Шерхен Герман (р. в 1891 г.) — немецкий дирижер 539
- Шеффлер Пауль — австрийский певец (баритон). Первый исполнитель партии Юпитера в опере Р. Штрауса «Любовь Данаи» (Зальцбург, 1952) 564
- Шиканедер Иоганн Эммануэль (1748—1812) — австрийский театральный деятель, автор либретто оперы Моцарта «Волшебная флейта» 424
- Шиллер Фридрих фон (1759—1805) — немецкий поэт и драматург 32, 99, 112, 162, 293, 297, 300, 418, 456, 525
- Шиллингс Макс фон (1863—1933) — немецкий оперный композитор и дирижер, директор оперных театров в Штутгарте и Берлине (1919—1925). Р. Штраус дирижировал оперой Шиллингса «Монна Лиза» в Вене. Шиллингс был женат на певице Барбаре Кемп, исполнительнице партий Саломен, Электры, жены Барака 38, 67, 134, 158, 217, 222, 264, 483, 511, 545, 546
- Ширах Бальдур фон (р. в 1905 г.) — немецкий фашистский деятель 74
- Шлегель Август Вильгельм фон (1767—1845) — немецкий искусствовед и критик 238
- Шлиман Генрих (1822—1890) — немецкий археолог 334
- Шмидт-Иссерштедт (р. в 1900 г.) — немецкий дирижер 553
- Шмидт Леопольд (1860—1927) — немецкий дирижер, композитор, музыкальный писатель 226
- Шмидт Мориц — немецкий театральный художник, автор эскизов декораций и костюмов для первой постановки новой редакции оперы Р. Штрауса «Гунтрам» (Веймар, 1940 г.) 542
- Шмидт Франц (1874—1939) — австрийский композитор 125
- Шмит Флоран (1870—1959) — французский композитор 327
- Шмиц Пауль (р. в 1898 г.) — немецкий дирижер 560, 562
- Шницлер Артур (1862—1931) — австрийский писатель 448
- Шноор Ханс (р. в 1893 г.) — немецкий музыкальный писатель 162
- Шопен Фредерик (1810—1849) — польский композитор и пианист 52, 234
- Шопенгауэр Артур (1788—1860) — немецкий философ 34, 61, 127, 259, 263, 304, 424
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (р. в 1906 г.) — советский композитор 274

- Шотт — директор немецкого музыкального издательства «Боте и Бок» 76
- Шотт Б.-сыновья — немецкое музыкальное издательство 518, 535
- Шоу Джордж Бернард (1856—1950) — английский драматург, публицист, музыкальный критик 140, 254, 485
- Шпейер Лотти — жена Эдгара Шпейера 520
- Шпейер сэр Эдгар — английский банкир, друг Рихарда Штрауса 222, 229, 528, 544
- Шпехт Рихард (1870—1932) — австрийский музыкальный писатель, автор биографии Р. Штрауса (1911) 20, 98, 177, 212, 512
- Шпицвег — немецкое музыкальное издательство 216
- Шпор Людвиг (1784—1859) — немецкий композитор, скрипач, дирижер, педагог 181, 415
- Шпорк Фердинанд фон — автор оперного либретто «Простак» 264, 312, 313
- Шрейбер Фердинанд 175
- Штезихор (ок. 640—555 до н. э.) — древнегреческий поэт, уроженец Сицилии 434
- Штейнбах Фриц (1855—1916) — немецкий дирижер 510
- Штейницер Макс (1864—1937) — немецкий музыкальный писатель, автор биографии Р. Штрауса 20, 276, 277, 298, 511
- Штейнгребер — немецкое музыкальное издательство 518, 521
- Штейн Шарлотта фон (1742—1827) — близкий друг Гёте 457
- Штенгель А. фон. Ему посвящены «Восемь песен» Р. Штрауса, ор. 49 527
- Штернгейм Карл (1878—1943) — немецкий драматург и прозаик 36
- Штерн Эрнст (1876—1954) — румынский живописец и театральный художник. Автор эскизов декораций и костюмов для первой постановки оперы Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» (Штутгарт, 1912) 550
- Штилер Карл (1842—1885) — баварский поэт 520
- Штирнер — Шмидт Каспар Макс (1806—1856) — немецкий философ 61, 305
- Штрак Тео — немецкий певец (тенор). Первый исполнитель партии Луммера в опере Р. Штрауса «Интермеццо» (Дрезден, 1924) 555
- Штраус Алиса — невестка Р. Штрауса, жена его сына Франца 22, 232, 533
- Штраус Жозефина, урожденная Пшорр (1837—1910) — мать Р. Штрауса 45, 135, 162, 212, 222, 270, 307, 308, 317, 507, 511, 523, 542
- Штраус Иоганн (сын) (1825—1899) — австрийский композитор, автор широко известных вальсов и оперетт 14, 115, 116
- Штраус Иозеф (1827—1870) — австрийский композитор и дирижер, брат Иоганна Штрауса 116
- Штраус Паулина, урожденная де Ана (1862—1950) — немецкая певица (драматическое сопрано), жена Рихарда Штрауса с 1894 г. 44, 96, 134, 222, 232, 276, 287, 290, 297, 353, 449, 486, 496, 497, 501, 506, 508—510, 517, 524, 525, 527, 528, 542

- Штраус Рихард младший (р. в 1927 г.) — внук Р. Штрауса. Режиссер, первый в Германии постановщик оперы «Любовь Данаи» (Берлин, 1952) 232, 513, 564
- Штраус Франц (р. в 1897 г.) — сын Р. Штрауса 22, 81, 222, 224, 232, 513, 527, 533, 555
- Штраус Франц Иозеф (1822—1905) — отец Р. Штрауса, валторнист Мюнхенского придворного оркестра. Профессор Мюнхенской высшей музыкальной школы 44, 45, 50, 100, 110, 162, 202, 212, 222, 256, 261, 262, 278, 279, 301, 307—309, 312, 317, 321, 488, 507, 510, 518, 523, 526, 540, 541, 518
- Штраус Христиан (р. в 1932 г.) — внук Р. Штрауса 232, 514
- Штротман Адольф (1829—1879) — немецкий поэт и переводчик 525
- Штук Франц фон (1863—1928) — немецкий живописец и скульптор 41
- Шуберт Франц (1797—1828) — австрийский композитор 13, 19, 49, 119, 139, 167, 173, 174, 234, 290, 299, 302, 320, 391, 408, 492, 534
- Шуман Роберт (1810—1856) — немецкий композитор и музыкальный писатель 34, 52, 104, 119, 203, 237, 239, 290
- Шуман Элизабет (1888—1952) — немецкая певица 222, 531, 537
- Шуман-Хейнк Эрнестина (1861—1936) — чешская певица (меццо-сопрано) первая исполнительница партии Клитемнестры в опере Р. Штрауса «Электра» (Дрезден, 1909) 526, 546
- Шустер Бернгард — немецкий дирижер, композитор, музыкальный писатель, один из основателей журнала «Die Musik» (1901) 95
- Шу Вили (р. в 1900 г.) — швейцарский музыкальный писатель, доктор философии. В течение последнего десятилетия жизни Р. Штрауса принадлежал к узкому кругу его ближайших друзей. Автор нескольких печатных трудов о Р. Штраусе. Ему посвящена «Весна» — одна из пьес последнего цикла песен Р. Штрауса 22, 83, 131, 138, 150, 218—220, 222, 227, 402, 408, 424, 485—487, 493, 494, 497, 500, 540
- Шух Лизель фон — немецкая певица (сопрано), дочь дирижера Э. фон Шуха. Первая исполнительница партии Анны в опере Р. Штрауса «Интермеццо» (Дрезден, 1924) 555
- Шух Фридрих фон — сын дирижера Эрнста фон Шуха 497
- Шух Эрнст фон (1846—1914) — немецкий дирижер, уроженец Австрии. С 1872 г. постоянно проживал в Дрездене и до дня кончины бессменно руководил Дрезденской оперой и ее оркестром. Под его управлением состоялись в Дрездене премьеры опер Р. Штрауса «Потухший огонь», «Саломея», «Электра», «Кавалер роз» 68—71, 84, 132, 135, 159, 192, 210, 214, 222, 229, 252, 284, 315, 320—322, 326, 331—333, 339, 349, 353, 354, 469, 512, 527, 528, 529, 543—546, 548, 550
- Шюлер Иоганнес (р. в 1894 г.) — немецкий дирижер 548, 553
- Шютц Генрих (1585—1672) — немецкий композитор 117, 394
- Эванс Давид — американский музыкальный писатель 139, 142
- Эврипид (ок. 480—406 до н. э.) — древнегреческий драматург 334, 434, 435
- Эгк Вернер (р. в 1901 г.) — немецкий композитор и дирижер 157

- Эйзольд Гертруда (р. в 1870 г.) — немецкая актриса. Исполнительница роли Саломеи в одноименной пьесе О. Уайльда (Берлин, 1903) 325
- Эйленбург Эрнст — немецкое музыкальное издательство 518, 540
- Эйнштейн Альфред (1880—1952) — немецкий историк музыки 97
- Эйхгорн Курт Петер (р. в 1908 г.) — немецкий дирижер 564
- Эйхендорф Иозеф барон фон (1788—1857) — немецкий поэт 101, 293, 294, 298, 302, 456, 491, 492, 534, 540
- Эккард Иоганнес (1553—1611) — немецкий композитор и органист 235
- Эльмендорф Карл (р. 1891 г.) — немецкий дирижер 553, 565
- Энгельс Фридрих (1820—1895) — ближайший друг и соратник Карла Маркса, основоположник научного социализма 32
- Энде Вальтер. Ему посвящены «Восемь песен» Р. Штрауса, ор. 49 527
- Эрхардт Мартин Эренхауз (Отто) (р. в 1888 г.) — немецкий музыкальный деятель, скрипач, историк искусства. Режиссер первой постановки оперы Р. Штрауса «Египетская Елена» (Дрезден, 1928). Автор книги о Р. Штраусе (1953) 73, 82, 91, 556
- Эсхил (ок. 525—456 до н. э.) — древнегреческий драматург 334
- Эхнатон-Аменофис IV — (1377—1358 до н. э.) — фараон, покровитель искусств, муж Нефертити 475
- Юнг Елена — немецкая певица (контральто). Первая исполнительница партии Мушель в опере Р. Штрауса «Египетская Елена» (Дрезден, 1928) и партии Геи в опере «Дафна» (Дрезден, 1938) 556, 562
- Юнкер и Дюнгаупт — немецкое музыкальное издательство 518
- Ядловкер Герман (1878—1953) — немецкий певец (тенор). Первый исполнитель партии Вакха в опере Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» (Штутгарт, 1912) 550
- Яначек Леош (1854—1928) — чешский композитор, дирижер и музыкальный критик 125, 287, 452
- Ярустовский Борис Михайлович (р. в 1911 г.) — советский музыковед и общественный деятель 140, 169.

СОДЕРЖАНИЕ

Б. Левик. Предисловие к русскому изданию	3
От автора	21
Эпоха и окружение	25
Начало пути	45
Великий представитель своего времени	55
Познание жизни	85
Наследие	103
За работой	127
Основы стиля	163
Черты характера	212
Программная музыка	234
Пыл молодости	250
«Из Италии», «Дон-Жуан», «Макбет», «Смерть и про- светление», «Веселые забавы Тиля Эйленшпигеля», «Так говорил Заратустра»	
Музыкальные картины	270
«Дон-Кихот», «Жизнь героя», «Домашняя симфония», «Альпийская симфония»	
Песни и хоры	289
Музыкально-драматический дебют	303
«Гунтрам», «Потухший огонь»	
Над бездной	324
«Саломея», «Электра»	
Реалистические картины нравов	340
«Кавалер роз», «Арабелла», «Молчаливая женщина», «День мира»	
Штраус и Греция	381
«Ариадна», «Дафна», «Любовь Данаи»	
Опера и литература	416
«Женщина без тени», «Елена Египетская»	
Слово и звук	441
«Интермеццо», «Каприччио»	

Балетная музыка	464
«Легенда об Иосифе», «Шлагобер»	
Прощание	478
Хроника жизни	507
Произведения Рихарда Штрауса	
Хронологический перечень сочинений	518
Оперы и балеты (основные данные и краткое изло- жение содержания)	541
Произведения для оркестра (состав оркестра) . . .	566
Примечания	570
Литература, использованная автором	572
Литература о Р. Штраусе на русском языке	576
Именной указатель	578

ЭРНСТ КРАУЗЕ
РИХАРД ШТРАУС

Редактор Ю. Хохлов
Техн. редактор Э. Готлиб
Художник Б. Шварц

Подписано к печати 4/VII 1961 г. А 05748
Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бум. л. 9,84.
Печ. л. 32,275. Уч.-изд. л. 31,89 (включая
9 вкл.) Тираж 10 000 экз. Цена 1 р. 79 к.
Заказ 1739

Московская типография № 6
Мосгоссовнархоза