

И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

**СИМФОНИЧЕСКИЕ
ПОЭМЫ
РИХАРДА
ШТРАУСА**



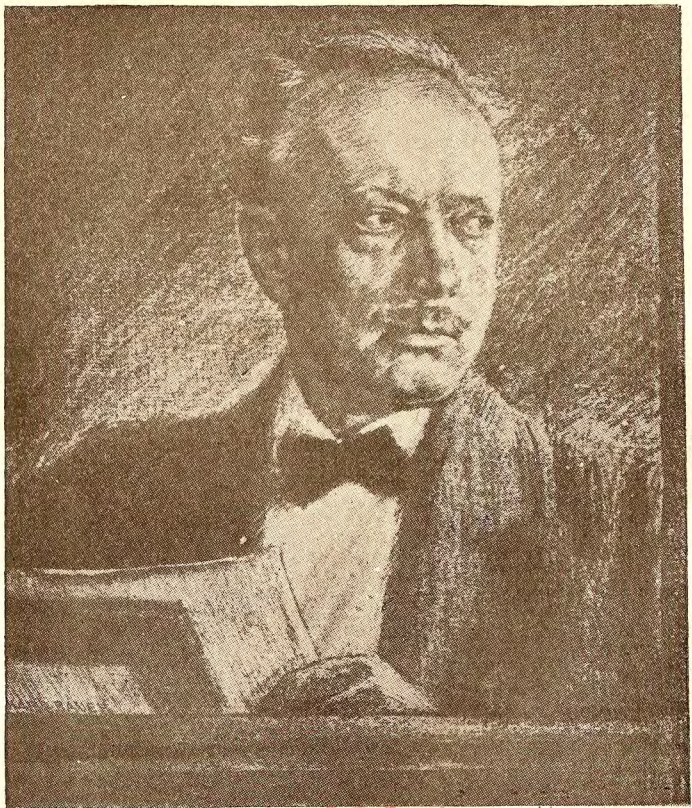
Г

О

М

Э

М



Richard Strauss

И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

с-60.

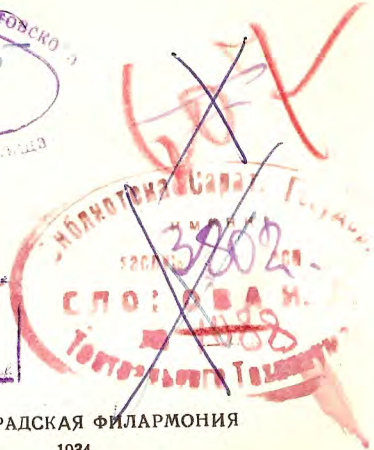
СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ

РИХАРДА ШТРАУСА



8/11

БИБЛИОТЕКА
госконсерватории
им. Л. В. Собинова



ЛЕНИНГРАДСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ
1934

РИХАРДУ Штраусу — семьдесят лет. Он давно причислен к классикам — чуть ли не два десятилетия тому назад. Его произведения обошли весь мир: их исполняют в Вене и Буэнос Айресе, Париже и Токио, Филадельфии и Москве... Он продолжает писать и поныне: совсем недавно состоялась премьера его последней оперы „Арабелла“. И тем не менее, глава из истории музыки, носящая имя Рихарда Штрауса, в сущности дописана еще накануне империалистической войны. Штраус послевоенного периода — в лучшем случае культурный и технически виртуозный эпигон себя самого. В эпоху Стравинского и джаза он выглядит почтенным архаистом. Он давно перестал двигать музыку вперед. И германский фашизм, думающий поставить Штрауса рядом с Пфизнером на пьедестал музыкального вождя третьей империи, по существу имеет дело с академической мумией, а не с творческим, заглядывающим в будущее музыкантом.

Долгий композиторский путь Штрауса был полон противоречий и контрастов. Не то, что у Пфизнера — старого монархиста, пангерманиста, апостола империалистической миссии „национального немецкого искусства“ и его „идеалов“, вычитанных из

„Мейстерзингеров“ Вагнера в реакционнейшем байрейтском издании. Было время, когда Штраус бросал вызов мещанскому миру и буржуазной художественной среде, громил филистеров, возбуждая „Жизнью героя“ неслыханные в концертных залах скандалы. Через индивидуализм, через нищезанятие, через эстетизм и утонченный эротизм „Саломеи“, через трагическую истерию „Электры“ Штраус пришел к примирению с буржуазной действительностью. Строго говоря, он никогда с ней серьезно не ссорился. В нем не было того горячего морального, пусть идеалистически обоснованного негодования по адресу капиталистической культуры, которое было нервом симфонизма Густава Малера. Но, очевидно, даже этот богемно-нищезанятый протест был важен для творческого дела Штрауса, ибо с его утратой Штраус стал эпигоном самого себя. Дело не в физиологической старости: величайшие шедевры Верди — „Отелло“ и „Фальстаф“, —открывающие новую эру в творчестве гениального итальянца, были написаны им в 74-летнем и 80-летнем возрасте!

Иными словами, Штраус 1934 г. идейно и творчески мертв. Даже Геббельсу он нужен в большей мере, как фетиш, как имя, а не как реальный организатор музыкальной политики; для музыкального выражения фашистской идеологии нужен иной язык, нежели стершиеся поздне-романтические клише автора „Египетской Елены“ и „Арабеллы“. Но из этого никак не следует, что германскому фашизму следует уступить все наследие Штрауса в целом. Штраус не какой-нибудь Ганс Гейнц Эверс, в прошлом — это громадная величина, его роль в истории симфонической и оперной литературы на рубеже XIX и XX столетий никак и никем не могут быть вычеркнуты. Правильнее будет

уподобить участь Штрауса участи другого великого в прошлом художника — драматурга Гергарта Гауптмана. Последний также проделал не малый путь — от „Ткачей“ до „Перед заходом солнца“. Мы же, отлично учитывая кривые Гауптмана и Штрауса, отнюдь не собираемся отказываться от „Ткачей“ или „Тили Эйленшпигеля“. Гауптман и Штраус в лучшей части своего творчества принадлежат истории. Для нас они — культурное наследие.

Лучший период творчества Рихарда Штрауса — девяностые годы прошлого века. В этот период он выступает, как носитель героического начала в музыке и — в то же время — как величайший выразитель буржуазного реализма. Даже наиболее чуткие люди, вроде Ромэн Роллана, видят в нем в эти годы продолжателя дела Бетховена и Вагнера (см. его статью о Штраусе в сборнике „Музыканты наших дней“). Ниже мы увидим, сколь ошибочны были подобные утверждения.

Хронологически названный период совпадает с датами сочинения основных симфонических поэм. В 1887/88 г. сочиняется первая крупная симфоническая поэма — „Дон-Жуан“ (до нее написаны — юношеская симфония f-moll с явными следами влияния Мендельсона, и симфоническая фантазия „Из Италии“). В 1903 г. заканчивается „Домашняя симфония“ — „Domestica“. В промежутке между ними располагаются все знаменитые симфонические поэмы: „Макбет“, „Смерть и просветление“, „Веселые забавы Тилия Эйленшпигеля“, „Так говорил Заратустра“, „Дон-Кихот“, „Жизнь героя“. После 1903 г. Штраус возвращается к симфонизму всего один раз — в программно изобразительной „Альпийской симфонии“ (1915).

Краткий разбор перечисленных симфонических поэм — самого ценного и в то же время самого популярного из наследия Штрауса — и составит содержание нашего очерка.

Все симфонические произведения Штрауса объединены общими жанровыми особенностями. Штраус отказывается от классической формы четырехчастной и вообще многочастной симфонии. Самое слово „симфония“ (если исключить юношеские вещи) встречается у него всего дважды („Домашняя“ и „Альпийская“ симфонии), причем оба раза применительно к одночастным композициям. Вместо того Штраус прибегает к созданному Листом жанру „симфонической поэмы“ („symphonische Dichtung“): одночастного оркестрового произведения с программным содержанием, почерпнутым из смежной области искусства — литературы или живописи. Сам Лист, в сущности — развивая и уточняя программные принципы Берлиоза (см. нашу работу „Гектор Берлиоз“, Москва, Музгиз, 1932), отталкивается от стихотворения Гюго („Что слышно в горах“) или Ламартина („Прелюдии“), или трагедии Шекспира („Гамлет“), или картины Каульбаха („Битва гуннов“). Рихард Штраус пользуется аналогичным методом: его источники — тот же Шекспир („Макбет“), Сервантес („Дон-Кихот“), Ленау („Дон Жуан“), даже философская поэма Фридриха Ницше („Заратустра“). В тех же случаях, где нет литературного первоисточника, он чаще всего заменяется беллетристически оформленной автобиографией („Жизнь героя“, „Домашняя симфония“) — путь, отчасти предвосхищенный Берлиозом в „Фантастической симфонии“.

Программность в симфонии, с одной стороны, ориентировала композиторов на основные проблемы литературы, связывала их с „властителями дум“

европейской интеллигенции—Байроном, Гете, Гюго, с великими классиками—Шекспиром, Сервантесом, с модными философскими умозрениями—Ницше. Она допускала большую конкретность: в симфонической характеристике так. наз. „вечного образа“—Дон Жуана, Фауста, Дон-Кихота, в обрисовке пейзажа или ситуации. В пределе она приводила к натуралистической звукописи; особенно много ее элементов—в „Дон-Кихоте“ Штрауса, где, скажем, тремолирующие струнные и засурдиненная медь с особыми в тембровом отношении—„носowymi“—диссонансами поразительно имитируют блеющее стадо баранов, которое в воображении бедного рыцаря из Ламанчи предстает, как грозное войско царя Алифанфарона.

Отсюда ясно, что развитие программной симфонической поэмы определяется не только законами музыкальной логики, но и развертыванием литературного сюжета. Форма классической симфонии оказывается недостаточно гибкой: Штраус пользуется более удобными—рондо („Тиль Эйленшпигель“), темой с вариациями („Дон-Кихот“). Больше того: литературная сюжетность диктует Штраусу даже детали партитуры; так, в вступлении к „Дон-Кихоту“ кларнетная тема, заканчивающаяся странной гармонической последовательностью аккордов, означает склонность Дон-Кихота к ложным умозаключениям.

В этом стремлении Штрауса к литературности, к точным сюжетно-психологическим мотивировкам и построению внутри симфонической поэмы системы конкретных музыкальных образов—иногда с сатирической окраской („Тиль Эйленшпигель“, „враги“ из „Жизни героя“)—несомненно сказываются тенденции буржуазного реализма. Правда, в чистом

виде эти тенденции у Штрауса нигде не даны: иногда они замаскированы множеством натуралистических деталей („Дон-Кихот“), иногда физиологической патологией (кошмары умирающего в „Смерти и просветлении“); в дальнейшем они все более вытесняются импрессионистской психологией с быстрой сменой ощущений и впечатлений, с вторжением ницшеанства, с культом „сильной личности“, „сверхчеловека“. Если Штрауса можно сближать с Гауптманом, то Гауптманом „Потонувшего колокола“ или „Ганнеле“, а не Гауптманом „Ткачей“ и ранних натуралистических драм. Отсюда через аристократическую метафизику „Заратустры“, через необузданное богемно-индивидуалистическое самоутверждение „Жизни героя“, через грандиозный опыт симфонического оправдания обыкновенного человека и буржуазной семьи в „Домашней симфонии“—протекает дальнейший путь Штрауса к утонченному искусству рантье эпохи империализма. Этот новый этап открывается сенсационной музыкальной драмой „Саломея“ по Оскару Уайльду. Далее Штраус творчески объединяется с другим рафинированным эстетом—Гуго фон Гофмансталем,—импрессионистским поэтом и отныне постоянным оперным либреттистом Штрауса. Они вместе пишут „Электру“, „Кавалера роз“, „Ариадну на Наксосе“ и др. Анализ этих произведений выходит за пределы нашей темы.

Возвратимся к симфоническим поэмам.

III

„Дон Жуан“ (соч. 20, E-dur) сочинен в 1887/88 гг. на тему одноименного „драматического стихотворения“ немецкого поэта-пессимиста Николая Ленау (1844). Дон Жуан у Ленау дан в романтической трактовке: это не просто эротический авантюрист, флигельный искатель приключений, но скорее художник, трагедия которого состоит в том, что его идеал „вечно женственного“ не может до конца воплотиться ни в одной реальной женщине. Романтическая тоска по идеалу бросает его из одних объятий в другие; финал — глубочайшее разочарование, полная душевная опустошенность, пессимистическое отрицание жизни.

Образ „трагического эпикурейца“, жизнь которого состоит в стремительной, калейдоскопической смене мгновений наслаждения и который кончает внутренней катастрофой, вообще крайне характерен для импрессионизма. В литературе его разрабатывают французские символисты, Шницлер, в известной мере — Ибсен и Оскар Уайльд. Для Рихарда Штрауса — это первый вариант темы „сильной личности“, изживающей, сжигающей себя в стремительном процессе жизни. Психологическим лейтмотивом симфонической поэмы является неукротимая страсть. Дон Жуан охарактеризован двумя темами: первая, вакхическая, исполненная

необыкновенной кинетической силы, появляется во всем оркестре после восьми тактов ослепительно-фейерверочного вступления; вторая, наиболее знаменитая и, действительно, по интонационной рельефности не уступающая бетховенским, победно-героическая, поручена валторнам на фоне возбужденного тремоло струнных, и выступает в середине поэмы. Между изложением этих основных тем вихрем проносятся эпизоды — Церлина, графиня, донна Анна, маскарад... Наибольшее развитие из них получает эпизод с донной Анной, в медленном темпе (соль-мажор) с прекрасной кантиленой гобоя... Самая катастрофа дана чрезвычайно лаконично: после грандиозного нагнетания и ускорения с кульминационным пунктом на доминант-септаккорде основной тональности, выдерживаемом на протяжении семи тактов, — следует зловещая пауза: затем — горестный ля — минорный аккорд с режущим фа у труб, шестезвучие тремоло у струнных — и окончательное разрешение в ми — миноре,

„Дон Жуан“ — первое поистине гениальное произведение Рихарда Штрауса — и даже в своем роде впоследствии никогда не превзойденное. Такой вдохновенной, полетной стремительности музыкального изложения, такого громадного, пусть немного театрального пафоса и драматизма, наконец, такой цельности формы мы позже не встретим нигде (разве только в начальных страницах „Жизни героя“) В „Дон Жуане“ больше, чем в каком-либо ином сочинении, Штраус близок лучшим традициям германской романтической музыки первой половины века, Бетховену, Веберу, чья увертюра к „Эврианте“ бесспорно оказала влияние на „Дон Жуана“...

В конструктивном отношении „Дон Жуан“ несколько напоминает Вагнеровскую увертюру к

„Мейстерзингерам“ сильно разросшейся экспозицией с нагромождением тем; разработка их также обширна, зато реприза и кода необыкновенно сжаты. Инструментовка блестящая и уже вполне индивидуальная. Состав оркестра почти нормальный: малая флейта, три больших флейты, два гобоя, английский рожок, два кларнета in a, два фагота и контрфагот, четыре валторны, три трубы, три тромбона и туба, струнные, три литавры, треугольник, тарелки, Glockenspiel и арфа (интересно использованная в g-dur'ном эпизоде).

Резюмируем. В „Дон Жуане“ Штраус дал первый вариант своего симфонического героя. Этот герой резко отличен от абстрактного „героя“ III симфонии Бетховена: в нем нет коллективистического пафоса, он аморалист, индивидуалист, „сильный человек“; но его продолжают связывать тысячи нитей с романтизмом, с байронизмом, с фаустовской личностью, он вырос на дрожжах „мировой скорби“; словом—он идейно много ближе поколению Берлиоза, Листа и Вагнера, нежели представителям эпохи финансового капитала. Философски он несколько старомоден, а потому и его музыкальный портрет, при всей оригинальности звукового языка, дан в лучших традициях германского романтического симфонизма XIX в. И, разумеется, в этом его покоряющая убедительность.

IV

Минуем почти неисполняемого „Макбета“ (впрочем, давно заслуживающего возобновления),—суровое и мрачное произведение. За ним следует—„Смерть и просветление“ (соч. 24, C-moll), написанное в 1888/89 г. Литературное содержание его несложно. В бедной каморке, едва освещенной мерцающим ночником, лежит больной. Только что он отчаянно боролся со смертью. Сейчас он забылся. На стене тикают часы, как бы напоминающая о неотвратимом приближении смерти. В больном мозгу встают видения детства, проносятся отрывочные картины прожитой жизни, страданий, борьбы... В предсмертной горячке, преследуемый кошмарами, в холодном поту мечется больной на постели. Смерть избавляет от страданий, принося освобождение.

Тема—опять же распространенная в импрессионистском искусстве конца столетия. Литературные параллели ей подыскать нетрудно. Это—„Ганнеле“ Гауптмана (1893), где умирает бедная забитая девочка—дочь пьяницы каменщика; в бреду ей мерещится разверзшееся небо, ангелы, сад, Христос, который очень похож на втайне обожаемого школьного учителя. Это маленькие драмы Метерлинка, посвященные незаметному вторжению смерти,—„непрощенной гостью“. Во всех этих

произведениях сохранена сугубо натуралистическая основа—склянки с лекарствами, белые халаты сиделок, заглушенный шопот окружающих, стоны, конвульсии, запах иодоформа... И даже в конце мистический апофеоз смерти мотивируется натуралистически: предсмертными галлюцинациями.

Архитектоника симфонической поэмы Штрауса очень проста и, пожалуй, наиболее приближается к Листовской. Медленное введение на синкопах засурдиненных альтов и скрипок. Литавры отстукивают ритм. На фоне ре-бемоль-мажорных аккордов арфы тихо выплывает жалобный и нежный мотив у флейты. Проходят мелодии детства. Четыре резких двойных удара возвещают начало аллегро: на фоне тремоло скрипок в басах появляется „мотив лихорадки“; разработка его с реалистической мучительностью рисует агонию больного. В кульминационном пункте на фоне торжественного си-бемоль-мажора звучит новая тема—веры больного в конечное избавление. Снова тишина, снова тихо отстукивает свои синкопы мотив смерти, снова видения—юности, борьбы... Последние минуты агонии—наступает смерть. Подобно погребальному колоколу звучат удары там-тама. Торжественный и грандиозный апофеоз в виде свободной большой коды заканчивает симфоническую поэму.

Сила ее эмоционального воздействия заключена в мастерски разработанном переходе „от мрака к свету“—от трагического минора основной части к ослепительному мажору финала,—контрасте, несколько напоминающем аналогичный переход от скерцо к заключительной части в 5-й симфонии Бетховена.

В целом, как мы уже упоминали, „Смерть и просветление“ из всех сочинений Штрауса наиболее

приближается к Листу. И не только конструктивно, но и по идейной концепции (жизнь, как пролог смерти в „Прелюдиях“; земные страдания и посмертный апофеоз героя в „Тассо“). От Листа унаследованы и некоторые, немногочисленные впрочем, элементы риторики. Натуралистическая выписка деталей лишает эту симфоническую поэму глубины; несмотря на общую импозантность звучаний и отдельные куски великолепной музыки—„Смерть и просветление“ все же не оставляет того потрясающего впечатления, как другие произведения, посвященные теме смерти: „Реквием“ Моцарта, Патетическая симфония Чайковского, „Песнь о земле“ Малера... Штраус отыскивает язык конкретных музыкальных образов; эпоха развитого промышленного капитализма уже не может удовлетвориться романтическими клише. В „Смерти и просветлении“ эти поиски направлены в сторону буржуазного натурализма. Но решающих для Штрауса результатов обращение к натурализму не дает.

„Веселые забавы Тилья Эйленшпигеля“ (соч. 28, F-dur, 1894/95 г.г.) завоевывают для симфонической музыки новую территорию: гротеск, юмор. „Тиль“ принадлежит не только к величайшим созданиям Рихарда Штрауса, но и вообще к немногим узловым, основополагающим произведениям новейшей музыки.

Главный герой поэмы — Тиль Эйленшпигель — известный шут и проказник средневековой Германии; его похождениями полны старинные книжки. Точной сюжетной программы симфоническая поэма не имеет.

Известно, впрочем, что основными эпизодами „Тилья“ являются: его первые проказы, ссора с рыночными торговками, любовные похождения, докторский экзамен в Праге, где Тиль своим чудовищным пустословием вызывает поистине вавилонское смешение языков между филистерами-профессорами; наконец, судебное следствие, приговор и казнь через повешение.

По своему музыкальному характеру все произведение — гротеск в точном смысле слова: смесь героического и балаганно-шутовского, трагических акцентов с гомерическим хохотом. Портрет Тилья Эйленшпигеля дается двумя характерными музыкальными темами: первая излагается валторной, вторая кларнетом-пикколо; на бесчисленных пре-

вращениях, комбинациях и сдвигах этих мотивов строится стремительно несущееся к кульминационной катастрофе (казни Тилья) симфоническое действие. Развитие его полно ошеломляющих, в свое время казавшихся скандальными, контрастов. За резко диссонирующим аккордом фортиссимо, например, следует до парадоксальности простенькая полька с нарочито банальной мелодией, и т. д. Произведение обрамлено прологом и эпилогом — прекрасной и спокойной музыкой старинного, эпически-повествовательного характера, опять же контрастирующей с великолепным визгом и гвалтом средней основной части: так рассказывают причудливые и увлекательные легенды прошлого.

Формальная конструкция „Тилья“ чрезвычайно проста: это классическое рондо, в котором постоянно возвращаются — в замаскированном по-разному виде — обе основные темы. В то же время „Тиль“ — труднейшая партитура, ритмически необычайно прихотливая, требующая от оркестра особого, виртуозно-„брильянтного“ стиля игры, с ответственными соло.

„Тиль Эйленшпигель“ оказался большой победой Рихарда Штрауса. Проблема сатирической музыки была разрешена в конкретных звуковых образах. „Тиль“ стал высшим достижением буржуазного реализма в музыке Штрауса. Он вошел в историю. Масштаб его юмора сближает его с „Гаргантюа“ Рабле, с итальянскими героико-авантюриными или „макароническими“ поэмами типа Ариосто или Теофило Фоленго, с испанским „плутовским романом“. Обращение к культурно-историческим истокам немецкого бюргерства, к воинствующей литературе средневековых горожан, острине которой было направлено по адресу схоластических докторов бого-

словия и патеров — дало Штраусу в „Эйленшпигеле“ большой идеологический пафос: „Тиль“ получился необычайно полнокровным, патетическим и в то же время заразительно веселым произведением. Все инструментальные аттракционы оказались оправданными через удачно найденную повесть о герои-комических похождениях и проказах смелого шута — первого в затхлом немецком феодальном городке человека нового времени, безбожника, читающего с амвона в пасторском облачении издевательскую проповедь перед оторопевшими прихожанами, пересмешника, сохраняющего самообладание даже на виселице. *) Повторяем, „Тиль Эйленшпигель“ — гениальный опыт претворения новеллы в духе Боккаччио или плутовского романа — в музыку.

VI

„Так говорил Заратустра“ — свободная композиция по Ницше (соч. 30, 1896) показывает Рихарда Штрауса в новой роли: на этот раз он комментирует звуками не роман и не поэму, но философское произведение. Правда, знаменитая книга Ницше, излагающая одну из основных идей гениального и парадоксального мыслителя — идею сверхчеловека и его новой этики, — вовсе не догматический трактат с подразделением на параграфы: она написана поразительно ярким и образным языком; это философская поэма в прозе, перебиваемая стихотворными фрагментами.

Штраус не единственный музыкант, обратившийся к „Заратустре“: Малер в четвертой части 3-й симфонии, английский композитор Фредерик Делиус в „Литургии жизни“ также исходили из сочинения Ницше. Тем не менее, замысел Штрауса вызвал среди музыкантов и критиков бурю негодования и насмешек: острили, что в следующих произведениях он переложит на музыку „О четвероюм корне закона достаточного основания“ Шопенгауэра или какую-нибудь „Феноменологию нравственного сознания“...

Остроты сыпались не по адресу. Штраус и не думал изложить „Заратустру“ полностью. Он взял

*) Легенда о Тиле Эйленшпигеле взята Штраусом в ее немецком варианте. Еще более подчеркнута бунтарская роль Тили в фламандских сказаниях, послуживших материалом для „Уленшпигеля“ Шарля де Костера. В нем Тиль дан, как национальный герой, активный участник буржуазной революции, сражающийся с феодальной реакцией.

лишь несколько наиболее поэтических эпизодов и объединил их общей концепцией.

Вступление. Предраcсветная мгла. Органный пункт на ноте до контрфагота (педаль) и чуть слышно тремолирующих контрабасов и большого барабана Строго и сурово звучит у труб „мотив природы“. Тоника, квинта и октава от тональности до (еще неизвестно-мажорной или минорной). Вспышка всего оркестра, возрастающий грохот литавр; трубы повторяют свой мотив. Грандиозный до-мажор всего оркестра: солнце взошло. Начинается первая часть.

Она озаглавлена „Von den Hinterweltern“—„о тех, кто думает, что по ту сторону мира существует другой“. Иными словами—о религии, аскетизме, умерщвлении плоти... Благочестивой музыке в си-миноре „credo in unum Deum“ („верую в единого бога“), символически наиболее отдаленной от тональности природы—до, противостоит тема „великого желанья“, знаменующая „человеческое, слишком человеческое“. Религиозные пути сброшены: третья часть, названная „о радостях и страстях“, говорит о земных наслаждениях; музыкальное изложение принимает экстатический характер. Мотив тромбонов, напоминающий о пресыщении, о смерти, подводит нас к четвертой части „надгробной песне“. Душевно опустошенный, разочаровавшийся в чувственных наслаждениях, человек ищет утешения и ответа в науке (пятая часть—замечательная fuga, начинающаяся медленным движением контрабасов и виолончелей *divisi*). Но ни отвлеченная метафизика, ни крохоборчествующая эмпирическая наука не в состоянии удовлетворить человеческой тоски по подлинному знанию. Он отворачивается от них; Заратустра открывает ему высшую мудрость—смех: „Горё имейте сердца, мои братья!“

высоко, выше! Но не забудьте также и про ноги! Выше поднимайте ноги... а еще лучше, станьте также и на голову!... Смех возвел я в святиню: вы, высшие люди, научитесь-ка смеяться!... („Так говорил Заратустра“, IV часть, „О высших людях“). В оркестре начинается смех Заратустры—сначала серебристый и воздушный, затем все более разрастающийся, и Заратустра начинает свой танец; все вокруг движется в оргиастическом хороводе. И вот—силуэт пляшущего Заратустры начинает расплываться; он удаляется ввысь, продолжая свой танец в эфирных пространствах вселенной, и оставшийся на земле человек долго смотрит ему вслед, прислушиваясь к едва доносящимся откуда-то издали звукам танца. Бьет глубокая полночь. Противоречие между человеком и природой не разрешено. Заратустра не оставил людям разгадки мира. И на фоне светлого пятна, в котором растворился Заратустра—си-мажорного секстакарда—контрабасы и виолончели безучастно отстукивают пиццикато по прежнему таинственную тему природы в до-мажоре.

Замыслу „Заратустры“ Штрауса нельзя отказать в грандиозности. Правда, его основной образ—противопоставление величавой, загадочной в своем вечном спокойствии природы „великой тоске“ мятущегося человека—в музыке не нов; он встречается уже у великого после-бетховенского поколения мелкобуржуазных романтических композиторов—и прежде всего у Берлиоза: в пасторали из „Фантастической симфонии“, в „Гарольде в Италии“, в „Ромео“... Но Штраус нашел для этого противопоставления новые выразительные средства, конкретизировал его путем использования идеалистической символики тональностей (C-dur—природа, H-dur и h-moll—человек), и вместо абстрактного контраста

пытался показать становление человека в его разных фазах отношения к природе (религия, чувственное овладение, наука и т. д.).

Смысл всей этой идеалистической метафизики, однако, становится ясен, если мы вспомним, что из учения Ницше о сверхчеловеке империалистическая буржуазия черпала аргументы в пользу „сильной личности“, попирающей „мораль рабов“, что ницшеанский аморализм сделался классовой моралью финансовой олигархии запада и что ныне ницшеанство является одним из теоретических обоснований фашистской диктатуры.

Для Рихарда Штрауса этих лет, находящегося в поисках симфонического героя, после романтически-пылкого Дон Жуана и саркастического шута Тиля, — Заратустра был куда более близким выразителем пока еще далеко неосознанных классовых идеалов, идеалов мелкого буржуа, в будущем примыкающего к крупной европейской буржуазии. Больше того: если в уже подточенном болезнью мозгу Ницше Заратустра вставал как некое видение далекого будущего, ничего не имеющее общего с субъективно-презираемой Ницше мещанской действительностью, то у Штрауса он несравненно более реален. Его танец — не космическая пляска сфер, а эффектный, виртуозно-инструментованный венский вальс; вероятно, на нем (Заратустре) не плащ восточного мудреца, но фрак, цилиндр и монокль. Трезвый реалист, Штраус не долюбивает чересчур мистических персонажей.

Так или иначе, симфоническая поэма „Заратустра“ — одна из существеннейших вех в идеологическом развитии Рихарда Штрауса, — в подготовке капитуляции мелкого буржуа, когда-то, в далеком историческом прошлом — революционно

настроенного, — пред моралью империалистической буржуазии.

Но Штраус идет далеко не прямым путем. Элементы мелко-буржуазного бунта против действительности в нем еще не преодолены. Они отчетливо проступают в последующих симфонических поэмах — „Дон-Кихоте“ и особенно „Жизни героя“.

VII

„Дон-Кихот“ — симфонические вариации на тему рыцарского характера для большого оркестра (соч. 35, D-dur, 1897)—обычно принято считать произведением, в котором программно-натуралистические приемы Штрауса доведены до крайности, даже до абсурда. „Эта симфония означает, мне кажется“, пишет Ромэн Роллан в уже упоминавшейся статье о Штраусе, „последний предел, до которого может дойти программная музыка. Ни в одном из своих произведений Штраус не дает столько доказательств ума, остроумия и необычайной ловкости; и ни в одном из них... не затрачено столько сил впустую, ради забавы, ради музыкальной шутки, длящейся сорок пять (на самом деле—тридцать пять. И. С.) минут и требующей от автора, исполнителей и публики тяжелой работы. Из всех симфонических поэм эту труднее всего исполнить вследствие сложности, самостоятельности и фантастических причуд оркестровых партий“.

Программа поэмы как будто подтверждает выше-приведенное мнение. В интродукции Дон-Кихот показан за чтением рыцарских романов, и музыка набрасывает даже содержание их. Далее появляются две темы: одна—рыцаря печального образа, другая—его болтливого оруженосца—Санчо-Пансы. Оба отъезжают в путешествие. Следует 10 ва-

риаций: первая—битва с ветряными мельницами, вторая—победоносное сражение со стадом баранов (или, что то же—с войском царя Алифанфарона); третья—разговор между идеалистом Дон-Кихотом и узким материалистом Санчо Пансой; четвертая—схватка с толпой пилигримов; пятая—ночная стража Дон Кихота, мысленные клятвы верности Дульсинеи; шестая—встреча с деревенской девкой, которую Санчо-Панса представляет своему господину, как Дульсинею; седьмая—воображаемая поездка по воздуху на деревянном коне; восьмая—поездка на зачарованной ладье; девятая—стычка с мнимыми колдунами—двумя попиками на мулах; десятая—поединок с рыцарем белой луны; поверженный Дон-Кихот расстается с рыцарским образом жизни. Финал—последние дни Дон-Кихота в уединенном созерцании и его смерть.

Действительно, выразить чисто музыкальными средствами подобную программу представляется делом почти невозможным. Тем не менее, вопреки оценке Ромен Роллана, это удалось! Более того, несмотря на сверхнатуралистическое бляние баранов во II вариации, несмотря на „ветряную машину“—особый аппарат, долженствующий создать иллюзию головокружительной поездки по воздуху,—несмотря на экстравагантности и чисто предметные детали,—„Дон-Кихот“ получился самым лирическим произведением Штрауса. С поразительной психологической наблюдательностью очерчены обе музыкальные характеристики — „рыцарски-галантная“ тема Дон-Кихота, мечтательная и меланхолическая, порученная виолончели-соло, и оживленно болтливая, как будто топчущаяся на месте тема Санчо-Пансы, поучающего общими местами житейской мудрости; ее ведут бас-кларнет, тенор-туба

и альт-соло. Наиболее парадоксальной разработкой этих двух тем является третья вариация, где передано симфонически почти непередаваемое: диалог Дон-Кихота и Санчо, где первый вслух передается самым возвышенным мечтаниям, а второй сыплет прибаутками и поговорками. Глубоким чувством окрашена баркаролла Дон-Кихота (VIII вариация). А поразительная картина смерти Дон-Кихота, когда виолончель-соло ведет задумчивый монолог, словно размышляя об улетучившемся безумии героя, когда вновь проплывают галантно-рыцарские мотивы, и в последний раз в альтерированном виде элегически проходит словно просветленная тема гидальго из Ламанчи—все эти моменты принадлежат к самым душевным, лирическим и прекрасным у Штрауса.

Философская трактовка Дон-Кихота у Штрауса—романтико-идеалистическая. В литературе ее еще раньше защищали—А. В. Шлегель, Бутервек, Гегель, Гейне, Байрон, Тургенев, а в наши дни—известный испанский философ Мигель да Унамуньо. Дон-Кихот—это поэт, энтузиаст-утопист, благородный безумец; его трагедия—конфликт идеала и действительности. В жизни он всегда окажется побит житейским здравым смыслом сметливого Санчо-Пансы. Вот почему, несмотря на веселые авантюры, повесть о бедном рыцаре из Ламанчи—в трактовке романтиков и с ними Штрауса—произведение глубоко пессимистическое.

С этой позиции, думается нам, нетрудно понять и место „Дон-Кихота“ в идейно-творческом становлении Штрауса, и причину особого интимно-лирического характера этой симфонической поэмы. Все либеральные иллюзии, весь романтический мелкобуржуазный протест против „Джигернаутовой колесницы“ капитализма—все это ничто иное, как

политическое и моральное дон-кихотство. В этой симфонической поэме Штраус как бы оплакивает устарелый, вышедший из моды, запоздавший на целое столетие мелкобуржуазный протестантизм, в первую половину века еще породивший не мало замечательных произведений мысли и искусства; оплакивает с тем, чтобы вскоре круто повернуть вправо.

Последним проявлением мелкобуржуазного бунта—в сугубо индивидуалистической форме—будет „Жизнь героя“.

VIII

„Жизнь героя“ (соч. 40, Es-dur, 1898)—заглавие способно ввести в заблуждение. Но пусть слушатель не представляет себе „героя“ в виде легендарного богатыря в панцире с забралом, пусть не вспоминает и о собирательном герое из Третьей симфонии Бетховена. Нет, герой Штрауса одет в штатский костюм покроя 1898 г., сшитый у мюнхенского портного; несмотря на иступленный барабанный бой и вопли труб в оркестре, битва разыгрывается не на окутанных пороховым дымом полях Маренго или Аустерлица, но в концертных залах, редакциях газет, литературных кафе; в этой битве льются отнюдь не реки крови, но реки желчи и чернил...

„Жизнь героя“—единственный в своем роде автобиографический памфлет в симфонической форме.

Во время империалистической войны Маяковский написал о себе трагедию, которую так и озаглавил: „Владимир Маяковский“. „Жизнь героя“ смело могла бы носить название: „Рихард Штраус—симфоническая исповедь“. Ибо это повесть Штрауса о самом себе, о своем гении, о своих созданиях, о своих музыкальных врагах, о своей подруге, о своем презрении к непонимающей гения тупой мещанской толпе.

Замысел совершенно в духе первых футуристов. Штраус не боится упреков в саморекламе. „Я не вижу“, говорит он (правда, по поводу следующего автобиографического произведения — „Домашней симфонии“, но это дела не меняет) „почему бы мне не написать симфонии на самого себя. Я нахожу себя не менее интересным, чем Наполеон или Александр“.

„Жизнь героя“, пишет Ромэн Роллан, „необыкновенное произведение, полное героического опьянения, произведение колоссальное, странное, пошлое, высокое. Гомерический герой бьется здесь среди хихиканья тупой толпы—стада крикливых и хромых гусей“. В этой партитуре Штраус пользуется громадным оркестровым составом: четверной состав дерева, 8 валторн, 5 труб, 3 тромбона, тенор и бас-туба, 2 арфы, большой набор ударных и струнная группа (в то время, как в „Дон Жуане“, „Смерти и просветлении“—состав обычный, в „Тиле“ могут быть дополнительно введены по желанию 4 валторны и 3 трубы, в „Заратустре“—четверное дерево, 4 трубы, 2 тромбона, 2 бас-тубы и орган, в „Дон-Кихоте“ тройной состав дерева с четырьмя фаготами, 6 валторн, 3 трубы, 3 тромбона, тенор и бас-туба, с участием в составе ударных „ветряной машины“).

Первая часть „Жизни героя“ может быть озаглавлена: „Я“. Унисон валторн и виолончелей излагает стремительную, грандиозную тему, построенную на разложенном ми-бемоль-мажорном трезвучии; развитие ее, осложненное контрапунктированием нескольких побочных мотивов, принадлежит к числу наиболее вдохновенных страниц Штрауса. На общем фортиссимо tutti музыка обрывается; и вот, после генеральной паузы из оркестра начинают

ползти какие-то странные, свистящие, глумливые, шипящие, булькающие звучания, подхихкивающие, гогочущие, захлебывающиеся: это „враги“ — филистеры, мещане, тупоумные критики, ретрограды, это „желтая пресса“, встречающая музыканта-новатора улюлюканьем, бранью, издевательством. Флейта, гобой, пикколо, английский рожок перекрикивают друг друга в гротескном, какофоническом состязании; а в упрямо повторяемых пустых квинтах теноровой и басовой труб иные комментаторы слышали даже саркастические выпады венского критика Эдуарда Ганслика, врага программной музыки, жестоко полемизировавшего со Штраусом. Но непоколебимо звучит мотив героя; враги замолкают; и на фоне оркестра вкрадчиво появляется кокетливо-мечтательная мелодия скрипкисоло: это новый персонаж симфонической драмы — „подруга героя“. Начинается длинная любовная сцена: она совсем не похожа на поэтическую „Сцену у балкона“ из „Ромео“, равно, как и сама героиня нисколько не напоминает Джульетту, или хотя бы „бессмертную возлюбленную“ Бетховена: это кокетливая мюнхенская барышня, ласковая, сентиментальная, взбалмошная, порою не хуже кошки выпускающая когти, своенравная и капризная: реалистический диалог любовников, напоминающий сценку Шницлера или Германа Бара, заканчивается страстной кантиленой. Адажио кончено. Опускается ночь. Долго звучит заключительный аккорд ges-dur. Откуда-то со стороны, словно черные тараканы из углов, начинают выползать враги, со своими хроматическими пассажами. Все еще продолжает звучать торжественный ges-dur'ный аккорд. И вот — тишину нарушает пронзительная фанфара трех труб. Сны прогнаны. Вторичная фанфара — и начи-

нается битва, „самая замечательная битва, когда-нибудь изложенная в музыке! На первом исполнении в Германии я видел, как люди трепетали, слушая ее, или внезапно поднимались с мест и делали бессознательные неистовые жесты“ (Ромэн Роллан). Взволнованно бьет военный барабанчик; в иступлении ревет медь громадного оркестра; остервенелые враги сомкнутыми фалангами лезут на приступ. Баталия нарисована не только с гигантским пафосом, но и гигантским юмором: вспомни, где происходит сражение и кто в нем участвует; это — гениальное изображение „войны мышей и лягушек“ или гротескных великанов типа Морганте из итальянского комического эпоса. С грандиозным нарастанием устанавливается реприза, где экстатически-триумфально звучит тема героя. Пусть брюзжат ничем не убежденные филистеры и критики; герой с великолепным презрением поворачивает им тыл. Он „сам свой высший суд“. И здесь, с поразительной смелостью, даже дерзостью, Штраус проводит — зачастую в сложных контрапунктических комбинациях — основные музыкальные темы своих предшествовавших сочинений — „Макбета“ „Дон Жуана“, „Тила“, „Гунтрама“, „Заратустры“ и др. Это — его Маренго, Аустерлиц, Ваграм... И с гордым сознанием правоты собственного дела он замыкается в себе, отстраняясь от „мирских дел“. Апофеозом духовного одиночества героя и заканчивается эта удивительная симфония.

Ею же заканчивается и тот период творчества Штрауса, который очень условно можно назвать мелкобуржуазно-бунтарским. „Жизнь героя“ была последним, облеченным в сугубо парадоксальную, „эпатирующую буржуа“, богемно индивидуалистическую, по-футуристски крикливую форму, протек-

стом Штрауса против положения художника в капиталистическом мире. Идеализированный герой Штраусовской симфонии мог удалиться в некий идиллический оазис, чтобы отдыхать от битв и предаваться горделивому самосозерцанию. Для реального Рихарда Штрауса эта индивидуалистическая развязка была, конечно, утопией, чистейшей Robinsonадой. И Штраус капитулирует. В следующем сочинении — „Домашней симфонии“ он вновь выводит самого себя, но уже не в образе ниспровергающего святыни новатора, а в виде почтенного делового буржуа, в кругу любящего семейства.

IX

„Домашняя симфония“ („*Simphonia Domestica*“ соч. 53, F-dur, 1903 г.), программа которой многими считалась „одним из самых дерзких вызовов, брошенных вкусу и здравому смыслу“, по существу является одним из наиболее классически-уравновешенных произведений Штрауса. В ней нет ничего ни от воинствующего задора и полемического темперамента „Жизни героя“, ни тем более того „музыкального паясничания“, „декадентского излома“ и „позерства“, что приписывали Штраусу недоброжелатели. По своеобразному юмору, по общему психологическому колориту, атмосфере „домашнего уюта“, она напоминает великих венских классиков. В „Доместике“ Штраус, — как это ни парадоксально звучит — становится Гайдном XX века.

Симфония распадается на 4 части: в первой — излагаются три темы мужа, тема жены и тема ребенка. Скерцо изображает родительское счастье, игры ребенка и колыбельную, почти цитатно заимствованную из одной „песни без слов“ Мендельсона. Часы бьют семь вечера. Третья часть — адажио: вечерний сумрак, отдых, ночная любовная сцена, сны. Часы бьют семь утра. Финал: пробуждение; супружеская ссора. Примирение и радостный конец. Такова программа.

В „Доместике“ Штраус обрел своего героя. Это — не титан, не Чайльд-Гарольд, не сверхчеловек и не литературный „вечный образ“. Это — обычный деловой человек, „честный буржуа“, добрый семьянин, чья жизнь размеренно течет по часам (и бой часов, порученный Glockenspielу, играет в симфонии глубоко символическую роль). Его темы чрезвычайно далеки от той необузданной, гениальной полетности, которая характеризовала главную фигуру „Жизни героя“; наоборот, в них подчеркивается деловитость, озабоченность, некоторая сентиментальность и вспыльчивость; они нарочито прозаичны — и Штраус очерчивает их с большой психологической проницательностью и чуть ли не Марк-Твеновским юмором. С таким же юмором, хотя и любовно, обрисована „жена“, — ставшая солидной дамой и матерью семейства легкомысленная подруга из „Жизни героя“. Совсем чудесно охарактеризован ребенок — идилически нежной мелодией, порученной *oboe d'amore*. Не без символики выбраны тональности: „муж“ F-dur, „жена“ — H-dur, „ребенок“ — D-dur. Есть курьезные, эксцентрические эпизоды. С громким визгом (трели деревянных и засурдиненные трубы в кварт-секстаккорде Fis-dur) появляется ребенок; тетушки судачат — „весь в папу“ (мотив отца у засурдиненных труб); дядюшки возражают — „весь в маму“ (тема матери у засурдиненных валторн и тромбонов). Весело сделана двойная fuga, изображающая семейную сцену — ссору супругов.

Конструктивно „Домашняя симфония“, как и „Жизнь героя“, сделана по образцу Es-dur'ного концерта или h-moll'ной сонаты Листа: одностанная форма, в состав которой введены и скерцо, и адажио, и финал. Иными словами, перед нами сонат-

ная форма, вобравшая внутрь себя все обычные части симфонии.

Вернемся к содержанию „Доместики“. Апофеоз семьи или издевательство? Обилие сочных юмористических деталей дает возможность заподозрить последнее. Однако, это категорически неверно, и сам Штраус заверяет, что он хотел воспеть святость семьи и отцовства. И финал симфонии звучит торжественно и патетично. Пора дерзаний и относительного „бунтарства“ кончилась. Отныне Штраус — певец семьи, быта, героизма „малых дел“. Весь его гигантский талант брошен на опоэтизирование рядового буржуа и его домашнего очага. „Доместика“ — замечательная идиллия или эклога, с тою только разницей, что перед нами не пастушеская Аркадия, а бель-этаж столичного дома. Протестовавший против действительности мелкий буржуа нашел себе место в капиталистическом строе и становится его апологетом. В этом классовый смысл „Доместики“.

„Домашней симфонией“, собственно говоря, заканчивается цикл симфонических поэм Рихарда Штрауса. Лишь через двенадцать лет — во время империалистической войны — Штраус возвращается к большой инструментальной композиции в „Альпийской симфонии“ (1915). Это пастораль, где с кинематографической быстротой сменяются эпизоды — восход солнца, восхождение на гору, экскурсия через лес, через покрытые цветами лужайки, к водопаду, и дальше, по зарослям и узеньким тропинкам, минуя глетчер — на вершину горы. Природа дана через восприятие не восторженного поклонника Руссо (что имело место в „Пасторальной“ Бетховена), но современного спортсмена-альпиниста. Все это сделано с присущим Штраусу поразительным оркестровым мастерством, с изобилием тончайших инструментальных деталей. Лучшее в симфонии — динамический контраст дня и ночи. Однако, к общей музыкально-философской характеристике Штрауса „Альпийская симфония“ ничего нового не прибавляет.

Тем самым наш краткий очерк закончен. Он не претендует ни на полноту характеристики Штрауса-симфониста, ни, тем более, — на мало-мальски исчерпывающий анализ его произведений. Мы пытались лишь в самых общих контурах очертить идеологи-

ческую кривую Штрауса, его путь мелкого буржуа, сначала протестующего против капиталистической действительности с богемно-индивидуалистических позиций, а затем — через нищезанятость — капитулирующего перед империалистической буржуазией и вступающего в ряды ее художников. В „Саломее“, „Кавалере роз“, „Ариадне на Наксосе“ — Штраус — модный буржуазный композитор, кумир рантье и снобов. Еще позже — в наши дни — он последовательно связывает свою судьбу и остаток своих дней с судьбами фашистской Германии.

В идеологическом пути Штрауса нет ничего особенного. Перед нами типичный частный случай процесса дифференциации мелкой буржуазии, который все более ускоряется в связи с обострением противоречий внутри империалистических стран, с фашизацией буржуазии и т. д. В процессе этой дифференциации Штраус повернул вправо.

И тем не менее, мы отнюдь не собираемся отказать от симфонического наследия Штрауса, изгонять его из концертного репертуара и т. д. Во-первых, потому, что Штраус остается первоклассным мастером, величайшим — наряду со Стравинским — из ныне здравствующих композиторов Запада, владеющим оркестром с феноменальной виртуозностью. Во-вторых — потому, что из всех западных композиторов эпохи империализма Штраус больше нежели кто другой, нежели Дебюсси или Рeger, связан с традициями буржуазного реализма; правда, часто он сбивается на натуралистическую звукопись; реалистические элементы у него почти всегда перемешаны с импрессионистскими и символическими; и все-таки, в „Тиле Эйленшпигеле“, в „Жизни героя“, в „Доместике“ реалистические образы даны с большой художественной убедитель-

тельностью. И, — наконец, — потому, что симфонические поэмы Рихарда Штрауса с поразительной яркостью раскрывают перед нами последние этапы идеологической драмы „молодого человека XIX столетия“, вместе с крушением мелкобуржуазных иллюзий теряющего и последние остатки, если не революционного, то протестантского пафоса, — и через ницшеанство, через мистицизм и символизм, через божественный анархизм приходящего к служению империалистической буржуазии.

В изображении этого процесса внутреннего загнивания мелкобуржуазного гуманизма и мелкобуржуазного бунтарства в эпоху империализма и заключается в последнем счете глубокий социально-философский смысл гениальных симфонических драм Рихарда Штрауса.



СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
I. Рихард Штраус и музыкальное наследие эпохи империализма	3
II. Штраус и европейский симфонизм	6
III. „Дон Жуан“ (1887—1888)	10
IV. „Смерть и просветление“ (1888—1889)	13
V. „Веселые забавы Тилия Эйленшпигеля“ (1894—1895)	16
VI. „Так говорил Заратустра“ (1896)	19
VII. „Дон Кихот“ (1897)	24
VIII. „Жизнь героя“ (1898)	28
IX. „Домашняя симфония“ (1909)	33
X. Заключение	36