

История музыки

Научная статья

УДК 782, 78.04

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-028-047>

EDN BWTYFP



Музыкальная риторика Рихарда Штрауса: к постановке проблемы

Наталья Олеговна Власова^{1,2}

¹Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация,
✉ natagraphia@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-2612-4450>

²Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация



Аннотация. Едва ли не главная особенность Рихарда Штрауса как композитора — его несравненный дар музыкальной характеристики. Передать в звуках он мог буквально все: как вещи материальные и конкретные, так и отвлеченные представления и понятия. Повышенное внимание к деталям текста, сценических ситуаций, поведения того или иного персонажа обуславливает особую подвижность музыкального изложения в его оперных партитурах. Эта особенность объясняет сильные стилистические контрасты между отдельными музыкально-театральными произведениями в зависимости от сюжета и избранного модуса его воплощения. С учетом возникавших задач в каждом произведении Штраус всякий раз создавал специфический тезаурус музыкальных средств — своего рода характеристических фигур. Сам композитор говорил в этой связи о «звуковых символах» (*Tonsymbole*), к которым относил рисунок мелодической линии, характерный мотив, особое ритмическое движение в своеобразном тембре

и другие элементы музыкального изложения. При этом он мог свободно обращаться и к уже существующему музыкально-историческому материалу, содержащему определенные смысловые коннотации (цитаты, стилистика письма, топосы, жанры, композиционные техники и т. п.). В числе характеристических средств, к которым прибегал Штраус, мы выделяем: 1) звукоизобразительные приемы, 2) лейтмотивы, 3) тональность, 4) цитаты (как из чужих, так и из собственных сочинений), 5) жанр, 6) тип письма, 7) стиль. В статье проводится аналогия между методами музыкальной характеристики Штрауса и использованием музыкально-риторических фигур в эпоху барокко. Однако если риторические фигуры отсылали к области типизированного содержания, то Штраус создает арсенал особых характеристических средств для каждого конкретного произведения. Музыкальные «эмблемы», имевшие раньше общезначимый характер, приобретают характер сугубо авторский и требуют индивидуальной дешифровки.

Ключевые слова: Рихард Штраус, оперное творчество, средства музыкальной характеристики, звукоизобразительность, музыкально-риторические фигуры

Для цитирования: Власова Н. О. Музыкальная риторика Рихарда Штрауса: к постановке проблемы // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 28–47. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-028-047>

History of Music

Original article

The Musical Rhetoric of Richard Strauss: Towards Setting the Problem

Natalia O. Vlasova^{1,2}

¹Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russian Federation,

✉ natagraphia@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-2612-4450>

²State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation

Abstract. Perhaps the main particular feature of Richard Strauss as a composer is his incomparable gift for musical characterization. He was able to convey literally everything in sounds: both material and concrete things, as well as all sorts of abstract ideas and concepts. An increased attention to the details of the musical text, stage-related situations, and the behavior of various protagonist determines the special mobility and lability of musical presentation in the composer's opera scores. In his work as a whole, this characteristic feature explains the strong stylistic contrasts between particular musical-theatrical works, depending on the plotline and the chosen mode of its implementation. Taking into account the challenges that arose in each work, Strauss each time created a specific thesaurus of musical means — the particular characteristic figures. The composer himself spoke in this regard about “sound symbols” (*Tonsymbole*), to which he pertained the design of the melodic line, the characteristic motive, the special rhythmic motion within the confines of a unique timbre, and other elements of musical presentation. At the same time, he could freely turn to already existing musical-historical material containing certain semantic connotations (musical quotations, particular musical styles, topoi, genres, compositional techniques, etc.). Among the characteristic means that Strauss resorted to, the following must be highlighted 1) word-painting (*Tonmalerei*), 2) leitmotifs, 3) the respective tonality, 4) musical quotations (borrowed from other composers' works and from his own), 5) genre, 6) the compositional method, 7) style. The article draws an analogy between Strauss's methods of musical characterization

and the use of musical and rhetorical figures in the Baroque era. However, if the rhetorical figures refer to the area of typified content, it follows that Strauss creates an arsenal of special characteristic means for each specific work. The musical “emblems”, which previously possessed a universally significant character, acquire purely authorial traits and require individual decoding.

Keywords: Richard Strauss, opera, means of musical characterization, word-painting (*Tonmalerei*), musical-rhetorical figures

For citation: Vlasova, N. O. (2024). The Musical Rhetoric of Richard Strauss: Towards Setting the Problem. *Contemporary Musicology*, 8(2), 28–47. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-028-047>

Введение

Рихард Штраус был наделен удивительным даром музыкальной характеристики в самом широком смысле слова. Это едва ли не главное свойство его таланта. Передать в звуках он мог буквально все: как любые конкретные, осязаемые явления (блеяние овец, любовные утехи, струящуюся воду, восход солнца и т. д.), так и отвлеченные и обобщенные понятия, отраженные в названиях произведений (симфоническая поэма «Смерть и просветление») или в ремарках внутри партитуры («О великом томлении», «О науке» и других в симфонической поэме «Так говорил Заратустра»). Как он сам однажды сказал, «кто хочет стать настоящим музыкантом, тот должен уметь сочинять музыку даже к меню»¹.

В наибольшей степени это свойство дарования Штрауса раскрылось в опере — главном жанре его творчества, к которому он пришел зрелым мастером, имея за плечами богатый и успешный опыт создания симфонических поэм. Уже в них он в полной мере отточил свое искусство индивидуализации, создавая инструментальные повествования о литературных героях (Макбет, Дон Жуан, Дон Кихот, Тиль Уленшпигель), воплощая личный экзистенциальный опыт («Жизнь героя», «Домашняя симфония», «Альпийская симфония»). При этом он руководствовался убеждением, что чистые формы абсолютной музыки себя исчерпали, и чтобы получить новую жизнь, должны быть одухотворены «поэтической идеей» — особым замыслом, который проявляет себя на композиционном уровне.

...У Бетховена сонатная форма расширилась до предела — у Антона Брукнера <...> она фактически разрушилась, особенно в финалах — а у его эпигонов и особенно у Брамса стала пустой оболочкой, где удобно размещаются гансликовские

¹ Цит. по: Цвейг С. Вчерашний мир: Воспоминания европейца. М.: Вагриус, 2004. С. 295.

звуковые клише, для создания которых требуется совсем немного фантазии и мало личного творческого участия. Отсюда у Брамса и Брукнера столько пустословия, особенно в переходных разделах. Новые мысли должны искать себе новые формы — этот основной листовский принцип в построении симфонических сочинений, где поэтическая идея действительно одновременно становится и формообразующим элементом, стал для меня <...> путеводной нитью в моих собственных симфонических произведениях².

В операх Штрауса «поэтическая идея» получила новые стимулы для реализации, а характеристический дар композитора — новые возможности для применения. Для его оперных партитур типично повышенное внимание к деталям текста, сценических ситуаций, поведения того или иного персонажа. Сам композитор, который не раз давал на удивление трезвые, объективные оценки собственного творчества, отмечал у себя «скверную склонность к переизбытку характеристических деталей» (письмо Штрауса к К. Краусу от 7 сентября 1940 г.)³. Это обуславливает особую подвижность, лабильность музыкального письма. Если сравнить его с вагнеровским — а именно оперы Вагнера были той вершиной, на которую композитор ориентировался и которую при этом стремился обойти, — то становится очевидно, что изложению Штрауса свойственны фрагментарность, дробность, нервозность, сильно отличающие его от величественного тока вагнеровских партитур. Меняется тактовый размер, цепляются друг за друга краткие частицы лейтмотивов, сами по себе очень переменчивые и разбросанные по разным оркестровым инструментам и группам, быстрые нарастания-«вспышки» сменяются спадами, используются звукоизобразительные приемы, внедряются цитаты, сопоставляется стилистически контрастный материал.

Tonsymbole и музыкальная риторика

В связи со способностью композитора «выразить особое чувство, непосредственно обращаясь к слушателю», Штраус говорил о «звуковых симво-

² Strauss R. Aus meinen Jugend- und Lehrjahren // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 252–253. Говоря о главном факторе тематических видоизменений в программной музыке, Лист тоже использовал понятие «поэтическая идея» (*poetischer Gedanke*): «В программной музыке повторение, вариации, изменения и модуляции мотивов обусловлены их отношением к поэтической идее. Здесь одна тема более не вызывает другую <...>. Хотя и не оставляемые без внимания полностью, все чисто музыкальные соображения подчинены делу раскрытия предмета сочинения. Соответственно, предмет и его действия в данном симфоническом жанре требуют обращения, выходящего за рамки чисто технической работы с музыкальным материалом» («Берлиоз и его симфония “Гарольд”», 1855 — эссе, в котором Лист впервые использовал понятие «программная музыка». Цит. по: Бондс М. Э. Абсолютная музыка: история идеи / пер. с англ. А. Рондарева. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. С. 292. Штраус использует похожее выражение: *poetische* (или *dichterische*) *Idee*.

³ Richard Strauss — Clemens Krauss. Briefwechsel: Gesamtausgabe / hg. von G. Brosche. Tutzing: Hans Schneider, 1997. S. 362.

лах» (*Tonsymbole*). К ним он относил «в первую очередь мелодическое ведение линий (рисунок), характерный мотив, особое ритмическое движение в своеобразном звучании (тембре): отдельного инструмента или его сочетания с другими», а также, применительно к Вагнеру, — лейтмотивы, «непосредственно освещающие выражение ощущений, страстей» и рельефно «доносящие их до слуха и восприятия зрителя и слушателя»⁴. Штраус приводит множество примеров *Tonsymbole* из музыки от Бетховена до Дебюсси и заканчивает собственными операми. Его «звуковые символы» — это агенты поэтической идеи, композиционные инструменты ее музыкального претворения в конкретном сочинении.

Можно усмотреть известную аналогию между композиционными принципами Штрауса, воплощающего «поэтическую идею» при помощи арсенала особых методов и средств, и музыкантов конца «риторической эпохи»⁵, которые также использовали комплекс специфических «говорящих» приемов для того, чтобы внятно донести до слушателя через музыку определенное духовное послание. Как писал Александр Викторович Михайлов (опиравшийся на историка литературы Александра Николаевича Веселовского), риторическая эпоха имела дело с типизированными средствами, с «готовым словом» [1, с. 135]. Музыкально-риторические фигуры — выделяющиеся на фоне контекста средства выразительности — использовались в музыке XVI–XVIII веков в качестве аналога риторических приемов в словесной речи. Это были «украшения музыки» [2, S. 54], служившие звуковым соответствием или отдельных слов (*Verba*), или выражаемого аффекта в целом (*Res*). Несмотря на то, что какого-либо единого словаря музыкально-риторических фигур не существовало, а теоретики XVII–XVIII веков по-разному трактовали и классифицировали их, опираясь на музыкальную практику своего времени⁶, показательна сама тенденция к типизации, кодификации. Характеризуя поэтику эпохи барокко, Михайлов констатирует: «Мир выстраивается как громадный каталог всего содержащегося в нем» [1, с. 131].

Под музыкально-риторическими фигурами понимались не только отдельные обороты, но и конструктивные приемы, способы письма. Так, полифоническое изложение наряду с другими видами письма и голосоведения

⁴ Strauss R. Späte Aufzeichnungen / hg. von M. Beyer, J. May und W. Werbeck. Mainz u. a.: Schott, 2016. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft; Bd. 21). S. 222.

⁵ Мы используем здесь понятие А. В. Михайлова, который трактует риторику широко, как принцип, формировавший «тип культуры» на протяжении более чем двух тысячелетий начиная с Античности и до конца XVIII века: «В этом обобщенном смысле риторика <...> определяла суть взаимоотношений между автором, действительностью (миром) и текстом (произведением), и в эпоху барокко она вступила в свою финальную фазу, обретя <...> цельность и системность» [1, с. 132].

⁶ Обширный список немецкоязычных музыкально-теоретических источников, послуживших основой *Figurenlehre*, приведен в статье [3, с. 52–55].

ния в теоретических работах XVII века нередко трактовалось в категориях *Figurenlehre*⁷.

Кардинальное отличие Штрауса состоит в том, что его слово не «готовое», а всякий раз придумывается заново. Но и идеи, которые он воплощает, не общезначимые, имеющие отношение к самым основам человеческого бытия, а сугубо индивидуальные, частные и оттого очень разнообразные. В этом смысле он выступает типичным художником постриторической эпохи, чей метод Михайлов определял так:

Каждый большой реалист XIX века сам создает свою особенную риторику (искусство правильно пользоваться словом), чтобы затем следовать ей <...>. Реалист создает, исходя из жизненного опыта и знания художественной традиции, свою особую систему выразительных средств, некоего рода соответствие прежней «риторике», рассыпавшейся в XIX веке как целое, как механизм... [4, с. 34, 35]⁸.

Отметим, что в музыковедении уже предпринимались попытки исследовать проявления музыкальной риторики в XIX веке и позже. Однако, как правило, в подобных случаях речь идет не о какой-либо индивидуальной риторике, а об использовании отдельных музыкально-риторических фигур с их устоявшейся семантикой как позднем следе барочной композиторской практики⁹. В таком ключе, например, изучает риторические фигуры у Вагнера Хартмут Кронес¹⁰.

Индивидуальная музыкальная риторика Штрауса и ее приемы

Попробуем обобщить и систематизировать ту «особенную риторику», которую создает Штраус в своих операх, переводя в музыкальную плоскость драматическое действие на сцене. Мы будем двигаться от более простого и конкретного к более сложному и общему.

⁷ См., в частности: *Захарова О. И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. С. 24–25; *Krones H.* Musik und Rhetorik // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von F. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe / hg. von L. Finscher. Sachteil. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1997. Bd. 6: Meißen — Musique concrete. S. 828*; о риторических фигурах у И. Бурмейстера: *Heffter M.* *Figurenlehre nach Joachim Burmeister*. URL: <http://figuren.moritz-heffter.de/index.php/die-figuren> (accessed 16.05.2024).

⁸ «Реализм» для А. В. Михайлова, применительно к литературному творчеству, в этом контексте служит собирательным определением эпохи, сменившей длительный период господства риторики как типа культуры.

⁹ Целый ряд подобных аналитических работ, относящихся к творчеству Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Вольфа, приводит в своей статье А. А. Мальцева [5, с. 158].

¹⁰ *Krones H.* *Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache // Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung / hg. von H. Loos. Beucha; Markleeberg: Sax, 2013. S. 151–163.*

Звукоизобразительные приемы (живописание звуками визуальных образов или подражание голосам природы). Например, когда Кормилица в «Женщине без тени» с ненавистью говорит о людях «кишащие как угри, кричащие как орлы» (*Wimmelnd wie Aale, schreiend wie Adler*), то ее слова отражаются в оркестре сначала извивающейся линией фагота и английского рожка («угри»), а далее пронзительными форшлагами у флейты *piccolo*, высоких гобоев и кларнета *in Es* («орлы», см. Пример 1). Отметим, что эти форшлагги в точно таком тембровом оформлении и всегда на одной и той же высоте характеризуют в партитуре также другого представителя пернатых хищников — охотничьего Сокола, персонажа этой оперы. Фактически «орлы» изображаются при помощи лейтмотива Сокола, и для слушателя связь возникает совершенно конкретная и однозначная. Это пример того, как музыка у Штрауса

может последовательно иллюстрировать отдельные слова текста. Однако такие случаи у него сравнительно редки.

Лейтмотивы у Штрауса не имеют такого всеобъемлющего значения, как у Вагнера. Обычно их немного, и они относятся к конкретным персонажам, многогранно передавая их характер, темперамент, развитие по ходу действия, даже физические повадки — то есть создавая музыкальными средствами драматический образ. Например, в «Кавалере розы» юного порывистого Октавиана, переживающего на протяжении оперы бурю эмоций, характеризует один-единственный лейтмотив, чьи преобразования воплощают все эти эмоциональные (и физические — переодевание в горничную) смены.

В данном случае возникает отчетливая аналогия с методом монотематической трансформации у Листа — например, в его симфонии «Фауст», где темы

104

kl. Fl.

I. II.

3 gr. Fl.

III.

2 Hob.

engl. Horn

Es. Clar.

2 B. Clar.

Basseth.

Baßcl. (B)

I.

3 Fag.

II. III.

Hörner (F) m.D.

I. II.

Tromp. (C)

III.

I. III. Pos.

1. Trommel

Die Frau

104

Amme

Wim - melnd wie Aa - le, schrei - end wie Ad - ler,

Пример 1. Р. Штраус. «Женщина без тени»,
III действие, ц. 104

Мефистофеля в III части пародируют темы Фауста из I части. Дополнительный довод в пользу сближения композиционных процедур у обоих композиторов — особенность тематической работы, отмеченная Дальхаусом у Листа, но в равной мере свойственная и Штраусу:

По технике листовская трансформация резко отлична от тематической работы в духе Гайдна и Бетховена; наиболее явно благодаря тому, что трансформация, говоря формульно, заключается в ритмической варианности при идентичности диастематики, а тематическая работа, напротив, в вариабельности диастематики при ритмической идентичности [6, с. 269].

Однако при неоспоримой близости метода цель таких трансформаций у Листа и Штрауса различна. Если Лист подобным образом доносит концептуальную мысль о том, что Мефистофель — воплощение темных сторон личности Фауста и в каком-то смысле — его двойник, то Штраусу тематические трансформации нужны для рельефной драматургической характеристики своего персонажа — пылкого, переменчивого, быстро переходящего от восторга к унынию, от самоуверенности к ревности, от упоения к обиде.

В отличие от Октавиана Барон фон Окс — герой более зрелый и более сложный, разные стороны его личности передаются разными лейтмотивами. Барона, представителя старой аристократии, при первом появлении у Маршалыши сопровождает мотив «французского реверанса», чьи мелкие длительности и замысловатый рисунок на фоне солидных размеренных басов зримо передают полный достоинства церемонный поклон с расшаркиванием (см. *Пример 2*, обратим внимание на тональность *C-dur*, в которой впервые появляется Барон):

102 Metr. ♩ = 72. (zu Octavian)

Baron. Gnaden. Par-don

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two systems. The top system is for the vocal part, labeled 'Baron.' and includes the lyrics 'Gnaden.' and 'Par-don'. The bottom system is for the piano accompaniment, showing the right and left hand staves. The tempo is marked as 102 Metr. ♩ = 72. The key signature is C major. The score includes a rehearsal mark '(zu Octavian)'.

Пример 2. Р. Штраус. «Кавалер розы», I действие, ц. 102

Еще один пример, показывающий, как могут меняться лейтмотивы Штрауса, — из «Саломеи». В кульминационном эпизоде оперы — в момент поцелуя Саломеи — на фоне дрожащих трелей и тремоло одновременно звучат два ее главных лейтмотива, разнесенные на противоположные края ор-

кестрового диапазона. В верхнем регистре хорошо слышен лейтмотив страсти Саломеи, появившийся, когда она увидела Иоканаана, услышала его речи и почувствовала непреодолимое вожделение к нему (сцена 3, цифра 76). Второй лейтмотив — ее главная тема, открывающая оперу: минорное трезвучие *cis-moll* с опеванием V ступени. Здесь он почти неузнаваем: все его звуки собраны в вертикаль, так что возникает темное пятно в басах. Тем не менее это именно он: минорное трезвучие с двумя вспомогательными тонами к V ступени, причем на исходной высоте (*cis-moll*), но данное в виде аккорда-сонора. Таким впечатляющим образом воплотился в партитуре этот роковой поцелуй (Пример 3).



Пример 3. Р. Штраус. «Саломея», сцена 4, ц. 355

На то, что этот аккорд является вертикализацией лейтмотива Саломеи, обратила внимание Тетис Карпентер [7, р. 101–102]. Она же обнаружила идентичность этого созвучия с тем, что появляется в монологе Саломеи чуть ранее, на слове «смерть» (*des Todes*, такт 4 после цифры 350). Генеалогия этого аккорда окончательно проясняется благодаря его высотному положению на *cis*, а также последующему проведению соответствующего лейтмотива в привычном, «развернутом» виде на той же высоте (такт 2 после цифры 359, вторые скрипки).

Тональности, наделенные у Штрауса определенной семантикой, — очень важное средство характеристики. Тональные структуры в его партитурах (как на уровне архитектоники, так и на уровне отдельных выразительных приемов) неизменно служат объектом пристального внимания и сферой все новых открытий для исследователей его творчества¹¹. Уже сами по себе они многое говорят о персонажах, о ситуации, о господствующем аффекте. Например,

¹¹ Первые работы на данную тему появились еще при жизни Штрауса, см., например, диссертацию и основанную на ней статью Эдмунда Вахтена: *Wachten E. Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1934. Jg. 16. N. 5–6. S. 257–274*. Впоследствии об этом на разном материале и с разной степенью подробности писали В. Шу (*Schuh W. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Legende und Wirklichkeit / hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: Carl Hanser Verlag, 1964*), К. Вильгельм (*Wilhelm K. Richard Strauss persönlich: eine Bildbiographie. München: Kindler Verlag, 1984*), Б. Эдельман (*Edelmann B. Tonart als Impuls für das Strauss'sche Komponieren // Musik und Theater im "Rosenkavalier" von Richard Strauss / hg. von R. Schlötterer u. a. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985. S. 61–97*), А. Кех (*Kech A. Musikalische Verwandlung in den Hoffmannsthal-Opern von Richard Strauss. München: Allitera Verlag, 2015*) и др. См. также нашу статью [8]. И. С. Стогний отмечает в «Женщине без тени» использование тональности *D-dur* для характеристики дома Барака [9, с. 494].

E-dur для Штрауса — тональность любовной страсти, эротических переживаний (хрестоматийные примеры — «Кавалер розы», симфоническая поэма «Дон Жуан»); *F-dur* грубовато-простоват (это тональность Эгиста в «Электре», неуклюжего увальня Барака в «Женщине без тени», а также главная тональность симфонической поэмы «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля»), *G-dur* служит для передачи наивных, чистых помыслов и чувств (в «Кавалере розы» это тональность Софи и заключительного дуэта Октавиана и Софи, написанного по образу и подобию дуэта Памины и Папагено из финала I действия «Волшебной флейты») и т. д.

Увеличение числа диэзов при ключе в мажоре, как правило, коррелирует с нарастанием страсти (экстаз Саломеи, обращающейся к голове Иоканаана, настойчиво подчеркивается возвращением *Cis-dur*, цифры 333, 348, 359). Увеличение числа бемолей в сочетании с низкой минорной терцией — со смертью (*es-moll* в сцене казни Иоканаана, «Саломея», такт 3 после цифры 304 и далее; в момент смерти Электры, «Электра», цифра 261a).



Пример 4. Р. Штраус. «Кавалер розы»,
I действие, тт. 5–6 после ц. 89

Тональность может быть обозначена одним лишь тоническим аккордом. В «Кавалере розы» трезвучие *C-dur*, сопровождающее тревожно-вопросительную реплику Маршалши, представляет Барона еще до того, как он впервые появится на сцене (Пример 4).

По сути, тональность в таких случаях начинает выполнять лейтмотивные функции. Поэтому неудивительно, что иногда лейтмотив звучит только

в определенной тональности, «срастается» с ней. Примером может служить лейтмотив властителя духов Кайкобада из «Женщины без тени», открывающий эту партитуру: он неизменно проводится в *as-moll* (Пример 5).

Отметим, что сама эта редкая тональность, в которой понижены все диатонические ступени, красноречиво характеризует могущественного повелителя духов, чье царство простирается глубоко под поверхностью земли — в подземном храме, пещерах, подземельях и т. п.

Тональная семантика у Штрауса выражена очень определенно, хотя проводить здесь каталогизацию было бы, конечно, упрощением. Она опирается на целую традицию тональной экзегетики

Langsam und schwer



Пример 5. Р. Штраус.
«Женщина без тени»,
начало, лейтмотив Кайкобада

в музыкальной науке, начало которой в «риторическую эпоху» положил Иоганн Маттезон (1713), опиравшийся на этическое толкование ладов у древних¹², а развил Кристиан Фридрих Даниель Шубарт¹³. Несмотря на то что толкование тональностей и не относилось к *Figurenlehre* как таковому, поскольку тональность как явление сформировалась позже, они наделялись «говорящими» смыслами и их, как и фигуры, пытались систематизировать и классифицировать как носителей определенных аффектов.

Цитаты и автоцитаты Штраус применяет для дополнительной смысловой конкретизации, отсылая при этом к определенному музыкально-историческому контексту и сложившемуся восприятию отдельных произведений. Например, в ранней опере-памфлете «Погасшие огни» (1901), направленной против закоснелости родного Мюнхена, Штраус обличает добрых мюнхенцев при помощи цитат из Вагнера. Главный герой оперы Кунрад упрекает горожан в том, что они изгнали из города его учителя майстера Райхарта, который мешал им спокойно жить. Под майстером Райхартом на самом деле подразумевается Вагнер, на что указывают две цитаты в монологе Кунрада: лейтмотив Валгаллы на словах «повелитель духов» (*Herrscher der Geister*, такт 2 до цифры 181), в подчеркнуто вагнеровском звучании у торжественного хора медных духовых, и лейтмотив Летучего Голландца, звучащий на словах о смелости майстера Райхарта, отвергнутого местными обывателями (*Sein Wagen kam all zu gewagt Euch vor*, такт 3 после цифры 185). Цитаты в данном случае проясняют содержание оперы в целом: ее биографический (относящийся к Вагнеру) и автобиографический (относящийся к Штраусу как преемнику Вагнера) подтекст.

Другая цитата из Вагнера — в опере «Интермеццо», «бюргерской комедии» на автобиографическом материале, — имеет прямое отношение к эстетике Штрауса, его иерархии музыкальных ценностей. В одной из сцен оперы капельмейстер Роберт Шторх (*alter ego* композитора) после репетиции присоединяется к дружеской компании, чтобы поиграть в скат (любимую карточную игру Штрауса). «Ах, партейка в скат — наслаждение, единственное отдохновение после музыки!» — восклицает он умиротворенно. На слове «музыка» появляется хрестоматийно известный Тристан-аккорд — в том же регистре, том же изложении и тех же тембрах, что и в первых тактах великой вагнеровской партитуры. Смысл здесь прозрачен: вот что значит «музыка» для Штрауса (*Пример 6*):

¹² *Mattheson J.* Das neu eröffnete Orchester. Hamburg: Benjamin Schillers Witwe im Thum, 1713. S. 231–253.

¹³ *Schubart Ch. F. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / hg. von L. Schubart. Wien: J. V. Degen, 1806. S. 377–382.

wieder gemächlich

2 Fl. *a²*

2 Ob. *I.*

2 B Klar.

2 Fag. *sf*

Robert *(behaglich)*
Ach, so ein Skät-chen ist ein Ge-nuß, die ein-zi-ge Er-ho-lung nach Mu-sik!

Kommerzienrat *(spottend)*
Be-

wieder gemächlich

I. Viol.

II. Viol.

Br. *sm*

Celli

Ktrb. Solo

Пример 6. Р. Штраус. «Интермеццо», II действие, тт. 2–5 после ц. 12

Как видно из этих примеров, цитаты выполняют важную комментирующую функцию — наподобие той, которую у самого Вагнера выполняли лейтмотивы. Спектр цитат у Штрауса достаточно широк: это не только Вагнер, но и Моцарт, Вебер, Гуно, Верди и даже забытый ныне Виктор Несслер. Неизменно такие вкрапления добавляют смысловые обертоны в музыкальное живописание той или иной ситуации.

Характеристика при помощи жанра — случай у Штрауса сравнительно редкий, но представленный по крайней мере в одной из его опер — «Кавалере розы», причем дважды. Во-первых, это тарантелла, рисующая итальянских интриганов, героев второстепенных, поэтому присутствие этого танца в опере очень ограничено. Во-вторых, это венский вальс времен его «золотого века» — династии Штраусов. Он пронизывает «Кавалера розы» от начала и до конца и становится важнейшим музыкальным символом оперы. Вальс в «Кавалере розы» играет двоякую роль. С одной стороны, он характеризует любвеобильного Барона (появления вальса, как правило, связаны с его амурными похождениями и даже просто с его присутствием на сцене) и воплощает чувственность, гедонистическое, жовиальное отношение к жизни. С другой сто-

роны, вальс наилучшим образом характеризует Вену — не как реальный город «первых лет царствования императрицы Марии Терезии» (согласно ремарке в партитуре), а как некое идеальное, объединяющее разные исторические эпохи место действия. В результате в партитуре Штрауса начинает звучать образ города — «столицы вальса»¹⁴, и тем самым сама Вена входит в эту партитуру как едва ли не главный персонаж. «Никто не обращает внимания, что в терезианское время вальс был невозможен <...>, — заметил позже Штраус в разговоре с дирижером Гансом Сваровским. — А атмосфера возникает, и в наилучшем виде!»¹⁵.

Характеристические функции у Штрауса может выполнять определенный *тип письма*, прежде всего имитационный. Пародийной фугой открывается раздел «О науке» из симфонической поэмы «Так говорил Заратустра». Как сама эта форма, так и подчеркнуто конструктивистская тема, включающая 12 звуковысот, становятся у Штрауса музыкальной метафорой научной схоластики. Возникают ассоциации со столь же красноречивой темой, открывающей симфонию «Фауст» Листа: последовательность из четырех увеличенных трезвучий, спускающихся по полутонам, также суммарно охватывает все 12 звуковысот и служит воплощением всеобъемлющих научных познаний Фауста и одновременно его тягостных размышлений и сомнений.

Для Штрауса вообще типично ироничное отношение к имитационной полифонии. По собственным словам композитора, в его быстрых фугато всегда подчеркнут «юмористический элемент», а образцом ему послужил Вагнер и, в частности, fuga в сцене драки из «Нюрнбергских мейстерзингеров» (II действие, сцена 7) — «главнейший пример контрапунктического юмора»¹⁶. Имитационная полифония всегда используется у Штрауса в связи с определенным драматургическим замыслом. Так, например, в начале третьего акта «Кавалера розы» имитационное изложение в движении тарантеллы осязаемо передает плетение интриги против Барона со стороны итальянцев-авантюристов Аннины и Вальцакки. В «Саломее» канон применен в теологическом споре евреев, и именно он превращает эту сцену в карикатуру: одна и та же тема проводится так же упрямо и нескончаемо, как упрямо и нескончаемо они дискутируют (начало четвертой сцены).

Характеристика при помощи стиля — одна из самых новаторских черт у Штрауса. Долгое время его стилевая изменчивость служила поводом для упреков в холодности, «сделанности» его музыки, в том, что все психологическое у него не переживается, а представляется, как в театре, что он выби-

¹⁴ Эту устойчивую связь несколько позже подтвердил своей хореографической поэмой «Вальс» (1920) Морис Равель: обратившись, как и автор «Кавалера розы», к жанру вальса образца Иоганна Штрауса, он тоже стремился создать образ столицы Габсбургов.

¹⁵ Цит. по: *Swarowsky H. Wahrung der Gestalt / hg. von M. Huss. Wien: Universal Edition, 1979. S. 248.*

¹⁶ *Strauss R. Späte Aufzeichnungen. S. 141.* В качестве исключения он называет окончание «Домашней симфонии» (с цифры 87).

рает стили, как по каталогу¹⁷. Однако ныне, в ретроспективе, с учетом опыта постмодернизма, эта его особенность кажется едва ли не самой современной и неожиданно сближает с культурой конца XX века, с ее ощущением конца истории и пришедшим на смену «высокому модернизму» разнообразием гетерогенных явлений и тенденций.

Штраусовская концепция стиля, по мнению известного американского дирижера и музыковеда Леона Ботстайна, явилась «ключевым аспектом его модернизма»:

Штраус первым из композиторов разрушил традиционный исторический нарратив <...>, где стиль в искусстве отражал уникальный и единый в духовном отношении отдельный исторический период <...> Склонный к историческому пессимизму, Штраус искал в прошлом узнаваемые стилистические элементы, которые мог использовать для совершенно антиисторических целей [10, р. 18].

Как композитора, предвосхитившего стилистическую диссоциацию конца XX века, рассматривает Штрауса крупный американский специалист по его творчеству Брайан Гиллиам [11, р. 89–90]. Того же мнения придерживается и Бенедикт Тейлор, усматривающий связь иронического отношения Штрауса к исторической аутентичности со взглядами Фридриха Ницше [12, р. 214–222]. При этом все трое считают точкой отсчета «игровой» концепции истории у Штрауса «Кавалера розы». На наш взгляд, предпосылки к ней обнаруживаются задолго до появления этой оперы.

Свободное распоряжение располагаемым стилевым материалом как средством характеристики наряду с любыми другими проявилось в творчестве Штрауса рано, а осознание этого пришло еще раньше. Уже в 1890 году 25-летний композитор писал Козиме Вагнер:

Гении вроде Моцарта, Гайдна, Шуберта могли творить с величайшей наивностью, в искусстве, которое они только что сами и утвердили, <...> у них не было образцов, потому великолепное бессознательное могло раскрыться совершенно без воздействия интеллекта; мы же, нынешние, чтобы вообще состояться, должны переработать в себе короткое, но колоссальное развитие всего искусства и хорошенько напрячь нашу голову¹⁸.

Уже опера «Погасшие огни» демонстрирует примечательную стилистическую разнородность материала. В ней соединяется тематизм, который — с точки зрения «чистого», цельного авторского стиля — плохо сочетается друг с другом, причем такая «рассогласованность» не только не ретушируется,

¹⁷ В частности, это служило предметом яростной критики со стороны Т. Адорно. См.: *Adorno Th. W. Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964 // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Bd. 16: Musikalische Schriften I–III. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978. S. 569–570, 579.*

¹⁸ Письмо Штрауса к Козиме Вагнер от 3 марта 1890 года. *Cosima Wagner — Richard Strauss: ein Briefwechsel / hg. von F. Trenner. Tutzing: Hans Schneider, 1978. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft; Bd. 2). S. 29.*

но становится ключевым средством драматургического противопоставления и двигателем всего происходящего.

Мы имеем в виду контраст между народными сценами и персонажами, с их подчеркнута фольклорным, бесхитростно-жанровым материалом («Чистый Лорцинг!» — как написал Штраус отцу¹⁹) и характеристикой главного героя Кунрада, полностью отвечающей поствагнеровскому состоянию композиционного письма. Подтекст здесь прозрачный: Мюнхен, который Штраус однажды в сердцах назвал пивным болотом, весь остался в беспечальном прошлом, а Кунрад — герой из нового времени, пришедший его встряхнуть и разбудить. Кунрад — единственный в опере герой, который характеризуется при помощи лейтмотивов. Тем самым подчеркивается его «особость» на фоне добрых мюнхенцев и вместе с тем утверждается его связь с майстером Райхартом в качестве ученика²⁰. Таким образом, не только сам тематический материал, не только его стилистические свойства, но и сам *метод композиции* служит здесь для Штрауса предметом выбора и средством характеристики, приобретая драматургическое значение.

Стилистической цитатой можно назвать и знаменитую колоратурную арию Цербинетты из «Ариадны на Наксосе», которая служит совокупным воплощением итальянской оперы с ее культом голоса, беспредельной виртуозностью, искусством *belcanto*. Причем, как и применительно к вальсу в «Кавалере розы», Штраус ничуть не был озабочен музыкально-исторической достоверностью: итальянская оперная виртуозность XVIII века представлена в «Ариадне» колоратурным стилем XIX века образца Беллини, Доницетти, Верди (а возможно — и оффенбаховских «Сказок Гофмана» в лице Олимпии). Художественный образ для него был гораздо важнее бесспорной аутентичности.

На наш взгляд, именно желанием как можно рельефнее воплотить «поэтическую идею» объясняется стилевая переменчивость Штрауса, которая ставила в тупик многих современников. Можно сказать, что он в высшей мере обладает даром стилистической эмпатии. Когда ему надо воссоздать необузданную страсть, погубившую юную Саломею, или ночные кошмары Клитемнестры так, чтобы слушатели содрогнулись, он становится радикальным новатором. Он умеет быть таковым, но это не его конечная цель, не его миссия, а конкретная творческая задача. И если ему нужно передать дух Вены через картину нравов времен Марии Терезии или представить обобщенный образ *italianità*, то он легко прибегает к стилизации и «превращается» в Иоганна Штрауса, в Моцарта, в Доницетти. Штраус может быть любым — в зависимо-

¹⁹ Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1882–1906 / hg. von W. Schuh. Zürich; Freiburg: Atlantis Verlag, 1954. S. 238.

²⁰ Подробнее об опере «Погасшие огни» и, в частности, о композиционной стилистике как факторе музыкальной драматургии см. [13, с. 136–141].

сти от того, что воспламенило его воображение. И чем больше эта увлеченность, тем совершеннее его мастерство перевоплощения.

Резюме

В стремлении Штрауса передать индивидуальное содержание своих партитур особенно внятно («постижимо», если воспользоваться любимым понятием Арнольда Шёнберга) и во всех подробностях можно увидеть известное сходство с использованием музыкально-риторических фигур в эпоху барокко. Однако если риторические фигуры отсылали к области типизированного содержания, то Штраус создает свой личный арсенал значимых элементов, своего рода «характеристических фигур». Некоторые из них важны для его творчества в целом (например, тональная семантика, «юмористическая» трактовка быстрых фугато), но большинство создаются для отдельно взятых произведений, исходя из конкретных художественных намерений. Музыкальные «эмблемы», имевшие раньше общезначимый характер, приобретают характер сугубо авторский и требуют индивидуальной дешифровки.

Это свойство объединяет Штрауса и Листа, у которого Карл Дальхаус отмечал формирование, «в традиции музыкальной риторики, четких и устойчивых музыкальных вокабул», замещавших «общую, выходящую за рамки одного произведения детерминированность музыкально-риторических фигур специфической, ограниченной этими индивидуальными рамками определенностью музыкального выражения» [6, с. 274]. Фиксации таких музыкальных вокабул, по мысли Дальхауса, у Листа служили программы. В качестве примера подобных «фигур», резко выделяющихся на общем фоне и указывающих на особую «поэтическую идею», помимо упоминавшейся начальной темы из симфонии «Фауст», можно привести тритон *h-f*, который открывает и завершает собой Мефисто-вальс № 2, — созвучие в такой функции прямо-таки революционное и объяснимое лишь программным замыслом: тритон, этот *diabolus in musica*, появляющийся в ключевых местах формы, явно отсылает к заглавному герою сочинения.

Аналогичные процессы у Штрауса выражены гораздо ярче, поскольку его «поэтические идеи» намного более предметны, чем листовские, даже в симфонической музыке, не говоря об операх, где задачей композитора становится воплотить и интерпретировать все перипетии сценического действия, создав музыкальную драматическую форму. Если у Листа программы намечали путь в сферу трансцендентного, то у антиметафизика Штрауса они раскрывают все многообразие идей, явлений и вещей в их осязаемой конкретности. Переводя их в звуковую сферу (в «звуковые символы»), он проявляет неистощимую изобретательность и остроумие. Но несмотря на столь важное эстетическое различие, конечная цель обращения к «поэтической идее» у обоих компози-

торов одна и та же: уход от рутинных «общих форм» композиционных процедур, индивидуализация замысла и его воплощения и, как следствие, открытие небывалой выразительности. Вот как об этом писал сам Штраус: «...Композиционные, гармонические, контрапунктические новации неизбежно и целенаправленно не могли возникнуть на почве абсолютной музыки. <...> Лишь потребности драмы или плодотворное влияние ясной поэтической идеи подталкивало музыканта искать неизведанное»²¹. Новые выразительные возможности — именно то, на что направлена «новая риторика» Штрауса. Ее можно считать частным выражением процесса индивидуализации композиционных структур, которым был отмечен путь к новой музыке XX века.

Список литературы

1. Михайлов А. В. Поэтика барокко // Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб.: Издательство СПбГУ, 2007. С. 7–187.
2. Eggebrecht H. H. Figuren, musikalisch-rhetorische Figuren // Brockhaus Riemann Musiklexikon / hg. von C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht. Mainz: Schott, 1995. Bd. 2. S. 54–55.
3. Мальцева А. А. Источники Figurenlehren эпохи барокко в немецкоязычном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Т. 13, № 1. С. 40–61. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.103>
4. Михайлов А. В. Методы и стили литературы / ред.-сост., авт. послесл. и коммент. Л. И. Сазонова. М.: ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2008.
5. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры в наследии эпохи романтизма: дискуссии о методологии анализа // Манускрипт. 2020. Т. 13, вып. 2. С. 157–161. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.28>
6. Дальхаус К. Листовская идея симфонического // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 267–275.
7. Carperner T. Tonal and Dramatic Structure // Richard Strauss. Salome / ed. by D. Puffett. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. P. 88–108.
8. Власова Н. О. Тональная и тематическая драматургия в опере Рихарда Штрауса «Кавалер розы» // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14, вып. 3. С. 464–477. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.04>
9. Стогний И. С. Р. Штраус “Die Frau ohne Schatten” («Женщина без тени»): символический контекст и образные метаморфозы // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Четвертой международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: ПАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 1. С. 489–496.
10. Botstein T. The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View // Richard Strauss and His World / ed. B. Gilliam. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

²¹ Strauss R. Späte Aufzeichnungen. S. 141.

11. Gilliam B. *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

12. Taylor B. “Ein sonderbar Ding”: Music, the historical and the problem of temporal representation in *Der Rosenkavalier* // *Cambridge Opera Journal*. 2020. Vol. 32, no. 2–3. P. 187–225. <https://doi.org/10.1017/S0954586721000045>

13. Власова Н. О. Штраус contra Вагнер: об опере «Погасшие огни» // *Искусство музыки. Теория и история*. 2023. № 28. С. 120–153. URL: https://imti.sias.ru/upload/iblock/b87/xv9t970fjyfhg8t107d60u7cqq4popxa/imti_2023_28_120.pdf (дата обращения: 28.05.2024).

References

1. Mikhailov, A. V. (2007). Poetika barokko [Baroque Poetics]. In A. V. Mikhailov, *Izbrannoe. Zavershenie ritoricheskoi epokhi [Selected Writings. The End of the Rhetorical Era]* (pp. 7–187). Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta. (In Russ.).

2. Eggebrecht, H. H. (1995). Figuren, musikalisch-rhetorische Figuren. In C. Dahlhaus, & H. H. Eggebrecht (Eds.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon* (Vol. 2, pp. 54–55). Schott.

3. Maltseva, A. A. (2023). Sources of Figurenlehren of the Baroque Era in Musicology of the German Language Space. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 13(1), 40–61. (In Russ.). <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.103>

4. Mikhailov, A. V. (2008). *Metody i stili literatury [Methods and Styles of Literature]* (L. I. Sazonova, Ed.). IMLI RAN im. A. M. Gor'kogo. (In Russ.).

5. Maltseva, A. A. (2020). Musical-Rhetorical Figures in Romanticism Heritage: Discussions on Research Methodology. *Manuscript*, 13(2), 157–161. (In Russ.). <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.28>

6. Dahlhaus, C. (2019). Listovskaia idea simfonicheskogo [Liszt's Idea of Symphonic]. In Dahlhaus, C., *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki [Selected Works on the History and Theory of Music]* (S. B. Naumovich, Ed., & Trans.), (pp. 267–275). Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova. (In Russ.).

7. Carperner, T. (1989). Tonal and Dramatic Structure. In D. Puffett (Ed.), *Richard Strauss. Salome* (pp. 88–108). Cambridge University Press.

8. Vlasova, N. O. (2023). Tonal and Thematic Dramaturgy in the Opera of Richard Strauss *Der Rosenkavalier*. *Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*, 14(3), 464–477. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.04>

9. Stogny, I. S. (2019). Richard Strauss “Die Frau ohne Schatten”: The Symbolic Context and Metaphorical Transformations. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time* (Vol. 1, pp. 489–496). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

10. Botstein, L. (1992). The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View. In B. Gilliam (Ed.), *Richard Strauss and His World* (pp. 3–32). Princeton University Press.

11. Gilliam, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge University Press.

12. Taylor, B. (2021). “Ein sonderbar Ding”: Music, the Historical and the Problem of Temporal Representation in *Der Rosenkavalier*. *Cambridge Opera Journal*, 32(2–3), 187–225. <https://doi.org/10.1017/S0954586721000045>

13. Vlasova, N. O. (2023). Strauss Contra Wagner: On the Opera *Feuersnot*. *Art of Music. Theory and History*, (28), 120–153. (In Russ.). URL: https://imti.sias.ru/upload/iblock/b87/xv9t970fjyfhg8t107d60u7cqq4popxa/imti_2023_28_120.pdf (accessed 28.05.2024).

Сведения об авторе:

Власова Н. О. — доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.

Information about the author:

Natalia O. Vlasova — Dr. Sci. (Art Studies), Head of Moscow Conservatory Press, Moscow State Tchaikovsky Conservatory; Senior Research Fellow, State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию 16.04.2024;
одобрена после рецензирования 29.05.2024;
принята к публикации 04.06.2024.

The article was submitted 16.04.2024;
approved after reviewing 29.05.2024;
accepted for publication 04.06.2024.