

МУЗЫКА ВЕЛИКИЕ ИМЕНА



МУЗЫКА ВЕЛИКИЕ ИМЕНА

Джордж Марек



РИХАРД
ШТРАУС



*Последний
романтик*

Джордж Марек Рихард Штраус. Последний романтик

предоставлено правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=607235

*Дж. Марек «Рихард Штраус. Последний романтик», серия «Великие
имена»: ЗАО Издательство Центрполиграф; Москва; 2002*

ISBN 5-227-01923-1

Аннотация

Великолепная по стилю, объективности и яркости изложения биография великого немецкого композитора, дирижера и исполнителя, внесшего поистине огромный вклад в развитие мирового симфонического и оперного искусства. Автор всесторонне рассматривает творчество Р. Штрауса и увлекательно повествует о его личной жизни и знаменитых людях, с которыми пришлось встречаться известному музыканту.

Содержание

Предисловие	4
Глава 1	14
Глава 2	32
Конец ознакомительного фрагмента.	58

Джордж Марек Рихард Штраус Последний романтик

Предисловие Загадка Рихарда Штрауса

Во Флоренции, в картинной галерее Уффици, есть любопытное произведение – автопортрет Карло Дольчи, художника XVII века. Он изобразил себя вельможей, человеком несомненного достатка, но задумчивым и сосредоточенным. Его мечтательный взгляд, устремленный на зрителя, не лишен некоторого высокомерия светского щеголя. Волосы тщательно причесаны, плащ – модного покроя, а круглый слоеный воротник поверх него – безупречной белизны. С первого взгляда в нем можно признать банкира или дипломата. Однако на картине есть кое-что еще. В руке этот вальяжный джентльмен держит другой свой автопортрет. На нем это уже совершенно иной человек – художник, профессионал, занятый своим прямым делом. Он небрит, неряшлив. На носу криво сидят очки, и нос уже не аристократический, а просто длинный. Рот в напряжении полуоткрыт, от

мечтательной улыбки не осталось и следа. Из-под простой и удобной шапки выглядывают нечесанные волосы. Взгляд острый и критичный, ничуть не задумчивый, устремлен на невидимый холст.

Дольчи не принадлежит к числу величайших художников, но по крайней мере хотя бы однажды, в этой работе, он достиг величия. Он наглядно изобразил различие между обычным человеком и творцом, визуально показал разницу между светским вельможей и тружеником. Только что невозмутимый в своей элегантной задумчивости, в один момент он превращается в труженика, одержимого своей работой, который забыл о том, что приличному человеку следует причесаться и побриться.

Биограф Рихарда Штрауса может учесть это раздвоение. Оно чрезвычайно наглядно. Штраус был джентльменом, светским человеком и в какой-то мере не чужд щегольства. Но он был в то же время глубоко увлеченным и преданным своей профессии тружеником. Это разделение в Штраусе было столь же резким, как и на картине Дольчи.

Однако, чтобы воссоздать точный образ Штрауса, нам придется иметь дело не с двумя, а с тремя портретами: человека, композитора и музыканта-исполнителя. Целую половину своей творческой жизни он посвятил дирижерскому искусству, значительный отрезок времени был отдан художественному руководству оперой. Другие композиторы занимались исполнительской деятельностью, правда, в основном

в период формирования. Брамс и Шуман были пианистами; Вагнер, Мендельсон, Берлиоз – дирижерами; Франк – органистом; Эльгор – скрипачом. Но никто из композиторов, за исключением, наверное, Малера и Листа, не отдал столько сил, как Штраус, служению чужой музыке. И мы не сможем оценить его по достоинству, не принимая во внимание этой его роли.

Но даже нарисовав три портрета и соединив их воедино, мы можем потерпеть неудачу. Штраус – трудный объект для биографа. Он жил в эпоху, когда была развита переписка между людьми, и осталось множество письменных свидетельств о его жизни, написанных как им самим, так и другими. Но Штраус был человеком скрытным, и документальные свидетельства о нем довольно скупы и даже путаны. Став известным, Штраус высказывался весьма осторожно и скрывал больше, чем предавал гласности, так что иногда трудно бывает установить, какое реальное содержание скрывается за этими документами.

Берясь за поставленную задачу, мы можем утешаться тем, что сумеем пролить достаточный свет на личность композитора, к которому в существующих биографиях отнеслись с уважением, но в общем поверхностно. Однако в конечном счете душа художника не должна подвергаться анализу. Мы можем нагромоздить горы биографических подробностей и все же не прийти к полному пониманию его внутренней сути. Известную фигуру можно анализировать с различных точек

зрения – исторической, социальной, психологической, просто анекдотической – или исходить из того, что каждый мазок кисти, каждое написанное слово или каждая нота автобиографичны и поэтому нужно руководствоваться исключительно творчеством, если мы хотим понять человека. Каждая из этих точек зрения может нас научить чему-то, но все вместе они не могут научить всему.

Каждому известно, что природа творческой личности полна противоречий. Правда, то же самое можно сказать о большинстве людей – независимо от того, наделены они талантом или нет. Однако у талантливого человека противоречия и парадоксы проявляются острее. По крайней мере, мы знаем о них больше, поскольку такие люди привлекают всеобщее внимание. Мы знаем, например, что Достоевский – этот знаток человеческой души, страстный защитник униженных, несчастных и преследуемых – ненавидел евреев. Знаем, что художник Давид, который вдохновенно прославлял патриотизм французов XVIII столетия, был ренегатом и подхалимом. Знаем, что Вагнеру нельзя было доверять деньги и собственных жен. Знаем, что Толстой, чей роман «Война и мир» был хвалебной песнью доброте, мог быть жестоким к своим близким. Знаем, что Тициан использовал сомнительные методы, чтобы обеспечить себе монополию на самые выгодные заказы как в Венеции, так и за ее пределами. А Микеланджело был охарактеризован в работе Рудольфа и Марго Уиткауэр «Рожденный под знаком Сатур-

на» как «алчный и щедрый, сверхчеловечный и инфантильный, скромный и тщеславный, вспыльчивый, подозрительный, ревнивый, человеконенавистнический, эксцентричный и ужасный. И это еще не полный перечень его черт».¹

Поэтому вряд ли будет преувеличением сказать, что Рихард Штраус обладал противоречивым характером, хотя его немецкие биографы, труды которых я читал, представляют композитора как необыкновенно уравновешенного человека. Противоречия в нем многогранны, своеобразны и глубоко скрыты. Как и на картине Дольчи, образ джентльмена выступает крупным планом. Штраус хотел, чтобы его воспринимали именно так: джентльменом-гением, с акцентом на первом слове.

Штраус никогда не проявлял явного эксцентричного поведения. Он не вскрикивал в экстазе, не допускал вспышек темперамента, ему не было надобности ощущать запах гниющих яблок, для того чтобы сочинять музыку, или надевать бархатную куртку. Он не предавал друзей (хотя у него их было мало), не брал денег в долг с намерением их не отдавать, не швырял в приступах отчаяния свои сочинения в огонь (возможно, с некоторыми и стоило так поступить), у него не было бурного романа с актрисой, занятой в шекспировской пьесе, о его браке не ходило никаких пикантных сплетен. Он не считал, что призван в этот мир для его спасения, не пы-

¹ В этом исследовании «характера и поведения художнических натур» авторы обсуждают также автопортрет Дольчи.

тался творить, мечась в жару во время приступов болезни, но и не лежал в прострации в периоды разочарований. Большую часть времени он трудился, водрузив на нос очки, упорно, но неторопливо идя к своей цели.

Штраус был женат только раз. Это был брак по любви. С певицей Паулиной Анной он познакомился, когда она была еще студенткой. В дальнейшем она стала лучшей исполнительницей его вокальных произведений. В более поздние годы она возомнила себя «важной леди» и держалась высокомерно, чем вызывала у всех, кто ее знал, глубокую неприязнь. В доме она правила твердой рукой. Штраус покорно смирился с рабством, предоставив жене бразды правления. Димз Тейлор, американский критик и композитор, в свою бытность музыкальным обозревателем нью-йоркского журнала «Мир» взял у Штрауса интервью в Гармише. После чаепития в саду Штраус повел его и сопровождавшего его сотрудника показать свой дом. «Когда Штраус подошел к порогу дома, он остановился и тщательно вытер ноги о влажный коврик, лежавший перед дверью. Сделал шаг и еще раз вытер ноги теперь уже о сухой коврик. Переступив порог, он снова остановился и в третий раз вытер ноги о резиновый коврик, лежавший за дверью. Я почувствовал, как с моих плеч свалилась тяжесть, и понял, что она уже никогда больше на них не ляжет. Штраус был хорошим дирижером и великим композитором, и я всегда буду относиться к нему с почтением, но никогда больше не буду перед ним робеть. Ибо в этот

момент я, как в озарении, увидел истину. Передо мной был не титан и не полубог, передо мной стоял просто женатый мужчина».²

Как это совместить с человеком, написавшим музыку к «Дон Жуану»? Как совместить педантичного бизнесмена – а Штраус был хорошим бизнесменом – с композитором, создавшим «Дон Кихота»? Где грань между холодным вельможей в соответствующем одеянии и с соответствующими манерами и автором финальной сцены «Саломеи»? Как человек, увидевший восход солнца на горе Заратустры, мог довольствоваться семейным очагом в трех комнатах? Его настолько не заинтересовали принципы новомодного психоанализа, что он даже не потрудился познакомиться с Зигмундом Фрейдом, хотя оба жили в Вене. Однако живо откликнулся на перевод «Электры» Софокла, сделанный Гофмансталем на языке извращенной психики XX столетия. Как в одном лице уживались человек, организовывавший гастроли оркестра и учитывавший до последней копейки все расходы, связанные с поездками, и композитор мистических, полных грез песен в изысканной музыкальной форме? Одной из самых привлекательных черт личности Штрауса был самокритичный юмор, который нашел отражение в его музыке. Но как тогда найти разумное объяснение напыщенному стилю в той части «Жизни героя», которая связана с критикой героя и его борьбой?

² Тейлор Д. О людях и музыке.

Однако одними противоречиями загадку Рихарда Штрауса не объяснить. Главная тайна – это качественное ухудшение его музыкального творчества. После нескольких ранних самостоятельных произведений он достиг больших высот и держался на этом уровне долгие годы. И вдруг неожиданно потерял ощущение высоты, пошел на компромисс, довольствуясь не самыми лучшими результатами. Утратил способность к самокритике и отчасти сам уверовал, отчасти заставил себя поверить, что его «Египетская Елена», «Арабелла» и, что еще хуже, «Даная» и «День мира» написаны на том же уровне, что и «Тиль Уленшпигель», «Кавалер роз» и «Утро». У всех великих композиторов есть не самые лучшие сочинения. Те из них, у кого отсутствует самокритика, создают произведения неравной ценности. Ярким тому подтверждением является Берлиоз. Некоторые художники, одержимые жаждой эксперимента, стремятся к новаторству, даже если оно оказывается не столь плодотворным, как старые методы. Это относится к Стравинскому или Пикассо. Но Штраус после определенного момента не стремился к новому. Он зачастую довольствовался повторением шаблонов и вместо оркестровых трюков предпочитал музыкальную содержательность. Я не считаю, что все его работы после «Ариадны» не имеют никакой ценности. Среди шелухи то там, то тут проскальзывают блестящие мысли. Но какие пространства песка приходится при этом преодолевать! Любопытно, что его последние произведения – четыре песни и этюд для струнных

«Метаморфозы» – наполнены мягким теплым светом вечерней зари. Свет, хотя и отраженный, засиял вновь. И все же закат Штрауса был быстрым, настолько быстрым, что в истории музыки это был уникальный случай. В чем причина такого упадка? Исчерпал ли Штраус свой талант или, как мне кажется, для этого были особые причины? Если биография обязана дать ключ к пониманию Штрауса, значит, на эти вопросы нужно найти ответ. Штраус достоин того, чтобы быть понятым. Он принадлежит к числу тех последних композиторов, любовь к творчеству которых среди любителей музыки все еще жива, а их произведения вновь и вновь звучат в концертных программах и записях. Среди тех, кто творил в последнее десятилетие XIX века и в первые десятилетия XX, наиболее известны Малер, Дебюсси, Пуччини, Барток (чьи лучшие сочинения были написаны позже), Стравинский, в меньшей степени Эльгар, Делиус, Воан Уильямс, Скрябин, ранний Шонберг, Сибелиус. От Рахманинова остались только фортепианные сочинения, но не симфонии. Звезда Малера все еще на взлете – так же как и Бартока, на мой взгляд. Но наиболее любимым среди названных композиторов остается Штраус, чья музыка находит отклик среди широких слоев публики (Пуччини имеет успех лишь среди любителей оперного искусства и к тому же он – композитор XIX столетия) и имеет тенденцию к сохранению популярности.³ Воинству-

³ По данным Американской симфонической лиги, в сезоне 1963/64 года Штраус занимает седьмое место среди «наиболее часто исполняемых композиторов»:

ющие модернисты считают музыку Штрауса устаревшей, но в глазах тех, кто подходит к музыке с мирных позиций, это не так.

То, что мы его все еще ценим, – и будем ценить неизвестно сколь долго, – бесспорно объясняется тем, что Штраус – последний из романтиков, последняя фигура праздничного шествия, а не его предводитель. Несмотря на музыкальный язык, который поначалу казался неблагозвучным, несмотря на сюжеты симфонических поэм и опер, казавшихся первое время такими дерзновенными, несмотря на новшества, которые он внес в звучание оркестра, Штраус был романтической фигурой сумерек, а не рассвета. Он впитал богатые традиции XIX века и остался им верен, несмотря на буйство юмора, мелодии и красочности.

Бетховена, Моцарта, Брамса, Чайковского, Вагнера, Баха. Принимались во внимание только концерты симфонической музыки. Если бы учитывались песни и оперы, Штраус мог бы занять более высокое место.

Глава 1

Музыкальная жизнь Германии

Рихард Штраус родился в 1864 году в Мюнхене – год спустя после того, как Мане выставил свой «Завтрак на траве» и не только вызвал грандиозный скандал, но и «подвел жирную разделяющую черту под историей живописи со времен Французской революции», как считает Джон Кэнедей в «Основных направлениях современного искусства». Это был год, когда Толстой сделал первые наброски к роману «Война и мир», которому ему предстояло посвятить восемь лет жизни. В этот год роман «Графиня Нинон» принес Золя первый литературный успех, а Чарлз Диккенс опубликовал роман «Наш общий друг».

Незадолго до этого Берлиозу удалось издать часть своей бесформенной оперы «Троянцы». Уже прославившийся Брамс исполнил свои «Вариации на тему Паганини». Лист готовился принять сан аббата, Верди перерабатывал свое раннее сочинение «Макбет», Сметана заканчивал оперу «Проданная невеста», Стефан Фостер умер в нищете в Нью-Йорке, Оффенбах рассчитывал нажить миллионы (во французских франках, по крайней мере), поставив «Прекрасную Елену».

В разгаре была осень романтического периода музыки. За

два десятилетия, в которые Штраусу предстояло стать молодым композитором, этой осени суждено было погаснуть, но пока она благоухала и цвела. Весна, предшествующая ей, пришлась на начало века, когда Бетховен и Шуберт создавали великую музыку романтической эпохи, а Беллини, Россини и Вебер – ее сладкозвучные мелодии. К середине века наступило лето, время расцвета романтизма, когда в изобилии творили музыкальные гении, наподобие гениев живописи в эпоху Ренессанса. В промежутке между 1840-м и 1850 годами можно было услышать много новой музыки, музыки Доницетти и Меербергера, Берлиоза и Мендельсона, Шопена и Шумана, Вагнера и Верди, Гуно и Глинки, Листа и молодого Иоганна Штрауса-младшего.

Тогда казалось, будто все это богатство никогда не истощится, никогда не померкнет свет, никогда не увянут плоды, никогда не утихнут звуки.

Это была долгая осень, «бабье лето», сменившее продолжительный расцвет. Пока Штраус ходил в школу, на оперной сцене появились «Аида», «Борис Годунов» и «Кармен», а в концертных залах – Четвертая симфония Чайковского и Первая симфония Брамса. В театре звучала музыка «Пер Гюнта» Грига. Выходила слава человека, чьей музыке и мировоззрению суждено было оказать на Штрауса сильнейшее влияние. Сбывались его мечты, претворялись в жизнь величественные планы. За месяц с небольшим до рождения Штрауса Рихард Вагнер оказался на самой низшей ступеньке

своей карьеры. Его опера «Тристан и Изольда» так и оставалась непоставленной, и не было никаких надежд, что найдет-ся театр, где можно было бы достойно представить «Кольцо нибелунга». Терпение друзей и издателя иссякло. Вагнер укрылся в отеле Штутгарта. Почти повсюду – в Вене, Майнце, Дрездене, Цюрихе – его поджидали кредиторы. Злоупотребив гостеприимством своих благожелателей, Вагнер не знал, где найти приют. Все его просьбы, как бы ни были они красноречивы и настойчивы, оставались без ответа. Спустя несколько дней после приезда в Штутгарт, когда он был очень озабочен, как оплатить счет в гостинице, ему сообщили, что его желает видеть посетитель из Мюнхена и что он ждет его внизу. Кто бы это мог быть? Наверное, очередной кредитор. Пока Вагнер обдумывал, как ему избежать встречи, гость передал, что он приехал по поручению его величества Людвига II, короля Баварии. Вагнер заподозрил, что это уловка, но все же согласился встретиться утром следующего дня. Ночь он почти не спал, готовясь к неприятностям, которые его, без сомнения, ожидали утром. Посетитель пришел, и этот день оказался для Вагнера спасением. К вечеру он уехал в Мюнхен. За отель он расплатился табакеркой, которую ему подарили в России. А билет на поезд пришлось оплатить его другу.

Король, как поклонник таланта композитора, встретил его с восхищением и обещанием полной финансовой и творческой поддержки. Вагнер-неудачник стал могущественной

фигурой.

10 июня следующего года в Мюнхене состоялась премьера «Тристана и Изольды» под управлением Бюлова, которого Вагнер назначил придворным дирижером. Он же два года спустя дирижировал «Лоэнгрином» в новой постановке, а тремя годами позже – на премьере «Мейстерзингеров» в том же Мюнхене.

Королем, возможно, руководили нездоровые чувства. Он мечтал скрыться от управления государством в легенде, уйти от реальности Мюнхена в воображаемые Монтсальватские горы. Его интересы были сконцентрированы больше на герое, чем на музыке. Ему, видимо, хотелось перенестись назад, в эпоху рыцарства. Его больше устраивало балансировать копьем короля Артура, чем сводить баланс баварского бюджета. Каковы бы ни были обстоятельства, Вагнер получил то, что ему было нужно. Его музыка теперь звучала в достойном исполнении. Солнце нового композитора ярче всего сияло над баварской столицей. Некоторым это солнце казалось раздражающим и отталкивающим, другим – горячим и пьянящим. Но равнодушным оно не оставляло никого.

В пропаганде другой, менее спорной музыки красивому городу на берегах Изара также принадлежала активная роль. Причем в исполнении прекрасного оркестра, достигшего высот мастерства под руководством Франца Лахнера, друга Шуберта. Он работал с оркестром с 1836 года. (Ушел в отставку в 1865 году, когда его сменил Бюлов.) Во главе опер-

ного театра стоял Карл фон Перфаль, занявший пост директора в 1867 году. В начале своей деятельности в Мюнхене Перфаль Вагнеру нравился, но позже он стал «шипом на теле Вагнера», а еще позже – препятствием для карьеры Штрауса.

Была ли музыкальная жизнь Мюнхена исключением? Что происходило в других немецких городах? В какой музыкальной среде развивался Штраус? В каком состоянии находилась музыка в Германии шестидесятых годов?

Хотя слово «Германия» вряд ли здесь уместно. Объединение страны произошло позже, и поэтому точнее будет говорить о публике, чьим родным языком был немецкий, но которая жила в разных государствах. Государства и княжества были политически разобщены и часто между собой враждовали. Для этих людей музыка была если не необходимостью, то, по крайней мере, привычно-приятным приложением к жизни, таким же устоявшимся ритуалом, как воскресная прогулка в лесу. Они считали, что имеют незыблемое право на музыку. Если сетование Фауста «в моей груди, увы, живут две души» применимо к каждому человеку, то оно в первую очередь применимо к немцу. Одна душа стремится к четко обозначенному идеалу, прекрасному, эмоциональному – всему, чем обладает музыка, а другая может быть земной, унылой, фанатичной, шовинистической, наглой и часто жестокой.

Немец смешивает нектар с пивом. В нем уживается чрезвычайно раздражающее мещанство с широтой взглядов и

восприимчивостью к новому в искусстве. (Сравните, как принимали композиторов-новаторов в Германии, и с какой враждебностью сталкивались французские композиторы, осмеливавшиеся сказать что-то новое.) Как ни парадоксально, но это правда, и особенно применительно к музыке. Музыка для немца – родная стихия. В каком-то смысле, не делая широких обобщений, музыка, и особенно инструментальная, – наиболее близкое немцу искусство, так же, как живопись – итальянцу, а драматургия – англичанину.

Вагнер с этим не соглашался. Его критика состояния немецкой музыки во многом оправданна. Бюргер среднего достатка с кружкой пива в руках ничего не понимал в «истинном искусстве» (под которым Вагнер понимал свое искусство). Ему нужно было лишь поверхностное развлечение, каковым, по мнению Вагнера, была «иностранный» музыка, например музыка Меербера или Россини. Да, действительно, во вкусах преобладал провинциализм. Но когда и где это бывало иначе? Однако, когда Вагнер утверждает, что средние и высшие слои немецкого общества не восприимчивы к искусству, что театры развращены, а вся музыкальная жизнь требует основательного обновления, он судит предвзято. Все было не так уж плохо.

В действительности, как вскоре предстояло убедиться в этом самому Вагнеру, у музыки существовала обширная аудитория, и аудитория восторженная, хотя и с относительно узким диапазоном вкусов, а уровень ее исполнения вовсе

не был ужасным. Ведь Мюнхен был не единственным музыкальным городом.

Городом, куда стремились все немецкие музыканты, был Берлин, прусская Мекка. «Мощностью и точностью» Королевского оркестра этого крупнейшего немецкого города еще в 1811 году восхищался Вебер. Семьдесят лет спустя, когда двадцатилетний Штраус впервые оказался в Берлине, он писал отцу: «Оркестр очень хорош, полон огня и энергии, великолепен состав духовых».⁴ А через четыре года, уже будучи молодым дирижером, Штраус писал: «Филармонический оркестр – самый интеллигентный, совершенный и чуткий из всех знакомых мне оркестров».⁵

В Берлине было два оперных театра, которые славились если не всегда высокохудожественными постановками, то получаемыми от монарха щедрыми дотациями. Дрезден специализировался на операх. В придворном театре работал Вагнер, премьеры «Риенци», «Летучего голландца» и «Тангейзера» состоялись именно в этом театре. Знаменитый оркестр лейпцигского оперного театра «Гевандхаус» ведет свое начало с XVIII столетия. Во главе его стоял Мендельсон, первый из прославленных дирижеров. В «Гевандхаусе» существовал любопытный обычай: скрипачи и альтисты всегда играли стоя, и только десять лет спустя, когда руководителем

⁴ Письмо от 29 февраля 1884 года.

⁵ Письмо отцу от 24 января 1884 года.

оркестра стал Артур Никиш, им разрешили сидеть.⁶

Музыка исполнялась не только в крупных городах. Децентрализация музыки – характерное явление для Германии. Каждое княжество имело собственный небольшой оркестр. Каждый княжеский двор предусматривал в своем бюджете расходы на содержание оркестра и театра. В большинстве городов оперный театр был одновременно и драматическим театром: в нем ставились пьесы из немецкой классики. Дотации выделялись не только потому, что многие из монархов были достаточно культурными людьми, но также и потому, что это было выгодно в политических целях, или потому, что музыкальная и театральная жизнь отражала блеск двора, а театр был местом, где можно было щегольнуть новым мундиром. Иногда князь увлекался какой-либо актрисой. Как бы то ни было, оркестры и театры были в Риге, Карлсруэ, Брауншвейге, Штутгарте, Франкфурте, Дармштадте, Ганновере, Касселе и других городах. Кроме Берлина, во время своих ранних путешествий молодой Штраус посетил Дрезден, Мейнинген, Гамбург, Франкфурт, Висбаден. И всюду звучала музыка.

По стандартам XX века уровень тех небольших местных оркестров был не очень высок. И все же он вырос по сравнению с началом века, когда, например, Лейпцигский оркестр вызывал всеобщее восхищение лишь умением регулировать обыкновенную громкость звука, выполняя крещендо и ди-

⁶ Бюлов тоже часто заставлял часть оркестрантов играть стоя.

минуэндо. Состав оркестров увеличился по сравнению с тем временем, когда на премьере «Лоэнгрина» (1850) Лист дирижировал оркестром из тридцати восьми исполнителей (и это было в Веймаре, очень просвещенном городе), или с еще более ранним периодом, когда в Дрезденской опере Веберу позволили иметь тридцать пять оркестрантов. Тем не менее в шестидесятых годах составы оркестров были все еще малочисленны и с трудом справлялись с симфонией Бетховена или новаторской музыкой Вагнера. Однако, и это было самое главное, они все-таки справлялись, о чем свидетельствует растущая слава Вагнера и смелость немецких оркестров, которые через два года после премьеры «Мейстерзингеров» в Мюнхене начали исполнять это произведение в Дрездене, Дессау, Карлсруэ, Мейнингене, Веймаре, Ганновере, Лейпциге и Берлине, а также в Вене. Манера исполнения оркестров – насколько можно судить по современным описаниям – была тяжелой. Драматические эпизоды исполнялись особенно тяжело, что выражалось немецким словом «wuchtig». Барабаны грохотали, басы гудели. Адажио было слишком замедленным, претендуя таким образом на передачу чувств. В быстрых эпизодах струнные позволяли себе немного «попиликать», полагая, что отдельные звуки не так важны, как общее впечатление. Тем не менее скрипки звучали мягко; медные, натренированные на маршах, – уверенно; деревянные извлекали нежнейшие звуки, а виолончелисты, пригнув головы, играли вдохновенно. Все это

выглядело несколько прямолинейно и тяжело — как немецкая мебель, — пока сторонники изменения стиля исполнения были в меньшинстве. Оркестры играли классику, преимущественно немецкую. Исполнялось также много и современной музыки, в основном мрачной. Шестидесятые и семидесятые годы считаются эпохой Вагнера и Брамса. Но при этом не учитывается, что было много и других композиторов, которые воспринимали себя и воспринимались публикой очень серьезно. Кто сейчас помнит Венделина Вейсхеймера, или Александра Дрейшока, или даже Петера Корнелиуса, или Йозефа Иоахима Раффа, или Йозефа Рейнбергера? Последний был убежденным антивагнерианцем. Вагнер же говорил о нем, что он, наверное, как композитор, лучше его самого, поскольку Рейнбергер педантично сочинял музыку во все будние дни с пяти до шести, в то время как он, Вагнер, творил музыку только тогда, когда у него рождались идеи.

Сочинения Раффа и Людвиг Шпора охотно включались в программы концертов. Моцарт исполнялся реже, чем сейчас, а Бах — еще реже, несмотря на усилия Мендельсона возродить его былую славу. Оркестранты служили при дворе, и это обеспечивало им прочность положения и пенсию. Их жалованье зависело от суммы годовой дотации. Иногда какой-либо князь произвольно решал сократить расходы.⁷ Однако обычно оркестры были неприкосновенны, и музыканты работали до тех пор, пока были в состоянии держать в ру-

⁷ Так произошло в Мейнингене со Штраусом в 1886 году.

ках смычок или извлекать звуки из духовых инструментов. Дирижеры выражали недовольство количеством седых бород в оркестре и требовали обновления состава за счет более опытных музыкантов. Но уволить оркестранта было непросто. Музыканты работали много, циркулируя между концертами и театром, где они должны были участвовать не только в оперных спектаклях, но и исполнять ту музыку, которая сопровождала пьесы. Жалованья им хватало лишь на еду и оплату жилья. Даже некоторые капельмейстеры жили скудно. Притом что в Германии жизнь была недорогой, им, тем не менее, приходилось экономить, чтобы сводить концы с концами. Двадцатидвухлетнему Штраусу, уже известному дирижеру и композитору, предложили трехгодичный контракт в Мейнингене с годовым жалованьем в 2000 марок (500 долларов).⁸

Оркестрам приходилось играть часто, и времени на репетиции оставалось мало. Мы с удивлением читаем, что Бюлов дирижировал «Героической» симфонией в Мейнингене «блестяще», но без репетиций. Штраусу в Веймаре тоже пришлось дирижировать «Мейстерзингерами» без репетиции, потому что ими неожиданно был заменен «Тристан».

Музыку исполняли не только постоянные оркестры и оперные труппы. Наиболее известные оркестры гастролировали. Были и гастролирующие оперные труппы, создававшие

⁸ По нынешним ценам это приблизительно равняется жалованью в 5000 долларов.

еся с целью заработка. Исполнялось также много камерной музыки. В шестидесятых и семидесятых годах пианисты, такие, как Брамс и Клара Шуман, вновь обратились к романтической фортепианной литературе, а Бюлов, наряду с дирижированием, продолжал исполнять сонаты Бетховена так, как до него не играл Бетховена никто. Лист отошел от активной концертной деятельности, но его ученики продолжали его традиции. В их числе были Карл Таузиг, пожалуй самый выдающийся его ученик (который умер в 1871 году, не дожив до тридцати лет), и Софи Ментер, уроженка Мюнхена, чьи «поющие руки» очень хвалил Лист. Из скрипачей сохранилась память о Йозефе Иоахиме, друге Брамса и основателе струнного квартета. Он обладал «необыкновенной техникой» и играл не прибегая ни к каким трюкам, которыми увлекались скрипачи-виртуозы со времен Паганини.

Пока Штраус осваивал профессию дирижера, музыка в Германии претерпевала изменения, которые оказали существенное влияние на представления Штрауса об оркестровой музыке, сказались на его композиторской деятельности, что, в свою очередь, отразилось на возможностях оркестра. Изменения коснулись уровня мастерства оркестра. Теперь предъявлялись совсем другие требования к выразительности звучания оркестра, к виртуозности, легкости, к работе над сольными партиями. Эти требования могли быть осуществлены только с помощью нового поколения дирижеров, далеко ушедших от консервативных капельмейстеров нача-

ла века, умевших лишь банально отбивать такт.

Главная роль теперь принадлежала дирижеру-интерпретатору, который вел оркестр за собой, указывая путь взмахами дирижерской палочки. Виртуозом был именно он, и слушатели любили его за это или, по крайней мере, уважали. Именно его личность приобретала важность, обсуждались плюсы и минусы именно его интерпретации. В целом все это было не таким уж достижением, но в конечном счете дало возможность продемонстрировать публике шедевры симфонической музыки в новом свете, а композиторам – писать сочинения, сложность которых еще недавно была непреодолима.

В этом процессе большие заслуги принадлежали Вагнеру, и надо отдать ему должное. Стимулом для Вагнера служили как потребности его собственной музыки, так и идеи, касающиеся принципов дирижирования. Вагнер был эталоном нового дирижера, и вокруг его планеты вскоре зажглись другие звезды. Кроме Бюлова, среди них были Ганс Рихтер, Антон Сейдль и Герман Леви. Вскоре нашлись и другие таланты: Густав Малер, Карл Мук, Феликс Мотль, Артур Никит, Франц Шальк и Феликс Вейнгартнер. Все они были современниками Штрауса.⁹

Развитию музыки второй половины столетия способствовала также экономическая и политическая обстановка. Для

⁹ Малер был на четыре года старше Штрауса, Мук – также на четыре, Мотль – на восемь, Никиш – на девять. Вейнгартнер и Шальк были на год старше. Артуро Тосканини был на три года младше, но этот выдающийся представитель дирижерского искусства до XX столетия в Германии не дирижировал.

Германии это был период процветания и развития национального самосознания. Рост промышленности в стране хотя и шел медленнее, чем, например, в Великобритании в годы правления королевы Виктории, но все же набирал темп. Бюргеры богатели, а труженики, несмотря на все еще низкую заработную плату, теперь питались лучше и разводили на подоконниках цветы. Это было относительно спокойное время, если не считать двух незначительных войн и одной крупной, но короткой, из которых Германия вышла победительницей.

Бисмарк был и строителем, и лоцманом корабля германского государства. Строительство корабля обошлось довольно дорого. Вильгельм I, король Пруссии, был убежден, что Германией должна править Пруссия, а Пруссией – он сам. Бисмарк не возражал. Дорога, которая вела к этой цели, оглашалась топотом марширующих ног: власть была средством достижения европейского лидерства, а армия – средством достижения власти. Прусская армия отличалась блеском и беспощадной оперативностью. Вначале она покорила Австрию, которая осмелилась претендовать на роль лидера в Европе, после этого Пруссия расправилась с оппозицией других германских княжеств, прежде всего южных. Но, несмотря на поражение, юг Германии, и особенно Бавария, продолжали сопротивляться объединению. В Мюнхене уроженец Пруссии считался «иностранцем». (Так пресса называла Бюлова.) Тогда Железный Канцлер разработал план,

как успешнее всего добиться объединения государств.

«Бисмарк был убежден – и не стеснялся в этом впоследствии признаваться, – что раскол между северными и южными германскими государствами может быть лучше всего ликвидирован посредством «национальной войны против соседнего народа, нашего старого врага (Франции)». С помощью провокационного репортажа – знаменитой «Эмской депеши», классического образца манипулирования средствами массовой информации, – Бисмарк вынудил французского императора Наполеона III объявить войну Пруссии. Все германские государства поднялись на защиту Пруссии, и через три месяца победоносные германские армии вошли в Париж; была провозглашена республика. В январе 1871 года в Версале состоялось памятное признание германской мощи, германского единства во главе с Пруссией. Германская империя, в которую вошли все германские государства, а также аннексированные французские провинции Эльзас и Лотарингия, была торжественно провозглашена в Зеркальном зале Людовика XIV. Король Пруссии стал императором Вильгельмом I». ¹⁰

Французы были побеждены, пушки отправлены в арсенал, а Бисмарк провозглашен первым рейхсканцлером Германской империи. 16 октября 1871 года император открыл первое заседание германского парламента, где заявил (и, может быть, на мгновение сам этому поверил): «Новая Германская

¹⁰ Тейлор Э. Крушение династий.

империя будет надежным оплотом мира». ¹¹

Новая Германская империя состояла из четырех королевств, пяти больших герцогств, тринадцати княжеств и трех вольных городов. Они должны были иметь право голоса в правительстве. На самом деле в Федеральном совете Пруссия имела семнадцать из сорока трех мест, «так что в действительности этот орган постепенно превратился в выдающийся дискуссионный клуб». ¹²

Управляемая Пруссией, страна была убеждена, что немцы – это олицетворение добродетели, чистоты и нравственности. А если кто-то с этим не соглашался, его убеждали пулей. Национальная гордость сквозила во всем, отражаясь в блеске стальных штыков и в глянце начищенных сапог.

Отражалась она и на культурном самосознании, и на музыкальной жизни. Немцы убеждены, что музыка – не только «их» искусство, но и значительная моральная сила. Для них это самое свободное и наименее привязанное к действительности искусство является и символом успеха, и темой для проповеди. Достоинство музыки, по их мнению, – не только в том, хороша она или плоха, но и в том, насколько благородна ее цель. Девятая симфония считается лучше Восьмой,

¹¹ На память приходят негодующие письма Верди во время Франко-прусской войны, как, например, письмо к Кларине Маффей от 30 сентября 1870 года: «... и этот король, который всегда говорит о Боге и Промысле Божьем, с помощью которого он разрушил лучшую часть Европы! Он считает, что ему дано изменить нравы и наказать порок современного мира!! Прямо вестник Божий!»

¹² *Тейлор Э.* Крушение династий.

«Волшебная флейта» лучше, чем «Так поступают все женщины» – не потому, что музыка «Флейты» лучше, а потому, что ее тема возвышенна, в то время как либретто «Так поступают все женщины» фривольно.

С немецкой точки зрения, самая лучшая музыка имеет не только моральную, но и патриотическую ценность. И это – еще одна из причин, почему культурный немец должен стремиться к ней и любить ее. Открытие в 1876 году Байрёйтского оперного театра расценивалось как событие большой национальной важности даже теми, кто не одобрял идей Вагнера, хотя никто не мог предвидеть, что в далеком будущем сам дьявол воспользуется музыкой Вагнера для своих целей.

Десять лет спустя после открытия театра в Байрёйте умрет Лист, Брамс представит свою последнюю из четырех симфоний, а Штраус сочинит свою первую симфоническую поэму. За это десятилетие численно вырастут и повысят свое мастерство оркестры. Значительно расширится и аудитория слушателей.

К моменту открытия Байрёйтского театра Штраус был двенадцатилетним школьником. Он родился пять недель спустя после приезда в Мюнхен Вагнера, 11 июля 1864 года. Это произошло в доме, расположенном в центре Мюнхена, по адресу: Альхеймерек, 2. Семья Штрауса жила на втором этаже. Остальное помещение занимала пивоварня Пшо-ра. Во время Второй мировой войны дом был разрушен. В наши дни по этому адресу стоит небольшое, небрежно по-

строенное здание, в котором размещается дешевый ночной клуб. Никакого указания, что в этом месте родился великий сын Мюнхена, на доме нет.

Штраус не только воспитывался в семье музыканта, где отец поощрял его занятия музыкой, но и рос в благоприятный для немецкого музыканта период. Национальное немецкое тщеславие помогло ему стать заметной фигурой, хотя поначалу его произведения возмущали консерваторов и шокировали буржуа. И, что не менее важно, в его распоряжении были многочисленные залы, где он не только представлял свои творения, но и проявлял себя как музыкант-исполнитель.

Да, Штраусу повезло во многих отношениях.

Глава 2

Юность

Одним из тех, кто предостерегающе поднял голос против первых самостоятельных сочинений Штрауса, был его собственный отец. И хотя он был профессиональным музыкантом, знал и исполнял современную музыку, он не раз призывал сына изменить свои музыкальные пристрастия, вернуться к старому, довагнеровскому стилю, отказаться от разветвленной полифонии, избегать излишних оркестровых эффектов и не слишком «умничать». Даже в начале композиторской карьеры Рихарда, когда ему было двадцать лет, Франц, отец, писал сыну: «Дорогой Рихард, пожалуйста, когда сочинишь что-либо новое, старайся, чтобы произведение звучало мелодично, не было бы слишком трудным и не отдавало бы пианизмом. Я все больше и больше убеждаюсь, что только мелодичная музыка производит неизгладимое впечатление как на профессионалов, так и на широкую публику. Мелодия – жизненно важный элемент музыки».¹³

Два года спустя он вновь напомнил об этом, отвечая на письмо Рихарда, в котором тот делился своими впечатлениями от исполнения в Мейнингене «Героической» симфонии под управлением Бюлова. Рихард писал, что «трудно

¹³ Письмо от 11 февраля 1884 года

представить себе что-то более великолепное. И это при том, что наш оркестр не обладает блеском Мюнхенского оркестра, в зале — плохая акустика, а скрипки в финале допустили небольшую ошибку. И все же это было исполнение, какое мне вряд ли доведется еще услышать. В Похоронном марше каждая нота дышала необыкновенной силой и проникновенностью, что мне всегда казалось недостижимым в оркестре. Что касается финала, могу только сказать, что впервые во всем блеске просияло солнце Бетховена. Если бы Бетховен мог это услышать, он бы сказал: «Теперь я понимаю величие своей музыки». Я был так потрясен, что по окончании последней части сидел в Зеленой комнате и плакал, как ребенок. Я был один с Бюловым. Он обнял меня и поцеловал. Этого я не забуду никогда».¹⁴

В ответ на эту юношескую восторженность отец писал: «...Я удивлен, поскольку не привык слышать от тебя подобных восторгов... Рад, что тебя так восхитила «Героическая». Умоляю тебя, возьми за образец это вечно молодое сочинение гения и сделай его своим идеалом. Величие произведения состоит в его возвышенной простоте. Вспомни древних греков! Я не призываю тебя к подражанию, но необходимо тренировать свои мысли, направляя их к благородной ясности и простоте».¹⁵

Однако услышать в произведениях сына ясность и про-

¹⁴ Письмо от 31 января 1886 года.

¹⁵ Письмо от 2 февраля 1886 года.

стоту ему было не суждено. Когда появилась симфоническая поэма «Макбет», отец писал Штраусу: «Советую тебе – хотя с тяжестью в сердце осознаю, что мой совет услышан не будет, – внимательно пересмотреть «Макбета». Выкини все инструментальные излишества. Дай своим слушателям больше шансов услышать то, что ты хотел сказать».¹⁶

«Дон Жуан» понравился ему больше. Он нашел в нем «самостоятельность... удачную композицию... отсутствие неуверенных поисков... страсть и энергию, блестящую оркестровку». Однако Франц считал, что это высокоодухотворенная поэма «страдает от излишества мыслей... Во всех твоих сочинениях слишком много раздумий... С твоим талантом можно было бы поступиться рассудочностью в пользу эмоциональности. Я не имею в виду сентиментальность. Произведение крайне сложно, и исполнить его смогут лишь очень хорошие оркестры. Мне кажется, его можно облегчить без ущерба для качества. В нем слишком много побочных мыслей, которые только мешают главной теме. Порой за деревьями не видно леса. Нужно помнить, что ты пишешь не для профессионалов. Признаюсь, что даже у меня голова распухла, когда я первый раз услышал это сочинение. И только со второго раза мне удалось в нем разобраться. И это при том, что предварительно я несколько раз просмотрел партитуру...».¹⁷

¹⁶ Письмо от 17 октября 1890 года.

¹⁷ Письмо от 4 марта 1891 года

Наставления продолжались даже после того, как Штраус стал знаменитым композитором. «Прошу тебя, убери немного медные духовые», «Избегай в новых работах избытка полифонии», «Пожалей несчастных музыкантов оркестра!».

Увещевания, которые мы находим в письмах, вероятно, повторялись и при многочисленных личных беседах, но в более категоричной форме. Они звучали жестче, чем обычное недовольство отца, и суровее, чем отеческое укоризненное сетование. Недовольство Франца объяснялось его консерватизмом, настолько въевшимся в него, что, по воспоминаниям сына, поздние сочинения Бетховена, начиная с финала Седьмой симфонии, его отец уже не считал «чистой музыкой», полагая, что она отдает мефистофелевским духом Рихарда Вагнера. Но если взглянуть на замечания Франца с позиций прошлого, когда первые крупные произведения Штрауса казались новшеством, и не слишком «мудрствовать», зная, каков будет результат, то нетрудно понять, что опасения Франца вовсе не были нелепы, а его взгляды не лишены смысла. Обвинения в чересчур богатой полифонии и «избыточности побочных тематических линий» небезосновательны. Возможно, ограниченность вкуса отца не позволяла ему оценить все то новое и удивительное, что было в музыке его сына, но он замечал то, что вызывало сомнения. Однако совершенно очевидно, что Рихард, сочиняя музыку, не придавал никакого значения критике Франца.

Франц, кажется, был неординарной личностью, но вряд ли

можно было назвать его приятным человеком. О нем обычно вспоминают как о человеке неуживчивом и скарёдном. Людвиг Нол, автор репортажа о первом исполнении в Мюнхене «Мейстерзингеров», называет его «музыкантом старой школы, лишенным всякого подобия утонченности». Сам Штраус говорил, что его отец «счел бы бесчестным пересматривать художественные оценки, которые он раньше считал правильными». Он также отмечал, что его отец «вспыльчив, раздражителен и деспотичен». Вот такова скудная сыновья дань. Однако композитор, по свидетельству очевидцев, на отца не обижался, и отношения между ними строились на любви, хотя и сдержанной. Убеждения Франца были настолько твердыми, что не могли не вызывать определенного уважения. На фотографии, снятой в пожилом возрасте, он выглядит как старый кавалерийский офицер со все еще воинственным взглядом и пышными усами.

Франц Штраус был старшим валторнистом в Мюнхенском придворном оркестре. Даже по сдержанным современным оценкам он был прекрасным музыкантом, настоящим виртуозом в своем деле. Он преподавал в Королевской музыкальной школе. Во время эпидемии холеры Франц потерял жену и двоих детей и был женат второй раз. Матерью Рихарда была его вторая жена, Джозефина Пшор, дочь богатого пивовара, которая принесла с собой хорошее приданое. Пшорское пиво и в прежние времена, и сейчас считается самым популярным в городе, который специализируется на пиве.

Женитьба избавила Франца от необходимости жить на жалование музыканта. Финансовая свобода способствовала формированию у него независимых взглядов и поступков. Всякий раз, когда в оркестре возникало недовольство, именно Франц выступал главным зачинщиком. Он же вступал в спор с дирижерами. И был очень заносчив, критикуя новую музыку. Короче, он был весьма «неудобным» человеком в оркестре.

Рихард родился в благополучном доме. Ни ребенком, ни юношей он не знал тягот нужды или убожества благородной нищеты. Денег хватало не только на нужды насущные, но и на некоторые роскошества, как, например, летние каникулы. Ни отец, ни сын не были расточительными. В молодости Рихард старался обходиться собственными средствами, но, когда гению требовались деньги, семья Пшор готова была прийти ему на помощь.

Несмотря на то, что Франц Штраус в какой-то мере принадлежал к театральному миру, его образ жизни был столь же буржуазным и ультраконсервативным, как и его музыкальные вкусы. Своих двоих детей – три года спустя после появления Рихарда родилась девочка Иоанна, которую в семье называли Ханной, – он воспитывал в привычном духе немецкой семьи, главой которой был отец. Франц был правителем дома, высшим домашним судьей, кайзером в четырех стенах. Он был начинен мудрыми изречениями и назидательными примерами из современной жизни и без всяких

обиняков пичкал ими сына. Однако советы, которые он давал в письмах Рихарду, как вести себя в обществе и с «леди», были в высшей степени банальны.

В отношениях родителей не все было гладко и благополучно. Мать страдала приступами депрессии. Состояние ее бывало настолько тяжелым, что ее приходилось отправлять в санаторий, хотя и не надолго. По воспоминаниям Рихарда, это была мягкая, с тихим голосом женщина, обладавшая «поэтическими наклонностями», настолько впечатлительная, что всякое соприкосновение с художественным явлением выводило ее из равновесия. Читать она много не могла. После вечера, проведенного в театре или на концерте, она страдала бессонницей. Лучшее всего она чувствовала себя в саду своего брата – «дяди Георга», – где она проводила время за рукоделием. Хотя она происходила из культурной, любящей музыку семьи, в интеллектуальном отношении она не была ровней своему мужу. На фотографии, снятой в пожилом возрасте, мы видим грустную, смиренного вида женщину с поджатыми губами, типичную немецкую домохозяйку, малопривлекательную, немодную, располневшую, – женщину, лишенную, видимо, всякого женского тщеславия.

Франц совершенно не переносил Вагнера и вел себя по отношению к композитору с оскорбительной грубостью, презирая его музыку и его самого. «Тангейзер», на его взгляд, еще был терпим, «Лоэнгрин» – крайне слащав, а последние сочинения – просто невыносимы. Что касается неприязни к

Вагнеру как человеку, то вряд ли можно осуждать Франца, ибо Вагнер, обретший в ту пору власть, проявлял далеко не лучшие свои качества по отношению к жителям Мюнхена. Он не только был глубоко замешан в скандале с Козимой, но и, будучи фаворитом короля, настаивал на своем вмешательстве в политическую жизнь Баварии. Подчинив себе оперу и оркестр, он превратил их в театр Вагнера. Строгая дисциплина и реформы, которые он осуществлял совместно с Бюловым, были оправданны и принесли бы пользу, будь они менее эгоцентричны. Но реформы всегда непопулярны. Баварцы считали, что их художественные учреждения достаточно хороши. Музыканты предпочли бы есть сосиски, а не поглощать в таких количествах трудную новую музыку. Вокруг Вагнера в его мюнхенский период образовались две группировки: фанатичных сторонников его творчества и непримиримых противников. Франц был в числе последних. Уволить Франца, конечно, было во власти Вагнера. Но он этого не сделал, хотя между ними неоднократно возникали ссоры. Ибо каким бы ни было мнение Франца, музыку Вагнера он исполнял блистательно. Бюлов и другие вспоминали, как нежно звучала его валторна в сольных партиях «Тристана» и «Мейстерзингеров». Однажды во время репетиции Вагнер, проходя через оркестр, шутливо заметил: «Какие всегда мрачные эти валторнисты», на что Франц ответил: «У нас есть на то основания».

Отношения с Бюловым у Франца были не лучше. Бюлов

говорил о нем: «Этот человек невыносим. Но когда он дует в свою валторну, сердиться на него невозможно». Однажды под конец одной долгой репетиции Франц заявил, что он устал и играть больше не может. Бюлов, который и сам был раздражителен и несдержан, закричал: «Тогда идите и подавайте прошение о пенсии!» Штраус взял свою валторну, отправился к директору и потребовал пенсию, «потому что так распорядился герр фон Бюлов». Перфалю пришлось пустить в ход всю свою деликатность, чтобы уладить инцидент. Бюлов жаловался, что «интриги Штрауса» и ему подобных настолько осложняют ему жизнь, что «он не может больше относиться к этим людям «беспристрастно».¹⁸ Впоследствии, когда Бюлов заинтересовался музыкой Рихарда, они со Штраусом помирились.

Ненависть же к Вагнеру сохранилась у Франца Штрауса до конца его дней. На другой день после смерти Вагнера в 1883 году весь оркестр под управлением Германа Леви перед началом репетиции встал, чтобы минутой молчания почтить память умершего композитора. И лишь один Франц Штраус продолжал сидеть.

Молодой Штраус рос в атмосфере ортодоксальной музыки. Его отец боготворил в первую очередь Моцарта, потом Гайдна и Бетховена, затем Шуберта, Вебера, Мендельсона и Шпора. До шестнадцатилетнего возраста именно эти композиторы давали пищу творческому воображению Рихарда. Он

¹⁸ Письмо Вагнеру от 8 апреля 1869 года.

получил приличное общее образование – примерный немецкий мальчик ходил в примерную немецкую школу. Она была с гуманитарным уклоном и ориентирована на германскую культуру. Немецкое образование, помимо веры в то, что немецкая музыка – самая лучшая, предусматривало глубокое изучение классиков немецкой литературы – Лессинга, Шиллера, Гете и лирических поэтов, а также приличное знакомство с драматургией Шекспира в переводе Шлегеля и Тика, причем переводе настолько искусном, что немцы почти уверовали, что Шекспир был немецким драматургом. В изобразительном искусстве вкусы были более интернациональны, однако французская живопись была исключена. Как же обходились немцы таким минимумом, как работы Дюрера, Кранаха, Грюнвальда и нескольких других выдающихся художников? Рихард Штраус рано познакомился с итальянским искусством эпохи Возрождения и с произведениями крупнейших художников Голландии. У него была возможность знакомиться с шедеврами живописи в великолепном мюнхенском музее, «Старой Пинакотеке». Интерес к живописи Рихард пронес через всю жизнь. Он был образованным человеком, особенно в области искусства. В дальнейшем у нас будет возможность убедиться в широте его культурного кругозора.

Он был довольно прилежным студентом, и к восемнадцати годам, когда окончил гимназию, хорошо знал латынь, немного греческий и французский языки.

Но наряду с этим он унаследовал в доме отца и некоторые распространенные среди немцев предубеждения, как, например: Италия в музыкальном отношении не заслуживает внимания; Верди – вульгарный композитор, использовавший мотивы шарманки; с осторожностью следует относиться и к французам. Франция, где население отличается фривольностью, вряд ли дала миру великих людей, кроме Мольера и Наполеона.

Но эти шаблоны, при всей их ограниченности, были достаточно безобидны. Более серьезным, с далеко идущими последствиями оказался антисемитизм, которого придерживался отец Рихарда. (Можно представить, как он страдал, играя в оркестре под управлением Германа Леви.) Занимаясь с Рихардом музыкой, Франц требовал от него строгого соблюдения темпа. Если Рихард не угождал ему, излюбленным замечанием отца была фраза: «Торопишься, как еврей». Франц мог не соглашаться с реформами, проводимыми Вагнером и Бюловом, но по отношению к евреям все трое были единомышленниками. Грустно и неприятно вспоминать о проявлении злобных предрассудков у такого человека, как Бюлов. Он не переставал поносить евреев. Примером может служить письмо Вагнеру:

«Меня одолевают мрачные предчувствия: не верю, что нам удастся избежать всеобщей деградации, т. е. иудаизации. Болезнь зашла слишком далеко. А поскольку позитивные силы в государстве и обществе – аристократия, армия, духо-

венство – утратили былую мощь, возрождение может произойти только через народные массы. Но им потребуется для этого вожак, и опять-таки на эту роль не найдется никого, кроме еврея. Так что нам остается лишь ждать пришествия антипода Мессии – того, кто будет готов пригвоздить к кресту свой народ».¹⁹

Это явная перефразировка неблагоприятного высказывания Вагнера, а Бюлов проявил себя еще большим католиком, чем папа римский. Все это и многое другое оставило свой след в душе молодого Рихарда.

Рихард был восприимчив к музыке с младенческих лет. В шестилетнем возрасте он сочинил небольшую рождественскую песенку. Не было никакого сомнения, что ему суждено стать музыкантом. Ни о какой другой профессии даже не возникало речи. Однако следует отдать должное его отцу: он подавлял всякие попытки сделать из ребенка вундеркинда. Более того, Франц строго следил, чтобы музыкальное образование сына шло неспешно и основательно.

Склонность Рихарда к музыке была замечена учителями гимназии, куда он поступил в десятилетнем возрасте. Один благожелательный педагог писал об одиннадцатилетнем мальчике: «Среди учащихся найдется немного таких живых, талантливых и исполнительных детей, как этот мальчик... Учится он легко. Что бы он ни изучал, он делает это с удовольствием и прилежанием. На уроках очень сосредото-

¹⁹ Письмо от 8 апреля 1869 года.

чен, от его внимания не ускользает ничего. Однако ему трудно усидеть на месте хоть минуту, и школьная скамья для него ненавистна. Его голубые глаза так и сияют добродушием и весельем... Трудно не любить такого ребенка и не отдавать ему своего предпочтения. Штраус – будущий одаренный музыкант».²⁰

Однако его внимательность в классе не была такой уж примерной. Сохранилась его тетрадь с математическими задачами, в конце которой сделан набросок скрипичного концерта. Рихард терпеть не мог математику, хотя позже, когда к нему пришел финансовый успех, он вполне проворно складывал цифры.

Ранняя юность Рихарда проходила в общении с многочисленными родственниками из семейства Пшор. У Джозефины было четыре сестры. Все они были замужем и жили в Мюнхене. Любимой тетей Рихарда была Иоанна. Она хорошо пела, и он написал для нее несколько песен. В то время ему было пятнадцать лет.

Только поглощенный собой автор, заинтересованный в подробнейшей автобиографии, способен записать свои воспоминания о прошлом, позаботившись о достоверности сведений. Штраус этого не сделал. Каковы были преходящие трудности его развития? Пришлось ли ему в детстве и юности пройти через страдания и борьбу? И тем самым обре-

²⁰ Цит. по кн.: Рихард Штраус. Документальные свидетельства о жизни и творчестве / Под ред. Ф. Треннера.

сти понимание и сочувствие? Было ли у него счастливое детство? Сведения обо всем этом скудны, но по тем источникам, что дошли до нас, можно судить, что его детство прошло в мире, спокойствии и достатке, в надежном окружении влиятельной и дружной семьи Пшор. Внутренняя жизнь Штрауса отличалась таким же благополучием, как и внешняя. Несмотря на то, что одаренному мальчику приходилось много трудиться, постигая программу обучения, время для отдыха у него оставалось. Летние и зимние каникулы он проводил в окрестностях Мюнхена, необычайно красивом месте с зелено-голубыми лугами, холодными зеркальными озерами и довольно высокими, но приветливыми горами. Любовь к гористому пейзажу Рихард сохранил и в более позднем возрасте и предпочитал горы морю. В детстве он с увлечением занимался зимним спортом. Хорошо катался на коньках. Удовольствие от зимы, от тепла пузатой печки в стиле Бидермеера нашло впоследствии отражение в сценах «Арабеллы» и «Интермеццо».

Однако, дабы описание юности Штрауса не показалось чересчур идиллическим, стоит напомнить, что школьная система Германии того периода сейчас показалась бы нам холодной и мрачной и что, каковы бы ни были ее успехи в умении набивать головы мальчиков и девочек огромным количеством разнообразных фактов, она не прививала им понимания окружающего мира с позиций взаимной терпимости. Не поощряла она и взаимопонимания между учеником

и учителем. Упоминавшийся выше учитель, скорее всего, был исключением – ведь хорошие учителя бывают при любой системе. Рядовой же учитель Мюнхенской королевской гимназии был всего лишь скучным чиновником, чья скромная зарплата компенсировалась чувством собственной важности. Из учителя готовили ревнителя строжайшей дисциплины, а в школе царили порядки армейской казармы. Когда учитель входил в класс, ученики вскакивали и замирали по стойке «смирно». Такой порядок, как и специальный классный журнал, куда заносились все нарушения учениками распорядка, создавали атмосферу холодной казенности. Тому же способствовало и распределение учебного материала на строгие временные отрезки, в течение которых было необходимо усвоить определенную порцию программы. Дисциплина превыше всего! Стефан Цвейг в своей автобиографии «Мир прошлого» описывает чувство «невольной ожесточенности», которое порождала в молодых душах эта система. «Нам приходилось выучивать определенные части программы и сдавать экзамены, чтобы определить, усвоили ли мы или нет материал. Ни разу за восемь лет учитель не поинтересовался, что бы мы хотели изучать. Духовные потребности, которые есть у каждого молодого человека, совершенно не принимались во внимание». И все же свидетельств о том, что школьные годы породили у Штрауса «невольную ожесточенность», нет. Но, с другой стороны, нет и доказательств того, что Штраус вынес из школы одни сухие факты. А его

«духовные потребности», хорошие или плохие, формировались в семье, где царила музыка.

Когда Штраусу исполнилось одиннадцать лет, отец заставил его серьезно заняться изучением основ музыки. Теорию музыки он осваивал под руководством Ф.В. Мейера, друга Франца, прекрасного музыканта, который иногда становился за дирижерский пульт. Уроки фортепианной игры Рихард начал брать намного раньше. Первые пробные уроки ему были преподаны в возрасте четырех с половиной лет. Его учителем был Август Томбо, арфист оркестра, тот самый Томбо, который заявил Вагнеру, что партия арфы в сцене огня «Валькирии» не пригодна для исполнения. Вагнер любезно предложил Томбо исправить партитуру так, как он считает нужным. Еще один оркестрант, Бенно Вальтер, обучал Штрауса игре на скрипке. Штраус, однако, не освоил ни тот, ни другой инструмент, хотя впоследствии и стал довольно хорошим пианистом. Эти учителя, коллеги его отца, познакомили мальчика с принципами немецкой музыки, обучили классической сонатной форме, посвятили в строгие законы традиционной гармонии, во все ее «можно» и «нельзя».

Полученные знания принесли плоды. Сочинять музыку Рихард начал рано. Он исписывал огромное количество нотной бумаги, набивая руку в разнообразных формах музыки, ибо Штраус был чрезвычайно плодовит. Эти ученические сочинения были подражательными, но написаны так, что, наверное, радовали отца. В них еще ничто не предвещало тех

огорчений, которые причинит ему в будущем сын-композитор. Норман Дель Мар очень благожелательно отзывался о некоторых из этих ранних сочинений, как, например, миниатюры для фортепиано, в которых угадывались следы влияния Шумана, Бетховена и Мендельсона; фортепианная соната, которая была, «в сущности, одной из песен без слов Мендельсона»;²¹ вариации для валторны и фортепиано, сочиненные четырнадцатилетним мальчиком для отца; множество песен и хор из «Электры», который Штраус сочинил в последнем классе школы, когда учениками разыгрывались сцены из этой трагедии Софокла, и который был исполнен потом на выпускном вечере. Вспоминал ли об этом Штраус, когда обратился к «Электре» Гофмансталя? Позже появились скрипичный концерт, концерт для валторны и соната для виолончели, за которую его похвалил Иоаким. Список ранних произведений довольно длинный.

В семейном кругу все эти сочинения были встречены восторженно. Несмотря на занятость, Франц был вдохновителем и руководителем любительского оркестра. Концерты устраивались регулярно, а после них за пивом и сосисками разгорались дискуссии. Франц предложил включить в репертуар оркестра сочинения сына. И через некоторое время двадцать семь или тридцать музыкантов уже репетировали Первую симфонию Рихарда (ре-минор). Любому ком-

²¹ Дель Мар Н. Рихард Штраус: Критические заметки о жизни и творчестве. Т. 1.

позитору для развития его творчества необходимо, чтобы его музыка исполнялась. Штраусу такая возможность была предоставлена рано. Симфония молодого Рихарда была оценена довольно высоко и заслуживала профессионального исполнения. Герман Леви включил ее в программу абонементных концертов Мюнхенской музыкальной академии. Иоанна Штраус вспоминала, что отец, игравший в оркестре, очень нервничал, в то время как молодой автор (семнадцати лет от роду) был абсолютно спокоен. Симфонию встретили вежливыми аплодисментами. В дальнейшем Штраус от нее отказался, умоляя отца больше никому не посылать партитуру.

Окончив гимназию, Штраус поступил в Мюнхенский университет, намереваясь прослушать несколько гуманитарных курсов по эстетике, философии, истории цивилизации и творчеству Шекспира. Он поступил в 1882 году. Летом следующего года Францу предложили поехать в Байрёйт, чтобы принять участие в первом представлении «Парсифаля». Он взял с собой сына. (Ходили слухи, что Франц согласился только потому, что его попросил об этом Леви. Это была услуга за услугу – благодарность за то, что Леви исполнил симфонию Рихарда. Но достоверность этих слухов не установлена.) Какое впечатление произвела эта опера на Рихарда, нам неизвестно. Неизвестно также, на скольких из шестнадцати спектаклей он был и присутствовал ли на последнем (29 августа), когда во время третьего акта Герману Леви стало плохо. Вагнер заметил это, незаметно проник в оркестр и,

взяв из рук заболевшего дирижера палочку, довел представление до конца. Это было последнее выступление Вагнера в роли дирижера.²²

Каковы бы ни были впечатления Штрауса, совершенно очевидно, что в раннем возрасте он находился под влиянием вкусов отца. Рихард вступил в жизнь убежденным противником Вагнера. Один из школьных друзей Рихарда, Людвиг Тюль, тоже занимался музыкой. Потом уехал в Инсбрук, и Рихард часто ему писал, делясь впечатлениями от музыки, которую слышал в Мюнхене. Вот что он писал об исполнении «Зигфрида», которое услышал в четырнадцатилетнем возрасте: «Мне было невыносимо скучно. Не могу даже описать, какая это была чудовищная скука. Ужасно! Начинается все с долгого барабанного боя... грохочущего на самых низких регистрах. Это звучало так глупо, что я рассмеялся вслух. Нет никакой последовательности мелодии. Ты не представляешь, что это был за хаос! В одном месте (когда Мими спрашивает Зигфрида, знакомо ли ему чувство страха) от отвратительных диссонансов закаркала бы кошка и рассыпались бы горы... Единственное, что звучало сносно, так это песнь Лесной птицы...».²³ И так далее, с тем же юношеским пылом на протяжении всего длинного письма.

Точно так же Рихарду не понравился «Лоэнгрин». Он

²² Поскольку в Байрёйте оркестр из зала не виден, никто из присутствующих не заметил, что произошло.

²³ Цит. по кн.: *Стейнитцер М.* Рихард Штраус.

писал Тюллю: «Интродукция начинается жужжанием скрипок в высоком диапазоне ля-мажор. Слушать можно, но звучит слащаво до тошноты, как и вся опера. Хорошо только либретто».²⁴ Созвучия «Тристана», вначале оригинальные на слух, «приедаются так же, как если бы ты долго питался одними омарами под майонезом».²⁵ И с авторитетностью неопытности Штраус предсказывает: «Можешь быть уверен, через десять лет ни одна душа не будет знать, кто такой Рихард Вагнер».

Однако очень скоро ему предстояло узнать, кто такой Вагнер. Вернее сказать, что представляет собой его музыка. Однажды, когда Рихард вместе с другим студентом просматривал партитуру «Тристана», проигрывая ее, в комнату прямо в халате вошел Франц. «Ненавистные звуки» оборвались. Но не надолго. Разве мог Штраус устоять перед чарами «музыки, которая была больше, чем музыка» и которой была пронизана в то время вся музыкальная жизнь не только Германии, но и всего мира?

Парадокс становления творческой личности Рихарда Штрауса заключается в следующем. Он обрел самостоятельность только после того, как отошел от классических канонов, от школы отца, после того, как из ненавистника Вагнера превратился в пожизненного поклонника этого мудреца Байрёйта, только после того, как окунулся в опасные струи

²⁴ Письмо от 22 февраля 1879 года.

²⁵ Письмо отцу от 1 февраля 1884 года.

тетралогии.

Через год после первого посещения Байрёйта Рихард, теперь уже девятнадцатилетний юноша, отправился знакомиться с миром, или, по крайней мере, с Германией, чтобы набраться свежих впечатлений, сравнить музыкальную жизнь других городов с музыкальной жизнью города, в котором музыка хотя и была на высоте, но не была столичной. Путешествие должно было помочь ему установить полезные для карьеры контакты, что было немаловажно. Мы располагаем серией писем Рихарда Штрауса отцу, равно как и ответными письмами Франца с наставлениями сыну. Рихард делился своими впечатлениями от посещения театров и оперы, от услышанной музыки, от увиденных картин. В декабре 1883 года (13 февраля которого в Венеции скончался Вагнер) Рихард направился в Берлин, сделав остановки в Лейпциге и Дрездене. В Дрездене он был потрясен знаменитой картинной галереей и особенно «Сикстинской мадонной» Рафаэля, которую сравнил с «пианиссимо эпизода до-мажор в начале увертюры «Освящение дома».²⁶ Берлин, как вскоре обнаружил Рихард, очень отличался от Мюнхена. В этом городе пили чаще вино, чем пиво, а состоятельные граждане ели омаров, а не сосиски. Самым распространенным в прусском обществе жестом было щелканье каблуками и быстрый резкий поклон от талии. Язык был точным и лаконичным, а диалект – совсем не похож на приятно-небреж-

²⁶ Письмо отцу от 12 декабря 1883 года.

ный и неразборчивый баварский выговор, который Штраус слышал в детстве.

Берлинцы смотрели свысока на всех остальных немцев, считая себя своего рода личной охраной его величества кайзера. Но на каждого, кто носил военную форму, они смотрели с почтением. Прусский офицер был в их доме хозяином. Под стать великолепию мундиров были и женские туалеты. Все соответствовало убеждению, что Берлин – будущий центр мира, перекресток, куда сходятся дороги всей Европы. Но немцы не были бы немцами, если бы за блестящим фасадом не стояло что-то существенное. Интеллектуальная жизнь Берлина шла и развивалась бок о бок с политической. Ум ценился не меньше мускулов. Ученые носили очки с такой же гордостью, как военные – монокли.

Блеск и веселье Берлина хвастливо выставлялись напоказ. Все шло хорошо в прусском доме, по крайней мере за окнами, выходящими на улицу. Правда, из подвала время от времени доносился ропот, но пока он не вызывал беспокойства. Бисмарк по-прежнему правил рейхом, а кайзер, уже постаревший, был его несомненным главнокомандующим. Однако против Бисмарка, против агрессивной политики Вильгельма I уже раздавались протестующие голоса. В 1878 году после покушения на кайзера, совершенного социалистом, в парламент был внесен жесткий закон против социалистов. Он был тогда отклонен. Но последовали новые беспорядки, и в ответ – новые репрессивные меры. Были запрещены ли-

беральные клубы и газеты, приняты новые ограничительные законы. Ожесточенные дебаты ни к чему не привели. Гонения на свободу вызвали рост эмиграции. С 1875-го по 1884 год эмиграция из Германии (особенно из Пруссии) возросла в пять раз. Но все это не имело большого значения, и за патриотическим хором диссонанс не очень был слышен.

Первая зима, проведенная в Берлине, была для Штрауса благоприятной. Он был молод, привлекателен, даже красив, с большими голубыми глазами, спокойно созерцающими мир. Белый лоб оттеняла копна темных выующихся волос. Несмотря на высокий рост и худобу, держался он прямо. Имя отца открыло перед ним двери берлинского артистического общества, и молодого человека приглашали повсюду. Его поселили «в прекрасной комнате... в самой оживленной и живописной части красивого города (где сходятся по крайней мере шесть линий конок)»,²⁷ хотя поселили его в школе для девочек, и время от времени от работы его отвлекало хихиканье школьных девиц. Рихарда приглашали не только в дома, но и на светские мероприятия. Он посещал балы, музыкальные вечера, маскарады и вечеринки с шарадами. Как и следовало ожидать, увлекался он и молодыми женщинами. Они отличались непривычной для него прозаичностью, умели не только танцевать, но и поговорить о Спинозе, а некоторые – выразить свое мнение по вопросу, существует ли Бог. Рихарда охотно принимали и потому, что он умел играть в

²⁷ Письмо отцу от 26 декабря 1883 года.

карты. Уже в этом возрасте он считался хорошим игроком в тарок. Позднее любимой его игрой стал скат.²⁸

Отец Рихарда был доволен успехами сына. «Я рад, что ты возвращаешься в хорошем обществе. Это очень полезно для приобретения жизненного опыта... Старайся никого не оскорблять. Ты слишком импульсивен в своих высказываниях. Будь посдержаннее».²⁹

В профессиональном отношении Рихард был, как сказал бы физик Гильберт, как «молодая заряженная частица». Он метался от одного музыкального проекта к другому, заводил дружбу то с виолончелистом, то с пианистом, то с каким-нибудь критиком или журналистом. Исполнив на каком-нибудь светском рауте свою сонату для виолончели – то есть партию фортепиано, – нескромно хвастался потом, что она была встречена восторженно. Получив рекомендацию у одного благодетеля, обращался к другому. Познакомился с такими людьми, как Йозеф Иоахим Рафф, Карл Клиндворт (пианист и ученик Листа, переложивший для фортепиано «Кольцо»), свел «полезное знакомство» с известным импресарио и

²⁸ Штраус всю жизнь был азартным картежником и постоянно искал себе достойных партнеров для игры в скат. Во время гастролей часто играл в покер, но редко с большими ставками. Однако бридж, который вытеснил скат и стал излюбленной игрой в Германии, он так и не освоил. Штраус любил выигрывать. И как подозревает в своих воспоминаниях Пятигорский, Штраус часто приглашал его играть в скат не только потому, что он хорошо играл на виолончели, но и потому, что он плохо играл в карты.

²⁹ Письмо от 10 января 1884 года.

организатором концертов Германом Вульфом, с Филиппом Спиттом, биографом Баха, и дирижером Эрнстом фон Шухом, под управлением которого в дальнейшем пройдут премьеры нескольких опер Штрауса. Рихард слушал великого пианиста Эжена д'Альбера. Ходил на концерты и в оперу по бесплатным билетам, посещал театры, когда позволяли средства, выделяемые ему родителями, которые он расходовал экономно.

Короче говоря, Штраусу было двадцать лет, но он точно знал, чего хочет. Каждый его шаг, каждый поступок и каждый известный человек, с которым он знакомился, служили его цели – стать преуспевающим композитором. О дирижерской карьере он пока не задумывался.

Следует упомянуть три юношеских произведения Штрауса, поскольку каждое из них сыграло важную роль в его ранней творческой жизни.

Его первое полное оркестровое сочинение – «Праздничный марш» представляет собой по меньшей мере настоящий подвиг мужества, учитывая, что написано оно в 1876 году двенадцатилетним мальчиком. Это первое опубликованное произведение, и теперь оно помечено Опусом 1. «Марш» был опубликован только потому, что об этом позаботился дядя Рихарда Георг Пшор, оплатив стоимость издания. И когда юный Штраус обратился к одним из двух лучших музыкальных издателей Германии (другие издатели его не устраивали) Брейткопфу и Хертелю, они опубликовали его сочине-

ние, ничего от этого не теряя.³⁰ Однако, когда вскоре Штраус предложил им другое произведение, уже без субсидии, ему было отказано. Другой издатель, Франц Шпицвег, родственник художника и близкий друг Бюлова, решил, что у молодого человека есть талант, и принял его работу. Сама история наградила его за такую проницательность: все симфонические поэмы Штрауса были изданы в фирме Шпицвега – небольшом издательстве «Й. Айбл». (В 1904 году фирма объединилась с австрийским издательским домом «Всемирное издание».)

³⁰ Некоторые биографы утверждают, что Брейткопф и Хертель отказались издавать «Марш». Это явная ошибка. «Марш» был опубликован и до сих пор числится в каталогах Брейткопфа.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.