

Ключевые слова

Рихард Штраус, оперное творчество, «Погасшие огни», Вагнер, пародия, сказочная опера, одноактная опера.

Власова Н. О.

Штраус contra Вагнер: об опере «Погасшие огни»

В статье на примере оперы «Погасшие огни» (1901) рассматривается раннее творчество Штрауса для музыкального театра (до «Саломеи»). В этот период главной задачей для композитора было постепенное освобождение от всеобъемлющего влияния Вагнера. В «Погасших огнях» он решает эту задачу в жанре комической оперы, насыщенной ироничными аллюзиями и отсылками к вагнеровским топосам. Вагнеровская стилистика становится здесь важным средством характеристики главного героя. Опера «Погасшие огни» интерпретируется в статье как первая зрелая партитура Штрауса для музыкального театра, в которой нашло выражение его комедийное дарование, композиционные предпочтения (одноактная опера), свободное распоряжение различным стилистическим материалом, жанровые пристрастия (вальс), выстроенная тональная драматургия.

Key Words

Richard Strauss, operatic legacy, *Feuersnot*, Wagner, parody, Märchenoper, one-act opera.

Natal'ya Vlasova

Strauss Contra Wagner: on the Opera *Feuersnot*

The article examines Strauss's early work for music theatre on the example of his opera *Feuersnot* (*Need for Fire*, 1901). During the years preceding the opera *Salome*, the composer's main task was to gradually free himself from the all-encompassing influence of Wagner. In *Feuersnot*, he succeeded in resolving this problem in the genre of comic opera, saturated with ironic allusions and references to Wagnerian topoi. The Wagnerian stylistics becomes here an important means of characterizing the protagonist. *Feuersnot* is interpreted as Strauss's first mature score for music theatre. It demonstrates his talent for comedy, his formal preferences (one-act opera), his free use of miscellaneous stylistic materials, his special predilection for the genre of waltz, and his elaborated tonal dramaturgy.

Вагнер — такая невероятная вершина, превзойти которую невозможно. Но я <...> вышел из положения таким образом, что обошел ее¹.

Один из крупнейших оперных композиторов XX века Рихард Штраус долгое время не отваживался подступиться к опере. Слишком громадным, подавляющим было наследие Вагнера, которое, по словам Карла Дальхауса, как раз на рубеже XIX—XX столетий «отбрасывало самую длинную тень»². Как сочинять оперы после Вагнера? Этот вопрос в той или иной форме стоял перед всеми композиторами — его младшими современниками, и особенно остро — перед его соотечественниками. Самоопределение по отношению к Вагнеру было коренной проблемой, которую должен был решить каждый немецкий композитор прежде чем взяться за этот жанр. Штраус решил ее для себя в первых двух операх — «Гунтраме» (1887—1893) и «Погасших огнях» (1900—1901). По разным причинам они не получили широкой известности, однако важны не только как два шага на пути к бесспорному шедевру — «Саломее» (1902—1905). Первая пара опер Штрауса сразу наметила широкий диапазон его интересов в музыкальном театре, простирающийся от масштабных драм до разнообразных комедий, которые со временем стали у него преобладать. Кроме того, «Погасшие огни» — первая зрелая оперная партитура Штрауса,

1 Слова Штрауса, приведенные в воспоминаниях С. Цвейга «Вчерашний мир. Воспоминания европейца»: *Zweig S. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*
URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/zweig/weltgest/chap016.html>
(дата обращения: 31.03.2023).

2 *Дальхаус К. «Торжественное сценическое представление» Рихарда Вагнера. Революционное празднество и художественная религия // 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. 224.*

где, уже на безопасном отдалении от Вагнера, рельефно проявились многие черты его индивидуальности как театрального композитора.

К своему оперному дебюту — «Гунтраму» — Штраус подошел, имея за плечами весьма солидный композиторский и, шире, музыкантский опыт. Помимо юношеских симфоний, камерно-инструментальных сочинений и множества песен, он был уже автором симфонической фантазии «Из Италии» (1886), трех симфонических поэм («Макбет», 1886—1891, «Дон Жуан», 1887—1889, «Смерть и просветление», 1888—1889 — первого «цикла», как их обычно называют в литературе о Штраусе) и заслужил репутацию самого передового и многообещающего из молодых композиторов Германии³. Кроме того, дирижерская работа Штрауса в театрах Майнингена, Мюнхена и Веймара (1885—1894) способствовала практическому освоению значительного репертуара, в том числе опер Моцарта и Вагнера (в частности, в Веймаре он исполнил «Лоэнгрин», «Тангейзера» и «Тристана и Изольду» в полных авторских версиях, без купюр).

Не вызывает сомнения, что, сочиняя «Гунтрама» — трехактную музыкальную драму в средневековом немецком антураже на собственное либретто, — Штраус находился под сильным воздействием Вагнера, что сказалось как в сюжетном материале и отдельных деталях литературного текста, так и в композиционных решениях. Вместе с тем в поведении заглавного героя отчетливо проявляются новые, бунтарские черты, прямо противоречащие вагнеровской этике: Гунтрам покидает религиозное братство, к которому принадлежал, и провозглашает себя своим единственным судьей. Такой характер возник в результате постепенной интеллектуальной эволюции Штрауса, трансформации его мировоззрения в процессе длительной работы над либретто: его симпатии постепенно смещаются от Шопенгауэра в сторону Ницше и еще более радикального представителя анархического индивидуализма — немецкого философа Макса Штирнера (1806—1856).

³ Композиторская карьера Штрауса складывалась на редкость благоприятно и стремительно. В 1881 году, когда автору было всего 16 лет, в Мюнхене придворный капельмейстер Герман Леви исполнил его Симфонию d-moll. Почти сразу же известность начинающего композитора вышла за границы его родного города: уже в 1882-м в Дрездене состоялась премьера его Серенады для духовых соч. 7, в Вене — Скрипичного концерта (в версии для скрипки и фортепиано), а в 1884-м его Симфония f-moll впервые прозвучала в концерте Филармонического общества Нью-Йорка под управлением Теодора Томаса.

«Гунтрам» стал важным этапом духовного и композиторского становления Штрауса, его попыткой оторваться от Вагнера и встать на собственный путь. Хотя эта попытка осуществилась прежде всего в концептуальном, а не в композиционном плане, она продвинула Штрауса далеко вперед. Сочиняя «Гунтрама», он сформировал собственную независимую, критическую позицию по отношению к Вагнеру и осознал, что из наследия и учения байройтского мастера ему близко и может принести плоды, а что его дарованию и устремлениям не отвечает. Только это могло избавить его от опасности эпигонства и, в конечном счете, сделать достойным преемником Вагнера в оперном жанре.

Холодный прием «Гунтрама» на премьере, по словам Штрауса, на шесть лет отбил у него охоту писать для музыкального театра⁴. Это было не совсем так. Хотя Штраус и вернулся к симфоническим поэмам, сочинив в 1894—1898 годах второй их «цикл» (от «Тили Уленшпигеля» до «Жизни героя»), оперных замыслов параллельно с «Гунтрамом» и впоследствии у него было немало. О новом сочинении для музыкального театра он думал постоянно. Закончив свое первое либретто, Штраус размышлял о еще двух операх на том же средневековом материале. Они остались на стадии набросков сценария: «Возвышенные страдания королей» (*Das erhabene Leid der Könige*) и «Заседание рейхстага в Майнце» (*Reichstag zu Mainz*) (обе 1892—1893)⁵. В марте 1892 года, под впечатлением от знакомства с главным трудом Штирнера «Единственный и его собственность», он набрасывает план трехактной оперы «Дон Жуан», в котором называет героя «представителем абсолютного эгоизма»⁶.

Дальше он продвинулся с еще одним проектом — комической оперой «Тиль Уленшпигель у жителей Шильды» (*Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern*), объединяющей исконно немецкий

⁴ *Strauss R. Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 136.*

⁵ В дальнейшем героические сюжеты из средневековой германской истории, продолжающие линию «Гунтрама», послужили Штраусу основой для двух ура-патриотических, батально-гимнических партитур: баллады для солистов, хора и оркестра «Тайефер» соч. 52 (1902) о доблестном певце-воителе и «Песни барда» соч. 55 (1906) для трех мужских хоров и оркестра.

⁶ Цит. по: *Schuh W. Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre: Lebenschronik 1864—1898. Zürich: Atlantis-Musikverlag, 1976. S. 262.* Одноименная симфоническая поэма к тому времени уже была написана: ее премьера состоялась 11 ноября 1889 года.

литературный материал из двух разных источников⁷. О нем Штраус сообщил в письме к отцу осенью 1893 года, едва закончив партитуру «Гунтрама», и даже начал писать либретто. В продолжение «Гунтрама» герой этой оперы тоже заключал в себе нечто воинственно-индивидуалистическое — насмешник-одиночка, потешающийся над толпой. Эту работу остановили затруднения с либретто и, в частности, с характером главного героя. «Народная книга дала мне только плута, который в качестве драматической фигуры слишком мелок, — углубление же этой фигуры в сторону презрения к людям несет большие сложности», — писал Штраус⁸. В итоге замысел оперы в том, что касалось Тиля Уленшпигеля, реализовался в хорошо освоенном жанре симфонической поэмы (ее триумфальная премьера состоялась 5 ноября 1895 года). А противостояние своевольного героя-социопата и замкнутого в себе бюргерского мирка легло в основу следующей оперы композитора — «Погасшие огни».

Как и в случае с «Гунтрамом», материал для оперы Штраус нашел самостоятельно. Это было фламандское предание «Погасшие огни Ауденарде» из «Нидерландских сказаний» Иоганна Вильгельма Вольфа (1843). Однако в данном случае композитор решил не писать либретто самостоятельно, а обратиться к профессиональному литератору. Его первым либреттистом стал Эрнст фон Вольцоген (1855—1934), писатель и драматург, основатель знаменитого берлинского литературного кабаре «Überbrett!» (1901), которому «в первом ряду тогдашнего литературного авангарда принадлежало место воинственного, но остроумного критика общества и морали»⁹. Жизненные пути Вольцогена и Штрауса пересеклись в середине 1890-х в Мюнхене, а потом, с конца 1890-х, — в Берлине. Их сближению способствовало сначала негативное отношение к тому, что происходило в Байройте после смерти Вагнера, — неприятие байройтского

- 7 Выдуманный городок Шильда — место действия множества сатирических рассказов (шванков) из немецких народных книг начиная с конца XVI века. Собрание историй о Шильде и ее обывателях, наряду с книгой о Тиле Уленшпигеле, — один из самых знаменитых образцов плутовского романа в германской литературной традиции.
- 8 Письмо к неизвестному корреспонденту от 1 февраля 1894 года. Цит. по: Schuh W. Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. S. 332. В 1896 году над либретто этой оперы для Штрауса продолжил работу Фердинанд фон Шпорк. Либретто было написано, однако до сочинения оперы дело так и не дошло.
- 9 Kohler S. Der Vater des "Überbrett!". Ernst von Wolzogen im Briefwechsel mit Richard Strauss // Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper. München: [s.n.], 1980. S. 100.

«придворно-византийского» (по характеристике Вольцогена)¹⁰ стиля ведения дел, а потом и недовольство Мюнхеном, где оба чувствовали себя недооцененными¹¹. Встретившись в начале 1899 года, они обсудили, чем стоило бы Мюнхену отплатить. В результате, как вспоминал Штраус, созрело решение «написать небольшое интермеццо *против* театра, с личными мотивами и маленькой мстью любезному родному городу, где тридцатью годами ранее у великого Рихарда I, а теперь и у маленького Рихарда III (“второго” не существует, как сказал однажды Бюлов) был такой безрадостный опыт»¹².

Уже в марте 1899 года Вольцоген в общих чертах обрисовывает Штраусу сценарий. Его главную идею он формулирует так: «Когда любовь соединяется с волшебством гения, тогда свет зажжется для самого последнего филистера!» В том же письме он приводит образчик стихов для либретто, в «грубовато-веселом, несколько архаизированном стиле с намеками на диалектизмы»¹³. Однако в итоге текст был готов лишь к концу лета 1900 года.

¹⁰ Ibid. S. 102.

¹¹ С родным городом у Штрауса складывались сложные отношения. Дважды, в 1886–1889 и в 1894–1898 годах, он служил дирижером в Придворной опере, и оба раза у него были основания для недовольства. Начав дирижерскую карьеру под началом Ганса фон Бюлова в Майнингене, в мюнхенскую Придворную оперу Штраус поступил в 1886 году третьим капельмейстером и должен был довольствоваться не слишком привлекательным репертуаром. Когда же он с большим энтузиазмом подготовил первое исполнение ранней оперы Вагнера «Феи», его отстранили перед генеральной репетицией, поскольку, по мнению интенданта, такая важная премьера не могла состояться под руководством третьего капельмейстера. Штраус был этим глубоко оскорблен. Во второй свой приход в Мюнхен Штраус фактически исполнял обязанности генералмузикдиректора Германа Леви, который много болел. Однако когда в 1896 году Леви ушел в отставку, его пост Штраусу так и не предложили. Кроме того, после двух лет работы он был отстранен от руководства концертами мюнхенской Музыкальной академии (оркестра, состоявшего из музыкантов Придворной оперы) — по причине слишком смелых программ. Неприятные воспоминания были связаны у Штрауса и с мюнхенской премьерой «Гунтрама», неудачу которого он воспринял особенно остро.

¹² Strauss R. Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern. S. 137. Весной 1899 года Штраус самостоятельно работал и над другим либретто — одноактной комической оперы из жизни испанских бандитов по новелле Сервантеса «Ринконете и Кортадильо». По окончании «Погасших огней» работу над этим либретто по просьбе Штрауса продолжил Вольцоген. Летом 1903 года он прислал Штраусу оперный текст под непроизносимым названием «Коаббрадибозимпур, или Плохие парни из Севильи» (первая часть этого названия — воровской пароль). Однако к тому времени Штраус уже был поглощен замыслом «Саломеи», и новое сотрудничество с Вольцогеном так и не состоялось.

¹³ Цит. no: Kohler S. Der Vater des “Überbrettl”. S. 104, 106.

Либретто на фантазийном баварском наречии получилось настолько специфическим по языку, что даже издатель Штрауса Адольф Фюрстнер при публикации жаловался на множество неясных для него выражений, которые он хотел бы перевести на общепонятный немецкий¹⁴. Бойкие вирши Вольцогена вызвали возмущение как ревнителей морали, так и ревнителей искусства: их критиковали за языковые изъяды, скабрёзность, а также за полемический задор и слишком личное содержание, которое в них вложено и непонятно для непосвященных (последний упрек, впрочем, в равной мере относится и к Штраусу как соавтору идеи). «Сведение счетов в форме оперы. <...> Штраус как художник едва ли когда-либо прежде и впоследствии так ошибался при выборе оперного текста», — такой суровый приговор вынес музыкальный критик, автор монографии о Штраусе Рихард Шпехт¹⁵. Либретто имеет настолько выраженный локальный колорит, а из-за различных аллюзий в такой мере адресовано именно немецкому слушателю¹⁶, что на другие языки если и переводимо, то с большими потерями. Характерно, что даже названию оперы трудно подобрать иноязычный аналог, и при этом обычно передается смысл не самого слова-неологизма, а всего произведения (отсюда такие разночтения: «Потухший огонь», «Погасшие огни», «Нужда в огне» и др.). Точно так же можно предложить лишь приблизительный эквивалент жанровому обозначению этого опуса: «Singgedicht» — «поющиеся стихи», «поэма для пения». Все эти обстоятельства затрудняют распространение оперы Штрауса — Вольцогена за пределами немецкоязычных стран¹⁷.

¹⁴ Об этом Вольцоген с возмущением сообщал Штраусу в письме от 19 июня 1901 года, см.: *Kohler S. Der Vater des "Überbrett!"*. S. 110. В издании клавира оперы (Berlin: Adolf Fürstner, 1901) в изобилии встречаются сноски, поясняющие отдельные слова текста.

¹⁵ *Specht R. Richard Strauss und sein Werk: in 2 Bdn. Bd. 2: Der Vokalkomponist. Der Dramatiker. Leipzig u.a.: E. P. Tal & Co Verlag, 1921. S. 77, 85.*

¹⁶ Исследователи находят в тексте множество заимствований из «Кольца нибелунга», «Нюрнбергских мастерзингеров», а также из других источников — например, песни Гретхен за прялкой Гёте. Вольцоген также умудрился вставить в монолог-отповедь Кунрада имена Вагнера и Штрауса, а заодно и свое:

Sein Wagen kam allzu gewagt Euch vor
Da treibt ihr den *Wagner* aus dem Thor.
Den bösen Feind, den treibt ihr nit aus,
der stellt sich euch immer auf's Neue zum *Strauss*.
Wohl zogen mannige wackere Leut' <...>

¹⁷ Тем не менее, хотя и с большой задержкой, в 1910 году состоялась премьера оперы в Лондоне на английском языке, в 1911-м в Брюсселе на французском, в 1912-м в Милане на итальянском.

Получив от Вольцогена либретто, Штраус в сентябре 1900 года принялся за работу. Завершив сочинение музыки уже 30 декабря, композитор сразу же приступил к инструментовке и закончил партитуру 22 мая 1901 года, приписав после финальной тактовой черты: «В день рождения и к вящей славе “Всемогущего”», как он иронически назвал Вагнера. Сделать такой подарок ко дню рождения Вагнера было символическим жестом — это был подарок прежде всего себе.

О премьере «Погасших огней» Штраус вел переговоры с Густавом Малером, директором венской Придворной оперы. Однако, как и позже в случае «Саломеи», возникли проблемы с цензурой: она не пропустила не только отдельные места текста, но и всю последнюю сцену целиком. В итоге премьера состоялась в Дрездене 21 ноября 1901 года под управлением Эрнста фон Шуца, одного из самых преданных Штраусу дирижеров на протяжении многих лет¹⁸. Начиная с этого исполнения Дрезден стал настоящей оперной «столицей» Штрауса, его Байройтом: оно открыло целый ряд из девяти его блестящих оперных премьер в этом городе. Интерес к «Погасшим огням» был большой, оперу приняли с энтузиазмом, исполнение было на высоте, но устойчивого успеха не случилось: прошло всего семь спектаклей (в течение следующего года — еще четыре). Исполнение в Вене под управлением Малера состоялось через два месяца, 29 января 1902 года, и сопровождалось язвительными откликами в прессе; опера выдержала всего три представления и сошла со сцены из-за холодного приема со стороны публики.

Постановке в берлинской Придворной опере (28 октября 1902 года), где Штраус служил первым капельмейстером, сопутствовал громкий скандал: согласно желанию императрицы после семи представлений опера была снята с репертуара по моральным соображениям, после чего подал в отставку генерал-интендант королевских театров граф Болко фон Хохберг, а сам Штраус едва не ушел со своего поста. Впрочем, уже к концу года опера все-таки вернулась в берлинскую афишу, хотя и с некоторыми изменениями в либретто. Этот скандал подтвердил правоту Штрауса, не желавшего, несмотря на служебное положение, отдавать эту и следующие премьеры своих опер Берлину, где он оставался до 1918 года (с 1908 — в качестве генералмузикдиректора). О причинах он писал родителям: «Аку-

¹⁸ Напуганная цензурным запретом в Вене, дирекция дрезденского театра выпустила отдельное издание либретто оперы с изменениями относительно клавира и партитуры: по просьбе Штрауса Вольцоген сочинил в двух местах более «приличные» стихи (см. письмо Штрауса к Вольцогену от 13 сентября 1901 года // Kohler S. Der Vater des “Überbrett!”. S. 114–115).

стика и публика [берлинского] оперного театра плохи, последняя немзыкальна и так же враждебно настроена по отношению к новой музыке, как кайзер и его интендант. Зачем же ставить в такие условия сочинение, чьей единственной опорой является его автор в качестве капельмейстера в том же учреждении? <...> В Вене и Дрездене Шух и Малер разобьются в лепешку, и это более действенно, чем если это вынужден сделать сам композитор-капельмейстер»¹⁹.

До премьеры в Мюнхене дело дошло лишь спустя четыре года (23 декабря 1905 года), зато в этом городе опера за всю свою историю исполнялась больше всего. В 1928 году в качестве жеста примирения Штраус, к тому времени уже почетный гражданин Мюнхена, подарил городу ее партитуру.

Краткое содержание оперы. Действие происходит в Мюнхене, в сказочные времена. В преддверии праздника летнего солнцестояния горожане высыпали на улицу. Собирая дрова для праздничного костра, дети стучатся в двери одного из домов. На шум из дома выходит Кунрад, молодой человек благородного вида, который живет затворником. Горожане рассматривают странного соседа. Оказывается, Кунрад, книжник и ученик волшебника, даже не знает, что сегодня День святого Иоанна. Но он хочет, оставив фолианты, покинуть свое пристанище и выйти к людям, вернуться в реальную жизнь. Увидев дочь Бургомистра Димут, он долго не может оторвать от нее глаз, потом подбегает к ней и с вопросом: «Прыгнешь ли ты со мной сегодня через костер?» – прилюдно целует ее.

Димут оскорблена и обещает проучить наглеца. Все отправляются на праздник за городские ворота, а расстроенная Димут запирается дома.

Кунрад направляется к дому Димут. Та стоит наверху у окна и, сокрушаясь по поводу своего унижения, поет о самой короткой в году летней ночи. Кунрад пытается добиться ее расположения, и постепенно его страсть, кажется, смягчает сердце девушки.

Кунрад просит Димут пустить его в дом. Но та указывает ему на большую подъемную корзину, стоящую на улице. Раз он волшебник, то должен прилететь к ней по воздуху. Кунрад залезает в корзину, и Димут начинает его поднимать. Он мечтает забыть всё чародейство в объятиях девушки. Внезапно корзина зависает между этажами. Кунрад понимает, что его заманили в ловушку.

¹⁹ Письмо к родителям от 6 мая 1901 года // Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1882–1906 / hg. von W. Schuh. Zürich; Freiburg: Atlantis Verlag, 1954. S. 244.

Подруги Димут приводят горожан. Все потешаются над Кунрадом. Тот призывает на помощь своего учителя и подвластных духов и, в наказание за поругание любви, гасит в городе все огни.

Горожане в ужасе и смятении. Между тем Кунрад выбрался из корзины на крышу и обращается ко всем с гневной речью. Дом, где он жил, прежде принадлежал майстеру Райхарту, великому волшебнику, который хотел вдохнуть в город новую жизнь, но был изгнан неблагодарными обывателями. Тогда майстер Райхарт послал своего ученика Кунрада, чтобы тот продолжил его дело. Но горожане и его высмеяли и теперь должны быть наказаны. «Всё тепло исходит от женщины, весь свет — от любви, и свет для вас зажжется только от жара девичьего тела!» — заключает Кунрад. Димут, ни слова не говоря, берет Кунрада за руку и уводит в комнату.

Теперь дело предстает горожанам в другом свете: Кунрад — благородный герой, а неразумная Димут не поняла своего счастья, и из-за ее упрямства теперь все страдают. Она должна вернуть всем свет ценой своей девственности!

За окном Димут появляется слабое мерцание, и постепенно в городе загораются все огни. Из комнаты доносятся признания в любви Кунрада и Димут. На улице все ликует.

Опера Штрауса стала своеобразным вкладом в немецкую традицию сказочной оперы (*Märchenoper*), получившую широкое развитие в 1890-е годы. Сказочные сюжеты на немецком материале одновременно удовлетворяли патриотическим запросам, усилившимся после образования в 1871 году Германской империи, и служили достойной альтернативой вагнеровским мифологическим драмам. В интеллектуальных кругах сформировалось «убеждение, что развитие музыкального языка Вагнера в соединении с практически новым тогда материалом сказки, равно как привлечение всем известных народных песен <...> станет примером для подлинно народной оперы будущего»²⁰. В этом жанре работали многие композиторы — современники Штрауса. Наибольшее признание получили оперы Энгельберта Хумпердинка — «Гензель и Гретель», премьерой которой в Веймаре 23 декабря 1893 года дирижировал Штраус, и «Королевские дети» (1897). Среди других примеров можно назвать оперу

²⁰ *Lederer J.-H. Wagner contra Verismo: Ein Beitrag zum Problem des Nationalismus in der Musik des 19. Jahrhunderts // Richard Wagner 1883—1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert / red. U. Müller. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 1984. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 129). S. 103.*

«Лобетанц» друга юности Штрауса Людвига Тюе и оперы Зигфрида Вагнера, много и небезуспешно сочинявшего в жанре Märchenoper. Во всем этом богатом контексте опера Штрауса стоит особняком, выделяясь пародийным, сатирическим содержанием: «Погасшие огни» — сказочная опера, но сочиненная на злобу дня и с откровенными личными подтекстами.

На фоне послевагнеровской сказочной оперы — как правило, полномасштабной — ее выделяет и лаконизм. «Погасшие огни» открывают триаду одноактных опер Штрауса, в которую вошли также «Саломея» и «Электра». Однако если в двух последних случаях такая форма переосмысливается в духе самых насущных художественных устремлений времени и трактуется новаторски, то «Погасшие огни» скорее продолжают давнюю традицию одноактных зингшпилей, интермедий, дивертисментов и тому подобных малых форм, по преимуществу комического, «легкого» содержания. Среди непосредственных предшественников этой оперы, возможно, сыгравших известную роль в формировании ее замысла, можно назвать две комические сказочные одноактные оперы старшего друга и наставника Штрауса, композитора Александра Риттера (1833—1896) — «Ленивый Ганс» и «Чья корона?», которые Штраус исполнял в Веймаре в 1890—1892 годах.

С другой стороны, к одноактным операм композитора вел его собственный путь в качестве автора симфонических поэм, которые, как принято считать, послужили предварительным этапом для оперы. Такой взгляд опирается на высказывание самого композитора: «Мои симфонические поэмы были лишь подготовкой к “Саломее”»²¹. И хотя это верно лишь отчасти, ибо некоторое время оба жанра продолжали существовать в его творчестве параллельно, в крупном плане такое утверждение соответствует хронологии. Немаловажную роль в том, что композитор наконец решился подступить к опере, сыграл успех его симфонических поэм, в особенности — «Смерти и просветления», а также его собственная убежденность в том, что это «лучшее и самое зрелое»²² из доселе написанного им. Уже тогда он говорил о своем намерении «совершенно отойти от абсолютной музыки» и «искать спасения»²³ в драме.

²¹ Письмо Рихарда Штрауса к Вилли Шу от 8 октября 1943 года // Richard Strauss: Briefwechsel mit Willi Schuh / hg. von Willi Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1969. S. 49.

²² Из письма Штрауса его мюнхенскому издателю Ойгену Шпицвергу (Spitzweg) от 19 ноября 1890 года. Цит. по: Werbeck W. Die Tondichtungen von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider, 1996. S. 69.

²³ Из письма Штрауса Ойгену Шпицвергу от 19 ноября 1890 года. Цит. по: Werbeck W. Die Tondichtungen von Richard Strauss. S. 67.

По оценке автора монографии об операх Штрауса Анны Амалии Аберт, выразившей распространенное мнение, в операх композитора «на место программной музыки без текста пришла программная музыка с текстом»²⁴. Желание Штрауса с самого начала иметь программы для своих симфонических сочинений — наподобие либретто для оперы, — хотя в полной мере и не осуществилось вплоть до «Домашней симфонии», несомненно, свидетельствует о близости его подхода к обоим жанрам. Миграция сюжетов из симфонических поэм в оперу и обратно также показывает, что у Штрауса оба жанра пребывали в живом взаимодействии. Наконец, сам его метод сочинения в симфонической поэме и опере в принципе един: то, что было найдено и отточено в инструментальных опусах, успешно использовалось в музыкально-драматических сочинениях, и наоборот (в частности, это проявляется в применении лейтмотивной техники как в чисто инструментальных, так и в оперных партитурах; подробнее об этом будет сказано ниже). По понятным причинам между одночастной симфонической поэмой и одноактной оперой существует особенно близкое сходство, и их сосуществование как раз на переходном этапе от одного жанра к другому представляется вполне объяснимым. «Погасшие огни» стали первым опытом такого непосредственного взаимовлияния.

Эта опера примечательна для Штрауса еще в одном отношении. После масштабной, нагруженной философским содержанием драмы «Гунтрам» он написал нечто диаметрально противоположное: компактную, задиристую и весьма фривольную комедию. Подобное чередование крайностей впоследствии будет для него очень типично и, по наблюдению А. А. Аберт, задает определенный ритм всему последующему оперному творчеству композитора²⁵. Кроме того, здесь — впервые в оперном жанре — раскрывается важная сторона личности Штрауса, к тому времени уже блестяще проявившаяся в симфоническом творчестве: его иронический темперамент, пристрастие к пародии, насмешке, острой характеристичности. Много позже, в 1916 году, он напишет своему либреттисту Гуго фон Гофмансталу, что чувствует в себе «необоримый талант» к оперетте и призвание «стать Оффенбахом XX века». «В конце концов, — категорично добавляет он, — сейчас я единственный композитор, у кого действительно есть чувство юмора, остроумие и пародийное дарование»²⁶.

²⁴ Abert A. A. Richard Strauss. Die Opern. Velber: Friedrich Verlag, 1972. S. 12.

²⁵ Ibid. S. 9.

²⁶ Письмо Штрауса к Гофмансталу от 5 июня 1916 года // Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1978. S. 344.

В «Погасших огнях» это дарование проявилось сразу и исключительно рельефно. Это опера-пародия, опера-персифляж, театральная панда к симфоническим поэмам «Тиль Уленшпигель» и «Дон Кихот». Объектом пародии здесь становится прежде всего вагнеровский музыкальный театр. Парадокс второй оперы Штрауса заключается в том, что композитор создавал ее «в отместку» Мюнхену за себя и за Вагнера и, ставя себя в один ряд вслед за ним, должен был бы прославлять его дело — а на самом деле, иронизируя над «Всемогущим», по существу дистанцируется от него.

Аллюзии на Вагнера буквально рассыпаны по всей опере. В этом отношении «Погасшие огни» напоминают «Гунтрама». Но то, что в первой опере делалось совершенно всерьез, здесь приобретает игровую двусмысленность. Отсылки, намеки, цитаты — все словно преломляется в кривом зеркале и оглашается смехом Заратустры: «И я велел им опрокинуть старые кафедры и все, на чем только восседало это старое самомнение; я велел им смеяться над их великими учителями добродетели, над их святыми и поэтами, над их избавителями мира».

В том, что касается сюжета, «Погасшие огни» по-своему столь же показательны для эпохи *fin de siècle*, как и «Гунтрам». Повышенный интерес к плотскому началу, ко всему, что связано с взаимоотношением полов, которое осознается как конфликтная, взрывоопасная сфера, присущ ей в той же мере, что и увлечение ницшеанской «философией жизни». Вместе с тем ликующее утверждение телесного в качестве экзистенциальной первоосновы и порождающей жизненной силы кардинально отличает «Погасшие огни» от «Гунтрама», где герой добровольно сделал выбор в пользу аскезы. Акцент на физическом и даже физиологическом служит предвестником «Саломеи», в которой непостижимое и неодолимое плотское влечение заглавной героини становится альфой и омегой ее поступков и приводит к трагической развязке. «То, что скрывалось под покровом комедии в “Feuersnot”, было открыто явлено в “Саломее”», — так определил связь, возникающую на этой основе между обеими операми, Брайан Гиллиам²⁷. В данном случае, вразрез с обычным ходом истории, то, что сначала было показано в виде фарса, потом предстало в виде трагедии.

В опере Штрауса — Вольцогена силе чувственности принадлежит ключевая роль: центральное событие — возвращение огня — происходит в момент соития Кунрада и Димут. «Вся творческая сила происходит от чувственности. Творческий дух обладает волшебной силой творить из ничего нечто живое. И если это волшебство осуществляется

27 Gilliam B. Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 40.

только посредством чувственного огня, то я имею полное право сорвать этот огонь там, где его найду, — разъясняя замысел оперы Вольцоген в своих воспоминаниях. — <...> Каждый настоящий художник — это Прометей, который создает людей по образу и подобию Божьему. Но ему не надо красть для своих созданий далекий небесный огонь, он может взять огонь с земли»²⁸. Мистерию божественного озарения, понятую таким образом, Штраус воплощает в виде обширной симфонической интерлюдии, сопровождающей невидимую сцену в комнате Димут, — одного из ключевых для него эпизодов оперы²⁹:

https://www.youtube.com/watch?v=HVxp_mOw6CY1

Трудно представить себе более антиметафизическую трактовку и самого творческого акта, и рождения света, который он несет людям. Ключевая коллизия вагнеровских опер — спасение через сострадание превращается здесь в спасение через дефлорацию.

Амбивалентное отношение к Вагнеру, в диапазоне «от культа до сатиры»³⁰, проявляется на разных смысловых и структурных уровнях произведения. На первый взгляд, после «Гунтрама» вторая опера Штрауса по внешним признакам кажется весьма далекой от Вагнера: одноактность, отсутствие развернутого оркестрового вступления (в «Гунтраме» они были ко всем трем действиям), широкое присутствие относительно законченных музыкальных форм и метрически регулярного жанрового тематизма в противовес возвышенной «музыкальной прозе» вагнерианской декламации. С другой стороны, сам сценарий, характер и диспозиция героев, обилие и разнообразие массовых сцен, даже время действия — день святого Иоанна (праздник

²⁸ *Wolzogen E. von. Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen.* Braunschweig; Hamburg: Georg Westermann, 1922. S. 146–147.

²⁹ Высказывание композитора на эту тему приводится в воспоминаниях режиссера постановки «Погасших огней» в Штутгарте (1912) Эмиля Герхойзера (см.: *Birkin K. Die Regenbogenbrücke hinüber. "Feuersnot" 1912 in Stuttgart* // *Richard Strauss-Blätter. Neue Folge.* H. 49. Juni 2003. P. 84). Согласно другому признанию Штрауса, не менее важен для него был и обличительный монолог Кунрада: «Речь Кунрада для меня — главное, все остальное — дополнение» (*Strauss R. Betrachtungen zu Joseph Gregors "Weltgeschichte des Theaters"* // *Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe* / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 107).

³⁰ *Mende W. Strauss' "Feuersnot" — eine Wagnerdämmerung?* // *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk* / hg. von M. Heinemann, M. Herrmann und S. Weiss. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. S. 120.

летнего солнцестояния), несомненно, отсылают к единственной комедийной опере зрелого Вагнера — «Нюрнбергским мастерзингерам»³¹.

Как уже говорилось, в тексте пародируется аллитерационный стих вагнеровских либретто и даже их конкретные места. Например, дуэт Кунрада и Димут (до подъема в корзине), с перебивающими вопросами: «Ты моя? — Я твоя? Ты мой? — Я твой?» недвусмысленно намекает на момент встречи героев во втором акте «Тристана и Изольды»: «Ты мой? — Снова моя ты? — <...> Я ли это? Ты ли это?» и т.д. При этом сцена в «Погасших огнях», несомненно, рассматривается авторами как травестия вагнеровской, о чем говорит ремарка в партитуре «с сильно преувеличенным пафосом». Сквозная сюжетная и музыкальная тема огня и праздничного костра (Subendfeuer, его лейтмотив открывает собой всё сочинение и неоднократно проводится в дальнейшем) также имеет явный первоисточник у Вагнера — «Заклинание огня» из «Валькирии»: ведь и Кунрад в опере *заклинает* огонь.

Вагнер присутствует в партитуре даже на уровне цитат. Две из них включены в обличительный монолог Кунрада при упоминании о его учителе мастере Райхарте: лейтмотив Валгаллы на словах «повелитель духов» («Herrscher der Geister», 2 т. до ц. 181, в подчеркнута вагнеровском звучании: у торжественного хора медных духовых)³² и лейтмотив Летучего Голландца при рассказе о том, как мастера Райхарта изгнали из Мюнхена («Sein Wagen kam allzu gewagt Euch vor», т. 3 после ц. 185). Далее, при упоминании своего имени, Штраус вводит еще одну подходящую к случаю цитату — лейтмотив борьбы из «Гунтрама» (ц. 186). Кроме того, в начале оперы, в рассказе бочара Тульбека о великане Онуфрии (ц. 25) цитата из мюнхенской народной песни «Mir san net von Pasing» причудливо объединя-

³¹ Отметим также, что название «Feuersnot» рифмуется по строению и звучанию с названием комической оперы 22-летнего Вагнера «Liebesverbot» («Запрет любви»), написанной по комедии Шекспира «Мера за меру». Их сближает также фривольная фабула, где героиня может достичь желаемого, только отдавшись настоячивому воздыхателю. На этом сходства заканчиваются: в остальном «Погасшие огни» не имеют ничего общего с сильно италянизированной ранней вагнеровской партитурой, долгое время пребывавшей в полном забвении. Однако не исключено, что, придумывая название для своей оперы, Вольфганг и Штраус не преминули намекнуть на вагнеровское творчество даже в нем.

³² Как отмечает Вольфганг Менде, выбор для представления мастера Райхарта лейтмотива Валгаллы, который лишь поначалу кажется воплощением могущества, но в ходе развития тетралогии постепенно становится символом «заката богов», может характеризовать собственное, все более критическое, отношение Штрауса к вагнеровскому учению (*Mende W. Strauss' "Feuersnot" — eine Wagnerdämmerung?* S. 123).

ется с лейтмотивом великанов из «Золота Рейна» (при общности мелодического контура ритм и метр Штраус заимствует из песни, а интервал квинты и тирату — из вагнеровской темы).

Пример 1. «Погасшие огни». Соединение народной песни «Mir san net von Pasing» и лейтмотива великанов из «Золота Рейна», ц. 25

**) Altes Münchener Volkslied:

Помимо названных цитат, Штраус, дополнительно подчеркивая музыкальную локализацию своей оперы, включает в партитуру еще две мюнхенские песни. Одна из них, старая трактирная песня «Guten Morgen, Herr Fischer!» (ц. 81), которая впервые вводится и далее, в обличительном монологе Кунрада, вторично появляется в вальсе (ц. 187), обнаруживает несомненное сходство с вальсом из второго действия оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин»³³:

Пример 2. «Погасшие огни». Цитата из мюнхенской песни «Guten Morgen, Herr Fischer!», ц. 81

*) Bekaantes Münchener Kneipenlied: „Guten Morgen, Herr Fischer!“

Уже из сказанного ясно, что музыкальный материал оперы весьма разнороден. В ней соединяется тематизм, который — с точки зрения «чистого», цельного авторского стиля — плохо сочетается

33 Подробнее об этом см.: Власова Н. О. О неизвестной цитате в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 126–141.

друг с другом, причем такая «рассогласованность» не только не ретушируется, но становится ключевым средством драматургического противопоставления и двигателем всего происходящего.

Наиболее заметен контраст между народными сценами и персонажами, с их подчеркнута фольклорным, бесхитростно-жанровым материалом («Чистый Лорцинг!» — как написал Штраус отцу³⁴), и характеристикой Кунрада, полностью отвечающей поствагнеровскому состоянию композиционного и оркестрового 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.

В качестве примера такого идеологического, а не просто тематического противостояния приведем тему детей, которая звучит при открытии занавеса и впоследствии многократно возвращается подобно рефрену (https://www.youtube.com/watch?v=N6mDiqqmm_M&list=OLAK5uy_mP0verEgQXkHQTUwLwcj6Ajpnuv6CqBmc&index=1) и лейтмотив Кунрада, приглушенно проводящийся в оркестре при первом упоминании о странном соседе, а также его аккорды при появлении на сцене.

Пример 3. «Погасшие огни». Тема детей, т. 12



Пример 4. «Погасшие огни». Лейтмотив Кунрада, т. 10 после ц. 18



34 Письмо Штрауса к отцу от 26 ноября 1900 года // Richard Strauss. Briefe an die Eltern. S. 238.

Пример 5. «Погасшие огни». Аккорды Кунрада, т. 6 после ц. 34

Kun. (mild)
 Ihr Kind - lein, un - ge - stü - me,
 Mässig langsam.
 viel langsamer als die des 8.
 dim. pp

С особой силой этот стилистический контраст проявляется при окончании отповеди Кунрада, когда после патетической полнозвучной кульминации (на ключевых словах: «Всё тепло исходит от женщины...») тихо, словно крадучись в оркестре вступает незамысловатая тема, на которой будет основана последующая народная сцена (ц. 202, контраст подчеркнут также тональным сдвигом: B-dur — F#-dur). На последних страницах оперы, в симфоническом антракте, сопровождающем возвращение огня, соединение Кунрада и Димут воплощается соединением не только их тематического материала, но и стилистических идиом (ц. 216 и далее). Поначалу подчеркнута простая по складу, песенная тема Димут («Süsse Amarellen», впервые в опере она появляется в т. 5 после ц. 11) чередуется с мятущимися, романтически приподнятыми темами Кунрада, а затем, в кульминации, их тематизм объединяется в едином гимническом звучании (т. 8 после ц. 228, после генеральной паузы, B-dur).

Еще одна стилистическая сфера, которая выделяется в опере, — это вальс. Его нельзя увязать ни с живописанием патриархального Мюнхена, ни с характеристикой «вагнерианца» Кунрада. Зато в зрелом творчестве Штрауса он становится лучшим выразителем жизненной энергии, эйфории, устремленности, неукротимого *élan vital*. В таком контексте он уже использовал вальс в симфонической поэме «Так говорил Заратустра» и будет снова и снова прибегать к нему в последующих операх. Для Штрауса это жанр абсолютно анахронистический, способный в равной мере передать и пляску мифического пророка, и триумф античной мстительницы, и любовный пыл австрийского барона времен императрицы Марии Терезии. В «Погасших огнях» в сопровождении вальса народ удаляется на праздник за городскую стену (7 т. до ц. 77). Вторично вальс появляется в монологе Кунрада при упоминании о беспечной, полной удовольствий мюнхенской жизни (дважды: т. 5 после ц. 183; 8 т. до

ц. 187) — как иностилистическое вкрапление с явными обличительными «обертонами».

Конечно, даже самые «простые» темы Штрауса в итоге оказываются не так просты, как может показаться. Это отнюдь не Лорцинг. Достаточно посмотреть на то, как «раздвигается» и «сжимается», преодолевая метрическую регулярность, тема первого детского хора или как на основе незамысловатых квазифольклорных тем выстраивается большая хоровая сцена после монолога-отповеди Кунрада — достойная преемница знаменитой сцены драки в заключении второго акта «Нюрнбергских мастерзингеров»³⁵:

<https://www.youtube.com/watch?v=beFDjwNu22Y>

Следует подчеркнуть, что все названные стили не выстраиваются в опере в какую-либо иерархию: они в принципе равноценны. Другая особенность состоит в том, что они выявлены у Штрауса гораздо более рельефно и самодостаточно, чем это можно наблюдать, например, в тех же «Майстерзингерах», где материал разной стилистической природы объединяется, гомогенизируется в рамках мощного и единого в своих первоосновах вагнеровского композиционного метода³⁶. В отличие от Вагнера, у Штрауса изложение бывает весьма фрагментарным, дробным, что зачастую обусловлено его повышенным вниманием к частностям текста. Меняется тактовый размер, цепляются друг друга краткие частицы лейтмотивов, сами по себе очень переменчивые и разбросанные по разным оркестровым инструментам и группам, применяются звукоизобразительные приемы, внедряются цитаты, сопоставляется стилистически контрастный материал, быстрые нарастания-«вспышки» сменяются спадами. Все

³⁵ Учитывая характер и местоположение этой сцены, автор статьи о «Погасших огнях» из энциклопедии музыкального театра Райнер Франке даже делает вывод, что образцом для драматургии всей оперы Штрауса послужил второй акт «Нюрнбергских мастерзингеров» (Frankе R. Strauss: *Feuersnot* // Piper's Enzyklopädie des Musiktheaters: in 6 Bdn. Bd. 6. München: Piper Verlag, 1997. S. 82).

³⁶ В одном из поздних текстов Штраус отмечал в «Майстерзингерах» размеренность движения и единство «господствующего характера» (Grundton), определяемого «добропорядочной бюргерской солидностью и неторопливостью, благородным знанием меры», с которым страстные порывы влюбленной пары хотя и контрастируют, но все же взаимосвязаны и поэтому «не могут достигать избыточности тристановских страстей» (Richard Strauss. *Späte Aufzeichnungen* / hg. von M. Beyer, J. May und W. Werbeck. Mainz u.a.: Schott, 2016. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 21). S. 37).

это придает изложению особую подвижность, нервность, которая отныне станет характерной чертой штраусовских оперных партитур (лучший пример тому в «Погасших огнях» — обличительный монолог Кунрада, ц. 178: https://www.youtube.com/watch?v=91qY2N-PY-k&list=OLAK5uy_mP0vepEgQXkHQTYBLwcj6Ajpnuy6CqVmc&index=19). А столь открыто проявившаяся в «Погасших огнях» стилистическая «лабильность» будет отличать весь его последующий путь оперного композитора, который можно представить как своего рода экстраполяцию его композиционного метода на творчество в целом.

С одной стороны, в такой переменчивости угадывается особая психическая восприимчивость и внутренняя «раздробленность» человека *fin de siècle*. С другой — в ней проявляется некая отстраненность по отношению к собственному материалу. Уже современники отмечали в этой связи «объективизм» Штрауса. «Он наблюдатель самого себя, <...> гений диалога (*Konversationsgenie*) в музыке», — писал в 1909 году музыкальный критик Пауль Беккер³⁷. Это свойство в свете дальнейшего развития музыкального искусства приобрело неожиданную актуальность, благодаря чему все творчество Штрауса предстало в новом свете. «По видимости протейическая трактовка стиля Штраусом — будь то ирония, пародия или какой-либо другой тип выразительности, — несомненно, одно из самых современных его свойств», — пишет американский исследователь Брайан Гиллиам, констатируя у Штрауса наличие «расстояния между творцом и творением, художественную дистанцию, которую не найти у Малера и Шёнберга»³⁸.

С другой стороны, в методе сочинения с включением уже существующего материала, содержащего в себе определенные смысловые коннотации, просматривается известное сходство с использованием музыкально-риторических фигур в эпоху барокко. Однако если риторические фигуры отсылали к области типизированного содержания, то Штраус использует свой «референсный» материал в семантическом поле, создаваемом в данном конкретном произведении. Музыкальные «эмблемы», имевшие раньше общезначимый характер, приобретают характер сугубо авторский и требуют индивидуальной дешифровки. По существу, то же самое происходит и в его программных симфонических поэмах, где для передачи «поэтического содержания» всякий раз создается специфический тезаурус музыкальных средств для его воплощения, своего рода «характеристические фигуры» (их частным случаем являются звуко-

³⁷ *Bekker P.* Das Musikdrama der Gegenwart. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1909. S. 32–33.

³⁸ *Gilliam B.* Richard Strauss' "Elektra". Oxford: Oxford University Press, 1992. S. X.

изобразительные приемы). Это свойство объединяет программную музыку Штрауса и Листа, у которого Карл Дальхаус отмечал формирование «музыкальных вокабул», замещающих «общую, выходящую за рамки одного произведения детерминированность музыкально-риторических фигур специфической, ограниченной этими индивидуальными рамками определенностью музыкального выражения»³⁹. Такой метод сочинения значим для всего творчества Штрауса, предпочитавшего говорить о «звуковых символах» (*Tonsymbole*), к которым он относил «в первую очередь мелодическое ведение линий (рисунок), характерный мотив, особое ритмическое движение в своеобразном тембре: отдельного инструмента или его сочетания с другими», а также, применительно к Вагнеру, — лейтмотивы⁴⁰.

Помимо этого самого общего свойства, в «Погасших огнях» обнаруживаются и другие особенности, ведущие свое происхождение от инструментальной музыки и обусловленные симфоническими принципами организации. И хотя эту оперу, несмотря на одноактность, симфонической поэмой с пением назвать нельзя, ряд композиционных принципов, выработанных Штраусом в оркестровых партитурах, она унаследовала. К ним в первую очередь относится крайняя изменчивость лейтмотивов. Они не просто развиваются — они меняются стремительно и кардинально, адаптируясь к драматическому действию, их преобразования буквально «физиономичны». Такой метод особенно ярко проявился ранее в симфонических поэмах «Тиль Уленшпигель», «в форме рондо», и «Дон Кихот», «фантастических вариациях на рыцарскую тему» (в обоих случаях принцип возобновления тематического материала был вынесен автором в подзаголовок). В качестве примера приведем «фантастические вариации» темы любви Кунрада, возникающей в тот момент, когда он впервые видит Димут.

³⁹ 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. 274.

⁴⁰ Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen. S. 222.

Пример 6. «Погасшие огни». Трансформации лейтмотива любви

а) Первое появление. Ариозо Кунрада, ц. 41

б) При упоминании прыжка через костер, ц. 52

в) После поцелуя Кунрада, ц. 66

Erstes Zeitmass. (Sehr lebhafte Viertel.)
Bürgermeister (rasch in die Mitte tretend.)

Pfuch! Schamts Euch,

ff *f* *f*

marc.

г) Димут оскорблена и страдает, ц. 67, лейтмотив в обращении

67

Bür.

ff *passionato*

д) Подъем в корзине, ц. 134, фрагменты лейтмотива

Wigelis.

Els-beth, Mar-gret ich seh es genau! Er traut dem A-ben-teu-er-

е) Кунрад в корзине, ц. 142, переход лейтмотива в обращении в фактуру

143

Kunrad
will mir der lo - se Fang nicht gelin - - gen?

mf *p* *ff*

ж) Перед обличительным монологом Кунрада, ц. 177

fff *ff*

з) В монологе Кунрада, ц. 179

Mäßig

Kunrad

f *espr.* *dim.* *p*

Другой фактор, роднящий «Погасшие огни» с симфоническим произведением, — тональный план. В нем выделяются несколько тональных центров, организующих целые разделы. Особая роль принадлежит тональности D-dur, объединяющей сразу несколько начальных сцен (включая вальс, в сопровождении которого горожане уходят на праздник, — это примерно первая треть оперы). Как показывают пометки Штрауса в либретто, первоначально он намеревался в D-dur оперу и завершить⁴¹, придав ей тональное единство наподобие инструментальных опусов. Далее выделяются тональные центры fis-moll / Fis-dur (т. 9 после ц. 99) — тональность ариозо Кунрада, As-dur (ц. 106) — тональность ариозо Димут и ее дуэта с Кунрадом «Mittsommernacht», fis-moll / Fis-dur и B-dur — тональности симфонической интерлюдии (ц. 220) и окончания оперы (см. схему).

Опорные тональности оперы «Погасшие огни»

D-dur начало оперы — т. 8 после ц. 89	fis-moll т. 9 после ц. 99 — ц. 105	As-dur ц. 106 — ц. 125	fis-moll — B-dur	
			ц. 220	т. 8 после ц. 228 — до конца
массовая сцена с участием всех героев	ариозо Кунрада «Soll ich die Flammen meistern»	ариозо Димут, затем дуэт Кунрада и Димут «Mittsommernacht»	симфоническая интерлюдия, затем дуэт Кунрада и Димут «Mittsommernacht» и хор	

Тональности fis (Fis) и B формируют показательную содержательную дихотомию, в которой находит выражение основная идея оперы. B-dur можно считать тональностью Димут. Именно в ней она поет свое ариозо при первом появлении на сцене («Süsse Amarellen», т. 5 после ц. 11); аккорд B-dur немотивированно появляется, когда Кунрад внезапно предлагает ей прыгнуть с ним через костер (т. 2 до ц. 66); в B-dur, на ключевых словах «и свет для вас зажжется только от жара девичьего тела», заканчивается и его обличительный монолог (ц. 201). Тональность fis (Fis) ассоциируется с Кунрадом благодаря названному ариозо в ц. 99 и повторению его материала в заключительном симфоническом антракте, хотя Кунрад в принципе фигура гармонически (как и психологически) неустойчивая и с какой-либо одной централь-

⁴¹ Об этом на основании рукописи либретто из архива Штрауса в Гармиш-Партенкирхене пишет Вальтер Вербек: *Werbeck W. Librettovertoneung oder Tondichtung? Bemerkungen zur Musik von Richard Strauss' "Feuersnot" // Die Musikforschung. 51. Jg. H. 1 (Januar-März 1998). S. 21.*

ной тональностью его характеристику связать нельзя. Дихотомия *fis* (*Fis*) и *B* намечается в его первом ариозо (ц. 61) на словах: «Я больше не хочу верить одним лишь пергаментам, хочу увидеть мир и свет!» («Will nimmermehr vertraun dem Pergamen allein...»), когда один его лейтмотив в *fis-moll* сменяется другим в *B-dur* (т. 8 до ц. 63 — ц. 63). Именно эта его декларация, раскрывающая замысел всей оперы, находит отражение в тональном плане финала: движение от *fis-moll* / *Fis-dur* к *B-dur* в симфоническом антракте, сопровождающем сцену любви, словно намекает на путь главного героя от схоластических штудий к полнокровным земным страстям. И когда под конец в триумфальном *B-dur* объединяются темы обоих героев и звучит их финальный дуэт — реприза «Mittsommernacht», не остается сомнений в том, что чувственный мир, воплощенный Димут, одерживает в опере верх.

<https://www.youtube.com/watch?v=7BUN7ccr7Jo>

Как в симфонических поэмах, так и в операх Штрауса пользуется формообразующим потенциалом такого унаследованного им от Листа и Вагнера приема, как нарастание. В инструментальных партитурах нарастание служит одним из средств преобразования традиционных форм (в первую очередь, сонатной и рондо)⁴², в опере — главным образом, сплочению протяженных и многосоставных разделов, а также (как и в поэмах) общей динамизации и подготовке наиболее важных в драматургическом отношении моментов. В «Погасших огнях» самые значительные нарастания отнесены во вторую половину оперы и следуют одно за другим. Они связаны прежде всего с двумя хоровыми сценами, включающими множество отдельных участников и групп. Первое из них разворачивается после наступления полной тьмы (т. 8 после ц. 159) и подводит к центральному монологу-филиппике Кунрада (ц. 178), кульминация которого, в свою очередь, также отнесена в самый конец. Вторая хоровая сцена сразу после этого локального подъема начинается приглушенно, как бы крадучись (ц. 202), и заканчивается оглушительным скандированием требования к Димут вернуть свет. После этого, снова с резкого динамического перепада (*fff* — *ppp*) начинается последнее нарастание — симфоническая интерлюдия, на вершине которой, после генеральной паузы, как уже говорилось, звучит тема Димут в *B-dur*. В этот момент Штраус использует очень характерный для себя прерванный оборот — внезапный сдвиг на полтона тоники

⁴² Подробнее о роли нарастаний у Штрауса см.: *Werbeck W. Die Tondichtungen von Richard Strauss. S. 323–326, 476–485.*

готовившейся тональности: тема в B-dur вступает после долгого предыкта к H-dur. Такой прием, ранее уже неоднократно использованный Штраусом в этой партитуре⁴³, воплощает захватывающий дух порыв и придает нарастанию свежий импульс, буквально «сдвигая» его в новую плоскость и открывая новое музыкальное пространство⁴⁴.

Возобновления тематического материала, артикулирующие структуру этой одноактной оперы, осуществляются на нескольких уровнях и в разных видах⁴⁵. Они формируют разветвленную систему, образующую каркас всей партитуры. Один ее слой — это темы в духе народных, которые возвращаются, как правило, без каких-либо качественных изменений. Подобного рода повторы придают устойчивость и внутреннюю завершенность целым сценам. К ним относятся, например, тема детского хора, открывающего оперу (см. пример 3, она прославляет всю ее первую сцену наподобие рефрена); тема трио подружек Димут в сквозной сцене с корзиной (впервые в ц. 132, реприза в ц. 138). Среди такого рода тем уникальное положение занимает еще одна детская тема с «заумными», ничего не значащими словами: «MaJa, maJa, mia mö»⁴⁶. Она возвращается в общей сложности девять раз (впервые — ц. 6, последний раз — ц. 151), причем всякий раз в абсолютно неизменном виде, на одной и той же высоте,

⁴³ В сцене Димут и Кунрада — в частности, перед их первым дуэтом, где на основе такой последовательности выстраивается секвенция (ц. 122): D₇ к Des-dur разрешался в C-dur, D₇ к C — в H, D₇ к H — в B, и, наконец, разрешение D₇ к A в As вводило дуэт «Mittsommernacht».

⁴⁴ На хроматические сдвиги в каденции как характерную черту гармонии Штрауса указал в своей статье 1925 года Роланд Теншерт, который привел различные примеры таких сдвигов и классифицировал их по типам. Переиздание этой статьи см.: *Tenschert R. Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss. Beitrag zur neueren Harmonik // Tenschert R. Straussiana aus vier Jahrzehnten / hg. von J. Schwaarwächter. Tutzing: Hans Schneider, 1994. S. 61–81.* Отметим, что такой же прием ранее использовал П. И. Чайковский при введении побочной партии (темы любви) в своей увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»: после предыкта к D-dur тема вступает в Des-dur.

⁴⁵ Аналогичную «многослойность» мотивно-тематического развития в симфонических поэмах Штрауса отмечает Вальтер Вербек. Он проводит аналогию с наложением в них различных принципов организации на уровне формы (*Werbeck W. Die Tondichtungen von Richard Strauss. S. 470.*)

⁴⁶ Вокализация такого текста, не складывающегося в узнаваемые морфемы, схожа с пением Дочерей Рейна («Wallala! lalaleia! heia!» и т.п.) из предвечерия вагнеровской тетралогии (на это обратил внимание В. Менде: *Mende W. Strauss' "Feuersnot" — eine Wagnerdämmerung? S. 128.*) Отметим также, что совершенно в духе Дочерей Рейна — моноритмическое трио женских голосов — в некоторых эпизодах поют и три подружки Димут (см., например, ц. 132, 135, 138 и др.). Очевидно, что в контексте штраусовского творчества вообще и этой оперы в особенности всё это не случайные аналогии.

в одной и той же тональности D-dur, в одинаковом размере 3/4, нередко противоречащем окружающему музыкальному материалу⁴⁷. Ее появления подобны «аппликациям», которые словно накладываются на «живописное полотно» оперы:

Пример 7. «Погасшие огни». Тема детского хора «Маја, маја», ц. 6

Другой род повторов — архитектурные арки, соединяющие драматургически важные моменты действия при помощи воспроизведения крупных тематических блоков. Таково, например, упоминавшееся ариозо (перерастающее в дуэт) «Mittsommernacht» в первой сцене Димут и Кунрада и его повтор — кульминация всей оперы в самом конце. Еще пример — повторение значительных разделов ариозо Кунрада в начале сцены с Димут («Soll ich die Flammen meistern» — «Должен ли я сдерживать огонь», т. 9 после ц. 99) в заключительном симфоническом антракте (ц. 220).

Помимо таких вполне традиционных для невагнеровской оперы средств объединения в «Погасших огнях» есть и те, что заимствованы из арсенала музыкальной драмы и придают штраусовской партитуре симфонические черты, — это лейтмотивы (развитие одного из них было показано в примере 6). Особенность оперы Штрауса состоит в том, что относятся они лишь к одному персонажу — Кунраду. Тем самым подчеркивается «особость» героя на фоне добрых мюнхенцев и вместе с тем утверждается его связь с мастером Райхартом в качестве ученика⁴⁸. Таким образом, не только сам тематический материал, не только его стилистические свойства, но и сам *метод*

⁴⁷ Лишь при последнем проведении размер меняется на 6/8.

⁴⁸ Появление тематического материала Кунрада в хоровых сценах, окружающих его обличительный монолог (особенно — во второй из них), означает, что он полностью владеет ситуацией и что мнение горожан постепенно склоняется в его пользу.

композиции служит здесь для Штрауса предметом выбора и средством характеристики, приобретая драматургическое значение.

Тональный план и тематическое развитие очерчивают трехчастную структуру всей оперы с последовательно сжимающимися частями. Такое строение также можно связать с инструментальными формами, пусть и в самом общем плане. Первый, самый протяженный раздел с главными тональностями D, fis, As, заканчивается дуэтом Кунрада и Димут и проведением темы «Маја, маја» в ц. 126. Второй раздел (с ц. 127), характеризующийся гораздо меньшей тональной устойчивостью, включает сцену в корзине, закливание огня Кунрадом и его центральный обличительный монолог, окруженный двумя хоровыми сценами. Наконец, третий, наиболее краткий раздел (с ц. 216 — возвращение огня) имеет своим центром симфоническую интерлюдия и, благодаря повторению в ней материала ариозо Кунрада fis-moll, а далее — дуэта «Mittsommernacht», приобретает репризные черты в масштабах всей партитуры.

Несмотря на то что опера «Погасшие огни» первоначально имела довольно скромную задачу — пародийную и сатирическую (а следовательно, находилась в известной зависимости от объекта пародии) и была задумана как «интермеццо», в итоге она выросла в полноценное, совершенно самостоятельное сочинение — самостоятельное в том смысле, что оно вышло далеко за рамки памфлета на злобу дня. Эта партитура написана большим мастером и, как уже говорилось, обнаруживает несомненные черты его собственного оперного стиля, показательные для его последующих музыкально-театральных сочинений. По справедливому утверждению А. А. Аберт, это «первый настоящий Штраус» в опере⁴⁹.

«Погасшие огни» завершили то, что было начато в «Гунтраме». Как признак того «индивидуально-нового», что принесла с собой эта опера, композитор много позже отмечал «сознательный тон насмешки, иронии»⁵⁰. Если согласиться с тем, что смех «по определению предполагает несвободу как свой исходный пункт и свое

⁴⁹ Abert A. A. Richard Strauss. Die Opern. S. 20. Сам композитор в качестве типичной для себя черты, впервые проявившейся в «Погасших огнях», называл «отход от практиковавшегося еще в «Гунтраме» великолепного органного звучания четырех валторн вагнеровского оркестра, особенно в сторону моего еще более дифференцированного обращения с деревянными духовыми, которое стал решающим для несколько ломкого (spröd) звучания моей позднейшей инструментовки» (Strauss R. Betrachtungen zu Joseph Gregors "Weltgeschichte des Theaters". S. 107).

⁵⁰ Strauss R. Letzte Aufzeichnung: Zu "Feuersnot" (19.6.1949) // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 154.

условие» и означает переход «от некоторой несвободы к некоторой свободе»⁵¹, то надо признать состоявшееся в «Погасших огнях» освобождение — окончательную перемену в отношении к Вагнеру. Здесь было доведено до конца наметившееся в «Гунтраме»: Штраусу удалось преодолеть сковывающее влияние великого предшественника и дистанцироваться от него. Ирония становится лучшим показателем того, что Штраус вышел из вагнеровской «тени» — при том что творчество Вагнера до конца жизни будет оставаться для него предметом бесконечного восхищения и неиссякаемым кладом мастерства. Все, что можно было почерпнуть из вагнеровского наследия для своих целей, Штраус воспринял и усвоил — в качестве средств, которые находятся в его распоряжении *наряду с другими*. Пришло трезвое осознание собственных наклонностей и границ, сильных и слабых сторон. Период самоопределения был закончен, путь для независимого оперного творчества — открыт.

⁵¹ Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ / отв. ред. Л. А. Гогтишвили, П. С. Гуревич. М.: Наука, 1992. С. 8–9.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Аверинцев С. С.* Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ / отв. ред. Л. А. Гогтишвили, П. С. Гуревич. М.: Наука, 1992. С. 7—19.
- 2 *Власова Н. О.* О неизвестной цитате в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 126—141.
- 3 *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.
- 4 *Дальхаус К.* «Торжественное сценическое представление» Рихарда Вагнера. Революционное празднество и художественная религия // *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. 215—236.
- 5 *Abert A. A.* Richard Strauss. Die Opern. Velber: Friedrich Verlag, 1972.
- 6 *Bekker P.* Das Musikdrama der Gegenwart. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1909.
- 7 *Birkin K.* Die Regenbogenbrücke hinüber. “Feuersnot” 1912 in Stuttgart // Richard Strauss-Blätter. Neue Folge. H. 49. Juni 2003. S. 73—93.
- 8 *Franke R.* Strauss: Feuersnot // Piper’s Enzyklopädie des Musiktheaters: in 6 Bdn. Bd. 6. München: Piper Verlag, 1997. S. 81—82.
- 9 *Gilliam B.* Richard Strauss’ “Elektra”. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- 10 *Gilliam B.* Rounding Wagner’s Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- 11 *Kohler S.* Der Vater des “Überbrettl”. Ernst von Wolzogen im Briefwechsel mit Richard Strauss // Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper. München: [s.n.], 1980. S. 100—120.
- 12 *Lederer J.-H.* Wagner contra Verismo: Ein Beitrag zum Problem des Nationalismus in der Musik des 19. Jahrhunderts // Richard Wagner 1883—1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert / red. U. Müller. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 1984. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 129). S. 93—106.
- 13 *Mende W.* Strauss’ “Feuersnot” — eine Wagnerdämmerung? // Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk / hg. von M. Heinemann, M. Herrmann und S. Weiss. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. S. 117—134.
- 14 *Richard Strauss.* Briefe an die Eltern. 1882—1906 / hg. von W. Schuh. Zürich; Freiburg: Atlantis Verlag, 1954.
- 15 *Richard Strauss:* Briefwechsel mit Willi Schuh / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1969.
- 16 *Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal:* Briefwechsel / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1978.

- 17 Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen / hg. von M. Beyer, J. May und W. Werbeck. Mainz u.a.: Schott, 2016. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 21).
- 18 *Schuh W.* Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre: Lebenschronik 1864—1898. Zürich: Atlantis Verlag, 1976.
- 19 *Specht R.* Richard Strauss und sein Werk: in 2 Bdn. Bd. 2: Der Vokalkomponist. Der Dramatiker. Leipzig u.a.: E. P. Tal & Co Verlag, 1921.
- 20 *Strauss R.* Betrachtungen zu Joseph Gregors “Weltgeschichte des Theaters” // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 103—109.
- 21 *Strauss R.* Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 135—153.
- 22 *Strauss R.* Letzte Aufzeichnung: Zu “Feuersnot” (19.6.1949) // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 154.
- 23 *Tenschert R.* Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss. Beitrag zur neueren Harmonik // *Tenschert R.* Straussiana aus vier Jahrzehnten / hg. von J. Schwaarwächter. Tutzing: Hans Schneider, 1994. S. 61—81.
- 24 *Werbeck W.* Die Tondichtungen von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider, 1996.
- 25 *Werbeck W.* Librettovertonung oder Tondichtung? Bemerkungen zur Musik von Richard Strauss’ “Feuersnot” // Die Musikforschung. 51. Jg. H. 1 (Januar—März 1998). S. 15—24.
- 26 *Wolzogen E. von.* Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen. Braunschweig; Hamburg: Georg Westermann, 1922.
- 27 *Zweig S.* Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers.
URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/zweig/weltgest/chap016.html>
(дата обращения: 31.03.2023).

REFERENCES

- 1 *Averincev S. S.* Bakhtin, smekh, khristianskaya kul'tura [Bakhtin, laughter, Christian culture] // M. M. Bakhtin kak filosof [M. M. Bakhtin as a Philosopher] / ed. by L. A. Gogotishvili, P. S. Gurevich. Moscow: Nauka, 1992. P. 7—19.
- 2 *Vlasova N. O.* O neizvestnoy citate v "Yevgenii Onegin" P. I. Chaykovskogo [On an unknown quotation in *Eugene Onegin* by Pyotr Tchaikovsky] // Nauchniy vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. Vol. 12. No. 3 (2021). P. 126—141.
- 3 *Dal'haus K.* [Dahlhaus C.] Listovskaya ideya simfonicheskogo [Liszt's Idee des Symphonischen / Liszt's idea of "the symphonic"] // *Dal'haus K.* [Dahlhaus C.] Izbranníe trudi po istorii i teorii muziki [Selected Writings in History and Theory of Music] / ed. by S. B. Naumovich. St Petersburg: N. I. Novikov Publishing House, 2019. P. 267—275.
- 4 *Dal'haus K.* [Dahlhaus C.] "Torzhestvennoe scenicheskoe predstavlenie" Rikharda Vagnera. Revolyucionnoe prazdnestvo i khudozhestvennaya religiya [Richard Wagner's „Bühnenfestspiel“. Revolutionsfest und Kunstreligion / Richard Wagner's "Stage Festival Play". Revolutionary festival and art religion] // *Dal'haus K.* [Dahlhaus C.] Izbranníe trudi po istorii i teorii muziki [Selected Writings in History and Theory of Music] / ed. by S. B. Naumovich. St Petersburg: N. I. Novikov Publishing House, 2019. P. 215—236.
- 5 *Abert A. A.* Richard Strauss. Die Opern. Velber: Friedrich Verlag, 1972.
- 6 *Bekker P.* Das Musikdrama der Gegenwart. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1909.
- 7 *Birkin K.* Die Regenbogenbrücke hinüber. "Feuersnot" 1912 in Stuttgart // Richard Strauss-Blätter. Neue Folge. H. 49. Juni 2003. S. 73—93.
- 8 *Franke R.* Strauss: Feuersnot // Piper's Enzyklopädie des Musiktheaters: in 6 Bdn. Bd. 6. München: Piper Verlag, 1997. S. 81—82.
- 9 *Gilliam B.* Richard Strauss' "Elektra". Oxford: Oxford University Press, 1992.
- 10 *Gilliam B.* Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- 11 *Kohler S.* Der Vater des "Überbrett". Ernst von Wolzogen im Briefwechsel mit Richard Strauss // Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper. München: [s.n.], 1980. S. 100—120.
- 12 *Lederer J.-H.* Wagner contra Verismo: Ein Beitrag zum Problem des Nationalismus in der Musik des 19. Jahrhunderts // Richard Wagner 1883—1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert / red. U. Müller. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 1984. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 129). S. 93—106.
- 13 *Mende W.* Strauss' "Feuersnot" — eine Wagnerdämmerung? // Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk / hg. von M. Heinemann, M. Herrmann und S. Weiss. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. S. 117—134.
- 14 Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1882—1906 / hg. von W. Schuh. Zürich; Freiburg: Atlantis Verlag, 1954.
- 15 Richard Strauss: Briefwechsel mit Willi Schuh / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1969.

- 16 Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1978. **153**
- 17 Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen / hg. von M. Beyer, J. May und W. Werbeck. Mainz u. a.: Schott, 2016. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 21).
- 18 *Schuh W.* Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre: Lebenschronik 1864—1898. Zürich: Atlantis Verlag, 1976.
- 19 *Specht R.* Richard Strauss und sein Werk: in 2 Bdn. Bd. 2: Der Vokalkomponist. Der Dramatiker. Leipzig u. a.: E. P. Tal & Co Verlag, 1921.
- 20 *Strauss R.* Betrachtungen zu Joseph Gregors “Weltgeschichte des Theaters” // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 103—109.
- 21 *Strauss R.* Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 135—153.
- 22 *Strauss R.* Letzte Aufzeichnung: Zu “Feuersnot” (19.6.1949) // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 154.
- 23 *Tenschert R.* Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss. Beitrag zur neueren Harmonik // *Tenschert R.* Straussiana aus vier Jahrzehnten / hg. von J. Schwaarwächter. Tutzing: Hans Schneider, 1994. S. 61—81.
- 24 *Werbeck W.* Die Tondichtungen von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider, 1996.
- 25 *Werbeck W.* Librettovertonung oder Tondichtung? Bemerkungen zur Musik von Richard Strauss’ “Feuersnot” // Die Musikforschung. 51. Jg. H. 1 (Januar–März 1998). S. 15—24.
- 26 *Wolzogen E. von.* Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen. Braunschweig; Hamburg: Georg Westermann, 1922.
- 27 *Zweig S.* Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/zweig/weltgest/chap016.html> (accessed 31.03.2023).