



Научная статья

УДК 782.1:781.41(436)"20"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.04>

Тональная и тематическая драматургия в опере Рихарда Штрауса «Кавалер розы»

Наталья Олеговна Власова^{1, 2}

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация

² Государственный институт искусствознания,
Козицкий пер. 5, 125009 Москва, Российская Федерация
natagraphia@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2612-4450>

Аннотация: Статья посвящена основополагающим принципам музыкальной организации в одном из общепризнанных шедевров Штрауса — опере «Кавалер розы» (1911). Отдельные тональности в ней обладают семантикой, связанной с теми или иными персонажами, их эмоциональным состоянием, драматическим содержанием сцен. Взаимодействие персонажей передается через взаимодействие тональностей. Таково, например, соотношение E-dur (тональность Октавиана) и Es-dur (тональность Маршалши) в первом акте. Даже использование Штраусом отдельных тональных аккордов зачастую раскрывает детали сценического действия. Диспозиция тональных сфер становится проводником музыкальной драматургии произведения.

Другим важнейшим фактором этой драматургии является тематизм: лейтмотивы, характеризующие героев, и их трансформации. В центре рассмотрения находятся такие свойства и видоизменения этого тематизма, через которые находит выражение сценическое движение драмы. Сильнее всего меняется лейтмотив Октавиана, в зависимости от эмоционального состояния героя и сценических перипетий (например, переодевание юного графа в горничную Мариандль и обратно отражается в трансформациях его темы).

Помимо сквозного тематизма, связанного с отдельными персонажами, Штраус использует в опере жанровый лейтмотив — вальс. Линия вальсов в опере развивается по нарастающей, достигая кульминации в третьем действии, где вальс объединяет своим движением целые сцены. С одной стороны, он связан с любовными приключениями Барона фон Окса, с другой — как нельзя лучше характеризует место действия, Вену, создавая, наряду с моцартовско-гайдновскими аллюзиями, обобщенный образ этого города.

Таким образом, сценическое действие комедии в партитуре Штрауса облекается в форму имманентно-музыкальных процессов и явлений.

Ключевые слова: Рихард Штраус, оперное творчество, «Кавалер розы», тональная семантика, тональная и тематическая драматургия

Для цитирования: Власова Н. О. Тональная и тематическая драматургия в опере Рихарда Штрауса «Кавалер розы» // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 3 (сентябрь 2023). С. 464–477. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.04>

Research Article

Tonal and Thematic Dramaturgy in the Opera of Richard Strauss *Der Rosenkavalier*

Natalia O. Vlasova^{1, 2}

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

² State Institute for Art Studies,
5 Kozitskiy Ln., Moscow 125009, Russia

natagraphia@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2612-4450>

Abstract: The paper is devoted to the fundamental principles of musical organization in one of Richard Strauss's world-renowned masterpieces — the opera *Der Rosenkavalier* (1911). Separate keys in it have semantics associated with certain characters, their emotional state, theatrical content of the scenes. The interaction of characters is conveyed through the interaction of keys. Such, for example, is the interrelation of E-dur (Octavian's key) and Es-dur (Marschallin's key) in the first act. Even Strauss' use of separate tonal chords often reveals the details of the stage action. The tonal-character relationships express the musical dramaturgy of the work.

Another important factor in this dramaturgy is thematic development: the leitmotifs related to the characters and their transformations. In the focus of attention are such properties of their elaboration through which the stage movement of the drama finds expression. Octavian's leitmotif changes the most, depending on his emotional state and stage events (for example, his dressing up as the maid Mariandl and back is reflected in the transformations of his theme).

In addition to the themes associated with individual characters, Strauss uses a genre leitmotif, the waltz. The line of waltzes in the opera develops on the rise, reaching a culmination in the third act, where the waltz unites entire scenes with its movement. On the one hand, it is connected with the amorous adventures of Baron von Ochs, on the other hand, it characterizes the scene, Vienna, in the best possible way, creating, along with Mozart-Haydnian allusions, a generalized image of this city.

Thus, the stage action of a comedy is clothed in the Strauss' score in the form of immanent musical processes and phenomena.

Keywords: Richard Strauss, opera, *Der Rosenkavalier*, tonal semantics, tonal and thematic dramaturgy

For citation: Vlasova, Natalia O. 2023. "Tonal and Thematic Dramaturgy in the Opera of Richard Strauss 'Der Rosenkavalier'." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 3 (September): 464–77. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.04>.

«...Он (Штраус. — Н. В.) непрестанно грешит против логики построения, ко- дифицированной академическими дисциплинами учения о композиции, против ее "рацио" — притом что отдельные события могут убеждать своей чувственной очевидностью, а воздействие целого под конец властно заставляет забыть обо всех недостатках и даже делает их условием этого воздействия. <...> Слабость Штрауса состоит в том, что он гармонически хотя и черпает аккорды и шифры их связи из видоизменяемого как попало арсенала, но всегда игнорирует обя- зательства, налагаемые средствами организации формы. В результате нередко возникает бесцельное с точки зрения композиции гармоническое движение

и модулирование туда-сюда, которое скрепляется только внемузыкальными, звуко-символическими средствами и рассыпается тем больше, чем меньше в нем остается звуковой символики. <...> Он оперирует принципом случайности в границах тональности» [1, 580, 585, 588]. Всё это цитаты из обширной статьи Теодора Адорно к 100-летию Штрауса, отмечавшемуся в 1964 году, где автор буквально камнями на камне не оставил от юбиляра и закрепил высокомерно-безразличное отношение к нему не только деятелей музыкального авангарда, но и следующих поколений интеллектуалов, вплоть до конца XX века.

Приговор Адорно суров. Как и в случае со Стравинским, его наблюдения отчасти справедливы, но оценки — сугубо тенденциозны и исходят из представления о том, что музыкальная композиция может быть только одного, определенного рода. Между тем непредвзятый анализ оперных партитур Штрауса приводит к выводу, что «звуко-символические средства» нисколько не противоречат созданию партитур, организованных по законам автономной музыки, — на основе тонального и тематического развития, которое не становится менее последовательным и выстроенным от того, что воплощает и интерпретирует сценическое действие. Продемонстрируем сказанное на примере самой знаменитой оперной партитуры Штрауса — «Кавалер розы» (1911).

Сам по себе выбор тональности у Штрауса никогда не бывает случайным: отдельные тональности обладали для него определенными смысловыми коннотациями. Тональность — одна из первых творческих идей, приходивших Штраусу в голову в самом начале работы. Когда он впервые читал либретто будущей оперы, то имел обыкновение сразу пометать на полях тональности, с которыми у него связывалось содержание тех или иных сцен (см. ил. 1а, б). Иными словами, процесс сочинения зачастую начинался с фиксации тональности. Подобно лейтмотивам, тональности выполняют у Штрауса характеристические функции, будучи связанными с конкретными персонажами и аффектами.

Наличие тональной семантики у Штрауса отмечали уже его современники. Так, «систему тональных определений (Tonartenbestimmungen)» в его творчестве постулировал в диссертации, опубликованной в 1933 году, Эдмунд Вахтен¹. О том, что тональные представления у Штрауса нередко предшествовали мотивно-тематическим идеям и что его музыку, «дабы оценить ее по достоинству, надо рассматривать в связи с эмоциональным и символическим характером тональностей» [6, 17], писал музыковед Вилли Шу, для которого творчество Штрауса стало центральной темой всей научной деятельности. Курт Вильгельм, занимавшийся каталогизацией архива композитора и издавший о нем книгу, называл его «тональным драматургом» [10, 356].

Отчасти тональные ассоциации Штрауса были унаследованными, отчасти индивидуальными; они могут проследиваться в разных его сочинениях, а могут формироваться в отдельно взятых опусах, но выражены они всякий раз очень внятно. Например, E-dur всегда был для Штрауса тональностью любовной страсти, эротических переживаний (хрестоматийный пример — симфоническая поэма

¹ Основные результаты его изысканий представлены в статье: [9].

Doc: *Geht! Geht! Geht! Sie ist, dass ich die Jungfer bin, die
 mich nur die Zeit! Einem geht es! Einem nicht es!
 Es! Es! \sqrt Was frisst das, das? Was - da mit ich!
 Ist denn das kein Bein? Das sind Mütter, bloß Mütter,
 nicht? Sie, ja! Das Mensch. Ich stand in dem,
 ein Sprinckler, ein Zücker, ein Sprinck mit Abzügen -
 was geht meine Hand zu dem Land kommt:
 das für die wollen, das nicht unklammern
 das für die, das will sie die --
 das das für magst in der die,*

*ich für die Zeit, das wenn wir dann dem mit haben magst - 2.
 was ich dann die Zeit!*

*Kavalierin: Sie ist meine Zeit, Sie ist mein Kopf!
 Kopf: Ich ist die! Es.*

*Doc: End! Man ist die Zeit! Ich will nicht die Zeit! Sie und ich die Zeit!
 Sie fahn die alle! Vor!*

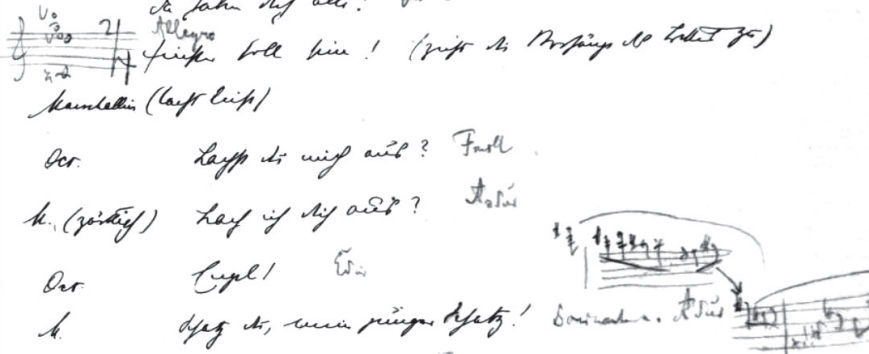
*Kavalierin (laut leise):
 Ich ist die Zeit! (gibt die Propädeutik der Zeit zu)*

Doc: Lauff die mich aus? Fast!

K. (geheim): Lauff ich die aus? Stills!

Doc: Geht! Es.

*K: Kopf ist, mein meine Kopf! *Domestic. Stills**



Ил. 1а, б. Маргиналии Штрауса в рукописном либретто 1-й сцены I действия «Кавалера розы». Апрель 1909 года. Фрагменты 1 и 2-й страниц (в опере: т. 2 до ц. 16 — ц. 33). Österreichische Nationalbibliothek, A-Wn: Mus.Hs.41960. Воспроизводится по: [6, 48a-b]

В пометках, относящихся к отдельным репликам Октавиана и Маршалши, содержатся многочисленные обозначения тональностей: C-dur, E-dur, E-moll, H-moll, F-moll, As-dur, E-dur, A-dur, которые в большинстве своем обнаруживаются на указанных местах в партитуре

«Дон Жуан»². В Des-dur он «почти всегда писал музыку торжественного характера» [6, 24]. G-dur — тональность бесхитростного, наивного, почти детского строя чувств (см.: [ibid., 23]); g-moll, как правило, сумрачен и ностальгически-меланхоличен (ариозо Маршалыши в конце первого действия; в «Ариадне на Накосе» это тональность страдающей Ариадны), F-dur грубовато-простоват (Эгист в «Электре», Барак в «Женщине без тени»), и т. д.

В «Кавалере розы» чувственный E-dur персонифицирован прежде всего юным графом Октавианом Рофрано. Эта тональность господствует в первом действии: ею опера открывается, она преобладает в совместных сценах преисполненных нежных чувств Октавиана и Маршалыши до и после утреннего приема (см. ниже схему). Однако E-dur характеризует в «Кавалере розы» не только Октавиана как персонажа, но прежде всего сам аффект. Любовную семантику E-dur в дальнейшем подкрепляет захватывающее окончание второго действия, где Барон фон Окс торжествует по поводу предстоящего свидания с Мариандль (переодетым в горничную Октавианом), а также объяснение Октавиана и Софи — в присутствии Маршалыши — в третьем действии (ц. 263 и далее).

ц. 1	2 т. после ц. 102	5 т. после ц. 148	4 т. до ц. 217	ц. 283	ц. 300	ц. 327	3 т. после ц. 334
Орк. вступление, сцена Маршалыши и Октавиана	Появление Барона	Рассказ Барона о его любовных похождениях: «Macht das einen lahmen Esel aus mir?»	Прием	Возвращение Октавиана	Ариозо Маршалыши	Прощание Маршалыши и Октавиана	Маршалыша: «Ich habe ihn nicht einmal geküsst!»
E-dur	C-dur	B-dur	a-moll ... C-dur	E-dur	g-moll	E-dur	Es-dur

Схема 1. «Кавалер розы». Основные тональные центры I действия

Es-dur — тональность Маршалыши. Ее утверждает финал первого действия, когда героиня наконец остается одна. «Две тональности на расстоянии полутона (имеются в виду E-dur и Es-dur в начале и в конце первого действия. — Н. В.) отражают настроение Маршалыши, которая в сцене любви всецело отдается Октавиану, однако позже впадает в мечтательное настроение и меланхолию конца акта», — так интерпретирует это тональное соотношение Бернд Эдельман [2, 92]. В полновзвучном, сияющем Es-dur Маршалыша предстает в третьем действии, когда, подобно deus ex machina, внезапно возвращается на сцену, чтобы разрешить запутанную драматическую ситуацию (ц. 210).

Пара E-dur — Es-dur в качестве лейттональностей Октавиана и Маршалыши заявлена уже в оркестровом вступлении к опере, которое рисует сцену любви между ними, происходящую за закрытым занавесом. В самом начале вступления звучат темы обоих персонажей — энергичный восходящий ход по звукам мажорного трезвучия у четырех валторн (Октавиан) и дублированная в сексту, мягко, уступами нисходящая мелодическая фраза у высоких струнных и деревянных

² Шу называет E-dur штраусовской «эротической тональностью par excellence» [6, 18].

духовых (Маршалыша; отметим бемольное «наклонение» этой темы уже в самом начале). Вместе с темами здесь сразу представлены и тональности героев: после уверенного E-dur Октавиана возникает квартсекстаккорд Es-dur, относящийся ко второму участнику этого тет-а-тет, — Маршалыше. Вступление построено как трижды повторенная, сильно расширенная и усложненная каденция в E-dur, которая лишь с третьей попытки достигает полноценного разрешения в искомую тональность. Первая каденция (перед ц. 1) «не удаётся», поскольку кадансовый квартсекстаккорд в ней сдвинут на полтона вниз (Es-dur₄⁶ вместо E₄⁶ — см. нотный пример 1, отмечен звездочкой). При второй попытке (ц. 2) вновь вмешивается Es-dur (т. 3 после ц. 2), причем так, что каденция вроде бы уже готова состояться именно в нем. Однако отнюдь не это является тональной целью вступления. И всё снова сбивается в полную тональную неопределенность: мажорные трезвучия, шагающие по большим терциям, выстраиваются по целотоновой гамме; длинная, «задыхающаяся» секвенция со сжимающимся звеном рисует крайнее напряжение всех сил (ц. 3, красноречивая ремарка Штрауса гласит: «Всё нарастание насквозь пародийное»). Наконец, с третьей попытки (2 т. до ц. 5) цель достигнута: E-dur возобладал, Es-dur больше не появляется, и после ряда каденционных расширений, утверждающих главную тональность, всё успокаивается, и следует долгожданное разрешение в тонику E-dur, на фоне которой проходят чередой ласкающие темы Маршалыши с отголосками темы Октавиана (ц. 8 — ц. 12). Нет сомнений, что эта борьба E-dur и Es-dur передает трехкратный натиск неопытного молодого любовника Октавиана, в конце концов приводящий к желаемому результату. Чисто физические, телесные проявления транспонируются здесь в область собственно музыкальных процессов.

1

Начало оперы

Stürmisch bewegt. Metr. $d = 60$
Con moto agitato.

The image shows a musical score for the beginning of the opera. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Stürmisch bewegt. Metr. d = 60' and 'Con moto agitato.' It features a bass line with a forte (f) dynamic and a treble line with a fortissimo (ff) dynamic. The second system continues the piece, marked 'agitato' and 'd = 68'. It shows a treble line with a fortissimo (ff) dynamic and a bass line with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

G-dur — тональность дома Фаниналя и одновременно тональность Софи, которая в тональном смысле не индивидуализирована. В G-dur написано начало второго действия, рисующее суету в доме невесты в ожидании приезда жениха. В G-dur опера и заканчивается — это тональность заключительного дуэта

Октавиана и Софи, написанного по образу и подобию дуэта Памины и Папагено из финала первого действия «Волшебной флейты», и завершения всей оперы³. Софи настолько возобладала над Октавианом, что он совсем «растворился» в ее тональной сфере, — так можно понимать этот финал.

Барон фон Окс, которого Штраус воспринимал как главного героя оперы, охарактеризован многообразнее, чем другие персонажи: его главная тональность — C-dur, в котором он появляется и удаляется со сцены, но есть и другая, намекающая на его аристократическое происхождение и внешнюю импозантность — Des-dur. Так, во втором действии, в качестве жениха он торжественно предстает невесте и будущему тестю именно в этой тональности (ц. 62). Des-dur воцаряется, когда в третьем акте после всех треволнений Барон приходит в себя и пытается с достоинством откланяться (ц. 237), однако тут вмешивается шумная толпа тех, кто требует от него оплаты счетов, и ему приходится прорываться к выходу с кулаками. Сохранить благородные манеры не удается, и в итоге он уходит со сцены в тональности своего первого появления у Маршалши — C-dur. Две тональности воплощают разные стороны личности Барона: его сельскую грубоватость, с одной стороны, и вельможные замашки — с другой. Как и E-dur, Des-dur в опере характеризует не только персонажа, но определенный эмоциональный модус — приподнятый строй мыслей и чувств: именно Des-dur Штраус избирает для финального терцета, этого лирически наполненного объяснения-прощания Маршалши, Октавиана и Софи.

Семантически значимые тональности могут быть представлены не развернуто, а только лишь своими тоническими аккордами — этого Штраусу бывает вполне достаточно для смыслового акцента. Красноречиво в этом плане появление Барона в первом действии. На вопрос Маршалши, которая тревожно прислушивается к шуму в соседней комнате: «Кто же это?» (первое действие, т. 2 до ц. 90) отвечает трезвучие C-dur: неожиданный визитер — это Барон. Он еще не появился на сцене, а уже отрекомендован своей тональностью. Квартсекстаккорд E-dur триумфально вводится в кульминации финального терцета, кадансирующего в Des-dur, на признаниях Октавиана и Софи: «Я люблю тебя» (ц. 292) — и лучше всяких слов свидетельствует о чувствах героев. Ряд подобных примеров можно продолжить. Тональности у Штрауса говорят о сокровенном смысле происходящего; как справедливо пишет Б. Эдельман, «судьба персонажей напрямую отображается в симфонической судьбе тонов и тональностей» [2, 94].

В равной мере это утверждение можно отнести и к тематической организации. Тематическую основу опер Штрауса, и в частности «Кавалера розы», образуют лейтмотивы. Их сравнительно немного, их присутствие не столь всеобъемлюще, как в партитурах Вагнера, и относятся они главным образом к персонажам. Богаче всех в тематическом отношении представлен Барон. В разных ситуациях его характеризует целая череда очень «физиономичных» тем. Это темы-маски, имеющие изобразительный характер и воплощающие несравненный дар Штрауса живописать — в данном случае повадки и грани

³ На это сходство обратил внимание, в частности, Льюис Локвуд: [5, 253–4].

личности своего колоритного героя: его церемонное первое появление перед Маршалшей (мотив «французского реверанса», чьи мелкие длительности и замысловатый рисунок на фоне солидных размеренных басов D — T зримо передают этикетный поклон с расшаркиванием, первое действие, ц. 102⁴); его, сознающего себя именитым вельможей (тема благородного и чувствительного характера, когда Барон говорит нотариусу о «цветущем отпрыске аристократических кровей», разумея себя, — первое действие, т. 2 после ц. 243), Барона-жениха (второе действие, ц. 8). В облике Барона подчеркнуты две главные черты, на первый взгляд плохо сочетающиеся друг с другом: галантность, благородство манер, свойственные старой аристократии, — и неумная похотливость.

В отличие от Окса, Маршалшу Штраус характеризует не дистанцированно, а лирически-прочувствованно: в центре внимания — не наружные проявления, а само гармоничное естество этой героини. Ее темы отличают кантиленность, усиленная систематическими дублировками в терцию и сексту, пластичность, закругленность мелодической линии, в которой сменяют друг друга подъемы и нисхождения, спокойствие аккордовых смен, певучие инструментальные тембры. Внутренне они по большей части не меняются — меняются лишь оттенки их освещения. И только в финале, когда Маршалша узнает об измене Октавиана, ее темы мимолетно искажаются, словно по ним пробегает болезненная гримаса (в частности, на гневных словах: «Вы настоящий мужчина» — «Er ist ein rechtes Mannsbild», третье действие, ц. 261), но она тут же снова овладевает собой.

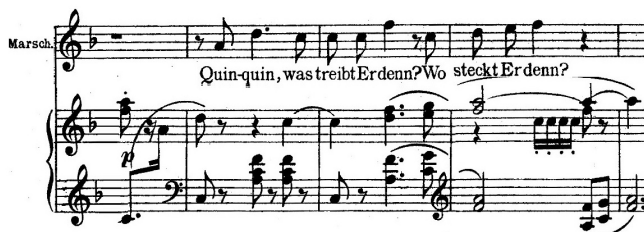
Полную противоположность Маршалше представляет Октавиан — пылкий, переменчивый, стремительный. Он быстро переходит от восторга к унынию, от самоуверенности к ревности, от упоения к обиде. В отличие от Маршалши и Барона, персонажей многогранных и лично зрелых, он характеризуется главным образом *одной* темой, которой и открывается опера (см. пример 1).

Отражая крайнюю неуравновешенность юного возлюбленного Маршалши, его тема в дальнейшем подвергается беспрецедентным для этой партитуры видоизменениям. Главное из них — музыкальное превращение Октавиана в горничную Мариандль в тот момент, когда он переодевается в женское платье (первое действие, ц. 95, см. пример 2а). Вереница ее прочих преображений передает то обиду в ответ на упреки Маршалши в неосмотрительности (первое действие, ц. 45–46), то гневную реакцию на развязное обращение Барона с невестой (второе действие, т. 2 после ц. 93), то возникшее чувство к Софи (второе действие, ц. 115; открывая дуэт героев, эта тема звучит гимнически, в возвышенно-хоральном складе, а в дальнейшем растворяется в аккомпанементе, словно «обволакивая» собою весь ансамбль, — см. пример 2б), то фехтовальный выпад в поединке с Бароном (второе действие, ц. 159; здесь тема приобретает стремительно восходящее гаммообразное завершение). В момент обратного переодевания, когда Октавиан предстает Барону самим собой,

⁴ После «смертельного» ранения Барона в конце второго действия эта фигура преображается в тему ироничного похоронного марша в c-moll; см. ц. 215.

вальс Мариандль причудливо «растягивается» на размер $\frac{4}{4}$: он на глазах переживает обратную трансформацию, возвращаясь к породившей его первоначальной теме (третье действие, ц. 229).

2a Трансформация темы Октавиана в лендлер Мариандль, I действие, ц. 95



26 Тема Октавиана в начале дуэта Октавиана и Софи, II действие, ц. 115



Многозначителен для характеристики Октавиана его диалог с Маршалешей в конце первого действия (ц. 314). Маршалша печальна, Октавиан пытается ее успокоить — и музыкальным материалом для всех его нежных заверений неожиданно становится одна из тем Барона (при его рассуждениях об аристократическом происхождении, первое действие, т. 2 после ц. 243 — см. пример 3).

3 Тема Барона в партии Октавиана, I действие, ц. 314



Тема эта подчеркнута: она повторена несколько раз, причем в первый раз звучит прямо в вокальной партии Октавиана, что уже само по себе обращает на себя внимание (лейтмотивы в вокальных партиях появляются в «Кавалере розы» крайне редко), а в последний — на словах Маршалыши о том, что когда-нибудь он покинет ее ради другой, «более молодой и красивой». В этот момент, как предвестие, возникает тема Софи и тональность Ges-dur — та самая, которая (в виде энгармонически равного Fis-dur) возникнет в сцене дарения розы во втором действии (4 т. до ц. 25 и далее), а вслед за Ges-dur и G-dur — тональность самой Софи (т. 3 после ц. 316, ц. 317).

Подобно «говорящему» лейтмотивному развитию у Вагнера, такая констелляция тем подтверждает сказанное Маршалышей и предвещает дальнейший ход событий. Октавиан действительно ее покинет, и совсем скоро, ради Софи. Он поведет себя в этом случае как «сельский Дон Жуан» Окс, совсем недавно похвалившийся своими амурными победами. Несмотря на явный антагонизм двух героев по ходу действия, юный Октавиан — это будущий Барон, «настоящий мужчина», как с досадой скажет о нем Маршалыша в финале. Их тематическая интеграция приоткрывает будущее Октавиана, уже за пределами оперы, и недвусмысленно выдает то, как понимали своего героя авторы оперы. Гофмансталь в «Ненаписанном предисловии к “Кавалеру розы”» говорил о «фавновском лице [Окса] и юношеском лице Рофрано» как «привязанных друг к другу масках, из которых смотрит один и тот же глаз» [3, 548], Штраус сказал то же самое в своей партитуре.

Помимо тематических лейтмотивов в «Кавалере розы» есть еще и *жанровый* лейтмотив — это вальс. Композитор ориентировался на венский вальс 1860–1870-х годов — «золотого века» его бытования, времен династии Штраусов во главе с Иоганном Штраусом-сыном, которого Рихард Штраус очень ценил за «самобытность, первозданный талант» и назвал «любезнейшим сердцу источником радости». «Что касается вальсов из “Кавалера розы” <...> как же я мог не думать о смеющемся гении Вены?» — добавил он [7, 44].

Линия вальсов проходит пунктиром через всю оперу и развивается по нарастающей. В первом акте они представлены разрозненно и не в самом развитом виде. Все вальсы первого действия вводятся в начале, до сцены приема, и прямо или косвенно связаны с Бароном: они или готовят его выход, или сопровождают его галантными домогательствами к Мариандль.

Во втором действии вальс достигает своего полного расцвета. Здесь впервые звучит и получает развитие самый знаменитый вальс оперы, сопровождающий фривольное обращение Барона к невесте (впервые в ц. 90): «Со мной, со мной ни одна комната не будет для тебя мала, без меня, без меня каждый день будет для тебя тосклив...» (Mit mir, mit mir keine Kammer dir so klein, ohne mich, ohne mich jeder Tag dir so bang). На этой же теме — с включением лендлера Мариандль при чтении письма — строится весь финал второго акта, где Барон ликует, получив согласие «горничной» на свидание (начиная с т. 4 после ц. 236 и до конца). По мнению исследователей, этот вальс близок первому номеру из «Динамид» ор. 173 Йозефа Штрауса, младшего брата Иоганна (см., в частности: [4, 40–41]). Впрочем, сходство ограничивается лишь начальным восходящим мотивом, повторенным трижды, — в дальнейшем автор «Кавалера розы» создает «улучшенную копию» оригинала.

(recht gefühlvoll)

Baron. - del? La la la la la — wie ich

90
(wiegend und sentimental gefühlvoll)

pp

Baron. Dein Al - les — wer - de sein! Mit mir, mit

Walzer

1

pp

Наконец, в последнем действии оперы вальс приобретает господствующее положение. Всё начало этого акта, свидание Барона с Мариандль в трактире, строится как типично венская сюита вальсов — *Walzerkette*. Исполняемая при активном участии сценического оркестра, она получает драматургическое оправдание в качестве развлекательной музыки в заведении. Эта сюита включает как уже звучавшие ранее (лендлер Мариандль, вальсы Барона из первого и второго действий), так и новые темы. На ее фоне разворачивается комическая сцена с ухаживаниями и уговорами Барона, от которых Мариандль ловко уклоняется, и пугающими видениями: Барону мерещится, что в комнате находятся посторонние люди, он поражается сходству Мариандль с ненавистным Октавианом.

Несмотря на эти временные омрачения, вальсовое движение и вальсовые формулы остаются преобладающими на протяжении всей сцены и объединяют ее. Конец этому рандеву, а заодно и непринужденному тону *Walzerkette*, кладет внезапное появление интриганки Аннины (ц. 122), после чего начинается скандал. Когда отношения наконец выяснены и Барон пытается удалиться, вальс снова вступает в свои права. Еще одна сюита вальсов, напоминающая первую, но более компактная, становится фоном для шумного, пестрого ансамбля, где трактирщик, кельнеры, музыканты требуют от Барона оплаты своей работы и каждый поет о своем. И вновь вальс служит тем стержнем, который объединяет всю разноголосицу этой сцены. Когда Маршалша, Октавиан и Софи остаются одни, вальс постепенно, деликатно затихает, уступая место возвышенной кантилене их последнего объяснения. Больше он уже не появляется.

Итак, можно заключить, что вальс в «Кавалере розы» играет двойную роль. С одной стороны, он характеризует сладострастного Барона — появления вальса, как правило, связаны с его любовными похождениями и даже просто с его присутствием на сцене. Вальс возникает в преддверии его первого выхода, сопровождает его и исчезает вместе с ним. Этот жанр становится воплощением чувственности, гедонистического, жовиального отношения к жизни. С другой стороны, вальс, наряду с менее широко представленными моцартовско-гайдовскими аллюзиями, наилучшим образом характеризует Вену — не как реальный город «первых лет царствования императрицы Марии Терезии» (согласно указанию в партитуре), а как некое идеальное, объединяющее разные исторические эпохи место действия. Таким образом в партитуре Штрауса начинает звучать тот образ города, который стремился воплотить в своем либретто Гофмансталь, — города разноликого и вместе с тем неповторимо-характерного, накладывающего свой отпечаток на всё происходящее. «Никто не обращает внимания, что в терезианское время вальс был невозможен <...>, — заметил позже Штраус в разговоре с дирижером Гансом Сваровским. — А атмосфера возникает, и в наилучшем виде!» (цит. по: [8, 248])⁵.

Итак, в «Кавалере розы» Штраус использует богатый арсенал средств музыкальной организации на разных уровнях формы. Ее выстроенность позволяет провести аналогии с опусами чисто инструментальной музыки и напоминает о том, что Штраус сформировался и достиг зрелости как композитор в симфонической сфере, в жанре симфонической поэмы. Тональные и тематические процессы — то есть, прямо по Ганслику, «движущиеся звуковые формы» — определяют развитие его оперных партитур в той же мере, как и инструментальных. Характеристики и взаимоотношения персонажей, сценическое действие претворяются у него в имманентно-музыкальные процессы и явления, которые не просто «рассказывают» фабулу, но расставляют собственные содержательные акценты и создают свой контрапункт смыслов. Это музыкальная драматургия в самом точном смысле слова — драматический сюжет, переданный сугубо музыкальными способами.

⁵ Справедливости ради заметим, что упрек в анахроничности венского вальса для «Кавалера розы» был весьма распространенным в отзывах критиков на эту оперу.

Использованная литература

1. *Adorno Th. W.* Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964 // *Idem.* Gesammelte Schriften. Bd. 16: Musikalische Schriften I–III. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978. S. 565–606.
2. *Edelmann B.* Tonart als Impuls für das Strauss'sche Komponieren // Musik und Theater im “Rosenkavalier” von Richard Strauss / hrsg. von R. Schlötterer u. a. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985. S. 61–97.
3. *Hofmannsthal H. von.* Ungeschriebenes Nachwort zum “Rosenkavalier” [1911] // *Idem.* Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe. Bd. XXIII: Operndichtungen 1 / hrsg. von D. O. Hoffmann, W. Schuh. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1986. S. 547–548.
4. *Leibnitz Th.* “Wie alles in dem Stück — zugleich echt und erfunden...”: Richard Strauss und die Entstehung des “Rosenkavaliers” // Richard Strauss. 100 Jahre “Rosenkavalier”: anlässlich der Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek 26.11.2010 — 06.03.2011 / hrsg. von Th. Leibnitz. Wien: Österreichische Nationalbibliothek, 2010. S. 9–76.
5. *Lockwood L.* The Element of Time in “Der Rosenkavalier” // Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and his Work / ed. by B. Gilliam. Durham. London: Duke University Press, 1992. P. 253–254.
6. *Schuh W.* Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Legende und Wirklichkeit / hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: Carl Hanser Verlag, 1964. 48, [4] S.
7. *Strauss R.* Johann Strauß // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hrsg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 44.
8. *Swarowsky H.* Wahrung der Gestalt / hrsg. von M. Huss. Wien: Universal Edition, 1979. 303 S.
9. *Wachten E.* Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung // Zeitschrift für Musikwissenschaft. Jg. 16 (1934). H. 5–6 (Mai-Juni). S. 257–274.
10. *Wilhelm K.* Richard Strauss persönlich: eine Bildbiographie. München: Kindler Verlag, 1984. 454 S.

Получено: 5 мая 2023 года

Принято к публикации: 3 августа 2023 года

Об авторе:

Наталья Олеговна Власова — доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)

References

1. Adorno, Theodor W. 1978. "Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964." In Idem. *Gesammelte Schriften*, vol. 16: *Musikalische Schriften I–III*, 565–606. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
2. Edelmann, Bernd. 1985. "Tonart als Impuls für das Strauss'sche Komponieren." In *Musik und Theater im "Rosenkavalier" von Richard Strauss*, edited by Reinhold Schlötterer, 61–97. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
3. Hofmannsthal, Hugo von. 1986. "Ungeschriebenes Nachwort zum 'Rosenkavalier.'" In Idem. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, vol. XXIII: *Operndichtungen I*, edited by Dirk O. Hoffmann, Willi Schuh, 547–48. Frankfurt/Main: S. Fischer.
4. Leibnitz, Thomas. 2010. "Wie alles in dem Stück — zugleich echt und erfunden...": Richard Strauss und die Entstehung des 'Rosenkavaliers.'" In *Richard Strauss. 100 Jahre "Rosenkavalier": anlässlich der Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek 26.11.2010 — 06.03.2011*, edited by Thomas Leibnitz, 9–76. Wien: Österreichische Nationalbibliothek.
5. Lockwood, Lewis. 1992. "The Element of Time in 'Der Rosenkavalier.'" In *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and his Work*, edited by Bryan Gilliam, 243–58. Durham, London: Duke University Press.
6. Schuh, Willi. 1964. *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Legende und Wirklichkeit*. München: Carl Hanser Verlag.
7. Strauss, Richard. 1980. "Johann Strauß." In *Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, edited by Ernst Krause, 44. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
8. Swarowsky, Hans. 1979. *Wahrung der Gestalt*. Edited by Manfred Huss. Wien: Universal Edition.
9. Wachten, Edmund. 1934. "Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung." *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 16, no. 5–6 (May-June): 257–74.
10. Wilhelm, Kurt. 1984. *Richard Strauss persönlich: eine Bildbiographie*. München: Kindler Verlag.

Received: May 5, 2023

Accepted: August 3, 2023

Author's information:

Natalia O. Vlasova — Doctor Habil. (Art Studies), Head of "Moscow Conservatory Press", Leading Research Fellow at the State Institute for Art Studies (Moscow)