

## **МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ В ТРЕТЬЕМ РЕЙХЕ**

Политические изменения в наименьшей степени затронули немецкую музыкальную жизнь. Почти все крупные деятели в этом роде искусства остались и продолжали успешно работать в Германии 30-40-х годов. Как и другие искусства, музыка сообразно своей специфике находилась под ненавязчивым контролем национал-социалистического государства. Творцам музыкальных произведений не мешало использование традиционной тональности. Они создавали запоминающиеся мелодии, использовали эффекты динамики, большие составы хоров и ансамблей /особенно духовых/, «естественное» озвучивание текстов – разнообразные приемы и стили, совершенствование музыкальных форм, не относящееся к разряду умозрительных экспериментов. Музыковед **Ганс Мозер** писал: «Немцы издавна считали своим языком музыку, которая, прежде всего, исходя из религиозных и политических начал, выражает иррациональное, что выше понятия и слова». Не случайно на одном из плакатов национал-социалистического периода Германия названа «страной музыки».

Масштаб намеченных преобразований в этой сфере отразил партийный идеолог Альфред Розенберг в статье «Образ идеи»: «В области музыкальной Германия всё время была не только местом действия «интересных экспериментов», но и стратегическим плацдармом сил, которые пытаются вырвать корни немецкой мелодии и вечное немецкое музыкальное ощущение. Атональное движение, противное ритму крови и души немецкого народа, требовалось с ранних времен власть имущим, и все одаренные и бездарные музыканты были поставлены на службу этим планам. Немецкая музыка переходит небольшими шагами к повестке дня, и работы великих немецких музыкантов прошлого говорят с нами сегодня, как и раньше, поскольку наше время открывает новые силы, которых либеральное движение не понимает во всей их глубине. У нас есть твердое убеждение, что постепенно немецкая молодежь, окрепшая в мощных ритмах, возвратит опыт прошлого в наше время. С этой надеждой также связывается неизбежное требование, что каждый, кто идет против немецкого народа, не должен иметь возможности влиять на музыкальное образование немецкой молодежи. У немецких государственных организаций есть, поэтому, долг – устранить все личные мотивы из преподавания музыки, и если они это не

осуществят, значит они не поняли своей национал-социалистической задачи».

Если в русской культуре высшую ценность составляет классическая литература, то в Германии выражением глубин немецкой души, самым возвышенным и благородным видом искусства всегда считалась музыка. В 1940г. Служба безопасности Рейха передавала, что партийные меры по возрождению домашнего музицирования нашли широкую поддержку у немцев, особенно в крупных городах. Власти оказывали музыкантам беспрецедентную организационную и финансовую поддержку. Государственные и партийные институты: университеты, школы, национал-социалистические женские общества, Гитлерюгенд, Немецкая трудовая служба, вермахт... способствовали распространению музыки. В спорных случаях разрешение на исполнение произведений давала Музыкальная палата Рейха. Широко популяризировалась классическая музыка. Преимуществом в исполнительской сфере пользовались произведения великих немцев: благодаря кинофильмам, радиопередачам, частым гастролям великолепных оркестров. По приказу Гитлера на всех больших площадях Мюнхена в дни праздников играли большие оркестры.

Музыкальными символами Германии стали симфоническая поэма Листа «Прелюды», Третья /Героическая/ и Девятая симфонии Бетховена. Широко исполнялись произведения И.С.Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Вагнера, Брамса, Брукнера, а также современных композиторов – Рихарда Штрауса, Ганса Пфицнера, Карла Орффа, Траппа, Дрансманна, Эбеля, Вайсманна... В ноябре 1934г. Пфицнер дирижировал Девятой симфонией Бетховена в присутствии Гитлера, который затем посетил могилу великого композитора. В 1945г. пропагандистские службы Рейха организовали грандиозный праздник музыки Баха. С 1936г. приобрела вес развлекательная и танцевальная музыка, в которой доминировали Бохманн, Йери, Кройдер, Ф.Шульце, Гермс Ниль... С началом войны в музыкальную сферу вошли выдержанные, бодрые ритмы и концерты по заявкам.

«Берлинский наблюдатель» 12.10.1935г. написал: «В празднично убранном большом зале рейхсрадиовещания Мюнхена сегодня состоялось важное рабочее совещание руководителей радиовещания. В приветственном слове главного интенданта Хабербруннера были затронуты основополагающие идеи будущих музыкальных направлений и работы немецкого радиовещания. Он сообщил, что с сегодняшнего дня на радио будет запрещен *негритянский джаз*. Речь была встречена с большим одобрением. Руководитель профессионального союза немец-

ких композиторов доктор Пауль Греннер поблагодарил радиовещание за культурную работу». Однако прошло некоторое время, прежде чем этот запрет был оформлен официально, причем это не коснулось легкой музыки, соответствовавшей новым германским стандартам.

Как продолжение общекультурной политики, нежелательными были объявлены, а затем и запрещены еврейские композиторы с их музыкой /Мендельсон, Мейербер, Малер, Оффенбах, Вайль, Эйслер и др./, двенадцатитоновая музыка еврея Шенберга и его последователей, «негритянский» джаз и цыганская музыка. – Об этом объявила 25.1.1937г. газета СС Дас Шварце Кор». Музыка еврейских композиторов описывалась как «слащавая» и «бессильная», двенадцатитоновая – «хаотическая, разрушительная» и непонятная народу. И до 1938г. из Германии эмигрировали еврейские исполнители: дирижеры Бруно Вальтер, О.Клемперер; певцы – Таубер, Й.Шмидт, скрипач Я.Хейфец, пианист Серкин... Сотни солистов, преподавателей и музыкальных критиков впали в немилость.

В пограничных областях /присоединенные, оккупированные и контролируемые Германией территории/ надзор за творчеством был смягчен политическими соображениями. Но и в самой Германии государственное и партийное руководство побуждалось к уступкам по различным основаниям. Значение имел международный авторитет музыкантов. Так Рихарду Штраусу несколько лет позволяли работать с еврейскими либреттистами, а крупнейшему дирижеру Вильгельму Фуртвенглеру – защищать музыку Пауля Хиндемита. Высокая популярность в народе таких исполнителей, как Альберс или Лейяр /Lehar/, женатых на еврейках, также была причиной того, что их оставили в покое. Военные события, в свою очередь, смягчали представления культурполитиков о допустимой радиомыке. К тому же изощренное противодействие запретам – скрытый юмор, двусмысленность и намеки, понятные посвященным, – определенным образом расширяли «свободное пространство» для музыкального творчества, плодотворно развивавшегося в годы Третьего Рейха.

Заметную роль в музыкальной жизни Германии играла **Винифрид Вагнер** /1897-1980/ – английская невестка Рихарда Вагнера и распорядительница Байрейтских фестивалей во времена Третьего Рейха. После потери обоих родителей ее удочерил в десятилетнем возрасте родственник матери Карл Клиндворт – знаменитый пианист, ученик листа и друг Рихарда Вагнера, в 1914г. в возрасте 70 лет взявший под опеку Байрейтский фестиваль. Винифрид вышла замуж за 45-летнего сын Вагнера – Зигфрида. Она встретила Гитлера в 1923г., ко-

гда он был еще поднимающимся агитатором. Во время заключения Фюрера после мюнхенского путча Винифрид передавала ему продуктовые посылки и бумагу, на которой Гитлер писал книгу «Моя борьба». С этого времени ее лояльность к вождю национал-социализма была непоколебимой. Она прошла политическую выучку у Х.С.Чемберлена и вступила в НСДАП незадолго до прихода Гитлера к власти.

В 1930г., после смерти Зигфрида и жены Рихарда Вагнера Козимы 33-летняя Винифрид распорядилась фестивалями вагнеровской музыки, ставшими во времена Третьего Рейха культурной святыней и ежегодным триумфом германской оперы. Винифрид категорически выступала против участия евреев в концертах вагнеровской музыки, что казалось антихристианским даже ее мужу – умеренному антисемиту. Фюрер не раз говорил, что черпает вдохновение в музыке Рихарда Вагнера. Дом Винифред в Байрейте служил для Гитлера местом отдыха от государственных забот. Освобожденный от налогов Вагнеровский фестиваль получал щедрую правительственную помощь. По словам Альберта Шпеера, Гитлер был веселым и по-отечески заботливым с детьми Винифрид и поддерживал дружеские отношения с ней самой. Всё это стало следствием его преклонения перед гением великого немца, музыку которого он знал почти наизусть. Фюрер многократно посещал оперы Вагнера и подмечал малейшую фальшь в оркестре. «Тот, кто хочет понять национал-социализм, должен знать Вагнера», – говорил Гитлер.

Крупные партийные мероприятия завершались посещениями этих опер руководителями Рейха. Их грандиозные постановки превращались в триумфальные зрелища эпической мощи – показатель величия национального творчества. Подобно Гитлеру, Винифрид верила, что культура национал-социализма воплощает эстетические идеалы Рихарда Вагнера. Иные трактовки этого гения вызывали энергичное отторжение в среде видных деятелей музыки. Так, после выхода Эссе Томаса Манна «Страдание и величие мастера» /Берлин, 1935г./ «протест Мюнхена – города Вагнера» подписали: Рихард Штраус, Г.Пфицнер, дирижер Баварского государственного театра Г.Кнаппертсбуш, **Олаф Гульбрансон, Зигмунд фон Хаусэггер**. В протесте говорилось об «эстетическом снобизме» и «надменной высокопарности» Манна.

По словам Геббельса, «в сочинениях Вагнера сохранено всё то, что обусловило и наполнило немецкую душу и дух нации. Эта музыка является гениальным обобщением немецкой рассудочности, немецко-

го прилежания и немецкого юмора, о котором говорят, что немец одним глазом смеется, а другим плачет». Всё это отражено в 18-часовой тетралогии «Кольцо Нибелунга». Сам Вагнер заключительную часть – «Гибель богов» сравнивал с «трагедией современного капитализма перед лицом ростовщичества иудейского разума», и такая трактовка обеспечила дополнительную силу воздействия его музыки на немецкую аудиторию. Байрейтский фестиваль и сегодня является местом паломничества ценителей классической музыки. Его колоссальному престижу способствует оперный театр, построенный по эскизам великого композитора – одна из лучших оперных сцен мира с замечательной акустикой. К сожалению, в настоящее время представления в Байрейте оформляются кощунственно-«экспериментальным» образом, как это вообще свойственно современному искусству упадка. Не в силах «исправить» музыку, эти режиссеры стараются исказить ее смысл кощунственными постановками, извращенным переосмыслением сюжетов великих вагнеровских опер, цирковыми трюками и дешевой эротикой, соответствующей укорененным в ведущих слоях еврейства представлениям о «любви».

После падения Третьего Рейха руководство Байрейтскими фестивалями перешло к сыновьям Винифрид – Виланду и Вольфгангу. В 1975г. Винифрид Вагнер нарушила многолетнее молчание, дав заснятое на пленку большое интервью Гансу-Юргену Зайбербергу, не выразив ни малейшего сожаления о прошлом. Ее политические взгляды остались непреклонными, как и любовь к Гитлеру. «Я должна была встретить его, эту встречу невозможно забыть», – сказала она.

Вагнеровские фестивали были местом встречи видных музыкальных персон. Заслуживает внимания факт регулярного гастролирования в Германии известных иностранных исполнителей. В их числе – швейцарский пианист и педагог **Вильгельм Бакхауз**, исполнявший произведения немецких классиков в резиденции Фюрера Бергхофе, а также выдающийся русский композитор и дирижер Игорь Стравинский.

Сложным было отношение руководства Рейха к легкой музыке. Лица из окружения Альфреда Розенберга стремились не допустить распространения джаза /«негритянской музыки»/. **Герман Блюме** отразил эту тенденцию в статье «Немецкая музыка в мире»: «Если до недавних пор я испытывал гневное, но проходящее чувство раздражения по отношению к выступлениям негритянских джазов, танцевальной капеллы, то здесь, за границей я впервые в полном объеме осознал опасность, которой подвергается немецкая культура и коренная куль-

тура других наций со стороны джаза. Наводит на глубокое размышление, что сегодня, когда создалась определенная клика этих дьявольских средств разрушения, сами американцы, чувствительные к расовой проблеме, забыли свое презрение к черной расе, позволили навязать себе ритмы диких, нецивилизованных, низших племен в качестве национальной музыки. Пресса этой клики делает всё, чтобы показать «оригинальность» этих ритмов, которые устрашающе быстро начали завоевывать мир; изуродованные и обезображенные произведения искусства наших классических мастеров нашли место в репертуаре европейских эстрадных концертов в виде фокстротов, и немецкие музыкальные капеллы щедро снабжаются бесконечными экземплярами подобной пошлятины на тайные пожертвования».

Директор Немецкого радио Ойген Хадамовски 12.10.1935г. объявил о введении контроля над танцевальной музыкой. Геббельс же старался смягчить реакцию партийных кругов на эти явления. В январе 1936г. он записал в Дневнике, что Америка хоть и некультурная страна, но она преуспела в технике и в кино. Темп и динамика музыкального фильма «Broadway-Melody» восхитили министра пропаганды. Пластинки с музыкой и ноты из этого фильма свободно продавались в Германии, хотя свинг и джаз считались запрещенными /в действительности некоторые музыканты в крупных кафе обходили этот запрет/.

Экспериментальные формы музыки осуждались и после 1934г. находились под запретом. Национал-социалисты использовали единодушное неприятие авангардизма общественностью еще в веймарский период. **Пауль Зикст** и **Ганс Зеверус Циглер** вслед за выставкой «Дегенеративного изобразительного искусства» /1937/ организовали в рамках Имперского съезда музыки в 1938г. в Дюссельдорфе экспозицию «Вырожденческое музыкальное искусство», где были представлены различные образцы формализованной музыки. Осуждению подверглись: атональная музыка Шенберга, авангардизм Эрнста Блоха и Альбана Берга, додекафония Эрнста Кшенека и экспрессионизм Франца Шрекера /трое последних – немцы/.

**Фриц Штеге** в статье «Берлинская музыка» описал постановку в Берлинской опере «Лулу» Альбана Берга, на которой слушателям в скандальной форме противопоставляли традиционной музыке авангардистскую. – «Зарубежные газеты уже знают, как Эрих Кляйбер объяснил свою отставку. Культурное поведение Кляйбера не имеет примеров. После того как он сперва потребовал постановки в филармонии шумного комика Стравинского, он отважился учредить постановку в государственной опере симфонической сюиты на тему оперы

Берга «Лулу». – Неприятная, частями атональная и отвратительная музыка с саксофоном и виброфоном, с музыкой из фильмов и другими изжившими себя формами. Возмущенный зритель крикнул: «Да здравствует Моцарт!». Возражения приглушало оглушительное улюлюканье кляйберовской клики, в которой бросается в глаза еврейский элемент».

**Герман Вандершек** возводил атональную музыку к «еврейскому мировоззрению»: «У евреев есть атональности, новые тона, смесь четвертичных тонов; они повинуются закону своей расы, они последовательно пытаются разрушить гармоничное многоголосие, которое им чуждо. Хотя то «совершенно новое», за что выдают атональность, на самом деле является забытым старым. Введение четвертичных тонов или других подразделений ритмов является для азиатских людей возвращением к собственному тональному искусству; для нордических людей это возврат к давно пережитому варварству».

**Вальтер Абендрот** писал в статье «Искусство и народность в музыке»: «Мы теперь в Германии освободились от распространенных повсюду в Европе ложных культурных продуктов, которые под именем «новой музыки» развели народную музыкальную культуру и поглотили почти все имеющиеся здоровые ростки жизненного пространства. Совершенно ясно, что эта «новая музыка» по своему духу и сути должна быть не народной не только потому, что она не позволяет удовлетворить все природные потребности в благозвучии и красоте, смысле и понимании, но в большей степени потому, что она сознательно и направленно пренебрегает всеми связями здоровых чувств и эмоций, коренящимися в здоровом, осознающем себя народе. Она является бациллой лени, которая привилась к культурному телу с помощью острословия и вычислений. Мы ищем объяснения, почему эта бацилла может распространяться в таких ужасающих размерах, и мы возвращаемся – несмотря на готовность заблуждающихся, лишенных корней интеллектуалов – в определенную музыкальную историческую ситуацию: композиторы преклоняются перед впечатляющим весом имени и духа Вагнера».

Враждебной была объявлена не только атональная и «еврейская» музыка, под подозрением находилась вся иностранная музыка. Президент Музыкальной палаты Рейха Петер Раабе издал «Распоряжение о нежелательной и вредной музыке» от 15.01.1938г. – Параграф 1 гласил: «Вся иностранная музыка, которая должна реализовываться через музыкальные издательства и магазины, подается на рассмотрение музыкальной экспертизы в Рейхсминистерство просвещения и пропаган-

ды. Распространение музыкальных нот, признанных экспертизой нежелательными, запрещается». Параграф 2: «Для контроля за использованием авторских экземпляров последние разрешается издавать тиражем максимум 600 штук. Публичное музицирование по авторским экземплярам запрещается».

Характер и стиль музыки, затребованной новым национал-социалистическим государством, отвечал высоким вкусам, традиционно хранимым как интеллектуальным слоем, так и немецкой народной массой. Музыкальный критик **Хельмут Шмидт-Гарре** в статье «Расовый стиль нордической музыки» /газета «Народный лозунг»/ писал: «Духовное своеобразие расы легче всего распознается в документах культуры, которые относятся к временам, когда не было смешения рас, и в котором духовное наследство, свободное от чуждых влияний, развивает собственную уникальность. При исследовании расовых особенностей нашей нордической музыки открываются ее старейшие формы; при взгляде на ее сущность проявляются характерные черты, а также отличия от музыки других рас. Сейчас мы особенно плохо представляем себе наше музыкальное прошлое, поскольку старейшие нордические музыкальные произведения создавались, когда христианство намеревалось покорить северную Европу и Германию, и когда одновременно с христианством в область музыки обрушился поток чуждых влияний, продолжающих действовать до сегодняшнего дня».

**Вальтер Рольвс** /в журнале «Новая литература»/: «Не существует национал-социалистической музыки в себе, но только искусство, которое национал-социализм рассматривает как источник переживаний, и которое дает духовный импульс. Симфония, которая не обнаруживает прямых связей с национал-социализмом, может при определенных обстоятельствах быть внешним средством установленного национал-социалистического искусства – поскольку национал-социалистическое переживание жизни является решающим для формы симфонии... Чем полноценнее человек, тем разнообразнее его силы. Человек думает о любовных письмах Бисмарка, о новеллах Мольтке, о своем почитании Моцарта, об игре на флейте Фридриха Великого и любви Адольфа Гитлера к детям. – Веселье сонат Моцарта является не менее героическим, чем «Сражение Германа» Клейста. Человеческий образ Моцарта, чья жизнь была не легче, чем у поэтов, является определенно героическим. При этом нельзя принижать великих драматургов. Мы любим Клейста так же, как должны любить Моцарта. Необходимо указать, что искусство Моцарта, которое, очевидно, лучше всего определяется словами «камерная музыка», не имеет никакого отноше-



ния к болезненному приукрашиванию жизни... Деятель искусства – это борец, произведение искусства – результат борьбы. Достижения Моцарта звучат так: жизнь полна печали и серьезности, но она, тем не менее, прекрасна. Поэтому такой деятель искусства, как Моцарт, является героическим человеком».

**Рихард Айхенауэр** в монографии «Музыка и раса» /Мюнхен, 1937г./ пояснял: «В вагнеровской гармонии объединяются два свойства арийской души: простота и яркость. Его гармонию не трудно понять: в большинстве случаев перед нами совершенная легкость. Было бы любопытно спросить, достигают ли расы высшего положения при пении и игре? Для этого потребуется выяснить, преобладают ли определенные голосовые виды в природе той или иной расы. В такой связи, возможно, вагнеровское творчество определяется голосом баритона».

Для понимания места, которое занимали политические мотивы в работе композиторов Третьего Рейха, характерно высказывание музыкального критика **Вальтера Корте** в статье «Национальная музыка в новой Германии»: «Если критически рассмотреть огромную национальную музыкальную литературу нового Рейха и при этом стремиться быть справедливым, необходимо осознать потребность выбора особенного политически определенного способа рассмотрения. Каждый, кто подвергнул бы, например, песню о Хорсте Весселе чисто музыкальной критике, то есть рассматривал бы эту мелодию с точки зрения абсолютной музыки, придет к суждению, что эта песня является бессмысленной. Однако здесь перестают действовать все выбранные методы критического анализа, поскольку эта музыка не является целью в себе, но служит политическому вероучению».

Многие национал-социалистические политики содействовали развитию музыкально жизни в 1933-45гг. Этому не препятствовало то, что Йозеф Геббельс, как президент Палаты культуры Рейха, предлагал композиторам и музыкантам какую музыку лучше всего сочинять и исполнять, учитывая при этом вкусы Фюрера, /как и Гитлер, он был знатоком и строгим критиком музыкального искусства/. В ряду крупных фигур Рейха, в разной степени влиявших на процессы в этой сфере искусства, были: Герман Геринг /глава Государственной оперы в Берлине/, Альфред Розенберг, с 1933г. пытавшийся формировать культурные вкусы через свой «Союз борьбы за немецкую культуру» /Kampfbund für deutsche Kultur/, и глава Трудового фронта Роберт Лей, организовавший музыкальные праздники /фестивали/ для подчиненной ему службы «Сила через радость».

Но нередко в противоречии со вкусами этих персон многие музыкальные события во времена Третьего Рейха вели отсчет с довеймарского периода – отстаивались эстетические ценности, *официально* занесенные в черный список. Они включали теории структурализма с его исключительным вниманием /почти культом/ художественной формы, разнообразные проявления экспрессионизма, достигавшего повышенной музыкальной выразительности нетрадиционными средствами. Этот радикализм венчался поначалу успешными экспериментами с *серийной музыкой*, ломавшей традиционный музыкальный звукоряд. Система национал-социалистического контроля в этом виде искусства, несмотря на жесткие формальные критерии, отличалась удивительной гибкостью, не в пример идеологически выверенным сферам творчества, /прежде всего, литературе и даже живописи/. Нацистские контролеры, среди которых было немало опытных искусствоведов, считались с традициями музыкального развития, опасаясь их резкого прерывания. Пример Р.Штрауса выявил продолжение старых традиций Второй империи.

Эти сложные процессы в музыке отражали общее представление об исторической преемственности в развитии Германии. Историки долго спорили, была ли Веймарская республика прелюдией к Третьему Рейху, или новый Рейх отбросил все республиканские тенденции. Некоторое время после 1945г. национал-социалистическое государство рассматривали как безусловный конец демократии, однако затем исследователи обнаружили значительное структурное сходство между двумя эпохами. Указывали на профашистскую политику канцлера Брюнинга /1930-32/, считая гитлеровскую диктатуру логическим следствием подобной политики. Подобные суждения придавали культурному развитию политический смысл.

Видный историк Ганс Моммзен /р.1930/ постарался примирить эти, как будто, противоречащие друг другу мнения. Его характеристика Веймарской республики как «неудачного примера политической модернизации», подразумевает закономерность перехода к антидемократической, авторитарной модели государственного устройства, тенденции которого были заложены в последние годы неудавшегося веймарского эксперимента. Другой послевоенный ученый Георг Л. Моссе после некоторого колебания признал факт схождения культурных движений республики и Третьего Рейха. Геральд Д. Фельдман писал об антидемократическом аспекте известного кинофильма «Кабинет доктора Калигари» и другой продукции компании «Ufa», объяснив ее влиянием германского военного руководства в Первую мировую вой-

ну, вплоть до профашистского поведения крупного промышленника А.Гугенберга, вошедшего впоследствии в первый кабинет Гитлера.

Автор известной книги «Музыка в Третьем Рейхе» /конец 1990-х/ Михаэл Катер использовал около 25 различных архивных собраний от Лос-Анжелеса до Вены, а также современные музыкальные журналы: «Die Musik», «Zeitschrift für Musik», «Allgemeine Musikzeitung». Проанализировав основные работы об этом виде искусства, вышедшие в послевоенной Германии, после изучения архивов дирижеров Пфицнера и Росбауда и обстоятельных бесед с Рихардом Штраусом, несмотря на весь свой скептицизм и тенденциозность, особенно в «еврейском вопросе», Катер был вынужден признать искажение подлинной картины музыкальной жизни Германии, представленной в работах Йозефа Вульфа /1964/, Фреда Приберга /1982/, Михаэля Мейера /1991/ и Эрика Леви /1993/.

Он также обнаружил явления, противоречившие принятой картине музыкальной жизни в Германии 1933-45гг.: слабость контрольных механизмов; творческие направления, отражающие свободу /джаз, свинг.../, влияние еврейской культуры /!/ и авангардистские попытки модернизма, которые приветствовались и даже субсидировались до середины 30-х годов. Музыканты и певцы, композиторы и дирижеры, как могли, использовали эту колеблющуюся конъюнктуру, расширяя допустимые рамки свободы в своем творчестве. – *Моральные соображения и политическое поведение представителей музыкального искусства не должны отягощать наше представление о результатах их творческих усилий, представляющих самостоятельную ценность.*

С самого начала экономические мотивы накладывались на творческие возможности немецких музыкантов, работавших в Рейхе. В марте 1933г. кларнетист **Валентин Гримм** стоял перед дилеммой: Узнав о победе Гитлера, он возвратился в Германию после многих лет профессионального музицирования в Нью-Йорке. Как член НСДАП, он надеялся на приличную работу в одном из хорошо известных оркестров. Но Гримм не получил предложения, так как работы не было. Лишь в 1936г. ему удалось выбиться из тисков бедности, получив временную работу в Гамбургской народной опере. – 185 марок в месяц; этого было достаточно, чтобы не голодать, но еще два года спустя музыкант не мог купить себе черный костюм для игры в оркестре. Затем дела пошли успешнее, и Гримм оставил мысль вернуться в Америку.

В Берлине скрипач **Георг Кирхнер** жил немногим лучше. В конце веймарского периода его накрыла волна безработицы, и он потерпел неудачу в попытке продолжить музыкальную карьеру после

прихода Гитлера к власти. После нескольких трудных лет жизни на вспомоществование Кирхнер в 1938г. устроился работать на заводе. Искусный виолончелист **Фридрих Вальтер** был внезапно уволен из состава музыкантов Байрейтского фестиваля. По рекомендации невестка Рихарда Вагнера /жены его брата/, распорядительницы Фестиваля Винифрид Вагнер, он получил спокойную работу в Немецкой опере в Берлине на 360 марок в месяц плюс расходы и двухнедельный отпуск в году.

В 1933г. дирижер **Отто Кляйн** выставил предложение о работе. Не получив ее, Кляйн обратился к правительству за финансовой поддержкой. Чтобы отточить свое мастерство, он сочинил оперу «Atlantis», не имевшую успеха. Кляйн нашел службу лишь в 1939г., а до того жил с семьей на средства двух братьев, посылавших ему ежемесячно 230 марок. Другой дирижер **Ганс Рор** /Rohr/, имевший степень доктора музыки, с 1928 по 34г. переезжал из города в город, аккомпанируя на фортепиано своей скрипачке жене. От разорения его спасли любители музыки и старые приятели по работе.

Личные трудности этих музыкантов были симптомами широко распространенного экономического беспорядка, характеризующего культурную жизнь Германии в последние годы Веймарской республики. Корневые причины этого хаоса могли быть устранены после января 1933г. Но национал-социалистический строй унаследовал от республики стагнирующую экономику с высокой безработицей и низкими заработными платами. В 1933г. реальные заработки составляли около 85% от уровня 1925-29гг. /относительно стабильной фазы республики/. В 1938г. заработки превзошли пик республиканского благосостояния. Постепенно убывала безработица. К 1936г. она понизилась в сравнении с 1928-29гг., а до 1938/39гг. была достигнута полная занятость.

Эти трудности были значительно сильнее для 100 тысяч музыкантов страны, /меньше половины которых занималась классикой/, чем для остальных немцев, что было естественно, поскольку общеэкономический базис определял благосостояние нации в целом. До 1938г. музыканты не жили в уровень с национальным стандартом. Одна из причин этого та, что в трудное для экономики время культура отошла на второй план. Это чувствовалось даже в Германии, стране с традиционно стойкой общественной поддержкой культурных институтов, включая оперу и симфонические оркестры. Поддержка искусства, которая постепенно падала в результате депрессии последних лет существования Веймарской республики, только начала восстанавливаться в

первые годы Третьего Рейха по мере улучшения экономической ситуации.

Например, летом 1933г. жалование у некоторых членов сравнительно хорошо финансируемого Берлинского симфонического оркестра были урезаны на 40%. В 1935г. безработные мюнхенские музыканты исполняли концерты по выбору слушателей в частных домах на добровольной основе /часто бесплатно/ только для того, чтобы в ожидании лучших времен поддерживать на уровне свое мастерство. В конце 1936г. четверо из пяти высокооплачиваемых музыкантов приносили домой менее 200 марок в месяц, меньше чем «синие воротнички».

Эта унылая картина сохранялась до 1938г. Но и до этого НСДАП и правительственные службы пытались по мере возможности помогать музыкантам, исходя из общих условий экономического положения. Устройство безработных музыкантов и финансовая поддержка оказывались, прежде всего, симфоническим и камерным оркестрам. Когда лидер британской джазовой группы Джек Хилтон в 1934-35гг. совершал концертный тур по Германии, ему поставили условием получение одной четверти заработка своих германских коллег. Рейх делал посылные дотации в помощь безработным и для облегчения положения музыкантов, ушедших в отставку по возрасту. В феврале 1935г. в мюнхенском Отеле четырех сезонов был организован карнавальный бал для сбора средств в пользу музыкантов. В 1936г. Геббельс основал Банк искусств с многомиллионным фондом для программ социальной помощи, из которого получали пособия хронически нуждающиеся или уволенные музыканты. С конца 1937 до конца 1938г. Банк снабдил более 3 тысяч музыкантов примерно 300 марками каждого. Программа работ не переставала действовать и после улучшения жизни музыкантов. Даже в ходе Второй мировой войны Геббельс приглашал музыкантов участвовать в различных культурных мероприятиях, проводимых в войсках, создавая им чрезвычайные финансовые преимущества.

Положение быстрее улучшалось между 1936 и 1939 годами на фоне общего экономического подъема. Определенным образом нужда в музыкантах возникала после создания Гитлером Вермахта в 1935г. и расширения различных организаций правительства и НСДАП, но особенно – СС и Трудовой службы Рейха, которые страстно желали иметь собственные оркестры. Кроме того, географическая экспансия в результате аннексии Австрии, а затем Судетов и Мемеля, породила добавочные потребности.

В марте 1938г. нехватка квалифицированных музыкантов побудила любителя музыки Йозефа Геббельса, главу всех музыкальных ор-

ганизаций Рейха, объявить указом о гарантированной профессионалам заманчивой базисной ставке. По этому указу «культурные оркестры» пользовались преимуществом перед танцевальными и оркестрами, исполнявшими легкую музыку. Жалованье и пенсионные выплаты музыкантам, разделенным на пять классов правомочности, были стандартизированы законодательно. Это отразилось на повышении оплаты оркестровых музыкантов, дирижеров и солистов, с вариациями, зависящими от квалификации, опыта и национальной известности.

Теперь по всему Рейху эти музыканты на низшем уровне профессиональной шкалы зарабатывали больше, чем работающие по найму представители других профессий. На вершине же шкалы знаменитые артисты имели значительно больший доход. Если музыкант сохранил работу в 1933г., то его месячный заработок мог достигать 350-400 марок, но его могли повысить. Например, у первого скрипача Немецкой оперы **Ганса Орслеба** он составил в начале 1939г. 600 марок. Концертмейстеры и солисты могли удвоить эту сумму в зависимости от их возможности самостоятельного концертирования. Этот доход сближал их с категорией врачей, которые наряду с верхушкой дантистов и юристов возглавляли список свободно занятых профессиональных групп в эпоху национал-социализма.

Финансовое положение дирижеров было значительно лучше, чем у музыкантов других категорий. Австрийский дирижер **Клеменс Краусс** /Clemens Krauss/ после назначения директором Баварской государственной оперы в Мюнхене в 1937г. получал 60 тыс. марок годового дохода. Менее известные дирижеры жили с меньшим комфортом. Так, **Ганс Росбауд** в 1934-35гг. зарабатывал по 13 тыс. марок в год на Франкфуртском радио. Доходы других дирижеров радиопрограмм в Рейхе достигали уровня концертирующих. Менее квалифицированные из них получали около 200 марок за выступление. Всемирно известный дирижер **Вильгельм Фуртвенглер** первенствовал в этом списке. В 1934г. он получал 1000 марок за концерт. В этом году он провел 22 концерта по контракту в Берлине, вдобавок к турам, которые приносили ему добавочный доход. В 1937г. Фуртвенглер получал уже 2000 марок за выступление, а в 1938/39гг. эта цифра удвоилась. Всего в 1939г. он заработал 200 тыс. марок.

В целом трудно подсчитать доходы композиторов, многие из которых одновременно были дирижерами, солистами или преподавателями консерваторий. Один конец спектра занимал **Карл Орфф** /Carl Orff, 1895-1982/, старавшийся быть независимым. До войны он годами существовал за счет издательского дохода, не приносившего большой

выгоды, но затем оперы Орффа доставили ему высокий уровень благосостояния. Ни один композитор или исполнитель классической музыки не мог сравниться в заработке с **Рихардом Штраусом**, получавшим из всех источников около 80 тыс. марок в не самом благоприятном 1936г. В то время это превышало доход Фуртвенглера. Второе место после Штрауса занимал **Ганс Пфицнер**, получивший около 40 тыс. марок.

*Возникает вопрос: как зависело финансовое положение музыкантов всех категорий от того, были ли они членами НСДАП, или нет. Недостаток свидетельств на этот счет доказывает отсутствие прямой связи между принадлежностью к партии и доходностью музыкальных профессий.* Перед войной в НСДАП состояла пятая часть музыкальных профессионалов Северной Германии всех квалификаций и видов, большинство из которых присоединилось к партии в 1934г. Тенденцию к вступлению в партийные ряды в большей степени показывали работающие музыканты в сравнении с праздными. Как правило, нужда не была причиной присоединения к НСДАП. После аншлюса Австрии в 1938г. третью часть музыкантов элитной Венской филармонии составляли национал-социалисты. Но с подъемом экономики это число выросло вследствие идеологизации профессионалов музыки, *сознательно* отвечавших на призыв власти к нацификации своего искусства, которое «должно поставить себя на службу идее».

На пике войны музыкальный глава Гитлерюгенда /ГЮ/ **Вольфганг Штумме** описал германскую музыку как противоядие «опасной отраве, угрожавшей крови» и как стимул в борьбе против «еврейского материалистического, большевистского окружения». В 1938г. Г.Пфицнер под впечатлением сужения «творческой свободы» заметил главе Прусской государственной оперы Герману Герингу, что «теперь в Германии упразднена любая критика». Это эмоциональное высказывание не отражало полноту картины, так как *принуждение к музыкальному творчеству практически не было заметно*. В феврале 1934г. Геббельс постановил, что правительство должно «ослабить поводья» в контроле за артистической деятельностью. В следующем году Р.Штраус воспользовался этим указанием, когда занес в перечень желаемых качеств музыкального руководителя: хороший слух, понимание искусства пения и динамики современной оперы. В этом перечне достоинств отсутствовало мнение о национал-социалистическом режиме и лично о Фюрере !/.

Эти две конфликтующие тенденции: терпимость и цензура исключали линию последовательного руководства и управления музы-

кальным творчеством в Третьем Рейхе. Ни одна из них не доминировала в музыкальной жизни нации. Они смягчали друг друга, гарантируя определенную степень творческой свободы, /подобная неустойчивая система баланса была характерна для политической структуры Третьего Рейха и служила к поддержанию этого состояния/.

В музыкальной сфере отношения искусства и политики проявлялись в трех стадиях. Если музыкант доказал в работе творческий талант и лояльность к режиму, его профессиональный успех был практически обеспечен. При недостатке музыкальной компетентности никакая мера политической преданности не гарантировала его творческого выживания. Наконец, когда связь музыканта с режимом была минимальной или не существовала вовсе, он мог спокойно делать впечатляющую карьеру, если качество его творческой продукции соответствовало высоким стандартам, а сам он не становился на путь оскорбления национал-социалистического государства. Эта третья стадия объясняла успех дирижеров, подобных Фуртвенглеру и Росбауду, таких композиторов, как Штраус и исполнителей типа бас-баритона Ганса Хоттера.

Иногда карьерный рост музыкантов /до определенного уровня/ реализовался с помощью высокопоставленных партийных функционеров, но недостаточные творческие способности всякий раз ставили заслон на пути продвижения в более высокие сферы серьезной музыки. Случалось, что работодатели из коммерческих соображений оказывали давление на музыкантов, побуждая их присоединиться к НСДАП. Несколько примеров. – Компетентный музыкант, но посредственный дирижер **Герхард Штиблер** /активный член партии с 1932г./ был безработным, однако при поддержке министра воспитания Б.Руста он был нанят в июне 1933г. дирижером Görlitz-театра. Безработная пианистка со средними способностями **Вильгельмина Хольцингер** при содействии гауляйтера Ю.Штрайхера получила работу на радио Нюрнберга. В Берлине отставка дирижера Немецкой оперы **Вальтера Лютце** /также члена НСДАП с 1932г./ была предотвращена личным вмешательством Геббельса, который покровительствовал ему до конца режима.

Редким явлением в музыкальной сфере была карьера родственников гауляйтера Вены Бальдура фон Шираха. Его отец **Карл фон Ширах**, сторонник Гитлера с 1920-х годов, давно ушедший в отставку генерал-интендант Веймарского театра, в 1933г. получил этот же пост в Висбаденском театре. Дочь Карла **Розалинда фон Ширах**, сопрано Немецкой оперы в Берлине, подруга хорошо известного баритона



**Герхарда Хюше**, сохранила место в опере. Она организовала там сильную нацистскую ячейку. Один из профессиональных журналов воспевал Розалинду как «идеальный образ североарийской певицы». Сам Бальдур писал мелодраматические поэмы. Те из них, которые прославляли Фюрера, были положены на музыку **Гансом Фердинандом Шаубом**. С помощью гауляйтера Гамбурга этот музыкант был возведен в ранг «государственного композитора». **Фридрих Ляйбольд** из Гамбурга сочинил цикл песен «Хорст Вессель» частично на стихи Шираха. В 1934г. он был исполнен смешанным хором. Знаменитый баритон **Рудольф Бокельманн** /Bockelmann/ исполнял соло «Для Фюрера», написанное малоизвестным **Гансом Ганссером** /Gansser/, и вышедшее в грамзаписи в 1935г. Австриец **Пауль Винтер**, заслуженно возведенный в генералы во время Второй мировой войны, обработал цикл Ганссера в стиле фанфарного гимна и исполнил его по радио Вены при вступлении немецких войск в Австрию в апреле 1938г. Винтеру часто поручали сочинять композиции Геринг, Геббельс и Розенберг.

Но около 20 тысяч написанных дилетантами композиций, часто с политическим подтекстом, не были признаны к 12-му году правления Гитлера. Сам Фюрер пресекал вопиющие проявления угодничества. Он не любил «новые композиции на партийных съездах» и в 1935г. запретил практику персональных посвящений своему имени. Не только композиторы, но также инструменталисты и дирижеры, терпевшие неудачу в Веймарский период, пытались использовать партийный значок или другое доказательство принадлежности к новому режиму для достижения своей цели. Как правило, они терпели неудачу из-за своей некомпетентности. – 38-летняя контральто **Дорис Кэлер** /Kaehler/ перебралась из Берлина в Берхтесгаден, осаждая Гитлера в Бергхофе, в надежде получить шанс на передачах по государственному радио. Она не добилась успеха, несмотря на то, что была старым членом партии и дочерью мелкого партийного функционера, так как творческие рекомендации Каэлер не соответствовали ее притязаниям. **Пауль де Неве** /de Néve/, освещавший музыкальные события в «марксистско-еврейском Рейхе» /Веймарской республике/, в 1938г. в 58 лет не нашел творческого признания. Дирижер **Отто Вартиш** потерпел неудачу в попытке занять контрактную должность в Мюнхенской филармонии, как и его коллега **Мюллер-Рейерманн**, надеявшийся получить должность дирижера, композитора или профессора где-нибудь в Германии /оба они были членами НСДАП/.

Все эти артисты переоценивали свои шансы, и нацистская «родословная» не помогла им обрести нужное положение. В начале национал-социалистического правления Пауль Хиндемит констатировал, что «плохие работы не могут неограниченно продвигаться, и люди, которые сейчас поспешно сходят со сцены, все – законченные посредственности». Впрочем, не следует забывать, что эти музыканты, по германским меркам не относящиеся к творческой элите, всё же были опытными исполнителями, воспитанными в высоких традициях лучшей в мире немецкой классической школы музыки.

### **Национал-социалистические органы музыкальной администрации**

Важной причиной компромисса между притеснением и терпимостью была относительная слабость и недостаток кооперации между органами, учрежденными национал-социалистическим государством для управления музыкальной сферой. Первым из них был Союз борьбы за немецкую культуру /«Kampfbund für deutsche Kultur»/. Основанный Розенбергом в 1929г., он служил политической защитой германской культуры от «порнографии, большевизма, интернационального еврейства и гутаперчивой прессы». Все эти явления символизировались искусством Баухауза /Bauhaus-art/ 1), левым еженедельником «Вельтбюне» /«Weltbühne», 1905-33гг./ и атональной музыкой. До января 1933г. консервативные и националистически настроенные работники культуры Германии присоединились к Кампфбунду в его различных региональных ячейках. В музыкальной сфере местные лидеры Союза инсценировали рассказы и концерты, часто с помощью безработных музыкантов, /как в случае с хором Кампфбунда/. Так сторонники национал-социализма приобщались к высокой культуре и жертвовали деньги на ее поддержание. Для расширения административных возможностей руководство Кампфбунда создало подразделения классической и легкой музыки, инструментальные и вокальные секции, отделения композиции и музыкального воспитания.

После января 1933г. Кампфбунд претендовал на роль регулятора музыки в Третьем Рейхе, исходя из сознания своей миссии Розенбергом, как официальным партийным философом и уполномоченным по надзору за всеми культурными явлениями в Германии. Местные музыкальные мероприятия организовывались с помощью безработных или находящихся под угрозой увольнения инструменталистов, вока-

листов, или даже с участием целых оркестров и хоров, укомплектованных этими музыкантами. Такие события происходили во всех провинциях Германии. – В марте 1933г. в Галле Кампфбунд организовал вечера сонат Брамса и «Песен Везендонк» Рихарда Вагнера. Так реализовалось намерение убрать «последний хлам еврейской гнили из нашего германского дома быстро и окончательно».

Широкому освещению подверглось организованное Кампфбундом празднование в честь дня рождения Гитлера 20.04.1933г. в Берлине, на котором Розалинда фон Ширах исполняла песни Баха и Шуберта. Через месяц в Лейпциге знаменитый оркестр Гевандхауза играл произведения Брамса в честь столетия со дня рождения великого композитора. – Вновь Кампфбунд организовал это музыкальное событие. Летом этого года на специальном фестивале в Берлине Национальный оркестр Союза под управлением **Густава Хавеманна** исполнил отрывки из вагнеровских опер «Тристан и Изольда» и «Летучий Голландец». В Штеттине Кампфбунд участвовал в памятном вечере в честь погибшей пианистки **Аннемарии Хейне** /Annamarie Heune/, племянницы заместителя Фюрера Р.Гесса, а в Плауэне выступал декламатор поэзии и штандартенфюрер СА **Генрих Бинерт**.

Доминирование Кампфбунда в сфере германской музыки было, однако, непродолжительным. Прежде всего, этот Союз был неофициальной, неправительственной партийной организацией, находившейся под влиянием одного национального лидера, и для всеобъемлющего культурного контроля нуждавшийся в постоянной поддержке Гитлера. Финансовая и организационная база Кампфбунда находилась только в НСДАП и никогда не была обеспечена в правительстве.

Но, вопреки распространенному заблуждению, именно *правительственные, а не партийные службы доминировали во всех государственных структурах Третьего Рейха*. Поэтому вскоре после организации национал-социалистического государства власть Альфреда Розенберга была оспорена Геббельсом, Герингом и министром воспитания Бернгардом Рустом. Кроме того, несмотря на историческую роль Розенберга, как основателя и духовного лидера Кампфбунда, этот Союз никогда не имел твердого центрального руководства ни в Берлине, ни в Мюнхене, где располагалась партийная штаб-квартира. Вместо этого он управлялся региональными партийными лидерами среднего уровня, причем не все из них были музыкантами. Поэтому влияние Розенберга в культурной сфере было, наконец, превзойдено его соперниками, прежде всего, – Йозефом Геббельсом.

В 1933 и в начале 1934г. Кампфбунд пытался укрепить свое влияние с помощью местных представителей, занимавших ключевые посты в муниципальных музыкальных кругах. – В рейнском Крефельде это был дирижер **Вальтер Мейер-Гизов** /Meyer-Giesow/, управлявший городским оркестром, мадригальным хором /лирической песни/ и музыкальными учебными заведениями. Весь 1933г. он фактически планировал музыкальную жизнь в городе. В Мюнхене руководитель местного Кампфбунда **Пауль Эйлер** /Ehler/ в начале 1934г. принял руководство Баховским союзом /Bach-Verein/, с его хором и оркестром, из рук Карла Орффа. А в Марбурге глава Союза употреблял свою власть для организации музыкальных мероприятий, с привлечением в качестве зрителей возможно большего числа членов партии.

Уничтожение агрессивной организации Розенберга, не имевшей официальных мандатов на управление музыкальной политикой в Рейхе, началось уже ранней весной 1933г. В апреле рейнская ячейка Кампфбунда с санкции Розенберга предложила мюнхенскому композитору и дирижеру Гансу Пфицнеру занять пост директора Дюссельдорфской оперы. Но после консультации с обер-бургомистром города, отвечавшим за это назначение, он не получил требуемых полномочий. В северогерманском Шверине концертмейстер **Карл Кремер** /Karl Krämer/, навлекший неудовольствие одного из высших начальников, был удален из Мекленбургского государственного театра. – Ходатайство Кампфбунда перед гауляйтером не принесло успеха. В Гамбурге капельмейстер, член Союза **Вилли Хаммер** был определен на службу директивой по Рейху, которая не была обнародована и потому не вызвала критики. В феврале 1934г. один из чиновников Кампфбунда пытался дискредитировать известного музыкального критика **Ганса Хайнца Штукеншмидта** /Stuckenschmidt/, но после его энергичного протеста был вынужден принести извинения. Союз Розенберга повсюду терял свое лицо.

Тем временем Геббельс, который не только отвечал за партийную пропаганду, но с марта 1933г. стал министром, осуществлявшим почти повсеместный контроль в делах культуры, определил твердый статус Музыкальной палаты Рейха /RMK/ и этим нанес тяжелый удар по Союзу Альфреда Розенберга. Розенберговская Служба НСДАП по наблюдению за общим духовным и философским воспитанием и развитием осталась маргинальным партийным агентством, тогда как Геббельс выполнял двойную функцию в государстве и партии. Всё же Розенберг создал другой контролирующий музыкальный пост, связав свой тускнеющий Союз с трудовой организацией Роберта Лея «Сила

через радость». Руководство этим новым контрольным постом под названием Главная служба музыки было поручено **Герберту Геригку** /Gerigk/ 2), амбициозному музыковеду и музыкальному критику с впечатляющими партийными рекомендациями.

Между тем, Кампфбунд в своей новой оболочке стал известен как *Национал-социалистическое культурное сообщество* /NS-Kulturgemeinde – NSKG/. Оно представляло собой музыкальное и театральное лобби, приобретающим дешевые билеты для своих пассивных членов по всему Рейху. NSKG также организовывало собственные концерты. В 1937г. это Сообщество было поглощено «Силой через радость» /KdF/ и прекратило существование как одна из культурных платформ Альфреда Розенберга. Во время войны KdF, организовавшая массовые соревнования по выпуску военной продукции, устраивала также представления в войсках. В рамках этой службы германские музыканты исполняли произведения перед рабочими крупных заводов, для солдат СС и Вермахта.

Весной 1933г. четверо ведущих функционеров Кампфбунда оставили его, чтобы организовать национал-социалистический картель музыкантов в Берлине под руководством Густава Хавеманна – Немецкое музыкальное сообщество /Deutsche Musikerschaft/. Оно являло собой корпоративный тип организации, подобной структурам итальянского фашизма, который был пионером в этом направлении. Этот государственный картель идеально служил коллективному интересу профессиональных групп задолго до того, как Гитлер распространил сходный принцип на представителей других профессий – адвокатов, врачей, юристов. В борьбе за самостоятельное существование Немецкое музыкальное сообщество стало, наконец, ядром *Музыкальной палаты Рейха* /**RMK**/.

В марте 1933г. Геббельс еще оказывал поддержку Кампфбунду Розенберга, но вскоре стало ясно, что он намерен самостоятельно руководить культурой в Рейхе. В конце июня он официально установил механизм подобного контроля, используя свой новый пост министра народного просвещения и пропаганды, подвергнув опасности все прежде существовавшие партийные институты Розенберга, сторонники которого начали переходить в лагерь Геббельса. Один из секретарей Кампфбунда **Ганс Хинкель** уже был на службе министра. Основание **RMK** формально было объявлено 01.11.1933г. Музыкальная палата Рейха стала составной частью *Палаты культуры Рейха* /**RKK**/, президентом которой стал Йозеф Геббельс. **RKK** включала в себя также Палаты изобразительного искусства, литературы, журналисти-

ки, театра, а позднее и кино. Членство в Палатах было обязательным для профессионалов всех категорий.

Хавеманн и другие близкие к Кампфбунду лица, например, **Хайнц Илерт**, берлинский бизнесмен, пианист и член НСДАП с 1927г., начали комплектовать различные подразделения RMK. Хавеманн взял на себя ответственность за музыкальную политику, а Илерт стал исполнительным секретарем Музыкальной палаты. Назначенный в 1935г. генеральным секретарем Палаты культуры Ганс Хинкель отвечал в ней за RMK. 15.11.1933г. прошла внушительная церемония инаугурации Музыкальной палаты, на которой Рихард Штраус дирижировал своими «Праздничными прелюдиями». Приказом Геббельса он был назначен президентом RMK.

До и после 1945г. строились догадки, почему всемирно известный композитор согласился занять этот пост. У него были деньги и внимание публики, и в 1933г. он не находился под политическим давлением какого-либо рода. Но, будучи противником демократии Веймара, Штраус верил, что диктатура может обеспечить изменения в сторону корпоративизма, что пойдет на пользу музыкальной профессии, особенно композиторам, ради которых он трудился с начала века. – Документы семейного архива Штрауса в Гармише показали, что это было его главной целью. Он добивался подъема музыкальной культуры в стране введением высокого уровня подготовки и исполнения. Затем Штраус хотел увеличить долю серьезных композиторов по отношению к сочинителям легкой музыки, среди которых он питал особое отвращение к создателям оперетт, подобных Легару – постоянному объекту его поношений. Наконец, Штраус предполагал расширить период действия авторских прав для композиторов и их наследников. Йозеф Геббельс, в свою очередь, желал использовать внутренний и международный престиж композитора для признания национал-социалистического государства за границей. Рихард Штраус же большинство дел по управлению RMK, которые считал рутинной, передал подчиненным чиновникам – Илерту, **Хуго Рашу** /Rasch/ и **Юлиусу Корпшу** /Korpsch/, которым он доверял.

Немедленным результатом его рассеянного президентства стало отсутствие строгого управления на высшем уровне берлинской RMK, что приводило к путанице, соперничеству и даже проявлению коррупции. В берлинской штаб-квартире Илерт и Хавеманн враждовали со своими коллегами. Сам Илерт был обвинен в протекционизме и неэффективности, другие – в медлительности при исполнении директив. Положительной стороной деятельности Музыкальной палаты было

введение проверочных тестов на музыкальную компетентность, позволявшее освободиться от дилетантов, и установление кодекса профессиональной принадлежности. Кроме того, RMK решала вопросы выезда музыкантов за границу и расходования определенных сумм в твердой валюте. Музыкальная палата также ограничила число иностранных инструменталистов, которым был разрешен въезд в Германию, чтобы не вырывать работу у немецких музыкантов.

Между тем, Геббельс, чтобы смягчить беспокойство музыкантов и поддержать государственные принципы относительно творческой свободы, в начальный период существования Третьего Рейха сохранил минимальную степень принуждения в культурной сфере. Используя это, Р.Штраус свел контроль и цензуру в музыке к абсолютному минимуму, оставляя окончательное решение сложных вопросов за собой. К примеру, когда в марте 1934г. бдительный национал-социалистический критик **Фриц Штеге** пытался осуществлять цензуру над исполнением концертов пианистов, склонявшихся к современным работам, Штраус возразил ему, что «в принципе Музыкальная палата не могла запрещать работы атонального характера, так как сама аудитория должна быть судьей подобных композиций».

Непосредственные обстоятельства отставки Геббельсом Рихарда Штрауса с поста президента RMK хорошо известны. В 1932г. композитор пригласил к работе над либретто своей оперы «Молчаливая женщина» еврейского новеллиста Стефана Цвейга. Это было расценено как вызов национал-социалистическому государству. Когда возмущенный Цвейг отказался от сотрудничества, Штраус отослал ему примирительное письмо, перехваченное гестапо. После этого негодовавший Геббельс настоял на отставке композитора. Сыграло роль также скептическое отношение композитора к еврейскому вопросу и защита Хиндемита с его оперой «Художник Матис». В публичном объяснении отставка оправдывалась «старым возрастом» и «сильно подорванным здоровьем» Штрауса.

Рихард Штраус был заменен **Петером Раабе** /1872-12.01.1945/, вышедшим в отставку заслуженным профессором, главным дирижером Аахена, дирижерские достижения которого уже затмевались метеоритным восхождением молодого Герберта фон Караяна – дирижера муниципальной оперы в Аахене. Раабе также удалось сделать эффектную дирижерскую карьеру. В свое время он защитил докторскую диссертацию по произведениям Франца Листа. Высокообразованный человек /Высшая музыкальная школа в Берлине, Мюнхенский и Йенский университеты/, Раабе с 1894г. занимал должности капельмейсте-

ра в Кенигсберге, Цвиккау, Нидерландской опере, а затем дирижировал Мюнхенским оркестром. В 1903-06 годах он руководил концертами в Мангейме, затем 13 лет был придворным капельмейстером в Веймаре и научным сотрудником местного музея Франца Листа, а с 1920 по 34 год – главным дирижером Аахена и с 1924 года – также профессором творческого отделения Высшей технической школы. Петер Раабе – автор сборников песен и многих сочинений для фортепиано.

В руководстве музыкальной жизнью Рейха он сочетал творческую терпимость с полной лояльностью к правящей власти. Хотя Раабе старался держаться в стороне от политики, но в работе «Музыка в Третьем Рейхе» /1935/ композитор придерживался официальной позиции. Это не касалось, однако, его исторических работ, например, исследования творчества Листа. Во время правления национал-социалистов Раабе часто выступал как дирижер в Германии и за рубежом. Петер Раабе не был фанатичным национал-социалистом, став членом НСДАП лишь в 1937г.; но он был приверженцем Адольфа Гитлера и его национальной культурной политики. В отличие от Штрауса Раабе сочувственно следил за новациями современных композиторов, слабость, которую любил высмеивать Геббельс, и сам неравнодушный к творчеству талантливых представителей умеренного модерна.

Мягкий по характеру Раабе смирился с тем, что его протесты против стеснений, которым подвергались отдельные композиторы и их работы, игнорировались Геббельсом. Когда министр ввел практику тщательной проверки музыкальных программ, он не встретил возражений со стороны нового президента RMK. В сентябре 1935г. был выпущен согласованный с Раабе список ограничений на работу иностранцев и евреев в культурной области, включая музыку. В 1936г. он смирился с решением Геббельса абсорбировать в RMK контролируемый Раабе Всеобщий немецкий музыкальный союз, основанный Ф.Листом в 1859г. и покровительствовавший «модернизму». В 1937г. этот Союз был ликвидирован. В октябре 1936г. Раабе инициировал приказ Геббельса о помещении работ Хиндемита в запретительный список. «Хиндемит инфицирован еврейскими музыкальными принципами», – пояснил свою позицию министр пропаганды.

Петер Раабе никогда не был единственным распорядителем в делах музыкальной культуры Рейха. В конце 1936г. Геббельс назначил главного дирижера Альтенбурга **Хайнца Древес** /Heinz Drewes/ главой департамента музыки в своем министерстве пропаганды и чле-



ном президиума RMK.. Это подтверждало установившуюся практику национал-социалистического управления с двойной и тройной уровнями юрисдикции и с перекрещивающейся цепочкой командования. Таким образом высокопоставленные руководители оставляли за собой роль арбитров в спорах. В усложненной схеме ответственности Раабе и Древесы последнее слово принадлежало Геббельсу. Однако это также снижало риск принятия единоличных субъективных решений, что, безусловно, шло на пользу музыке.

Раабе продолжал нести ответственность в практических делах: кооптации и регулирования членства в Музыкальной палате, выпуске постановлений и технических правил... Но в идеологическом и содержательном контроле он принимал сигналы от департамента Древесы, или, как в случае с Хиндемитом в 1936., непосредственно от Геббельса. В долгом сражении против джаза Петер Раабе не смог одержать окончательную победу, поскольку, по мнению министра пропаганды, джаз нес определенную пропагандистскую функцию, особенно в годы войны. Раабе не стал защищать и Карла Орффа, когда Древесы летом 1937г. стал проявлять устойчивую неприязнь к композитору после премьеры его знаменитой кантаты «Кармина Бурана» /«Carmina Burana»/. С тех пор никогда не подвергавшиеся прямой цензуре работы Орффа стали объектом пристрастного внимания музыкальных властей.

При президентстве Петера Раабе Музыкальная палата Рейха претерпела несколько персональных изменений. Самым важным из них было назначение **Пауля Гренера** /Graener/ главой секции композиторов RMK, которой Р.Штраус управлял до лета 1935г. Через шесть лет Гренера сменил **Вернер Эгк**, бывший ученик и друг Орффа, приверженец современной музыки. Это отразило настоятельное желание Геббельса создать уникальный национал-социалистический музыкальный стиль, в котором найдется место для качественной легкой музыки и для выражения современных тенденций в серьезной музыке. Традиционалист Гренер, которого министр в частном кругу насмешливо называл «Санта Клаусом», не мог дать подобных гарантий. В.Эгк приобрел значительное влияние в музыкальной жизни Рейха. Древесы отправили на Восточный фронт, а Раабе произносил речи и организовывал концерты по всей Германии. В конце 1943г. Геббельс вернул Древесы на музыкальную арену. Раабе же пришлось отложить свои планы уйти в частную жизнь, чтобы «написать вдвое больше работ». Поздним летом 1944г. большинство оркестров в Рейхе было расформировано, за исключением таких, как Берлинский симфонический ор-

кестр, который был призван поддерживать высокий гражданский дух в обществе.

## **Примеры музыкальной карьеры в Третьем Рейхе**

Твердой корреляции между политическими убеждениями и музыкальными талантами при национал-социализме не существовало. Отличные музыканты могли быть фанатичными национал-социалистами и, наоборот, посредственные исполнители – защитниками демократии и неотъемлемых прав человека /в пределах, допускаемых государством для представителей творческих профессий/.

Дирижер и скрипач Густав Хавеманн /1882-1960/, сделав впечатляющую карьеру во времена Веймарской республики, до 1932г. был политическим сторонником левых, но весной этого года подключился к гитлеровскому движению, что удивило многих его коллег. Бывший студент известного скрипача Йозефа Иоахима /Joseph Joachim/, Хавеманн в 1921г. в возрасте 39 лет был назначен профессором Высшей школы музыки в Берлине, а в 1932г. получил докторскую степень в университете Грайфенгельда. В республиканский период он возглавлял один из самых известных струнных квартетов, специализировавшихся на современной музыке, включая работы Хиндемита и Шенберга. Затем Хавеманн дирижировал симфоническим оркестром Кампфбунда, составленным из безработных музыкантов. – В январе 1933г. Союз Розенберга каждое воскресенье планировал концерты в различных аудиториях.

Как убежденный национал-социалист, Хавеманн вскоре нашел, что его прежняя репутация первоклассного скрипача пострадала из-за его непрерывного вмешательства в политику. Он отвратил от себя Розенберга уводом своих музыкантов из Кампфбунда, а руководитель Трудовой службы Рейха Роберт Лей содержал собственный оркестр из безработных музыкантов. Политические амбиции Хавеманна зашли так далеко, что он искал расположения заместителя Фюрера Р.Гесса, претендуя на место в его иерархии. Между тем, музыканта постоянно обвиняли в прошлой близости к марксистам, но также в расточительстве средств, предназначенных его коллективу, в пристрастии к спиртному и женщинам. Даже когда он стал главой музыкантов РМК, злые языки обвиняли Хавеманна в защите скрипачки Марии Нойсс /Neuss/, будто бы незаконной дочери от его ранней связи с еврейкой. Все эти обвинения отметались Геббельсом, поддерживавшим музыканта.

Густав Хавеманн, будучи добросовестным национал-социалистом, всё же проявлял принципиальность в отстаивании Пауля Хиндемита. Как один из поборников его новаторской музыки, он писал Гессу в декабре 1933г., что уже находившийся под подозрением Хиндемит «не был подобен евреям Шенбергу и Вайлю». Хавеманн объединился в этом вопросе с Фуртвенглером, которого обвинял в пренебрежении гитлеровским приветствием при исполнении «Хорст Веселя». 16.11.1934г. Хавеманн, как глава секции RMK, на ежегодной встрече прусского отделения Музыкальной палаты зачитал публичный адрес, в котором поставил Хиндемита в ряд с национальными символами – Штраусом и Пфицнером. Он настаивал на защите «истинной гениальности» и выразил оппозицию мелочным раздорам и ближним боям». Но через несколько дней Геббельс присоединился к давнему мнению Розенберга, что Хиндемит не может быть дальше терпим, и это означало предупреждение его сторонникам. Когда композитор в начале 1935г. впал в немилость, вместе с ним под подозрение попали Фуртвенглер и Хавеманн. Последний пытался сделать всё возможное для поддержки Хиндемита после его отставки из Высшей школы музыки и назначения от имени Германского Рейха музыкальным педагогом в Турции.

В июле, после падения Р.Штрауса Хавеманн также утратил свою должность в RMK, но сохранил профессорское положение в Берлине. Едва избежав исключения из партии, он остался со своей музыкальной командой без поддержки политиков. Хавеманн покинул свой национал-социалистический оркестр, который вскоре затерялся в безнадежной конкуренции с другими музыкальными группами, и больше не пытался найти удачу как концертирующий скрипач. Неудивительно, что в официальной прессе его удостаивали лишь вежливым одобрением. В военные годы Хавеманн возродил без прежнего успеха свой струнный квартет, играл для войск, но его затмили в общенациональном ранге гораздо более молодые музыканты – **Макс Штрауб** и **Вольфганг Шнайдерхан**.

Композитор Пауль Гренер /1872-1944/, директор Зальцбургского Моцартеума в 1910-13гг., «отец современных немецких композиторов» /из официальной характеристики/, – еще одна драматическая фигура в музыкальной истории Рейха. Он был горячим поклонником Брамса, в значительной степени – самоучкой. Гренер еще в молодости выделялся как зрелый мастер. В 1920-24гг. он преподавал композицию в Лейпциге. За десять лет до возникновения Третьего Рейха педагоги склоняли его к музыкальной карьере, как дирижера и композито-

ра. Во времена республики Гренер находился в тени Штрауса и Пфицнера. Его самым важным сочинением была опера «Блудный сын Ганнеле», премьера которой состоялась в 1927г., в год триумфа джаз-оперы Эрнста Кшенека «Джонни красуется». Работа Гренера скромно выглядела на фоне насыщенной музыкальной остротой оперы Кшенека с ее богатой фабулой. «Блудный сын Ганнеле» опиралась на сюжет одноименной реалистической пьесы Г. Гауптмана и была выполнена в чрезвычайно серьезном синкретическом стиле, местами напоминая реминисценции из Брукнера или Регера, а иной раз – из Штрауса и Брамса.

Давний враг модернизма, Гренер писал свои оперы на известные исторические и литературные темы /«Последнее приключение Дон-Жуана», «Свободный человек Бах».../. Бывший ранее директором Моцартеум-консерватории в Зальцбурге, Пауль Гренер с 1930 по 34гг. возглавлял Stern'sche- консерваторию в Берлине. В марте 1933г. он вступил в НСДАП, а в ноябре стал членом президиума /вице-президентом/ RMK. Р.Штраус с сарказмом реагировал на назначение Гренера главой секции композиторов в его музыкальной службе в 1935г. Йозеф Геббельс не случайно выбрал композитора наследником знаменитого Штрауса, так как Гренер занимал третье место в иерархии германских композиторов, вслед за Пфицнером, а его личность не вызывала беспокойства в перспективе возможных конфликтов.

Он был авторитетным композитором и пользовался большой популярностью в Рейхе не только за «сознательное служение немецкому народу», но за творческие достижения в различных областях и формах музыки. Гренер создал ряд солидных произведений, в том числе оперу «Свободный человек Бах» /1931/. Искусное использование лейтмотивов из работ Иоганна Себастьяна Баха отличает его хорал, посвященный великому немцу. Пауль Гренер также писал богатую оркестровую музыку /«Флейта из Сан-Суси» и др./. Однако, разрываясь между подчиненностью Геббельсу, Хинкелю, Раабе и Древесу, он вскоре почувствовал отвращение к работе. Правда, теперь он имел возможность исполнять свои хронически пренебрегавшиеся произведения в концертных залах и по радио. Но критики в целом не были к нему расположены. К примеру, **Карл Холль** из Франкфурта еще в феврале 1934г. заметил, что, несмотря на искренние усилия, Гренер не достиг глубины в работе «Свободный человек Бах». Штраус отозвался о его опере «Принц Гамбургский» еще более едко. Сам Геббельс в своем обзоре отвел композитору беглую оценку.

Верный своей формуле, что германские люди «вновь хотят романтизма», Гренер при содействии правительственных служб во второй половине 1935г. наращивал интенсивность исполнения своей музыки. Но два недостатка препятствовали его везению. Прежде всего, – финансовые неурядицы, вовлекшие композитора в крупные долги в 1936г. Для исправления этого положения Гренер оказывал давление на некоторые германские радиостанции, требуя более частого исполнения своих работ. Затем он потерпел неудачу в попытках побудить Геббельса урезать программы исполнения легкой музыки в пользу серьезных произведений. Министр пропаганды, прекрасно сознававший всё значения классики для воспитания музыкальных вкусов, как непревзойденный мастер политической работы с массами, понимал, однако, что её дополнительного привлечения в поддержку режима легче добиться средствами популярной музыки, чем с Бетховеном или Бахом. Это породило конфликтную ситуацию еще при Рихарде Штраусе, что фактически привело к его отставке.

Колебания Гренера в этом вопросе вместе с финансовыми нарушениями привели в замешательство Геббельса в отношении стойкости композитора, как члена партии. Хотя престиж Пауля Гренера еще был необходим для поддержания единого фронта среди композиторов Рейха, и он был полезной фигурой при проведении их ежегодного совещания и съезда, отдельные правящие персоны саркастически называли его «папой Гренером», изобретая способы принизить личность композитора. Наконец, в апреле 1937г. с его ведущей ролью было покончено, когда руководство секцией композиторов свели к номинальной роли, что означало теперь лишь видимость положения Гренера как лидера профессиональных немецких композиторов.

В то же время были приняты меры для сохранения его престижа. Геббельс лично утвердил композитору высокую ссуду в размере 30 тыс. марок. Секретарь Палаты культуры Рейха Ганс Хинкель обеспечил частое исполнение опер Гренера в германских театрах /за исключением контролируемой Герингом Прусской государственной оперы в Берлине/. Последовали вежливые критические отзывы в прессе. Были одновременно проведены «Утренние торжества Гренера» для Гитлерюгенда и посвященный композитору «Фестиваль Пауля Гренера». Германские радиостанции регулярно передавали циклы его работ. В 70-ю годовщину композитора в январе 1942г. устроили национальное празднество в его честь, а позднее он получил солидную премию РМК наряду со Штраусом и Пфицнером. Это было официальное

напоминание того, что Гренер по-прежнему занимал высокое место, как политически уполномоченный художник Третьего Рейха.

Но руководство культурой с его помощью не складывалось в нужном направлении. Со своей горячей любовью к музыке XIX века Гренер не мог создать условия для выработки самостоятельного национал-социалистического стиля в музыке. Он отказывался поддерживать популярную музыку. В начале 1941г. во время встречи с культурной элитой в берлинском офисе Геббельса министр пропаганды настаивал на открытом обмене мнениями по вопросу серьезной версии легкой музыки. Это было время, когда миллионы солдат со средними художественными вкусами лежали в траншеях, а сотни тысяч рабочих трудились для победы на фронте. В это время Гренер при содействии штаба RMK в упоре на классику требовал от министра высоких гонораров для сочинителей серьезной музыки.

После отказа Геббельса композитор формально оставил пост главы секции Музыкальной палаты Рейха, который он де-факто бросил в 1937г., а его место занял гораздо более гибкий и молодой **Вернер Эгк** /1901-83/. Мучимый болезнью Гренер, потеряв троих детей, перебрался из своего разбомбленного берлинского дома в Метц, а затем в Зальцбург, опираясь теперь только на финансовую поддержку близкого к нему Геббельса. Его заключительным сочинением был «Немецкий гимн», который он исполнял в Метце. В ноябре 1944г. Пауль Гренер умер в Зальцбурге.

Другие музыканты преуспевали в Третьем Рейхе через соединение значительного таланта и демонстративной национал-социалистической убежденности. непохожий на Гренера **Макс Трапп** /1887-1971/ погрузился в позднеромантическую традицию. Его работы также отражали влияние Брамса и особенно Р.Штрауса. К 1920г. Трапп был профессором Академии искусств в Берлине, и через несколько лет премьеры его второй симфонии сулила высокие надежды. Но, подобно Гренеру и другим композиторам, трудившимся в Вене, он не мог надеяться на прогресс с настроенной в пользу модернизма веймарской публикой, хотя стойкие традиционалисты, подобные Фуртвенглеру и знаменитой пианистке **Элли Нэй** /Elly Ney, 1887-1968/ были на его стороне. Трапп вступил в НСДАП до 1933г. и присоединился к Кампфбунду Розенберга, где отвечал за сочинителей серьезной музыки. Третий Рейх принес ему внезапный успех, крупные гонорары и благожелательную прессу.

В 1934г. он стал преемником Шенберга в Прусской академии искусств, где преподавал традиционный род композиции, на которую,

по убеждению национал-социалистов, не был способен Шенберг. Трапп отличался непоколебимой политической убежденностью. Когда из-за сексуального скандала в 1935г. местное руководство настаивало на его исключении из партии и прекращении профессиональной карьеры, Фуртвенглер, Геббельс и Гитлер вместе с министром воспитания Рустом вмешались и предотвратили отставку Траппа. До 1945г. Трапп оставался ревностным сторонником национал-социализма. Среди его работ были фортепьянный и виолончельный концерты, дивертисмент, симфонические сюиты. Прославленные дирижеры – Фуртвенглер, Караян и **Карл Бём** /1894-1981/ исполняли произведения Траппа. Мастерские сочинения Макса Траппа отбирались для радио- и концертного исполнения, как образцы современной музыки, и он заслуженно получил премию за 1940г.

Сочинитель опер и песен **Георг Воллертун** /Vollerthun/, также испытавший влияние Р.Штрауса и непризнанный в Веймарский период, присоединился к Кампфбунду в 1932г., где отвечал за оперное творчество. В отличие от влиятельных модернистов, подобных Кшенеку и еврею Вайлю, Воллертун был сторонником традиционного музыкального языка. В его программе значилось: «Я рассматриваю это как мандат на сочинение такого рода музыки, которая должна быть понята и любима, особенно в пении, каждым германским соотечественником. Это должно быть моим вкладом в музыкальную культуру нашего времени». В начальный период Третьего Рейха Воллертун организовал премьеру своей оперы «Der Freikorporal» /«Капрал»/ на сюжет из жизни короля Саксонии Августа Строгого /XVII век/. Для её исполнения в присутствии Йозефа Геббельса на сцене Немецкой оперы были бесплатно собраны гвардейцы охранного полка Гитлера «Лейбштандарт». Сам министр пропаганды полагал, что в этой опере «тонкая мелодия» была принесена в жертву внешней эффектности, тогда как Штраус в притворном изумлении спросил: «Представляет ли такой вид работ новую Германию?».

В весь период Третьего Рейха Воллертун упорно работал главным образом над вокальными сочинениями, часто аккомпанируя им на фортепиано, в то время как певцы исполняли его новые песни. Композитор также собирал значительную долю премий и знаков отличий. В 1936г. его карьера 60-летнего артиста, отца четверых детей чуть было не оборвалась из-за сексуального скандала, с трудом замятого в верхнем руководстве. – Воллертун представлял собой характерный «нордический» тип политически ценного артиста. «В его сочинениях проявляется национал-социалистический характер музыки», –

писал один из критиков. Действительно, работы Воллертуна сочетали идеологическую убежденность с несомненной музыкальной компетентностью.

Поучительна судьба других артистов, поставивших свои таланты на службу национал-социалистическому государству. Один из знаменитых германских баритонов, в 20-е годы исполнитель партий в операх Вагнера **Вильгельм Роде**, весной 1933г. вступил в НСДАП в возрасте 46 лет. Гитлер и Рём любили его пение, и в 1934г. он был назначен управляющим Немецкой оперы в Берлине – пост, который Роде занимал до 1945г. Неумение управлять и непрактичность контрастировали с его творческой известностью. В сравнении с репертуаром Прусской государственной оперы Геринга, руководимой драматургом **Хайнцем Тигъеном** /Tietjen/, выбор Роде был узок, и Геббельс понимал это. К тому же гестапо держало картотеку на Роде из-за его свободного политического поведения. Но Гитлер неизменно поддерживал певца.

**Леопольд Райхвайн**, родившийся в 1878г. в Бреслау /Силезия/ дирижер престижной Венской придворной оперы перед Первой мировой войной в начале 20-х годов уволился со службы в Австрии из-за конфликта с еврейскими музыкальными кругами, заправлявшими в венском Обществе друзей музыки. В сентябре 1930г. Райхвайн опубликовал в «Фелькишер Беобахтер» Розенберга статью, где утверждал, что евреи, включая Ф.Мендельсона, вовлекались в музыку с исключительной целью делать деньги. Шестью месяцами раньше он вступил в НСДАП и возглавил отделение Кампфбунда в Вене. Михаэл Таннер назвал его «прототипом нацистского дирижера». Исходя из своего скептического отношения к соперникам, Р.Штраус считал его посредственным музыкантом, а горячий сторонник нацистов музыкальный критик **Виктор Юнк** /Victor Junk/ – недостаточно гибким руководителем оркестра. После аншлюса Австрии Райхвайн жил в Германии в качестве гостя, но опирался на Вену, укрепляя свою репутацию интерпретатора Вагнера, Брукнера и Пфицнера. Жизнь Райхвайна закончилась вместе с Рейхом в 1945 году.

Музыкальную сцену Третьего Рейха украшали две выдающиеся исполнительницы – **Ли Штадельманн** и **Элли Нэй**. Обе они, по сложившейся традиции доминирования мужской части общества, были вне партийных, государственных или других институциональных структур, но горячо поддерживали национал-социализм и оказывали влияние на музыкальную жизнь нации. Обеими двигал искренний антисемитизм, проистекавший из горького опыта, полученного в доре-



жимное время. Штадельманн специализировалась на клавикордной музыке барокко, с исключительным мастерством исполняя произведения Баха. Еще в 20-е годы она достигла такого совершенства, что ее приглашали с концертами за границу. Во время тура по Западной Пруссии в 1929г. Штадельманн пришлось участвовать в одном концерте с еврейским скрипачом Андреасом Вайсбергером, и она гневно реагировала, слушая его сентиментальное исполнение строгих немецких классиков.

В 1933г. Штадельманн приветствовала приход Гитлера к власти, радуясь тому, что «наши германские мастера обретут германскую интерпретацию музыки». Она немедленно вступила в НСДАП и впоследствии еще в три национал-социалистические организации. После того как мюнхенский Бах-Ферайн вошел в состав Кампфбунда и был очищен от «еврейского влияния», Штадельманн доверили вести церковно-музыкальные концерты одного актера. В Музыкальной палате Рейха она завоевала репутацию музыканта, находящегося в постоянном поиске нового.

Элли Нэй была великой пианисткой и фанатичной национал-социалисткой. Она родилась в 1882г. в Дюссельдорфе в семье сержанта императорской армии и учителя музыки. Элли была одаренным ребенком. Она давала публичные концерты в юношеском возрасте, а с 1921г. совершала обширные турне по США. Позднее Нэй с триумфом выступала во всех крупных городах мира. Ее интенсивный национализм, антисемитизм и ксенофобия также были заложены в юные годы. Обучаясь в десятилетнем возрасте у еврейского пианиста Исидора Зайсса, она сразу же испытала к нему отвращение. Подобных личностей Нэй называла «расовыми чужестранцами». Как она вспоминала впоследствии, этот отвратительный опыт был компенсирован обучением в консерваторском хоре «добряка-руководителя» Франца Вюльнера. Во время заграничных концертных турне Элли Нэй пропагандировала германские ценности. В США она представила себя сражающейся за «духовные идеалы германской музыки», а в Швейцарии декламировала перед концертами германские поэмы. Нэй скептически относилась к модернистам, подобным Шенбергу и Эрнсту Тоху, и высоко ценила Г.Пфицнера, с которым разделяла подозрение к евреям.

Еще до 1933г. Элли Нэй проявляла личный идеализм не без эксцентричности. Подобно Гитлеру, она была убежденной вегетарианкой, ценила специальные травы и напитки и изучала силу гидротерапии. Нэй присоединилась к тому виду *гуманитарной этики*, который

сегодня ее поклонники интерпретируют как *универсальную*, но прилагала ее исключительно к расово чистым и патриотически настроенным соотечественникам. Она показала себя альтруисткой, бесплатно играя перед молодой германской аудиторией, представленной в основном членами Гитлерюгенда, и для рабочих Германского трудового фронта Роберта Лея; развлекала солдат Вермахта и Ваффен-СС. Глубокое впечатление производило ее бурное исполнение Бетховена, после которого она чувствовала себя физически истощенной. – Бетховен отвечал героическому духу, с которым идентифицировал себя Адольф Гитлер. Элли Нэй была христианкой, не расположенной к неоязычеству, которым увлекались такие персоны, как А. Розенберг и отчасти Гиммлер.

С ее бьющим через край талантом и профессиональной квалификацией ей был почти безразличен политический режим до 1933г. Во времена Веймара она возглавляла выдающееся трио с виолончелистом **Людвигом Хельшером** /Hoelscher/ и скрипачами **Вильгельмом Штроссом** /Stross/, а позднее – с **Максом Штрубом** /Max Strub/. Но в Третьем Рейхе она чувствовала себя особенно комфортно. С точки зрения национал-социалистов Элли Нэй была подлинным прототипом немецкого музыканта Третьего Рейха. Став профессором знаменитой зальцбургской Моцартеум-консерватории, она обнаружила высокое мастерство исполнения Моцарта.

Но амбиции Элли Нэй простирались далеко за пределы музыки. Она имела личных друзей среди лидеров режима, рассматривая национал-социалистов как подлинных спасителей Германии от всех преследующих ее болезней, особенно иудаизма. Яростный антисемитизм Элли Нэй был, вероятно, редким явлением среди немецких музыкантов той эпохи. Она преследовала евреев с большой настойчивостью. В 1933г. пианистка указывала на коварство, с которым еврей преследовал неевреев. Читая трактаты Рихарда Вагнера по еврейскому вопросу, она еще повысила градус своего антисемитизма. Нэй утверждала, что пасмурная интерпретация Брукнера могла быть результатом еврейских манипуляций, называла «безобразными, еврейско-демоническими» либретто Стефана Цвейга к операм Рихарда Штрауса. Джаз она рассматривала как расовую дегенерацию, «опасную именно из-за его технической виртуозности. В начале 1933г. Нэй была оскорблена предложением гамбургских музыкальных кругов выступить вместе с молодым еврейским пианистом Рудольфом Серкиным /Serkin/. Она написала в ответ, что ей неприятна мысль сидеть рядом с

евреем, и что предпочитает концентрировать свое внимание «на работе в одиночку».

Для Элли Нэй Адольф Гитлер был лекарством, призванным освободить Германию от болезней, вызванных еврейством. Она приветствовала его ранние попытки устранить евреев со всех влиятельных позиций в обществе. «Он действовал в этом направлении медленно, но радикально», – заметила она, ожидая, что примет участие в этом «очищении». Записывая для «Электролы» «Форелевый квинтет» Шуберта /«Forellequintet»/, Нэй с удовлетворением отметила отсутствие «еврейской записи» этого произведения. Пианистка радовалась тому, что иностранные еврейские солисты: Карл Флеш, Яша Хейфец и Владимир Горовец «истощились, играя себя».

Неутомимая общественная служба Элли Нэй в пользу всех мыслимых национал-социалистических организаций, особенно Гитлерюгенда, нашла естественное дополнение в ее стремлении сблизиться с руководством Рейха. Прежде всего, ее привлекал Фюрер. Ослепленная несколькими ранними речами Гитлера, она решила играть лично для него и была разочарована, узнав, что в мае 1933г. ее опередил знаменитый пианист **Вильгельм Бакхауз**. Летом 1936г. Нэй сидела рядом с Фюрером на Байрейтском фестивале, а годом позже Гитлер наградил ее титулом профессора. В июле 1938г. Фюрер тепло приветствовал пианистку на официальном обеде. В конце 1939г., когда началась война, Нэй отрицала факт оккупации Польши, представляя ее восстановлением исторической справедливости. До 1945г. она неоднократно встречалась с министром внутренних дел В.Фриком, Рустом, Ширахом, а до его полета в Англию – с Рудольфом Гессом. После войны Элли Нэй предстоял длительный период денацификации. Так что возобновить концертную деятельность ей удалось лишь в 1952г. Последний концерт Элли Нэй дала за несколько недель до смерти в 1968г. Её игра по-прежнему отличалась виртуозной техникой и поэтической воодушевленностью.

Пределы нацификации музыкальных профессий в Третьем Рейхе проясняются при анализе двух влиятельных музыкальных институтов: Национал-социалистического государственного симфонического оркестра и Вагнеровского фестиваля в Байрейте. Оркестр НСДАП был создан в 1931г. в Мюнхене дирижером **Францем Адамом** /Franz Adam/, возможно, с санкции Гитлера, так как Адам, подобно Хавеманну в Берлине, намеревался устроить туда безработных нацистских музыкантов. До 1928г. дирижер играл ведущую роль на мюнхенском радио, но затем потерял работу. – В это время один из еврейских музы-

кальных педагогов в Мюнхене уличал Адама в «неровном музыкальном воспитании», в «сомнительном музыкальном вкусе» и «посредственности» /стандартные обвинения неугодных клановому сообществу лиц/. В последние несколько месяцев существования Веймарской республики вокруг Франца Адама собрались примерно 70 музыкантов, которых он использовал для концертных туров в пределах Баварии. Когда концерты давались в маленьких городах, оркестранты зарабатывали мало. Среди них не было громких имен, но выручало добротное исполнение значительных произведений, таких как Четвертая симфония Антона Брукнера и бетховенская увертюра «Леонора».

Сначала Адам работал в Кампфбунде Розенберга, но оставил его, открыв для себя новые возможности до того, как в 1935г. его прибежищем стал оркестр Германского трудового фронта /ГТФ/ Р.Лея, концертирующего главным образом в рамках программы «Сила через радость». Спонсируемый национал-социалистическим государством, оркестр специализировался на региональных концертных сериях для партийных кадров всех видов – от Гитлерюгенда до ГТФ. Франц Адам задался благородной целью добиться, чтобы возможно больше малообразованных немцев познакомилось с творчеством Вагнера, Бетховена, Брукнера, Брамса и Регера, а позднее и с его собственными сочинениями. Ни Адамс, ни /позднее/ его заместитель **Эрих Класс** /Erich Klass/ не приглашали выступать с их оркестром видных солистов и дирижеров, но это не умаляло просветительское значение их выступлений. Оркестр Адама обслуживал крупные акции режима: ежегодные партийные съезды, вступление войск в Польшу осенью 1939г., выступал перед моторизованными подразделениями СА и рабочими коллективами военных заводов, а позднее – на оккупированных территориях. В декабре 1941г. оркестр побил рекорд, организовав около тысячи концертов в различных аудиториях. Его активность была приостановлена лишь после объявления Геббельсом тотальной войны на переломе 1944 года.

Если программы Франца Адамса обычно были рассчитаны на вкусы простых людей, то представления, даваемые на Зеленом холме Байрейта, предназначались для воспитания национальной элиты. Послевоенные спекуляции либералов на антисемитизме Рихарда Вагнера не затрагивали музыкального значения байрейтских фестивалей, которые возобновились в послевоенное время, к сожалению, искажаемые модернистскими постановками опер великого композитора. Организаторы послевоенных празднеств – сын Р.Вагнера Зигфрид и его жена, урожденная англичанка Винифред пытавшиеся спасти оперы от

этих искажений, изображались доминирующими в музыке еврейскими кругами, как наследники национал-социалистической эпохи, с которыми приходилось мириться до определенной поры.

По утверждению старшего сына Рихарда Вагнера – Вольфганга, великий композитор «верил, что создал для немцев уверенное в своих силах национальное искусство, учредив Байрейт». Его неприятие евреев включало все виды антисемитизма: от социального и эстетического до расового и бытового. Его статья «Еврейство в музыке» появилась в 1850г. и в 1869г. была переиздана в гораздо более жесткой форме, – во времена, когда в результате политики Бисмарка евреи получили бытовые и государственные послабления. [Прим. ред. ВС: В 1869 году Вагнер написал письмо Марии Калгерис под названием «Разъяснения по поводу "Еврейства в музыке"». Это наоборот более мягкий вариант первоначальной статьи. Читайте на эту тему: Дмитрий Колчигин. «Еврейство в музыкальной критике». Также «Антисемитизм» Рихарда Вагнера не мешал ему активно сотрудничать с евреями, что даже привело к разрыву с Фридрихом Ницше. Читайте: Евгений Дюринг. «Еврейский вопрос».] Антисемитизм Рихарда Вагнера проявился в его письмах к будущей жене Козиме и нашел отражение творческое отражение. – В «Парсифале» действовал нееврейский Христос. Фюрер чтит Вагнера и его творчество как национальный символ. А.Кубичек – товарищ молодого Гитлера по окопам Первой мировой войны, свидетельствовал, что в его походной сумке всегда была партитура «Тристана и Изольды». [Прим. ред. ВС: Август Кубичек жил с Гитлером в Вене с 1904 – 1908 г. Затем их жизненные пути разошлись до 1938 г. А. Кубичек не был в окопах вместе с Гитлером и не мог знать про партитуру. Читайте: Кубичек, А. «Фюрер, каким его не знал никто. Воспоминания лучшего друга Гитлера. 1904-1940»] Личный друг Фюрера Дитрих Эккарт, участник Байрейтских торжеств также был пламенным поклонником Вагнера. Перед выступлениями Гитлера еще до прихода к власти динамики играли вступление к «Нюрнбергским мейстерзингерам». В октябре 1923г. Фюрер нанес визит в Байрейт, связав себя с семейством Вагнера. До 1933г. отношения Гитлера с Байрейтом поддерживались через Винифред Вагнер, разделявшую его пангерманские взгляды и присоединившуюся к НСДАП в 1926г. Он сблизился также с врагом Веймара, но слабо вовлеченным в политику Зигфридом – мужем Винифред. Позднее Гитлер разочаровался в Зигфриде, считая его подпавшим под власть евреев. Он умер в 1930г.

В 1929г. на Винифред произвел большое впечатление Альфред Розенберг, и она стала покровителем, а затем почетным членом его Кампфбунда. Через три года Союз Розенберга организовал первое региональное вагнеровское празднество. Работы Рихарда Вагнера пуб-

ликовались в журнале Кампфбунда. В 1935г., выступая на ежегодной встрече Национал-социалистического культурного сообщества в Дюссельдорфе, Розенберг, в доказательство неизбежности завоевания власти национал-социалистами, сослался на гений Вагнера.

Соперник Розенберга Йозеф Геббельс также разделял культ Рихарда Вагнера. В 1926г. он встречался в Байрейте с английским другом Гитлера Х.С.Чемберленом [?] и вместе с ним восхищался музыкой великого композитора. После того, как Фюрер учредил официальную поддержку Байрейту в 1933г., Геббельс принял активное участие в проведении фестивалей. В июле 1936г. он провозгласил: «Музыка Вагнера завоевала мир, потому что она сознательно германская, и не желает быть ничем иным». В 1938г. Геббельс оправдывал антисемитские меры Музыкальной палаты Рейха в терминах вагнеровской ненависти к евреям. Среди поклонников его музыки был ряд видных персон Рейха. Гауляйтер Франконии Ганс Шемм, в чьем подчинении находился Байрейт, привлек к участию в фестивалях свою Лигу нацистских преподавателей. Мюнхенский гауляйтер Адольф Вагнер, Г.Шемм и обер-бургомистр Мюнхена Карл Филер в апреле 1933г. опубликовали письмо протеста в защиту Рихарда Вагнера против двусмысленного доклада Томаса Манна. Вестфальский гауляйтер Альфред Мейер и Винифред Вагнер с 1935г. совместно патронировали ежегодные вагнеровские празднества в Детмолде. Поклонниками Вагнера были также фон Ширах и глава СА Эрнста Рём.

Винифред Вагнер пользовалась прямой линией связи с Гитлером. Ее приглашали исполнять официальные функции, особенно при встречах иностранных гостей в Берлине и Мюнхене. С 1933г. Фюрер постоянно посещал Байрейтские фестивали, на которые приглашалась молодежь из Гитлерюгенда и университетские студенты. Весной 1933г., в сорок четвертый год рождения Гитлера и пятидесятый год смерти Рихарда Вагнера германские оперные театры исполняли его произведения, а все немецкие радиостанции передавали «Ковку меча» из оперы «Зигфрид» В 1934г. Фюрер заложил камень под монумент Вагнеру в Лейпциге. В этом же году была проведена серия передач, посвященная композитору и Х.С.Чемберлену с комментариями Г.Шемма, Леопольда Райхвайна и Шираха. После начала войны десятки тысяч солдат и членов СС, а также рабочих-оружейников доставлялись в Байрейт специальными транспортом Трудового фронта Лея, чтобы с помощью героической музыки побудить их к дальнейшим сражениям или конструированию танков. С 1936г. Фестивали в Байрейте организовывались раз в два года, а не ежегодно, как раньше. В

1938г. Гитлер объявил о строительстве нового Вагнеровского мемориала и обязал ряд германских оперных театров ежегодно представлять ему на утверждение специальные программы работ Вагнера. До 1943г. оперы великого композитора исполнялись чаще, чем произведения Верди, Пуччини и Р.Штрауса.

## **Музыкальный профессионализм и политические компромиссы**

Примеры крупных дирижеров Ганса Кнаппертсбуша /1888-1965/ и Клеменса Краусса /1893-1954/ показывают, как происходил процесс творческого приспособления к требованиям национал-социалистического государства в области музыки. Г.Кнаппертсбуш был красивым голубоглазым гигантом-блондином. Его шовинизм после Первой мировой войны проявился в отказе дирижировать во Франции, как стране-победительнице. Позднее он утверждал, что постоянно находился под атаками марксистов и вращался «исключительно в националистических кругах общества». Подозрительно относившийся к евреям и другим коррозийным слоям общества, Кнаппертсбуш стал членом НСДАП до прихода Гитлера к власти. В 1933г., когда несколько его коллег покинули Германию, он сказал, что предпочел бы трудиться как зверь, чем оставить страну. Но, несмотря на большой успех этого выдающегося дирижера в Третьем Рейхе, он постепенно утрачивал свой вес из-за нелюбви к нему Фюрера, предпочитавшего классическую манеру дирижирования Вильгельма Фуртвенглера.

Яростный национализм Кнаппертсбуша, вероятно, брал начало в 1910-х годах, когда дирижер в свои 20 лет входил в контакт с Вольцогеном и Чемберленом. В 1909-12гг. он работал в основном в небольших европейских театрах. В возрасте 25 лет Кнаппертсбуш уже руководил вагнеровским фестивалем в Голландии. В 1919г. он стал самым молодым дирижером Германии, заняв высокий пост музыкального директора в Дессау. С 1922г. Кнаппертсбуш работал в Мюнхене, став преемником Бруно Вальтера на посту главного дирижера Баварской государственной оперы, где приобрел большую популярность у культурной публики. Этот откровенный и остроумный немец из Эльберфельда, как дирижер, нередко пренебрегал деталями, воздвигая внушительную общую структуру исполняемого произведения. Одной из его особенностей была нелюбовь к репетициям. Это и вызывало по-

дозрения у любителей законченности в музыке, включая Адольфа Гитлера.

Большинство мюнхенских национал-социалистов сразу приняли Кнаппертсбуша за своего, когда он заменил еврея Бруно Вальтера /настоящая фамилия Шлезингер/. Они помнили, что когда Вальтеру докучали антисемиты во время его пребывания в Мюнхене с 1913 по 1922г., Томас Манн был одним из нескольких значительных лиц, защищавших дирижера. Музыкальная цензура Рейха полагала, что Вальтер не имел достаточного мастерства, чтобы играть Вагнера, и Кнаппертсбуш мог компенсировать этот дефект. В начале 1929г. Розенберг и его заместители побуждали этого дирижера к активной работе на благо немецкой культуры, вовлекая в свою аргументацию другого еврея – принявшего католичество и ставшего пангерманистом редактора еженедельника «Новейшие мюнхенские известия» Пауля Коссмана, друга Ганса Пфицнера. Скандал разгорелся после того, как газета Коссмана критиковала исполнение Кнаппертсбушем девятой симфонии Бетховена. «Фёлькишер Беобахтер» обвинила редактора в приверженности узким взглядам. Отстаивая немецкого дирижера, команда Розенберга подняла тему «еврейского конспирологического заговора». Кнаппертсбуш отнесся нейтрально к этому обвинению. Другую жесткую атаку против евреев предпринял в июне 1929г. с позиций Кампфбунда нацистский депутат в баварском ландтаге Рудольф Буттманн.

Эта цепь событий завершилась изгнанием из Германии Томаса Манна. В националистической фазе своих убеждений в ранние годы Веймарской республики Манн восхищался Пфицнером и его музыкой. Но они стали отдаляться друг от друга, когда первый перешел к обороне республики, а второй стал к ней в резкую оппозицию. Оба они были тогда близки к Б.Вальтеру, и еще в сентябре 1932г. Пфицнер поручил Бруно Вальтеру исполнение своей новой симфонии. Но Кнаппертсбуш досадовал на защиту Вальтера Манном и Пфицнером. Вдобавок отношения дирижера и композитора осложнились делом Коссмана. Кнаппертсбуш возмущенный лекцией Томаса Манна о Рихарде Вагнере, предпринял серию нападок на писателя. Манн всегда проявлял неформальный интерес к музыке и неоднократно нападал на Кнаппертсбуша за его поклонение Вагнеру. Защищая республику, он публично критиковал национал-социализм, /тогда это не представляло особой опасности/, и был занесен нацистами в черный список. В 1929г. Манн подверг нападкам Кампфбунд, а годом позже заработал от Розенберга унижительную характеристику в «Мифе XX века». В октябре



1930г. писатель прочел публичную лекцию против национал-социалистов и, поспешно скрывшись, избежал мести штурмовиков.

10.02.1933г. Томас Манн выступал с лекцией о Вагнере в Мюнхенском университете, повторив ее через три дня в мюнхенском Обществе Гёте. Затем он опубликовал лекцию в одной из берлинских газет под заголовком «Печаль и великолепие Рихарда Вагнера». Эта лекция имела острый политический подтекст и обнаружила ряд грубых упрощений, граничивших с непониманием творчества великого композитора. Изгнанный в феврале из Германии, Манн провел лекционный тур в Амстердаме, Брюсселе и Париже, повторив стандартные обвинения в «нацистском приспособлении Вагнера к бесчестному союзу власти и культуры». Демонстрируя подлинное невежество, если не вульгарное приспособление к западной демократии с ее либеральными выдумками, Томас Манн описал Вагнера как предтечу фальсификатора европейской культуры Зигмунда Фрейда с его навязчивыми сексуальными фантазиями. Он упрекнул Рихарда Вагнера в отвержении «множества прекрасного», включая музыку Мендельсона, и в «дилетантской образованности», уподобив вагнеровское искусство «засохше-цветочной аранжировке буржуазной вульгарности», но неожиданно закончил выступление оценкой композитора как «мощного и сложного феномена германской и европейской жизни, работы которого продолжают служить глубоким стимулом искусству и знаниям». Манн объяснил это парадоксальное заявление представлением о Вагнере как «интеллектуальном и аполитичном, скорее, социалистическом и культурном утописте, чем патриоте в агрессивном, националистическом смысле». Нет нужды пояснять, насколько эклектичной и в целом бессмысленной была эта характеристика.

Защита Рихарда Вагнера нашла продолжение 16.04.1933г., когда в газете «Новейшие мюнхенские известия» был опубликован коллективный протест группы музыкальных деятелей и работников культуры. В числе других его подписали Рихард Штраус, в свое время присоединившийся к Кнаппертсбушу в деле Коссмана, Ганс Пфицнер и сам Кнаппертсбуш. Их поддержали: президент Академии музыки **Зигмунд фон Хаузеггер** /Hausegger/, главный куратор искусства **Фридрих Дёрнхёфер** /Dörnhöffer/, ведущий драматург барон **Клеменс фон Франкенштайн** /Clemens von Franckenschtein/, известный артист **Олаф Гульбранссон** /Olaf Gullbransson/, баварский министр культуры Ганс Шемм, гауляйтер Адольф Вагнер и обер-бургомистр Мюнхена Карл Филер. «Манн оклеветал германского гения... Кто бы ни осмелился публично принизить человека, который подобно немногим

другим вознес силу германского духа в мире, мнит о себе что-то подобное Томасу Манну», – писал Кнаппертсбуш. Известный музыкальный критик **Вильгельм Маттес /Matthes/**, жестоко нападавший на джаз и модернистов еще в период Веймарской республики, ругал «стадное чувство» Т.Манна. Протест начался со ссылки на германскую «национальную революцию», выделив Вагнера как выразителя «глубокого германского чувства», и завершился обвинением Манна в «космополитически-демократическом кругозоре». – «Никто, подобно Манну, который годами проявлял себя как ненадежный и неумелый в своих работах, не имел права критиковать неувядающего германского духовного гиганта».

Вскоре после этих событий Ганс Кнаппертсбуш утратил прежнее положение в музыкальном мире. Его отдельные острые высказывания в адрес национал-социализма, /как в 1935г. в Гааге/, не могли быть причиной немилости властей, позволявших творческим работникам некоторые языковые вольности. Кнаппертсбуша обвиняли в неровности управления мюнхенской оперой, в неумении выстроить отношения с гостевым дирижером Пфицнером. По утверждению критиков, дирижер пренебрегал оркестровыми новобранцами, небрежно обращаясь с артистическими контрактами, и во времена жестких финансовых ограничений позволял себе большие траты на оперные постановки вместе с генерал-интендантом Франкенштайном, ушедшим в отставку осенью 1934г., а также подписывал множество контрактов вне Мюнхена. По мнению музыкального издателя из Майнца **Вилли Штрекера**, Кнаппертсбуш ничего не делал для воспитания музыкальной аудитории и не уделял должного внимания современным композиторским работам. Замена Франкенштайна **Оскар Валлеком /Walleck/** не принесла облегчения. Дирижер жаловался на постоянную «политику на острие иглы». Но в ноябре 1935г. Кнаппертсбуш проявлял особую лояльность к Гитлеру, который, как он хорошо знал, «хотел сделать Мюнхен городом немецкого искусства».

Однако 01.01.1936г. дирижер стал баварским государственным пенсионером. Его пенсия была низкой, а профессиональная активность в Баварии была ему запрещена. Известная мюнхенская певица **Хильдегард Ранчак /Ranczak/** безуспешно искала случая заступиться за Кнаппертсбуша перед Гитлером. Он вернулся в Вену, сохранив опасение, что при режиме Курта Шушнига снова мог стать жертвой «еврейского сброда», рок, о котором Кнаппертсбуш заявлял, как пострадавший, ранее в Мюнхене. Весной 1938г. он дирижировал в Зальцбурге оперой Вагнера «Тангейзер». В Вене Кнаппертсбуш принял функцию

постоянно посещающего дирижера Венской государственной оперы и главенствовал там до января 1943г., пока Карл Бём не начал регулярно работать там. Он часто дирижировал лучшими оркестрами /включая Берлинский симфонический/ по всему Рейху, а позднее в оккупированных странах. В 1940г. Кнаппертсбуш выступал в концертах Венской оперы, спонсированных НСДАП, а в конце этого года дирижировал музыкой Вагнера на праздновании в честь старых членов партии, павших во время путча 1923г. В сентябре 1941г. он принял приглашение любителя музыки генерал-губернатора Польши Ганса Франка, выступив с оркестром Берлинской филармонии в Кракове. В марте 1943г. Кнаппертсбуш выступал перед частями СС, размещенными в Вене, а через месяц дал концерт в честь дня рождения Гитлера.

Нет сомнения, дирижер искренно служил национал-социалистическому государству. За несколько месяцев перед падением режима СД характеризовала его как «скромного человека, как в личном, так и в политическом отношении. Хотя он не был активным национал-социалистом, но показывал истинно германскую убежденность». Полная реабилитация Кнаппертсбуша произошла, когда летом 1944г. гауляйтер Гислер пригласил его дирижировать концертом в Мюнхенской филармонии, но Баварский государственный оперный оркестр при Клеменсе Крауссе был для него закрыт. Крауссу покровительствовал Фюрер.

В 1945г. Кнаппертсбуш вернулся в Мюнхен и вскоре вновь выступал по всей Германии. С 1951 по 1964г. он участвовал в вагнеровском фестивале в Байрейте, а в конце 50-х несколько раз дирижировал операми Вагнера в миланском театре Ла Скала. Кнаппертсбуш достиг вершин, исполняя музыку Бетховена, Брамса, Брукнера и Вагнера. Его нетрадиционная трактовка произведений немецких классиков вызывала горячие споры, но позже именно видение Кнаппертсбуша стало образцом для понимания этой музыки. Когда могучая фигура дирижера появлялась на сцене, в зале становилось напряженно и тихо. Его работа казалась необычайно простой. Движения мастера были неторопливыми. Иногда он внезапно прекращал дирижировать, опуская руки, как будто в попытке не мешать течению музыки. Тогда у зрителей возникало ощущение, что оркестр играет сам по себе. В этой кажущейся инерции заключалась сила дирижера. В редкие моменты он вдруг скидывал свои огромные руки вверх и гипнотизировал аудиторию музыкой и самим собой. Записи Кнаппертсбушем опер Вагнера /особенно «Парсифаля»/ считаются эталонными.

Еще один видный дирижер Клеменс Краусс выделялся широкими музыкальными интересами, включавшими умеренный модернизм, манерой исполнения которого дорожил Рихард Штраус. Его отличал изощренный музыкальный вкус и последовательный национализм. Гитлер ценил Краусса как музыканта. Один музыковед сравнил его с «тропической пальмой» по отношению к «германскому дубу» Кнаппертсбушу. На сцене и в частной жизни он мог быть высокомерным и одновременно умиротворенно обаятельным. Сценичность Краусса на эстраде и вне нее вошло в поговорку. Как заметил Хайнц Штукеншмидт еще в веймарский период, – «даже его выход есть хорошо выученная поза. Герой думает о себе. Самый современный и самый отдаленный». Краусс был высокообразованном человеком и написал либретто для опер «Каприччио» и «Любовь Данаи» Рихарда Штрауса – самого требовательного из современных оперных композиторов. Творческому союзу этих музыкантов не мешала разница в возрасте. Они встретились, когда 29-летний дирижер был приглашен в Венскую государственную оперу. Штраусу тогда было 60 лет. Их дружба прервалась со смертью композитора.

Клеменс Краусс был выдающимся представителем венской дирижерской школы, блиставшим в широком репертуаре, основу которого составляла романтическая музыка. Яркий темперамент, изящная техника, внешняя импозантность не оставляла сомнений в его будущем. Как многие австрийские дирижеры, Краусс начал жизнь в музыке участником придворной Капеллы мальчиков в Вене, продолжив образование в Венской музыкальной академии. Вскоре после завершения учебы он работал дирижером в Брно, затем в Риге, Нюрнберге, Штеттине, Граце, где в 1921г. впервые стал во главе оперного театра. Через год он был приглашен первым дирижером Венской государственной оперы, а в 1924-29гг. занимал пост главного дирижера во Франкфурте. С 1929 по 34г. Краусс был директором Венской оперы, в январе 1935г. он заменил Фуртвенглера в должности постоянного дирижера Прусской государственной оперы в Берлине а в 1937-44гг. был главным дирижером Баварской государственной оперы. В 1938г. Краусс перенял титул управляющего этой оперой у Оскара Валлека, став самым влиятельным музыкантом Третьего Рейха. Однако роль Гитлера в этом назначении не была определяющей.

Его дебют в Мюнхене состоялся в январе 1937г. исполнением работ Рихарда Вагнера, Моцарта, Верди и Р.Штрауса в присутствии высоких партийных лиц, включая Рудольфа Гесса и гауляйтера А.Вагнера. За выполнение важной задачи преобразования мюнхенской

оперы Краусс получал 400 тыс. марок в год, не считая щедрых выплат всем участникам спектаклей. По его настоянию мюнхенский оперный оркестр был занесен в высшую категорию оплаты, близкую к берлинской и венской, и он постоянно сражался за интересы своих певцов. Одной из удач дирижера стал нанятый из Гамбурга великолепный бас-баритон **Ганс Хоттер** 3). Переехав в Германию, Краусс взял с собой еще нескольких выдающихся музыкантов австрийской оперы: певицу румынского происхождения **Виореку Урсулек** /*Viorgia Ursuleac*/, знаменитых певцов – **Йозефа фон Мановарда**, **Франца Фёлькера** и **Эриха Циммермана**. С 1942г. Краусс также осуществлял художественное руководство Зальцбургскими фестивалями.

Несмотря на высокое положение, дирижер всё же испытывал неудовлетворенность, так как его первой и постоянной любовью оставалась Вена. Берлин внушал Крауссу беспокойство, и даже в лучше соответствующем его темпераменту Мюнхене публика не испытывала к дирижеру любви после удаления Кнаппертсбуша и была так строга, что распускала неосновательные слухи о нем как «полуеврее». Оборачивалась против него и дружба с Р.Штраусом. В итоге Краусс, пока не оставляя Мюнхена, всё чаще дирижировал в Вене. Он просил Фюрера разрешить ему переезд в австрийскую столицу для реформирования Венской оперы с исключением конкуренции между двумя музыкальными центрами Рейха. В 1940г., когда любитель культуры и знаток музыки Бальдур фон Ширах стал гауляйтером Вены, Краусс вновь безуспешно пытался перебраться в Австрию. Сыграла роль также необходимость сотрудничества со Штраусом, работавшим в Гармише близ Мюнхена, и то, что в апреле 1940г. ему предложили президентство в знаменитой Моцартеум-консерватории.

Гитлер вынашивал планы строительства нового оперного театра в Мюнхене и потому придерживал Краусса в баварской столице. Однако постоянно возобновлявшиеся бомбежки Мюнхена в конце войны, а также вынужденная отправка на фронт музыкантов, певцов и технического персонала для производственных нужд фронта срывали планы Гитлера, который безуспешно пытался оградить оперный театр специальной защитой от бомбовых ударов и запрещал дирижеру с его труппой переезжать в Зальцбург. Краусс был вынужден давать концерты в любом зале, подходящем для импровизации.

В июле 1944г., когда Йозеф Геббельс отменил исполнение дирижером на Зальцбургском фестивале оперы Штрауса «Любовь Данаи», Краусс отказался от продления контракта в Мюнхене, несмотря на ощутимую потерю в доходах. В сентябре 1944г., после попытки

спасти от принудительной военной службы бóльшую часть своей труппы, он нашел в себе силы написать Гитлеру: «Моя творческая работа в Мюнхене становится совершенно невозможной, я и обязан информировать Вас об этом». Рихард Штраус сокрушался по поводу гибели своих двадцати восьми новых произведений при пожаре в мюнхенском театре. Даже Мартин Борман издал лаконичный приказ, требуя «сохранить существующую творческую силу» Баварского государственного оперного оркестра. Сам Гитлер стоял теперь перед гораздо более серьезной проблемой выживания немецкой нации, и дирижер перенес, наконец, центр тяжести своей работы в Зальцбург, руководя Фестивалями до падения Рейха.

«В Клеменсе Крауссе – исключительно импозантном и интересном явлении – воплощались особенности типично австрийского характера», – писал критик. – «Он был господином в полном и лучшем смысле слова, обладая, наряду с утонченным вкусом в понимании искусства, также большим авторитетом и врожденным благородством». Крауссу обязаны первым исполнением четыре оперы Р.Штрауса. Во все времена Клеменс Краусс сохранял сочувственное отношение к современным тенденциям в музыке. В венский период он дирижировал работами Хиндемита, Стравинского, оперой Альбана Берга «Воцтек» и проявлял интерес к новым партитурам Э.Кшенека, но отдавал предпочтение великой немецкой классике.

В октябре 1941г. Вернер Эгк, осторожный сторонник современной музыки, назначенный главой секции композиторов Музыкальной палаты Рейха, жаловался своему шефу Геббельсу, /который одно время сам покровительствовал модернизму строго германского образца/, что К.Краусс исполнял работы трех современных композиторов старого поколения в противоположность лишь одному представителю молодого поколения. – Это было не вполне обоснованное обвинение, так как наряду со «старыми» композиторами – Р.Штраусом, Пфицнером и **Эрманно Вольф-Феррари** /Ermanno Wolf-Ferrari/, Краусс презентовал работы по крайней мере трех молодых композиторов: самого Эгка /опера «Волшебная скрипка» 1935г., исполнена в 1937г./; **Норберта Шультце** /«Черный Петер»/ и Карла Орффа /«Луна»/. Неприязнь Орффа к Крауссу объяснима, скорее всего, тем, что после 1943г. дирижер возражал против постановки его новаторской работы «Кармина Бурана» на Зальцбургском фестивале.

Знаменателен тот факт, что *политическая репутация лучших артистов в Третьем Рейхе не держалась лишь на членстве в НСДАП или на близости к руководителям национал-социалистического госу-*

*дарства*. Клеменс Краусс показал пример тактического уклонения от музыкальных вкусов, не боясь быть скомпрометированным в глазах ведущих персон. Однако дирижер, который планировал постановку оперы Кшенека «Карл V», и покинул Вену, протестуя против оппозиции этому со стороны австрийских властей, в Третьем Рейхе стал известен как сторонник более традиционного стиля оперы. После прибытия в Мюнхен он заявил, что его приоритетом были настоящие классические произведения и «в лучшем случае, исполнение самых выдающихся новых композиторов». – Одного из поборников модерна – Альбана Берга он обвинил в «пристрастии к ложной атональности» и к «бесплодному музыкальному экспериментаторству».

После войны Краусс спокойно работал, не подвергаясь преследованиям, так как никогда не состоял в НСДАП. К примеру, партийная служба Розенберга по наблюдению за духовным развитием отмечала «идеологическую ненадежность дирижера, явно проявлявшуюся в каждом новом случае». Но факты показывают другое. Тогда Краусс исполнял концерты для организации «Сила через радость» Р.Лея. Весной 1940г. его кооптировали в агентство Древета для контроля и проверки нежелательной музыки, которое, среди других задач, имела целью «ариизацию» старых текстов. В этом же году Краусс дирижировал концертом для ваффен-СС и повторно принял приглашение Ганса Франка в Краков. В 1942г. в течение нескольких недель дирижер выступал с Берлинским симфоническим оркестром в Испании, Португалии и Виши /профашистская зона Франции/.

Однако новые власти Германии игнорировали политическую сторону его работы в Третьем Рейхе. – В 1953г. Клеменс Краусс участвовал в Байрейтском фестивале, дирижируя оперным циклом Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга». В последнее десятилетие жизни дирижер отказался от работы в каком-либо одном театре. Он много гастролировал по всему миру, записывая на пластинки произведения Бетховена и Брамса, Рихарда Штрауса и сочинения Иоганна Штрауса-отца и Иоганна Штрауса-сына. Смерть настигла Краусса во время концерта в Мехико.

## **Политическая лояльность и карьерный рост**

Ко времени прихода к власти национал-социалистов Кнаппертсбуш и Краусс имели международную репутацию, обретенную в прежние годы. Хотя они вошли в профессиональные союзы в Третьем

Рейхе, у них не было формальных связей с новым режимом в виде членства в НСДАП или аффилированных с ней организациях.

Но в Рейхе были две другие группы музыкантов, которые не могли позволить себе такую степень независимости, и они должны были формально или по убеждениям ассоциироваться с национал-социалистическим государством для сохранения или продолжения карьеры. Первая группа состояла из высокоталантливых молодых музыкантов, которые должны были заручиться определенной политической гарантией, чтобы взойти на вершину. К этой группе относились дирижер **Герберт Караян** и колоратурное сопрано **Элизабет Шварцкопф**. Вторая группа включала более зрелых музыкантов с международной репутацией. Среди них – пианисты **Вильгельм Бакхауз**, /1884 – 1969, швейцарский немец, связавший свою творческую судьбу с Германией/, и **Элли Нэй**./1882-1968/.

Герберт Караян родился в 1908г. в Зальцбурге. Он был сыном богатого врача греко-македонского происхождения, состоявшего на службе саксонскому королю. В 1916-26гг. Караян учился в Моцартеум-консерватории и намеревался стать пианистом. В 1928г. он стал руководителем хора и до 1934г. – дирижером оркестра в Государственном театре г. Ульм. После исполнения им работ Чайковского и Рихарда Штрауса в 1929г. в Зальцбурге, пресса отметила «заставляющую думать силу и музыкальную интуицию» молодого дирижера – качества, позднее определившие магию его стиля. Оперный репертуар Караяна в Ульме состоял из традиционной классики, без претензий на остросовременные произведения. Дирижер отличался чрезвычайным трудолюбием, дав около 130 концертов за 33 месяца. После окончания его контракта в 1934г. он после годового испытания был нанят на длительный срок в оперу г. Аахена, славившуюся музыкальными традициями.

В 27 лет Караян стал самым молодым главным дирижером в Германии, приняв должность в симфоническом оркестре Аахена после перевода Петера Раабе в Берлин и его назначения преемником Р.Штрауса в Музыкальной палате Рейха. В это время он выступал в крупнейших городах Европы. Затем Караян привлек внимание музыкального генерал-интенданта в Берлине Хайнца Титъена. В 1938г. огромный успех получило его исполнение оперы Вагнера «Тристан и Изольда», после которого Йозеф Геббельс назвал его «Чудо-Караян». После нескольких чрезвычайно успешных выступлений, как гостящего дирижера, Караян в апреле 1939г. был утвержден капельмейстером Прусской государственной оперы. Через полгода его назначили дирижером Берлинской государственной капеллы. Почти всю войну кон-



церы Караяна в капелле регулярно собирали политическую и творческую элиту Германии. Около двух лет он держал свою аахенскую позицию, выступая в двух городах, пока в 1941г., уступая требованиям музыкального руководства, не обосновался в столице.

С 1935 по 1945 год популярность Герберта Караяна превзошла **Ойгена Йохума** /1902-87/, **Ганса Розбауда** /1895-1962/ и Карла Бёма. Успех Караяна объяснялся не только личным магнетизмом, но также уникальным стилем дирижирования. Он славился оркестровой эрудицией и быстрым запоминанием на слух, всегда дирижируя на память /!/. Это изумляло публику, как и его эксцентричность. – Исполняя Вагнера в Метрополитен опере, он поднял дирижерский подиум, чтобы быть на виду у публики. Караян часто дирижировал с закрытыми глазами. Записывая оперы Верди, он изменял баланс звучания оркестра, перенося работу со звуком на стадию монтажа. Его называли «непревзойденным мастером устраивать спектакль на подиуме».

В «не немецкой» музыке было много произведений, которым он не симпатизировал. Герберт Караян предпочитал исполнять немецкую классику, хотя в его разнообразном репертуаре были сочинения Верди и Стравинского, Гуно и Пуччини. Впоследствии дирижера критиковали за то, что из музыки XX века он исполнял и записывал за редким исключением лишь те произведения, которые были написаны до 1945г. Караян был известен свежей интерпретацией работ Рихарда Штрауса и яркостью исполнения концептуально более смелых сочинений композиторов, подобных Карлу Орффу. После его исполнения симфонической поэмы Штрауса «Заратустра» весной 1940г. Титъен сообщил композитору, что «аудитория пришла в неистовство» от молодого дирижера. – Штраус выразил признательность «великолепному Караяну». В начале 1941г. Караян дирижировал уже ставшим знаменитым сочинением К.Орффа «Кармина Бурана». Видный музыкальный критик **Вернер Оэльманн** /Oehlmann / отмечал «сдержанное управление динамикой и нежность исполнения», а сам Орфф восторгался «фантастическим звучанием оркестра Караяна».

Политическая сторона деятельности Герберта Караяна в период 1933-45гг. создала ему нелестную репутацию после войны. Он был Членом НСДАП с 08.04.1933г. Дирижер крайне удачно вписался в контекст национал-социалистической Германии – белокурый, с резкими чертами лица и пронзительным взглядом, он служил рекламным лицом культуры национал-социализма. Кроме того, дирижер был удачливым бизнесменом, умевшим извлечь большую выгоду из звукозаписи своих исполнений, но также – лыжником, пилотом и автолюбителем-

гонщиком. Любимец Геринга и Геббельса, Караян открывал многие свои выступления исполнением «Хорста Весселя». Его музыкальным агентом был офицер СС Рудольф Ведер /R.Vedder/. Замещение Фуртвенглера Караяном в Прусской государственной опере произошло при поддержке Геринга и его стойкого приверженца, знаменитого певца Рудольфа Боккельмана. В 1938г. широко читаемая газета «Берлинер Цайтунг» поместила благожелательную статью известного музыкального критика **Эдвина фон дер Нюлле** /Edwin von der Nüll/ о молодом Караяне. Политические обстоятельства сталкивали его с Фуртвенглером, осложняя творческое соперничество двух выдающихся музыкантов.

В начале 1942г. положение Караяна ухудшилось, так как любимец Гитлера и Геббельса Фуртвенглер, имевший прямой доступ к министру пропаганды, усилил свои позиции в Берлине, наращивая число своих гостевых выступлений в Прусской государственной опере, тогда как его соперник выдавливался из национального света рампы. В конце 1942г. против Караяна интриговал дрезденский дирижер **Карл Эльмендорф**, желавший укрепить свою позицию при поддержке вдовы архитектора Пауля Трооста Герди, дружившей с Фюрером.

Положение Караяна осложнилось после развода с первой женой, опереточной певицей из Аахена, когда он женился на наследнице богатого текстильного фабриканта, которая имела еврейских деда и бабу, что, согласно Нюрнбергским расовым законам 1935г., квалифицировалось как «смешанная кровь второй степени». – В его партийных документах это не нашло отражения, однако этот случай помог дирижеру продолжить эффектную карьеру после Второй мировой войны. В 1946г. состоялся первый послевоенный концерт Караяна с Венским филармоническим оркестром. Затем советские власти запретили его выступления из-за бывшего членства в НСДАП. Летом этого года он анонимно участвовал в работе Зальцбургского фестиваля, а в 1946г. ему разрешили возобновить дирижерскую работу. Националистически настроенные евреи, подобные Исааку Стерну и Ицхаку Перлману, после войны отказывались играть в одних концертах с Караяном.

В 1948г. Караян стал художественным руководителем Общества друзей музыки в Вене. Он дирижировал также в миланском театре «Ла Скала», но самой значительной в этот период стала его работа с созданным им оркестром «Филармония» в Лондоне, который благодаря Караяну вошел в число лучших оркестров мира. В 1951-52гг. он дирижировал спектаклями в Байрейтском оперном театре. В 1955г. Караян стал преемником Фуртвенглера в руководстве Берлинским филармони-

ческим оркестром, а с 1957 по 64 год был художественным директором Венской государственной оперы и основал Пасхальный фестиваль в Зальцбурге. В 60-х годах он гастролировал в СССР с Венским филармоническим оркестром и театром «Ла Скала». В числе значительных оперных постановок, осуществленных дирижером, – опера Мусоргского «Борис Годунов» /1965г., Зальцбург/. Караян продолжал дирижировать и записываться до смерти в 1989г. По результатам опроса, проведенного в 2010г. британским журналом «Music Magazine» среди ста дирижеров из разных стран, Герберт Караян занял четвертое место в списке двадцати самых выдающихся дирижеров всех времен.

Одной из тех, кто в будущем часто разделяла совместные музыкальные предприятия с Караяном, была колоратурное сопрано Элизабет Шварцкопф /1915-2006/. Она родилась в Ярочине под Познанью в семье преподавателя латинского и греческого языков. Поступив в 1934г. в Высшую музыкальную школу в Берлине, Шварцкопф, не ограничиваясь рамками курса, обучалась игре на фортепиано и альте, пела в хоре, участвовала в камерных ансамблях и даже пробовала сочинять музыку. Через полгода после окончания Школы в 1938г. она дебютировала в маленькой роли цветочницы в опере Вагнера «Парсифаль». За год работы в Берлинской городской опере она спела около двадцати небольших ролей, пока знаменитая певица, колоратурное сопрано **Мария Ивогюн** /Ivögün/ не оценила ее исполнение Цербинетты в опере Рихарда Штрауса «Кавалер Розы». После обычного подтверждения ее арийского происхождения Шварцкопф подписала в мае 1938г. свой первый контракт в Немецкой опере Геббельса в Берлине с умеренной ежегодной оплатой в 2400 марок. Оперный интендант **Вильгельм Роде** сразу же проявил профессиональный интерес к артистическому росту молодой певицы, которую в 1939г. обучала частным образом ушедшая в отставку М.Ивогюн.

В 24 года Шварцкопф отличалась небрежностью в исполнении испытательных оперных партий, что чуть не повело к ее увольнению из коллектива. Это поведение уже обладавшей творческой индивидуальностью певицы объяснялось твердым желанием выделиться из будничной атмосферы нескончаемого ученичества. Вдобавок она хотела получить определенные политические гарантии. – Еще в 1935г. Шварцкопф вступила в Национал-социалистическую лигу студентов и заняла влиятельную позицию в студенческой среде, став лидером ее женской секции. 01.03.1940г. она вступила в НСДАП и присоединилась к Национал-социалистической народной благотворительности. Ее мятежные увертки происходили в Немецкой опере, контролируемой Геббельсом,

который уже считал ее продукцию «хорошим стереотипом». По этой причине певица сочла возможным занять категорию ступенью или двумя выше ее коллег, нацеливаясь на переход в более высокую позицию, наподобие геринговской Прусской государственной оперы. Наконец, Шварцкопф имела высоких покровителей, с помощью которых она могла уклониться от повиновения такому грубоватому человеку, как В.Роде. Среди них были: секретарь Театральной палаты Рейха **Ганс Эрих Шраде**; пианист **Микаэль Раухайзен** /муж Марии Ивогюн/, убежденный национал-социалист и личный друг Геббельса, часто работавший с Шварцкопф; и – могущественный секретарь Палаты культуры Рейха Ганс Хинкель, который устраивал посещения оперными артистами немецких войск на безопасном расстоянии от линии фронта.

Во время «Музыкальной недели», организованной в Польше возглавляемым СС «Рейхсуниверситетом Позен», в сентябре 1942г. Элизабет Шварцкопф пела с оркестром под управлением Ганса Пфицнера /в том числе его вокальные работы/ недалеко от места своего рождения. Отмечая 20-летие «чужеземного владения Польшей – исконно германской землей», гауляйтер Антон Гляйзер, /казненный в 1946г. в Польше/, чья жена была концертирующей пианисткой, говорил о грандиозных планах национал-социализма по музыкальному воспитанию народа. В декабре 1942г. Шварцкопф снова концертировала в войсках по приглашению Хинкеля, исполняя для СС соло в двух концертах. В конце 1942г. певица решила порвать с Берлином и подписала контракт с Карлом Бёмом, принявшим руководство Венской государственной оперой. Но Геббельс, воспользовавшись протестом официальных лиц Немецкой оперы, приказал Шварцкопф и Бёму вернуться в Берлин. В 1943-44гг. певица болела туберкулезом, но не порвала связи с национал-социалистическим государством. В конце 1944г. она смогла организовать свой дебют с оркестром Бёма, исполнив арии из опер Россини, Верди и Вагнера.

В 1946г. Элизабет Шварцкопф дебютировала в Венской опере, став одной из ведущих ее солисток. К ней пришла мировая известность. В 1947г. певица участвовала в гастролях Венской оперы в Лондоне. В конце 1940-х годов одна из пластинок Шварцкопф попала Фуртвенглеру. Он пришел в восторг от ее исполнения и тут же пригласил певицу участвовать в исполнении «Немецкого реквиема» Брамса на Зальцбургском фестивале, /где впоследствии певица стала постоянной гостьей/, а затем – в «Ковент-Гардене. В 1951г. она выступила на Байрейтском фестивале, солируя в Девятой симфонии Бетховена, исполнив партию Евы в «Нюрнбергских мастерзингерах», и ведущую роль в

«Золоте Рейна» в постановке Виланда Вагнера, а в сентябре этого года по настоянию и поддержке автора участвовала в премьерной опере Стравинского «Похождения повесы». Шварцкопф создала впечатляющие образы главных героинь в операх Р.Штрауса «Кавалер Розы» и «Каприччио»; в «Дон Жуане» и «Свадьбе Фигаро» Моцарта и «Фальстафе» Верди.

В 1950-е годы певица надолго поселилась в Лондоне, где познакомилась с выдающимся русским композитором и пианистом Н.К.Метнером, и записала с ним на пластинку ряд романсов, исполняя его сочинения в концертах. Фуртвенглер в роли пианиста записал с Шварцкопф песни выдающегося немецкого композитора Гуго Вольфа, Эдвин Фишер – песни Шуберта, великий пианист Вальтер Гизекинг – Моцарта, Глен Гульд – песни Рихарда Штрауса. В 1953г. певица вышла замуж за крупного знатока современной музыки, известного английского импресарио Уолтера Легге. Тогда же Шварцкопф дебютировала в США, а через два года приняла из рук Тосканини приз «Золотой Орфей». Легкий, необычайно красивый серебристого тембра голос певицы перекрывал любую толщу оркестровых масс. Ее отличало безупречное чувство стиля, артистизм, всегда выразительное и естественное пение независимо от сложности вокальной фактуры. С одинаковым мастерством она пела в опереттах Франца Легара и Йоганна Штрауса. В конце 70-х годов Элизабет Шварцкопф оставила концертную деятельность и занялась педагогикой, вела семинары и курсы в разных странах Западной Европы, на которые съезжались молодые певцы со всего мира. Она скончалась 03.08.2006г.

В отличие от Кнаппертсбуша, Краусса, Караяна и Шварцкопф, видные дирижеры Карл Бём /1894-1981/ и Ганс Розбауд /1895-1962/ вызывали у искусствоведов сомнения в их подлинном отношении к национал-социализму. Они были школьными товарищами из Граца, и оба обеспечили себе хорошую карьеру до нацистского периода, как и после 1945г. Начало карьеры Бёма-дирижера было необычным. Еще будучи студентом юридического факультета Венского университета, он проявлял больше интереса к музыке, чем к праву, хотя впоследствии защитил по нему докторскую диссертацию /!/. Он с упоением просиживал часами на репетициях «Кавалера Розы», брал уроки у друга Брамса Э.Мандишевского и у знаменитого дирижера Карла Мука, который направил его по избранному пути. После этого Бёму пришлось провести несколько лет в армии. Лишь после демобилизации в 1917г. он получил место ассистента, а затем и второго дирижера в Граце. Здесь в 1921г. его заметил Бруно Вальтер и взял с собой в Мюнхен, где Бём

провел следующие шесть лет. Сотрудничество с Вальтером заменило ему консерваторию, а приобретенный опыт позволил стать дирижером и музыкальным руководителем оперного театра в Дармштадте. С 1931г. Бём долго возглавлял один из лучших театров Германии – Гамбургскую оперу, а в 1934г. занял место Ф.Буша в Дрездене.

Репутация Бёма была эстетически безупречной и дополнялась политически смелым выбором репертуара. Он был знатоком всех музыкальных классиков, но специализировался на Моцарте и Рихарде Штраусе – его личном друге. Под управлением Бёма впервые прозвучали оперы Штрауса «Молчаливая женщина» и «Дафна» /последнюю оперу композитор посвятил Бёму/. Именно в трактовке музыки Штрауса проявились лучшие черты дарования артиста – безупречное чувство формы, умение тонко и точно сбалансировать динамические градации, масштабность концепций и вдохновенность исполнения. Бём любил дирижировать современными работами: «Фаворитом» Рудольфом Вагнер-Регени /преьера в 1935г./, балетом Стравинского «Партия в карты» /европейская преьера в 1937г./, «Кармина Бурана» Орффа /1940г./.

Дирижер рисковал, поставив в феврале 1938г. преьеру оперы «Трактирщица из Пинска» Рихарда Мохаупта, женатого на русско-еврейской скрипачке и связанного с джазовой культурой /немецкий композитор, дирижер и пианист Мохаупт эмигрировал в 1939г. в США/. Бём также сотрудничал с антинацистски настроенным художественным руководителем Венской оперы Оскаром Фрицем Шухом /Schuh, 1904-84/ и дизайнером Каспаром Нейером /1897-1962/. Карл Бём поддерживал «не полного арийца» композитора Бориса Блахера /Blacher, 1903-70/, преподававшего композиторский класс в Дрездене в 1938-39гг. и уволенного за поддержку композиторов-модернистов /в последний раз одна из его опер была поставлена в Берлине в 1941г./. Когда Бём в сезоне 1942/43гг. пригласил Элизабет Шварцкопф петь в Венской опере, правая рука Геббельса Ганс Хинкель принял меры против ее музыкального директора. Одной из них было запрещение на неопределенный срок Бёму исполнять музыку по национальной радиосети, контролируемой министром пропаганды.

После войны дирижеру пытались поставить в вину его переезды из Гамбурга в Дрезден в начале 1934г. /здесь он сменил скомпрометированного антигерманской позицией Ф.Буша/ и затем в Вену в начале 1943г., как обеспеченные политическим покровительством. Действительно, в Дрездене Бём демонстрировал поддержку национал-социалистической политики. Летом 1935г. он заявлял, что имеет много

товарищей среди национал-социалистов Вены, и готов давать концерты в пользу австрийских нацистов. Через несколько лет Бём подчеркивал «глубокое понимание Фюрером творческих проблем». Позднее он объявил, что путь современной музыки, включая симфонические произведения, соответствовал мировоззрению национал-социализма. Карл Бём неоднократно дирижировал отрывками из «Нюрнбергских мастерзингеров» на церемониях открытия партийных митингов НСДАП. Его конечный переезд в Вену, несмотря на сомнения Гитлера и Геббельса, был всё же санкционирован ими 01.01.1943г. 30 января, в честь десятилетия прихода к власти национал-социалистов, Фюрер наградил Бёма Орденом Пурпурное сердце. В апреле 1944г. дирижер принял активное участие в торжествах по случаю дня рождения Гитлера. Всё это, однако, не умаляет музыкальный вес его личности, а политические спекуляции на фактах биографии дирижера за давностью лет утратили силу и не могут скомпрометировать Бёма.

Немецкий музыковед **Ганс Людеке** писал: «Дирижер Карл Бём, которому еще Рихард Штраус после окончания войны передал свое художественное наследие, – настоящая личность за оперным и концертным пультом. Его живая, эластичная музыкальность, дополняемая активным интеллектом и большими педагогическими данными, способна на высшие интерпретаторские достижения. Свежий, уносящий всякую рутину ветер пронизывает его музицирование. Жесты Бёма, образцом для которого служат Штраус и Мук, просты и экономны. Акустическое чутье и опыт, выработанные десятилетиями, позволяют ему готовить на репетициях исполнение, полностью отвечающее его концепции содержания и звучания произведений».

В разное время Карл Бём гастролировал в Италии, Франции, Буэнос-Айресе, Токио, Москве..., исполняя произведения Моцарта, Бетховена, Вагнера, Брукнера, Рихарда Штрауса. В 1967г. он стал почетным дирижером Венского филармонического оркестра. В 1974г. дирижер осуществил запись всех симфоний Моцарта. Дважды Карл Бём получал музыкальную премию «Грэмми».

Дирижер Ганс Розбауд получил музыкальное образование во Франкфуртской консерватории, обучаясь в классах фортепиано и композиции. Там он был соучеником и другом своего сверстника Пауля Хиндемита, музыку которого впоследствии исполнял регулярно до 1933г. Композицию в консерватории ему преподавал еврейский музыкант Бернхард Зеклес. С 1921г. он был директором Высшей школы музыки в Майнце, где иногда выступал как дирижер. В 1929г. Розбауд возглавил оркестр Франкфуртского радио, отличавшегося при нем вы-

соким качеством исполнения. Во времена Веймарской республики Розбауд стал горячим сторонником современной музыки. Вплоть до 1933г. в его программах регулярно звучала музыка Шёнберга, Веберна, Берга, Хиндемита, Бартока. В Третьем Рейхе ему не удалось попытки исполнять музыку Игоря Стравинского. Другим любимцем Розбауда был Карл Орфф. Он с успехом дирижировал также музыкой Сергея Прокофьева, Дебюсси и Равеля. Дирижер испытывал затруднения с выбором репертуара. – В 1935г. он писал еврейскому композитору Белле Бартоку в Швейцарию о затруднениях с исполнением его работ в Германии. В 1937г. Розбауд сообщил за границу Шенбергу о невозможности частой переписки с ним.

С 1934 по 37г. он мог эмигрировать в США по приглашению Артуро Тосканини, но не сделал этого. – Приспособление к тоталитарному государству гарантировало ему определенную творческую свободу и регулярный источник доходов, и это перевесило пользу сомнительного альтруизма. Осмотрительный и осторожный характер Розбауда хранил в себе рассчитанное чувство великодушия. Незадолго до прихода национал-социалистов к власти венгерский еврей Зеклес, обучавший дирижера джаз-классу во Франкфуртской консерватории, заметил, что Розбауд производил впечатление «холодного и неприступного, хотя очень дружественного человека».

В Третьем Рейхе дирижер нес свою долю ответственности за создание климата культурных репрессий. Он поддерживал политику руководителей культуры в отношении джаза, подбирая подходящие примеры, доказывающие «противоречия между ниггер-джазом и его германской разновидностью». 09.12.1935г. в полемике, которая была обнародована на руководимом им Франкфуртском радио, Розбауд упомянул «извращенную, эротическую сторону джаза». В споре с подчиненным Розбауду дирижером, обвинявшим его в поклонении модернизму, он страстно протестовал против того, что считал поношением своей репутации, и, наконец, был оправдан. Реакцией на его симпатии к современной музыке было распространение в начале 1933г. лживых слухов о еврейском происхождении Розбауда, но дирижера защитил тогда его друг, яростный антисемит принц Александр Фридрих фон Гессен. В апреле принц заявил, что «ни при каких обстоятельствах Розбауд не может быть обвинен в принадлежности к еврейству, или в отсутствии яркого германского чувства патриотизма».

Получив в Мюнстере в 1937г. пост главного дирижера, Ганс Розбауд оказывал услуги национал-социалистам, дирижируя концертами для местной партийной организации, включая празднество Фюрера



в апреле 1939г. В мае 1940г. после исполнения дирижером увертюры к «Нюрнбергским мейстерзингерам» на «Неделе культуры гау» гауляйтер Мюнстера Альфред Мейер сказал: «Здесь Розбауд воплотил германское искусство». В 1941г. дирижер стал директором Страсбургской оперы. Годом раньше исконно немецкий Эльзас со столицей в Страсбурге был отнят у Франции и присоединен к Рейху, подвергшись германизации. Ганс Розбауд принял непосредственное участие в этом процессе, облеченный доверием национал-социалистов к его способности обеспечить «продолжающийся расцвет германской культуры». Летом 1943г. дирижер отметил: «Положение и значение Страсбургской оперы основано главным образом на том факте, что она служит исключительно важным агентом культуры, твердо проецирующим германский характер и германское искусство на западные области».

Послевоенное уверение Розбауда, что он помогал урожденным эльзасцам-франкофонам, включая музыкантов, избегать разного рода затруднений, связанных с новой политической средой, было частично верным. Но это не меняло общей картины немецкого превосходства в культурной области. Страсбургский оркестр, который даже до 1940г. был заряжен антисемитскими и пронацистскими настроениями, при Розбауде исполнял работы нацистских композиторов, подобных наставнику Гитлерюгенда Цезарю Брезгену, и германских эльзасцев – **Йоганна Непомука Давида, Курта Хессенберга, Германа Ройттера и Винифред Циллиг**. Основа оркестровых программ также была традиционно германской.

После войны Ганс Розбауд дирижировал Мюнхенским филармоническим оркестром, а в 1948г. был назначен дирижером только что основанного Юго-Западного радио Германии в Баден-Бадене, с которым работал до конца жизни. Как прежде, в его концертах звучала музыка современных композиторов. В 1952г. Международное общество современной музыки присудило ему Шенберговскую медаль. Музыку Шенберга Розбауд часто исполнял в последние годы жизни. Несмотря на прочно закрепившуюся за дирижером репутацию специалиста по современной музыке, его творчество не ограничивалось этим стилем. Розбауд много гастролировал по всему миру и сделал сотни записей музыки Глюка, Моцарта, Гайдна, Брукнера, Сибелиуса и других композиторов. Отличительными чертами его дирижерского искусства были – ясность изложения, отточенное чувство структуры произведений, внимание к деталям партитуры /немецкая точность, как признак принадлежности к привилегированному классу музыкального мира/.

Особый случай компромисса с властями национал-социалистической Германии представлен биографией дирижера **Германа Абендрота** /Abendroth, 1883-1956/. Он родился во Франкфурте в уважаемой и высококультурной семье книготорговца. В 1900-03гг. Абендрот учился в Мюнхенской консерватории, постигая композицию, игру на фортепиано и дирижирование, которое ему преподавал выдающийся музыкант Феликс Мотль. В 1905г. молодой дирижер получил должность капельмейстера в театре Любека. В 1911-14гг. Абендрот работал музыкальным директором в Эссене, а затем возглавил Гюрцених-оркестр в Кёльне. С 1925 по 34г. он был директором Кёльнской консерватории, при его участии преобразованной в Высшую музыкальную школу, а после побывал в должности главного дирижера в Бонне. С ноября 1933г. дирижер занимал высокие должности в Культурной палате Рейха. С середины 30-х до середины 40-х годов Абендрот управлял знаменитым оркестром Гевандхауза в Лейпциге. За это время он претерпел ряд приключений, едва не закончившихся личной катастрофой.

В середине 30-х годов Абендрот был отстранен от государственной должности и задержан из-за своей скептической позиции по отношению к НСДАП. Однако за него вступились многие деятели искусства и вскоре его, уже лояльного к национал-социалистам, вернули в должность, а в 1937г. Абендрот добровольно вступил в НСДАП. После войны ему пришлось отвечать за свою деятельность в Третьем Рейхе, и, наконец, он получил в управление Симфонический оркестр радио /Radio-Symphonieorchester/, за который отвечал с 1949 по 56г. – Его крупнейший музыкальный талант не оспаривался ни одним режимом. Всю жизнь Абендрот работал с лучшими немецкими коллективами, руководил операми и концертами в самых престижных мероприятиях. Его знали во всем мире как замечательного интерпретатора музыки Бетховена, Брамса, Брукнера, Вагнера, Моцарта, Гайдна, Шуберта, Шумана. Сочинения так называемых модернистов не пользовались симпатиями Абендрота. Дирижер гастролировал во многих странах, включая Советский Союз. Герман Абендрот умер 29.05.1956г. от инсульта во время хирургической операции. Похороны выдающегося музыканта были оплачены государством. Его творчество сохранилось во множестве записей, сделанных при жизни.

Выдающийся немецкий дирижер **Ойген Йохум** /1902-87/, счастливо избежавший политической вовлеченности в период Третьего Рейха, прославился, прежде всего, как интерпретатор произведений Антона Брукнера. Он стал первым дирижером, осуществившим запись всех девяти симфоний этого великого композитора. Йохум родился в

семье органиста. С 1922г. он изучал дирижирование и композицию в Мюнхенской музыкальной академии и в консерватории Аугсбурга. Его дирижерский дебют состоялся в 1927г., когда Мюнхенский филармонический оркестр под его управление исполнил Седьмую симфонию Брукнера. В 1932-34гг. Йохум возглавлял Симфонический оркестр Баварского радио, а затем он стал преемником Карла Бёма в Гамбургской государственной опере, сотрудничая с ее коллективом почти пятнадцать лет.

В 1949-60гг. Йохум руководил Симфоническим оркестром Баварского радио, сделав его одним из ведущих оркестров Германии. В 1961-63гг. он возглавлял оркестр Концертгебау в Амстердаме, участвовал в Зальцбургском и Байрейтском фестивалях. Хотя специализацией Йохума была музыка немецкого романтизма, он исполнял и произведения современных композиторов. Так дирижер упрочил славу Карла Орффа, исполняя его сочинения. Этот музыкант удивительно остро чувствовал, где именно его искусство было необходимо. Он не строил планов на будущее, но появлялся там, где его ждали, и ему не было дела до хитросплетений закулисной жизни. Крупнейшие немецкие города были свидетелями необыкновенного обаяния Йохума, помогавшего ему находить «общий язык» с любым оркестром. После смерти Бёма Йохум завершил его проект, записав все фортепианные концерты Бетховена с Венским филармоническим оркестром и замечательным пианистом Маурицио Поллини. Стихией Ойгена Йохума – симфонические произведения Бетховена, Брукнера и Штрауса – партитуры, требующие от дирижера бездонного музыкального дыхания и неослабевающей воли. Ойген Йохум был щедро наделен этими качествами, но оркестранты знали его и как веселого, остроумного человека. Его братья также связали свою жизнь с музыкой. – Георг Людвиг /1909-70/ был дирижером, Отто /1898-1969/ – композитором.

К политическим компромиссам во времена Третьего Рейха прибегали многие одаренные музыканты, и не всегда из карьерных соображений. Они вступали в НСДАП, как талантливый молодой скрипач Вольфганг Шнайдерхан /в 25 лет/ ставший профессором в 1940г., или знаменитый певец Рудольф Боккельман – также профессор с 1937г. и партийный функционер Национального союза актеров в берлинской оперной труппе. Когда Боккельмана спросили, почему он связал свою судьбу с национал-социалистами, он ответил: «Если вы не можете сражаться с ними, то присоединяйтесь к ним!». Певец поддерживал личные отношения с Геббельсом и Герингом, любившим окружать себя выдающимися артистами, включая лучшего фортепианного аккомпа-

ниатора солирующих певцов Михаэля Раухайзена. Как и Бокельманна, этого пианиста приглашали на официальные приемы, которые устраивал Гитлер. Он вошел в нацистскую иерархию, став в 1942г. главой секции солистов национальной радиосети, где занимался планированием программ. Его реальное влияние обнаружилось в сентябре этого года, когда бас-баритону **Паулю Бендеру**, женатому на неарийке, разрешили выступать по радио. Раухайзену позволяли действовать по своему усмотрению в профессиональном смысле и щедро вознаграждали за верную службу национал-социализму. В 1941г. он получил 3500 марок за три выступления в войсках, расположенных в спокойном Хальберштадте. В конце 1943г., когда разбомбили его берлинскую резиденцию, пианиста перевезли вместе с семьей в безопасное место близ Мюнхена. Гитлер направил личное поздравление Раухайзену по случаю его 55-летия в феврале 1944г.

Другие известные артисты также добивались благосклонности руководства национал-социалистических институтов. Первый виолончелист Венской оперы, участник знаменитого квартета Адольфа Буша /1901-30/, музыкальный педагог **Пауль Грюммер** /1879-1965/, восхищался миссией Kulturgemeinde Розенберга, бывал гостем на обедах у Фюрера и по заданию Геббельса представлял официальную культурную миссию в Португалии. Один из величайших пианистов мира, лучший исполнитель музыки Клода Дебюсси, поборник Хиндемита, музыкант со вкусом к джазу **Вальтер Гизекинг** /1895-1956/ в 1933г., подобно своим знаменитым коллегам – Вильгельму Бакхаузу, **Эдвину Фишеру** и **Вильгельму Кемпффу** /Kempff/, выразил желание играть для Гитлера и встретиться с ним. Гизекинг поддерживал розенберговский Союз борьбы за немецкую культуру /позднее Kulturgemeinde/ еще до 1933г. Вместе с Гансом Розбаудом он участвовал в концертах для Германского трудового фронта. Гизекинг был в числе немногих музыкантов, которым дозволялось совершать зарубежные турне без специального разрешения властей Германии. В марте 1944г. его наградили Военным орденом за заслуги.

Несколько выдающихся музыкантов отличались независимым поведением. Одним из них был прославленный бас-баритон **Ганс Хоттер**. В год прихода Гитлера к власти он нанялся в Немецкий театр в Праге – тогда столице суверенной Чехословацкой республики. Ему было 24 года, когда на открытой вечеринке для публики в канун Нового года (1933/34) Хоттер забавлял аудиторию, имитируя голос Гитлера, повторяя снова и снова, что он хотел принести мир миру. В это время Прагу наводняли антигерманские беженцы, и немецкому посольству

было не смешно. Германскому гражданину Хоттеру угрожали конфискации паспорта и предупредили, что остановят на границе, если он попытается вернуться в Германию. С помощью своего друга, профессора медицины В.Нонненбруха Хоттер получил разрешение на переезд в страну. Так началась метеоритная карьера певца в Гамбурге, а затем в Мюнхене при Клеменсе Крауссе.

Он был любимым певцом Фюрера, часто посещавшего его концерты. В мае 1942г. Гитлер назвал его «великим баритоном будущего». После 1933г. Ганс Хоттер не выказывал особого уважения к режиму и не пытался получить от него каких-либо благ. В докладе секретной полиции от 1943г., /которую тогда возглавлял высокообразованный в музыкальном отношении Гейдрих/, было представлено ясное политическое заключение о певце: «Хоттер – один из самых значительных баритонов Германии. Это относится и к политике. Он не принадлежит к НСДАП, но постоянно занимает позитивную позицию к национал-социалистическому государству. Это выражает его совершенно открытый характер».

Неясную грань между оппортунизмом и убеждением дают примеры Б.Штюрмера и А.Веберна. **Бруно Штюрмер** /р.1892/ после занятия нескольких промежуточных постов в Германии в 1930г. поселился в Касселе, где руководил камерным оркестром и мадригальным мужским хором, а также работал по найму как пианист и композитор. Экспериментируя с футуризмом /«Ярмарка роботов», 1930г/, Штюрмер начинал карьеру в Третьем Рейхе как твердый сторонник традиционной тональности и сохранил репутацию отличного музыканта и композитора, автора камерной музыки, в частности, благодаря «Штюрмер-трио», в котором он играл на фортепиано. Он был солдатом, раненым в Первую мировую войну, предрасположенным к национализму, и потому легко принявшим нацистское кредо.

Самый молодой из музыкантов Гитлерюгенда, Штюрмер восхищался героической гитлеровской системой воспитания молодежи. В предвидении саарского плебисцита 1935г. о вхождении области в состав Рейха он летом 1933г. написал работу для мужского хора *a capella* «Призыв народа». Через несколько месяцев хор преподавателей под управлением Штюрмера исполнял «Ночи в окопах» **Германа Унгера**. В мае 1935г. кантата Штюрмера для мужского хора «Наша душа» была исполнена на региональном партийном митинге в Аахене, в котором участвовал также Герберт Караян. Им были написаны и исполнены работы для мужского хора: «Германское вероисповедание», «С войны», «Кантата свободного полета летчика», «Германское согласие», «Высо-

кая германская кровь», «Час битвы», «Песня героев». Все эти песни были включены в сборники для Гитлерюгенда и в специальные книги по краткому руководству молодежью в помощь нацистским функционерам при проведении празднеств. Штюрмер обслуживал персонал ГЮ, оценивая голоса и композиции молодых национал-социалистов, и активно участвовал в культурных событиях соседней Марбургской лиги национал-социалистических студентов. Его кантата «Пилот» была написана по заказу министра авиации Германа Геринга перед началом войны. В 1943г. Штюрмер получил премию в 2100 марок за праздничную кантату, базирующуюся на лирике **Германа Клаудиуса /Claudius/**.

Драматична сложилась судьба **Антон Веберна /1883-сентябрь 1945/**. Он родился в семье инженера в Вене, изучал философию и занимался музыковедением в Венском университете, получив в 1906г. ученую степень доктора философии. Первые композиторские опыты Веберна относятся к рубежу XIX-XX веков. Под впечатлением от Байрейта в 1902г. он увлекся Вагнером, затем Брамсом. Не остановившись на классике, Веберн обратился к Малеру, а затем к Шенбергу, став его учеником. Вступивший в 1908г. на путь атонализма Шенберг, пользовался исчерпывающими консультациями Веберна, прежде чем перейти к додекафонии. С 1906г. дирижирование становится основным источником доходов Веберна в Праге, Данциге, Штеттине. С 1909г. в его сочинительстве преобладает инструментальная музыка. Песнями для голоса и фортепиано 1917г. заканчивается начальный период творчества композитора. В следующее десятилетие музыка Веберна становится более строгой и драматичной. Чувство каждого звук, его интенсивности преобразует музыку композитора в изолированные друг от друга тона.

С 1921г. Веберн руководит любительскими хорами, сближается с рабочими оркестровыми и певческими коллективами до 1934г., когда они были упразднены национал-социалистическим государством в рамках унификации музыкальной жизни. В 1924 и 1932 годах ему присуждают музыкальную премию Вены. В 1932г. Веберн сочиняет «Три народных текста для голоса и инструментального ансамбля», которые И.Стравинский считал одной из вершин его творчества. В 1927г. Веберн стал дирижером Венского радио и с 1929 по 35г. пять раз выезжал в Англию. Он перешел к стилю, сочетающему масштабность замысла с небывалым лаконизмом. Все изданные работы Веберна – 31opus – требуют для исполнения всего три часа /!/. Самое пространное сочинение – Вторая кантата звучит 12 минут, а пьесы в «Багателях» – 8-13 секунд /!/.

Подобная краткость исключает появление шедевра в классическом смысле, но это не помешало Кшенеку сказать: «веберновская музыка наполнена чистым, прозрачным воздухом и гнетущим молчанием горных вершин... Она часто звучит как сверхъестественные, жуткие голоса самой природы, как пугающий грохот подземных вулканов или парящие крылья с других планет». Можно подумать, что эти модернисты обладают недоступным для «профанов» особым слуховым аппаратом, отвергающим современную музыку, непохожую на их творения! Антон Веберн довел принципы атональной музыки до крайних форм ее выражения, используя в своих сочинениях додекафонную и серийную технику. Творчество Веберна недоступно массовому слушателю. Может ли этот мрачный элитизм порождать шедевры?!

На рубеже 1920-30-х годов работы Веберна находят признание в Европе, упрочивая его материальное положение. *Композиторский* успех отставал от этой репутации. Политические симпатии Веберна отразили всю неустойчивость его характера. Связанный вначале с левыми кругами, шокированный удалением его учителя Шенберга из Прусской академии искусств и из Берлина, он проникся затем симпатиями к «интересному эксперименту», предпринятому национал-социалистами. Согласно основной биографии Веберна, музыкант «решил, что Гитлер после первоначального насыщения своих сторонников плодами власти смог модернизировать свою политику». Он ассоциировал Фюрера со всем, что было позитивного в Германии. По выражению еврейского скрипача Л.Краснера: «Веберн был полон страстной веры в превосходство германской культуры и в предназначенную ей героическую роль». Не случайно Шенберг позднее писал из Америки о своем возмущении тем, что его бывшие друзья внезапно стали нацистами.

В 1934г., в связи с его пятидесятилетием друзья Веберна хлопочут о присвоении ему звания профессора, но официальная Вена никак не откликнулась на юбилей музыканта. В этот период веберновская музыка становится сложнее по фактуре и еще более конденсированной. В 1938г. Венское радио освободило его от должности. В следующем году у композитора не осталось ни одного ученика. Его больше не исполняли в Германии и в Австрии. Для Веберна настали тяжелые экономические времена. Но он еще надеялся, что кто-нибудь попытается убедить новый режим в правильности 12-тоновой системы /модернистской разбивки музыкального звукоряда, ломающей его традиционную структуру – И.Б./. Весной 1936г. композитор уверял Краснера, что тот преувеличивает сведения об антисемитских эксцессах в Германии. После аншлюса Австрии в марте 1938г. Веберн стал свидетелем перехода в ла-

герь национал-социалистов самых близких ему людей. Его дочь вступила в Гитлерюгенд и вышла замуж за австрийского солдата, члена НСДАП. Сын композитора Петер и его тесть также были активными участниками нацистского движения в Австрии.

Когда позднее в 1938г. национал-социалисты организовали экспозицию дегенеративной музыки в Дюссельдорфе, они включили в ее перечень 12-тоновую музыку Веберна, назвав ее еще более экстремистской, чем у Шенберга. Композитор впал в бедность, но его патриотическое чувство выросло после начала Второй мировой войны. В 1940г. он взбадривал себя чтением «Майн Кампф» и с энтузиазмом встречал каждую победу на Западном Фронте. Веберн писал другу: «Разве события не идут вперед гигантскими шагами? Это Германия сегодня! *Национал-социализм* двадцать лет назад заложил основы *совершенно нового государства*, подобного которому никогда не существовало прежде. *Это нечто новое, созданное исключительным человеком!*». Это было сказано в годы, когда музыкальная критика национал-социалистов считала музыку Веберна «насилием над всеми естественными чувствами».

Тем временем ухудшалось финансовое положение композитора, втягивая его в депрессию. В ноябре 1940г. он написал чиновнику RMK, что находится «в полной изоляции». Веберн ссылаясь на свои сомнительные успехи как композитора и преподавателя музыки. Он описал притеснения, которым подвергался в Австрии при режимах Дольфуса и Шушнига, и надежду на улучшения после аншлюса. Но этого не случилось, «несмотря на всё желание сотрудничать». Ясно, что Веберн выпрашивал милостыню у государства. Он отправил заявление Геббельсу, как главе благотворительного учреждения «Künstlerdank». В приложении к нему Антон Веберн указал, что он ариец и не член НСДАП, а его нерегулярный заработок 225 марок в месяц. Музыкальная администрация отметила, в свою очередь, связь стиля его сочинений с шенберговским, что и вызвало настоящие проблемы, добавив, что сын композитора состоит в НСДАП. В результате этих хлопот Веберн получил разовую ссуду всего в 250 марок. Для него началась жизнь отшельника и скитальца, которая, вероятно, облегчалась помощью друзей. Затем происходят драматические события. В феврале 1945г. был убит на фронте его единственный сын. 15.09.1945г. Антона Веберна настигла пуля американского солдата при случайном проходе через запрещенную зону во время комендантского часа.



## Политика национал-социалистов в отношении евреев и антинацистски настроенных музыкантов

07.04.1933г. национал-социалистическое правительство опубликовало Закон о преобразовании германских служб. Им было предписано смещение еврейских служащих в общественной сфере, исключая очень немногих, например, ветеранов Первой мировой войны. В конце 1935г. почти все эти исключения были ликвидированы. Многие частные и полуофициальные институты в Третьем Рейхе, в частности медицинские компании страхования здоровья, воспользовались статьями Закона, чтобы избавиться от еврейских членов – медицинских сестер, санитаров и врачей. Весной 1933г. началась кампания против евреев в области искусства, на том основании, что, как и в медицине, в этой сфере еврейское влияние доминировало в культурной жизни нации, особенно в музыке. В 1935г. Баварская государственная опера в Мюнхене уволила всех еврейских артистов за исключением трех, а после аншлюса Австрии в марте 1938г. Венская государственная опера избавилась почти от всех /двенадцати/ неарийцев.

«Евреи и германская музыка противостоят друг другу... Мы неизменно обнаруживаем, что еврейские композиторы, где бы они ни работали, проявляют эти типичные черты своего времени и своего окружения», – заявил Геббельс в 1938г. Было официально констатировано, что музыка «нордической расы» значительно выше своего еврейского двойника. Этот тезис непрерывно оттачивался немецкими музыковедами и экспертами журналистики. Музыкальные различия, писал в 1939г. **Фридрих Блуме** были закреплены неизменными расовыми различиями, полностью доказанными германской наукой. Берлинский музыковед **Альбрехт Ритмюллер** /Rietmüller/ поддержал эту идею, но сомневался в *научном* решении поставленной задачи.

Согласно господствовавшему теперь взгляду новая система германской музыки становилась в ряд с традиционными ценностями национального характера: героизмом и жаждой битв, /как в Реформации/. – Это запечатлено в хоралах XVI века, у Генделя и Бетховена, доказывалось глубиной Брамса; и проявлялось в Канте, Гегеле или Шопенгауэре. Вслед за великим напряжением решимость и фаустовское стремление к творчеству явно видимо у таких композиторов, как Бах, Моцарт и Шуман. Самоуглубление такого рода обнаруживалось у **Макса Регера** /1873-1916/, в поздний период у **Бидермайера** /Biedermeier/; укорененность в «крови и почве» очевидна в песнях Шуберта; работы Брукнера

и простые, но искренние народные песни /*Volkslied*/ полагались собственными германцам.

Квинтэссенцию западной музыки находили в музыкальном трезвучии, тональной системе и особой «арийской» ритмике, отмеченной последовательностью слабых и сильных ударных акцентов, а также в синкопировании /смещении музыкального ударения с сильной доли на слабую/, как у Баха и Брамса. Мотив повторения в германской музыке должен быть почти секвентированным /являющимся следствием, последовательным/, двигаясь от одного уровня интенсивности к более высокому, драматичному. *Вся западная музыка рассматривалась ipso facto /в силу очевидного факта/, как германская, обретая начало в североевропейских, германских странах.* Указывалось, что характерные губные вибрирующие инструменты датируются поздней *нордической* бронзовой эрой.

Авторитетные музыковеды Германии утверждали, что еврейские музыканты работали, главным образом, за деньги, как некогда вагнеровский патрон Якоб Мейербер и оперный певец Рихард Таубер – создатели дешевых эффектов, подобных тем, которые демонстрируют секс без любви /делались ссылки на работы еврейских авторов: оперу Бизе «Кармен» и почти порнографические сочинения Курта Вайля веймарского периода/. – Еврейские музыканты, особенно композиторы, не смогли привнести в германскую музыку ничего самобытного, потому что им не доставало местной /немецкой/ культуры. Вилли Штрекер из Майнца говорил, что евреи, как раса, не имеют творческих способностей. Доказывалось, что Гендель, Бах, Бетховен и Моцарт не могли быть евреями, которые являлись мастерами подражания, нередко демонстрируя высокую технику, прикрывающую недостаток содержания. Но этот внешний блеск, несмотря на привлекательность, приводит к манерности стиля и к общей поверхностности, выявляя тривиальность музыки при ее исполнении. В мелодиях Мендельсона находили «сахариновый привкус». Его работы, подобные «Сну в летнюю ночь», вызвали впечатление «скользкой приглуженности».

Германские музыкальные критики приводили примеры плагиата: к примеру, Мендельсон и Малер копировали Шуберта, Шенберг – Брамса, а В.Э.Корнгольд – Пуччини и Штрауса. В музыке еврейских композиторов искренние чувства немцев вырождались в банальную сентиментальность, как у того же Мендельсона. Тематические повторения могли быть механическими и утомительно монотонными, не вызывающими глубоких чувств и не исполняющими крутого восхождения и снижения, как в «арийской» германской музыке. Хуже того, сен-

тиментальность нередко выдавала «скулящую женственность», в полную противоположность героическому качеству, как в симфониях Бетховена. Указывалось на восточный источник подобной музыки, вдобавок к «негроидным» метаниям. Географически всё это исходило из мест, прямо противоположных историческому дому германцев. Особенно доставалось Мендельсону, Малеру и Шенбергу, пытавшимся приспособиться к чужеземной для них германской культуре. Малообразованные в музыкальном отношении люди могли не видеть различий между этой еврейской и немецкой музыкой.

Мендельсон начал процесс искусственной «германизации» еврейских композиторов с помощью общего приспособления, включая эксплуатацию христианской веры. Он использовал элементы протестантской церковной музыки до середины своего пути, пока не выработал собственный, особенно безвкусный род мирской музыки, таким образом, разоблачая свое еврейство, подчеркивали критики. Пристрастие Мендельсона к вокальной музыке разделял Малер, хранивший в памяти германские народные песни /*Volkslied*/, которые под его рукой превращались в китч. Из-за постоянных неудачных попыток стать германцем в Малере развился «глубокий внутренний беспорядок», как в частной, так и в музыкальной жизни, и это проклятие стало фабричной маркой всей его музыки. Это привело его к безнадежному поиску «необычайных эффектов», завершившихся, наконец, «негативным экспрессионизмом и наркотической нирваной» в «Песне земли» /«*Lied von der Erde*»/

Процесс разрушения музыки, начатый Малером, довершил Шенберг, обративший ее в руины. В молодости он пытался, не затрачивая больших усилий, упаковать свой стиль в германскую форму. Позднее он стал поддерживать модернизм, опираясь на абстрактный интеллектуализм и разрушая германские тональные структуры, превратив их в нечто интернациональное и, следовательно, – антинациональное. 12-тоновая система, которую Шенберг собрал по кускам из экспериментальных осколков сочинений нескольких более талантливых композиторов, воспринималась национал-социалистами как деструктивность и хаос. Со ссылкой на ученика Шенберга Ганса Эйслера, было сказано, что в области музыки ими было отменено понятие гармоничного народного содружества /*Volksgemeinschaft*/.

Эти аргументы были озвучены в ученых работах ведущих германских музыковедов, таких как **Карл Хассе**, **Людвиг Шидермайр** /*Schiedermair*/, **Фридрих Блуме** /*Blume*/ и **Готтхольд Фротчер** /*Frotscher*/, по случаю экспозиции «*Дегенеративная музыка*», организо-

ванной в мае 1938г. **Гансом Зеверусом Циглером** /Severus Ziegler/, преемником Карла фон Шираха на посту генерал-интенданта Веймарского театра. – С Циглером сотрудничал музыкальный директор Веймара **Пауль Зикст** /Sixt/. В официальном обращении, согласованном с авторитетными музыковедами и администраторами германской культуры, Циглер сообщил, что «атональность, как результат разрушения тональности, представляет собой дегенерацию и художественный большевизм. Атональные формы, базирующиеся на системе Шенберга, являются специфическим продуктом еврейской мысли». Некоторые образцы этой музыки, особенно отрывки из «Трехгрошовой оперы» Вайля, предлагали прослушать посетителям экспозиции. Это сочинение комментировалось как пример эффективной музыкальной пропаганды разрушительного свойства. Вместе с Вайлем и Шенбергом на экспозиции еврейско-германских музыкантов были представлены такие личности как Эрнст Тох, и дирижер Отто Клемперер. Особую секцию посвятили еврейским опереточным композиторам, таким как Лео Фалль и Оскар Штраус, а также «арийцам», отвергающим стиль классической музыки – Кшенеку, Хиндемиту и Стравинскому. Секция джаза содержала обвинения в его примыкании к негроидо-еврейской субкультуре.

Но, по крайней мере, в начальный период национал-социалистическое государство пыталось контролировать антиеврейское законодательство без спешки и эмоционально нагруженных программ. Организаторы этой работы – консервативные бюрократы из различных Веймарских служб – хотели, чтобы их политика имела законный вид в глазах мировой общественности. – Несмотря на антиеврейский бойкот в марте и антисемитский Закон о гражданской службе 07.04.1933г., эксперты по еврейскому вопросу продолжали двигаться размеренным шагом. Им было достаточно трудно сглаживать негативное впечатление от увольнения с работы в Берлине, Лейпциге и Дрездене еврейских дирижеров Бруно Вальтера и Отто Клемперера, как и Фрица Буша – «арийца», дружившего со многими евреями и отрицательно относившегося к диктатуре. Нацистский журналист опасался, что радикальная политика в еврейском вопросе «вызовет общую панику... и превратит творческую жизнь Германии в гигантский морг».

Берлинский глава Кампфбунда Ганс Хинкель, которого Геринг назначил специальным комиссаром по еврейскому вопросу в Пруссии, весной 1933г. признал, что отдельные нацистские учреждения проявили сверхреакцию, преувеличивая опасность, представляемую евреями. Несмотря на безработицу среди тысяч немецких музыкантов, следует

соблюдать права еврейских артистов, пользующихся уважением в новой Германии, уверял Хинкель. К нему присоединился Фуртвенглер, опасавшийся, что с изгнанием еврейских музыкантов из концертных залов Германию могут бойкотировать за границей. Он написал министру воспитания Б.Русту: «В Германии в будущем каждый артист, независимо от национальности, должен иметь возможность быть услышанным».

Эти предостережения были поддержаны музыкантами за границей. Возглавляемая А.Тосканини группа дирижеров в США, включавшая евреев, 01.04.1933г. отправила телеграмму Гитлеру, протестуя против отставки своих известных еврейских коллег. В ответном символическом жесте Фюрер приказал главе радиовещательной сети Германии устранить беспокойство артистов, вызванное запрещением их записи. Эта сравнительно мягкая контрмера всё же вызвала отмену планируемого визита Артуро Тосканини на Байрейтский фестиваль 1933г., и даже письмо от самого Гитлера, о котором просила его Винифред Вагнер, не изменила решения дирижера отменить визит. Другой протест пришел от польско-еврейского скрипача Бронислава Хубермана, до того успешно выступавшего на германской сцене. Несмотря на заверения Хинкеля в готовности принять музыканта в Германии, он отказался от визита, сославшись на необходимость сохранить свободу культуры в Европе, независимо от расы и класса артистов. Хуберман давал концерты во время европейских туров в пользу высланных из Германии музыкантов. В марте 1936г. он опубликовал в английской газете «Манчестер Гардиан» свое более строгое по тону открытое письмо к германским интеллектуалам.

Но к этому времени антиеврейские меры национал-социалистов медленно наращивались; происходила «подкрадывающаяся институционализация культурного очищения». Причина такого замедления лежала не столько в неэффективности культурного аппарата, как в осторожности части ведущих администраторов и музыкального персонала. Винифред Вагнер сотрудничала в этом вопросе с Геббельсом, Герингом и Гитлером. Весной 1933г. она просила Фюрера оставить еврейских оперных звёзд для фестивального сезона и на время достигла своей цели.

Основной принцип антисемитского законодательства в музыкальной сфере содержался в статье 10 дополнительного декрета от 01.11.1933г. в обеспечение Закона, принятого по предложению Палаты культуры Рейха в сентябре 1933г. Эта статья оговаривала, что члены подразделений РКК, включая Музыкальную палату, могли исключать

из нее или отказывать в приеме музыкантов, не отвечающих требованиям «надежности и пригодности». Статья 10 оставляла широкую возможность ее применения без ссылки на еврейское происхождение членов РМК, хотя отбор включал информацию об их расовой и религиозной принадлежности. – Еврейские члены РМК, как и «арийцы», могли признаваться «нежелательными» лично президентом Музыкальной палаты.

Эта форма действовала с конца 1933 и была отменена в 1938г. из-за практической непригодности, так как могли проходить годы до исключения музыканта из РМК. Первый президент Музыкальной палаты Рихард Штраус способствовал этой отсрочке. Погруженный в творческую работу, он без энтузиазма относился к антисемитской политике национал-социалистов, затруднявшей, по его мнению, нормальный ритм музыкальной жизни. Штраус отказывался внести антисемитскую статью в устав РМК, утверждая, что статья 10 противоречит «всем установленным правилам приличия». Возможно, эта позиция знаменитого композитора повлияла на окончательную редакцию ноябрьского Закона 1933г. До потери своего поста в июле 1935г. Штраус никогда не подписывал письма об исключении евреев из Музыкальной палаты. В мае 1935г. исполнительный секретарь Палаты Хайнц Илерт жаловался Хинкелю на неуступчивость Штрауса в этом вопросе.

После сложного процесса идентификации личности еврея возникали дальнейшие препятствия. Выполнение конечной задачи в значительной степени была оставлена местным представителям Музыкальной палаты, центральная служба которой в Берлине упрекала их в медлительности, напоминая об обязанностях. Новый президент РМК Петер Раабе, с готовностью подписывавший приказы об исключении из Палаты, признавался в мае 1937г., что общее число ее членов в Рейхе так велико, что проверка каждого музыканта на расовую родословную была практически невозможна. В джазовых ансамблях по всей Германии было так много подозрительных личностей разного рода, что Музыкальная палата содержала специальную полицию для выявления нарушителей законодательства, совершая регулярные проверки в ночных клубах, оркестровых ямах и других местах сбора музыкантов в крупных городах. Только после принятия Нюрнбергских расовых законов в сентябре 1935г. могло быть применено легально обязывающее понятие «еврей», но затем Геббельс, как президент Палаты культуры Рейха, нашел, что так называемые «полуевреи» внесли добавочную проблему для РМК. Такие же затруднения испытывали функционеры национальной радиосети.

Радикализация антисемитской политики проявилась около 1937г., но положение артистов со смешанной кровью в Германии, а затем в Австрии оставалось неопределенным. В декабре 1939г. лидеры Музыкальной палаты говорили об «удалении евреев из культурной жизни нашего народа», но Геббельс выражал недовольство тем, что «евреи пытаются еще раз проникнуть в культурную жизнь», с особой ссылкой на артистов смешанного происхождения. Региональные руководители РМК получили инструкции тщательно исследовать семейное происхождение музыкантов. К октябрю 1939г. берлинское отделение Музыкальной палаты сумела изучить родословные документы лишь 789 артистов из 13085.

Даже в 1943г. Геббельс говорил, что «Палата культуры Рейха до сих пор не очищена от евреев в такой степени, как я первоначально предполагал». Он видел проблему в большом количестве полуевреев, четвертьевреев и лиц арийского происхождения, женатых на еврейках или вышедших замуж за евреев. Все они, за исключением чистокровных евреев, были не затронуты репрессиями, по крайней мере, до сентября 1935г. К примеру, в конце 1933г. еврейская жена висбаденского главного дирижера **Карла Шурихта** развелась с мужем ради его карьеры, тогда как власти уверяли его, что необходимости в разводе не было. В сентябре 1933г. в Прусской государственной опере по-прежнему работали «неарийские» артисты. В Третьем Рейхе всегда было много музыкантов с одним еврейским дедом или бабкой, которые жили достаточно хорошо. Композитор **Генрих Камински**, подобно своему бывшему ученику Орффю, имевший еврейскую бабушку, не смог избежать расовой регистрации, но вышел невредимым из этой ситуации. Хотя национал-социалисты осуждали его за оппозицию режиму в 1933-35гг., но его четыре сына в 1940г. вступили в Гитлерюгенд, и сам он теперь был, как сказано в характеристике, «политически вне подозрений».

После публикации Нюрнбергских законов 1935г. четвертьевреи уподоблялись арийцам /за исключением определенных служб в партии или правительстве/, тогда как полуевреи *могли* пользоваться законодательной защитой, но могли также уподобляться полным евреям. Геббельс быстро решил, что необходим компромисс, так как «четвертьевреи на нашей стороне, а полуевреи лишь в исключительных случаях». Но пока не существовало гарантий по этому поводу. Перечень на исключение из Музыкальной палаты Рейха содержал 2199 членов: из них 1738 полных евреев, 413 полуевреев и 48 четверть евреев. Относительно смешанных браков национал-социалисты колебались, прежде

чем дали понять артистам с еврейскими супругами, что они находятся в опасном положении. Примечательно, что в перечне на исключение в 1936г. были лишь трое персон, «*породнившихся с евреями*». На традиционном балу прессы в Берлине в этом году Геринг любезно разговаривал с представителями государственной оперы, имевшими неарийских супругов. Еще раньше он сказал: «Я сам решаю, кто есть еврей», и назначил главным дирижером **Лео Блеха**, имевшего четырех еврейских дедов /бабок/. В начале 1938г. Палата радиовещания Рейха, как часть РКК, запрещала передачу музыки композиторов, женатых на еврейках, за исключением Франца Легара и **Эдуарда Кюннеке /Künneke/**, чьи оперетты любил Гитлер /Кюннеке был женат на полуеврейке/.

В начале 1939г. Геббельс постановил, что все музыканты с еврейским мужем или женой должны считаться «подобно полуевреям» и немедленно исключаться из Музыкальной палаты Рейха. Но на практике министр пропаганды так и не решил эту головоломку. «Что должно случиться с полуевреями? Как относиться к тем, кто состоит в браке с евреями? Мы пока затрудняемся ответить со всей ясностью. И при решении этой проблемы, несомненно, гарантировано множество личных трагедий», – говорил Геббельс. В 1942/43гг. Альфонс Ганс /Ganss/ – полуеврейский скрипач получил специальное разрешение работать в армейских частях, исполняя программу под протекцией СС.

Неспособность корректно идентифицировать еврейских артистов проявилась на примерах **Фриды Ляйдер, Альфреда Корто и Тео Макебена /Maskeben/**. Прусская камерная певица нееврейка Ф.Ляйдер – оперная звезда в Ковент Гардене, Ла Скала и Байрейте – была замужем за еврейским дирижером. В августе 1935г. газета СС «Дас Шварце Кор» назвала ее еврейкой, но через неделю призналась в своей ошибке. Знаменитому французскому пианисту А.Корто считавший его евреем Хинкель в это же время запретил солировать в Гамбурге, пока французский посол Ф.Понсэ не подтвердил его арийское происхождение. Композитор Т.Макебен, сотрудничавший с Брехтом и Вайлем в поздневеймарский период, и его жена – комедиантка кабаре Лони Хойзер также ошибочно были причислены к евреям. На этом основании в феврале 1938г. им запретили участвовать в передачах национальной радиосети. Но позднее, когда выяснилась ошибка, Макебен стал одним из главных сочинителей музыки для кинофильмов в Третьем Рейхе.

Нюрнбергский музыковед и личный друг Юлиуса Штрайхера **Ганс Брюкнер** в 1935г. опубликовал список музыкантов, работавших в области легкой и серьезной музыки. Через несколько месяцев партийный орган А.Розенберга «Die Musik» отметил ненадежность этого



списка. К примеру, были отнесены к евреям германский композитор **Макс Брух** /1838-1920/, известный дирижер **Эрих Кляйбер** и популярный опереточный композитор **Ральф Бенатцки** /Ralph Benatzky/. В справленном издании списка Брюкнера в 1936г. эти ошибки, как и многие другие, были исправлены, но остались оплошности. Например, не точно определили национальную принадлежность композитора Александра Цемлински и виолончелиста Матиаса Зайбера. В свою очередь, в документе, составленном национальной радиосетью Геббельса в 1938/39гг., также появились неверные сведения о еврейском происхождении польского дирижера Леопольда Стоковского и французского композитора Камила Сен-Санса. Наконец, в 1940г. и позднее двое подчиненных Розенберга: **Тео Штенгель** /Theo Stengel/ и **Герберт Геригк** /Gerigk/ 2) опубликовали музыкальный словарь, исправив большую часть прежних ошибок. К примеру, Цемлински, названный у Брюкнера полуевреем, определен как полный еврей и зять Шенберга.

Вследствие этой неуверенности «еврейское содержание» в германской музыке не могло быстро исчезнуть. Музыкальные критики Штукеншмидт и Штрекер по-разному оценивали ситуацию. Последний был более оптимистичен, указывая на «исчезновение опасности» при исполнении цели – «подавить каждого еврея и большевика». Уровень терпимости был разный при двух президентах РМК – Штраусе и Раабе. Рихард Штраус не затруднялся давать антисемитские характеристики музыкантам, но объектами его критики становились чаще всего сочинители оперетт, которых он в подавляющем большинстве относил к евреям. Однако «еврейское содержание» не было у него символом веры. Собственную оперу «Саломея» /1905г./, которую в 1939г. атаковали как «еврейскую балладу», Штраус считал подходящей для германской аудитории, ссылаясь на то, что Гитлер, путешествуя в молодости по Австрии, слушал ее в Граце. Но Раабе был гораздо догматичней. Целый год после назначения главой Музыкальной палаты он сражался за «чистоту и последовательную реорганизацию музыкальной жизни».

Так или иначе, впервые два года существования Третьего Рейха продолжались все виды музыкального исполнения совершенно неарийского характера. Отдельные номера планировались еще до прихода Гитлера к власти и не могли быть безболезненно исключены из репертуара. Отсюда вытекал ряд следствий. 12.02.1933г. Арнольд Шенберг по приказу Ганса Розбауда прочел по Франкфуртской радиосети лекцию в годовщину рождения Брамса. Оперой Шенберга «Пелеас и Меллисанда» дирижировал 02.03. в Берлине еврейский музыкант Хайнц Унгер. Сам композитор жил тогда в столице. Через семь дней еврей-

ский дирижер Макс Райтер представил в мюнхенском Одеон Театре итальянскую программу. Две недели спустя Розбауд исполнил на Франкфуртском радио вальс Йозефа Ланнера в адаптации еврейского пианиста Эриха Итора Кана /Kahn/, соглашение с которым было продлено в начале 1934г. В октябре 1933г. в Берлине дрезденскому «арийскому» пианисту **Карлу Вайсу** /Karl Weiss/ была вручена премия Феликса Мендельсона-Бартольди. Еврейский пианист Артур Шнабель играл в национал-социалистической Германии перед тем, как покинуть страну, а в 1934г. в столице вновь была поставлена опера Цемлински «Меловый круг». Неарийское происхождение автора пока не обращало на себя внимания, а его работы некоторое время исполнялись в Берлине. В 1934-35гг. «Сон в летнюю ночь» Мендельсона исполнялся в Крайфельде. При Раабе еврейские работы, казалось, доживают в репертуарах германских театров, Но это не положило конец еврейскому влиянию, как сокрушался музыкальный глава Гитлерюгенда Вольфганг Штумме в 1944г./!/. В этом же году музыкальный критик из Золингена был изумлен, обнаружив, что берлинский скрипач **Роберт Шульц** /Schultz/ включил в концерт Бетховена каденцию, введенную еврейским виртуозом Йозефом Иоахимом. Цензура соглашалась с критиком о недопустимости таких случаев.

В попытках контролировать еврейское влияние в музыке национал-социалисты столкнулись с проблемами в этой специфической области искусства; во-первых, с содержанием текстов, которые могли исторически восходить к евреям; во-вторых, с еврейской музыкальной эрудицией; и, в-третьих, с граммафонными записями «еврейской» музыки или артистов. Возникали проблемы с музыкальными текстами опер и ораторий, например, с либретто моцартовской «Свадьбы Фигаро», первоначальным автором которого был еврей Лоренцо да Понте в переводе еврейско-немецкого дирижера Германа Леви. Предпринимались усилия для сохранения моцартовского характера текста, «ариизировав» его в достаточной степени.

В противоречии с директивой 1936г. было разрешение сверху использовать еврейские тексты песен для таких важных композиторов, как Роберт Шуман. Это объяснялось тем, что многие германские стихи, особенно Г.Гейне, были хорошо известны, и часто неопределенность их авторства так велика, что риск опознания был мал. Г.Ф.Гендель также составлял проблему, и не только из-за своего пристрастия к Англии. После исполнения его оратории «Геркулес» во время Олимпийских игр 1936г. обнаружилось, что ее сюжет базировался на «материалах еврейской истории». Но это игнорировали из-за величия самой му-

зыка. Однако были исключения, например, когда в 1939г. «Иуда Маккавей» Генделя исполнялся под новым названием «Командующий», с переписанным текстом, подходящим для военных усилий Германии. Немецкие музыковеды отрицали достоинства до сих пор признаваемых еврейских ученых и музыкантов, например Мендельсона, но им приходилось считаться с его репутацией как композитора, музыкального историка и редактора сочинений И.С. Баха.

До 01.04.1938г. исполнялись записи иностранных еврейских музыкантов и композиторов, которых нелегко было идентифицировать, а также граждан Германии и Австрии, чье происхождение было хорошо известно; отсрочка делалась исходя из многонационального характера индустрии звукозаписи, от которой германский культурный истеблишмент зависел в эти годы. Еврейских музыкантов записывали компании «Электрола» и «Телефункен». Это относилось к таким композиторам как Мендельсон, дирижерам и музыкантам Б.Вальтеру, Фрицу Крайслеру, А.Шнабелю, Симону Голдбергу и еврейско-русскому виолончелисту Григорию Пятницкому, который перед эмиграцией жил в Берлине. Знаменательно, что в год принятия расовых законов /1935/ записи пианиста Шнабеля «предлагались в огромных количествах во всех германских городах», как писал **Вернер Кульц** /Kulz/ в «Zeitschrift for Musik». Он считал, что такие продажи должны быть запрещены. Но даже после бойкота евреев весной 1938г. популярные записи Мендельсона можно было приобрести из-под прилавков лучших берлинских музыкальных магазинов.

## **Еврейские музыканты в национал-социалистическом государстве**

Крайслер, Шнабель и Голдберг были среди тех евреев, которые свободно покинули Германию. Но большинство еврейских музыкантов, родившихся в Германии, имели германское гражданство и хотели сохранить собственность, накопленную в лучшие времена. Они также верили, что национал-социализм скоро изменит свою политику. Таким как Крайслер и Шнабель помогало то, что они не были гражданами Германии. Эти работающие по найму профессионалы были достаточно знамениты, чтобы переводить свои гонорары в любую страну, вместо того, чтобы зависеть от германских корпоративных предпринимателей – от муниципальных оркестров и пр. Например, полуеврей Фриц Крайслер, родившийся в 1875г. в Вене, никогда не отказывался от ав-

стрийского гражданства, хотя годами жил в Германии. В год прихода к власти национал-социалистов он имел виллу в фешенебельном округе Грюневальда и часто совершал турне по Америке, но всегда возвращался в Германию. После вторичного отклонения Фуртвенглером предложения играть вместе с ним Крайслер навсегда покинул Германию.

Австрийский еврей, бас Эммануэль Лист с 1923г. жил в Берлине, часто выступая в столичной опере и в Байрейте. Он был среди певцов, которых Винифред Вагнер отстаивала для фестиваля 1933г., после которого Лист эмигрировал в США. Это облегчалось для него тем, что перед Первой мировой войной он жил в Америке и получил американское гражданство. Артур Шнабель из Польши также имел австрийские документы, с 1900г. жил в Берлине и, хотя преподавал здесь в Высшей школе музыки, его главный доход поступал от концертирования за границей. После заключительного концерта в Берлине 28.04.1933г. он сразу же перебрался в Италию, затем в Англию и, наконец, в США. Симон Голдберг, также еврейский выходец из Польши, с 1929г. работавший концертмейстером Берлинской филармонии, при Фуртвенглере добровольно отказался от службы в 1934г. Он пользовался статусом независимого артиста и оставался в Европе, солируя в разных странах до 1938г., после чего дебютировал в Нью-Йорке.

Германский еврей Курт Вайль, автор кощунственных, насыщенных извращенной эротикой опер «Восхождение и падение города Махагони» и «Буржуазия», исполнявшихся в последние годы Веймарской республики, подвергся нападению штурмовиков, освистывавших его мерзкие опусы. Поздняя опера Вайля «Серебряное озеро» была поставлена 18.02.1933г. в Лейпциге. Но Гамбург отклонил премьеру этой оперы, а угрозы национал-социалистов сопровождали ее исполнение в Эрфурте и Магдебурге в конце февраля. Вайль развелся с женой, арийкой Лотте Ленья, оставил новый дом в Берлине и 21.03. 1933г. перебрался в Париж в ожидании лучших перспектив. Вскоре он сделал себе имя в Голландии, став «Дугласом Зирком». Некоторые еврейские счастливицы добились привилегированного положения с помощью женитьбы. Во многих случаях это означало отсрочку на несколько лет, которую можно было использовать для подготовки к лучшему будущему за границей.

Два чистокровных еврея, которым покровительствовали крупные нацисты, остались невредимыми в Третьем Рейхе по крайней мере несколько лет. – Тогда как Вальтер, Клемперер или Яша Хоренштейн были обречены на изгнание, дирижер Лео Блех по настоянию главного

драматурга Прусской государственной оперы Хайнца Титъена остался в Германии. 62-летний Блех, имевший обширный опыт работы за границей, включая США и Швецию, где он занимал высокий пост дирижера королевского двора и Государственной оперы, был любимцем германской аудитории. В июне 1933г., после дирижирования вагнеровской оперой «Гибель богов» Блех удостоился бурных оваций к неудовольствию нацистских обозревателей. Только летом 1938г. дирижер покинул Германию. Германская стража эскортировала его с семьей в Ригу, столицу независимой тогда Латвии, где он дирижировал в национальной опере до оккупации этой страны Красной Армией, после чего Лео Блех перебрался в Стокгольм.

Другим привилегированным еврейским музыкантом был Отто Манассе, мюнхенский композитор, ученик Макса Регера. В июле 1939г. ему было 79 лет, когда Пауль Гренер, глава секции композиторов в Музыкальной палате Рейха попросил своего друга Хинкеля гарантировать аренду Манассе небольшой квартиры. Хинкель переадресовал эту просьбу обер-бургомистру Мюнхена Карлу Филеру, и тот, очевидно, решил этот вопрос в пользу композитора. Экономически независимый артист, обратившийся в христианство, автор часто исполнявшейся музыки для протестантской церкви в Мюнхене, Манассе успешно работал до высылки из Германии после 1941г.

Некоторые германские музыканты, заключившие браки с евреями, или избежали преследований или оставили Германию. К первой категории относилась оперная звезда Фрида Ляйдер, вышедшая замуж за еврейского скрипача и капельмейстера Рудольфа Демана. Певицу не затронули, так как она была знаменита, но этот случай не был типичен, особенно после принятия Нюрнбергских расовых законов. После аншлюса Австрии примадонна продолжала жить в Германии, тогда как ее родившийся в Австрии муж укрылся в Швейцарии. Ляйдер решила не покидать страну, несмотря на опасение политических преследований. Другим германским артистом с супругой, подозреваемой в принадлежности к еврейству, был скрипач **Карл Клингер**. Его квартет распустили из-за участия в нем еврейского виолончелиста Эрнста Зильберштейна. Сам Клингер получил разрешение продолжать работу, после того, как установили, что его жена не была еврейкой. Хорошие музыканты были редки в разгар войны, и Клингер в 60 лет выступал перед подразделениями Вермахта.

Случай с **Францем фон Хёсслином** /Hoesslin/ был более сложным. Этот широко известный баварский дирижер был женат вторично на еврейской певице, и по этой причине в 1935г. был прекращен его

контракт в качестве главного дирижера в Бреслау. В личной беседе Адольф Гитлер предложил музыканту защиту при условии, если его жена покинет Германию. Она уехала в Италию, но Хёсслин не получил постоянной должности, очевидно из-за личной враждебности к нему Геббельса. Винифред Вагнер, чей муж Зигфрид был другом Хёсслина, продолжала защищать дирижера и, так как Гитлер не возражал, Хёсслин продолжал сотрудничество с генерал-интендантом Титъеном в Байрейте до 1940г. В августе 1939г. дирижер в письме благодарил Фюрера за великодушные и выразил желание уплатить долг усиленным трудом по национальному и международному признанию немецкой культуры, служению своему Отечеству и его Фюреру. Дело, однако, приняло иной оборот. После переезда в Швейцарию, а затем в Италию на пике войны Хёсслин оставил Германию, чтобы быть ближе к жене. В 1944г. он обратился с заявлением об аннулировании своего германского гражданства. После характеристики от СС, назвавшей его «явно враждебным Германии», Музыкальная палата Рейха навсегда вычеркнула Хёсслина из своего регистра.

В 1941г. 24-летняя сопрано Хильде Гюден из знаменитой труппы Баварской государственной оперы Клеменса Краусса подверглась углубленному расовому расследованию, установившему, что она имела не одного еврейского деда, как сообщила сама, а трех дедов и бабок. По Нюрнбергскому расовому законодательству один дед помещал певицу в «арийский» лагерь, а три хранили риск объявления ее еврейкой. В пользу Гюден было то, что она являлась уроженкой Австрии, а в 1938г. стала гражданкой Турции по бывшему замужеству за турецким дипломатом. В августе 1943г. антропологический институт в Вене определил, что «в пределах ее расовой очевидности она совершенно не проявляла характерных черт еврейского типа». Однако СД решила, что Гюден была «шпионкой». Затем давно разведенная певица перебралась в Рим и в сентябре 1943г. была исключена из Театральной палаты Рейха.

Коллега Гюден Сабине Кальтер, контральто Гамбургской оперы с 1915г. знала, что четыре ее деда /бабки/ были евреями. Это вызывало антисемитские карикатуры в местной прессе еще до 1930г. По Закону о гражданской службе от 07.04.1933г. ее должны были уволить. Но Кальтер пользовалась большой популярностью у гамбургской аудитории, поэтому власти колебались. Оперный интендант **Альберт Рух** взял на себя личную ответственность за ее защиту, так что она оставалась некоторое время в Германии в ожидании постоянной работы за границей.

В январе 1935г. она перебралась в Англию, где успешно выступала в Ковент Гардене.

Используя все лазейки и административные несообразности, большинство еврейских музыкантов руководствовалось апрельским законом 1933г. В мае маннгеймский композитор, еврей Макс Зинцхаймер назвал тех, кто мешал ему работать «подмастерьями». 01.03.1933г., т.е. еще до апрельского Закона президент Прусской академии искусств, композитор **Макс фон Шиллингс** заявил на сессии в Берлине в присутствии Шенберга, что еврейское влияние в Германии должно быть уничтожено. После этого Шенберг отказался от профессорской должности в Академии, с которой был связан с 1925г., и 17.05. отбыл в Париж. Через неделю Шиллингс отправил ему официальное подтверждение об отставке. Шенберга изгнали из германского Рейха.

После закрытия берлинской Кролл оперы в 1931г. дирижер Отто Клемперер к моменту прихода Гитлера к власти работал у Титъена в Прусской государственной опере. 12.02.1933г. он дирижировал новой версией вагнеровского «Тангейзера» в сотрудничестве со своим другом, постановщиком Юргеном Фейлингом. Авангардистская интерпретация вызвала бурные протесты национал-социалистов в зале. Йозеф Геббельс назвал это представление «пародией еврея, который совершенно не понимает Вагнера». Однако Клемперер верил, что его спасет обращение в католическую веру и стойкий антибольшевизм. Подписав много контрактных обязательств в Германии, он отправился в начале марта в турне по Венгрии и Италии, надеясь получить работу по возвращении в Берлин в конце месяца. Клемперер говорил Титъену, что «совершенно согласен с ходом событий в Германии». Когда Титъен объявил ему о прекращении рабочих отношений, дирижер просил Геринга о встрече, которая так и не состоялась. Клемперера не оставлял оптимизм, когда он писал своей арийской жене, что проблема была не в еврейском происхождении, но в ошибочном восприятии его левых симпатий. Дирижер уверял своих друзей, что еврейский вопрос не был расовым, но религиозным, и что Гитлеру нужно предоставить для охраны еврейскую стражу. Тем не менее, 04.04.1933г. Клемперер выехал в Цюрих, бросив плачущую жену и не уплатив причитающуюся госпошлину в 1000 марок.

Бруно Вальтер фигурировал в центре национального скандала, вовлекшего Рихарда Штрауса. Австрийский гражданин, родившийся в Берлине, он был дирижером оркестра лейпцигского Гевандхауза и вдобавок к своим обязанностям в Лондоне и Нью-Йорке регулярно дирижировал в Берлинской филармонии. В марте 1933г. Вальтер вернулся

из США в свои берлинские апартаменты. После нескольких концертов в Лейпциге на него было оказано политическое давление. Дирижер вернулся в Берлин в ожидании концерта в филармонии 20.03.33г. Государственный секретарь министерства пропаганды Вальтер Функ, зная о нелюбви Гитлера к Бруно Вальтеру, отказался гарантировать последствие его дирижирования, и билетное агентство уведомило его, что Геббельс предложил отменить концерт. Р.Штраус сначала отказался помочь Вальтеру без указания причин, но затем, убежденный еврейскими владельцами агентства, связал дирижера обещанием распределить его гонорар между нуждающимися артистами филармонии. Вальтер всё же отменил концерты в Берлине и Франкфурте и немедленно уехал в Австрию, а затем в Италию и Америку, и не возвращался в Европу до конца войны.

Неудачниками стали еврейские и полуеврейские музыканты, неплохо работавшие на рыночных условиях в счастливые времена, но застигнутые врасплох при национал-социалистах. После предупреждения Музыкальной палаты о прекращении их *оплачиваемой* деятельности, которое содержалось в двух документах 1935г., они всё же продолжали играть на публике в квартальных клубах, где легко могли быть обнаружены контролирующим персоналом, или обучали желающих за минимальную плату. Эти музыканты неизбежно должны были понести пока не чрезмерное наказание. Пойманные вторично, они получали штраф до 300 марок, а их паспорта конфисковывали власти, что приводило музыкантов к банкротству. В случае продолжения незаконной деятельности им грозило уголовное преследование.

Существовало много еврейских музыкантов приличного уровня, практикующих серьезную музыку и не полностью потерявших доходную занятость из-за малой известности, подобно композитору и дирижеру Бертольду Голдшмидту. Некоторых из них национал-социалисты беспокоили задолго до приближающихся перемен. Родившийся в 1903г. в Гамбурге Голдшмидт получил премию Мендельсона-Бартольди и в 1931г. пришел в муниципальную оперу Берлина /после января 1934г. – Немецкая опера/. Здесь арийские коллеги высмеивали его за продвижение работ еврея Жака Оффенбаха. Путч Рема в июне 1934г. внушил ему, как и его коллегам, надежду на перемены к лучшему /!/. Музыкальные директора **Юрген Фейлинг** /Fehling/ и **Густав Грюндгенс** – оба неевреи – уговаривали Голдшмидта остаться в Германии, но он был допрошен гестапо по поводу возможной причастности к путчу штурмовиков и в 1935г. перебрался в Англию.



Дирижер Йозеф Розеншток в 38 лет был уволен с поста главного дирижера в Мангейме через несколько дней после принятия Закона от 07.04.1933гг. Несколько лет он работал музыкальным директором оперного производства в еврейском Культурбунде /«Jewish Kulturbund»/ – пользующейся сомнительной репутацией организации оставшихся в Германии евреев, а в 1936г. эмигрировал в Японию. В Дрездене власти незамедлительно уволили еврейскую певицу Розе Паули, сорвав планировавшуюся на май 1933г. постанову оперы Р.Штрауса «Женщина без тени».

Около этого времени интенданта Франкфуртской оперы Йозефа Турнау освободил от должности на основании апрельского закона обер-бургомистра города, написав ему, что его оперные постановки «враждебны германскому духу и насилуют национальное чувство немцев». После этого Турнау уехал в Вену. Его франкфуртскому коллеге, музыкальному директору Вильгельму Штейнбергу предъявили сходное обвинение. В случае Штейнберга, /как и Розенштока/, документы об участии музыкантов в мировой войне не были приняты во внимание. Бывший помощник Клемперера Штейнберг сначала работал для еврейского Культурбунда, а затем отправился в Палестину, перед тем как стяжать успех в Сан-Франциско, Питсбурге и Бостоне. Дюссельдорфский главный дирижер Яша Хоренштейн был также немедленно смещен со своего поста по обвинению в неспособности дирижировать произведениями Вагнера и в плохой интерпретации Бетховена. Хоренштейн подал в суд по поводу нарушения контракта и, к удивлению, выиграл значительную сумму, перед тем как отбыть в Австралию. – Это выявило недостатки первоначального антиеврейского законодательства, когда решения судов зависели от меры консервативности в применении ими административных правил.

Два инструменталиста, чьи документы не обнаружили их полуеврейского происхождения, еще до января 1933г. были членами НСДАП. Один из них, бывший нацистский руководитель был призван на военную службу за несколько недель до начала Второй мировой войны. Другой полуеврей, под угрозой увольнения жаловался своему старому товарищу Хинкелю летом 1935г., напомнив ему, что «много лет назад он начал служить национал-социалистическому движению, свободный от обвинения». Еще один музыкант, нееврей после подробного испытания в 1938г. обнаружил, что женщина, на которой он женился три года назад, имела еврейскую мать. Это угрожала его карьере в оркестре штутгартского радио. Хотя скрипач настаивал, что его жена не имела еврейских черт лица и, подобно ему, ненавидела и испытыва-

ла отвращение к еврейской расе, власти сначала не приняли объяснения, что он был обманут родней жены. Только в 1939г. из-за нехватки квалифицированных профессионалов он получил разрешение продолжить работу.

Проблемы со смешанными браками озадачивали национал-социалистов гораздо сильнее, чем они первоначально предполагали. Гротескный случай произошел с **Эрнстом Преториусом** /Praetorius/, женатым на еврейке, который не мог подобно его широко известному коллеге Францу фон Хёсслину, получить специальное разрешение Фюрера. С 1924г. Преториус занимал пост главного дирижера в Веймаре, когда его информировали, что его контракт не может быть продлен, пока такие конфиденты Гитлера, как Ганс Зеверус Циглер, занимают ключевые посты в этом городе с высокими культурными традициями. Бывший член розенберговского Кампфбунда, Преториус хорошо знал Густава Хавеманна, Пауля Гренера и Георга Воллертуна и считался другом младшей сестры Фридриха Ницше Элизабет Фёрстер-Ницше – яростной антисемитки. Но он был женат на еврейке, и это сломало его музыкальную карьеру. В начале 1935г. музыкант был вынужден работать шофером в Берлине и в ожидании подходящего поста развелся с женой. Затем он стал членом группы изгнанного Хиндемита, посланной в Анкару для помощи турецкому правительству в организации системы музыкального воспитания по образцу Германии. К 1936г. Преториус с большим успехом дирижировал в Анкаре произведениями немецких классиков, без особого успеха пытаясь пересадить высокую культуру своей страны на неблагоприятную восточную почву. Его еврейская жена осталась в Берлине без надежды продолжить работу в области медицины.

Перед эмиграцией еврейским музыкантам разрешили работать в рамках *Еврейской культурной лиги*. После переговоров лидеров еврейского сообщества с прусским комиссаром по еврейским делам Хинкелем режим разрешил укомплектовать специальные еврейские организации еврейскими артистами и финансировать их самими евреями для пользы исключительно еврейской аудитории. Ответственным с еврейской стороны был доктор Курт Зингер, музыкально образованный берлинский невролог и дирижер, в конце существования империи Гогенцоллернов основавший Берлинский хор врачей. Почетный президиум Лиги включал таких лиц, как Лео Блех и философствующий иудаист Мартин Бубер. Администрация Лиги рассмотрела более двух тысяч кандидатур артистов и вспомогательного персонала, /включая негерманцев и евреев-христиан/, и отобрала из них около 200. Лига открыла

01.10.1933г. берлинский театральный сезон пьесой Лессинга «Натан Мудрый», а через две недели новый оркестр Лиги дал концерт под управлением Михаэля Таубе.

Примеру берлинского Культурбунда последовали регионы. В Кёльне, Майне, Франкфурте, Гамбурге, Мюнхене, Бреслау и других местностях были образованы подобные институты. В марте 1935г. национал-социалисты решили свести все 46 местных организаций под зонтик берлинского Государственного объединения еврейских Культурбундов, вскоре названного Еврейским Культурбундом /ЕК/. Строгое подчинение отдельных культурных лиг этому Объединению стало обязательным. Было заявлено, что ЕК предоставляет евреям возможность оценить их национальные и культурные особенности в сравнении с восточноевропейскими евреями и отразить проблему ассимиляции с неевреями. Документ говорил о большом новом начале, которое может потребовать «силы, энергии, терпения и времени». В апреле 1938г. сверху было сделано распоряжение, что нанимаются для работы только члены ЕК – евреи, не имеющие иных регулярных источников дохода.

Организация Культурбунда в международном плане имела несомненную пропагандистскую ценность. Еврейская культурная автономия определенного рода позволила государству утверждать о великодушии его еврейской политики в противоположность обвинениям в антисемитизме, предъявляемым из заграницы. Таким был официальный тон Геббельса и Хинкеля.

Наконец, культурная концентрация евреев предшествовала и облегчила их последующую физическую геттоизацию. Это дополнило политику очищения Палат культуры, проводимую Геббельсом и Хинкелем одновременно с созданием еврейских культурных организаций. Не случайно Хинкель играл ключевую роль в обоих нацистских предприятиях. Жесткой пропагандистской обработке подвергались германские евреи, желавшие остаться в русле германской культуры. ЕК пытался развивать самоцензуру, чтобы приспособиться к официальной линии во избежание преследований со стороны немецких органов внутренних дел. Когда в начале 1936г. еврей убил представителя национал-социалистов в Швейцарии Густлоффа, это стало причиной временных репрессий в отношении евреев. ЕК по приказу Геббельса бездействовал в течение нескольких недель. В ноябре было запрещено планировавшееся ревью Лео Рафаели в Гамбурге. Кратковременная волна преследований после Хрустальной ночи /Kristallnacht/ ввергла активистов ЕК в подвешенное состояние, пока Геббельс не счел возможным

вернуть их в театры, приняв во внимание возможность острой международной реакции.

Возобновилась активная концертная деятельность ЕК. Давались опереточные, оперные представления и музыкальные концерты с большим числом исполнителей. Расходовались крупные суммы !/, особенно в опере. Некоторые музыканты, работавшие на Культурбунд, были хорошо известны. В Берлине дирижировал Йозеф Розеншток, а после его отъезда – Х.В.Штейнберг; работал хор Курта Зингера, камерная группа Михаэля Таубе, пианист Леонид Кройцер и певица Паула Линдберг. В Гамбурге выступали популярные музыканты – композитор и пианист Р.Гайгер-Кулльман и бывший учитель Хиндемита и Розбаума Бернхардт Зеклес /ум. в 1934/. Штутгарт получил известного педагога и хормейстера Карла Адлера. В Маннгейме Макс Зинцхаймер нашел способ координации музыкальной активности в регионе. «*Бизнес* заставляет меня двигаться. Я планирую и направляю свою фантазию, как определенного рода главный дирижер», – писал он Орффю в начале 1934г. Звукозаписывающая фирма «Лукрафон» выпускала еврейскую народную музыку, свинговые мелодии и произведения Бетховена, Моцарта и Мендельсона.

Проблема, однако, была в том, что лучшие артисты, знающие иностранные языки, намеревались эмигрировать. Поэтому уже в начале 1933г. Культурбунд начал терять музыкантов, которых некому было заменить: Кройтер отправился в США, родившийся в Венгрии Ödön Partos возвратился туда; в 1934г. Таубе перебрался в Палестину. Певица Беатрисе Фройденталь в 1936г. эмигрировала из Гамбурга в Америку, а годом позже гамбургский главный дирижер Роберт Мюллер-Хартман искал убежище в Великобритании. До 1938г. профессионалы оставили Германию. Исключение составил оперный певец Вильгельм Гутман, умерший на сцене в начале 1941г. Педагог и музыкальный критик Людвиг Миш в 1936г. пытался организовать музыкальную школу для новичков, но из-за высокой эмиграции это не удалось. Сам Миш обучал группу учеников в еврейской школе Берлина. Испытывая недостаток кадров, лидеры Культурбунда стремились нанять зарубежных еврейских звезд.

Фаворитом здесь был бас Александр Кипнис из берлинской оперы, хорошо известный и в Баварии, эмигрировавший в США в 1933г., но в ходе короткого турне по Европе в 1934г. вернувшийся в Берлин. В 1938г. он выступал в штутгартском Культурбунде. Живущая в Лондоне контральто Сабине Кальтер весной 1937г. дала концерт в Берлине, а затем зимой в Гамбурге. Она исполняла песни Мендельсона, Малера,

Дворжака и арии Генделя. Скрипач Карл Флеш также прибыл из Лондона в Берлин, где он когда-то жил. Флеш затребовал гонорар в 1200 марок и, поскольку германо-еврейская аудитория не смогла собрать таких денег, скрипач аннулировал приглашение, сказав типичную для подобных лиц фразу: «Время – деньги». К лету 1939г. такие визиты были уже затруднены. Каждый из них согласовывался с политическими службами министерства внутренних дел.

За исключением Берлина в начальные годы режима, функционеры еврейской Лиги, по их словам, с трудом собирали большие суммы. Однако вдобавок к жалованью своих артистов они субсидировали другие мероприятия, например, благотворительность нуждающимся евреям, включая безработных музыкантов и врачей. В Берлине Лига организовала оркестр из безработных бизнесменов, обучавшихся игре на инструментах в качестве *хобби*. Ею также была открыта студия молодых еврейских композиторов. При этом еврейские функционеры не считали, что существует особая еврейская музыка. Примечательно, что первый концерт берлинского Культурбунда в октябре 1933г. включал сочинения Генделя, Моцарта и Чайковского. Из 39 оркестровых пьес и ораторий, исполнявшихся берлинской Лигой в феврале 1938г., 19 композиций были написаны евреями. Подобное положение сохранялось и в других округах Германии.

Практиковавшие самоцензуру еврейские музыканты отказывались исполнять сочинения Вагнера, Вебера и Рихарда Штрауса, находя их собственностью Германии. В 1936г., после начала действия расовых законов, было запрещено исполнение Бетховена евреями. Однако в мае 1937г. Хинкель отчитывал еврейских руководителей за исполнение Бетховена и Моцарта. В 1938г. этим отклонениям от закона был положен конец. В последние несколько месяцев существования еврейской Лиги /до сентября 1941г./ исполнение ею *всех германских композиторов* было запрещено.

Представление работ еврейских композиторов также имело особенности. Сочинения Арнольда Шенберга были непопулярны среди еврейской аудитории /!/, справедливо считавшей их недостаточно солидными в сравнении с работами еврейских композиторов прошлого. Зато часто исполнялась музыка менее известных по международным стандартам, но более самостоятельных композиторов: Макса Ковальски, Гейгер-Кульмана, Л.Ротенберга, Г.Гольдшлага, Эдварда Моритца и Генриха Шалита. В октябре 1938г. в Германии была исполнена опера на еврейский сюжет «Набукко» Верди. Ситуация была запутанной. Еврейские и другие негерманские произведения уже пробивались с тру-

дом. Цикл Малера «Песни странствующих подмастерий» был запрещен новым цензором центральной службы Хинкеля. Известный музыкальный издатель Вилли Штрекер не разрешил берлинскому Культурбунду поставить «Историю солдата» И.Стравинского. Издатель сказал Стравинскому: «Если вы разрешите еврейскому Культурбунду исполнить оперу, ваши враги назовут вас и ваше искусство еврейским, испортив всё, что мы сумели сделать для вас». Штрекер обвинил евреев в том, что они хотели выручить за эту постановку больше, чем она требовала /характерно это постоянное вплетение корыстных мотивов в их художественную работу/.

В течение нескольких лет сокращалась еврейская аудитория и даже пассивное членство в Культурбунде. В связи с этим снижалась активность киноиндустрии. В больших городах давались сольные концерты или дебютировали струнные квартеты, но не более того. Симптомом общего упадка стало сокращение музыкальных отделов Культурбунда. Обострилась хроническая нехватка исполнителей на духовых инструментах, и обнаружился переизбыток струнных групп и солистов, особенно в оркестрах Гамбурга и Мюнхена. К июню 1939г. берлинская еврейская опера была расформирована, хотя сокращенный оперный хор, переименованный в камерный, продолжал исполнять Мендельсона, Монтеверди, а также восточноеврейские и древнеиудейские псалмы и гимны. В июле 1941г. остатки берлинского оркестра и певцов собрались в последний раз на празднование годовщины Верди. Наконец, 11.09.1941г. Еврейский Культурбунд был распущен. С 19.09. все еврей в Рейхе должны были носить Звезды Давида, а в октябре была запрещена дальнейшая эмиграция. Началась депортация евреев на Восток, за пределы Третьего Рейха.

Те, кто пишут о дальнейшем «скорбном пути евреев», жалуются на «нехватку материалов» в подтверждение «холокоста». Однако эта «нехватка» компенсируется огромным переизбытком «материалов» об ужасах, постигших еврейский народ. Один из распространителей слухов, еврейский педагог и композитор Эрих Катц в 1933г. был уволен из Фрайбургской консерватории. Он жаловался Орфффу, что страны, в том числе Швейцария «не желают принимать людей без денег... Остается веревка». Ему всё же предложили временную работу в Швейцарии, но он вернулся в Германию. Согласно биографу Катца, во второй половине 1938г. его отправили *на несколько месяцев* в концлагерь. В следующем году он эмигрировал в Англию, а в 1943г. перебрался в США и в 50-е годы комфортабельно обосновался в Санта Барбаре.

Эпизоды с арестом известных еврейских музыкантов никогда не заканчивались трагически. Хормейстер из Штутгарта Карл Адлер был арестован в ноябре 1938г., но через неделю освобожден. Он эмигрировал в Нью-Йорк, начав там новую карьеру. Временно заключали в тюрьму франкфуртского тенора Германа Шрамма и венского скрипача Йозефа Герингера. Молодую берлинскую пианистку Эдит Краус отправили в лагерь временного содержания Терезиенштадт, откуда она вернулась в Прагу – место своего рождения. В прессе появлялись сообщения о самоубийстве некоторых известных еврейских музыкантов: композитора Густава Брехера /р.1879/ с женой в 1940г. в Бельгии и ведущего инструменталиста оркестра мюнхенского Культурбунда Йозефа Ленгсфельда /также с женой/.

Сообщались неподтвержденные документами факты о смерти в лагерях ряда еврейских музыкантов: основателя берлинского Культурбунда Курта Зингера в конце 1944г., певицы Терезы Ротауер, певца франкфуртской оперы Рихарда Брайтенфельда, композиторов Г.В.Давида и Э.Шульхоффа, венского скрипача В.Робичека, гамбургского пианиста Р.Гольдшмидта, австрийского композитора Виктора Ульмана; баритона, кантора еврейской конгрегации в Амстердаме Э.Вексельмана, капельмейстера из Штеттина А.Кропфа, контральто из Франкфурта Магды Шпигель, композитора Й. Симона, певиц А.М.Розе и Фани Фенелон. Все перечисленные музыканты малоизвестны, и данные об их судьбе не поддаются проверке.

Большинство еврейских музыкантов, имевших деньги и спонсоров в странах, где они хотели жить, бежали из Рейха. Три страны могли принять их: США – каждого второго, Англия – каждого десятого, Палестина и того меньше. Инструменталисты и дирижеры, способные обходиться без подробного знания языка, имели больше шансов. Композиторам приходилось труднее, и хуже всего – педагогам, музыковедам и критикам, зависящим от знания языка. Англия была малодоступна из-за экономической депрессии и безработицы, к тому же среди ее населения рос антисемитизм, что восхищало Геббельса, писавшего об этом в своем дневнике. Гамбургское сопрано Сабине Кальтер дала лишь двадцать концертов в Лондонской королевской опере не только из-за антисемитизма, но вследствие конкуренции с такими певицами, как шведки Керстин Торборг и Карин Бранцель.

В Англии осели: ученик Шенберга дирижер Эрвин Штейн; бывший концертмейстер Берлинской филармонии, скрипач Николай Граудан и музыкант из Венской государственной оперы Арнольд Розе. Англия получила также двух довольно известных музыкантов. – Эгона

Велестца и Бертольда Гольдшмидта. Велесц учился у Шенберга и во время аншлюса был вице-президентом австрийской Лиги композиторов и профессором в Вене. Автор нескольких заурядных симфоний и сочинений для балета, он преподавал историю византийской музыки в Оксфорде. Перебравшийся в Англию бывший руководитель оркестра безработных еврейских музыкантов в берлинском Кампфбунде Гольдшмидт, не получив разрешения на музыкальную работу, скрытно давал уроки. В 1944г. он был нанят Би-Би-Си для антигерманской пропаганды /!/. В начале 90-х годов к нему неожиданно пришла известность, как композитору, и он стал любимцем прессы.

После 1933г. британский мандат на Палестину привел к наплыву туда еврейских иммигрантов. Это вызвало трения с арабскими музыкантами, обучавшимися в свое время на Западе. Поэтому Британия ввела строгие ограничения на иммиграцию. У еврейских поселенцев в Палестине осталось мало шансов найти работу. После 1938г. британские правила были настолько строгими, что один из трех оставшихся еврейских иммигрантов был вынужден тайно работать на свой риск. Эти меры не затрагивали *ранних* мигрантов. Например, К.Саломон из Гейдельберга летом 1933г. нашел работу музыкального педагога в университете Иерусалима. Он писал в Германию о столкновении культур, когда английские преподаватели пытались обучать арабских студентов многоголосной гармонии. Мюнхенский еврей Пауль Франкенбургер, изучавший фортепиано, скрипку и композицию, приобрел авторитет в Израиле как «отец» модернистских композиций. Эмигрировав из Европы в 1933г. в 35 лет и переименовавшись в Пауля Бен-Хаима, он преподавал композицию в консерватории Тель-Авива. Музыканты, подобные Саломону, Х.Якоби и Й.Талю, эмигрировавшие в 1934г., получили несоизмеримую с их собственными музыкальными заслугами огромную рекламу, как основатели Палестинского симфонического оркестра, которым в 1936 и 1938гг. дирижировал Тосканини.

В этой группе выделялся композитор Стефан Вольпе, приверженец 12-ти тоновой музыки, в свое время недолго обучавшийся в Вене у Антона Веберна. Он был сторонником коммунизма и занимал антибуржуазную позицию. Его антисионизм был продуктом внутреннего размежевания внутри еврейства, часть которого пропагандировала свое укоренение в странах проживания, будь то Европа, Америка или Россия. В 1933г. Вольпе оставил Австрию и перебрался на свою духовную родину – в Москву, но стремление к формальной музыке в духе Веберна оказалось сильнее коммунистических симпатий. Он прибыл в Палестину в 1934г., и хотя его серийные композиции нашли там мало от-



клика, на Вольпе повлиял фольклор сефардов, на который он натолкнулся в кибуцах и вводил эти материалы в свои палестинские работы. Этот эксперимент подправил его марксистское сознание, но не избавил от трудностей в Иерусалиме. В 1938г. Вольпе обосновался в США, работал при случае в музыкальных школах Нью-Йорка и пытался заниматься с джазовыми музыкантами, такими как кларнетист Тони Скотт.

Лишь немногие германские или австрийские артисты отправились в Россию, и еще меньше их осталось там. Самым плодовитым из австрийских евреев был Фриц Штидри, сотрудничавший с Куртом Вайлем в последние годы Веймарской республики. В 1933-38гг. он дирижировал оркестрами в Ленинграде и Москве, но затем перебрался в Нью-Йорк. Композитор из Берлина Лотте Шлезингер в 1937-38гг., перед отъездом в Массачусетс преподавала в Кракове, Киеве и Москве. Польский еврей, дирижер Пауль Клески также работал в Кракове и, наконец, оказался в Ливерпуле. Очевидно, все эти случаи были следствием левых политических взглядов. – Так это обосновывалось нееврейской актрисой и певицей **Каролой Нейер** /Neher/, которая тесно сотрудничала с К.Вайлем и была женой дирижера, социалиста, **Германа Шерхена**. Но кроме этого подозрительного мотива, подобные персоны знали, что на Востоке их ждет рынок, который можно эксплуатировать. Некоторые из этих музыкантов оказались затронуты сталинскими чистками /сама Нейер, непреклонный коммунист Бруно Шмитцдорф и Соломон Катценелленбоген/.

По одному из подсчетов, за 1933-45гг. из Германии и Австрии эмигрировало в США 465 музыкантов, большинство из них евреи. В 1930-х и в 1940-х годах Америка была не самой любезной страной для их приема. Среди эмигрантов с севера, востока и юга Европы евреи не пользовались благосклонностью принимающей стороны. Мнение властных кругов США выразил конгрессмен Д.М.Тинхер в характерных выражениях: «Wops» /презрительная кличка выходцев из Южной Европы, особенно итальянцев/, «Kikes» /презрительное – евреи/ и «Hunkies» /«варвары», немцы/. Несмотря на некоторое повышение квоты для еврейских иммигрантов, Великая депрессия затруднила их прием, по-разному в различных штатах. К 1937г. иммиграционные законы начали смягчаться, но к этому времени списки на приглашение немецких и австрийских евреев у американских консулов уже были заполнены, так что предстояли многие годы ожидания. После «Хрустальной ночи» 1938г. многим евреям был разрешен въезд в страну, как показывает статистика 1939-40гг.

*Но с началом Второй мировой войны, вырос международный антисемитизм, как реакция на яростную еврейскую пропаганду всеобщей войны против Германии. Население Соединенных Штатов в особенной степени одобряло политику изоляционизма, не желая быть втянутым в расчеты политиканов, намеренных нажиться на мировой войне.*

Арнольд Шенберг в свои 60 лет /1934г./ был особенно едок в критике сложившегося положения. Живя в комфортных условиях в Калифорнии, он жаловался на поощрение Америкой требований своих музыкальных агентств, не считавшихся с просьбами о приеме все новых еврейских профессионалов. Шенберг поносил видного дирижера Сергея Кусевицкого, назвал «консерваторами» музыкантов симфонического оркестра Западного берега США и твердил о «некомпетентности, невежестве и трусости», будто бы царивших в Америке. Временами еврейские музыканты сомневались в искренности их американских коллег, говоривших о своем неприятии фашизма в Европе. К примеру, богачка Э.С.Кулидж, основательница фестиваля камерной музыки в Беркшире /1918г./, выражая симпатии к Шенбергу и Эрнсту Тоху, в то же время учредила премию за оригинальные камерные работы композиторам национал-социалистической Германии. Сообщение об этом было направлено ею в Музыкальную палату Рейха. Позднее, во время войны такого же знака внимания с ее стороны удостоились композиторы фашистской Италии.

Еврейские музыканты разными путями пытались приспособиться к изменчивой ситуации. Артур Шнабель, после 1936г. переезжавший из одной европейской страны в другую, не сумел поддержать репутацию одного из крупных пианистов своего времени. Он умер в 1951г. в Швейцарии. Сравнительно молодой пианист Э.И. Кан /Kahn/ после потери собственности в Германии, переезда в Париж и временного интернирования в лагерь Виши в 1941г. в Нью-Йорке стал соучредителем Трио Альбенери. Его композиции сегодня совершенно забыты, а авторитетный нью-йоркский «Большой словарь музыки и музыкантов» /1980г./ не счел нужным упомянуть об этом пианисте. Штутгартец Карл Адлер удовольствовался местом педагога в еврейском Иешива-университете Нью-Йорка. Американские синагоги поддерживали бывших канторов и руководителей берлинских хоров М.Леандовски и О.Гутмана.

Шенберг осенью 1933г. подписал контракт с частной консерваторией в Бостоне, которая содействовала переезду его новой семьи из Франции. В 1935г. он начал обучать композиции студентов универси-

тета Южной Калифорнии, а через год стал там профессором. Живя в прекрасном доме в пригороде Brentwood /Калифорния/, Шенберг, однако, выражал недовольство. У него не оставалось времени для своих композиций. Иногда его работы исполнялись, но это были легкие, не серийные сочинения, как это случилось 16.03. 1934г., когда он дирижировал своим опусом «Пелеас и Мелисанда» /1903г./ с Бостонским симфоническим оркестром.

Но «эпохальной» 12-ти тоновой системой Арнольда Шенберга пренебрегали в Америке, где заимствованная из Европы музыкальная культура еще не довольствовалась трюкачествами разного рода. Шенберг страдал от того, что музыкальный истеблишмент США не признавал его «отцом» современной музыки. Полное отсутствие интереса к серийной музыке выказывали в Америке дирижеры Вальтер и Клемперер, которые изредка исполняли его ранние работы, такие как «Просветленная ночь». В конце 1935г. он приходил в бешенство от провала своего плана провести «фестиваль Шенберга» в Нью-Йорке и удивлялся отсутствию своего имени в публикациях Американского общества композиторов, вновь упрекая в невежестве композиторов, исполнителей и публицистов столицы.

Хотя в конце жизни Шенберг получил признание и был достаточно обеспечен, получая около 5 тыс. долларов в год /больше, чем многие полные профессора/, он сетовал на то, что в Берлинской академии искусств жалование было выше. Получая от обучающихся студентов до 30 долларов за урок, Шенберг отправлял деньги сыну в Европу, ездил на дорогом автомобиле и выставлял дома богатый стол для друзей. Однако его жадности не было предела. В 1935г., когда киностудия «Метро Голдвин Майер» предложила Шенбергу написать сценарий для фильма «Добрая земля», он запросил 50 тыс. долларов, и студия в ужасе отшатнулась от него. Позднее он требовал за подобные услуги еще большую сумму. По выходе в отставку в 1944г. и до смерти в 1951г. Шенберг получал скромную пенсию и подумывал отправиться в Новую Зеландию делать деньги. Его еврейскими друзьями были писатель Верфель с женой и композитор Гершвин. Перед ним заискивал слащавый «интеллектуал» Т.Манн, супруга которого с отвращением описывала Шенберга как «тиранического человека». Двоих маленьких детей композитора от второго брака сам Манн в 1943г. назвал «капризными и резкими».

Вместе с Шенбергом писатель обсуждал проблемы евреев, к которым испытывал стойкую симпатию. В согласованных с Манном статьях о евреях композитор выказывал такие еврейско-экстремистские

взгляды, что один из либеральных новеллистов обвинял его в «склонности к фашистскому терроризму». Шенберг мечтал создать военизированную еврейскую политическую партию, утверждая, что евреи должны сконцентрироваться на своей этнической почве, возвратившись к иудаизму. Он считал, что евреи были наказаны богом за то, что оставили его. «Евреи вновь должны научиться ненавидеть и преследовать врага до последней капли крови», – восклицал герой незаконченной оперы Шенберга «Моисей и Аарон» /1930-32гг./. В начале 1937г. он делал наброски к «еврейской симфонии», которая также не появилась на свет из-за творческого бессилия этого музыканта, грандиозные планы которого намного превышали его возможности. Музыкальным дополнением к «Программе из четырех пунктов для евреев» Шенберга стало сочинение для декламаторов, хора и оркестра «Kol Nidre» /древнееврейская молитва, говорящая о раскаянии евреев во всех принятых ими обетах, запретах и клятвах, 1938г./, воплотившая его веру в то, что еврейская литургическая музыка должна быть модернизирована. Это сочинение также не имело заметных художественных достоинств и не вызвало интереса у нееврейских профессионалов.

Еврейский дирижер Отто Клемперер /1885-1973/, неоднократно с успехом выступавший в СССР в 20-30-х годах, лишившись конфискованного национал-социалистами большого капитала, в 1933г. прибыл в Лос-Анжелес и также имел проблемы в США. Со временем он принял руководство местным филармоническим оркестром. Клемперер был поклонником Шенберга, несколько лет дирижировал его работами раннего тонального периода и добился того, что Шенбергу предоставили работу на музыкальном факультете UCLA /университета Калифорнии, Лос-Анжелес/. Сам дирижер давал концерты главным образом на западном побережье США, редко в Нью-Йорке и ездил в туры по Европе. Клемперер реорганизовал Питтсбургский симфонический оркестр, исполняя с ним работы Шенберга и Тоба. Острая психическая болезнь положила конец его регулярной работе в филармонии Лос-Анжелеса. В 1939г. дирижеру удалили опухоль мозга, два года спустя он вновь лежал дома с диагнозом маниакально-депрессивный психоз. В полиции его описали директору UCLA как «опасного и безумного».

После войны Клемперер дирижировал оркестрами Будапештской оперы /1947-50гг./, гастролировал с различными европейскими оркестрами, а с 1959г. до конца жизни работал с лондонским оркестром «Филармония», созданным известным продюсером В.Легге, исполняя произведения немецких классиков, особенно Бетховена и Брамса. Малер также был его любимым композитором. Несмотря на то, что Клемпере-

ру многие годы приходилось дирижировать сидя, ему был обеспечен триумфальный прием в Европе. Восторженно принявший образование Израиля, дирижер в начале 50-х годов пожелал выступить с Израильским симфоническим оркестром, но не получил разрешения, так как еще в 1919г. принял христианство.

Другой эмигрант Бруно Вальтер /1876-1962/ по профессиональным причинам имел гораздо больший успех в США, чем Клемперер или Шенберг. Он был знаком с американскими обычаями и культурой и, подобно своему другу Тосканини, уважал достижения Америки. В 1894-96гг. Вальтер занимал пост концертмейстера и дирижера в Гамбургской опере, где подружился с Густавом Малером. Следующие два года он работал в оперных театрах Бреслау и Пресбурга. В 1898г. дирижер принял христианство и получил место первого капельмейстера Рижской оперы, где работал до 1900г. Затем до 1912г. он дирижировал в Венской придворной опере, приняв в 1910г. австрийское гражданство. В 1909-13гг. Вальтер гастролировал в Лондоне, Риме и Москве. С 1912 по 22г. он занимал пост главного дирижера Мюнхена, став преемником Феликса Мотля. В 1920г. Вальтер стал первым именитым дирижером, посетившим с гастролями Советскую Россию. Он также гастролировал в европейских странах и в Америке.

С 1925г. Бруно Вальтер возглавлял Городскую оперу в Берлине, но через четыре года оставил германскую столицу из-за преследований национал-социалистов. В 1929-33г. он руководил оркестром Гевандхауз в Лейпциге, покинув его после прихода Гитлера к власти. С 1932г. три сезона подряд Вальтер был договорным партнером Тосканини в Нью-Йоркском симфоническом оркестре, получая за каждый концерт по 1000 долларов /!/ при 40 концертах в сезон. Для этого контракта он пригласил трех известных беженцев из Германии: скрипача Б.Губермана, виолончелиста Э.Фойермана и пианиста Шнабеля. После выдворения дирижера из Германии несколько европейских стран приглашали его на постоянную работу. В 1936-38гг. Вальтер возглавлял Венскую государственную оперу. Выказывая политическую наивность, он рассчитывал, что его друг канцлер Шушниг сумеет сохранить твердый контроль над австрийским обществом, исключив проявления антисемитизма. Вальтер, подобно Шенбергу, открыто выражал симпатии к диктатуре, как средству контролировать народ. Он с готовностью концертировал в Италии, которая до 1938г. лояльно относилась к евреям.

После аншлюса Австрии Вальтер нашел прибежище во Франции, став французским гражданином. После начала Второй мировой войны он переселился в США, работая там с крупнейшими американскими

оркестрами. После окончания войны дирижер не вернулся в Германию, приняв в 1946г. американское гражданство. Последний концерт Бруно Вальтера состоялся 01.11.1960г. На протяжении всей карьеры дирижер исполнял множество классических произведений немецких, французских, русских композиторов, работ Малера и современных композиторов разного направления, но не проявлял интереса к головоломным экспериментам, вроде атональной музыки. Благодаря особенной мягкости стиля Бруно Вальтер с вдохновением дирижировал сочинениями Моцарта и тех композиторов, которые вписывались в эту манеру. Произведения Бетховена и Вагнера в его исполнении были лишены подлинной глубины и мощи.

Курт Вайль /1900-1950/ родился в семье главного кантора синагоги в Дессау. Его ранние работы сочинены под влиянием Хумпердинка и Стравинского. В середине 1920-х годов Вайль сознательно упростил свой музыкальный язык, введя в него популярные мотивы, в том числе элементы джаза. В содружестве с драматургом Г.Кайзером он создал кантату и две оперы. В конце 1920-х годов Вайль познакомился с драматургом Б.Брехтом, что привело к их длительному сотрудничеству. По сочинениям Брехта композитор написал «Берлинский реквием» /1928/, оперы «Трехгрошовая опера» /1928/, «Возвышение и падение города Махагони» /1929/ и «Счастливый конец» /1929/, балет с пением «Семь смертных грехов». Этим завершился период его работы в серьезном жанре, подарившей миру кощунственные творения извращенного ума. В 1933г. Вайль эмигрировал из Германии в Париж, а в 1935г. в США, вновь женившись на австрийской актрисе Лотте Ленья. Там он быстро адаптировался, зная, как добиться успеха, активно работая в жанре музыкального театра и мюзикла. Но перед этим он дебютировал в Нью-Йорке библейской драмой «Путь обета» по либретто Ф.Верфеля, представившей его в новом образе поклонника ветхозаветных сюжетов. Текст драмы оказался неуклюже громоздким и ее постановка в Нью-Йорке в 1937г. провалилась с большими финансовыми потерями.

Попытка Вайля заинтересовать Филадельфийский оркестр Леопольда Стоковского одной из своих опер не имела успеха. – Знаменитый дирижер по-достоинству оценил низкие музыкальные качества этого сочинения. В 1943г. Вайлю не удалось заинтересовать своим творчеством и популярную актрису Марлен Дитрих. За американский период жизни Вайль написал десять мюзиклов, вставших в ряд с мюзиклами других еврейских композиторов – Дж.Гершвина и И.Берлина. Еще в 1937г. он получил 10 тыс. долларов от кинокомпании «Парамо-

унт» за партитуру одного из фильмов. За право на экранизацию двух его мюзиклов – «Леди в неведении» /1941/ и «Прикосновение Венеры» /1943/ он заработал соответственно 40 тыс. и 100 тыс. долларов. Вайль восхищался тем, как легко получить высокий доход «в этой прекрасной стране», если не отягощать американцев серьезным творчеством.

Увлеченный сионистской идеей, /тут уже было не до кощунства!/, Вайль сочинил в 1948г. музыку для театрального зрелища по драме Б.Хехта «Рождение флага», поставленной в ознаменование рождения государства Израиль. Он стал предтечей музыкальной полистилистки, которая попросту означала смешение жанров, и оказал большое влияние на развитие современного музыкального театра с его замысловатыми и в целом тупиковыми течениями.

Драму многих музыкальных изгнанников отразила судьба Эрнста Тоха /1887-1964/. Уроженец Вены, он преподавал после Первой мировой войны в консерватории Мангейма. Получив в 1921г. степень доктора, Тох жил в Берлине и с 1929 по 33г. преподавал там пианино и композицию. Он считался многообещающим композитором, оставаясь приверженцем тональной музыки романтического свойства. Его камерные произведения с успехом исполнялись на фестивалях новой музыки во Франкфурте и Праге. В 1935-36гг. Тох читал лекции по музыкальной эстетике в Новой школе социальных исследований Нью-Йорка, а с 1939 по 41г. давал уроки композиции в Университете Южной Калифорнии. В Америке он писал музыку для кинофильмов, негодуя на «интеллектуальную пустоту» вокруг и рассматривая себя как артистическую проститутку. «Вы потеряли старый дом и не приобрели новый, прежде чем эмигрировать», – сокрушался Тох.

Эрнст Тох был, несомненно, более талантливым композитором, чем претенциозный Шенберг, который однажды ушел с концерта Тоха в Нью-Йорке, возмущенный повышенным вниманием, оказанным этому композитору сравнительно с работами самого Шенберга, неспособного сочинять даже музыку для кино. В Америке Эрнст Тох вел жизнь затворника. Незадолго перед смертью он сказал музыковеду Н.Слонимскому «Я самый забытый композитор XX века». Им написаны три оперы, кантаты и пять симфоний.

## **Высланные нееврейские музыканты**

Хотя у музыкантов-неевреев не было строгой мотивации эмигрировать из национал-социалистической Германии, немногие из них всё же покинули Рейх. Прусская оперная певица **Лотте Леманн**

/Lehmann, 1888-1976/ после ссоры с Германом Герингом оставила Германию в 1933г. Обосновавшись в Америке вместе с мужем – еврейским банкиром, она пела в Метрополитен Опере, а затем в Южной Калифорнии. Там Леманн вошла в кружок Томаса Манна, собиравшего вокруг себя недовольных и неудачников из Европы. Убегая с «тонущего корабля», известный дирижер **Карл Шурихт** /1880-1967/ 4), исполнитель произведений Бетховена, Моцарта, Брукнера и Малера, в 1944г. уехал в Швейцарию. Более десяти лет он служил Рейху, но женитьба на еврейке подорвала его карьеру. Фаготист Венской государственной оперы **Хуго Буркхаузер** с помощью Тосканини перебрался в Америку.

Ведущий музыкальный критик модернистского направления **Ганс Хайнц Штукеншмидт** подвергся бурной атаке музыковеда Фрица Штеге и был исключен из Палаты культуры Рейха. В 1937г. Штукеншмидт нашел работу в Праге, но в 1940г. его застала там немецкая оккупация, и он продолжил работу музыкального критика в также оккупированной немцами Румынии. Здесь этот критик втянулся в русло германской пропаганды, но иногда позволял себе негромкую оппозицию. Командированный в Вермахт, Штукеншмидт после войны был отправлен американцами в заключение.

Оставил Германию один из самых известных нееврейских дирижеров Фриц Буш /1890-1951/. Он родился в семье скрипичного мастера, на редкость богатой музыкальными талантами. Его братьями были – скрипач и композитор Адольф Буш, виолончелист Герман, пианист и композитор Генрих, актер Вилли Буш. Фриц Буш учился в Кёльне у дирижера Ф.Штайнбаха /1855-1916/, с 1909г. служил капельмейстером в Риге, а затем в небольших немецких городах. С 1912 по 1918 г. он возглавлял оперный театр в Аахене, а до 1922г. работал капельмейстером в Штутгарте. Затем Ф.Буш до 1933г. занимал пост музыкального руководителя оперы Земпера в Дрездене /Земпер – архитектор первой половины XIX в./, где под его управлением прошли премьеры опер Рихарда Штрауса «Интермеццо» и «Елена Египетская».

Восторженный участник Первой мировой войны, исповедовавший политические взгляды правого центра, Фриц Буш стоял в оппозиции к национал-социалистическому государству, как раньше – к Веймарской республике. В марте 1933г. после нескольких стычек с национал-социалистами дирижер покинул Германию, поселившись в Англии. Члены семейства Бушей постоянно покровительствовали евреям или состояли с ними в родстве. Его брат Адольф – видный скрипач – был женат на еврейке, предоставил в 1926г. свой дом в Базеле еврейскому пианисту Р.Серкину и после 1933г. открыто критиковал нацио-



нал-социалистическое государство. Самого Фрица Буша нацисты обвинили в покровительстве еврейским друзьям и в чрезмерных доходах при продолжительных перерывах в работе. Эти обвинения были подтверждены документами с указанием на то, что привилегии, гарантированные дирижеру в годы Веймарской республики, утратили силу.

Высылка Буша из Германии вызвала недовольство Рихарда Штрауса, планировавшего провести в Дрездене в конце лета премьеру своей оперы «Арабески» с участием Фрица Буша /его заменил Клеменс Краусс/. Оперный коллектив в письме удостоверил Музыкальную палату, что «с творческой точки зрения Ф.Буш не был достаточно одарен». Письмо подписало большинство музыкантов и певцов, колоратурное сопрано **Эрна Бергер** дала устное согласие, так как ее не было в городе. Известный музыкальный писатель **Густав Боссе** утверждал, что Буш старался уклониться от систематической оперной работы ради постоянных концертов в Берлине и сожалел, что артист масштаба Ф.Буша «позорил свою манеру».

Однако Герман Геринг под влиянием своей жены, певицы **Эммы Зоннеманн**, дружившей с Фрицем Бушем, и музыкального руководителя Титъена, был заинтересован в привлечении дирижера в Берлин. 07.03.1933г. Геринг разговаривал с Гитлером, признавшим, что после Фуртвенглера и Краусса Ф.Буш, вероятно, был лучшим германским дирижером. Геринг надеялся видеть Буша директором находившейся под его патронажем Прусской государственной оперы. Но любимый дирижер Фюрера Фуртвенглер заручился его поддержкой и сам возглавил Оперу. Взамен Бушу предложили руководить музыкальным фестивалем вместо привередливого Тосканини. Но это не согласовывалось с планами Буша, который предпринял длительный тур по Аргентине, спонсируемый национал-социалистами /!/. – Музыкальные истории гадают, знал ли об этом сам дирижер.

Архивные документы подтверждают, что после возвращения из Южной Америке Фриц Буш надеялся занять обещанный ему пост в Берлине, но, когда этого не случилось, он удовольствовался зарубежными предложениями. В 1936г. дирижер с помощью Т.Манна получил аргентинские документы. В 1941г. Буш временно замещал Эриха Кляйбера в должности дирижера Театра Колон в Буэнос-Айресе. До начала Второй мировой войны его несколько раз приглашали дирижировать в Рейхе, но он отвергал приглашения. После эмиграции из Германии Фриц Буш совмещал руководство несколькими коллективами: в 1937-40гг. – Стокгольмским филармоническим оркестром, в 1937-51гг. – Датским национальным симфоническим оркестром, а в 1945-50гг.

был художественным руководителем Метрополитен Оперы в Нью-Йорке. В феврале 1951г. Буш впервые после войны побывал в Германии, но смерть 14.09. этого года нарушила его планы работы в театрах Германии и Австрии.

Австрийский дирижер Эрих Кляйбер /1890-1956/ получил образование в Вене, обучаясь игре на скрипке. В 1908г. он уехал в Прагу, изучал философию и историю искусств в Пражском университете, одновременно учась в консерватории. Кляйбер начал сочинять музыку и в 1911г. получил премию за свою симфоническую поэму. Тогда же он переехал в Дармштадт, где семь лет руководил оперным театром. Затем он работал в нескольких городах Германии, а в 1923г. дебютировал в Берлинской государственной опере постановкой «Фиделио» Бетховена. Через три дня дирижера пригласили на пост музыкального руководителя этой Оперы.

Эрих Кляйбер был сторонником модернизма, с увлечением дирижировал работами новых композиторов, подобных Хиндемиту, был демократически настроен и не разделял антисемитскую политику национал-социалистов. В 1925г. Кляйбер дирижировал премьерой оперы Альбан Берга «Воцек» и повторил ее в 1932г. В 1930г. он исполнял оперу французского еврея Дариуса Мийо «Христофор Колумб», вызвав возмущение национал-социалистов. В отличие от белокурого импозантного вестфальца Фрица Буша, невысокий Кляйбер имел непривлекательную внешность. В 1933г. его ошибочно принимали за еврея, и любовь к Германии не могла удержать дирижера от эмиграции.

Повод представился на премьере сочинения Альбана Берга. Этот нееврей-австриец нашел место в нацистском перечне так называемой Второй венской школы Шенберга. Это был очередной финансовый удар по Бергу, после того как влиятельная австрийская культурная бюрократия во главе с Бруно Вальтером игнорировала его авангардистские работы. Постоянно отстаивая свою расовую чистоту, Берг умолял Кляйбера дирижировать своей новой оперой «Лулу» с собственным либретто, которое базировалось на двух модернистских работах Франца Ведекинда. Фабула оперы включала роковую женщину, сексуально озабоченного врача, лесбиянку графиню и Джека Потрошителя. Так что национал-социалисты справедливо отнесли это нелепое творение к разряду дегенеративного искусства. Фуртвенглер отговаривал Кляйбера от этого рискованного предприятия. Но Титъен и Штраус симпатизировали Кляйберу, и с молчаливого согласия Германа Геринга 30.11.1934г. в Берлинской государственной опере были исполнены «Пять симфонических отрывков из «Лулу»». Эта пьеса была написана в

12-тоновом стиле и разделила мнения критиков. В ней не было эпатажа, неизбежно появившегося бы при зрительном исполнении, и даже некоторые национал-социалистически настроенные музыковеды выразили частичное одобрение Бергу. Так, **Альфред Бургартц** /Burgartz/ считавший, что музыке не хватало содержания, сказал о мелодической линии, что она «не выражает ничего, кроме нервного потрясения», но хвалил «утонченную музыкальную гармонию, мастерский подход к художественному стилю и инструментальную близость к высокому искусству». Через четыре дня после концерта Кляйбер отказался от поста в Прусской государственной опере, хотя по контракту его последние концерты должны были пройти в Берлине в начале января. Геринг и Титъен пытались отговорить дирижера, но он покинул Германию, а затем Европу, поселившись в Буэнос-Айресе.

Эрих Кляйбер известен как пропагандист современного оперного искусства. В берлинский период его репертуар включал сочинения Яначека, Берга и Мийо. Кляйбер также эффектно исполнял оперную классику – Моцарта, Бетховена, Рихарда Штрауса. Он много гастролировал за рубежом, в 1927г. посетил СССР, в 1930г. впервые выступил в Нью-Йорке, а в 1935г. – в Лондоне. Вернувшись после войны в Европу, Кляйбер связал карьеру с Лондонским филармоническим оркестром и в 1950-53гг. регулярно выступал в Ковент-Гардене. В 1951г. дирижер после долгого перерыва выступил в Берлине, поставив «Кавалера Розы» Р.Штрауса. От поста музыкального руководителя Берлинской оперы Кляйбер отказался, протестуя против разделения столицы на западную и восточную части.

История с австрийским композитором **Эрнстом Кшенеком** /1900-91/ носила особый характер. Он никогда не имел явных контактов с национал-социалистами. Его сенсационная опера «Джонни наигрывает» /1925, в 1927-30 ставилась в СССР/ была для нацистов примером «дегенеративного искусства», представленного в дюссельдорфской экспозиции 1938г. Одно время его считали евреем или еврейским бастардом /лицом смешанной крови/, но потом выяснилось, что Кшенек был чистокровным арийцем. Однако его первая жена, с которой композитор развелся в 1929г., была еврейкой, дочерью Г.Малера /типичный случай влечения к этой нации оппортунистически настроенных артистов; как будто существует таинственная связь между отчаянным филосемтизмом и пристрастием к нетрадиционной музыке/. Между 1933 и 38 годами он не ездил в Германию, опасаясь преследований, но после аншлюса остался в Австрии.

Подобно Веберну и Бергу, Кшенек испытывал материальные трудности, так как его музыка исполнялась в Европе только за пределами Германии и Австрии. Но в Вене местные национал-социалисты тревожили композитора задолго до 1938г. Из-за их давления Кшенек не смог реализовать замысел 12-тоновой оперы «Карл V», которую он намеревался поставить вместе с Клеменсом Крауссом. Умерив музыкальную активность, композитор всё чаще обращался к написанию текстов и к 1934г. поставил свой общественный авторитет на службу канцлеру Дольфусу в надежде на католическую реставрацию и основанную на ней неокорпоративную государственную систему.

Эрнст Кшенек, как и Б.Вальтер, проявлял пристрастие к фашистской Италии, в которой его привлекал «способ обращения итальянского государства с современным искусством», – ссылаясь на успех здесь модернистской музыки. Вскоре Кшенек разочаровался в политических целях клерикального австрийского режима, убедившись, что в Австрии артисты его типа «оттесняются к стене и диффамируются, как в Третьем Рейхе». В 1936 ему стало ясно, что канцлер Шушниг не сможет долго отражать агрессивные устремления Германии, и он решил эмигрировать. В 1937г. Кшенек перебрался в Америку, которая в действительности не была для него желанным убежищем. Здесь в 1929г. провалился его «Джонни». Кроме того, на примере Шенберга стало ясно, что 12-тоновая музыка пользовалась в США плохой репутацией. Кшенек также испытывал отвращение к английскому языку и отказывался его изучать. Он ненавидел американские продукты, особенно апельсиновый сок, сигареты и виски. Но главное – неудовлетворительной была организация его туров по США. На пути из Нью-Йорка в Сан-Франциско Кшенек читал лекции об атональной музыке и играл свою новую сюиту для фортепиано по мотивам Шенберга. Энтузиазм любителей экзотической музыки, вроде супругов Манн, не уравновешивал вежливую холодность американской аудитории.

Эрнст Кшенек, однако, имел друзей в Америке: бывшего венского издателя Ганса Хайнсхаймера, живущего в Нью-Йорке; преподавателя в Принстоне Роджера Сессиона и Шенберга в Лос-Анджелесе. Они договаривались о будущих концертах композитора, знакомили радиослушателей с его творчеством и присматривали преподавательскую позицию для Кшенека. В феврале 1938г. композитор посетил Европу, но отклонил предложение остаться в Австрии и, дав несколько концертов в Голландии и Англии, в сентябре вернулся в Америку. Снова друзья трудились ради него. Хайнсхаймер и Кусевицкий организовали его вы-

ступление в «музыкальной столице» США Бостоне, но атональный концерт Кшенека для фортепиано не имел там успеха.

В сентябре 1939г. он преподавал в колледже Мичиганского университета, считая, что не студенты, а «так называемые эксперты» могут доставить ему беспокойство. Здесь Кшенек наткнулся на статью коллеги, утверждавшего, что 12-тоновая система дозволается сейчас в Америке только беженцам от фашизма, а Гитлер отправляет этих музыкантов в США, чтобы разложить американскую молодежь этой системой. Внушительная доля правды в этих доводах заключалась в том, что определенные круги давно добивались особых преимуществ для евреев и неевреев, объективно подрывающих привычный для Америки высокий статус классической музыки. Затем положение Кшенека улучшилось. Устав от нападок на него коллег по колледжу в 1942г., композитор принял руководство музыкальной программой в Хэймлинуниверситете Св.Павла, имея за спиной моральную поддержку известного дирижера Димитрия Метропулоса. В 1947г. в 47 лет Кшенек после тяжелой работы в колледже присоединился к своему другу Шенбергу и работал приглашенным лектором в Лос-Анжелесе. Переезд в Америку стал для Эрнста Кшенека тяжелой платой за отказ от собственного творчества, но это едва ли обеднило панораму мировой музыки, перетяжеленной модернистскими экспериментами.

В начале 1920-х годов модернизм Кшенека был поддержан дирижером **Германом Шерхеном** /1891-1966/, который всю жизнь занимался экспериментаторством, рассматривая свою роль артиста как вторичную. Как дирижер он был самоучкой, начав альтистом в одном из берлинских оркестров, а затем работал в Берлинской филармонии. В 1914г. в Риге Шерхен встал за дирижерский пульт. В Первую мировую войну он был в армии, попал в русский плен и находился в России в дни Октябрьской революции. Под глубоким впечатлением от увиденного Шерхен вернулся на родину в 1918г., где поначалу дирижировал рабочими хорами. Тогда в Берлине впервые звучали русские революционные песни в обработке и с немецкими текстами Шерхена, исполняющиеся и по сей день. – Так обнаружилась еще одна грань, связавшая антинациональный оппортунизм с бунтарством – типичное явление на левом фланге творческих работников.

Уже в эти первые годы сказывался пристальный интерес Шерхена к современному искусству. Он основал в Берлине Новое музыкальное общество, выпускал журнал «Мелос», посвященный проблемам современной музыки, преподавал в Высшей музыкальной школе, в 1923г. стал преемником Фуртвенглера во Франкфурте-на-Майне, а в 1928-

33гг. руководил оркестром в Кенигсберге. В 1933г. Шерхен эмигрировал в Швейцарию, где одно время возглавлял радио в Цюрихе. После войны он гастролировал по всему миру, руководил основанными им дирижерскими курсами и экспериментальной электроакустической студией в г.Гравезано, некоторое время возглавляя Венский симфонический оркестр. Среди десятков премьер под его управлением – все заметные работы авангардистов – Хиндемита, Шенберга, Руселя, Бартока, Берга, Онеггера, Дессау, Фортнера, Эгга, Ноно, Булеза, Падеревского, Мадерна... Шерхена справедливо упрекали в неразборчивости при выборе музыки, главным критерием которой он считал *современность*. Шерхен был одним из первых исполнителей на Западе произведений советских композиторов: Прокофьева, Шостаковича, Мясковского... За несколько дней до смерти дирижер провел в Бордо концерт новейшей французской и польской музыки.

Пристрастие к модернизму и общественные симпатии сделали Шерхена противником национал-социализма. Его личная история, составленная нацистами, отметила «ядовитое влияние» этого музыканта, как «любимца евреев и марксистов». Шерхен состоял членом жюри антифашистского Международного общества современной музыки. Личные качества музыканта были далеки от нормы. Он платил алименты нескольким женщинам и их детям и, по словам поэта Элиаса Канетти, постоянно наносил обиды своим друзьям.

Во времена Третьего Рейха Йемнитц отмечал растущее чувство эгоизма у Шерхена, а швейцарский композитор Генрих Зютермайстер в 1934г. намекал на политические мотивы, по которым Шерхен, казалось, отталкивал своих друзей. Его подозревали в *показном* социализме и антифашизме, продиктованном поисками удобного места в общественной жизни. В 1941г. Герман Шерхен поддерживал контакты с Фуртвенглером, действовавшим в роли посланца Геббельса, который предлагал дирижеру забыть прошлое и, возвратившись, занять соответствующую позицию в Рейхе. При этом был упомянут Гевандхауз в Лейпциге. Архивные документы доказывают, что Шерхен всерьез рассматривал это предложение, но по неизвестным причинам дело свернулось. Этот эпизод иллюстрирует не только драму изгнанников, но также описывает комбинацию обстоятельств, которая вполне могла привести нееврейских музыкантов к возвращению в Третий Рейх.

## Музыка в институтах Третьего Рейха

### Семья, школа и гитлеровская молодежь

С приходом к власти национал-социалистов государство занялось восстановлением и регулированием музыкальной практики в стандартных институтах, таких как школа, церковь и семья, которая рассматривалась как малая ячейка расово определяемой политики. Музыка считалась удобной формой связи между управлением и народом. Как обнаружил Геббельс, она обладала мощным пропагандистским потенциалом, который позволял контролировать коллективное настроение подданных. С помощью музыки можно было одеть важные националистические побуждения в изысканную форму для представления публике, и она могла служить средством для оформления различных посланий и лозунгов. Маршевые песни исполнялись в нацистских организациях, СС и Вермахте с особенной эффективностью в военное время, а светские кантаты того вида, который **Бруно Штюрмер** сумел взять в свои руки, использовались в различных национал-социалистических празднествах, включая специальные церемонии в дни рождения Фюрера.

Начиная с низшего эшелона коммунальной жизни, первоначальной общественной единицы – семьи, эффективным средством народного воспитания была домашняя музыка /Hausmusik/. Ее язык не был изобретен национал-социалистами, но никогда прежде не пытались политизировать ее в такой степени, как это происходило после 1933г. Небольшие произведения камерного типа, специально отобранные работы XVIII, но чаще XIX века исполнялись в домах разных слоев народа. Это было время, когда популяризировались творения композиторов Йоганна Непомука Гуммеля /1778-1837/ и Бетховена, дешевели и становились общедоступными музыкальные инструменты, а музыкальные издатели поставляли сочинения, которые покупала публика и изучала дома. Игра на собственном пианино одним из членов семьи, обычно юной дочерью, стало отличительным признаком среднего германского дома. Рихард Вагнер сказал когда-то: «Германия обладает исключительным правом создавать музыкантов».

**Ганс Поллак** в статье «Домашняя музыка как путь к музыкальной культуре» писал: «Домашняя музыка достигла высшего положения в конце XVIII – первой половине XIX века. Возможно, ни в какое время немецкий народ не был так восприимчив к музыке, не любил так

музыку, как в эти времена. Уютная теплота, счастливая радость, беззаботное мироощущение наполняли немецкий дом. Истинная причина разрушения домашней музыки лежит, прежде всего, в наступлении материалистического мироощущения, которое уже в 1850 году яростно констатировал Шопенгауэр, а Вильгельм Раабе в сочинении 1870г. с ужасающей ясностью отобразил эту картину. Но фундамент, на котором в течение столетий создавалось искусство, еще поддерживал свою конструкцию; концертная жизнь процветала, однако она утратила свою художественную силу. Концерты превратились в возбуждающее средство, в праздник тщеславия, в демонстрацию мод. Состояние домашней музыки сделало народ неспособным переживать серьезную музыку. В ее глубины опустошенное тело и дух не могли более погрузиться. Так создались сказки об отчуждении людей и сложности высокого искусства. Искушенным спекулянтам требовался эрзац: оперетта, которая из классицизма Штрауса и Зуппе очень быстро превратилась в отвратительный китч и закончилась созданием ревю-оперетты с ее уличными песенками и шлягерами, которые не только отравляли музыкальную душу народа, но своими текстами морально притупляли и опустошали народ».

Домашняя музыка пришла в упадок в конце XIX века из-за растущей общественной одержимости исполнением виртуозов в концертных залах. Этот процесс был ускорен ростом германского молодежного движения на переломе века. Молодые люди презирали буржуазное оборудование культуры – фортепиано, виолончель или флейту. Первая мировая война усилила эту тенденцию – военная пора не была подходящим временем для домашней музыки, и предубеждение против сочинений XIX века в 20-е годы следующего столетия охватило молодежные группы, препятствуя прежней идее домашней музыки с ее традиционной ориентацией на элитный класс. Целесообразность диктовала послевоенным промышленным структурам производство дешевых портативных музыкальных инструментов – звукозаписывающих устройств и гитар вместо пианино.

Лидеры молодежного республиканского движения утилизировали подобные инструменты, приспособивая элементы домашней музыки к внедомовой среде, и продолжили разрушение ее буржуазного символизма. Эти лидеры организовали в 1932г. первый «день немецкой музыки» с ударением на групповом и хоральном пении в сопровождении доступных портативных инструментов, идеально приспособленных для аккомпанирования общему пению вне дома. После прихода к власти национал-социалистические музыкальные функционеры под-



держали возникшую традицию ежегодного празднования «дня музыки», постепенно перемещая эту музыку обратно в дома. С 1940г. эти мероприятия включали специальные темы: в 1940г. это был Шуберт, в 1941 – Моцарт, в 1942 – Бах, а в 1943-44гг. – преобладали Макс Регер и Брамс.

Поддержка домашней музыки имела и социально-экономическую подоплеку – заинтересованность национал-социалистов в укреплении малого и среднего бизнеса. – Ко времени прихода Гитлера к власти инструментальное производство и музыкальные издательские фирмы находились в кризисе и нуждались в восстановлении, а музыканты и частные педагоги страдали от безработицы. Со времени реформ прусско-еврейского педагога Лео Кестенберга музыкальное воспитание финансировалось в рамках системы *общественных школ*. Поэтому неудивительно, что *национал-социалисты*, озабоченные судьбой множества музыкантов и педагогов, в большинстве принадлежавших к среднему классу, *восстанавливали частное музыкальное обучение*. Новое немецкое государство с помощью домашней музыки также стремилось противостоять модернизации, заимствованной из американской культуры, радио- и звукозаписывающая индустрия которой наводняла музыкальный рынок своей продукцией. В этой связи Кампфбунд Розенберга до начала войны критиковал технические нововведения. Однако Йозеф Геббельс понимал значение новых средств техники, новаторски используя их в системе национальной радиосети.

В домашнем исполнении исключалась «нежелательная музыка», к которой культурные функционеры относили «еврейскую музыку» и «отвратительный джаз». Кроме немецких классиков в домах исполнялись произведения современных композиторов, таких как **Бруно Штурмер** и **Эрнст Пеппинг** /1901-81/. По убеждению национал-социалистов, семья с ее домашней музыкой была архетипом дошкольного воспитания немецкого юношества перед и во время пребывания в Гитлерюгенде, СА, СС и Вермахте. Семья приучала своих членов к осознанию высокой цели немецкого сообщества /*Volksgemeinschaft*/. Глава Музыкальной палаты Рейха Петер Раабе описал эту идею. В 1936г. он говорил о жертвенных характерах членов немецких семей, а в 1941г. утверждал: «систематическое уничтожение семьи логически привело бы к утрате индивидуальной народной жизни и, следовательно, – к всеобщему культурному разложению».

Движение домашней музыки контролировалось Музыкальной палатой, как одна из ее секций. Важные события, имевшие музыкаль-

ный отклик, почти всегда проходили в контексте Гитлерюгенда и в меньшей степени – в общественных школах. После 1933г. домашняя музыка стала специфическим феноменом национал-социализма, молодежные лидеры которого скоро монополизировали ее в ущерб постоянно конкурирующим с ними школам. С началом Второй мировой войны интерес к домашней музыке временно снизился прежде всего потому, что были достигнуты главные цели: подъем музыкальной индустрии и успешная пропаганда ценностей семьи. Имело значение также то, что молодые люди из ГЮ, консерваторий и школ были заняты теперь на рытье траншей

Хотя руководство домашней музыкой осуществлялось Музыкальной палатой и Гитлерюгендом, другие национал-социалистические организации присоединились к организации музыкальных событий и в подборе аудиторий для многочисленных соревнований и конкурсов. Здесь выделялись инициативы организации «Сила через радость» и «Союза национал-социалистических женщин». Партийные гау и службы СС в крупных регионах действовали как спонсоры. В сравнении с официальными партийными инициативами школы почти во всех отношениях отставали в процессе формирования национал-социалистических мужчин и женщин из-за традиционной структуры школьных администраций, не носивших революционного характера, которого требовало новое время.

**Генрих Гутманн** говорил о спонтанных проявлениях народного музыкального творчества /народные праздники, массовые гуляния.../: «Молодежь собирается сегодня без приглашений и экспромтом распевает на площадях народные песни и с успехом призывает к совместному пению. Проводятся также народные фестивали, в которых снова в почете шуты, и в которых идущие по улицам толпы собираются на политические митинги, разворачивающиеся на улицах. В таких событиях нередко определяются смотрящие, и представляется, что в каждом случае речь идет о людях, которые никогда не были в театре, и которые, наконец, через культурную организацию партии с успехом к этому пришли. Все эти мероприятия в любом случае важнее, чем рассуждения, которые какое-нибудь чуждое народу произведение искусств вызывает у критика, и которому посвящает свою жизнь находящийся вне народной общности интеллектуал. Они важнее, потому что проводят подготовительную работу, без которой все произведения искусства являются бесцельными; и в качестве бесцельных и бездейственных могут быть зарыты в ателье артиста и в музыкальных студи-

ях. Они проводят политическую работу по восстановлению духовного и культурного единства немцев всех социальных слоев».

Типично национал-социалистическое реформирование набрало силу сравнительно поздно. Эти меры были приняты только в 1938г. Прежде музыкальным дисциплинам отводилось второстепенное место, и на них отводилось немного учебного времени при недостатке квалифицированных преподавателей в школах. Так было и в первые годы нового режима, пока в музыкальных школах высшей ступени не было подготовлено новое поколение учителей. Теперь школьное воспитание включало теоретические уроки музыки, обучение хоровому пению и реже – игре на фортепиано и скрипке. В 1936г. Раабе сетовал, что обычные школы выпускали пассивных слушателей, а не обученных инструменталистов. Как альтернативу, он имел в виду конкурирующий со школами Гитлерюгенд, с его инициативами и смелой новизной воплощающий усилия национал-социалистического государства по формированию нового типа германца, хорошо сведущего в искусстве, и нового стиля общественного и политического поведения.

Уже в первые годы правления национал-социалистов вдобавок к классическим дисциплинам /математика, языки и др./ под наблюдением Гитлерюгенда преподавались предметы, формирующие характер, – физическое воспитание и искусства, особенно музыка. Это имело также военное значение, так как связывало солдата и артиста в гармонический союз, производящий лидера. Два свойства – духовная глубина и физическая сила делают Германию непобедимой, считали национал-социалисты. Лидеры ГЮ начинали воспитание молодежи с «систематического музыкального обучения», которое несло также идеологическую нагрузку. В июне 1939г. руководитель молодежи Рейха Бальдур фон Ширах выразил желание взять на себя общую ответственность за пополнение оркестров новобранцами, выбирая самых одаренных товарищей по партии и Гитлерюгенду. Эта цель имела высокие шансы на успех.

В декабре 1935г., когда членство в ГЮ не было обязательным, в нем состояла примерно половина всех подростков Рейха. В марте 1939г. членство стало обязательным для юношей 10-18 лет и для девушек до 20 лет. Первым делом руководство молодежи создало свои музыкальные школы и консерватории, объявив их составной частью Гитлерюгенда. Они воссоединились с образованными ранее лагерями музыкального воспитания и периодически организовывали массовые съезды /митинги/ по всему Рейху. Это были динамические нешаблонные институты, привлекавшие не только потенциальных лидеров, но

также молодых мужчин и женщин, уже занятых воспитанием юношей и девушек и национал-социалистической общественной работой в детских садах; учителей общественных школ, частных музыкальных преподавателей и даже будущих профессиональных музыкантов. В учебных классах занимались педагогикой, отработывали мастерство инструменталистов и вокалистов, большое внимание уделялось ритмическому воспитанию. Школы были распределены по регионам и управлялись специально созданной музыкальной секцией в руководстве Гитлерюгенда, после 1934г. находившейся в ведении бывшего студента **Вольфганга Штумме**. В 1939г. было 35 этих школ и гораздо больше на высшей точке войны. К примеру, в 1943г. учредили музыкальную школу ГЮ в австрийской Каринтии. После четырех лет обучения и заключительных экзаменов ее выпускники получали специальный диплом Гитлерюгенда, как профессиональные музыканты.

В 1940г. Бальдур фон Ширах стал гауляйтером Вены, а в августе этого года его преемником в руководстве ГЮ был назначен «старый борец» **Артур Аксманн**, потерявший руку на Восточном фронте. При нем воплотился идеал Шираха – монополия в Рейхе над воспитанием оркестрантов, когда в 1941г. были созданы специальные оркестровые школы для мальчиков 14-18 лет. Эти школы заняли место государственных колледжей, планируемых министерством воспитания, но из-за безынициативности его главы Б.Руста не достигшие зрелой стадии. Все ученики этих школ были инкорпорированы в ГЮ. Они не носили форму, вдобавок к обучению должны были заниматься спортом и предвоенными упражнениями и обслуживать региональные мероприятия ГЮ, как и их учителя. Министерство воспитания Рейха помогало в подборе кандидатов для этих школ на всех уровнях обучения. Это значило, что через 10-15 лет большинство культурных оркестров Рейха могли быть укомплектованы бывшими членами ГЮ.

Гитлерюгенд преуспел в инфильтрации в свою систему существующих консерваторий и высших музыкальных школ, и даже – в создании конкурирующих институтов. В 1944г. эти институты в Великогерманском Рейхе вместе с Судетами включали 14 дотируемых консерваторий, находившихся под частичным влиянием Гитлерюгенда. Три из них – в Берлине, Веймаре и Граце – имели льготы и предназначались для подготовки «музыкальных воспитателей ГЮ». – Академия церковной и учебной музыки /Schulmusik/ в Берлине /позднее Высшая школа музыкального воспитания/ начала вести регулярные курсы в 1936г., Веймарская высшая школа музыки – в 1937г. и Высшая школа музыкального воспитания в Граце – в 1939/40гг. В 1942г полный курс про-

грамм в этих учреждениях предусматривал трехгодичное обучение. Выпускники музыкальных школ ГЮ имели шанс стать студентами этих консерваторий.

Штумме работал в Берлине с 1934г. как адъюнкт-профессор, специализирующийся на курсах «Музыка в Гитлерюгенде», а позднее – «Праздники года». В Веймаре трудился молодой энтузиаст **Вильгельм Твиттенхофф**, обучавшийся в начале 1930-х годов у Карла Орффа и работавший над проектом учебной мастерской /Schulwerk/. Зальцбургский Моцартеум не удовлетворял потребностям Гитлерюгенда, уступая институтам в Берлине, Веймаре и Граце, пока не обрел в 1939г. директора, выдающегося берлинского музыковеда **Эберхарда Пройсснера** /Preussner, 1899-1964/. Одновременно с ним, в 1939г. президентом Моцартеума стал Клеменс Краусс. В 1926-30гг. Пройсснер издавал журнал «Die Musik», а с 1930 по 44г. – журнал «Музыкальное попечение» /Musikpflege/. В 1931-34гг. он руководил музыкальным отделом Центрального института воспитания и обучения в Берлине, а в 1935-39гг. возглавлял хоровую секцию Музыкальной палаты Рейха. С 1959г. Пройсснер был президентом Академии театра и музыки Моцартеум, генеральным секретарем Ассоциации европейских музыкальных академий, консерваторий и высших школ.

В число музыкальных наставников Гитлерюгенда входили многообещающий молодой композитор **Цезарь Брезген** и бывший пионер молодежного музыкального движения **Фриц Йоде** /Jöde/. Один из самых преданных делу ГЮ композиторов **Хельмут Бройтигам** /Bräutigam/ приглашался на сольные концерты в Зальцбург и другие музыкальные институты, пока не погиб на Восточном фронте. В консерваториях ГЮ, кроме обычных музыкальных предметов, изучались курсы с идеологическим уклоном: «Германское музыковедение», содержавшее научно оформленную версию еврейской музыки; «Праздники года» Штумме; «Погранично-территориальное вторжение», упоминавшее об Эльзасе и Западной Польше; «Изучение мировоззрения», «Диверсионные акции в руководстве школы и других организаций»... Женской части студентов предлагался курс «Культурная работа в «Союзе немецких девушек».

Образцом для всех высших музыкальных школ был институт в Граце, образованный в 1939г. как ассоциированная школа при старинной консерватории этого юго-восточного австрийского города. Элитная консерватория Граца выражала постоянную готовность обслуживать и другие национал-социалистические организации – Национальную студенческую лигу, пропагандистские службы Рейха и Музыкаль-

ную палату. В руководстве института в Граце состоял **Людвиг Кельбетц**, нелегальный лидер австрийской молодежи при режиме Дольфуса и Шушнига, автор песен для Гитлерюгенда, который, как и Бройтигам, погиб на фронте в 1943г. Музыкальную теорию преподавал близкий друг Кельбетца, известный композитор **Карл Маркс** /1897-1985/. Серьезно заниматься музыкой он начал после службы в армии, сначала у Карла Орффа, затем в Мюнхенской академии музыки. С 1924г. Маркс преподавал в Академии вокал, а с 1929г. – также теорию музыки. Годом раньше он возглавил хор мюнхенского Баховского общества. В 1932г. композитор получил Мюнхенскую музыкальную премию за этот год. Во время Второй мировой войны Маркс был преподавателем композиции в Граце, получив там в 1944г. должность профессора, а после войны жил в Штутгарте, где много лет преподавал композицию и теорию. Ему принадлежат десятки сочинений для хора, сольные вокальные работы и камерно-инструментальные сочинения, а также музыка для органа. Маркс виртуозно владел техникой полифонии и демонстрировал редкое понимание исполнительских возможностей коллективов, с которыми работал.

Во время прихода к власти национал-социалистов Карл Маркс и Орфф были сопредседателями Мюнхенского общества Баха /*Bachverein*/, пока оно не было влито в Кампфбунд Розенберга. После 1939г. Маркс, подобно другим коллегам, сочинял музыку для нацистских церемоний, например, фестивальные кантаты, и сотрудничал с Гитлерюгендом. Для допуска на музыкальные курсы ГЮ студенты должны были иметь определенный опыт работы в одной из структур НСДАП с доказанными музыкальными способностями. Скромное происхождение не было препятствием для приема. Эти молодые люди с 18 лет сочиняли музыку и пели по всему Рейху, как предписывал курс обучения. – К 1944г. существовало около девятисот отдельных групп. Они выступали на собраниях и митингах, но также предпринимали специальные миссии за границу, например, в Италию и Мадрид и сотрудничали с молодежными организациями в оккупированном Париже в 1944г. Эти молодые музыканты приглашались на обеды к Фюреру и исполняли там произведения своих преподавателей – Карла Маркса, Цезаря Брезгена и посвященные Гитлерюгенду песни **Эриха Лауэра** /р.1917/ и **Ганса Бауманна** /1914-88/.

К примеру, в мае 1936г. на фестивале в рейнском Лангегберге преобладали «песни нашего времени» в исполнении смешанного хора ГЮ. Здесь же Союз немецких девушек дал «утренний импровизированный концерт», а *Pimpfe* /молодежь старше 10 лет/ представили пес-

ни, посвященные вечернему празднеству. Некоторые из подобных событий носили конкурсный характер. – Различные региональные группы исполняли композиции, выявлявшие одаренность музыкантов, их готовность к дальнейшему отбору в воспитательные институты ГЮ или для руководства людьми. По словам Штумме, это была одна из самых достойных целей национал-социалистического движения.

К идеалу Вольфганга Штумме тесно приближались композиторы и поэты Бауманн и Лауэр – типичные фигуры на культурной сцене Третьего Рейха. Бауманн был более одаренным из них. Он писал тексты и перекладывал их на музыку. По словам его биографа, работы Баумана отличают «естественное чувство гармонии, изящество стиля и тесное единство энтузиазма с эпическими целями политики... Он был квинтэссенцией музыкального писателя Гитлерюгенда». Из 98 песен, сведенных в один сборник, не менее 20 написал *Бауманн*. В 1933г., за несколько недель до прихода к власти национал-социалистов этот девятнадцатилетний католик из провинциального баварского городка сочинил самую знаменитую песню «*Сегодня нас слышит вся Германия, а завтра весь мир*». Сладкозвучные песни Бауманна служили германской молодежи на войне, в которой он сам участвовал как лейтенант Вермахта.

Композитор, эстрадный артист и капельмейстер в Дармштадте и Мюнхене Норберт Шульце /р.1911/, поучивший известность своей оперой «Коричневый Петер» /1936г./, написал на стихи Ганса Ляйпе песню «Лили Марлен», обретшую *международную популярность* в годы Второй мировой войны. Освобожденный от воинской службы как «творческий художник», Шульце писал пропагандистские песни: «Бомбы над Англией», «Танки катятся по Африке». После войны он создавал мюзиклы /«Капитан Вау-Вау», 1950г.../ и популярную музыку к фильмам /«Девушка Роз Мари», 1957г.../.

Эрих Лауэр изучал музыку в Гейдельберге и присоединился к гитлеровскому движению в 1930г. /в 13 лет!/. После 1936г. он был музыкальным консультантом СА. Лауэр специализировался на сочинении песен, но, прежде всего, – на создании кантат и праздничных сюит для национал-социалистических церемоний с участием Гитлерюгенда. В начале войны он вступил в Вермахт и участвовал в кампаниях в Польше, на Западе и на Балканах. Лауэр стал экспертом по составлению песенников для НСДАП и СА. Его песни были среди самых политически значимых в Третьем Рейхе.

Примечательно, что целые циклы музыкальных работ ГЮ предназначались для радио, усиливая политический смысл культурных про-

грамм. Перед войной эти выступления шли два раза в месяц под названием «Часы молодой нации». Наряду с музыкой, молодые лидеры *ежедневно* получали на радио консультации по текущим вопросам и методам воспитания молодежи. Здесь также передавались специальные программы для подростков «В полдень». К 1939г. Гитлерюгенд отвечал почти за все программы народных песен, передаваемых по радио. Одной из главных целей этого было стремление направить вкусы германской молодежи в сторону от хитов, пустых оперетт и джаза. Маркс, Брезген и **Армин Кнаб** использовали все возможности радио в этих целях.

Деятельность этих крупных композиторов и педагогов служила плацдармом для возвышения талантливых музыкантов, таких как **Вольфганг Завалиш** /Sawallisch/, которому в 1941г. в 18 лет поручили руководство юношеским хором на Мюнхенском радио. Радиомузыкальным группам ГЮ приходилось выдерживать сильную конкуренцию со стороны авторитетных музыкальных коллективов, как это случилось в начале 1939г., когда молодежная «Радиогруппа 5» подтвердила свое мастерство в глазах знатоков музыки.

Важнейшей задачей музыкальных групп ГЮ была помощь в организации национал-социалистических фестивалей, организуемых партией в течение года. Здесь было два основных цикла. Один из них включал исполнение традиционных христианских церемоний на Рождество и Пасху, совмещаемых с языческими сезонными праздниками – Летним и Зимним солнцестоянием. Популярные рождественские гимны дополнялись новыми нацистскими гимнами, такими, как превосходный гимн Бауманна «Высокая ночь с ясными звездами». Религиозные католические и протестантские церемонии конфирмации заменялись специальными национал-социалистическим посвящениями, превращаясь в политические обряды, в которых молодежь приносила персональную клятву на верность Фюреру. Христианские благодарственные молебны открывали путь к языческим праздникам. В апреле 1944г. Йозеф Геббельс по случаю смерти гауляйтера Адольфа Вагнера питал надежду заменить обычные похоронные церемонии новыми ритуалами, где главным символом был бы не христианский крест, а «Храм Чести», как напоминание о павших борцах начального нацистского периода.

Важно, что такие композиторы, как Маркс, Твиттенхофф, Армин Кнаб и **Фриц Бюхтгер** из Мюнхена – все искусные мастера камерного барокко – желали посвятить свои таланты исполнителей и композиторов светским кантатам. Другие музыканты, связанные с ГЮ, пропагандировали элитные хоры мальчиков, которые были всемирно известны



исполнением традиционной священной музыки. Под управление Гитлерюгенда были приняты Хор мальчиков /Thomas-Chor/ в Лейпциге, дрезденский Крестовый хор, венский Хор отроческих певцов и хор Регенсбургского кафедрального собора. Из лучших молодых талантов Гитлерюгенд создал Моцартовский хор в Берлине.

Другой цикл музыки ГЮ посвящался новым политическим ритуалам и культуре Фюрера. Были установлены пять новых праздников, важным компонентом которых была впечатляющая молодежная униформа и музыка. Эти праздники: годовщина прихода к власти национал-социалистов 30.01.; день рождения Гитлера 20.04; Первое мая – бывший памятный день социалистов, преобразованный в призыв ко всем «производящим германцам мысли и кулака»; день партийного съезда /обычно в сентябре/; 09.11 – не только годовщина «Пивного путча» 1923г., когда погибла группа национал-социалистов, но также – памятный день в честь павших в Первой мировой войне. 09.11. стал днем приема молодежи ГЮ в НСДАП. В этот день, а также в день рождения Фюрера молодежь регулярно принимали в члены СС. Эти пять праздников институционально поддерживались другими партийными подразделениями, такими как «Сила через радость» и СА. В 1938г. на партийном съезде присутствовали более 85 тысяч молодых людей, среди них тысяча трубачей и барабанщиков, а также 700 других музыкантов. В перерывах между речами фанфары Гитлерюгенда создавали мощный звуковой эффект. Так воспитывались герои для войны и девушки для домашнего очага. Лидеры ГЮ начали обучение мальчиков игре на военных фанфарах. Этому обучали также в Высших школах Берлина, Веймара и Граца.

В первой стадии этого процесса, перед Второй мировой войной ГЮ стал применять военные формы организации, заимствованные у Вермахта. Любимыми инструментами, как в армии, были трубы, барабаны и флейты. Во время войны руководители ГЮ тратили массу энергии на отбор подходящих юношей с сильными легкими и здоровьем, с крепкими зубами для игры на трубе; барабанщики должны были иметь физическую силу для игры на парадах и во время длинных переходов. На второй стадии обучения сама музыка получала преобладающее значение. Пелись солдатские песни, некоторые из прошлого века, и возобновленные в 1920-е годы участниками молодежного движения. Для вдохновенного марширования сочиняли композиции Ганс Бауманн, Готтхольд Фротчер и Генрих Шпитта. Людвиг Кельбетц учил: «Больше единообразия и ритмичности в шагах; на высоком уровне должно быть

внутреннее единство войск... Для музыкантов эта физико-ритмическая основа особенно важна».

Камерные оркестры ГЮ играли Вивальди, Гайдна и Моцарта. Хоры знакомили с песнями и кантатами Бауманна, Шпитта и их коллег, исполняя их вместе с солдатами. Такая активность готовила и действительно вовлекала молодежь в вооруженные силы. Музыканты ГЮ исполняли массу маршевой музыки для ВВС, военно-морских и сухопутных частей. Не удивительно, что бывшие кадры Гитлерюгенда стали самыми фанатичными национал-социалистами, героически сражаясь на фронтах, всегда готовые хладнокровно принять смерть, как это демонстрировали на своем примере Бройтигам и Кельбетц. Вершиной опыта для ГЮ стали СС, чьи соединения также давали концерты. Так, в январе 1934г. музыканты СС дали публичный концерт в Спортпаласе с программой целиком посвященной кумиру Фюрера Фридриху Великому. После основания в 1941г. музыкальная школа Ваффен-СС стала естественным местом сбора ветеранов ГЮ, которые позднее присоединились к авангарду элитных войск Гитлера в сражениях на Восточном и Западном фронтах. Члены Союза немецких девушек на свой лад разделяли военные усилия. Специализируясь на записях музыки и в пении, они были неизменно популярны среди фронтовых солдат, особенно среди раненых.

Самыми важными фигурами в Гитлерюгенде были Вольфганг Штумме, Цезарь Брезген и Фриц Йоде. Штумме родился в 1910г. в Пруссии, обучался музыке в школе первоначального уровня и с 1932 по 33г. был школьным преподавателем. Присоединившись к ГЮ в апреле 1933г., он в последующие годы координировал свою музыкальную деятельность через Шираха. Штумме женился в апреле 1936г., вступил в НСДАП в мае 1937г. и к ноябрю добился благосклонности властей. Имея в ГЮ высокий ранг обербаннфюрера, он организовал музыкальное воспитание при содействии **Карла Серффа**, связанного с СС и Геббельсом. Не имея законченного университетского образования, Штумме в конце 1934г. начал вести курсы в Берлинской академии церковной и учебной музыки, аккредитованной при консерватории, и позднее ставшей одной из трех музыкальных витрин ГЮ. Начав с темы «Музыка Гитлерюгенда», он затем расширил свою специализацию. Одновременно Штумме контролировал деятельность ГЮ, организуя путешествия его членов внутри и вне Рейха. Вдобавок он вел активную издательскую деятельность в сфере музыки. В декабре 1939г. Штумме служил в Вермахте, сначала во Франции, а затем в России, и был ранен. В 1942г. он вернулся в Берлин в звании лейтенанта с несколькими ор-

денами. Так как за плечами Штумме был трехлетний период университетского обучения, его рекомендовали в 1944г. на должность постоянного профессора.

Цезарь Брезген работал в сфере Гитлерюгенда в трех качествах – как композитор, организатор и воспитатель. Сын мюнхенского художника, он родился в 1913г. В детстве Брезген познакомился с друзьями родителей из мира культуры. С 1930 по 36г. он учился в Мюнхенской академии музыки у композитора и педагога с мировым именем Йозефа Хааса /1879-1960/ и видного дирижера и композитора Зигмунда фон Хаузеггера /1872-1948/. До 1935г. Брезген играл на органе в Соборе Св. Руперта. В ранние формирующие годы он встречался с Хиндемитом, Стравинским и Карлом Орффом, с которым дружил во времена Третьего Рейха. В 1938г. Брезген встретился в Бергхофе с Фюрером, который произвел на него неизгладимое впечатление. По собственному признанию, он стал пламенным национал-социалистом.

Талантливый молодой композитор, Брезген создал в дальнейшем ряд прекрасных, общепризнанных произведений. Избегая дерзкой манеры Стравинского или Хиндемита, которые так впечатляли его раньше, он специализировался на стиле необарокко, сочиняя песни, камерные работы, концерты, а позднее – кантаты. Одним из первых творений Брезгена были написанные в национал-социалистическом духе «Песни мая», которые он исполнил, аккомпанируя себе на фортепиано, в Мюнхенской консерватории в июне 1934г. Две работы молодого композитора для группы медных духовых инструментов исполнялись на Олимпийских играх в августе 1936. Затем последовала «Симфоническая сюита» /1937г./, а позднее в этом году на Мюнхенской музыкальной неделе прозвучала его новая Соната для скрипки и фортепиано. «Фёлькишер Беобахтер» Розенберга отметила глубоко современный характер музыки Брезгена, а известный критик **Рихард Айхенауэр** подчеркивал ненарушимую традиционную тональность, как выражение полифонического мастерства его работ.

Наряду с Вернером Эгком Брезген был звездой музыкального фестиваля в Дюссельдорфе в 1939г. Простота и напевность его композиций постоянно встречали позитивные отклики критики. Большую роль в карьере Брезгена, как серьезного композитора, сыграла премьера его оперы «Спящая красавица» под управлением Ганса Розбауда в 1942г. в Страсбурге. До 1945г. композитор сочинил еще две оперы. Если в 1937г. музыкальный издатель Штрекер сомневался, имеет ли молодой композитор «достаточную зрелость для больших работ», то через пять лет он охотно занес «Спящую красавицу» в свой перечень со-

лидных работ. В 1943г. видный музыкальный критик **Герберт Геригк** высоко оценил некоторые кантаты Брезгена, написанные для Гитлерюгенда. – Музыкальное сотрудничество с ГЮ началось в 1938г. с «Музыки для духовых инструментов» /труб, тромбонов, туб и литавр/. Работа была презентована по случаю «Германского дня песни: один народ, один Рейх, один Фюрер». Год спустя сборник песен ГЮ под редакцией Эриха Лауэра поместил стихи на музыку Брезгена для церемонии снятия урожая, прославляющей германских крестьян и выдержавшей несколько постановок в последующие годы. В 1940г. была исполнена его кантата «Детский праздник», славящая рождение ребенка на ферме, а в следующем году опубликованы кантата для солдат в память о павших и праздничная инструментальная пьеса для ГЮ-оркестра.

В 1943г. Брезген в сотрудничестве с Бауманном создал праздничную ораторию «Der Strom» /«Поток»/ и принял заказ от руководства зальцбургского ГЮ о сочинении народных песен /Volkslieder/ для коллективного исполнения. Следующий, тяжелый для Германии год начался для композитора с посвященного Гитлерюгенду нового концерта для тромбона, под управлением главного дирижера **Пауля Зикста** в Берлинской филармонии. Тогда же им была написана новая кантата для инструментов и хора к сбору урожая, а также «Фанфары для шести духовых инструментов» в полифоническом стиле раннего германского времени, специально для исполнения музыкантами СС.

Второй важной сферой деятельности Цезаря Брезгена было музыкальное воспитание молодежи, когда он возглавлял отделение музыки в зальцбургской Моцартеум-консерватории, вновь открытой под национал-социалистическим патронажем в 1939г. Здесь он получил почетный ранг обергефольгшафтсфюрера. Заинтересованный в присоединении к зальцбургскому предприятию своего друга Орффа, Брезген писал ему: «Глядя на это со стороны, мы успешно заполняем все наши инструментальные и вокальные классы, используя возможность для организации местных отделений в сельских районах. Студенты очень одаренные, так что мы можем действительно организовать великолепные хоровые и инструментальные группы». В должности лектора Брезген говорил о музыкальном воспитании ГЮ в родственных институтах, /к примеру, в Граце/, снабжающих музыкой национал-социалистические книжные выставки, указывая на экспозицию «Книга и меч» /1941г./. Он приводил своих одетых в униформу мальчиков и девочек на национальные фестивали, включая музыкальный праздник в Мюнхене под эгидой обер-бурггомиистра Филера и организации «Сила через радость» /1941г./.

Премьера оперы Брезгена «Клюющие розы» с Розбаумом в Страсбурге в мае 1942г. повторилась в Зальцбурге на празднике культуры Гитлерюгенда под председательством Шираха и одного из австрийских гауляйтеров. В этом же году руководство ГЮ отправило композитора в Италию в составе национальной культурной комиссии. Такое многообразие обязанностей приносило плоды в виде популярности и наград. Брезген был самым плодовитым композитором в Гитлерюгенде, которого постоянно исполняли. Он много зарабатывал от авторских гонораров и преподавания. Ему доставались премии, как одному из самых ярких надежд немецкого музыкального истеблишмента. В 1936г. Брезгену вручили Премию Феликса Моттля от баварского регионального правительства за его ранние композиции. Через два года он Получил премию города Мюнхена /1000 марок/. – Членами жюри были его учитель **Йозеф Хаас** 5) /и Рихард Штраус. Вместе с Орффом Брезген был среди получателей награды Музыкальной палаты Рейха от имени ее руководителей – Эгга и Древета. Наконец, в том же году ему вручили вновь образованную «Культурную премию» города Зальцбурга, как «культурно-политическому новатору, который восходит к истокам расово сознающей германской музыкальной традиции».

Из трех главных лиц Гитлерюгенда фигура Фрица Йоде была самой сложной. Изучая непрерывность музыкальной истории, выясняешь, что установившееся содержание молодежной музыкальной культуры Третьего Рейха вытекало из периода Веймарской республики после Первой мировой войны. Тенденции молодежной веймарской лиги, известной под названием *Bündische Jugend*», и молодежного движения в Третьем Рейхе совпадали, так как оба движения выражали любовь к открытому воздуху и скептическое отношение к консерватизму культуры старшего поколения. Добавочный общий фактор заключался в наращивании между 1925 и 1939гг. милитаристских и расовых настроений. Больше других Ф.Йоде был ответственен за музыкальную общность обоих периодов, по крайней мере, до начала мировой войны, когда его влияние в Рейхе стало постепенно ослабевать.

Фриц Йоде родился в 1887г. в Гамбурге. Перед Первой мировой войной, после периода музыкального обучения он инструктировал учеников начальной школы. В 1920-21гг. Йоде проходил курсы музыковедов в Лейпциге, а в 1923г. влиятельный администратор Лео Кестенберг вызвал его в Берлин, где Йоде стал профессором Академии церковной и учебной музыки. Как директор Германской молодежной музыкальной школы, аффилированной с Академией, он намеревался продолжить

изменения в молодежном музыкальном движении, уже предпринятые Вальтером Хензелем и Гансом Бройером.

Йоде пытался уйти от чрезмерной витиеватости музыкальных сочинений XIX века, особенно характерной для позднеромантических работ. Он хотел возвратиться к простым истокам творчества, которые видел в каждом своем ученике; избегал виртуозности и инструментализации голоса. Образцом для него было естественное незатейливое общее пение, далекое от пуританской строгости частных музыкальных учителей. В кругу Йоде культивировалось пение группами детей и юношей. Поэтому естественным для него стало требование организации сплоченного музыкального сообщества, а не демонстрации индивидуального мастерства, которое впоследствии естественно могло прийти после обучения коллективному мастерству в хоре. Музыкальные сообщества Йоде были ориентированы на разрушение рационализма и либерального индивидуализма XIX века, как они проявлялись в музицировании. Он полагался на иррациональные элементы, на естественные побуждения, на органическое, несложное, непрофессиональное исполнение и сочинение музыки перед тем, как перейти к более сложной ступени, позволяющей развиться личному мастерству. Таким был идеал его свободного общественного обучения. Это была мощная реакция на догматизм и консервативный снобизм недавнего прошлого.

Хотя Йоде был вызван в Берлин представителем прусского социал-демократического правительства Кестенбергом, он не был марксистом и не принадлежал ни к одной из двух установившихся левых партий. Его политическая философия склонялась вправо, хотя он демонстрировал расположение к различным идеологическим и культурным группам в разбитом на фракции Веймарском обществе. Однако Йоде испытывал тогда открытую симпатию к коммунистам, сблизился в Штутгарте с еврейским педагогом Карлом Адлером и с удовольствием читал работы австро-еврейского писателя Франца Верфеля. Отрицание рационализма и антиинтеллектуализм сблизил его с одинаково мыслящими музыкальными педагогами – **Георгом Гётчем** /Götsch/ и **Фрицем Ройшем** /Reusch/, его друзьями. Оба они придерживались системы воспитания, развиваемой Кестенбергом, но позднее стали активными национал-социалистами. Их идеология включала неприятие либерализма веймарской системы и идею твердого государства, которое должно взять в свои руки общественное музыкальное воспитание. Эту решительную государственную философию разделял также Эберхард Пройсснер, в будущем директор зальцбургского Моцартеума, влиятельный берлинский музыковед, который нашел, что национал-

социалистическая система недалеко отстояла от его собственных целей.

Веру Йоде в органическое сообщество /Gemeinschaft/, противоположное общественному рационализму – одну из главных профашистских идей в Веймарской Германии – разделяли такие интеллектуалы, как Отмар Шпанн, Карл Шмитт и Эрнст Юнгер. В этом Йоде поддерживал и доверял ему философ **Эрнст Крик** /1882-1947/, создатель расовой педагогики, организатор пронацистского «Культурно-политического кружка немецких преподавателей высшей школы», ставший профессором в последний период существования Веймарской республики. В 1933г. Крик опубликовал свою знаменитую книгу «Музыкальное воспитание», содержащую многие параллели с идеями Йоде. Вскоре после прихода к власти национал-социалистов Эрнст Крик стал ректором Франкфуртского, а затем Гейдельбергского университета. Взгляды Йоде и Крика разделял видный издатель литературы и музыки молодежного движения, а впоследствии – Гитлерюгенда, **Георг Калльмейер** /Kallmeyer/, отличавшийся в период Веймара крайне правыми взглядами.

Когда Йоде еще представлял республиканскую воспитательную систему, Калльмейер и Крик защищали его от обвинений в марксизме и покровительстве евреев со стороны Кампфбунда Розенберга, тогда как Йоде в последней стадии Веймара уже симпатизировал НСДАП. Но были национал-социалисты, особенно среди преподавателей общественных школ, которые возмущались этими преследованиями. «Что за жалкий спектакль эта кампания против Йоде, – жаловался один из них. – Не каждый национал-социалистический преподаватель в состоянии понять, что Йоде сливает молодежное движение с архетипичной фёлькиш-властью, и что национал-социализм и молодежное музыкальное движение разделяют общую почву».

После 1933г. Фриц Йоде знал, что может рассчитывать на поддержку влиятельных друзей. Калльмейер особенно активно отстаивал его интересы, написав министру воспитания Б.Русту о продлении берлинского контракта с Йоде. Его защищал также целый ряд видных деятелей культуры – музыковед **Рихард Айхенауэр**, автор монографии «Музыка и раса»; лейпцигский социолог Ганс Фрайер, основатель общества «Анэнэрбэ» Герман Вирт; яростный антисемит Иоганн фон Лерер, ставший после войны советником египетского правительства; и, конечно, Крик и Ройш. Сам Йоде внезапно обнаружил гипернационалистические симпатии. Он не только вовлекся во многие мероприятия, вызывая симпатии национал-социалистов, но публично заявил, что

приветствует «новое фёлькиш-движение» и в день рождения Фюрера в 1934г. пожертвует деньги на его портрет для Берлинской академии. Йоде говорил, что германская молодежная музыка с самого начала устремлялась к «новой Германии», и что сейчас произошло «новое пробуждение нашего народа».

Среди сторонников национал-социализма были известные деятели музыкальной культуры: Кельбетц, Маркс, Бройтигам, Твиттенхофф и **Герберт Напьерски** /Napiersky/ – еще один энергичный молодой композитор. В отличие от этих лиц Фриц Йоде вызывал подозрение в неискренности у «старых борцов» партии, считавших, что он только приспосабливается к новому правлению. На него продолжали нападать приверженцы идеи домашней музыки, частные учителя и традиционные музыкальные издатели, особенно члены розенбергского Кампфбунда, пока они сохраняли влияние в первые несколько месяцев национал-социалистического правления. Йоде было трудно смыть с себя клеймо «марксиста», по-своему принявшего социалистический компонент победившей идеологии. «Хамелеоновских свойств Фрица Йоде, чьи творческие, политические и конфессиональные убеждения так значительно меняются, следует остерегаться», – писал «Фёлькишер Beobachter» Розенберга.

В феврале 1935г. Йоде внезапно ушел в платный отпуск, а в октябре следующего года был уволен из Берлинской академии. Старая партийная фракция не доверяла ему, как прозелиту веймарской эпохи, и не простила этого. Однако реальной причиной отставки педагога были преследовавшие его скандалы на сексуальной почве. После удаления из Академии ему милосердно оставили 75% пенсии в следующие пять лет /около 3500 марок в год/. Всё же Йоде испытывал материальные трудности и даже обратил внимание властей на то, что он воспитал «целое поколение музыкальных лидеров в новом Рейхе», и что он продолжает служить «культурно-политическим целям Третьего Рейха». Композитор писал, что вынужден жить за счет своих старых публикаций. Это не принесло особого результата, но всё же его имя периодически возникало в национал-социалистической литературе, и некоторые работы педагога были рекомендованы для партийных церемоний. Время от времени Йоде находил работу, например, в радиопередачах в Мюнхене. После того как он стал членом НСДАП в январе 1940г., власти оставили его в покое.

Однако старые друзья по Гитлерюгенду не забыли Йоде. В 1940г. директор зальцбургского Моцартеума Эберхард Пройсснер позвал его в свою консерваторию. Цезарь Брезген поддержал Пройсснера



в этом намерении, и в начале 1940г. Йоде обрел респектабельный ранг «музыкального представителя гау Зальцбург от Гитлерюгенда». Теперь он был ежедневно вовлечен не только в воспитательную работу с ГЮ, но также со студентами университета. В официальной литературе возросло число ссылок на его публикации. В 1943г. Фриц Йоде перешел в менее значимое воспитательное учреждение Брунсвика. Освобожденный от обязанностей объявленной Геббельсом «тотальной войны», он благополучно пережил Третий Рейх в Бад-Рейхенгалле, недалеко от Зальцбурга и нашел работу в послевоенную эру.

### **Академические учреждения и протестантская церковь**

В 1944г. ректор Высшей школы музыкального обучения в Граце **Феликс Оберборбек /Oberborbeck/** констатировал, что традиционная университетская система в его сфере и предлагаемые курсы «все еще ниже национал-социалистических стандартов воспитания». Задуманная цель сводилась к необходимости создания нового типа музыкального воспитателя, как и совершенно новой области изучения, подобной музыке для вооруженных сил и музыкальному производству внутри национал-социалистической общности. Для реализации этих целей не только необходимо было сместить еврейских инструкторов, но должен быть установлен и укреплен заслуживающий доверия национал-социалистический центр музыкальных воспитателей.

Это потребовало отставки еврейских членов преподавательского состава. Еврейские профессора были среди первых профессионалов, уволенных со своих рабочих мест Законом о гражданской службе от 07.04.1933г. От них избавились все консерватории и отделения музыки германских университетов, поскольку инструкторы и практикующие музыканты, занятые на государственных или старших гражданских должностях, автоматически и без исключения подпадали под действие статей Закона. – Ганс Гал был вынужден оставить пост директора консерватории в Майнце, вернулся в Вену и в 1938г. эмигрировал в Англию. Скрипичный педагог Баварской академии музыки Джани Сцанто /Jani Szanto/ и ее директор Х.В.Вальтерсхаузен были изгнаны, несмотря на протесты Рихарда Штрауса. Из Франкфуртской консерватории уволили многолетнего директора, учителя Хиндемита Бернхарда Зеклеса, а также виолончелиста и преподавателя джаза Матиаса Зайбера.

Освобождение от евреев было самым значительным в Берлине из-за высокой концентрации еврейских преподавателей в столице Германии. Так поступили с профессором фортепиано Леонидом Кройтцером, преподававшим в Высшей школе музыки с 1921г. В июне 1933г. он говорил комиссару Геринга по еврейским делам Хинкелю, что его образованность достаточна, чтобы воспитать молодое поколение германских пианистов для образцовой интерпретации таких композиторов, как Макс Рeger, в Германии и за границей. Но это не помогло Кройтцеру, и его уволили вместе с коллегой, виолончелистом Эммануэлем Фойерманом, профессором композиции Хуго Ляйхтентритом и музыковедом Эрвином Бодки /Bodky/.

Музыкальные институты Третьего Рейха представляли талантливые немецкие дирижеры, композиторы и артисты. Преподавателем музыкального отделения Берлинского университета после 1935г. был Готтхольд Фротчер, часть работ которого составляла протестантская церковная музыка. Фротчер ревностно отстаивал мнение, что светская музыка и целиком германская культура была загрязнена евреями. Он хотел возродить народные песни романтического периода в Третьем Рейхе с помощью «расово определяемой жизни сообщества народа». Во время войны Фротчер был одним из самых фанатичных музыкальных воспитателей Гитлерюгенда. Используя военную терминологию, он говорил, что музыкальный солдат был лучшим солдатом германской культуры, которая была оружием в борьбе за выживание европейской культуры в широком смысле. После «окончательной победы» в войне должен быть сделан целый цикл исследований о связи расы и музыки, утверждал Готтхольд Фротчер. Он был последовательным борцом против джаза и веймарского модерна.

Задолго до начала войны национал-социалисты назначили на стратегические позиции нескольких влиятельных профессоров музыки по всему Рейху. В Вюртембергском университете Тюбингена преподавал музыку **Карл Хассе**, один из двух профессоров в этой сфере /наряду с Фротчером/, которые пытались внедрить идеи Розенберга в учреждениях высшей ступени обучения за месяцы перед приходом к власти национал-социалистов. После января 1933г. Хассе стал директором Кёльнской консерватории, а в начале 1935г. – полным профессором. В Мюнхенской академии музыки были два сторонника национал-социализма – **Карл Блессинг** и **Рихард Трунк**. Блессинг преподавал здесь с 1920г. Он стал членом НСДАП в 1932г., и в 30-х годах был автором трактатов о Мендельсоне, Мейербере и Малере, публикуя резкие сочинения о евреях в музыке. Последователь романтизма Трунк при-

шел в Академию из Кёльнской консерватории в 1934г. по рекомендации интенданта Немецкой оперы в Берлине, известного бас-баритона **Вильгельма Роде**. Трунк был связан с СА, писал песни о Гитлере и штурмовиках. Баварский министр культуры **Ганс Шемм** содействовал назначению этого композитора президентом Мюнхенской академии музыки. В 1942г. Трунк вслед за Брезгеном получил Мюнхенскую музыкальную премию.

В Кёнигсбергском университете работал ассистентом профессора музыковед и композитор **Йозеф Мюллер-Блаттау** б), в годы Веймарской республики симпатизировавший умеренным модернистам. В период Рейха он писал статьи и песни для СА. После публикации книги «Германская музыка» композитор получил кафедру в новом Рейхсинституте Страсбурга в 1942г. Между тем, бывший профессор Мюллера-Блаттау **Вилибальд Гурлитт**, сторонник расового изучения Баха, в 1935г. вынужден был оставить должность во Фрайбурге, из-за того, что имел неарийскую жену. Всё же он вместе с **Фридрихом Блюме** /Blume/ из Кильского университета играл ключевую роль в Немецком музыкальном обществе /Deutsche Musikgesellschaft/. Блюме главенствовал на съезде музыковедов, предвещавшем антисемитскую экспозицию дегенеративной музыки в 1938г. в Дюссельдорфе.

Несмотря на подобные назначения явных сторонников национал-социализма, почти никто из работавших в большинстве университетов и консерваторий не считался национал-социалистом, так как эти учреждения носили исключительно государственный характер. Некоторые институты, образованные в ранние десятилетия XX века, оставались верны традиционному стилю работы. В этом смысле они отличались от учебных центров ГЮ, СА и СС. Требовалось значительное время для подтверждения их полного соответствия новым требованиям. В университетах были островки академической свободы, и назначения на должности в них производились в соответствии с объективными стандартами. К примеру, великий дирижер Вильгельм Фуртвенглер, охотно сотрудничавший с национал-социалистами, в начале 1941г. занял руководящий пост в прусской Высшей школе музыки, не будучи нацистом.

У музыкальных деятелей старые и новые ценности были представлены в разных пропорциях. Так, **Фриц Штайн** /1879-1961/ принял революционную доктрину национал-социализма задолго до прихода Гитлера к власти и вел себя с впечатляющей последовательностью в весь период существования Третьего Рейха. С 1929 по 1933г. он был профессором Высшей музыкальной школы в Берлине, а в 1933-45гг. – ее директором. Его зеркальное отражение **Георг Шюнеманн**

/Schünemann, 1884-1945/ представлял тип, в котором сохранялись традиции университетской германской профессуры, соседствовавшие с явными чертами необременительного компромисса. Это был обаятельный, представительный и остроумный человек. Он получил обширное музыкальное воспитание в Берлине, изучая фортепиано, музыкальную теорию и композицию /вместе с Пфицнером/. В 1907г. Шюнеманн защитил докторскую диссертацию «История дирижирования». С 1920г. он был профессором берлинской Высшей школы музыки, а в 1932-33гг. руководил ею в связи с отставкой Франца Шрекера.

В марте 1933г. Шюнеманн вступил в НСДАП, но, как близкий сподвижник Кестенберга в подготовке реформы музыкального образования, был отстранен национал-социалистами от руководства консерваторией. Некоторое время он руководил Государственным обществом музыкальных инструментов, заведовал музыкальным отделом Государственной библиотеки Пруссии и редактировал журнал «Архив музыкальных исследований». Затем Шюнеманн стал заместителем председателя Имперской службы музыкальных представлений в составе министерства народного просвещения и пропаганды Йозефа Геббельса. – Эта структура контролировала репертуар оперных театров и концертных залов. В 1940г. Шюнеманн выпустил новый, деюдифицированный перевод «Свадьбы Фигаро» Моцарта и книгу «История клавирной музыки». В 1935-43гг. он также возглавлял Музыкальный институт для иностранцев в Потсдаме. Основные работы Шюнеманна посвящены вопросам музыкального воспитания.

Перепады в карьере этого маститого музыковеда объяснялись тем, что его идентифицировали с эрой еврейского музыкального реформатора Лео Кестенберга, не доверяя национализму Шюнеманна, который всё же ухитрился присоединиться к небольшому Национал-социалистическому комитету государственных служащих. Он помогал утвердиться убежденному национал-социалисту, композитору **Хуго Рашу** /Hugo Rasch/, позднее ставшему доверенным лицом Рихарда Штрауса в Музыкальной палате Рейха. Любопытно, что Раш не доверял Шюнеманну также из-за веймарского периода его биографии. Музыковед пытался задобрить Хинкеля, помогая ему устроить студенческих представителей Камфбунда на должности в Высшей школе музыки, но этим восстановил против себя национал-социалистов, не входящих в Союз Розенберга. Некоторые студенческие лидеры поручились за Шюнеманна, ссылаясь на «чистоту его убеждений, как общественных, так и национальных, и горячую любовь к Фатерланду». Но скоро

стало ясно, что этот ученый загнал себя в угол, и Хиндемит боялся, что его близкий друг «из-за своих колебаний испортит всё».

В начале мая 1933г. Шюнеманн потерял работу в Высшей школе музыки, но сохранил профессорскую должность в университете. В отличие от Йоде он избегал делать заявления о своей политической лояльности, и в 1937г., казалось, готов был эмигрировать. Но ученость Шюнеманна оказалась необходимой национал-социалистам, так что они успокоили его. В 1940г. он действовал в роли эксперта, оценивая музыкальные экспонаты, вывезенные из оккупированной Франции. Шюнеманн продолжал деятельность опытного музыкального редактора работ Бетховена и других немецких композиторов. В частности он извлек из забвения скрипичный концерт Шумана, исполнив его перед культурным истеблишментом Германии. Кроме прочего Шюнеманн выполнял различные задания для служб министра воспитания Руста и главного музыкального наблюдателя Хайнца Древета. В 1943г. профессор сообщил Гансу Франку о его ошибочном предположении, что Шопен имел германских предков, и публично заявил в Кракове о заимствовании польским композитором «конструктивных элементов из немецкой музыки, так как окончательный анализ указал на германское музыкальное воспитание Шопена». Этим он снискал уважение генерал-губернатора оккупированной Польши. В марте 1944г. пресса отметила 60-летие Шюнеманна, но он не вернул старые позиции в консерватории и не стремился к этому. Ученый примирился с мягкой формой приспособления к национал-социалистическому государству. Он умер в январе 1945.

Фриц Штайн пережил национальный крах в мае 1945г. Люди, знавшие его по работе в Третьем Рейхе сообщали союзникам, что он был «врагом джазовой музыки», которую называл «смесью негритянской разнузданности и еврейской наглости». Штайн говорил солдатам Вермахта: «Народ, который обладает Бахом и Бетховеном, никогда не проиграет войну». Одаренный в равной степени с Шюнеманном, Фриц Штайн рано сделал выбор в профессиональной деятельности. В молодости он обучался лютеранской теологии и выдержал квалификационное испытание как пастор в 1902г., но затем вел в университете полный курс, специализируясь на церковной музыке и органе. В 1913г. молодой доктор философии стал адъюнкт-профессором музыковедения в Йене; в 1925г. был назначен главным дирижером, а тремя годами позже – полным профессором университета в Киле, где специализировался на сочинениях Баха, Регера и хоральной музыке. Подобно другим молодым коллегам, Штайн извлек строгое чувство германского национа-

лизма из двух источников – лютеранской идеологии и добровольной военной службы во время Первой мировой войны. С 1925г. он скрытно, боясь потерять гражданскую службу, поддерживал национал-социалистов. Как и Шюнеманн, Штайн не одобрял работы современных музыкантов после Регера, несмотря на свою позднюю дружбу с Хиндемитом.

На берлинском съезде Кампфбунда в 1933г. под председательством Хинкеля Фриц Штайн сказал, что немецкий народ должен вернуться к подлинной сладкозвучной музыке, особенно к хоровым упражнениям, что имеет фундаментальное значение. – Музыка, господствовавшая в эпоху Керстенберга, должна быть реформирована. С 1934г. композитор возглавлял отдел хоровой и народной музыки в Музыкальной палате Рейха. Заняв место Шюнеманна в Высшей школе музыки /1933-45гг./, Штайн продолжал сотрудничать с Кампфбундом. Подобно Шунеманну и Йоде, он осторожно ступал на нацистскую почву, так как его зять, живший в Англии, был евреем. В свои 54 года он отличался амбициозностью, и многие функционеры в сфере культуры Третьего Рейха были вытеснены со своих должностей при его содействии. Перед назначением в Берлине Штайн настаивал, чтобы еврейские члены факультета Кройтцер и Фойерман были заменены арийцами. Он подчеркивал, что национал-социалисты руководствуются принципами, вытекающими из миссии германских артистов, и ставят перед собой «священные, народные, идеологические и духовные культурные задачи».

По контрасту с Йоде и даже Хайнеманном, Фриц Штайн процветал в Третьем Рейхе. Ему поручали важные музыкальные мероприятия в Третьем Рейхе во время Олимпийских игр 1936г., а его дирижерские записи хоралов и камерной музыки записывались «Электролой». Штайн занимал пост президентского советника Музыкальной палаты Рейха /Штрауса, а затем Раабе/, затрачивая в RMK большие усилия на координацию деятельности всех хоров в Рейхе в национал-социалистическом стиле. Это имело важное значение, так как многие рабочие хоры прежде были формально коммунистическими, вроде того, которым дирижировал Герман Шерхен. Штайн расценивал свою работу как создание «новой хоровой культуры» в Третьем Рейхе. Он стал членом НСДАП и нападал на музыкального критика Штукеншмидта за его республиканские симпатии.

60-летие Фрица Штайна в декабре 1939г. стало общенациональным событием, когда он получил Медаль Гете из рук Фюрера. Во время войны профессор обслуживал все видные организации, включая СС,

чей элитный «Лейбштандарт Адольфа Гитлера» он обучал хоровому пению. Как ученый, доказавший свою лояльность национал-социалистическому государству, Штайн в то же время восхищался Хиндемитом и с 1934 по 37 год пытался гарантировать профессиональное выживание опального композитора в Германии. В 1938г. Штайн предлагал работу в своей консерватории Карлу Орфффу, когда звезда этого композитора еще не достигла окончательной высоты.

После 1933г. Фриц Штайн руководил Государственным союзом евангелической церковной музыки и объединил усилия с ведущими членами *Конфессиональной церкви* /протестантская схизматическая, т.е. отделенная от господствующей церковь в национал-социалистической Германии/ в борьбе за возрождение лютеранской духовной музыки. Это сближение с германской протестантской церковью, к которой принадлежало 60% населения, было направлено против официально поддерживаемых, так называемых *Германских христиан*. С самого начала /1933/ в течение нескольких лет платформа Германских христиан мало отличалась от идеологии А.Розенберга.

В центре розенберговской критики христианства лежало неоницшеанское пренебрежение к канонической личности Христа. Розенберг отвергал версию Нового Завета, воодушевлявшую Святого Павла, о Христе как кротком, святом агнце, чья миссия заключалась в искуплении наследственного греха человечества. Он заменил его образом строгого героического Христа, не Бога-Сына, но человеческого воина нордического характера – непобедимого голубоглазого блондина. Религиозные мифы Голгофы, Креста и Воскрешения объявлялись сфабрикованными Святым Павлом. Вместо этого Христос был назван протогерманским героем, который никогда не был евреем. Таким образом, Розенберг не только секуляризировал, но придавал актуальную расовую характеристику Иисусу Христу. [?] Такая дехристианизация должна была помочь ему в будущих сражениях против установившихся церквей.

Германские Христиане воплотили форму лютеранского христианства, которая после Версальского диктата 1919г. была глубоко националистической, ксенофобской и, в особенности, антисемитской. Они также верили в «арийского» Христа, в фаустовского человека действия и примерно с 1927г. направляли свою мысль к очищению Библии от семитских черт, целиком зачеркивая Ветхий Завет и секуляризируя Новый Завет. Пуристская приверженность к Реформаторской Библии открыла путь к ее неоязыческому толкованию, политически и даже расо-

во одушевленному. Как проект *de facto* политического течения, эта попытка была названа *Позитивным Христианством*.

После января 1933г. национал-социалистическое государство, признавая две главные Церкви – лютеранско-протестантскую и римско-католическую, – попыталось использовать сложившуюся ситуацию с помощью контроля синодальных выборов в сентябре. Государство рассчитывало создать Протестантскую государственную церковь, усиливая автократический элемент в среде Германских Христиан. В свою очередь, большинство протестантских епископов и пасторов противостояли этой программе и самостоятельно конституировали себя в *Чрезвычайную пасторскую лигу* – объединение евангелических богословов и церковных функционеров двадцати восьми протестантских региональных органов германской евангелической церкви. Эта структура была нацелена против намеченного на апрель 1933г. преобразования евангелической церкви в единую Церковь Рейха, которая в мае 1934г. конституировалась как Конфессиональная Церковь /см. выше/.

Еще институционально связанные с официально покровительствуемыми Германскими Христианами и их государственным епископом Людвигом Мюллером, суровым армейским капелланом, – конфессионалисты отличались от своих пронацистских собратьев по существу принципов. Они отвергали усилия германского правительства контролировать их /впрочем, и первоначально уступчивые Германские Христиане, наконец, воспротивились жесткой опеке политической власти/. Лидеры Конфессиональной Церкви настаивали на её институциональной и идеологической неприкосновенности. Они считали, что Церковь должна уважать государство, но оно должно воздерживаться от вмешательства в строго церковные дела. Конфессионалисты приближались к евангелическому лютеранству, утвердившемуся до января 1933г. Это влекло за собой пуристскую интерпретацию Библии, включая Ветхий Завет, желание реставрировать библейскую личность Христа как Сына Божия; и право соблюдать первоначальную литургию, без искажений и нововведений. Многие последователи конфессионалистов ненавидели евреев на религиозной почве, и эта тенденция укреплялась в ходе происходившей церковной борьбы, когда их ряды пополнялись за счет убывающей фракции Германских Христиан.

Внутри самой Конфессиональной Церкви распространялось разделение на сторонников и противников национал-социализма. В 1944г. с одной стороны спектра находились лица вроде Бонхёффера, казнённого по обвинению в предательстве Германии, с другой – фигуры, подобные германскому специалисту по генетике Отмару Фрайхерру фон



Ферзухеру /Versucher/, сотруднику национал-социалистического Института в Страсбурге.

В сфере культуры эти события означали, что эксперты по церковной музыке в лагере конфессионалистов возражали против ее трактовки Германскими Христианами, как искаженной и фальсифицированной. Поэтому конфессионалисты стремились восстановить первоначальный характер литургической церковной музыки, как она существовала после Реформации, во времена Шютца, Телеманна и Баха. Чтобы осуществить это, они заручились поддержкой музыкантов и композиторов, которые сами были заинтересованы в этом возрождении и, занимая влиятельные позиции в церковных или гражданских консерваториях, использовали политическое прикрытие в виде различной степени сотрудничества с национал-социалистической властью. Фриц Штайн, посвященный в духовный чин пастора эксперт по церковной музыке и убежденный национал-социалист, был в этом случае идеальным примером.

При такой профессиональной поддержке конфессионалисты добивались организационного содействия Музыкальной палаты Рейха, руководимой бывшим студентом Штайна Петером Раабе. Они соглашались с положениями антисемитского законодательства, когда это касалось окрещенных еврейских церковных музыкантов. Решительный прогресс в этих усилиях и демонстрация относительной слабости Германских Христиан появились в 1937г. в Берлине на фестивале протестантской церковной музыки, отметившем возрождение традиционной полифонии. Это был расчетливый компромисс с руководителями государства таких крупных композиторов, как **Вольфганг Фортнер** /1907-87/, **Эрнст Пеппинг** /1901-81/, **Хуго Дистлер** /1908-1942/, **Иоганн Непомук Давид** /1895-1977/ и **Армин Кнаб** /1881-1951/.

Лидером конфессионалистов был теолог и церковный музыкант **Оскар Зёнген** /Söhngen, р.1900/, преподававший в Берлинской академии церковной и учебной музыки. В мае 1933г. он и его коллеги, среди них композитор Дистлер и профессора **Флотчер** /Flotscher/ и **В.Гурлитт** /1889-1963/, опубликовали декларацию с изложением принципов возрождения протестантской церковной музыки. – Музыка должна была стать более значимой частью литургической церковной церемонии, в то же время избегая самодовлеющей виртуозности органиста или хормейстера. Эта музыка еще сильнее восстанавливала связь с ее реформаторским архетипом, при необходимости обращаясь за помощью к таким мастерам, как Шютц, Букстехуде, Пахельбель, Хасслер и, конечно, Бах, но также к неопостреформаторским работам, к произ-

ведениям молодых немецких композиторов – Х.Дистлера и др. В целом это движение позиционировалось против музыки XIX века, против «разъедающих сил либерализма и индивидуализма», которые ассоциировались с этим веком. «Космополитическое искусство», не укорененное в германской почве, больше не должно было функционировать в протестантской церковной музыке, которую следовало рассматривать в органическом союзе с конгрегацией, с людьми.

Музыкальный критик **Фред Хампель** писал, что необходимо положить конец откровенному китчу, сентиментальности и голому артистизму, «неуклюжему гимну культуре в пивном клубе веселых бюргеров, когда игра на органе сводилась к функции трактора, вечно волочащего за собой церковную паству». Верующие конфессионалисты видели в этих укреплявшихся привычках опасное отклонение от простой набожности ортодоксального лютеранства, в котором ничто не вступало между верующим и его Богом, и меньше всего – непомерно раздутое искусство. Даже популярный христианский гимн «Тихая ночь» рассматривался теперь как претенциозное возвращение в XIX век, и был изъят из церковного обращения. У Зёнгена, Хампеля и затем у Штайна эти настроения доходили до предосудительного язычества.

Используя сложившуюся конъюнктуру, геринговский комиссар Г.Хинкель поручил Ф.Штайну и его тюбингенскому коллеге **Карлу Хассе** разрешение конфликтной ситуации между музыкантами Конфессиональной Церкви и Германских Христиан. Деликатность проблемы заключалась в том, что Ганс Хинкель был первым лидером берлинского Кампфбунда немецкой культуры, к которому относились также Штайн и Хассе, но Германские Христиане также утвердились в Кампфбунде. В июне 1933г. Хассе дал осторожную оценку ситуации. Он не отрицал ценности политических целей и церковной музыки Германских Христиан. Но как эксперт, Хассе указал, что «песни Шуберта с органическим аккомпанементом, соло виолончели и явления подобной природы» не могут быть частью лютеранской церковной службы.

В сентябре Хинкель назначил Хассе президентом новой Государственной лиги протестантской церковной музыки, в линию с ранее организованным Движением Зёнгена за омоложение церковной музыки. В октябре 1933г. Хинкель побудил епископа Мюллера легитимировать Государственную лигу и, следовательно, установить связь между обоими антагонистическим лагерями. Так начались сумерки Кампфбунда и Германских Христиан. После организации Музыкальной платы Рейха Государственная лига протестантской церковной музыки

была интегрирована в нее, и членство в РМК стало обязательным для каждого музыканта протестантского вероисповедания.

С политической стороны новое литургическое сознание виделось реформаторам как революционный импульс, берущий начало в государственных преобразованиях Адольфа Гитлера. Умеренность хоралов XVI – XVII веков была антиромантическим родом духовной воинственности, которая овладела Мартином Лютером. Теперь же пение прихожан, общины, как в боевых военных подразделениях, стало символом нового пробуждения и органического единства Новой Германии. Этот образ мыслей представлял ясные параллели с эстетикой Эрнста Крика и Фрица Йоде, которые были *persona non grata* для Германских Христиан и Кампфбунда. Их взгляды эффективно дополняли конфессиональную церковно-музыкальную эстетику. Авторитарное национал-социалистическое правление приветствовалось, как помогающее конфессионалистам в их вероисповедном очищении. Как заявил Хампель: «В свете неоспоримых национальных и прогрессивных намерений национал-социалистической программы были представлены все гарантии для будущего развития. Путь ясен – наша работа может начинаться!».

В октябре 1937г. конфессионалисты организовали в Берлине Фестиваль Новой церковной музыки. Там были исполнены сочинения новой школы реформаторов церковной музыки – Дистлера, Пеппинга, Фортнера, Давида, Мюллера, **Шемен-Пети (Chemin-Petit)** и **Михельзена /Micheelsen/**. Некоторые исполнители там были убежденными национал-социалистами до 1933г., например, органист **Фриц Хайтманн**. Этот фестиваль финансировался немецким правительством. Одним из оркестров дирижировал Петер Раабе, другим – Фриц Штайн. Некоторые старые гимны были очищены от «еврейского содержания». В пресс-релизах и сопровождающих Фестиваль публикациях Зёнген подчеркивал сближение церковных сочинений с музыкой Гитлерюгенда, добавив, что несколько исполнявшихся на Фестивале композиторов были членами ГЮ. Он выделил тот факт, что все представленные там работы написаны после 30.01.1933г. /приход к власти национал-социалистов/, подчеркнув единовременность политического и церковно-музыкального пробуждения.

На открытии Потсдамской гарнизонной церкви 07.10. Зёнген сказал: «Протестантская церковная музыка в предстоящие дни ожидает суда публики. Это происходит в счастливом соревновании не только потому, что несет важную службу новой Германии Адольфа Гитлера, но и вследствие идеальной подготовки к исполнению этой музыки».

После этого Зёнген отправил благодарственную телеграмму Фюреру. В годы, последовавшие за Фестивалем, Зёнген, управлявший протестантскими церковными музыкантами, констатировал, что в соответствии с расовыми законами национал-социалистов «церковная музыка сохранилась после очищения от евреев». По его убеждению, авангард церковной композиции на Фестивале представляли Иоганн Непомук Давид /1895-1977/, Эрнст Пеппинг /1901-1981/ и Хуго Дистлер /1908-1942/. Эти высокоталантливые композиторы занимали ведущие позиции в музыкальных институтах высокого уровня и добросовестно служили национал-социализму. Их духовная и светская музыка публично исполнялась по всему Рейху, который оказывал им уважение, награждая большими премиями на уровне Музыкальной палаты Рейха, как это было в 1942г. К концу войны Давид и Пеппинг были помещены на самый верх артистического перечня, что означало льготное обращение, включая избавление от военной обязанности.

И хотя на вершине карьеры музыка Хуго Дистлера была представлена на экспозиции дегенеративной музыки, когда он покончил жизнь самоубийством в 1942г, «*Zeitschrift für Musik*» назвал его «крупным талантом» и сожалел об этой потере, а хор Св.Фомы в Лейпциге, составленный из членов ГЮ, пропел гимны в его память. Дистлер писал духовную и гражданскую музыку в стиле необарокко, ориентируясь на выдающиеся образцы Генриха Шютца, и представлял их в хорах а capella. Но его полифония опиралась на смелую гармоническую основу. Музыка Дистлера была явным антиподом пышным звучаниям романтизма XIX века, но он также присматривался к наследию модернистов, веймарский стиль которых был всё же отвергнут этим реставратором церковной музыки. Композитор считал атональность «наступлением на природу».

Член НСДАП с 1933г., Дистлер поддерживал постоянную связь с национал-социалистическим государством. С 1931 по 37г. он был кантором и органистом церкви Святого Иакова в Любеке, затем преподавал композицию и игру на органе в Штутгартской консерватории, а с 1940 по 1942г. – в Академии церковной и учебной музыки в Берлине, где регулярно контактировал со студентами Гитлерюгенда. В 1942г. его назначили директором Берлинского государственного и Кафедрального хоров. После 1933г. Дистлер с убеждением говорил о «смелом политическом пробуждении» и о «силе патриотических событий». В государстве Гитлера он видел подходящую структуру для создания современного типа готической музыки. Хотя большинство работ Дистлер написал для церкви, он также посвящал свои сочинения церемони-

ям и общественным празднованиям. Одна из его композиций посвящалась поминовению жертв «Пивного путча» 1923г., а песни Дистлера «Пробуждайся, о Германская Земля!» и «Песня для людей» для мужского хора а capella относились к годовщине прихода к власти национал-социалистов 30.01.1933г. Однако композитор иногда проявлял умеренный оппортунизм. Так, в популярной «Рождественской истории» /1935г./ хор многократно повторял: «К Вифлеему в еврейской стране», напоминая слушателям, что Иисус был евреем.

В одном ряду с Хуго Дистлером стоял пионер неополифонии Эрнст Пеппинг. В свое время он занимал промежуточную позицию между романтической настроенностью и модернизмом. – В 1926г. на фестивале современной музыки в Донауэшинге исполнялись его Серенада для военного оркестра и Сюита для трубы, саксофона и тромбона. Но в 1930-х годах Пеппинг отрекся от всего атонального, хотя допускал недостаточность традиционной гармонии, определяющей тональность, с ее зависимостью от ведущей мелодии. Он нашел выход в простой и строгой структуре музыкального стиля барокко. «Старое» вновь пришло на помощь «новому». Пеппинг всерьез принимал параллели между новым политическим и музыкальным «пробуждением», общность социальной структуры и той, что обнаружена в церковной конгрегации, как близких по духу. «Искусство, как и политика, вдохновляется волей собрать разрозненные части, чтобы сформировать новую общность. Руководящий принцип духа возвратился. Едва ли было время, когда стремления прошлого так жестоко противостояли сегодняшним», – писал он в 1934г.

Пеппинг отвергал артистические обычаи прошлого века с их непомерно раздутым концертным бизнесом, расточительным и нездоровым индивидуализмом. Кроме церковно-музыкальных композиций, почитаемых его ментором Зёнгенем, Пеппинг сочинял важную гражданскую музыку. В 1928г. он написал «Немецкую хоральную мессу» /для сравнения, И.Брамс между 1857-68гг. опубликовал «Немецкий реквием»/, а в 1938г. назвал новую композицию «Немецкая месса», высокому музыкальному качеству которой не помешал ее политический подтекст. Не случайно в это время, через четыре года после назначения Пеппинга в Берлинскую консерваторию протестантской церковной музыки, его работы с таким успехом исполняли во время празднования дня прихода Гитлера к власти, что в 1942г. обер-бургомистр Эссена поручил композитору написать другие пьесы для политических церемоний. Тогда же состоялись премьеры двух новых симфоний Пеппинга под управлением Карла Бёма в Дрездене в 1939г. и – Фуртвенглера в

1943г. в Берлине. Его светское сочинение «Год» /«Das Jahr»/ органично вошло в фестивальную программу национал-социалистического государства. Эта работа исполнялась элитным Хором Святого Креста, дрезденского Гитлерюгенда.

Хотя НСДАП признавала тесную связь Пеппинга с Конфессиональной Церковью, он никогда не был под подозрением. Партийцы с удовлетворением отмечали, что его музыка прогрессировала от прежнего «какфонического стиля» к «умеренно модернистскому» уровню. Как преподаватель, Пеппинг также считался фаворитом. После войны был подтвержден его авторитет, как одной из самых значительных фигур протестантской музыки, и он получал многочисленные награды. С 1947 по 68г. Эрнст Пеппинг был профессором церковной музыки и композиции Берлинской высшей школы, в 1961г. получил степень почетного доктора Свободного университета Берлина.

Австрийский композитор и органист **Иоганн Непомук Давид**, обучавшийся композиции в Вене у И.Маркса, в 1924-34гг. был органистом и хоровым дирижером в Вельсе, а затем преподавал игру на органе в Лейпцигской консерватории. Во время берлинского фестиваля протестантской церковной музыки 1937г. он стоял в одном ряду с Дистлером и Пеппингом, как один из ведущих полифонистов, официальный прием работ которого в наблюдающей прессе был неизменно восторженным. В каждом обзоре его чествовали как одного из самых уважаемых композиторов национал-социалистического культурного истеблишмента, хотя многие работы Давида относились к религиозной сфере. Его песнопения рекомендовались для праздничных партийных церемоний. Когда летом 1941г. министр воспитания Руст перевел Лейпцигскую консерваторию в ранг академического университета, это повысило официальный статус Давида, который вскоре стал директором Консерватории и полным профессором. Позже он сочинил песнопение для хора и трех тромбонов, основанное на высказывании Фюрера, призывающего к «верности народу», продирижировав им перед университетским коллективом. Он также организовал хоровую службу в честь павшего нацистского героя, композитора Гельмута Бройтигама.

Это было время, когда Давид вместе с Максом Траппом и Пеппингом получил государственную субсидию в 4тыс. марок от Музыкальной палаты Рейха. Композитор оплатил за это помощью в военных усилиях единственным способом, который был ему известен, – сочинив «Симфоническую вариацию о Генрихе Шютце» в четырех частях: «Военная процессия», «Богослужение перед битвой», «Предзна-

менование для врага», «Сражение, победа и благодарственная молитва».

После войны Иоганн Непомук Давид продолжил впечатляющую карьеру. В 1945-48гг. он был директором зальцбургского Моцартеума, а с 1948 по 63г. – профессором Высшей музыкальной школы в Штутгарте. Он состоял членом Академий искусств Западного Берлина, Мюнхена, Гамбурга и Вены. К наиболее известным работам Давида послевоенного времени относится «Немецкая месса» /1952г./.

Молчаливый союз между национал-социализмом и протестантским христианством средствами церковной музыки оказал значительное влияние на университетском студенческом уровне, на уровне школ и высоко восприимчивой молодежи Гитлерюгенда. В своих институтах высшего обучения Давид, Пеппинг и Дистлер готовили будущих воспитателей и протестантских канторов, которые должны были играть активную роль в адаптированных к национал-социализму церквях, нацифицированных школах и организациях ГЮ. В отличие от их относительно умеренных политических взглядов три других крупных представителя когорты музыкальных воспитателей молодежи – Генрих Шпитта, Армин Кнаб и Вольфганг Фортнер, были убежденными национал-социалистами.

**Генрих Шпитта** /1902-72/, по воспоминаниям Оскара Зёнгена, «работал в недрах церкви в опоре на веру... Он сочинял подлинно церковную музыку, так как здесь сама вера стала составной частью творчества». Генрих Шпитта был племянником известного музыковеда и биографа Баха А.Ф.Шпитта. Его отец и дед также были церковными музыкантами и теологами. Г.Шпитта начал свою деятельность с изучения знаменитого немецкого композитора Генриха Шютца /1585-1672/, автора многих сочинений духовной музыки. В 22 года Шпитта получил степень доктора философии в Гёттингене. Он был очарован мистериями германских народных песен еще в 1926г. Ранний крайний национализм Шпитта, проистекавший из ненависти к французам, оккупировавшим его родной город Страсбург, привел музыканта к Гитлеру.

С 1933г. Генрих Шпитта преподавал в Государственной высшей школе музыки в Берлине. В 1934г. **Карл Серфф** предложил ему сотрудничать с Гитлерюгендом, и в следующем году он стал приемником системы Йоде в Берлинской академии церковной и учебной музыки. Там Шпитта тесно сотрудничал с музыкальным руководителем ГЮ Вольфгангом Штумме. Вскоре перед ним встала задачей совместить занятие церковной музыкой и воспитание ГЮ. В ноябре 1935г. в музыкально-воспитательном центре Эрфурта была исполнена «Благо-

дарственная кантата» Шпитта. Рецензент отметил глубокую набожность его работы, опровергнувшую «ложь тех, кто болтал о несовместимости Бога и Гитлерюгенда».

В короткое время Генрих Шпитта стал одним из самых любимых композиторов гитлеровской молодежи. Молодежные лагеря, музыкальные школы и консерватории пели его композиции, перекликаясь с яростным национализмом Ганса Бауманна, Гельмута Бройтигама и Эриха Лауэра. Однако сочинения Шпитта также обладали духовностью, привитой от хоралов времен его детства. В то время молодежь не была готова выкинуть за борт христианскую систему ценностей. Одна из ранних песен Шпитта «Фюрер призвал нас» совмещала лиризм с боем барабанов и поступью марширующих войск. Но в ней было также обращение к детям и женщинам, которые должны быть защищены Богом. Демонстрация врага, «дерзкого мерзавца», была нацелена на евреев, чьи «похотливые шкуры следует должным образом обработать». Шпитта был мастером хоровых произведений в суровом, энергичном стиле /«Святое Отечество», 1934г.; «Год за плугом», 1936г./ . Критика оценивала его произведения как «исповедание новой немецкой воли». С 1950г. Генрих Шпитта преподавал в Высшей педагогической школе Люнебурга /в 1957г. – профессор/.

Другим музыкальным педагогом Гитлерюгенда, которым восхищался Зёнген, был **Армин Кнаб** /1881-1951/. – замечательный композитор, автор кантат, маршей, пьес для клавира и песен на слова Гёте, Гельдерлина, Момберта... До 1907г. он изучал юриспруденцию и музыку в Вюрцбурге и Мюнхене. Заработав репутацию как доктор права, Кнаб посвятил себя музыке. Около 1920г. он стал известен своими песнями в молодежном движении. С 1934г. Кнаб преподавал музыкальную теорию и композицию в Высшей государственной школе музыкального воспитания и церковной музыки в Берлине. Он также посвятил себя воскрешению «простой, существенно важной полифонии», создавая оратории и другую хоральную, а также камерную музыку. В 1942г., наряду с работами Брезгена, Эгга и Карла Орффа, сочинения Кнаба передавались в национальных радиовещательных сериях, представляя южногерманский регион.

Его музыка часто исполнялась по всему Рейху в 1944г. В это время, по отзывам прессы, он был среди немногих композиторов, чьи «педагогические труды широко признаны, и который нашел стиль, который мы сейчас можем считать как возвышенно-оформляющее выражение наших творческих устремлений». Эти слова поясняют многообразные обязательства Кнаба перед национал-социалистическим госу-



дарством и Гитлерюгендом, кроме его усилий по реформированию протестантской церковной музыки. Армин Кнаб не был членом НСДАП, но с 21.12.1933г. состоял членом Национал-социалистической лиги юристов. Подобно Шпитту и Дистлеру, он способствовал интеграции домашней музыки в новую культуру национал-социализма, используя инструкции своего коллеги по Берлинской консерватории Воллертуна, как инструмент в будущем воспитании лидеров ГЮ, подобных Людвигу Кельбетцу. В сочинении песен Кнаб сотрудничал с национал-социалистическими поэтами – Вилли Веспером /Wesper/, Эрвином Кольбенхойером /Kolbenheuyer/ и Германом Клаудиусом /Claudius/. Работы Кнаба были представлены на всех неоязыческих праздниках и в сборниках песен для ГЮ. Стихи, которые он перекладывал на музыку, наполнены национал-социалистической символикой: «Германская песнь свободы», «Утро Германии», «Молодая Германия», «Ты должен верить в германское будущее», «Смерть солдата», «Не говори о своей печали», «Кто может убить нашу душу?», «Германская весна»... Эти песни были рекомендованы для исполнения ГЮ, Национальной студенческой лигой, СА, Вермахтом и СС.

Армин Кнаб, подобно многим его одаренным коллегам, неоднократно награждался государственными и партийными структурами. Гауляйтер Майна-Франконии Отто Хельмут с санкции Геббельса вручил ему премию Макса Регера, наряду с Трунком и Орффом. Кнаб получил 2000 марок от Музыкальной палаты Рейха в 1942г. Спустя несколько месяцев город Эрфурт наградил композитора вместе с Клаудиусом за «Кантату для года Германии». После разрушения своего берлинского дома в 1943г. композитор провел последний период войны и послевоенное время в Китцингене, где скончался в 1951г. В 1966г. его именем названа гимназия Китцингена, а в 1978г. вдова композитора основала Фонд Армина Кнаба для награждения высокоодаренных студентов в области сольного пения и композиции.

К числу самых влиятельных музыкальных педагогов Германии во времена Третьего Рейха относился **Вольфганг Фортнер** /1907-87/. Уроженец Лейпцига, он возрос в строгой городской церковно-музыкальной традиции. Здесь он учился философии и музыке /композиция, орган/. С 1931г. Фортнер преподавал музыкальную теорию в Евангелическом институте церковной музыки Гейдельберга. Его собственные сочинения этого периода Кампфбунд критиковал как «большевистские». Фортнера отличала громадная активность. В 1935/36гг. он создал знаменитый Гейдельбергский камерный оркестр и возглавил оркестр Гитлерюгенда. Композиции Фортнера обеспечили

успех берлинского фестиваля церковной музыки 1937г. После Второй мировой войны бывший нацистский музыкальный эксперт **Ульрих Дибелиус** утверждал, что национал-социалистический период ограничивал сочинителей церковной музыки «стенами церкви». Если это так, то Фортнер *по собственному желанию* вышел из этих пределов. В 1940г. композитор записался в армию солдатом медицинской службы, долго служил в Вермахте и отметил смерть товарища по окопу торжественной песней, а в начале 1941г. вступил в НСДАП.

Применяя музыкальную терминологию, которая должна что-то поведать пытливому читателю, можно сказать, что Вольфганг Фортнер использовал в церковной музыке пентатоническую полнозвучную гамму. Он заботливо возвращал линейный контрапункт, каноны и фуги периода барокко – этих безмятежных лет вдохновленной лютеранством церковной музыки предбаховской поры. Фортнер предпочитал скупую инструментовку и линейное голосо-ведущее /англ. voice-leading/ обучение, рассудительной объективностью противостоящее романтизму с его «преувеличенной жестикующей и бесформенностью». Как у многих его современников, эта музыка была формой неоклассицизма, развивавшегося после Первой мировой войны по всей Европе. За пределами континента выдающимся представителем такого стиля был Игорь Стравинский, а в Германии эта практика включала Хиндемита. После 1933г. неоклассицизм ярко выразил себя через движение «Назад к Баху», которого твердо придерживались наряду с Фортнером, Шпитта, Пеппинг, Дистлер и их коллеги. Пуристское простодушие в религии и литургической музыке, за которое боролись Зёнген и его когорта, должно было соединиться с простотой неоклассицистских форм.

Уже в 1931г. Вольфганг Фортнер ввел музыкальную школу игры, озаглавленную «Crest is Drowning» /англ. «Крест утопающему»/, которая призывала к жертвенному альтруизму личности ради великого сообщества. В 1932г. Фортнер сотрудничал с антисемиткой **Ли Штаделманном** /Li Stadelmann/, клавиристкой и также сторонницей барокко. Кампфбунд Розенберга спонсировал премьеру концерта Фортнера для струнного оркестра в Мангейме спустя несколько месяцев после прихода к власти национал-социалистов. В 1934г. он написал «Немецкую песенную мессу» /«Eine deutsche Liedmesse/. Позже Фортнер дирижировал перед Национал-социалистической заводской организацией /NSBO/, а в 1937г. поставил эффектную композицию для празднования в университете Геттингена. В 1939г. один из ведущих музыковедов Германии назвал Фортнера «мастером бескомпромиссного архаико-полифонического стиля». Он оставался политически корректным

до конца национальной борьбы и, связывая ее с музыкой, называл 12-тоновую систему Шенберга «свидетельством неукорененности». Высокоценный коллегами, Фортнер сочинял и исполнял музыку в церковной и светской среде. Многие свои песни он передавал составителям сборников для Гитлерюгенда.

После войны Вольфганг Фортнер прошел процедуру денацификации. С 1948г. он участвовал в Дармштадтских летних школах современной музыки, а с 1954 по 1973г. преподавал музыкальную композицию во фрайбургской Высшей школе музыки. Фортнер стал лауреатом многих национальных премий, членом Берлинской и Баварской академий изящных искусств, почетным доктором Гейдельбергского и Фрайбургского университетов.

Комбинация полифонического реформаторства, литургической реставрации и антиромантизма с безусловным принятием национал-социалистических идей достигла апогея вместе «Органым движением» /англ. «Organ Movement»/, которое первоначально ассоциировалось с кампанией «Назад к Баху». Его поддержало множество приверженцев национал-социализма и выдающихся мастеров-инструменталистов, таких как Карл Штраубе, Гюнтер Рамин и Готтхольд Фротчер. Еще в 1920-х годах К.Штраубе, Вилибальд Гурлитт и Арнольд Шеринг пытались восстановить орган в том виде, который существовал во времена расцвета барокко, добиваясь более сухого и чистого звука, чем практиковавшийся в романтический период. В сущности, они призывали вернуться к конструкции органа из простых трубок, сведенной к базисной технологии. Эти музыканты утверждали, что первоначальный орган мог и должен был играть с максимальной прозрачностью звука, тогда как современный, технически сверхоборудованный инструмент приспособлен для подстраивания под огромный симфонический оркестр, искажая линейность и приглушая точность звука, чтобы создать эффект безвкусной мелодрамы и слезливой сентиментальности. В 1927г. Фрайбургская конференция занялась вопросами ожидаемой реформы. По мнению ее участников, чистый тон барокко, скорее, чем пышный звук XIX века, был эквивалентом подлинно германской музыки, как во времена Баха. Этим должно было преодолевать коммерческое американское влияние вездесущего электро /кино/ – органа.

Доводы выдающихся знатоков органной музыки имели доказательную силу. Один из крупнейших немецких музыковедов **Арнольд Шеринг** /1887-1941/ в конце XIX века гастролировал как скрипач вместе с пианистом Б.Хинце-Райнхольдом. С 1898г. он изучал в Берлинском университете музыковедение, историю литературы и философию,

а в 1904-39 гг. редактировал ежегодник «*Vach-Jarbuch*». С 1915 г. Шеринг был профессором Лейпцигской консерватории, с 1928 г. – Берлинского университета, преподавая историю музыки. Он написал ряд капитальных исследований о творчестве Баха. Большой резонанс вызвала мысль ученого о взаимодействии музыки прошлого и современности. Он внес значительный вклад в исследование старинной музыки.

Ученик А.Шеринга и ассистент Х.Римана, **Вилибальд Гурлитт** /1889-1963/ с 1929 по 37 г. и с 1958 по 45 г. был профессором кафедры музыковедения при Фрайбургском университете. В 1921 г. вместе с органичным мастером О.Валькером он сконструировал «орган Преториуса» /по описанию XVII века/. Гурлитт известен как инициатор исполнения средневековой музыки на старинных музыкальных инструментах в руководимой им Музыкальной коллегии. Он публиковал старинные музыкальные и музыкально-теоретические сочинения. Гурлитт был автором многочисленных трудов по органному искусству и истории немецкой музыки а также редактором собрания сочинений выдающихся органистов М.Преториуса и Д.Букстехуде.

С предложенной в мае 1933 г. декларацией, подписанной Гурлиттом, Дистлером и их коллегами и призывающей к возрождению протестантской церковной музыки, заботы об Органном Движении приобрели актуальность. С этого времени борьба за органную реформу идентифицировалась с усилиями конфессиональных церковных музыкантов под руководством Зёнгена и с обличениями ими Германских Христиан, обвиненных в пристрастии к «романтическому» органу. На Берлинском фестивале церковной музыки в 1937 г., затем на Фрайбургской органной конференции 1938 г. и, наконец, в «Берлинских днях органа» в 1942 г. были ясно обозначены цели: возвращение к органному стилю Шютца или Баха, как архетипичному для германских протестантов; примирение роли органа с ортодоксальной лютеранской литургией в церквях; плодотворное взаимодействие между неоготическим органом и конгрегационным пением. Два великолепных органиста – Давид и Дистлер подкрепили своей игрой весомость этих установок. На Берлинском фестивале было также заявлено, что орган должен вступить «в прямую связь с сегодняшней общей музыкальной системой» – ясная ссылка на политическую роль, которую начал играть орган примерно с 1935 г. Кнаб, Давид, Фортнер и органист церкви Святого Фомы в Лейпциге Гюнтер Рамин одобрили эту меру.

Во время партийного съезда в сентябре 1935 г. Адольф Гитлер решил соорудить в Нюрнберге самый большой в Европе орган с 16 тыс. трубок, 220 регистрами и пятью клавиатурами. Такой инструмент, уси-

ленный гигантским репродуктором был полной противоположностью простому органу в стиле «назад к Баху» и предназначался для ежегодных церемоний НСДАП *на открытом воздухе*. Это соответствовало планам Альберта Шпеера по грандиозному оформлению партийных митингов. Дирижер симфонического оркестра Франц Адам приложил руку к общему планированию, а Гюнтер Рамин – лучший германский органист, пионер Органного Движения был выбран для демонстрации этого инструмента в личной резиденции Гитлера. Во время партийного съезда 1936г. Рамин во время игры использовал все регистры, педали и клапаны нового органа. Как сказал композитор Мюллер-Блаттау, «этот орган был тотальным инструментом тотального государства». В начале 1937г. Генрих Гиммлер приказал органисту Потсдамской гарнизонной церкви играть на таком органе перед чинами СС во время ритуальной церемонии в Кведлинбурге, в горах Гарца. На втором Фрайбургском органном фестивале в 1938г. был испытан другой образец «тотального инструмента», и решено создать постоянную органную мастерскую Гитлерюгенда. Во время войны орган стал составной частью музыкальной сцены ГЮ. Вошло в правило, когда высокий белокурый лидер Гитлерюгенда в изящной коричневой униформе безукоризненно исполнял на органе токкату Баха.

После Фрайбургского фестиваля церковные и партийные деятели согласились, что орган является «политическим инструментом, пригодным для всех видов национальных праздников». И в этой связи импульс «назад к Баху» не был забыт. По словам официального представителя конфессиональной церкви **Герберта Хаага** /Haag/, «большинство органных произведений Баха безоговорочно подходят для фестивального планирования», возможно, как интерлюдия между чтением и хором.- «Какой инструмент смог бы лучше выразить общее мировоззрение и экспрессию фестиваля, чем орган, который, в то же время, является символическим инструментом сообщества?». Мюллер-Блаттау заявил, что одна из первоначальных целей Органного Движения – переместить орган от исключительно церковного использования в пределы германского сообщества – реализована.

В течение войны гимн Шпитта «Фюрер призвал нас» исполнялся хором под аккомпанемент медных инструментов и органа. Весной 1942г. Гамбургский музыкальный зал приобрел многотрубочный орган, который, как заметил известный главный дирижер Ойген Йохум, особенно пригоден для «важных партийных праздников». Той же весной гауляйтер Силезии просил Рихарда Штрауса – автора симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» с ее великолепным органным вступ-

лением – написать фестивальную пьесу для другого огромного органа в Бреслау, соответствовавшего «самым крупным и значительным политическим и культурным представлениям в Рейхе». Штраус не ответил гауляйтеру. Рекомендация церковного советника Хаага от 1939г. была реализована 30.01.1943г., когда органист Берлинской академии церковной и учебной музыки исполнил Прелюдию и фугу соль минор Баха, после чего Шпитта сыграл на органе «Священное Отечество». Цезарь Брезген и Готтхольд Фротчер выпустили новый «Учебник игры на органе». В 1943г. под эгидой партии было создано много региональных органных мастерских /для исполнения музыки/ и организовано множество различных фестивалей. На одном из фестивалей, в Гейдельберге сочинение церковного музыканта Вольфганга Фортнера было названо «блестящим образцом».

Фротчер и Рамин участвовали в работе органной мастерской в Вене. Это был один из нескольких случаев сотрудничества знаменитых музыкантов в деле возрождения органной и церковно-музыкальной практики, которому они обязались служить в мае 1933г. В 1940г. оба органиста совместно руководили в Вене органной мастерской Музыкальной палаты Рейха. Хотя Фротчер и Рамин были сыновьями клерикалов и воспитывались в лютеранской традиции, они различались в политическом отношении к режиму. Фротчер в 36 лет вступил в НСДАП, когда преподавал музыковедение в Данцигской консерватории. Подобно другому мастеру органа и другу Зёнгена **Фрицу Хайтманну** /Heitmann/, Фротчер был близок к Кампфбунду. После производства в профессора Берлинского университета в 1936г. он предоставил себя в распоряжение Музыкальной палаты и в качестве советника – самому Геббельсу. Впоследствии Фротчер сыграл значительную роль как в развитии органного движения для ГЮ, помогая Штумме, так и в кампании приспособления органа к различным функциям национал-социалистического государства. К концу войны Готтхольд Фротчер стал широко известен, исследуя взаимоотношения музыки и расы.

По контрасту с Фротчером, выдающийся органист, хоровой дирижер и композитор **Гюнтер Рамин** /1898-1956/ формально отстранен от движения национал-социалистов, что не мешало ему успешно приспосабливаться к политическому правлению. С одиннадцати лет он пел в хоре Святого Фомы в Лейпциге, где обратил на себя внимание знаменитого органиста **Карла Штрауба**, ставшего его наставником в Лейпцигской консерватории. С 1920г. Рамин преподавал в ней и играл на органе в Гевандхаузе, а с 1922г. возглавлял Лейпцигский студенческий хор. С 1933г. он руководил хором Гевандхауза, а в 1939г. сменил

Штрауба на посту кантора церкви Святого Фомы – выдающийся пост в церковно-музыкальной иерархии. Одновременно Рамин был хормейстером в Берлинской филармонии и профессором берлинской Высшей школы музыки.

С 1933 по 45г. он играл на органе и клавинофорте. Рамин пошел на компромисс с государством в обстоятельствах, сопутствовавших его концертному туру в США. До 1933г. он уже гастролировал здесь с большим успехом, и американцы вновь приглашали его в свою страну. В декабре 1933г. Рамин расположил к себе национал-социалистов, объявив свой репертуар «чисто германским», и спрашивал, «желателен ли его концерт в Америке в интересах германской культурной пропаганды?». Он явно играл на том факте, что еврейские иммигранты сделали плохое имя Германии за границей, и что Рамин своим искусством мог исправить ситуацию. Министерство пропаганды ответило, что намеченный визит органиста в США «тепло приветствуется», и обещало оказать содействие в его организации. Геббельс лично вмешался в учебные дела в Лейпциге, обеспечив временное освобождение Рамина от его обязанностей. Концерты органиста в Америке прошли с огромным успехом. Virtuозное исполнение им германской органной музыки стало бесспорным пропагандистским успехом для Германии.

В Калифорнии Рамин встречался с молодым немецким пилотом, товарищем Германа Геринга Элли Байнхорном /Elly Weinhorn/ и женой знаменитого немецкого гонщика Бернда Роземейера. Через Байнхорна органиста пригласили играть на свадьбе Геринга с актрисой Эмми Зоннеманн 12.04.1935г. Свидетелем на ней был сам Гитлер. Рамин был ведущим органистом на съезде НСДАП в 1936г. Годом позже он играл на церковно-музыкальном фестивале, организованном Зёнгеном. Примерно в это время Рамин тесно сотрудничал с Кампфбундом Розенберга в Лейпциге. По словам Штраубе, в 1940г. органист отказался вести службу кантора в церкви Святого Фомы, задуманную как протест против утеснения конфессионалистов. До конца войны Гюнтер Рамин выступал в церквях и концертных залах Германии. Он дирижировал «Реквиемом героев», «Германской мессой». Рамин привозил Хор Святого Фомы в основанный немцами на месте разрушенной Чехословакии Протекторат Богемии и Моравии и в фашистскую Италию, чтобы продемонстрировать «победу европейского искусства германского стиля». Одним из самых значительных выступлений органиста в кульминационной точке войны было исполнение с Хором Святого Фомы музыки Баха во время кампании военного призыва солдат СС. В 1942г. в Лейпцигской церкви его слушали эсэсовские охранники концлагерей.

После войны Гюнтер Рамин остался в ГДР, сохранив пост в церкви Святого Фомы, гастролировал как органист-виртуоз, посетив СССР в 1953г. и Южную Америку в 1954г. Как крупный специалист по исполнению Баха, Рамин возглавлял Баховское общество ГДР, в 1951г. был президентом первого Международного конкурса им. С.Баха, а с 1949г. – почетным доктором Лейпцигского университета.

## **Борьба национал-социалистов за современность в музыке**

В 1994г. австрийский композитор Готфрид фон Айнем сказал, что национал-социалисты хотели создавать музыку, в противоположность Шенбергу, в до-мажоре. Действительно, с приходом к власти они чувствовали себя политическими, социальными и культурными революционерами. В мюнхенской речи 1936г. Йозеф Геббельс сказал: «Национал-социалистическое мировоззрение – самое современное в сегодняшнем мире, и национал-социалистическое государство – самое современное государство. Есть тысячи мотивов, по которым современное искусство соответствует этому мировоззрению».

Как долго могли происходить эти изменения, в какой степени они означали разрыв с германским прошлым, кто должен производить их и наблюдать за ними, – всё это не программировалось, но было предоставлено инициативе отдельных артистов и официальных лиц, и стало предметом споров между лидерами нового государства, например, Геббельса /Promi/ с Розенбергом – главой Кампфбунда /Национал-социалистического сообщества культуры/. Роль Адольфа Гитлера в этих процессах также не была ясно обозначена. В результате обнаружилась неясная область, в которой большинство артистов и многие политики действовали в ожидании атак с разных сторон. Отсутствие точных определений и официальных указаний заставляло многих артистов опираться на шаткую почву ортодоксального национал-социализма, позволив отдельным администраторам и политикам предложить патронаж и защиту музыкантам, опасавшимся нетерпимой диктатуры.

Утверждались конкурирующие идеологические критерии, за которыми стояли Розенберг, Геббельс, Геринг, Гиммлер или сам Гитлер, и которые могли со дня на день модифицировать или нейтрализовать уже достигнутое. Пространство артистической свободы продолжало существовать и развиваться часто полутайно, под защитой того или другого правительственного приоритета. Этот образец культурно-



политического дарвинизма в первый период существования Третьего Рейха во многом объяснялся трениями между Розенбергом и Геббельсом. Но это объясняет также, почему современные композиторы, такие как Карл Орфф, Вернер Эгк, Рудольф Вагнер-Регени и, в определенной степени, Хиндемит, были готовы сотрудничать с национал-социалистическим государством.

На заднем плане этого состояния существовали три правила национал-социалистической культурной администрации, в создании которых в неодинаковой степени участвовали Геббельс и Гитлер, и которые через несколько месяцев после января 1933г. сменились более прочной и действенной системой, чем любая директивная политика, вытекающая из других источников управления. Прежде всего, немецкая культура, включая музыку, была прямым отражением германской почвы и требовала соответствующей поддержки /лат. *sui generis*/. Во-вторых, благодаря присущим ей свойствам германская культура обладала полезным потенциалом для практического применения, к примеру, когда Геббельс много раз повторял, что она могла успокоить население или быть использована для повышения морального состояния сражающихся войск. Наконец, культура должна была остаться в значительной степени автономной, в определенной мере подчиняясь правительственной цензуре.

В этих рамках от культуры, включая музыку, ожидали развития от старых форм к более современным /национал-социалисты не всегда решались употреблять термин «модерн», ассоциировавшийся с «модернизмом», который плодила ненавистная Веймарская республика/. – Изобразительное искусство модернистов было представлено на Выставке дегенеративного искусства 1936г, а современной музыке не разрешалось использовать атональность, особенно ее 12-тоновую разновидность, используемую Шенбергом, как через год продемонстрировала экспозиция дегенеративной музыки в Дюссельдорфе. Модернизм, абстракция, почти весь экспрессионизм и атональная музыка были заклеены как «еврейские» виды искусства.

Как ведущий надзиратель за германской культурой в Рейхе, Йозеф Геббельс хотел предоставить современному искусству определенную свободу и покровительствовал новаторству. Государство готово было поощрять подающих надежды молодых артистов путем публичной конкуренции, чтобы выявить наиболее одаренных. В первый период существования Третьего Рейха моделью для нововведений в германской музыке служил **Пауль Хиндемит** /1895-1963/. До середины 1934г. влиятельные национал-социалисты видели в нем культурный стандарт

носителя революционных изменений в музыке. Перед 1933г. Хиндемит модифицировал свой ранний стиль, и до того отличавшийся от головоломного экспериментаторства модернистов Веймарской республики солидной музыкальной основой. Он сотрудничал с представителями Гитлерюгенда, Германского трудового фронта и особенно с Союзом борьбы за немецкую культуру /Кампфбундом/ Розенберга. Национал-социалисты намеревались передать в его подчинение всю германскую музыкальную сцену для ее реорганизации. Новые сочинения Хиндемита исполнялись по всей стране. Музыкальные критики называли его «лидером молодого современного движения». В феврале 1934г., после основания Музыкальной палаты Рейха статус Хиндемита повысился, когда его назначили в руководящий Совет RMK. Музыкально образованный Геббельс восхищался его музыкой. 25.06.1934г. в циркуляре Имперскому управлению радио он назвал Хиндемита «самым значительным музыкальным дарованием среди современных немецких композиторов».

12.03.1934г. в Берлине под управлением Вильгельма Фуртвенглера состоялась премьера симфонической версии еще не написанной оперы Хиндемита «Художник Матис». Либретто оперы было написано сами композитором и относилось к временам Реформации – историческому идеалу национал-социалистов. Ее героем был видный художник готики Matthis /Matthias/ Nithart. В этой музыке выдерживалась традиционная тональность, обогащенная искусным совмещением разнообразных музыкальных элементов – богатой трезвучной гармонией, полифоническими вокальными пассажами, диатоническим звукорядом и старой церковной формой, подобной той, которую применяли Дистлер, Пеппинг и Давид. Критик **Генрих Штробель** писал о «полностью новом, простом и гибком музыкальном языке» сочинения. Символический смысл «Художника Матиса» раскрывает сюжет, вторым героем которого был кардинал Альбрехт, побудивший художника подчиниться церковной власти /историческому аналогу светского правления национал-социалистов/.

Успех Хиндемита с Фуртвенглером был лишь одной гранью его профессиональной жизни. Другой была та, что он нажил себе врагов в лагере национал-социалистов еще до 1933г., в значительной степени по идеологическим, а не музыкальным причинам. Первоначальным источником оппозиции был сам Гитлер, слушавший оперу Хиндемита «Новости дня» в 1929г. на берлинской сцене и возмущенный ее режиссерской постановкой в стиле модерна. Недоброжелатели с неодобрением вспоминали также о сотрудничестве композитора с Бертольдом Брех-

том в конце 20-х годов. К тому же Хиндемит настроил против себя Розенберга женитьбой на частично еврейской женщине. – Ее отец, еврей Людвиг Роттенберг играл ведущую роль на веймарской культурной сцене, как дирижер Франкфуртской оперы. Поэтому композитора называли протеже евреев.

На протяжении 1933г. раздавались голоса, апеллирующие к национал-социалистическому мировоззрению и утверждавшие, что Хиндемит является «лидером новой германской музыки в духе Гитлера, которую мы так горячо желаем». Однако энергичные последователи Розенберга, летом 1934г. реорганизовавшиеся в Национал-социалистическое культурное сообщество, вели бурную кампанию против Хиндемита после его берлинского успеха в марте. Чтобы нейтрализовать активность Сообщества, поддерживавший композитора Фуртвенглер вместе с Г.Хавеманном и Ф.Штайном намеревались обратиться лично к Фюреру, но 25.11.1934г. Фуртвенглер в известной берлинской газете опубликовал неудачную статью с защитой музыки Хиндемита, как «чисто германской», но в сущности аполитичной. Дирижер оправдывал ранние опыты композитора в стиле модерн, объясняя их «юношескими капризами». Наконец, к кампании против Хиндемита подключился Геббельс. Этому тонко разбиравшемуся в музыке министру, ценившему талант Хиндемита, пришлось смириться с критикой композитора. Осуждающая статья Геббельса в газете Розенберга «Фёлькишер Беобахтер» была редким примером единодушия этих закоренелых антагонистов. Не помог личный звонок Гитлеру начальника Фуртвенглера в Прусской государственной опере Геринга.

Хиндемиту пришлось взять временную отлучку из Высшей школы музыки, где его обязанности принял на себя Макс Трапп. С 1935 по 1940 год музыка Пауля Хиндемита реже исполнялась в Германии. В эти годы композитор периодически отсутствовал в Рейхе, предпринимая туры в Швейцарию и Турцию. После того как он сделал в Швейцарии пренебрежительное замечание о Гитлере, последовал запрет на исполнение его работ по германскому радио. Фюрер отменил запланированную премьеру оперы «Художник Матис» Затем последовала отставка Хиндемита из Берлинской консерватории и, наконец, в 1940г. он переехал в США. За границей композитор продолжал работу пианиста с еврейскими коллегами – Голдбергом, Фойерманом и Губерманом в различных струнных группах.

Примечательно место **Игоря Стравинского** /1882-1971/ в музыкальной истории Третьего Рейха. Его бойкотировали в первые три года существования национал-социалистического государства. Но и тогда

замалчивание прерывалось время от времени смелым исполнением его работ такими дирижерами, как Ганс Розбауд во Франкфурте и Эрих Кляйбер в Берлине. С 1936г. Стравинский часто концертировал и записывался в Германии. Играли роль его профашистские симпатии и не-любовь к атональной музыке, /однако, после 1950г. он экспериментировал с серийной музыкой/. Но Розенберг и его приверженцы, такие как ведущий музыковед Германии Герберт Геригк, с подозрением относились к Стравинскому. Всё же некоторые нацистские знатоки и многие специалисты, не принадлежавшие к НСДАП, оценивали его творчество достаточно высоко. На апрельском музыкальном фестивале 1936г. композитор с сыном играл свой концерт для двух фортепиано. После этого один из национал-социалистов – любителей музыки призывал слушать «интересного» Стравинского по контрасту со «скучными» Эгком, Пеппингом и Фортнером и «унылым» Хиндемитом. До начала Второй мировой войны его музыку постоянно исполняли в Рейхе, несмотря на видное место, отведенное композитору на экспозиции «дегенеративной музыки».

Всё это время шел поиск собственных молодых композиторских талантов. Так были открыты: **Курт Штибитц, Отто Беш, Герман Зимон, Альберт Юнг, Ольф Шарлау, Готфрид Рюдигер**, Бруно Штюрмер и Цезарь Брезген. Немецкая критика, например, оценивала произведения Германа Зимона как «новое событие в музыке», подчеркивая особый характер звучания, новизну ритмов, народную форму и ощущение повышенной роли слова в его слиянии с музыкой, высокую сценичность музыкальных сцен. Всё это в совокупности было названо «музыкальным мировоззрением композитора».

На Баден-Баденском фестивале 1936г. рядом со Стравинским, Эгком и Хиндемитом был представлен **Герхард Фроммель**, а во Франкфурте главный дирижер **Ганс Майсснер** привлек на оперную и концертную сцену **Бертиля Ветцельсбергера**, швейцарского постановщика Оскара Вельтерлина и художника-декоратора Каспара Нейера – старого знакомого Брехта и Вайля. В 1937г. команда Майсснера поставила одну из самых современных работ того времени – «Кармина Бурана» Орффа, первоначально встретившую прохладный прием, особенно в лагере Розенберга. Поклонник Стравинского Розбауд пытался протащить на Франкфуртское радио как можно больше современных работ. В 1938г. в Дрездене Карл Бём дирижировал оперой «Трактирщица из Пинска» приверженца джаза **Рихарда Мохaupta**, /в конце года уехавшего из Америки с русско-еврейской женой, скрипачкой/. Бём

также исполнял музыку венгерского еврея Бартока, который, как гражданин дружественной страны, был пока приемлем на сцене Германии.

Несколько музыкантов извлекли пользу из ситуации. **Пауль фон Кленау** и **Винфред Циллиг** /Zillig/ сочиняли сериальную музыку в противоречие с инструкциями властей, но анализы обнаружили, что их атональность базировалась на модели, отличной от 12-тоновой системы Шенберга. Как писал один из критиков, «еще раздражающие, но менее агрессивные для уха, уже привыкшего к традиционной тональности, серии Циллига, способны воспроизвести чувство тонального центра». Интересно, что родившийся в Дании бывший студент Шенберга Кленау, разведенный с еврейской женой, указал, что *теория 12-тоновая музыки была изобретена молодым «арийским» современником Шенберга Йозефом Матиасом Хауэром, который работал, главным образом, как теоретик, редко сочинял музыку и потому предан забвению.*

Дрезденский композитор **Готфрид Мюллер** /р.1914/ обучался в Эдинбурге, а также у Карла Штраубе в Лейпциге и открыт Фрицем Бушем. Сын священника, он был тесно связан с композитором Конфессиональной Церкви Зёнгеном. Работы Мюллера также рельефно выделялись на фестивале церковной музыки в Берлине /1937/. Он писал для церкви, а также политическую музыку в полифоническом стиле, подобно Пеппину и Дистлеру. Мюллер обратил на себя внимание Геббельса и Гитлера еще в 1936г. «Вероятно, это большой талант в будущем», – записал Геббельс в своем Дневнике слова Гитлера. Хинкель выдвинул молодого композитора в профессора музыки. Ему поручили написать пьесу для партийного съезда в Мюнхене в 1938г., и Мюллер с энтузиазмом воспользовался возможностью «артистически выразить национал-социалистическое сообщество».

Внушительную карьеру сделал в Третьем Рейхе Вернер Эгк /1901-83/. Имя этого ученика Орффа в конце Веймарской республики ассоциировалось с модернистами, подобными Шерхену, Вайлю и Камински. Его первой прорывной работой была опера «Колумб», исполненная на мюнхенском радио в конце 1933г. и в следующем году инсценированная в концертном зале. Подобно его кумиру Стравинскому, музыку Эгка отличала тоновая окраска и ясно выраженный ритм. Звучавшая с некоторыми диссонансами и резкостью, довольно суровая, эта музыка была строго диатонической. – Подобная система многообразно использовалась в европейской тональной музыке, начиная с XIX века для придания особого колорита: архаичности, «природной чистоты», национальной экзотичности /Григ, Шопен, Равель, Мусоргский, Римский-Корсаков/.

Премьера главной оперы Эгга «Волшебная скрипка» прошла в мае 1935г. во Франкфурте. Основанная на сказочных народных мотивах музыка оперы насыщена красивыми запоминающимися мелодиями, которые так любил Геббельс, и она, по мнению министра, отвергала «непомерно раздутый модернизм». Ее отличала идеальная пластическая обработка. Несмотря на колкости из лагеря Розенберга, не терпевшего соприкосновения со Стравинским, влияние которого ощущалось в опере, Йозеф Геббельс назвал Вернера Эгга потенциальным победителем в международном музыкальном конкурсе по случаю Олимпийских игр 1936г. В этом же году прусский генерал-интендант **Хайнц Третьен** назначил композитора капельмейстером Прусской государственной оперы.

24.11.1938г. под управлением Эгга состоялась премьера его оперы «Пер Гюнт» по мотивам драмы Генрика Ибсена. Музыка отличалась острыми гармониями, но была выдержана в традиционной тональности и вновь изобиловала прекрасными мелодиями. Композитор ввел в сюжет элементы латиноамериканской экзотики, реминисценции джаза...и женщин легкого поведения. Пер Гюнт у Эгга не был героической личностью, как в ранней пьесе Дитриха Эккарта, скорее напоминая беспомощного бродягу. С помощью Третьена композитор выдержал шторм обвинений доктринерских критиков. В январе 1939г. на исполнении оперы присутствовали Геббельс и Гитлер. Музыка привела Фюрера в восторг, хотя позднее он также недоумевал по поводу либретто. Йозеф Геббельс выбрал оперу Эгга для музыкального фестиваля в мае 1939г. В программе было сказано, что она «представляла чистую и нордическую концепцию искусства». После Фестиваля Геббельс наградил композитора огромной премией в 10 тыс. марок. К 1940г. Вернер Эгк стал признанным лидером среди новых германских композиторов. Немецкие газеты выражали бурный восторг. В январе 1942г. во Франкфурте была представлена менее эффектная и не такая дискуссионная опера Эгга «Колумб», переделанная из ранней радиопьесы.

Несколько композиторов в то время уступали в популярности лишь Вернеру Эгку. Одним из них был упомянутый выше Готфрид Мюллер. К сожалению, его музыка после войны оказалась в забвении, тогда как гораздо менее талантливые персоны в этом искусстве всплыли на поверхность. Музыка композитора и дирижера **Гермса Нилья** прочно обосновалась на концертной сцене Германии и неизменно вызвала восхищение. Но он не писал опер, ограничиваясь камерной музыкой и произведениями для оркестра и хора. **Гермс Ниль** сочинил самый популярный немецкий марш периода войны «Мы маршируем на

Англию», который германское радио регулярно передавало с конца 1939 до весны 1941г. Музыкальная заставка Ниля использовалась в сводке германского радио о ходе Восточной кампании. Он приобрел популярность и как автор-песенник, а также автор музыкальных развлекательных представлений.

Талантливыми композиторами были Пауль Хёффер, Карл Хёллер и особенно **Карл Орфф** /1895-1982/. В отличие от Вернера Эгга слава Орффа была продолжена в послевоенное время. Он родился в семье офицера в Баварии и учился в мюнхенской Академии музыкального искусства. Затем несколько лет были посвящены дирижированию в Мюнхене, Мангейме и Дармштадте. В этот период возникли ранние произведения композитора, пронизанные духом экспериментаторства, стремлением объединить несколько различных искусств под эгидой музыки. Орфф обрел свой почерк не сразу. В 20 лет он был захвачен модным тогда литературным символизмом. Новая серия поисков привела композитора к классикам XVII века. – Он редактировал работы одного из основоположников оперы Клаудио Монтеверди. Увлеченный лютневой музыкой XVI столетия, Орфф сочинил красивый «Маленький концерт для чембало и духовых инструментов». В 1924г. он основал вместе с Д.Гюнтером в Мюнхене Школу гимнастики, танца и музыки /«ГюнтершULE»/. С 1932 по 34г. Орфф дирижировал в Мюнхенском обществе Баха /«Bachverein»/. Ему поручили написать хоровод для Олимпийских игр 1936г. в Берлине. И в дальнейшем композитор оформлял музыкальную часть национал-социалистических культурных мероприятий.

Подлинный успех и признание принесла Орффу премьера сценической кантаты «Кармина Бурана» /1937/, впоследствии ставшая первой частью триптиха «Триумфы». В основу этой музыки для хора, солистов, танцоров и оркестра положены стихи и песни из сборника бытовой немецкой лирики XVIII века. Начиная с этой кантаты, Орфф разрабатывал новый тип музыкально-сценического действия, сочетающий элементы оратории, оперы и балета, драматического театра и средневековой мистерии, карнавальных уличных представлений и итальянской комедии масок. Так решены следующие части триптиха – «Катулли Кармина» /«Стихи Катулла» 1942/ и «Триумф Афродиты» /1950-51/. В этих композициях Орфф добился яркой выразительности простыми средствами. Гармонический язык композитора одновременно сложен и прост, так как воспринимается легко, но при анализе партитуры обнаруживается, как необычайно сложна технология кажущейся простоты.

Карл Орфф написал сказочную оперу «Умница», поставленную в Германии в 1943г. В ней сатирические куплеты бродяг о чести и свободе прозвучали остро для тех лет, но были сглажены парадоксальным концом сюжета: дочь крестьянина выходит замуж за короля. – Музыка, завораживающая сказочностью, детскостью, очарованием таинственности и лиризма сделали «Умницу» одной из самых популярных опер в репертуаре десятков театров многих стран. Своеобразной реакцией на события войны стала опера Орффа «Бернауэрин» /1943-45/ – «баварская драма» из истории XV века. Укреплению позиций композитора в Третьем Рейхе препятствовало подозрительное отношение к нему Геббельса, как и то, что он не был чистокровным арийцем. Определенный риск хранила также продолжавшаяся связь с модернистски ориентированной группой Ганса Майсснера.

В 1943г. уже национально знаменитый композитор посетил Берлин и по возвращении в Баварию радостно сообщил о благожелательном отношении к нему части высшей бюрократии. В июле 1944г. Орфф с удовлетворением узнал, что гауляйтер Силезии, бывший статс-секретарь Геббельса Карл Ханке говорил с министром о деятельности композитора, и что «с этих пор больше нет опасности». Критика рассматривала его творческие работы как преодоление кризиса оперы, хотя официальных лиц смущало пристрастие Орффа к латинским текстам. Он даже отказался переводить на немецкий язык свою кантату «Кармина Бурана». Композитор отличался свободным поведением. Он открыто превозносил своего кумира Игоря Стравинского, которого Кампфбунд Розенберга считал «апостолом декадентства».

Несмотря на эту умеренную демонстрацию независимости, существовали свидетельства позитивного отношения композитора к национал-социалистическому государству. В 1938г. Орфф отказался от предложения эмигрировать в США, сославшись на свою укорененность в баварской земле. Тогда же он сочинил праздничную музыку для официального мероприятия, заменяющую «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. В следующем году она была исполнена во Франкфурте. В начале 1942г. Орфф подписал контракт с гауляйтером Вены Ширахом о серии выступлений на сумму 1000 марок в месяц. В конце войны композитор получил одну из высших наград Музыкальной палаты Рейха, добился сотрудничества с радиовещательной сетью Геббельса и службой новостей кино и был освобожден от любого вида воинской повинности. После войны денацификационная комиссия союзников отнесла Орффа к категории «неясно подозреваемых». В последующие годы Карл Орфф спокойно работал, используя античные сюжеты для своих опер: «Анти-



гона», 1947-49; «Царь Эдип», 1957-59; «Прометей», 1963-65. В этих сочинениях композитор не стеснял себя ни жанровыми, ни стилистическими традициями.

Поразительная творческая свобода Орффа обусловлена масштабами его таланта и высочайшей композиторской техникой. Орфф – один из самых крупных мастеров современного оркестра. Его музыка никогда не служит звуковым фоном. Она сама – игровой элемент представления. Музыканты отмечали гипнотическую силу музыки Орффа, сделавшей автора всемирно известным. В 1953г. его три сценические кантаты были поставлены в миланском театре «Ла Скала», а в 1957г. «Кармина Бурана» прозвучала в Москве, оставив глубокое впечатление у советских слушателей.

Карл Орфф известен и как педагог, внесший огромный вклад в область детского музыкального воспитания. Уже в молодые годы он был одержим идеей создания педагогической системы. В основе его творческого метода – импровизация, свободное музицирование детей в сочетании с элементами пластики, хореографии, театра. «Кем бы ни стал в дальнейшем ребенок, – говорил Орфф, – задача педагогов воспитывать в нем творческое начало, творческое мышление». Его получившая мировое признание система реформирования музыкальных спектаклей изложена в многотомном труде «Орфф – учебная работа» /1930-35, переиздан в 1950-54гг. как пятитомное собрание «Музыка для детей»/. Созданный композитором в 1962г. Институт музыкального воспитания в Зальцбурге стал крупнейшим международным центром подготовки воспитателей для дошкольных учреждений и общеобразовательных школ.

Выдающиеся заслуги Орффа в области музыкального искусства нашли всемирное признание. Его избрали членом Баварской академии искусств /1950/, академии Санта-Чечилия в Риме /1957/ и других авторитетных музыкальных организаций мира. В 1950-60гг. Орфф был профессором Высшей музыкальной школы в Мюнхене, а с 1961г. руководил Моцартеумом в Зальцбурге. В 1961г. в ФРГ был создан Институт Карла Орффа. Он не прекращал сочинять музыку. В 1972г. появилась «Мистерия конца времени». Последней работой выдающегося композитора стала «Пьеса для чтеца, говорящего хора и ударных» /1975г./. Наконец, в 76 лет /!/ раскрылась еще одна грань дарования Карла Орффа. – В записи его баварской комедии «Хитрецы» вообще нет музыки. Зато слушателей ожидал сюрприз – встреча с Орффом – актером-чтецом. На протяжении 38 минут он изображал в лицах героев комедии. Его актерское дарование поражает богатством интонаций, вирту-

озной свободой, с которой он играет своим голосом, огромным темпераментом. Этот удивительный художественный документ дополняет портрет Карла Орффа – выдающегося музыканта, педагога, режиссера и актера.

Бывший студент Франца Шрекера Пауль Хёффер /р.1895/, испытавший влияние Хиндемита, написал фортепианный концерт, две симфонии и несколько камерных работ. Как и Вернер Эгк, он получил официальные полномочия на Дюссельдорфском фестивале 1939г. Хотя Хёффер сделал политические уступки сочинением пьес для Вермахта, Люфтваффе и воспевал в музыке народное сообщество /Volksgemeinschaft/, подобно Штюрмеру, Брезгену или Шпитта, его стиль имел сходство со сладкозвучными гигантами XIX столетия. Этот неоклассицизм соответствовал современным стандартам национал-социалистов.

Карл Хёллер /р.1907/ получил консервативное воспитание в донацистской атмосфере Мюнхена. Он испытал влияние Брукнера, Регера, но также Хиндемита, Стравинского и французских импрессионистов и не был известен до Второй мировой войны. Его скорее гармоничные, чем диссонансные сочинения, нашли свое место среди национал-социалистических «авангардистов», таких как Давид и Мюллер, а также фаворит итальянских фашистов **Отторино Респиги** /1879-1936/. Путь к выдающемуся положению Хёллера в Третьем Рейхе блокировало то, что Гитлер нашел его музыку атональной, хотя Геббельс пытался изменить мнение Фюрера. Всё же Хёллер в апреле 1944г. был включен в официальный перечень лучших композиторов своего времени.

Поощрительные субсидии пятерке неоклассиков: Эгку, Орффу, Мюллеру, Хёфферу и Хёллеру продолжались до конца войны. Эти композиторы дополняли творчество своих старых современников – Рихарда Штрауса, Пфицнера и Гренера. Курс на модернизацию музыкального стиля укрепился летом 1941г., когда главу Музыкальной палаты Рейха Пауля Гренера сменил амбициозный Вернер Эгк. Новый руководитель РМК утверждал, что должно исполняться больше музыки современных композиторов, лучше выражающих дух революционного времени, которые «были хладнокровно оттеснены в период экспрессионизма и атональности», говорил Эгк. Став искренним национал-социалистом, Вернер Эгк защищал своих друзей – композиторов национал-социалистического «авангарда» – фон Айнема, Блехера и Вагнер-Регени. В июле 1944г. Йозеф Геббельс потребовал, чтобы по национальной радиосети передавалась «музыка современных композиторов».

В июне 1942г. раздраженный Ганс Пфицнер упомянул **Рудольфа Вагнер-Регени** /1903-69/, наряду с Орффом и Эгком, как одного из «модернистов», которые пользовались благосклонностью властей. Некоторые критики и коллеги композитора описывали его активность в Третьем Рейхе как рискованно близкую к общественной оппозиции. Его биография наводит на мысль, что такой ход событий был предопределен карьерой Вагнер-Регени в веймарский период. Он родился в Венгрии в семье этнических немцев. В 1920г., когда венгерский Зибенбург отошел к Румынии, он обучался игре на фортепиано в Лейпциге, а с 1921 по 23г. посещал Берлинскую высшую школу музыки. В 20-е годы Вагнер-Регени работал в различных кабаре, сочиняя джазовые композиции и легкую музыку в провинциях и в Берлине. В то время он сотрудничал с кругом Вайля и Брехта. В 1926-29гг. Вагнер-Регени работал композитором и дирижером в балетной труппе Р.Лабана, гастролируя с ней по германоязычным странам. После 1929г. его постоянным сотрудником и другом стал художественный дизайнер и либреттист Каспар Нейер, также близкий к Вайлю и Брехту. В 1923г., став германским гражданином, Вагнер-Регени женился на румынской еврейке, скульпторше Лели Дуперрекс.

В 1934г. по предложению Национал-социалистического сообщества Розенберга композитор написал пьесу «Летняя ночь» взамен увертюры Мендельсон. Ее исполнение в 1935г. принесло Вагнер-Регени 2 тыс. марок. В феврале 1935г. друг композитора Карл Бём дирижировал его первой значительной оперой «Фаворит», принесшей ему известность. – Либретто Нейера основанное на драме В.Гюго «Мария Тюдор», в отдельных эпизодах могло быть интерпретировано как оппозиционное национал-социалистическому государству: топор палача, разорение земли, свержение тирана. Музыкальный стиль Вагнер-Регени в этой и других операх /лаконизм, ясность и наглядность музыкальных образов/ был классическим примером реминисценций Генделя, скупоркестрованным и близким к традиционной тональности. Бём, не любивший экспериментировать, так полюбил эту оперу, что в течение нескольких лет исполнял ее не менее 12 раз. «Фаворита» приняли другие труппы внутри и вне Германии, и композитор в 33 года внезапно обрел известность. По приглашению Титъена вторая большая опера Вагнер-Регени «Гражданин Кале» была поставлена 28.01.1939г. в Прусской государственной опере, где она шла пять раз. Отдельные критики называли оперу «проблематичной» и предзнаменованием войны, указывая на сходство с улично-песенным стилем Вайля. Однако либретто

оперы было приспособлено к национал-социалистической идеологии, так как здесь прославлялась личная жертвенность на благо сообщества.

В апреле 1941г. Вагнер-Регени встретил свое «Ватерлоо» в Вене, где под патронажем гауляйтера Шираха прошла премьера его следующей оперы «Иоанна Балк» под смелой режиссурой Оскара Фрица Шуха и дирижера Леопольда Людвига. Одна из веских причин разгоревшегося скандала заключалась в сложных отношениях Шираха с Геббельсом, который добивался для себя культурной автономии в Австрии, хотя оба гауляйтера были сторонниками современной музыки такого рода, как у Эгка, Орффа и Вагнер-Регени. Незадолго перед этим композитор имел столкновение с человеком Геббельса, генерал-интендантом Немецкой оперы в Берлине Вильгельмом Роде, до того благожелательно настроенным к Вагнер-Регени и Нейеру. Но Роде отверг «Иоанну Балк» до того, как ее признал венский культурный истеблишмент. Кроме того, сценарий оперы был политически рискованным по тому времени, так как в нем говорилось о венгерском принце XVII века, поработившим часть германской Саксонии. Чтобы не обострять союзные отношения с режимом Хорти, венгерские имена героев и местностей были заменены на немецкие. Небезопасной казалась также напрашивающаяся аналогия с национал-социалистическим строем.

Геббельс был взбешен отказом *Шираха* снять оперу с репертуара и речью гауляйтера Вены, в которой он *отстаивал собственную идею культурного плюрализма*. Хотя Геббельс запретил постановку оперы в городах Германии, она продержалась в Вене более двух сезонов. Вагнер-Регени стал жертвой этой истории и был исключен из числа получателей премии Музыкальной палаты Рейха, которую вручили Орффу, Кнабу и Дистлеру. Самым чувствительным для композитора стало объявление о его призыве на военную службу. 05.02.1943г. Вагнер-Регени отправили в тренировочный лагерь Вермахта на Восточном фронте, где он пробыл два месяца в интенсивных занятиях, подорвавших его и без того слабое здоровье. Композитора намеревались перевести в Харьков, но по инициативе его сторонников в верхах государства он оказался в оккупированном Париже. В конце 1943г. Вагнер-Регени вернулся в Берлин, встал за пюпитр, но его собственные работы игнорировались. В начале 1945г. он обосновался в Мекленбурге и до смерти жил в ГДР. С 1947г. композитор был директором Государственной высшей школы музыки в Ростоке, а с 1950г. – профессором Высшей школы музыки и Немецкой академии в Берлине, получив национальные премии в 1955 и 1963 годах. В эти годы Вагнер-Регени писал инструментальные канта-

ты, сценические оратории, псалмы, камерно-инструментальные произведения.

Большой материал для анализа представляет биография великого дирижера XX века **Вильгельма Фуртвенглера** /1886-1954/. Он родился в известной семье: отец был археологом, преподававшим в Мюнхенском университете, мать художницей, а брат Филипп математиком. Большую часть жизни Фуртвенглер провел в Мюнхене. В раннем возрасте он начал обучаться музыке, тогда же проявилась его приверженность Бетховену, с творчеством которого дирижер был связан всю жизнь. В 20 лет Фуртвенглер дебютировал в Мюнхенском филармоническом оркестре, дирижируя Девятой симфонией Антона Брукнера. К этому моменту он уже написал несколько музыкальных произведений и, поскольку они встретили прохладный прием, композитор сосредоточился на дирижировании. Он работал в Мюнхене, Любеке, Мангейме, Франкфурте и Вене; в 1920г. получил пост дирижера в Берлинской Штатскапелле, в 1922г. – в оркестре лейпцигского Гевандхауза, /сменив Артура Никиша/, и одновременно – в знаменитом Берлинском симфоническом оркестре. В дальнейшем Фуртвенглер стал *музыкальным руководителем* Венского филармонического оркестра, Зальцбургского фестиваля и *Байрейтского фестиваля – самый высокий пост, который в то время мог занимать дирижер в Германии.*

Связь Вильгельма Фуртвенглера с Адольфом Гитлером и НСДАП являлась предметом большой дискуссии. Когда национал-социалисты пришли к власти, музыкант был настроен к ним критически, скорее, с профессиональной точки зрения. Ему казалось, что погруженные в политическую борьбу новые власти не станут уделять много внимания музыке. В 1934г. Фуртвенглеру запретили дирижировать премьерой оперы Хиндемита «Художник Матис», и в знак протеста он оставил пост в Берлинской опере. В это время он заступался за некоторых евреев, например, за Симона Голдберга из Берлинского симфонического оркестра. – Вследствие этого отдельные музыканты смогли работать в Германии дольше, чем это казалось возможным. Дирижер поддерживал Шенберга во время его парижского изгнания, убеждая Руста «не превращать композитора в мученика». Летом он безрезультатно упрашивал об этом Геббельса и Фюрера.

Но Фуртвенглер защищал также антисемитов и симпатизировавших национал-социалистам музыкантов, даже членов НСДАП, попадавших в опалу. Так, он пытался помочь Гансу Пфицнеру в спорном урегулировании вопроса о пенсионном пособии этому видному композитору. Фуртвенглер приходил на помощь пронацистски настроенным

музыкантам: композитору Георгу Воллертуну, дирижеру Францу Хёсслину и певице **Анне Бар-Мильденбург**. Когда национал-социалист, композитор Макс Трапп обвинялся в связи с замужней студенткой, дирижер объяснял это властям тем, что «его преследовала женщина».

Несмотря на разочарование в национал-социалистическом правлении в тот период, Фуртвенглер отказался от предложения эмигрировать в США, где ему был предложен пост главного дирижера Нью-Йоркского филармонического оркестра вместо Артуро Тосканини. К тому же, еврейское население Нью-Йорка, субсидировавшее оркестр, осуждало приглашение «нацистского дирижера». Определенную роль в решении Фуртвенглера сыграл Герман Геринг, желавший вернуть прославленного дирижера в Берлинскую оперу. Несмотря на периоды недолгой опалы, национал-социалисты в целом хорошо относились к Фуртвенглеру, так как он был важной фигурой в области культуры. Его концерты часто транслировались немецким войскам для поднятия духа, а в тыловых районах он дирижировал сочинениями Бетховена и Вагнера перед рабочими военных заводов и других предприятий прямо в цехах. Геббельс сделал его главным дирижером Берлинской филармонии, а Геринг – 15.09.1933г. прусским государственным советником. Вдобавок к своим оркестровым обязанностям Фуртвенглер стал музыкальным консультантом и вице-президентом Музыкальной палаты Рейха, в которой он несколько раз замещал отсутствовавшего Штрауса. Однако после статьи о Хиндемите 25.11.1934г. и исполнения его работ дирижера решили поставить на место. Он был смещен с большинства официальных постов, за исключением государственного советника.

После этого Фуртвенглер решил расширить свой союз с государством, которое само испытывало нужду в нем. Без знаменитого дирижера Берлинская филармония теряла престиж и деньги. Государство заботилось о своем образе за границей. 28.02.1935г. Фуртвенглер и Геббельс возобновили свой союз. Теперь дирижер утверждал, что он никогда не ставил целью вмешиваться в культурную политику – прерогативу Фюрера и Геббельса. Фуртвенглер снова получил посты в Филармонии и Государственной опере. Бурные овации сопровождали выступление дирижера в Берлинской филармонии 25.04.1935г. В сентябре Фуртвенглер дирижировал оперой Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» на съезде НСДАП, принявшем антиеврейские Нюрнбергские законы. Он дружил с родственниками Рихарда Вагнера и по просьбе Гитлера и Геббельса в 1936 и 1937 годах дирижировал музыкой великого композитора на Байрейтских фестивалях. В феврале 1937г. Фуртвенглер дал концерт для благотворительной национал-

социалистической организации «Зимняя помощь», а в феврале следующего года дирижировал на филармоническом концерте для Гитлерюгенда в Берлине. Власти продолжали щедро субсидировать Берлинскую филармонию при Фуртвенглере, как гостевом дирижере. В 1938г., гастролируя в Париже во время Пасхи, он вновь отказался от предложения внучки Вагнера Фриделинд не возвращаться в Германию.

Сложные отношения сложились у дирижера с Крауссом, Караяном и Бёме. На своем посту в Государственной опере до середины 1934г. он старался уклониться от исполнения опер Рихарда Штрауса, возможно, из-за конкуренции с другими дирижерами, но пытался защитить 80-летнего композитора от гнева Геббельса и Гитлера, когда тот подвергся опале. Любопытно мнение Фуртвенглера об искусстве Клеменса Краусса. «Краусс обладает определенной холодной элегантностью и техникой, которая не без интереса встречается экспертами, но сверх этого он ничего не может предложить, и у него отсутствуют даже следы силы и сердечности», говорил он. Фуртвенглер полагал также, что Краусс, /как австриец/, не связан с великой германской музыкой и потому не может дирижировать Бетховеном или Вагнером. При всей субъективности этой оценки следует считаться с мнением великого дирижера, исполнение которым германских классиков было наполнено мощью и необыкновенным разнообразием и богатством звучания.

В Третьем Рейхе Фуртвенглер не выпускал ни одну позицию из-под своего контроля – дюжину комиссий, комитетов и служб, включая председательство в Обществе Ганса Пфицнера. Он был убежден, что для поддержки Германии и ее культуры допустимо вступать в неприятные союзы с политического свойства. «Каждый германец, – говорил Фуртвенглер, – стоит сегодня перед вопросом, желает ли он отстаивать свою позицию, или нет. Ответив утвердительно, он, так или иначе, *должен* заключить практический союз с правящей партией, если он *не хочет* идти другим путем».

Дирижер соглашался с новым авторитарным правительством, что «дегенеративной музыке» нет места в германской культуре. В эту категорию Фуртвенглер включал вульгарную танцевальную музыку, «неудобоваримый и лживый джаз» и атональные сочинения, особенно сериальную музыку Шенберга. Он не любил раннего Хиндемита за экспериментаторство и диссонансное звучание /отвращение к его «Новостям дня» дирижер разделял с Адольфом Гитлером/. Все эти разновидности модерна Фуртвенглер считал «уклонением» на путь, оставленный после крушения Веймарской республики. Однако, подобно Рихарду Штраусу, Фуртвенглер считал, что спорность произведения

должна определять публика. «Заступаясь за Хиндемита, я не делал из этого демонстрацию его искусства – его окончательная ценность еще не была установлена – и его стиль далеко отстоял от моего понимания музыки, – размышлял дирижер. – Как дело принципа, я хотел вынести музыку Хиндемита, скорее, на суд нации, чем на свой собственный».

Отношение Фуртвенглера к евреям было двойственным. Он восхищался игрой еврейского пианиста Артура Шнабеля, но поддерживал бойкоты еврейских товаров и критиковал доминирование евреев в газетном деле. Даже после войны Фуртвенглер отказался помочь своему еврейскому коллеге Клемпереру вернуться на европейскую сцену. В свое время он презирал политическую среду Веймарской республики, считал несправедливым Версальский мир и частично разделял определенные заповеди антисемитизма. «Еврейский вопрос» представлялся ему скорее культурной, чем расовой проблемой. Фуртвенглер критиковал склонность евреев «ко всему дрянному, дешевому и разлагавшемуся», и уже в начальный период Третьего Рейха соглашался с Геббельсом, что деструктивные элементы должны быть устранены из культурной сферы. Но однажды дирижер говорил, что лишь евреи знают, как играть на скрипке, а в 1933г., защищая учителя Хиндемита Зеклеса, он заметил, что тот был «одним из нескольких евреев, которых я знал за пятнадцать лет, проявлявших естественное чувство близости к германской музыке».

Когда над Европой медленно нависала тень войны, Фуртвенглер охотно взял на себя роль культурного посланника Германии. В негерманской аудитории он исполнял Бетховена, Брамса и Брукнера. В ноябрьском Дневнике 1939г. Геббельс записал: «Фуртвенглер снова несет свою выдающуюся службу за границей». В 1942г. он дирижировал в оккупированной Дании и с Венским филармоническим оркестром в Праге, а в ноябре 1940г. и в марте 1944г. по поручению Геббельса – в национал-социалистическом Протекторате Богемии и Моравии. За неделю до германской атаки на Норвегию Фуртвенглер дал концерт в Осло и санкционировал тур оркестра Берлинской филармонии в оккупированных странах – Голландии, Бельгии Франции, хотя и без личного участия. Он концертировал также в Венгрии, Швейцарии и Швеции. Великий дирижер зарабатывал восторженные отзывы Геббельса и неослабевающее восхищение Фюрера, не одобрявшего изощренности Караяна и некоторой сухости Феликса Вейнгартнера. /1863-1942/. В 1942г., после тура по Скандинавии Геббельс заметил, что дирижер «переполнен национальным энтузиазмом», а в 1944г. писал: «Стойкие явления показывают, что Фуртвенглер тесно сблизился с нашим режи-



мом... Он показал себя с лучшей стороны. Он искренний патриот, сторонник и защитник нашего политического и военного руководства».

По контрасту с Рихардом Штраусом, Фуртвенглер никогда не подозревался в нелояльности или оппозиции. Он был рад дирижировать в Берлинской филармонии по случаю дня рождения Гитлера в апреле 1942г. Благодарный Фюрер хотел дать ему новый дом вблизи Баварского озера, но затем, опасаясь за безопасность маэстро, приказал построить для него специальный бункер, однако дирижер тактично отказался из-за больших расходов на это сооружение. В начале 1945г. Вильгельм Фуртвенглер, желая избежать опасной политической бури, покинул страну через швейцарскую границу, после того как его семья уже перебралась сюда. В Швейцарии он завершил работу над своим самым известным и широко исполняемым произведением – Симфонией № 2. Представшего перед денацификационным судом дирижера отстранили от руководства ведущими музыкальными коллективами Германии, но восстановили через четыре года в должности директора Берлинской филармонии, которую он занимал до смерти в Баден-Бадене 30.11.54г.

Он осуществил множество записей с ведущими оркестрами мира. Вильгельм Фуртвенглер обладал уникальной дирижерской техникой. На видеозаписях заметно, что он совершает странные движения, как находящийся в транс медиум. Его жесты могут казаться не слишком связанными с музыкальным ритмом. Вопреки, а возможно, благодаря этому необычному стилю, музыканты под его управлением оказывались под гипнозом, почти бессознательно показывая всё лучшее, на что они способны. Дирижирование Фуртвенглера отличается глубоким и полным звуком, парением мелодической линии и взрывами эмоциональных кульминаций, основанными на убедительной и логичной трактовке произведения. Многие музыковеды и критики причисляют его к величайшим дирижерам в истории. Исполнение Вильгельмом Фуртвенглером произведений Бетховена, Вагнера и Брукнера до сегодняшнего дня остается непревзойденным эталоном дирижерского искусства.

## **Балансирование между искусством и политикой: Рихард Штраус и Ганс Пфизнер**

Творчество «последнего из могикан» немецкой классической музыки, вместе с Антоном Брукнером и Гуго Вольфом замыкающим ряд величественных фигур двух последних столетий, – композитора **Рихарда Штрауса** /1864-1949/, тесно связанное с романтическими традициями в немецкой музыке /Р.Вагнер, И.Брамс/, завершилось переходом к неоклассицизму /своего рода «классицизму без берегов»/. Автор симфонических поэм и симфоний, многих романсов и песен, он был выдающимся оперным композитором. В первое десятилетие двадцатого века Штраус создал две красочные оперы в экспрессионистской манере – «Саломея» и «Электра», но уже в 1910г. опера «Кавалер розы» с ее ясностью и изяществом продлила золотой век немецкой музыки. Две великолепные оперы написаны им во времена Третьего Рейха – «Молчаливая женщина» /1935г./ и «Дафна» /1937г./.

То, что Рихард Штраус, как и драматург Гауптман, уделили в этот период большое внимание древнегреческим сюжетам, объяснялось стремлением обоих творцов к классической простоте, что совпадало с принципами идеологов национал-социалистической культуры, но не было вызвано искусственно, а явилось итогом органического развития стиля этих замечательных художников. Поистине, нужно было другое время, чтобы перейти от творческой путаницы периода Веймарской республики к достойному завершению эпохи великой классики.

Один из проницательных музыкальных исследователей назвал Рихарда Штрауса «непревзойденным носителем маски» и личностью со многими загадками. Одна из масок, которую он носил – аполитичный артист в манере Фуртвенглера. «Я никогда не вмешивался в политику», – сказал Штраус в начале эры национал-социализма. Он родился в Мюнхене. Как и его отец – профессор, преподававший музыку, он играл на рожке в государственном оркестре, а в 1885г. занял первый важный пост дирижера оркестра при дворе принца Закс-Мейнингена. С 1898 по 1910г. Рихард Штраус дирижировал в Королевской прусской опере на службе кайзера Вильгельма II в Берлине. В свои созидательные годы он достиг высокого творческого положения с твердым осознанием значимости политического авторитета и

социальной иерархии, т.е. был убежденным консерватором. Испытывая отвращение к республике, Рихард Штраус приветствовал приход Гитлера к власти, как возможность возродить культуру Германии. В Муссолини он также видел политически сильную личность с похожими взглядами на музыкальные функции государства. В 10.11.1933г. Рихард Штраус по предложению Йозефа Геббельса возглавил Музыкальную палату Рейха.

Еще в 1903г. композитор организовал Товарищество германских композиторов по защите авторских прав, а в 1933г. он заручился поддержкой любителя музыки, баварского министра юстиции Ганса Франка, который помогал ему преодолевать препятствия в решении возникавших проблем с помощью Геббельса. В результате период защиты композиторских прав /в пользу их семей/ был продлен с 30 до 50 лет. В этот период Штраус тесно сотрудничал с Винифридом Вагнером, получившей эксклюзивное право на постановку опер Вагнера, прежде всего, – «Парсифаля».

Ранняя опера Рихарда Штрауса «Кавалер Розы» принесла ему богатство и славу, когда разразилась Первая мировая война. Он построил роскошную виллу в Баварских Альпах, но его вклады в английских банках были конфискованы. При Гитлере было гарантировано исполнение многих его работ. Реформаторские идеи не оставляли композитора. Штраус возмущался наплывом дешевых попури из опер, стоящих ниже итальянских и французских работ, и предлагал ввести государственные субвенции для нескольких главных германских оперных компаний, расформировав или слив остальные. Здесь им руководили экономические и эстетические соображения: выдающиеся оперные певцы должны были получить выгоду в виде финансовых бонусов.

В 1935г. положение Рихарда Штрауса неожиданно пошатнулось. Была запрещена его опера «Молчаливая женщина» по либретто еврея Стефана Цвейга, за которого композитор имел неосторожность заступиться. Йозеф Геббельс возражал против запрета, так как это приводило к упадку его Немецкой оперы в пользу Прусской государственной оперы Геринга. Министр пропаганды также соглашался со Штраусом, что музыкальное содержание радиопередач следует обогащать, чтобы германская аудитория слушала оперы хорошего качества. Всевозможные оперетты, за исключением работ Иоганна Штрауса-младшего и **Пауля Линке** /1866-1946/ 7) предполагалось запретить. Рихард Штраус возражал также против обилия маршевых и боевых песен в школах Гитлерюгенда не только по эстетическим осно-

ваниям, но из-за опасения вреда, который мог быть нанесен молодым голосам. Чтобы молодежь понимала высокое искусство оперы и концертов классической музыки, композитор предлагал преподавать основы гармонии и музыкальной теории, а также мастерство инструментальной игры в средних школах. Соответственно, преподаватели этих предметов должны были занять достойное место в школах, наряду с учителями математики и географии.

Эти планы Штрауса наткнулись на сопротивление Розенберга и его Кампфбунда /NS-Kulturgemeinde/, упоравшими на тот факт, что прошлый либреттист композитора Гуго фон Гофмансталь был полужевреем, а сменивший его Стефан Цвейг – полный еврей, как и долговременный издатель маэстро Отто Фюрстнер. В августе 1934г. Розенберг сообщил Геббельсу, что Штраус держит связь с «еврейским эмигрантом». Именно по его совету была запрещена «Молчаливая женщина». Геббельс безуспешно пытался защитить композитора, ссылаясь на *австрийское* гражданство Цвейга, который «не испытывал особой вражды к Рейху». Эта острая проблема вела работу и жизнь Штрауса в спектр антисемитизма и помогла низвергнуть его с вершины творческой карьеры до самого конца правления национал-социалистов. В октябре 1934г. он жаловался, что Геббельс отказался «от моих обширных, хорошо продуманных реформ».

Между тем, композитор и во время работы с Цвейгом разделял антисемитские воззрения интеллигентного, экономического, религиозного и культурного свойства, имевшие хождения в высших слоях империи Гогенцоллернов /даже Томас Манн не был свободен от них в то время/. Старый приятель Штрауса Александр Риттер и вдова гениального композитора Козима Вагнер утверждали, что Штраус всегда находился под влиянием культурного антисемитизма, что отражалось в его корреспонденции. Отвращение композитора к евреям подтвердилось отказом поддержать дирижера О.Клемперера в 1933г. Рихард Штраус также с пренебрежением отзывался о Бруно Вальтере и его стиле дирижирования.

Несмотря на продолжавшуюся любовь Гитлера и Геббельса к музыке Штрауса, он не получил ответа на свое письмо Фюреру от 13.07.1935г., и исполнение нескольких его опер было запрещено. Эта творческая блокада продолжалась до лета 1936г., когда «*Олимпийский гимн*» Штрауса был исполнен на Играх в Берлине. Это небольшое эффектное сочинение впечатлило Геббельса, и композитору разрешили дирижировать своими сочинениями на Музыкальном фестивале Рейха в мае 1938г.

Новую остроту к неприятностям Штрауса добавили его семейные обстоятельства. Глава службы внутренней безопасности Германии Рейнхард Гейдрих указал, что сын композитора Франц, считавшийся фанатичным национал-социалистом, женился на еврейке. Хотя ее саму быстро оставили в покое /!/, еврейские родственники Алисы Штраус были, в конце концов, выселены из Германии на Восток.

Профессиональная честь Рихарда Штрауса была реабилитирована по случаю его 75-летия, когда он получил знаки общественного одобрения и восторженного почитания. Однако с этого времени у композитора не было прямой связи с берлинским правительством, и он начал прибегать к посредничеству крупных иностранных и германских персон. Так, Штраус сочинил для императорского правительства Японии «Праздничную музыку», рассчитывая на его ходатайство о помощи своей семье в Берлине. В конце 1941г. композитор пожелал вверить себя и свою семью заботам нового гауляйтера Вены, любителя искусства Бальдура фон Шираха. В Вене Штраус нашел второй дом. Ширах пытался, насколько возможно, защитить композитора с семьей, но Геббельс забил тревогу, опасаясь самоутверждения гауляйтера и оппозиционной политики Вены. Несмотря на содержание семейства Штрауса и спонсирование его сочинений, он, как и старый поклонник композитора, губернатор оккупированной Польши Ганс Франк, не смогли помочь ему эффективно вырваться из творческой изоляции. До конца Третьего Рейха Штраус жил в Вене под прикрытием Бальдура фон Шираха.

Всё же 80-летие великого композитора в июне 1944г. праздновалось в общенациональном масштабе, но с минимальной оглаской. В Вене Карл Бём дирижировал оперой Штрауса «Ариадна из Наксоса», а в Зальцбурге Клеменс Краусс провел репетицию его новой оперы «Любовь Данаи», запланированной для Зальцбургского фестиваля; но затем Геббельс в условиях провозглашенной им «тотальной войны» отменил фестиваль и закрыл все театры. В этом же году Рихард Штраус стал почетным членом Венской академии искусств. В конце 1944 года Гитлер запретил любые контакты композитора с членами правительства и НСДАП и не разрешил ему переезд в Швейцарию. Начало 1945г. супруги Штраус встретили в тревоге, не зная, что ждет их в случае победы союзников. Но в 1948г. композитор без затруднений перенес процесс денацификации.

Видной фигурой в музыкальном мире Германии был **Ганс Пфицнер** /1869-1949/ – сын музыканта, композитор, дирижер и

националистически настроенный публицист, присоединившийся к идеологии национал-социализма в преклонном возрасте. Уроженец Москвы /!/, ученик Ивана Кнорре в Академии музыки Франкфурта и знаменитого теоретика музыкального искусства Х.Римана, он стал преподавателем музыки, после 1892г. дирижировал в различных городах Германии, а с 1908 по 1920г. занимал посты директора консерватории и главы муниципальной оперы в Страсбурге. Победа Франции заставила композитора с семьей покинуть город и перебраться в Мюнхен. В 1920г. профессор Пфицнер стал баварским главным дирижером и преподавал мастер-класс в Академии искусств Баварии. Среди широко известных оркестровых работ композитора – «Бедный Генрих» /1895/, «Роза из любимого сада» /1901/ и опера «Палестрина», а в публицистике – работа «О немецкой душе» /1921/. В 1921-29гг Пфицнер преподавал композицию в Берлинской академии искусств, а до 1934г. – в Мюнхенской академии музыки.

Композитор-традиционалист и поборник романтизма, тративший много сил на борьбу с «модернистской опасностью», Пфицнер стал влиятельной фигурой националистического направления в европейской музыке уже после Первой мировой войны. Опера «Бедный Генрих», возвращавшая слушателей во времена Вагнера и Вебера, выявила ностальгию композитора по временам расцвета немецкого романтизма. На премьере оперы в Кёльне главную роль исполнял героический тенор **Бруно Гейдрих**, отец будущего главы службы безопасности Рейха Рейнхарда Гейдриха. Германский характер творчества подчеркивало название одной из его композиций – «Немецкая душа» /1921/. Пфицнера бурно приветствовали в крайне правых кругах, как замечательного композитора-патриота, но его музыкальная слава ограничивалась тогда Германией.

Лучшим произведением композитора, имевшим большой успех в 1917г. в Мюнхене, стала опера «Палестрина» о знаменитом итальянском композиторе XVI века. Это была строгая по стилю, но гармонически смелая, прекрасная музыка, в целом находившаяся в русле главного направления германского романтизма. Безыскусственная опера Пфицнера «Сердце» доказала, что 68-летний композитор сохранил творческий потенциал. Чрезмерно чувствительный художник, часто жаловавшийся на недостаточное внимание к себе, Пфицнер выступал как продолжатель вагнеровской борьбы за германские ценности и культуру в период национал-социализма. Композитор мечтал спасти нацию с помощью своей музыки, а саму музыку – через пре-

ображение Германии. Он осуждал времена, когда «слово германец с трудом можно было вымолвить безнаказанно».

В 1940г. музыковед Йозеф Мюллер-Блаттау назвал Пфицнера «музыкальной Германией». Вместе с Рихардом Штраусом Пфицнер был последним серьезным представителем музыкального стиля XIX века. Подобно самому композитору, его музыка тяготела к погруженности внутрь себя, напоминая о героизме и самопожертвовании. В отличие от сочинений Штрауса в большинстве оперных работ Пфицнера не было эротизма, экспансивности, иронии или шутки, а также – счастливого конца – только строгость и труд. В этом смысле его музыка близка к вагнеровскому «Парсифалю».

В первые годы новой власти культурная организация Розенберга организовывала специальные концерты, на которых Пфицнер дирижировал своими работами, и некоторые из них превращались в фестиваль в его честь, главным образом в Мюнхене, но также в Берлине и Киле. Муниципальные власти устраивали радио- и публичные концерты с его произведениями. Музыка Пфицнера усиленно рекламировалась. Как писал его венский друг в ноябре 1934г.: «Повсюду в Германии Ваше имя упоминается в заключении». После того как в середине 1934г. в 65 лет композитора отправили на пенсию в Баварской академии, он стал испытывать финансовые затруднения. Так продолжалось до 1937г., когда руководство Рейха назначило ему «почетную пенсию», которая позволила ему построить новый дом в Мюнхене и завести автомобиль с личным шофером. Пфицнер продолжал концерттировать по всей Германии, обласканный различными официальными службами Рейха.

До весны 1945г. его музыка продолжала регулярно исполняться в концертных и оперных программах, а композитор продолжал коллекционировать награды и общественные отличия. Торжественно отмечалось его 70-летие в мае 1939г. Правительственные и партийные организации *самостоятельно* проявляли к нему благосклонность, не советуясь с Музыкальной палатой, Геббельсом, Герингом и самим Гитлером, что еще раз подтверждало высокую степень децентрализации в культурном ландшафте Третьего Рейха. Вновь активизировалось «Общество Пфицнера». Некоторые гауляйтеры приглашали композитора в свои регионы, демонстрируя уважение к нему лично и к его «германской музыке», которой он часто дирижировал или аккомпанировал на фортепиано, как это было в рамках официальных празднеств в Бремене /1938/, Зальцбурге и Страсбурге /1940/, и в Познани /1942/. Пфицнера приглашал с концертами генерал-

губернатор Польши Ганс Франк, любивший его музыку не меньше, чем Р.Штрауса. Но если Штраус отказывался ездить в Краков, то Пфицнер был здесь в 1942 и 1944 годах. – Франк предоставлял композитору специальный поезд.

Пфицнер не был приспособленцем и испытывал враждебность к Герингу и другим нацистским лидерам. 30.01.1935г. в письме Герингу он критически отозвался о Гитлере. Композитор не состоял в НСДАП, /как не был ее членом старейшина немецкого антисемитизма и почитатель Фюрера **Адольф Бартельс** /1862-07.03.1945/ 8). В отдельных случаях Пфицнер заступался за евреев, дружил с «четверть-еврейкой» Альмой Малер-Верфель, но также с ведущим юристом Рейха Гансом Франком. Он поддержал кампанию против модернизма и вторжения «иностранных подрывных элементов», подобных джазу, в немецкую музыку. В 1934г. композитор получил Медаль Гете за творческую работу. В это время он написал концерт для виолончели, а в 1939г. Фуртвенглер дирижировал его «Маленькой симфонией». Пфицнер участвовал в национал-социалистических проектах «доведения искусства до Народа», дирижируя своими симфониями в непритязательной обстановке заводского цеха или железнодорожной ремонтной мастерской. В 1944г. он получил почетное звание гражданина Вены.

Несмотря на все знаки отличия, предоставленные ему государством, композитор не одобрял того, что казалось ему проявлением модернизма в музыке, например, творчество Орффа, Эгга и Вагнер-Регени. Пфицнер не понимал, почему правительство не выработало противоядия Веймарским искажениям культуры, а вместо этого внесло новые. Весь модерн Пфтицнер относил к рубрике «культурного большевизма». Он также выказывал открытое пренебрежение к музыкальному стилю Гитлерюгенда

После войны Ганс Пфицнер стал одним из самых крупных представителей националистического движения в европейской музыке, сохранив приверженность национал-социализму до старости. Объясняя свое поведение в годы Рейха, он утверждал, что был мировоззренческим, а не расово-биологическим антисемитом. В доказательство Пфицнер приводило выдержку из своей статьи 1919г.: «В искусстве мы пережили то, что немец из народа **Пауль Беккер** /1883-1937, влиятельный музыкальный писатель – И.Б./, вместе с его могущественной газетой «Франкфуртер Цайтунг» руководился международным еврейским движением в искусстве... Я делаю различие между евреями, как индивидуумами, и еврейством. Граница лежит не



между евреями и неевреями, но между теми, кто проявляет себя по-немецки и интернационально». – *Это было сказано после войны, а во времена Третьего Рейха композитор считал, что евреи в целом были проклятием для подлинного существования германца.* В целом он никогда не защищал преследуемых евреев. Он хотел лишить их влияния в Германии.

Всю свою жизнь Ганс Пфифцер олицетворял благородный вид конформизма, сочетавший приверженность творческим ценностям с благопристойным отношением к власти. Тяжелые личные неудачи преследовали композитора в последний период его жизни – болезнь зрения, смерть многих членов его семьи. Композитор умер в Зальцбурге вскоре после своего 80-летия

### **Случаи и формы сопротивления музыкантов в Третьем Рейхе**

Если в описаниях музыкальной жизни в Третьем Рейхе следует коснуться темы сопротивления, то лишь затем, чтобы показать бессмысленность и курьезный характер этих редких эпизодов. Показателен случай с Карлробертом Крайтенем. Он родился в 1916г. в Бонне, где его отец был профессором фортепиано и композиции в муниципальной консерватории. Одаренный ребенок показал талант к языкам, живописи, скрипке и фортепиано. Первый публичный концерт Крайтен дал в десять лет. Затем последовала стремительная карьера. В 1929г. в гимназии его наградили стипендией для обучения в Кёльнской консерватории. Через два года он мастерски исполнял технически сложные «Вариации на темы Паганини» Брамса. В июне 1933г. Крайтен, самый молодой участник взял первый приз на международном конкурсе под патронажем Клеменса Краусса, обойдя более 250 соперников. В октябре 1933г. ему вручили премию Мендельсона в Берлине. К 1938г. и в годы войны Крайтен выступал по всей Германии, исполняя Листа, Шопена, Бетховена и Моцарта. В 1941г. критики сравнивали его с Бакхаузом и Гизекинггом.

В мае 1943г. любители музыки ожидали его сольный концерт в Гейдельбергском университете, но третьего мая гестапо арестовало Крайтена. Он был помещен в берлинскую тюрьму, через несколько недель предстал перед Народным судом, приговорившим его к смерти 03.09., и был повешен 07.09. – Крайтен совершил одно из самых серьезных преступлений в годы Второй мировой войны. Он слушал и рас-

пространял новости Би-Би-Си среди случайных слушателей, сопровождая их ядовитыми комментариями хода войны и осуждая политическую систему Германии. К трагическому исходу привела нервная неуравновешенность Крайтена.

Среди нееврейских музыкантов, оставшихся в Рейхе, были персоны, выражавшие несогласие с политикой руководства, не выходявшее, впрочем, за определенные рамки, например, сардонические замечания выдающегося баса-баритона, любимца Гитлера **Ганса Хоттера**. Независимостью поведения отличалась драматическое сопрано **Марта Фукс**, одна из немногих артистов, открыто не одобрявших преследование дирижера Фрица Буша в 1933г. После представления «Кольца Нибелунга» в 1938г. она подошла к Фюреру и полушутливо просила его не начинать войну. Через год они снова встретились, и певица сказала Гитлеру по поводу военных действий: «Я не доверяю вам».

Судьбы музыкантов, ведущих себя осторожнее Крайтена, могли сложиться успешнее. Несколько случаев освещают этот вопрос с разных сторон. – Молодой берлинский пианист Эберхард Реблинг, присоединившийся к левым политическим беженцам в Праге, в 1937г. переехал в Голландию и женился на еврейке. Во время немецкой оккупации его семейство не тронули. Венский композитор и кларнетист Фридрих Вильданс в Австрии принадлежал к группе Сопротивления теолога Шольца. В 1940г. его заключили в тюрьму на два года. После освобождения он продолжил работу в подполье, но странным образом уцелел.

В Берлине сын профессора истории Гельмут Ролофф /р.1912/, давая частные уроки музыки, в 1940г. встретился с супружеской парой /муж немец, жена полуеврейка/, сотрудничавшей с коммунистической организацией «Красная капелла», и был посвящен в ее деятельность. Эти двое спрятали у него на квартире чемодан с радиопередатчиком. После ареста Ролофф утверждал в гестапо, что не знал о содержимом чемодана, а, собираясь, они слушали музыку. Поскольку друзья не выдали его, Ролоффа освободили в январе 1943г. и он продолжил серию концертов, исполняя музыку Орффа, Эгга и Вагнер-Регени.

Особый характер носила история с композитором **Готфридом фон Айнемом** /1918-96/ 9) и его учителем **Борисом Блахером** /1903-75/10). В сентябре 1938г. Айнем был обвинен в государственной измене документом от главы СД Гейдриха. Гестапо допрашивало его и отпустило через несколько дней. Вместе с ним арестовали его мать, баронессу фон Айнем. Обоих обвиняли в принадлежности к антинацистскому обществу. Мать Айнема происходила из гессенской знати,

отец Готфрида был габсбургским полковником. В учебных заведениях выходца из Австрии Готфрида по внешности принимали за еврея. В юности он вел беспорядочную богемную жизнь, возможно вызванную космополитическим окружением его родителей – аристократами, финансистами, антрепренерами и артистами. Школьными подругами матери Готфрида были сестры Германа Геринга – Паула и Ольга – соседи по летним каникулам в австрийской Штирии. Готфрид брал домашние уроки фортепиано, познакомился с операми Вагнера и вместе с родственниками регулярно посещал летние Зальцбургские фестивали.

Композиции 1936г. выявили его одаренность. В это время его родители имели резиденции в Вене и Лондоне, где они общались с Ротшильдами и другими высокопоставленными евреями, укрепляя связи с такими музыкантами, как Б.Вальтер, Фуртвенглер и Титъен. Готфрид фон Айнем начал внушать подозрения сторонникам национал-социалистов, хотя личность Гитлера еще долго очаровывала его. В 1937г. он встречался в Лондоне с германскими эмигрантами, проникаясь неприязнью к практике национал-социалистического государства. В январе 1938г. Айнем перебрался с матерью в Берлин, обсуждая в узком кругу конфиденциальные темы на английском языке. Они жили в апартаментах отеля «Адлон», ожидая завершения постройки роскошной квартиры. Всемогущий музыкальный директор Прусской государственной оперы Титъен сделал Айнема оперным инструктором в Берлине, а затем в Байрейте.

В сентябре 1938г. баронесса фон Айнем была арестована во время поездки в Люксембург для встречи со своим еврейским другом Е.А.Леонардом, бизнесменом из Англии. Ее подозревали в измене и валютных злоупотреблениях ///. – Суммируя все факты из биографии баронессы, не приходится говорить о высоком моральном уровне ее семейства. Во время своего второго Байрейтского сезона Айнем неожиданно встретился с Гитлером, который непринужденно беседовал с ним об искусстве, а также со старшей дочерью Винифред Вагнер Фриделиндой. Эта противница национал-социализма общалась с баронессой, освобожденной из заключения в конце 1939г. Вскоре Фриделинда навсегда покинула Германию.

Хотя в Берлинской государственной опере и особенно в Байрейте Айнем стал опытным оперным дирижером и балетным аккомпаниатором на фортепиано, его главной целью была композиция. В 1938г. он заинтересовался модернистским композитором Борисом Блахером. С апреля 1941 до лета 1943 года Айнем под руководством Блахера совершенствовал свою композиторскую технику. Вместе с

этим эксцентричным музыкантом Айнем тайно изучал Хиндемита, Стравинского, Шенберга и Мийо. Конспиративно собиравшийся круг друзей склонялся к модернизму и к корням веймарской культуры. После 1940г. прекрасная квартира баронессы в Берлине стала прибежищем для диссидентов из творческих, дипломатических и военных кругов. Сын взятого в солдаты Вагнер-Регени пытался помогать евреям, нуждающимся в документах, а также коммунистам – противникам режима. Через свою мать Айнем познакомился с одним из руководителей заговора против Гитлера, обер-бургомистром Лейпцига Карлом Герделером, протестовавшим в 1936г. против сноса памятника Мендельсону перед Гевандхаузом. Он знал также других заговорщиков – заместителя Канариса генерала Остера и Шлабрендорфа, пытавшегося убить Фюрера в 1943г., случайно избежавшего ареста и укрывшегося в семье Айнема.

Послевоенные спекуляции о принадлежности самого Готфрида фон Айнема к июньскому заговору 1944г. не нашли документального подтверждения. Прежде чем Геббельс в конце 1944г. положил конец всем музыкальным выступлениям, три его композиции были исполнены публично. В 1943г. **Лео Борхард** 11) дирижировал «Каприччио» Айнема в Берлинской филармонии, тепло принятом публикой. 05.02.1944г. под управлением **Карла Эльмендорфа** 12) в Дрездене прошла премьера балета Айнема «Принцесса Турандот», имевшего громкий успех. Ортодоксальные критики, такие как **Ганс Шнор /Schnoor/**, считали эту музыку атональной, но с замечаниями о «глубоком романтизме, который ощущается». Эта сложная оценка обусловлена тем, что Айнем никогда не отказывался от традиционной тональности, но, находясь под влиянием Блахера, использовал гармонические диссонансы, однако, всегда возвращаясь к господствующей тональности.

В апреле 1944г. Герберт фон Караян дирижировал Концертом Айнема в Берлинской филармонии. В финале этой работы использованы тематические вариации джазового характера. На премьере Концерта присутствовала жена министра Магда Геббельс. Сам министр, находившийся в беспрестанном поиске новой германской музыки, не только разрешил Караяну сделать запись этого сочинения, но по случаю проинструктировал национальную радиосеть о необходимости записывать более современную музыку, подобную работе Готфрида фон Айнема.

Однако Айнем рисковал. В 1941г., когда он только начал обучаться у Блахера 10), и возвратился в Берлин с Моцартовского фести-

валя, Герберт Геригк сказал, когда было произнесено имя Блахера: «Блахер – искусный композитор. Очень плохо, что он еврей». При этом знаменитый критик ссылаясь на цюрихские документы, удостоверяющие, что отец Блахера был старейшиной еврейской конгрегации в Риге. В это время Блахер, не будучи уроженцем Германии, жил в Берлине по нансеновскому паспорту, и его личность находилась под патронажем Лиги Наций. В середине Второй мировой войны баронесса фон Айнем пыталась получить для композитора германские гражданские документы. Но частично еврейское происхождение и склонность к элементам авангарда в музыке сделали проблематичной его интеграцию в Третий Рейх. Личная жизнь Блахера осложнялась тем, что этот нелепый человек пристрастился к алкоголю, беспрестанно курил и получил хронический туберкулез.

Когда не ведающий многого о нем розенберговский Kulturgemeinde организовал исполнение его «Каприччио» в 1935г. в Берлине, Фриц Штеге откликнулся немедленной критикой: «Эта пьеса характеризуется шумовыми эффектами и ритмической грубостью, представляя собой духовное наследие Стравинского и Вайля». Впредь Штеге публиковал саркастические комментарии на музыку Блахера, особенно по поводу его пристрастия к джазовым модуляциям. После того как в декабре 1937г. Карл Шурихт дирижировал в Берлинской филармонии «Концертной музыкой для оркестра» Блахера, эта работа много раз исполнялась в Германии и за рубежом. Композитора включили в число участников музыкального фестиваля в Дюссельдорфе в мае 1938г. В конце этого года Карл Бём добился назначения Блахера профессором музыки в Дрезденской консерватории, но через несколько месяцев ему пришлось оставить этот пост, так как он знакомил студентов в классах с музыкой Хиндемита и французско-еврейского композитора Дариуса Мийо.

К началу Второй мировой войны Блахер был хорошо известен в Германии. Его «Концертная музыка» исполнялась во многих городах страны. Но в 1940г. Фриц Штеге вновь подверг концентрированной атаке Блахера за джазовые аллюзии. Около этого времени Музыкальная палата Рейха сделала официальную запись в своем регистре, что бабка композитора с материнской стороны была дочерью окрещенного еврея /свидетельство Геригка о еврее-отце было проигнорировано/. Хотя ранее Геббельс решил, что четвертьевреи должны считаться арийцами, но комбинация частично еврейского происхождения, диссонансного музыкального языка и нетрадиционного образа жизни, в соединении с сомнительными общественными связями создали угро-

жающую ситуацию. Вдобавок новая подруга Блахера была еврейкой и ученицей политического диссидента Ролоффа, а его работы исполнялись пианисткой Эдит Пихт-Ахенфельд, которая также не была полной арийкой.

Всё же композиции Блахера исполнялись до конца Третьего Рейха, и он имел стойких поклонников; некоторые из них публиковались в интеллектуальной газете Геббельса «Das Reich». К концу режима Блахер был посвящен в политическую активность своего друга Айнема, его окружения и стоявшего за этим еврейства. Официальные награды обходили композитора, а в начале апреля 1945г., вскоре после того, как он стал германским гражданином, несмотря на туберкулез, его настигла воинская повинность, которую удалось избежать.

Искусство **Карла Амадеуса Хартманна** (1905-63/14) отвергалось во времена Третьего Рейха. Он родился в семье, придерживающейся левых убеждений. После смерти отца в 1920г. мать продолжала воспитывать сына в социал-демократических традициях, так что перед приходом Гитлера к власти Хартманн был антифашистски настроен. Его брат Рихард – коммунист и распространитель листовок в начале 1933г. сбежал в Швейцарию.

Музыкальное воспитание Хартманна до 1933г. совершалось в модернистских традициях, под влиянием Орффа, Эгга, Вальтер-Регени, Блахера и, в первую очередь, – Стравинского. В Мюнхенской академии музыки Хартманн отстранился от преподавателя традиционной композиции Йозеф Хааса. В это время он овладел игрой на фортепиано и тромбоне. В конце 20-х годов его «Соната для клавира» и «Фарсовая музыка для рожка, фортепиано и ударных» исполнялись в концертах рядом с работами Бартока, Пуленка, Хиндемита и Сати. И как у Кшенека, Блахера и Вайля, джаз стал важным катализатором в работе Хартманна. «В мюнхенской аудитории было лишь несколько кружков, восприимчивых к новому и современному искусству, – говорил Хартманн. – Я сам смешиваю в своих композициях футуризм, дада, джаз и другие течения в свободной манере». Одной из таких работ была «Джазовая токката и fuga для клавира» /1928/. Он писал также вокальную музыку на тексты революционера и графомана Карла Маркса /не путать с немецким композитором!/ и коммунистического поэта Й.Бекера.

Водоразделом в профессиональной и личной жизни Хартманна стал 1933г., когда он решил продолжить свое воспитание у антифашиста Германа Шерхена, подавлявшего безвольного композитора своей личностью. Однако поведение Хартманна всегда оставалось крайне

осторожным. Он воздерживался от публичности. В ключевой фазе своего развития композитор хранил музыкальное молчание, опасаясь политического преследования. В эти и последующие годы он был на содержании у своего богатого тестя.

В 1934г. Хартманн начал сочинять «Простака Симплициссимуса» по повести поэта XVII века Гриммельсхаузена. Главный персонаж этой музыки пострадал от ужасов Тридцатилетней войны 1618-48гг. Крестьянский парень Симплициссимус был изображен бесконечно страдающим антигероем – полная противоположность идеалу стального, жизнерадостного германского юноши, которого изображали Штумме и Брезген. Во втором акте этого сочинения звучала скорбная еврейская мелодии, напоминающая о смерти во время войны. Летом 1935г. на Международном фестивале в Праге прозвучала симфоническая поэма Хартманна «Miserae» /лат. «Несчастные»/, посвященная «друзьям, которые должны умереть сотнями» /в Дахау/. Итальянский композитор Луиджи Деллапиккола назвал «Miserae» «тяжелым, мрачным и депрессивным сочинением». С мая 1936. Хартманн работал над кантатой «Симфонический фрагмент», позднее переделанной в Первую симфонию. «В ней представлены все безнадежная жизнь и мысль, что всё заканчивается смертью. Я думаю, что добился прогресса в сочинении музыки, которая относится ко всему человечеству», – писал композитор другу. Под впечатлением оккупации Чехословакии Хартманн сочинил «Траурный концерт», где разработал темы гуситского гимна и русской революционной песни «Вы жертвою пали».

Во всех этих политически ориентированных болезненных работах, лишенных серьезной художественной ценности, композитор нагнетал атмосферу ужасов и печали. Это продолжилось во второй половине 1940г., когда он написал «Трагическую симфонию», посвященную берлинскому дирижеру, антифашисту Паулю Коллеру /Collaer/. Все работы Хартманна исполнялись только за границей, большей частью на фестивалях, организованных Международным обществом современной музыки /ISCM/. Его страх перед преследованием в Германии был настолько велик, что композитор погрузил партитуры своих сочинений в цинковый ящик и зарыл его на двухметровой глубине в Баварских Альпах.

Всё же до окончания войны Хартманну не хватало международной известности. В Швейцарии успешную конкуренцию ему составил бернский композитор Генрих Зютермайстер. Базельский дирижер Пауль Захер нашел музыку Хартманна «странной», а радио Берна сочло ее «слишком модернистской для наших слушателей». Имя композито-

ра не значилось в международном списке знаменитых музыкантов. По свидетельству музыкального издателя Хартманна в 1937г. его работы не были востребованы в европейских городах, включая Англию, не говоря об Америке.

Решающим фактором в повсеместном неприятии сочинений Хартманна была умозрительность и чрезмерная сложность его музыки, на свой лад компенсировавшая недостаток творческого вдохновения. Венский скрипач Феликс Галимар писал в декабре 1934г., что в струнном квартете композитора «есть много такого, что невозможно сыграть /фактически звучание заходит в тупик/». Такого рода жалобы раздалась и от венгерского виолончелиста В.Палотаи. В декабре 1936г. «Симфонический фрагмент» Хартманна был отвергнут на Международном фестивале в Париже из-за чрезмерной длины. Вдобавок композитор никогда не заканчивал свои работы в оговоренные сроки. Тем не менее, ему удавалось получать призы: в начале 1936г. от Общества современной камерной музыки в Женеве, в мае 1937г. от Венского мемориального фонда Эмиля Хертца, в 1938г. от бельгийского радио.

Хартманн не был членом Музыкальной палаты Рейха, один из руководителей которой заявил в 1941г, что композитор «представляет очень специфическую, главным образом, еврейскую клику». После 1942г. семья Хартманна жила к югу от Мюнхена в добротном доме, оплачиваемом богатой родней. Когда 08.05.1945г. американцы оккупировали Баварию, композитор начал бурную карьеру. Его назначили генерал-интендантом Баварской государственной оперы. Затем он занял влиятельную позицию в драматургии. После октября 1945г. Хартманн организовал регулярное исполнение музыки модерна в отстроенном театре. Это предприятие продолжало процветать после смерти композитора в 1963г. в виде регулярных концертных серий под названием «Musica Viva».

В письме Кшенеку в 1948г. он выразил опасение, что тенденция к росту демократии может стать трамплином под ногами старых и новых адвокатов диктатуры и приведет к росту антисемитизма. Исчезла его фальшивая симпатия к «маленькому человеку», который постепенно становился орудием в руках послевоенных либералов, организующих диктатуру, которую до сих пор не знала история. Практика показала как трусливые личности, подобные Хартманну, при подходящих условиях превращались в тиранов, попирающих человечность хуже любой «кровавой диктатуры». Однако судьба этих одиночек была не типична для искусства национал-социалистического периода.



Музыкальная жизнь Германии в 1933-45гг. была полноценной, как ни в какой другой период немецкой истории, доказывая полную преемственность с немецкой музыкальной традицией высокого стиля. Йозеф Геббельс писал: «Музыка – это нечто неповторимое, однократное, мимолетное, но она сохраняет культуру человечества, одаряет и осчастлиливливает нас своими богатствами. Без Германии, без ее великих музыкантов современный музыкальный репертуар немислим, немислима вообще современная музыка».

### **Приложение 1: немецкие композиторы, дирижеры, певцы**

**Шмидт-Иссерштедт /1900-73/** – немецкий дирижер. Он пришел за пульт оперного театра в Вуппертале, окончив высшую музыкальную школу в Берлине по классам композиции и дирижирования и получив в 1923г. степень доктора музыки. Затем Шмидт-Иссерштедт работал в оперных театрах Ростока и Дармштадта. В 1935-42гг. главный дирижер Гамбургской оперы, с 1943г. директор Немецкой оперы в Берлине /с 1944г. главный дирижер /. С 1945 по 1971г. возглавлял оркестр Северогерманского радио в Гамбурге. Одновременно в 1956-64гг. Шмидт-Иссерштедт руководил Стокгольмским симфоническим оркестром. Работал с оркестрами во многих странах мира. Гастролировал в европейских странах и США. В 1961г. во главе оркестра Северогерманского радио дал ряд концертов в СССР, исполнив произведения крупнейших немецких классиков.

Дирижер и музыковед **Макс Шнайдер /1875-1967/** в конце XIX века дирижировал в оперных театрах Галле и Берлина. Директор Института музыковедения с 1920г., дирижер Баховского общества Шнайдер с 1920 по 1968г. был профессором университета и руководил школой церковной музыки в Галле, редактируя генделевские и баховские ежегодники. С 1955г. он возглавлял Генделевское общество. Долгие годы был редактором нескольких музыкальных журналов. Исследователь музыки барокко и редактор произведений композиторов XVII-XVIII веков. В 1951г. Шнайдер получил Национальную премию ГДР.

**К.Э.Т.Эйренберг /р.1873/** – композитор и капельмейстер в Дортмунде, Вюрцбурге, Позене, Аугсбурге, Метце. В 1925-35гг. дирижировал в Берлинской государственной опере и руководил классом оркестра в Берлинской консерватории, а в 1935-45гг. – в Мюнхенской академии музыки. Член НСДАП с 01.08.1932г. Очевидно из политических соображений российские источники не упоминают об этом примечательном музыканте.

Ряд музыкальных деятелей Германии сочетал исследовательскую работу с творчеством. Профессор Берлинского университета **Фридрих Блуме** /р.1893/ с 1934г. был главой Института музыкальной науки. Он занимался историей музыки от Средневековья до Нового времени. **Альфред Айнштайн** /1880-1950/ принадлежал к ведущим музыкальным критикам Мюнхена и Берлина. Автор многих работ о музыке. Был последовательным и фанатичным борцом за всё немецкое, «преданный сторонник своей расы» /ВальтерАбендрот/. **Ганс Фрайер фон Вольцоген** /1848-1938/ – музыкальный писатель, друг Рихарда Вагнера, автор многих работ о нем, редактор «Баварской газеты». Профессор, доктор **Альфред Лоренц** /1868-1939/ – с 1904г. капельмейстер в Кобурге-Гота, в 1917г. стал главным дирижером, а в 1926г. – почетным президентом Мюнхенского университета. Автор многих работ о Вагнере. **Карл Рихард Ганцер**, ученик известного историка Карла Александра Мюллера и сам историк, как музыкальный критик опубликовал работу «Рихард Вагнер и еврейство. Исследование еврейского вопроса» /1938/. Композитор и музыкальный писатель **Карл Блессингер** в 1920-45гг. возглавлял Мюнхенскую академию музыки.

Некоторые музыканты выполняли официальные функции в ведомствах Рейха. – Композитор и музыкальный писатель **Густав Герман Унгер** /1886-1958/ с 1919г. был музыкальным директором «Deutsche Volkstum». С 1925г. преподавал в Государственной высшей школе музыки Кёльна. Унгер руководил отделом музыки в Национал-социалистическом союзе борьбы за немецкую культуру /Кампфбунд/. Член НСДАП с 1931г. **Фриц фон Борриес** /р.1894/ в 1936-37гг. преподавал в Высшей музыкальной школе Берлина. С 1938г. референт министерства пропаганды Рейха. **Франц Адам** – капельмейстер, делопроизводитель музыки в НСДАП. **Доктор Штенгель** – референт Музыкальной палаты Рейха. Сотрудник Герберта Геригка в составлении «Словаря евреев в музыке с перечислением еврейских работ».

Один из руководителей Товарищества немецких композиторов с 1929г. **Макс Буттинг** /1888-1976/ в 1933-38гг. занимал пост директора по охране прав композиторов и музыкальных издателей. С 1956 по 59 год был вице-президентом Немецкой академии искусств в Берлине. Буттинг – автор оперной, симфонической и камерной музыки. С 1929 по 45 год драматургию Берлинской государственной оперы вел яркий музыкальный писатель, редактор литературных сочинений Вагнера и Листа, автор солидных исследований творчества немецких композиторов XIX века **Юлиус Капп** /1883-1954/. Композитор и музыкальный

критик **Эрнст Смигельски** /1880-1940/ преподавал в земельной консерватории в Лейпциге. Член НСДАП с 1931г. Органист и композитор **Хельмут Вальха** /р.1907/, ослепший в 16 лет, с 1926г. работал церковным органистом в Лейпциге, с 1929г. – во Франкфурте, где основал в 1946г. Институт церковной евангелической музыки. С 1938 по 72г. профессор Вальха преподавал в Высшей музыкальной школе Франкфурта. Автор сочинений для органа и редактор двенадцати органных концертов Генделя.

Музыкальный педагог **Вальтер Хензель** /1887-1956/ возглавлял музыкальные структуры, связанные с жизнью и творчеством судетских немцев. Он преподавал в Молодежном музыкальном движении, а в 1932г. основал в Штутгарте собственную музыкальную школу. Издавая многочисленные собрания народных песен /«Еженедельники песен»/, Хензель принадлежал к виднейшим представителям нового музыкального движения, чьи националистические тенденции поощрялись немецкими властями еще в донацистский период. С 1938г. он работал особенно интенсивно, исследуя народные песни Судетского региона, и поддерживал культурную политику национал-социалистов /«По следам народных песен», 1944г./.

Весомый вклад в музыкальную культуру общего германского Отечества внесли австрийские композиторы. Композитор и педагог **Йозеф Маркс** /1882-1964/ возглавлял Австрийский союз композиторов. Профессор Венской академии музыки и сценического искусства с 1914 по 52г., Маркс сочинял популярные романсы и песни /вокальный цикл «Просветленные годы», 1932г. и др./.. Его музыка в стиле позднего романтизма отразила влияние Римского-Корсакова и Скрябина. Австрийский композитор и органист **Давид Иоганн Непомук** /1895-1977/ почитался как видный полифонист. Он автор симфоний, Оратории /1932/, обработки народных песен, 1938г. /повышенное внимание к народному творчеству характерно для тех лет/. С 1934г. профессор Непомук был директором Лейпцигской консерватории, а после войны – профессором Высшей музыкальной школы Штутгарта и членом академий искусств Западного Берлина, Мюнхена, Гамбурга и Вены. В 1945-48гг. Непомук руководил зальцбургским «Моцартеумом». Композитор, теоретик, органист и педагог **Эрнст Титтель** /1910-69/ с 1936г. до кончины преподавал музыкальную теорию в Венской академии музыки и сценического искусства /с 1961г. профессор/, а с 1965г. читал лекции о церковной музыке на теологическом факультете Венского университета. Титтель – автор 25 месс, «Немецкого реквиема», произведений для оркестра, органа и хора.

В уровень с прославленными композиторами и дирижерами стояли оперные исполнители. Самые знаменитые из них: Рудольф Боккельман /героический баритон/, Людвиг Хофманн /бас/, Яро Прохазка /бас-баритон/, Йозеф Траксель /бас-баритон/, Ганс Герман Ниссен /баритон/, Пауль Шёфлер /бас-баритон/, Генрих Шлуснус /лирический баритон/, Готлоб Фрик /бас/, Йозеф Грайндль /бас/, Людвиг Вебер /бас/, Макс Лоренц /драматический тенор/, Людвиг Зутхауз /тенор/, Франц Фёлькер /драматический тенор/, Вольфганг Виндгассен /тенор/, Ганс Хопф /тенор/, Август Зайдер /тенор/, Элизабет Шварцкопф /сопрано/, Марта Мёдль /меццо-сопрано/, Маргарет Клозе /контральто и меццо-сопрано/, Элизабет Грюммер /сопрано/, Хелене Вильдебрун /сопрано/, Элизабет Хёнген /меццо-сопрано/, Мария Райнинг /сопрано/, Хильде Шеппан /сопрано/, Ирмгард Лангхаммер /сопрано/, Марта Фукс /драматическое сопрано/.

**Рудольф Боккельман** /1892-1958/ – первый героический баритон Берлинской государственной оперы с 1932г. до конца войны. Высшее образование получил в Университете музыки и театра Лейпцига. Был добровольцем во время Первой мировой войны и несколько раз ранен. В 1920г. дебютировал на оперных подмостках г.Целле. В 1921-26гг. пел в Лейпцигской опере. В 1932г. Боккельмана пригласили в Берлинский государственный оперный театр, где он периодически выступал до 1944г. Дебютировав на Байрейтском фестивале в 1928г., он стал его постоянным гостем до 1942г. Ведущего оперного певца Германии, исполнителя главных партий в операх Вагнера Боккельмана больше всего ценили за героические роли /Вотан в операх «Валькирия» и «Золото Рейна», Закс в «Нюрнбергских мейстерзингерах».../. Его голос отличался редкой красотой и силой. Огромным успехом певец пользовался также за границей – до начала Второй мировой войны его часто приглашали в Королевский оперный театр Ковент-Гарден и в оперный театр Чикаго. За границей Боккельман исполнял в основном партии из вагнеровских опер. Певец с энтузиазмом встретил приход национал-социалистов к власти и в 1937г. вступил в НСДАП. В августе 1944г. Гитлер включил Боккельмана в список наиболее важных артистов Третьего Рейха. Он получил место профессора в Имперской музыкальной школе Зальцбурга. После войны членство в национал-социалистической партии стоило Боккельману карьеры. В дальнейшем он выступал только на территории Германии и умер в Дрездене в 1958г.

**Готлоб Фрик** /1906-94/ – ведущий бас своего времени. С 1927г. он пел в хоре Штутгартской государственной оперы. Дебютировал как

солист в Кобурге /«Летучий Голландец», 1934г./ . В 1939г. дирижер Карл Бём пригласил Фрика в Дрезденскую государственную оперу, где тот пел до 1950г. В 1950-53гг. солист Немецкой оперы /Берлин/. С 1957 по 67г. часто выступал в Ковент-Гардене. Участник Зальцбургских и Байрейтских фестивалей. Пел во многих странах мира. Официально завершил карьеру в 1970г. К его исполнительским шедеврам относятся роли Хагена и Хундинга в тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга», короля Генриха в «Лоэнгрине», Гурнеманца в «Парсифале». С большим успехом исполнял Фрик главные роли в операх Моцарта, Вебера, Верди и в опере Бетховена «Фиделио».

**Людвиг Хофманн** /1895-1963/ – бас-баритон /«героический баритон», по классификации Рихарда Вагнера/. Дебютировал в 1918г. в Бамберге, пел в ряде немецких театров; в 1928-32гг. – в Берлинской опере, с 1935г. – в Венской опере. С 1932г. неоднократно выступал в Ковент-Гардене и в нью-йоркской Метрополитен Опера. С успехом участвовал в Байрейтских /1928-42/ и Зальцбургских фестивалях /оперы Моцарта, Бетховена/. В 1936г. спел короля Марка в зальцбургской постановке «Тристана и Изольды» под управлением Тосканини. Огромный диапазон голоса позволял Хофманну исполнять не только басовые партии, но также роли героического баритона /Вотан, Закс.../. Подобные выступления певца пользовались необычайным успехом даже в его поздние годы. После Второй мировой войны Хофманн продолжал петь в театрах Вены, Берлина и Лондона до самой смерти.

**Генрих Шлуснус** /1888-1952/ – лирический баритон. Он родился в Кобленце, в бедной семье и в юности служил почтальоном. Отправленный «на повышение» во Франкфурт, Шлуснус впервые встретил там вокального педагога и обнаружил такую страсть к пению, что его работодатель одарил юношу годовым отпуском для развития таланта. Покровительство богатой семьи позволило Шлуснусу продолжить вокальные занятия, и вскоре, 01.01.1914г. последовал его дебют в небольшой роли в опере «Лоэнгрин». Успех был коротким. В августе началась война, и певца призвали в армию. Через три месяца он был серьезно ранен в легкое. Излечившись, Шлуснус в 1915-17гг. работал в Нюрнбергской опере, где произвел огромное впечатление на молодого дирижера Клеменса Краусса. Именно в этот период он получил образование и базовые навыки, позволившие ему впоследствии стать ведущим солистом международного значения, которого приглашали Ковент Гарден, Венская Штаатсопера, опера Чикаго и Байрейтский фестиваль.

Но большая часть профессиональной жизни Шлуснуса была отдана Берлинской опере: почти тридцать лет он выступал здесь с другими знаменитостями; именно там он заслужил признание, как ведущий вердиевский баритон своего поколения. Образцовым было также его исполнение вагнеровских партий, например, Вольфрама в «Тангейзере». Удивительно, как при таком плотном графике работы певец находил время и силы для камерного музицирования, которое он считал более изысканным и тонким по форме. В этом виде Шлуснус дал более двух тысяч // концертов после 1918г. Тембр его голоса отличался такой красотой и выравненностью, что один из критиков описал его как «смесь железа, бархата, золота, шёлка, ночи и солнца». Шлуснус постоянно искал новый репертуар для концертных программ. Многие песни /Lieder/ теперь пользуются популярностью благодаря его концертам. В 1945-48гг. Шлуснус пел в оперном театре Франкфурта-на-Майне. Он гастролировал во многих странах мира. Умер певец от легочной инфекции, полученной во время последнего концертного тура по Южной Африке.

**Михаэль Бонен** /1887-1965/ – знаменитый бас-баритон. Он учился в Кёльнской высшей школе музыки – одной из крупнейших консерваторий Европы и брал частные уроки. Его профессиональный дебют состоялся в 1910г. в Дюссельдорфе. С 1912г. Бонен пел в Берлинской государственной опере, а с 1914г. регулярно выступал на Байрейтских фестивалях в ролях вагнеровского репертуара. Он известен образцовым исполнением партии Закса в «Нюрнбергских мейстерзингерах». В первые годы Первой мировой войны Бонен служил в армии, но был отозван Берлинской оперой в 1916г. Он был также популярным актером и слыл большим силачом. В 1926г. певец с успехом сыграл роль барона Окса в экранизации оперы Рихарда Штрауса «Кавалер Розы». В 1933-34гг. Бонен гастролировал с труппой Метрополитен Опера в Буэнос-Айресе, а затем вернулся в Берлин, где пел в Немецкой опере с 1935 по 45 год. Будучи великолепным актером, Бонен с блеском сыграл главную роль в знаменитом фильме «Барон Мюнхгаузен». После окончания Второй мировой войны и до 1947г. был художественным руководителем этого театра и продолжал выступать в нем до 1951г. Он – один из немногих, кто удостоился почетного звания Камерного певца. Бонена сняли с руководящего поста по ложному обвинению его еврейского ученика, тенора Г.Бейрера в политических связях с национал-социалистами, и он не получил никакой компенсации. Вскоре ложь была обнаружена, но реабилитация певца

продвигалась чрезвычайно медленно, и он умер в полной нищете, получая крохотное пособие от города Берлина.

**Йозеф Грайндль** /1912-93/ – певец с мировой известностью /бас/. Учился в Мюнхенской музыкальной академии. В 1936г. дебютировал в Крефельде /Хундинг в «Валькирии»/. В 1938-42гг. выступал в Дюссельдорфе, а с 1942 по 48г. – в Берлинской государственной опере. В 1948г. перешел в Немецкую оперу, где пел до 1970г. С 1956г. Грайндль также входил в ансамбль Венской государственной оперы. Гастролировал во многих странах мира. С 1961г. преподавал в Высшей музыкальной школе Саарбрюккена. С 1974г. – профессор Высшей музыкальной школы Вены. В 1943г. Йозеф Грайндль впервые появился на Байрейтском фестивале и часто выступал там после Второй мировой войны. К его лучшим достижениям относятся партии Хундинга, Хагена и Фафнера в «Кольце Нибелунга», Погнера и Закса в «Нюрнбергских мейстерзингерах», Ландграфа в «Тангейзере, Гурнеманца и Титуреля в «Парсифале», короля Генриха в «Лоэнгрине», короля Марка в «Тристане и Изольде». На Зальцбургском фестивале Грайндль исполнял ведущие партии в операх Моцарта. Благодаря редкому чувству стиля, четкости дикции и рельефной выразительности пения Йозеф Грайндль добился большого успеха, как в серьезных, так и в комических партиях.

**Людвиг Вебер** /1899, Вена-1974, Вена/ – выдающийся австрийский бас, один из лучших басов XX века. Получил музыкальное образование в родном городе. В 1920г. дебютировал в Венской народной опере и несколько лет исполнял там небольшие партии. После успешного выступления на Вагнеровском фестивале в Мюнхене в 1931г. был приглашен в 1933г. в Баварскую государственную оперу /Мюнхен/ и вскоре начал гастролировать за границей. Начиная с 1936г. Вебер несколько раз пел в Ковент-Гардене /Лондон/, а с 1945 до конца своей карьеры в 1965г. – в Венской государственной опере. Много гастролировал по Европе. С 1961г. профессор Вебер преподавал в зальцбургской консерватории «Моцартеум». В 1951-62гг. регулярно участвовал в Байрейтских фестивалях. Выдающийся исполнитель ролей в операх Вагнера «Парсифаль», «Золото Рейна», «Гибель богов», «Тристан и Изольда», а также в «Волшебной флейте» Моцарта, «Кавалере Розы» Штрауса и в опере Мусоргского «Борис Годунов».

Знаменитостью был бас-баритон **Вильгельм Роде**, с 1926г. ведущий певец Немецкой оперы, один из любимых певцов Фюрера. В 1933г. в 46 лет он вступил в НСДАП, а после смерти Макса фон Шиллинга, с 1934 по 45г. занимал пост генерал-интенданта Немецкой опе-

ры – образцовой сцены национал-социалистического государства. Осенью 1933г., ко дню рождения художественного руководителя фон Шиллинга в архивах Оперы была сделана запись: «Если нам не удастся вновь дать народу возможность наслаждаться чистым, истинным немецким искусством на том месте, где раньше насаждалось большевистское псевдотворчество, то мы уйдем». При Шиллинге и Роде по идеологическим причинам были отправлены в отставку: художественный руководитель Карл Эберт, дирижеры Фриц Штидли и Пауль Брайзах, певец Александр Кипнис и др. Немецкая опера находилась под контролем министра пропаганды Йозефа Геббельса.

К выдающимся певцам относились: «великий вагнеровский баритон» /по оценке прессы/ **Ганс Герман Ниссен** /1893-1980/ и два австрийских бас-баритона – «Закс века», **Пауль Шёфлер** /1897-1977/ и **Яро Прохазка** /1891-1965гг., прославившийся исполнением партий в операх Вагнера и Рихарда Штрауса/. В 1931-52гг. певец часто солировал в Берлинской государственной опере.

В годы Третьего Рейха в оперных театрах Германии и Австрии пели выдающиеся теноры с мировыми именами. **Макс Лоренц** /1901-75/ – героический тенор, называвший себя тенором «с лирическим тембром», обладал голосом теплой окраски и огромной мощи. Его блестящие верха были подобны трубным звукам. Сбалансированный средний регистр и звенящие верхние ноты с сильным резким звучанием делали его голос непохожим на другие теноры. Исполнение Лоренца отличалось сильным декламаторским и экспрессивным стилем, соединенным с «острой, как бритва, дикцией» /Д.М.Фишер/. «Я не беспокоюсь о том, что некоторые ноты будут некрасивыми... Главное в итоге – выразительность», – говорил Лоренц. Из-за языкового барьера певец был намного популярнее в Германии, чем за границей. Тот, кто не понимает слов, которые Лоренц воплощает в музыке, не может понять половину его искусства. – Возможно, это редкое явление в исполнительском искусстве.

Другое свойство Лоренца, компенсирующее неспособность иностранцев понимать немецкий язык, – редкая сценичность. *Лоренц – художник сцены.* Видеофильм Общества бельканто «Легенды оперы», представляющий фрагмент «Гибели богов» в Байрейте с дирижером Карлом Эльмендорфом показывает, как *внешность певца ломает языковой барьер.* Непрерывный, напряженно-экспрессивный стиль пения Лоренца принуждает к концентрированному вниманию. Макс Лоренц учился в 20-х годах в Берлине и дебютировал в Дрездене в 1927г. В 1930г. он появился на фестивале в Байрейте, где запомнился удивив-



тельным исполнением Тристана и Зигфрида. Он пел в Берлинской и Венской государственных операх и был непременным участником Байрейтского фестиваля. Более всего Лоренца прославило исполнение партий Тангейзера, Тристана и Зигфрида. Современники называли певца «лучшим украшением вагнеровских празднеств». Выдающийся датский тенор Лауриц Мельхиор /1890-1973/, в 1925-39 гг., часто выступавший в Берлинской государственной опере, был единственным, кто оспаривал первенство у Макса Лоренца. Несколько сезонов Лоренц выступал на сцене нью-йоркской Метрополитен Опера. Кроме вагнеровских партий в репертуар певца входили партии в операх Верди и Рихарда Штрауса. Его оперная карьера закончилась в 1960 г. Женатый на еврейке и сторонившийся политики Лоренц не подвергался преследованиям, пользуясь покровительством чинов в высших структурах власти. То, что он был любимцем Гитлера, после войны отгласивало от него демагогов от искусства, но не помешало певцу успешно продолжить творческую карьеру. Скончался Макс Лоренц в 1975 г. в Зальцбурге.

Еще одним знаменитым драматическим тенором был **Вольфганг Виндгассен** /1914-74/, прославившийся исполнением партий в операх Рихарда Вагнера. Его отец Фриц Виндгассен – героический тенор Штутгартской государственной оперы, позднее стал профессором Высшей музыкальной школы Штутгарта. Мать Валли ван Остен была известной певицей-сопрано, как и ее сестра Ева фон дер Остен. Вольфганг Виндгассен обучался пению у отца и в Высшей музыкальной школе Штутгарта. В 1939 г. он дебютировал в Пфорцхайме в опере Пуччини «Мадам Баттерфляй». Виндгассен приобрел славу, прежде всего, вагнеровского певца, до 1945 г. выступая на многих оперных сценах Германии. В 1945 г. он был приглашен в Штутгартскую государственную оперу, солистом которой оставался до смерти в 1974 г. в своем родном городе. В 1951-70 гг. певец регулярно участвовал в вагнеровских фестивалях в Байрейте, где исполнял все партии для своего голоса, в 1967 г. став почетным гражданином Байрейта. Виндгассен гастролировал в крупнейших городах Европы, а также Северной и Южной Америки. С 1970 г. работал как оперный режиссер. В 1972-74 гг. он был художественным руководителем оперы в Штутгарте, где, в частности, поставил «Бориса Годунова». Тонкая музыкальность и драматическая насыщенность исполнения поставили его в ряд с самыми выдающимися певцами своего поколения. Высшие достижения Виндгассена за пределами вагнеровского репертуара – Флорестан в «Фиделио» Бетховена и Отелло в опере Верди.

**Людвиг Зутхаус** /1906-71/ – героический вагнеровский тенор. Дебютировал в Аахене /Вальтер, «Нюрнбергские мастерзингеры»/. В 1932-41гг. солист оперного театра в Штутгарте, затем в Берлинской государственной опере, после войны – в Немецкой опере Западного Берлина. Сотрудничал с крупнейшими дирижерами: Фуртвенглером, Караяном, Кнаппертсбушем.

**Йозеф Траксель** /1916-75/ – тенор. Основу репертуара Тракселя составляли германские произведения, особенно Моцарт. Учился в Дармштадской консерватории. Дебютировал в Майнце в роли Дона Оттавио /«Дон Жуан» Моцарта, 1942г./.. Сразу призван в армию. После плена в Англии вернулся в Германию. В 1946-52гг. Траксель продолжил карьеру в Нюрнберге, а затем в Штутгартской опере. В начале 50-х годов участвовал в премьере оперы Р.Штрауса «Любовь Данаи» /Зальцбургский фестиваль/. Часто пел в Мюнхене, Вене, Голландии и Швейцарии. Создал запоминающиеся вагнеровские образы: Вальтера /«Тангейзер»/, Эрика /«Летучий Голландец»/, Штольцинга /«Нюрнбергские мастерзингеры»/.

**Франц Фёлькер** /1899-1965/ – драматический тенор, открытый дирижером Клеменсом Крауссом. Изучал пение во Франкфурте. В 1926г. дебютировал в роли Флорестана /«Фиделио» Бетховена/. Прославился в вагнеровском репертуаре. Получал ангажементы в Вене, Мюнхене, Берлине и Лондоне /1934 и 1937гг./.. Часто выступал на фестивалях в Зальцбурге и Байрейте.

**Ганс Хопф** /1916-93/ – тенор. В 1939-42гг. пел в Аугсбурге, Дрездене /1942-43гг./, Осло /1943-44гг./.. С 1946г. в Берлинской государственной опере, с 1949г. в Мюнхенской опере. В 1951г. в Байрейте солировал в Девятой симфонии Бетховена. Создал яркие образы в операх Моцарта /Дон Оттавио и др./.

Известными исполнителями немецкого репертуара, особенно Вагнера, были теноры **Курт Таухер** /1885-1954/ (Зигфрид в «Валькирии...») и **Август Зайдер** /1901-89/ (Вальтер в «Нюрнбергских мастерзингерах»...).

Оперные и камерные сцены Германии в национал-социалистический период украшали знаменитые певицы. Сопрано **Элизабет Шварцкопф** /1915-2006/ родилась в семье учителя и с ранних лет увлекалась музыкой. С 1934 по 38г. обучалась в Высшей музыкальной школе Берлина. В апреле 1938г. она дебютировала в небольшой роли в опере Вагнера «Парсифаль». Успех пришел к певице в партии Цербинетты /«Ариадна из Наксоса» Р.Штрауса/, когда ее услышала выдающаяся исполнительница этой роли Мария Ивогюн.

Эта встреча сыграла важную роль в биографии молодой певицы. Ивогюн посвятила ее в секреты сценической техники, помогла расширить кругозор и ввела в мир камерной музыки. После занятий с Ивогюн Шварцкопф завоевывала всё большую известность. В январе 1940г. певица подала заявление о приеме в НСДАП, которое было удовлетворено в марте этого года. Она выступала на различных мероприятиях партии, а в годы Второй мировой войны – перед элитными войсками ваффен-СС. В 1942г. дирижер Карл Бём пригласил Шварцкопф в Венскую государственную оперу. Певица строила радужные планы, осуществлению которых помешал внезапно обнаружившийся туберкулез, от которого ей удалось излечиться. В 1946г. Шварцкопф, наконец, дебютировала в Венской опере и вскоре стала одной из ее ведущих солисток. В конце 1940-х годов одна из пластинок с записью певицы попала к Фуртвенглеру. Прославленный дирижер пришел в восторг от ее голоса и пригласил Шварцкопф участвовать в исполнении «Немецкого реквиема» Брамса на Люцернском фестивале.

С 1947г. певица выезжала на ответственные международные гастроли. После выступления в Ковент-Гардене английские критики единодушно называли Шварцкопф «открытием» Венской оперы. К певице пришла мировая известность. В 50-е годы она надолго поселилась в Лондоне, познакомилась там с выдающимся русским композитором и пианистом Н.К.Метнером и записала с ним ряд романсов, а также часто исполняла его сочинения в своих концертах. В 1951г. Шварцкопф вместе с Фуртвенглером участвовала в Байрейтском фестивале /Девятая симфония Бетховена и «Золото Рейна»/. Тогда же она пела в опере Стравинского «Похождения повесы» с автором, стоявшим за пультом. Театр Ла Скала предоставил ей честь исполнения главной партии в 50-летний юбилей оперы Дебюсси «Пелеас и Мелисанда». Фуртвенглер в роли пианиста записал с Шварцкопф песни Гуго Вольфа, а крупнейший пианист XX века Вальтер Гизекинг – вокальную музыку и арии Моцарта.

На сцене миланского театра Ла Скала Шварцкопф впервые спела одну из своих самых выдающихся партий – Маршалышу в «Кавалере розы» Рихарда Штрауса. Легкий, необыкновенно красивый, серебристого тембра голос певицы обладал удивительной способностью перекрывать любую толщу оркестровых масс. Ее пение всегда оставалось выразительным и естественным независимо от сложности вокальной фактуры, а артистизм и чувство стиля были безупречны. Поэтому репертуар артистки поражал разнообразием и несхожестью персонажей. Ей одинаково удавались партии в операх Моцарта и Верди, Вагнера и

Рихарда Штрауса. В 1971г. Шварцкопф оставила оперную сцену и посвятила себя песне, романсу. Она предпочитала Рихарда Штрауса, но отдавала дань немецким классикам – Бетховену и Моцарту, Шуберту и Шуману, Брамсу и Вольфу. Актриса занялась вокальной педагогикой, вела семинары и курсы в разных городах Европы, куда съезжались молодые певцы со всего мира. «Преподавание – это продолжение пения, – говорила певица. – Я делаю то, что делала всю жизнь; трудилась над красотой, правдивостью звука, верностью стилю и выразительности».

**Маргарете Клозе** /1902-68/, отличалась широким диапазоном голоса. Она родилась в Берлине, рано потеряла отца и была вынуждена зарабатывать на жизнь, работая секретарем, когда коллега, обративший внимание на ее чудесный голос – а Маргарете всегда любила петь – посоветовал ей прослушаться в Берлинской консерватории, где она за шесть лет получила прекрасное музыкальное образование. Интенсивные занятия возмещали отсутствие начального образования, так как Клозе, в отличие от большинства студентов, приходилось начинать с нуля. В 1926г. ее пригласили в оперный театр Ульма, где она выступала в удивительно разнообразном репертуаре, а также пела в опереттах. Три года Клозе работала в Ульме, а затем в Касселе. Следующим этапом стал переход в Национальный театр Мангейма /1929-31/, где она спела множество партий для контральто и меццо-сопрано. В 1931г. Клозе дебютировала в Берлинской государственной опере /Азучена в «Трубадуре» Верди/. С тех пор она была постоянной артисткой этого театра и работала там до 1949г., а затем с 1955 по 1961 год.

В 1949-58гг. певица выступала на сцене Немецкой оперы в Берлине и регулярно гастролировала в ведущих оперных театрах мира. С 1935г. Клозе постоянно давала сольные концерты. В 1936-42гг. она каждое лето выступала на вагнеровском Байрейтском фестивале, заслужив высокую оценку /особенно в роли Брангены в «Тристане и Изольде»/. В 1961г. Маргарете Клозе покинула сцену и сосредоточилась на преподавании. Летом она регулярно проводила мастер-классы в Зальцбургском «Моцартеуме». Она умерла в декабре 1968г. и была похоронена в Берлине. Высшие достижения Клозе относятся к операм Вагнера и Рихарда Штрауса, а также к сочинениям Иоганна Себастьяна Баха. Она пела разноплановые партии в операх итальянских и немецких композиторов. Её исполнение соло для контральто в Мессе си минор, в «Страстях по Матфею», в «Мессии» и в грандиозной Торжественной мессе Баха считаются образцовыми с вокальной и стилистической точек зрения.

**Элизабет Грюммер** /1911-86/ – немецкая оперная певица, сопрано. Родилась в семье железнодорожного служащего. Любовь к музыке и театру унаследовала от отца, музыканта-любителя. Ее юность прошла в Майнингене, там же она начала карьеру как драматическая актриса. Когда ее муж получил должность капельмейстера в театре Аахена, она стала брать уроки пения. В 1941г. Герберт фон Караян, работавший тогда в Аахене, способствовал ее дебюту в маленькой роли в опере Вагнера «Парсифаль». Потом певица выступала в Дуйсбурге /1942-44гг./ и в оккупированной немцами Праге /1944/. С 1946г. Грюммер пела в Немецкой опере. В 1950-60-е годы она имела международный успех в лирических партиях преимущественно немецкого репертуара /Моцарт, Вагнер, Р.Штраус/. В 1951г. Грюммер выступала в Ковент-Гардене /Ева в «Нюрнбергских мастерзингерах»/, а в 1953-54гг. – на Зальцбургском фестивале /«Донна Анна» в «Дон Жуане» Моцарта и Агата в «Вольном стрелке» Вебера под управлением Фуртвенглера/. В 1957-65гг. она с большим успехом участвовала в Байрейтском фестивале /Ева, с дирижером Кнаппертсбушем; Фрейя в «Золоте Рейна», Эльза в «Лоэнгрине», Гутруна в «Гибели богов»/. Много гастролировала. Грюммер имела большой успех и как песенная исполнительница, а также в ораториях /пассионы Баха, «Немецкий реквием» Брамса/. С 1965г. певица была профессором Высшей музыкальной школы Берлина, преподавала в Париже и Люцерне. Последнее выступление Грюммер состоялось 01.01.1972г. /Маршальша в «Кавалере Розы»/.

Знаменитый певец Фишер-Дискау /р.1925/ в воспоминаниях 1991г. писал: «Кто не знал Элизабет Грюммер, и никогда не слышал ее феноменального голоса, тот не может понять, насколько тесно связана эта певица с самим понятием художественной и человеческой искренности... Она умела воздействовать на слушателя так открыто и прямо-эмоционально, как не удавалось никому. С невероятной энергией она развила в себе качества, не достижимые ни для одного из ее коллег – красоту голоса с абсолютной отчетливостью слова... К тому же ей очень помогало то, чему она /не говоря о настоящем актерском «магнетизме»/ научилась как актриса в первые восемь лет сценической деятельности – чистоте гласных». Фишер-Дискау восхищался «бархатистостью» ее тембра, «бриллиантовым» голосом, сочетавшем мягкость и звонкость.

**Марта Мёдль** /1912-2001/. Прирожденная драматическая актриса, энергичная и пылкая, она порой не щадила голоса, но ее захватывающие интерпретации заставляли забыть о технике и гипнотизирова-

ли самых придирчивых критиков. Не случайно Фуртвенглер восторженно окрестил ее «Zauberkasten» /шкатулка, дословно «волшебный ищик» (для фокусника)/. Она родилась в Нюрнберге, училась в школе английских фрейлин, играла на фортепиано, была первой ученицей в балетном классе и обладательницей красивого, природой поставленного альтового голоса. Когда Марта была в школьном возрасте, ее отец исчез, оставив семью в нужде, и девушке пришлось зарабатывать на жизнь /секретарем, бухгалтером.../, чтобы когда-нибудь получить возможность заняться пением. Оставив едва начавшуюся учебу в Нюрнбергской консерватории, Марта в 1942г. приехала на прослушивание в городок Ремшайд. В театре искали меццо, она спела одну из арий и была принята. Вскоре после дебюта в 31 год /Гензель в опере Хумпердинка/ здание театра разбомбили союзники, и репетиции продолжались в спортивном зале. Спектакли давали не каждый вечер, опасаясь налетов. Днем артисты театра работали для фронта, иначе гонорары не выплачивались. На фабрике боеприпасов певица работала семь месяцев. Война близилась к концу, и Марта Мёдль отправилась «завоевывать» Дюссельдорф. В руках у нее был контракт на место первого меццо, но пока она пешком добиралась до города, война закончилась. Новый интендант, коммунист В.Лангофф подтвердил действие ее контракта. Настоящая работа началась с приходом в оперу знаменитого театрального режиссера и актера Густава Грюндгенса. Он беззаветно любил оперу и поставил тогда «Свадьбу Фигаро», «Мадам Баттерфляй» и «Кармен» с Мартой Мёдль в главной роли.

В 1945-47гг. она пела в Дюссельдорфе партии классического и современного репертуара. Важным этапом в ее карьере стал Гамбург, где она спела Леонору Бетховена, а после исполнения Леди Макбет было отмечено ее драматическое сопрано, которое к тому времени стало большой редкостью. Переход к другому голосу /от меццо/ можно было осуществлять постепенно. – Подтверждались слова ее прошлого консерваторского педагога Клинк-Шнайдер: «В ее голосе больше цветов, чем в радуге, каждый день он звучит по-другому, и я никак не могу отнести его к определенной категории». В 1950г. певица исполняла роль Кундри в Берлине, а затем в Ла Скала с Фуртвенглером. Затем состоялась историческая встреча с Виландом Вагнером, который искал тогда для Байрейта исполнительницу роли Кундри в «Парсифале». Прослушав Мёдль в Гамбурге, он сразу сказал ей: «Вы приняты». Почти 20 следующих лет Байрейт стал ее летним домом. В 1952-53гг. она пела Изольду и Брунгильду с дирижером Караяном. Марту Мёдль называли «мировым посланцем» Рихарда Вагнера. Помимо

вагнеровских важной ролью Мёдль была Леонора в «Фиделио» Бетховена, исполненная с Караяном в Ла Скала и с Фуртвенглером в Вене в 1953г., а также – на открытии восстановленной Венской государственной оперы в ноябре 1955г.

После почти 20 лет, отданных большим вагнеровским ролям, в середине 60-х годов заметным стало напряжение в верхнем регистре, и с исполнением роли Кормилицы в Мюнхене /1963г., «Женщина без тени» Р.Штрауса/ Мёдль постепенно возвращается к репертуару меццо и контральто. Но это не было сдачей позиций. – На Зальцбургском фестивале 1964/65гг. она с триумфом пела Клитемнестру /опера «Электра» Штрауса/ с Караяном, и в 70-е годы успешно повторила ее в Коvent-Гардене. В 1966-67гг. Марта Мёдль простилась с Байрейтом, исполнив несколько разноплановых ролей в «Кольце Нибелунга». – Вряд ли в истории найдется певица, которая, подобно ей, исполняла Брунгильду, Зиглинду, Вальтрауту и Фрику. Мёдль навсегда распрощалась с Вагнером и Штраусом, но обратилась к менее ответственному репертуару /Яначек, Маршнер, Айнем, Фортнер.../. Её магическая сценичность помогала преодолевать редкие голосовые затруднения в поздних ролях. В 1992г. Марта Мёдль простилась с Венской оперой, спев Графиню в «Пиковой даме» Чайковского. В 87 лет !! она пела в «Комише Опер» Мангейма няню в «Борисе Годунове» Мусоргского. Следует добавить, что творческий период певицы, начавшийся работой с безудержным экспериментатором Виландом Вагнером, стал плодотворным для Марты Мёдль благодаря ее артистическому такту, смягчавшему модернизм своего наставника.

**Марта Фукс** /1898-1974/ родилась в Штутгарте и училась в родном городе, а также в Мюнхене и Милане. В 1923г. состоялся ее первый концерт, и в первые пять лет своей карьеры Фукс пела как контральто. Профессиональный оперный дебют певицы в качестве сопрано состоялся в 1928г. в театре Аахена, где Марта оставалась до 1930г., когда по приглашению дирижера Фрица Буша перешла в Дрезденскую оперу. После переподготовки оказалось, что певица обладает высоким драматическим сопрано, которому как нельзя лучше подходят партии Маршальши /«Кавалер Розы»/, Изольды в «Тристане и Изольде», Брунгильды из цикла «Кольцо Нибелунга», Арабеллы Рихарда Штрауса и бетховенского Фиделио. Фукс принимала участие в премьерах оперы Р.Штрауса «Женщина без тени» /1935г./, опер Вагнера-Регени «Фаворит» /1935г./ и «Бюргеры из Кале» /1939г./, а также опер Марка Лотара, Андреуса Вольфиуса, Фрида Вальтера и Отмара Шека. В 1933г. в Амстердаме и на Байрейтских фестивалях Фукс пела партию Кундри.

С 1933 по 43г. певица была одним из важнейших вагнеровских драматических сопрано Байрейтского фестиваля. Она исполняла произведения Генделя, Глюка. В 1936г. на гастролях Дрезденского оперного театра Фукс пела в Ковент-Гардене партии Донны Анны, Маршалыши и Ариадны, а в 1938г. выступала в Париже на гастролях Берлинской государственной оперы, в труппу которой также входила. В 1941г. она появилась на сцене Римской оперы в роли Фиделио. С 1941 по 44 год певица имела громкий успех в Венской государственной оперы, которую оставила в 1945г., вернувшись в Штутгарт. До 1951г. она эпизодически выступала на концертах, а через год окончательно ушла со сцены. Несмотря на высокую популярность и личное знакомство с Гитлером, ценившим ее исполнение, Марта Фукс старалась держаться подальше от политического режима тех лет.

**Ирмгард Зеефрид** /1919-88/ – немецкое сопрано. Уроженка Баварии. Одна из лучших исполнительниц партий в операх Моцарта, Рихарда Штрауса и песен Гуго Вольфа. Перед своим дебютом в Аахене /жрица в «Аиде» Верди/ она училась в Аугсбургском университете. В 1942г. Зеефрид начала петь ведущие партии /Агата в «Волшебном стрелке» Вебера.../, а в следующем году состоялся ее дебют в Венской государственной опере /Ева в «Нюрнбергских мейстерзингерах» под управлением Карла Бёма/. Ирмгард Зеефрид пела в ансамбле этой оперы до своей отставки в 1978.

**Элизабет Хёнген** /1906-97/ – меццо-сопрано. Училась в Берлине, дебютировала в Вуппертале в 1933г. Пела в Дюссельдорфе /1936-39/ и Дрездене /1940-43/, а в 1943-46 – в Венской государственной опере. Хёнген участвовала в Байрейтских и Зальцбургских фестивалях. Особый успех она имела в вагнеровских и штраусовских операх /Ортруда, Фрика, Эрба, Вальтраута, Клитемнестра, Иродиада/, в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, в опере Глюка «Орфей и Эвридика», но также как Леди Макбет /Верди/ и Кармен. Хёнген гастролеровала во многих странах. В 1957-60гг. певица занимала пост профессора Венской академии музыки и сценического искусства. С 1970г. – почетный член Венской государственной оперы.

**Ирмгард Арнольд** /р.1920/ – немецкая певица, сопрано. Дочь музыканта. С ранних лет приобщилась к музыке и театру. Начала петь в оперетте Мюнхена. С 1940г. – оперная певица в Аугсбурге, Галле и Мюнхене. Артистка большого творческого диапазона. Обладала умением глубоко постигать эмоциональную и психологическую сущность образа. После войны одна из ведущих солисток берлинской «Комише-



Опер». Яркая исполнительница партий в операх Пуччини, Верди, Рихарда Штрауса. Лауреат Национальной премии ГДР 1951г.

**Хильде Шеппан** /1908-70/ – немецкое сопрано. После обучения в Берлине дебютировала на оперной сцене Дармштадта в 1934г. С 1935 по 1954г – солистка Берлинской государственной оперы. В 30-40-е годы часто выступала в Байрейте. Ее пение отличалось тончайшим лиризмом. Лучшая партия – Ева в «Нюрнбергских мейстерзингерах». Пела с тенором Зютхаузом и дирижером Германом Абендротом.

**Мария Райнинг** /р.1903/ – знаменитое австрийское сопрано. По окончании Венской музыкальной академии дебютировала в 1930г. в Венской государственной опере, затем несколько лет пела в Дармштадте и Мюнхене. В 1937г. вернулась на сцену прославленной Венской оперы уже признанной исполнительницей ведущих партий в немецких и итальянских операх. Участвовала в Зальцбургских фестивалях, гастролировала в США, Англии, Италии. Лучшие партии – Елизавета в «Тангейзере», Дездемона /«Отелло» Верди/, Ариадна /Р.Штраус, «Ариадна на Наксосе»/ и Тоска в опере Пуччини.

Продолжательницей традиций немецкого колоратурного сопрано была **Эрна Бергер** /1900-1990/. Она родилась под Дрезденом и пришла к пению окольными путями. Дочь инженера железных дорог, Эрна несколько лет жила в Индии, затем последовала за отцом в Южную Америку, едва сводила концы с концами, работая конторской служащей и учительницей. В начале 20-х годов она возвратилась в Германию и по совету известной певицы, сопрано Элизабет Редберг /1894-1976/ Бергер стала брать уроки пения. В 1925г. она вступила в труппу Дрезденской оперы. В ноябре 1928г. певица участвовала в премьере оперы Р.Штрауса «Елена Египетская». В 1934г. Вильгельм Фуртвенглер пригласил Эрну Бергер в Берлинскую государственную оперу, где она имела большой успех, исполняя партии колоратурного и лирического сопрано. Певица подготовила большой репертуар, и четверть века музыкальные столицы Европы встречали ее как желанную исполнительницу колоратурных партий, чья задушевность и изощренность по части выразительных приемов в сочетании с безупречной техникой стали доказательством ее редкого дарования. К высоким достижениям певицы относятся партии в операх Моцарта /Церлина в «Дон Жуане», Королева ночи в «Волшебной флейте», Констанца в «Похищении из сераля»/. В 1946г. она участвовала в немецкой премьере оперы Римского-Корсакова «Садко». Метрополитен Опера, обе Америки, Австралия, Япония и крупнейшие европейские страны восхищались сдержанным очарованием немецкой песни в ис-

полнении Бергер. – В ее исполнении Гуго Вольф покорила публику эти стран. До самого ухода со сцены в 1955г. певица сохраняла свежесть голоса и теплоту звучания, необычные для высоких голосов. В 1960-71гг. Эрна Бергер была профессором Высшей музыкальной школы Гамбурга.

Соперницу Эрны Бергер по Дрезденской опере **Эрну Зак** /1888-1972/ одно время ставили рядом с ней и даже выше. Это относилось, прежде всего, к экстравагантной высоте ее сопрано. Радио, пластинки и кино обеспечили необычайную популярность Зак. Однако она рано ушла с большой сцены. Курьезным стало ее занесение союзниками в число 327 представителей немецкой творческой интеллигенции, объявленных «нацистскими преступниками», наряду с Фуртвенглером, скульптором Арно Брекером и художником Эрнстом фон Домбровски. Через некоторое время это нелепое обвинение было снято с певицы.

**Ирмгард Лагхаммер** – известное немецкое сопрано. В период Третьего Рейха исполняла ведущие партии вместе с Максом Лоренцем, Маргарете Клозе, Хильде Шеппан /Сента в «Летучем Голландце», Вельгунда в «Гибели богов».../.

Австрийское сопрано **Мария Чеботарь** /1910-1939/ родилась в Кишиневе и в юности пела в хоре местного собора под руководством М.Березовского 13). После окончания Кишиневской консерватории она присоединилась к гастролировавшей в городе труппе Московского художественного театра, вышла замуж за артиста театра графа Александра Вырубова, тридцатью годами старше его, и вместе с ним бросила сцену. С 1929г. Мария училась в Берлине, а в 1931г. дебютировала в Дрездене в опере «Богема» и на Зальцбургском фестивале в «Орфее и Эвридике» Глюка. Она была первой исполнительницей роли Аминты в «Молчаливой женщине» Рихарда Штрауса. До 1943г. Чеботарь выступала в Берлине и Дрездене и до своей преждевременной кончины от рака входила в ансамбль Венской оперы, а в 1948г. участвовала в первых послевоенных гастроях этой оперы в Ковент-Гардене. Мария Чеботарь владела обширным репертуаром, достигнув особенного успеха в операх Моцарта, Рихарда Штрауса, Верди и Пуччини. Певица сотрудничала с таким выдающимися дирижерами, как Карл Бём и Клеменс Краусс. Она также снялась в нескольких фильмах, в том числе в румыно-итальянской пропагандистской ленте «Одесса в огне», об «освобождении» города румынскими войсками в 1941г. Именем певицы названы улицы в Вене, Дрездене и Кишиневе.

Инструментальная исполнительская культура Германии в период Третьего Рейха также поддерживалась на традиционно высоком

уровне. Достойную лепту внесли прославленные инструменталисты. Чтобы оценить общий уровень их мастерства достаточно привести несколько ярких примеров. Один из крупнейших пианистов XX века **Вальтер Гизекинг** /1895-1956/ – подлинное украшение музыкальной сцены Германии. Он родился в семье биолога и провел детство во Франции. На фортепиано начал играть с четырех лет, но профессионально обучаться стал лишь в 1911г. у Карла Лаймера в Ганноверской консерватории. В 1915г. Гизекинг исполнил цикл всех сонат Бетховена. Настоящая известность пришла к нему пять лет спустя, когда в Берлине состоялись его концерты, на которых он играл музыку французов Дебюсси и Равеля, до того звучавшую в Германии очень редко. Критика отметила высокое мастерство молодого пианиста. С этого времени началась международная карьера Гизекинга. Многие мировые премьеры состоялись при его участии. – В 1923г. на своем первом выступлении в Лондоне он сыграл Фортепианный концерт Ганса Пфицнера, три года спустя – Концерт Хиндемита. В 1928г. с большим успехом прошли гастроли пианиста в Париже.

Вскоре Гизекингу был закрыт въезд в США в связи с обвинениями из еврейских кругов о сотрудничестве с национал-социалистами. В течение нескольких лет он выступал исключительно в Европе, Южной Америке и Японии. После окончания войны все обвинения были сняты, и в 1955г. Гизекинг с огромным успехом играл в Карнеги-Холле /США/ все сочинения Клода Дебюсси. Позднее он дал несколько мастер-классов в Высшей школе музыки Саарбрюккена. Гизекинг обладал совершенной зрительной и слуховой памятью и мог запомнить всю партитуру, не сядя за инструмент. Он разучивал сложнейшие произведения со сказочной быстротой, накопив огромный репертуар. «Я могу учить наизусть где угодно, даже в трамвае, – говорил он, – ноты запечатлеваются в моем сознании, и, когда они туда попадают, их уже ничто не заставит исчезнуть». Прирожденная и развитая с годами свобода игры давала ему возможность заниматься не более 3-4 часов в день. Репертуар пианиста был очень обширен и включал сочинения от эпохи классицизма до композиторов XX века. Он записал антологии фортепианных сочинений Моцарта, Дебюсси и Равеля – композиторов, принесших ему непреходящую славу.

Гизекинг был лучшим исполнителем произведений Дебюсси в истории музыки. Невозможно передать словами невиданное богатство красок, тончайших оттенков, зрительную рельефность воссоздания зыбкой музыкальной ткани в «Садах под дождем», «Послеполуденном отдыхе фавна», «Образах», прелюдиях и этюдах великого француза.

Авторитет и признание Гизекинга в этой сфере был так велик, что американский пианист и историк А.Чесинс заметил в связи с исполнением Гизекингом «Бергамасской сюиты» Дебюсси: «Едва ли у большинства присутствующих музыкантов хватило смелости оспаривать право издателя написать на нотах: «Частная собственность Вальтера Гизекинга. Не вторгаться!». Исполнение пианистом сочинений Дебюсси и Равеля воспринимается не как трактовка, а как естественное течение самой музыки, которую невозможно сыграть по-другому. Иначе Гизекинг играл Моцарта – другая излюбленная сфера артиста. Ясность, элегантность и легкость звучания в соединении с нарочито лишенным философской глубины стилем придавали этой музыке архаичный характер XVIII века. Гизекинг оставил одно из самых полных звучащих собраний моцартовской музыки. Оценивая эту огромную работу, немецкий критик К.-Х.Манн отмечал, что эти записи «отличаются необычайно гибким звуком и поразительно широкой шкалой выразительности». Репертуар пианиста включал другие знаменитые имена. Он много и также по-своему играл Бетховена, отказываясь от романтизации и пафоса в стремлении к ясности, красоте звука и стройности пропорций. Своеобразие его стиля проявлялось и в исполнении Брамса, Шумана, Грига, Франка...

В период Второй мировой войны Гизекинг свободно гастролировал в европейских странах, не нуждаясь в согласовании своих туров с германскими властями. В последнее, послевоенное десятилетие игра пианиста обогатилась новыми качествами: звук, сохранив красоту и прозрачность, стал полнее и глубже; фантастическим было мастерство педализации тонкость пианиссимо, когда едва слышный, затаенный звук доходил до дальних рядов зала. Наконец, всё дополнялось неожиданной – и тем более впечатляющей – страстностью. Именно в этот период были сделаны лучшие записи Гизекинга – собрания немецких и французских классиков. При этом точность его игры достигла такого совершенства, что большая часть пластинок записывалась без подготовки и повторений. В послевоенные годы Гизекинг был полон энергии и находился в расцвете сил. Но в начале 1956г. артист попал в авткатастрофу, в которой погибла его жена, а он тяжело пострадал. Однако через три месяца Гизекинг вновь появился на эстраде Карнеги-Холла, с прежней силой исполнив Пятый концерт Бетховена. Казалось, его здоровье полностью восстановилось, но спустя два месяца Вальтер Гизекинг скорострительно скончался в Лондоне. Наследие великого пианиста не ограничивается музыкой. Его педагогический метод представлен в двух сочинениях: «Современное исполнение на фортепиано

по Лаймеру-Гизекинг» и «Ритмика, динамика и другие проблемы фортепианного исполнительства по Лаймеру-Гизекинг». В 1963г. вышла в печать его автобиография «Так я стал пианистом».

Два других пианиста украшали музыкальную сцену Германии национал-социалистического периода: **Элли Нэй** /о ней см. выше/ и **Фридрих Карл Трапп**, создавший собственный стиль исполнения, характеризующегося особым тоном /его называли «первооткрывателем»/. Они играли с ведущими оркестрами Германии.

Выдающийся немецкий скрипач и педагог **Георг Куленкампф** /1898-1962/ в 1915г. окончил Высшую музыкальную школу в Берлине. В 1916-19гг. он занимал пост концертмейстера Бременской филармонии, а затем вернулся в Берлин. С 1923 по 28г. и с 1931 по 44г. Куленкампф был профессором Высшей музыкальной школы Берлина, а затем профессором консерватории в Люцерне /Швейцария/. Игру этого крупнейшего скрипача своего времени отличала эмоциональная сила выражения, оригинальность интерпретационного замысла, виртуозная и точная техника. Георг Куленкампф гастролировал по всему миру, в 1929г. с триумфом исполнял произведения немецких и русских композиторов в Советском Союзе.

Скрипач и педагог **Вильгельм Штросс** /1907-66/ руководил рядом музыкальных ансамблей Германии, а с 1942г. содержал собственный камерный оркестр. В 1934-51гг. и с 1954г. Штросс был профессором Академии музыки в Мюнхене. В 1955/56гг. он гастролировал в СССР.

К верхам мировой исполнительской элиты принадлежал виолончелист **Пауль Грюммер** /1879-1965/. Он учился в консерватории Лейпцига. С 1898г. выступал в Германии, Англии и других странах. С 1905г. Грюммер был солистом и первой виолончелью Концертного общества и Придворной оперы в Вене. В 1913-30гг. он выступал в составе знаменитого струнного квартета Адольфа Буша. В 1907-13 и 1926-32 годах преподавал в Высшей музыкальной школе Кёльна, с 1933 по 40г.- в Высшей музыкальной школе Берлина, а в 1940-46гг. – на Курсах высшего исполнительского мастерства в Вене, а также в Венской академии музыки и сценического искусства.

Известный немецкий виолончелист и гобоист **Кристиан Дёберайнер** /1874-1961/ содействовал возрождению музыки барокко, организовав в 1905г. Общество старинной музыки. В 1921-24гг. он преподавал игру на старинных струнных инструментах в Высшей музыкальной школе Мюнхена, а с 1933 по 44г. там же руководил Баховским

обществом /«Бахферайн»/. Деберайнер также гастролировал с концертами органной музыки.

## Приложение 2: пояснения к тексту

**1) Баухауз** – художественное объединение при Высшей школе строительства и художественного конструирования в Германии 1919-33гг. Архитектурный стиль Баухауза сводился к функционализму и новациям, порывающим с классическими принципами архитектуры.

**2) Герберт Геригк /1905-96/** – один из самых влиятельных музыковедов своего времени. Он занимал пост руководителя отдела музыки в созданном по приказу Фюрера подразделении по контролю за общим духовным и мировоззренческим воспитанием НСДАП. Ему принадлежит одна из наиболее известных нацистских публикаций в области музыки – энциклопедический словарь «Евреи в музыке» в серии НСДАП «Исследования еврейского вопроса». Популярность словаря была так велика, что к 1943г. многие тысячи экземпляров циркулировали в Германии. Книга содержала полный список музыкантов-евреев и полукровок, включая Мейербера, Мендельсона и Малера. В молодости Геригк не принимал джаз и атональное направление в музыке, но не придерживался открыто расистских взглядов и даже отзывался о еврейских композиторах вполне беспристрастно. В начале 30-х годов в его политических взглядах произошли изменения.

Он пришел к мнению, что евреи несут полную ответственность за национальное унижение после поражения Германии в Первой мировой войне. Геригк был одним из тех, кто осудил оперу «Волшебная скрипка» Вернера Эгга, в 1938г. резко критиковал кантату «Кармина Бурана» Орффа. Он был педантичным и полным энергии сотрудником Музыкальной палаты Рейха. Сотрудники Геригка посещали все важнейшие концерты в Берлине, читали основные публикации в музыкальных изданиях и представляли своему шефу подробные отчеты о состоянии музыкальной культуры. Со временем власть и репутация критика только возросли. Он выступал музыкальным рецензентом в серьезных музыковедческих изданиях, неподконтрольных Розенбергу, а когда Розенберг возглавил антисемитский журнал «Музыка», Геригк получил возможность регулярно публиковать в нем свое мнение. В 1937г. он стал редактором этого журнала, для которого написал множество антисемитских статей.

В предисловии к своему словарю «Евреи в музыке» он писал: «Очищение нашей культуры и, как следствие, культуры музыкальной от всех еврейских элементов прошло успешно. Благодаря четким юридическим ограничениям евреи получили запрет на работу в культурной сфере Германии как музыканты или композиторы, как писатели, издатели или бизнесмены». Геригк призвал читателей оказывать помощь в пополнении словаря, который фактически постоянно дополнялся. В более поздней редакции критик расширил «черный список» и, кроме евреев и полукровок, включил в него всех, кто имел частично еврейскую кровь. Неудивительно, что это издание вызвало споры по поводу расовой идентичности. Члены семей умерших музыкантов и здравствующие музыканты выражали недовольство включением своих имен в труд Геригка.

К 1943г. Герберт Геригк окончательно убедился в позитивном влиянии своей работы на немецкую культурную жизнь. Вспоминая донацистские годы, он беспокоился о том, чтобы его «читатели не забывали времена, когда немцы были практически бездомными в своей стране, когда ключевые позиции в большинстве своем занимали евреи. Кроме того, масоны и представители других политических организаций вне государства были также очень влиятельны в музыке, что наглядно отразилось в ситуации того времени».

Еще один головокружительный виток в своей карьере Геригк совершил, когда его назначили ответственным за «восстановление прав» на предметы, имеющие музыкальное значение на территории государств присоединенных или оккупированных Германией. В первую очередь он отправился в Париж, где собрал ценные музыкальные трофеи, включая автографы Глюка и Вагнера. Геригк участвовал в поездках по Восточной Европе, изымая музыкальные ценности, принадлежавшие еврейским музыкантам и коллекционерам. Среди его добычи – музыкальные архивы немецкой народной музыки из Минска, Варшавы и Кракова.

Несмотря на всю эту деятельность, Герберт Геригк процветал в послевоенные годы. Ему не удалось получить должность профессора немецкого университета, но он удобно устроился музыкальным критиком в Дортмунде, активно публиковался несколько послевоенных десятилетий, издал музыкальную энциклопедию, а в 70-е годы стал автором нескольких книг. Умер Геригк в Дортмунде в возрасте 90 лет.

**3) Ганс Хоттер /1909-2003/** – выдающийся бас-баритон, прославившийся, прежде всего, исполнением партий в операх Вагнера и пе-

сен немецких композиторов. Хоттер изучал философию и церковную музыку в Мюнхене и обучался пению у известного тенора Матиаса Рёмера. Его первое выступление прошло в Мюнхене в 1929г., а в следующем году в Троппау состоялся оперный дебют певца в «Волшебной флейте» Моцарта. В 1932-34гг. Хоттер выступал в Праге, в 1932-34гг. в Гамбургской опере, а с 1939г. – в Венской опере. В 1938 и 1942гг. он участвовал в премьерах опер Рихарда Штрауса «День мира» и «Каприччио». В 1941г. Хоттер дебютировал в песенном репертуаре, исполнив цикл Шуберта «Зимний путь». В военное время певец гастролировал в Париже и Милане. После войны регулярно выступал в Лондоне, Буэнос-Айресе, а в 1950-54гг. – в Нью-Йорке. Вершиной карьеры певца стали регулярные выступления на вагнеровских фестивалях в Байрейте /1952-66гг./. В 1972г. Хоттер официально закончил оперную карьеру, но еще долго выступал в небольших ролях и продолжал исполнять песни. Работал как оперный режиссер в Лондоне, Вене, Милане, Цюрихе и Гамбурге. Занимался преподаванием /с 1977г. – профессор Венской музыкальной академии/.

Ганса Хоттера отличал прекрасный голос, сочетавший яркость баритона и мощь баса, безупречная дикция и незаурядное актерское дарование. Его репертуар включал около 120 партий немецких, итальянских и русских композиторов. Особую славу принесло Хоттеру исполнение вагнеровских ролей и, прежде всего, – Вотана в «Кольце Нибелунга». Но сам певец особенно ценил песни и духовную музыку. Его записи песен Шуберта, Брамса, Шумана, Вольфа и Рихарда Штрауса свидетельствуют о крупном даровании и в этой области.

**4) Карл Шурихт /1880-1967/** – выдающийся немецкий симфонический дирижер. Его основные достижения связаны с исполнением произведений Бетховена, Моцарта и Брукнера. Родился в семье органного мастера и польской певицы. С шести лет обучался игре на фортепиано и скрипке, с 11 лет пробовал силы в композиции. Учился в Высшей музыкальной школе Берлина у Э.Хумпердинка и в Лейпциге у Макса Регера. В 1907-1908гг. был капельмейстером в Цвиккау. В 1912-1944гг. дирижер, а с 1923г. – главный дирижер Висбадена /в 1953г. стал почетным гражданином города/. С 1933г. директор Берлинского филармонического хора, в 1934г. впервые дирижировал оркестром Венской филармонии. В 1943-44гг. Шурихт сотрудничал с Дрезденским филармоническим оркестром. Участвовал в Зальцбургском фестивале, работал с Лондонским симфоническим оркестром.



**5) Йозеф Хаас** /1879-1960, Мюнхен/ – немецкий композитор и педагог, ученик Макса Регера, творивший в стиле позднего романтизма. Его высшие достижения относятся к области песенной мелодики. В 1937-44гг. Хаас писал оперы на национальные сюжеты, позднее – оратории и сочинения для оркестра. В 20-х годах руководил фестивалями камерной музыки. С 1916г. Хаас был профессором Штутгартской консерватории, с 1924г. – профессором Мюнхенской музыкальной академии, а в 1945-50 годах руководил образованной из нее Высшей школой музыки.

**6) Й.М.Мюллер-Блаттау** /1895-1976/ – немецкий музыковед и композитор. Учился в Страсбургской консерватории у Г.Пфицнера. С 1922г. преподавал в университетах Кёнигсберга /профессор, зав. кафедрой школьной и церковной музыки/, Франкфурта /1935/, Фрайбурга /1937-39/. После Второй мировой войны преподавал в Педагогической академии Пфальца. В 1952-58гг. директор Саарбрюккенской консерватории. До 1964г. руководил основанной им музыковедческой кафедрой в университете Саарбрюккена. Мюллер-Блаттау – автор многих работ по истории немецкой музыки и немецкой народной песни, по теории музыки и музыкальному воспитанию. Автор монографий о Генделе, Бахе, Бетховене, Моцарте, Шуберте, Брамсе и Пфицнере.

**7) Пауль Линке** /1866-1946, Гослар/ – немецкий композитор, автор марша «Берлинский воздух», ставшего неофициальным гимном немецкой столицы. Линке учился в Виттенберге игре на фаготе, валторне и ударных инструментах, выступал в разных танцевальных оркестрах Берлина, иногда в качестве дирижера и сочинял небольшие произведения. Вначале 1890-х годов завоевал популярность как автор популярных песен и романсов, с 1893г. дирижировал в театрах-варьете. Настоящая известность пришла к нему в 1899г., после премьеры оперетты «Фрау Луна», за которой последовали произведения в этом же жанре. Мелодически простые, изящные оркестровые фрагменты и песни из этих оперетт быстро стали известны во всем мире. Он стал главным представителем берлинской оперетты, подобно Иоганну Штраусу в Вене. Музыка Линке не утратила популярности и во времена Третьего Рейха. В 1941г. композитор получил почетное звание гражданина Берлина. В числе наград Линке – Медаль Гёте за достижения в области искусства и науки.

**8) Адольф Бартельс /1862-1945/** – профессор, историк литературы. Автор исторических романов с ярко выраженными народными персонажами. Сочетал литературное творчество с антисемитской публицистикой /монография «Лессинг и евреи», 1918/. В 1920г. основал Союз народных издателей и редактировал журнал «Германские произведения», печатавший антисемитские работы. Опубликовал книгу «Национал-социалистическое освобождение Германии» /1924г./, где восхвалял нацистское движение.

**9) Готфрид фон Айнем /1918, Берн -1996/** – немецкий композитор. С 1938г. работал репетитором в Байрейте, затем в Берлинской государственной опере. В 1941-43гг. брал уроки композиции у Бориса Блахера. Первый крупный успех принесло композитору исполнение его балета «Принцесса Турандот» в 1944г. в Дрездене. Международная известность пришла к Айнему на Зальцбургском фестивале 1947г. с премьерой оперы «Смерть Дантона» по пьесе Г.Бюхнера. С 1953г. Айнем жил в Вене, с 1961г. возглавляя общество «Концертхауз». Играл видную роль в музыкально-общественной жизни авторов, композиторов и музыкальных издателей /1966-70гг/. С 1965г. преподавал в Венской академии музыки. В венский период сочинял оперы по произведениям Кафки, Дюрренматта и Шиллера. Стиль музыки Айнема отличался эклектизмом. В ранних произведениях он испытал влияние экспрессионизма Альбана Берга, в более поздний период – Пуччини, Малера, Стравинского, Штрауса. Увлекался джазом. Гармоническое мышление Айнема было основано на принципах расширенной тональности. *Получил резонанс его выступление против вагнеровской драмы.*

**10) Борис Блахер /1903-75/** – немецкий композитор. Отец Бориса был немцем из Таллина и руководил отделениями русско-немецкого банка в Иркутске и Китае. Борис Блахер владел немецким, русским, английским, итальянским и китайским языками. Учился играть на скрипке и фортепиано. В 1922г. Блахер попал в Берлин. Сначала изучал архитектуру и математику, а затем начал высшее музыкальное образование. В 1925г. написал музыку к кинофильму о Бисмарке, через два года – три инструментальные пьесы, а в 1929г. – дадаистскую оперу с головоломным названием /подстать стилю/. Зарабатывал на жизнь уроками музыки, сочинением развлекательной музыки и как тапёр в кинотеатрах /игра за плату/. В 1937г. Берлинский филармонический оркестр под управлением Карла Шурихта исполнил его «Концертную

музыку для оркестра». В Германии он написал балеты – «Праздник на юге» /1937г., Кассель/ и «Арлекинад» /1941г., Берлин/. Блахер стал педагогом в Дрезденской консерватории, но в 1939г. был уволен за защиту музыки Шенберга, Хиндемита и Мийо. В 1941г. в Вуппертале исполнялась его опера «Княжна Тараканова». После войны создал много композиций – 14 опер, 9 балетов, ряд инструментальных концертов, симфонии, кантаты, произведения для хора и песни. Большинство композиций Блахера написаны в атональной форме и ярко инструментованы. В 1960г. Блахер занялся электронной музыкой. Интересовался джазом. «Всеядность» Блахера не позволила ему создать произведение высокого уровня, хотя послевоенная пропаганда организовала «массовое признание» некоторых его работ. Блахер преподавал композицию в Международном музыкальном институте. В 1948г. его назначили профессором Берлинской высшей школы музыки, а с 1953 по 71 год он был ее директором.

**11) Лео Борхард** /1899, Москва – 1945, Берлин/ – немецкий дирижер российского происхождения. Получил музыкальное образование в Санкт-Петербурге. С 1920г. жил в Германии. Был ассистентом Клемперера в берлинской Опере Кроля. В 1930г. заменил Германа Шерхена в Оркестре радио Восточной Пруссии. Считался специалистом по русскому репертуару, а также по произведениям Баха и Бетховена. В 1933г. дебютировал с Берлинским филармоническим оркестром. Был дружен с композитором Борисом Блахером, написал либретто для его оратории «Великий инквизитор» /по Достоевскому/. После войны появились сведения о его участии в движении Сопротивления. 26.05.1945г. с Берлинским симфоническим оркестром исполнил Четвертую симфонию Чайковского. Через неделю был утвержден музыкальным руководителем оркестра, но успел провести только 22 концерта, так как был случайно убит американским солдатом при проезде на запрещающий сигнал поста. После войны был издан альбом с его дирижированием работами Вебера, Чайковского и Глазунова.

**12) Карл Эльмендорф** /1891-1962/ – немецкий оперный дирижер. Родился в Дюссельдорфе. В 1913-16гг. учился у Германа Абендрота. Дирижировал в Дюссельдорфе, Майнце, Хагене, Аахене. В 1925-32гг. – дирижер Берлинской государственной оперы и Мюнхенской оперы, позже главный дирижер театров Висбадена, Касселя и Мангейма. До 1945г. руководил Государственной оперой в Дрездене. С 1927 по 42г. дирижировал на Байрейтских фестивалях. Регулярно при-

глашался в миланский театр «Ла Скала». В последние годы жизни работал в оперных театрах земли Гессен.

**13) Березовский Максим Созонтович /1745-77/** – русский композитор. Член Болонской филармонической академии /1771/. С конца 50-х годов жил в Петербурге. Участвовал как певец в спектаклях итальянской оперной труппы в Ораниенбауме /1759-60/. Состоял в Придворной певческой капелле. Автор оперы «Демофонт», духовных концертов богослужбных песнопений. Мастер хорового письма а capella. Совместно с Д.С.Бортнянским создал новый классический тип хорового концерта.

---

Русский Интеллектуально-Познавательный Ресурс  
«ВЕЛЕСОВА СЛОБОДА»



Если вы хотите автоматически получать информацию о всех обновлениях на сайте, подпишитесь на рассылку --> [Новости сайта Велесова Слобода](#).