

и многократный повтор слов «*благовест всемирный*» (вспомним, что Евангелие переводится с греческого как «*Благая весть*»). Важно и то, что повтор слов звучит с разной музыкой — так возникает эффект разнесения на все лады Благой вести во Вселенной («Идите, научите все народы...» Ев. Матф. 28, 19). Для этого понадобился еще один «слом» поэтической формы, вылившийся в произвольный повтор слов.

Список литературы

1. Бахтин М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
2. Берберов Р. Специфика структуры хорового произведения. М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 27 с.
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
4. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Пер. с фр., общ. ред., предисл. и примеч. А. Руткевича. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
5. Мень А. Мировая духовная культура. М.: Фонд им. А. Меня, 2002. 671 с.
6. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии: Семиотика. Антология. Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 525–546.

Helena ROMANOVA Concert Overtures by Felix Mendelssohn as a phenomenon of Romantic programmatic symphonism

Елена РОМАНОВА Концертные увертюры Ф. Мендельсона как явление романтического программного симфонизма

В обширном инструментальном наследии Феликса Мендельсона симфоническим увертюрам принадлежит совершенно особое место. Вошедший в историю европейской музыки как создатель нового жанра концертной программной симфонической увертюры, Ф. Мендельсон обрел в нем и свою, самобытную и неповторимую, форму музыкального высказывания. В этом жанре счастливо соединились характерные устремления современного композитору эпохи и особенности его индивидуального творческого почерка.

Прибегая к подобному художественному решению, композитор делает это, стремясь не просто усилить смысл слов, но создать тот внутренний подтекст, который открывает новую глубину его постижения.

Обобщая сказанное, еще раз подчеркнем, что роль скрытого плана реализуется в продлении жизни произведения, так как именно он обеспечивает интерпретационный багаж каждого произведения.

The article analyzes the most brilliant concert overtures by Felix Mendelssohn — from the circumstances of their conception to the specific details of its implementation. One of the central tasks undertaken in the article is to elicit the role of Mendelssohn's personality, thinking and creative style having caused the peculiarities of his programmatic orchestral overtures and their place in formation and development of this genre as part of Romantic programmatic symphonism.

Key words: Felix Mendelssohn, concert overture, Romantic symphony.

Статья посвящена анализу наиболее ярких оркестровых увертюр Феликса Мендельсона — от обстоятельств возникновения замысла до конкретных деталей его воплощения. Одна из центральных задач — показать, какую роль сыграли особенности характера, мышления и творческого почерка Мендельсона, проявившиеся в его программных оркестровых увертюрах, в процессе становления и утверждения жанра концертной увертюры в романтическом симфонизме.

Ключевые слова: Феликс Мендельсон, оркестровые увертюры, романтический симфонизм.

Место симфонической увертюры в творчестве Ф. Мендельсона предельно точно обозначил Р. Шуман. Рассуждая о проблеме создания современной симфонии, он заметил: «Мендельсон, художник столь же продуктивный, сколь и вдумчивый, вероятно, понял, что на этом пути ничего не достигнешь и вступил на новый, правда, предварительно уже расчищенный для него Бетховеном в его большой увертюре к „Леоноре“. Своими концертными увертюрами, в которых он сжал идею симфонии и заключил ее в более узкий круг, он завоевал

себе корону и скипетр, воцарившись таким образом над всеми инструментальными композиторами своего времени» [17, с. 198]. В этом высказывании Р. Шуман определил наиболее существенные черты творческого облика Ф. Мендельсона в контексте общих устремлений композиторов-романтиков второго поколения. «Недосягаемость» бетховенского симфонизма стимулировала активные поиски новых путей в области симфонической музыки. И путь, найденный Мендельсоном, — это путь к своеобразной «камерности», к «более узкому кругу» симфонического действия, компенсированному необычайной вдохновенностью музыкальных образов и их тонким филигранным воплощением.

Заметим, что концертные симфонические увертюры Ф. Мендельсона знаменуют собой не только точку отсчета в истории нового жанра. Очевидно, что они явились одним из вариантов (причем, одним из первых вариантов) нового синтетического произведения, идея создания которого лежит в основе программного симфонизма Г. Берлиоза и Ф. Листа, хотя и без присущего последним ораторского пафоса. Не случайно в популярной брошюре А. Кенигсберг «Увертюры Мендельсона» читаем: «По существу, это подлинные симфонические поэмы, хотя такое обозначение нового жанра появилось лишь десятилетия спустя...» [8, с. 34].

Каждая увертюра Ф. Мендельсона возникает в результате полученного извне мощного импульса, идеальным способом изживания которого служит сочинение одночастного программного симфонического произведения. Даже в тех его увертюрах, которые не могут рассматриваться вне театрально-сценического контекста, связь с собственно театральным действием подчас уходит на второй план, фактически выполняя функцию программы, более развернутой, чем название или эпиграф.

Ощущение иного «измерения», в котором существует концертная увертюра в отличие от увертюры к опере или к драматическому спектаклю, сформировалось у Ф. Мендельсона до того, как он написал свою первую увертюру, тогда как в увертюрах его непосредственных предшественников — Л. Бетховена и К. Вебера — мы наблюдаем процесс постепенной кристаллизации нового жанра.

Концертная увертюра «Сон в летнюю ночь» (соч. 21, 1826, ми мажор) стала частью музыкального оформления к реальному представлению комедии В. Шекспира лишь спустя 17 лет после своего создания¹. Значительная временная дистанция, а главное — сугубо симфоническая (хотя и безусловно, программная) специфика первоначального замысла позволяют рассматривать концертную увертюру и музыку к спектаклю как два равноправных сочинения Ф. Мендельсона, хотя музыкальный материал первого из них и является основой для второго.

Не менее показательны и по-своему курьезные обстоятельства появления увертюр «Прекрасная Мелузи-

на» (соч. 32, 1833, фа мажор) и «Рюи Блаз» (соч. 95, 1839, до минор). О первой из них Ф. Мендельсон высказывается так: «Эта увертюра написана мной для оперы Конрадина Крейцера. [...] Крейцерову увертюру требовали исполнить на бис, но она очень не понравилась мне, да и вся опера [...], тут у меня и возникло желание тоже написать увертюру, которую публика не требовала бы на бис, но которая больше брала бы глубиной, и я взял то, что мне понравилось в сюжете (а это как раз совпадает со сказкой²), — письмо сестре Фанни Хензель от 7-го апреля 1834 года [5, с. 149].

Комментарий композитора, хотя и весьма иронический, свидетельствует, тем не менее, о весьма многосоставном и противоречивом внешнем импульсе, повлекшем за собой создание увертюры. Всколыхнувшийся интерес к популярному в эпоху романтизма сюжету, связанному с контактом реального и сказочного миров, проводником между которыми является полуфантастический-полуреальный персонаж женщины-змеи, неотделим в данном случае от желания вступить в своеобразное соревнование с К. Крейцером. Дух соперничества с элементом назидания был, по-видимому, одним из немаловажных стимулов к сочинению увертюры, которая должна была превзойти не только увертюру К. Крейцера, но по емкости и концентрированности выражения стать лаконичным ответом всей опере в целом, воплотив мендельсоновское слышание этого сюжета.

Значительную роль сыграл азарт, чисто мендельсоновский кураж и в процессе создания увертюры «Рюи Блаз». Как известно, Ф. Мендельсон получил заказ от театрального пенсионного фонда в Лейпциге, к бенефису которого планировалась постановка драмы В. Гюго «Рюи Блаз», на сочинение увертюры и романса к тексту в пьесе. Пьеса показалась Ф. Мендельсону «настолько ниже всякой критики, что трудно поверить» [5, с. 187], и он сочинил только романс, сославшись на отсутствие времени. Сожаление, выраженное по этому поводу заказчиками, сопровождалось намерением в будущем году известить композитора заблаговременно. «Это меня задело, — пишет Ф. Мендельсон в том же письме. — Вечером я обдумал все и принялся за партитуру; в среду все утро шла репетиция концерта, в четверг был концерт, и все же в пятницу утром увертюра была уже у переписчика, в понедельник ее репетировали — сперва три раза в концертном зале, затем один раз в театре, потом ее исполнили перед проклятой пьесой, и она доставила мне больше удовольствия, чем какая-либо другая моя вещь» [5, с. 187]. «В ближайшем концерте мы ее повторим по желанию публики, но тогда я назову ее не увертюрой к „Рюи Блазу“, а увертюрой для Театрального пенсионного фонда» [8, с. 30].

Как и в случае с «Прекрасной Мелузиной», сочинение увертюры «Рюи Блаз» воплотило характерную мендельсоновскую иронию, едкое назидание и

¹ Заказ на написание музыки к спектаклю поступил от короля Фридриха Вильгельма IV.

² «Весьма удивительная история о Мелузине» Л. Тика, представляющая собой обработку народной легенды.

одновременно дух противоречия, соревнования с самим собой: именно так выглядит спонтанное решение композитора все-таки написать увертюру вопреки своему первоначальному намерению, в нарочито короткий срок, да еще к пьесе, далеко не вызывающей его восхищения. Негативная оценка Ф. Мендельсоном драмы В. Гюго (как и оперы К. Крейцера) стала для него своеобразным импульсом «от противного», но в отличие от увертюры «Прекрасная Мелузина» здесь композитор явно стремится уйти от конкретизации литературного первоисточника, в результате чего увертюра «Рюи Блаз» выделяется из прочих концертных увертюр обобщенно-драматическим характером тематизма³. Таким образом, театральная подоплека создания некоторых концертных увертюр Ф. Мендельсона не столько связывает их со сценическим действием, сколько характеризует творческий метод композитора.

Другую группу составляют те увертюры Ф. Мендельсона, которые прежде всего выполняют функции вступления к спектаклю — таковы увертюры к комической опере «Свадьба Камачо» на сюжет из «Дон Кихота» (соч. 10, 1825), к пьесе К. Клингемана «Возвращение с чужбины» (соч. 89, 1829), а также к трагедии «Аталия» Ж. Расина (соч. 74, 1844). Последняя из них характеризуется наибольшей оригинальностью, но и в ней заметны принципиальные отличия от программной увертюры как самостоятельного сочинения, проявляющиеся и в типе тематизма, и в особенностях его развития. Для двух других своих музыкально-сценических произведений — «Антигона» (1842) и «Эдип в Колоне» (1845) — Ф. Мендельсон вовсе не пишет увертюр, ограничиваясь в первом случае разомкнутой интродукцией, непосредственно вводящей в действие, а во втором — несколькими тактами вступительных фанфарных мотивов.

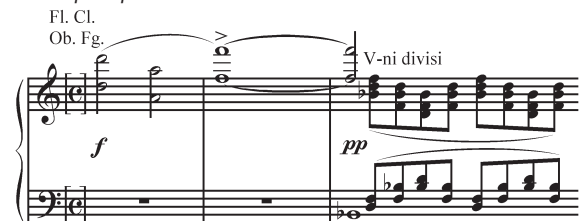
В какой-то мере созвучны идее концертной увертюры два ранних сочинения Ф. Мендельсона — «Увертюра для духового оркестра» C-dur (соч. 24, 1824) и Увертюра C-dur («Увертюра с трубами» или «Праздничная увертюра», соч. 101, 1825, опубликованная посмертно). Несмотря на то, что в них доминируют традиции торжественной монументальной увертюры «на случай», все же отчетливо обозначаются «сквозные» тенденции будущих программных увертюр Ф. Мендельсона: изысканнейшая тонкость и поразительное мастерство в обращении с тематизмом и повышенное внимание к колористическим эффектам — оркестровым, гармоническим, фактурным. Ярким примером взаимодействия этих тенденций может служить разработка Увертюры C-dur, соч. 101. Ее первый, весьма протяженный раздел целиком основан на коллаже двух тематических элементов (сначала —

это коллаж по горизонтали, потом — по вертикали⁴): в группе духовых инструментов звучит заглавный мотив связующей части в двукратном увеличении (ср. *пример 1* и *пример 2*), а фоном к нему в группе струнных *divisi*, *pp* служит пульсация сопровождения из второй побочной темы (ср. *пример 3* и *пример 2*).

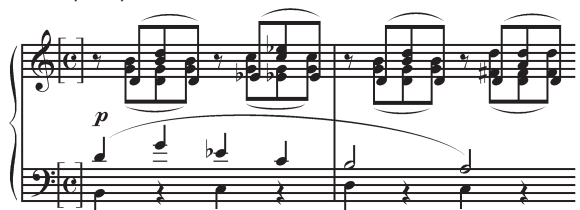
Пример 1



Пример 2



Пример 3



Эта остроумная тематическая конструкция длительное время сохраняется в неизменности, но ее «застылость» компенсируется красочными гармоническими сдвигами, в которых преобладают терцовые сопоставления трезвучий. Красочность необычного шелестящего звучания обусловлена разделением струнной группы на восемь партий, где мотив альтов и виолончелей является свободно обращенным мотивом скрипок.

Выделив едва ли не самое выдающееся произведение Ф. Мендельсона — увертюру «Сон в летнюю ночь» — необычайно трудно найти оптимальный ракурс его рассмотрения, который не лишил бы нас возможности всесторонне оценить это уникальное творение композитора. Перу Р. Шумана, Ф. Листа, П. Чайковского принадлежат поэтичные строки, посвященные этой музыке и как будто несущие на себе ее яркий отсвет. Еще раз

³ По выражению Д. Ф. Тоби, «увертюра „Рюи Блаз“ не могла бы иметь никакого другого заголовка, чем таковой — для пенсионного фонда, для которого она была написана. Любая история, которую в этой увертюре может предположить благоразумный поклонник музыки, вероятно подойдет к ней больше, чем пьеса Гюго» («the Overture to Ruy Blas would have had no other title than that of the pension fund for the benefit of which it was written. Any story that this overture can suggest to a reasonable music-lover will probably fit the music better than Hugo's play» [20, с. 95]).

⁴ Этот термин применял в своих лекциях по анализу музыкальных произведений в Санкт-Петербургской консерватории профессор, доктор искусствоведения Р. Г. Лаул.

подчеркнем обретение Ф. Мендельсоном в 17-летнем возрасте своего специфического «звукового языка»⁵, выразившееся в предельно концентрированном виде. Одним из стимулов, обусловивших формирование этого языка, явилась устойчивая тенденция Ф. Мендельсона к воплощению специфических сказочно-фантастических образов, тесно связанных с опоэтизированными стихиями, их породившими. Таковыми стали стихия воздуха в увертюре «Сон в летнюю ночь», водная стихия в увертюрах «Морская тишь и счастливое плавание», «Гебриды» и «Сказка о прекрасной Мелузине».

В увертюре «Сон в летнюю ночь» в пестром соседстве контрастных образных сфер на первый план выступает таинственный, ирреальный образ эльфов, вдохновленный, безусловно, не только поэзией В. Шекспира⁶, но традиционным романтическим интересом к средневековой мифологии. В музыке Мендельсона сфокусировались сформировавшиеся в недрах германоскандинавского эпоса представления о «духах воздуха», которые «любят водить хороводы при лунном свете» [14, с. 661], чья музыка зачаровывает слушателей, заставляя танцевать даже неживую природу, чье занятие — прядение летающей паутины⁷. Вступительный мотив увертюры, состоящий из четырех аккордов деревянных духовых и валторн, получил в музыковедческой литературе устойчивое определение «аккордов очарования». В полетно-скерцозной теме главной партии, словно воплощающей «безостановочный»⁸ эльфий танец, поражает идеальная сбалансированность предельно облегченной (*divisi* первых и вторых скрипок *pp*, отдельные реплики альтов *pizzicato*) и необычайно событийно насыщенной фактуры. Здесь каждый голос мелодически содержателен, в такте 11 проблескивает «золотой ход валторн», а гармония меняется на каждую восьмую. Создается ощущение глубокого погружения внутрь этого таинственного, эфемерного царства. Фанфарная тема связующей части, напротив, отмечена туттийным звучанием *ff*. Она выписана гораздо более крупным штрихом, не отягощена деталями и не теряет полетности, являясь в буквальном смысле связующим звеном между фантастическим и реальным мирами⁹.

Контрастируют главной две побочные темы: первая, лирически-доверительная, привлекающая своей вокальной природой, «человеческой» артикуляцией; вторая, по-шутовски угловатая — энергией характерного жеста, воплощенного в широком мелодическом скачке. Вторая из них подтверждает чуткое слыша-

ние Ф. Мендельсоном тончайших оттенков интонации В. Шекспира — поэта, который, по выражению И. В. Гёте, «живет в достойное и примечательное время и с большим юмором изображает все, что оно порождает и во что подчас вырождается» [6, с. 716]. Но обе побочные темы не играют ведущей роли в разработке, где преобладает изощреннейшее развитие элементов главной, константными признаками которых являются *divisi* первых и вторых скрипок, тенденция к сплошному движению восьмыми *staccato* (в том числе, и к непрерывным репетициям), к частому использованию *pizzicato*, что обеспечивает трепетность, «эфирность» оркестровой фактуры.

Три концертные увертюры, созданные Ф. Мендельсоном в последующие годы, связаны с поэтизацией водной стихии. На первый план выходят то ее текучесть и изменчивость, то необычайная «обертональная» насыщенность и глубина ее звукового мира, то загадочность и непостижимость. Так главная тема увертюры «Фингалова пещера» («Гебриды», соч. 26, 1831, си минор) поразительно точно передает впечатление, произведенное на Ф. Мендельсона суровым пейзажем северного морского побережья. Основанная на восходящей по терциям, как бы «открытой» секвенции, звенья которой возникают спонтанно, она рождает представление о бескрайнем морском просторе с постоянно отодвигающейся линией горизонта¹⁰. Повторение однотактового мотива, ниспадающего с вершины-источника, подобно мерно набегающим волнам то усиливающегося, то стихающего прибое. Вместе с тем, мрачная красота шотландской природы нераздельно связана для Ф. Мендельсона с образами легендарных героев кельтского эпоса (эта «кровная» связь отражена уже в двойном наименовании увертюры). Далеко не последнюю роль сыграл здесь и тот широчайший резонанс, который получили в Западной Европе «Поэмы Оссиана», сочиненные «гениальным фальсификатором» Дж. Макферсоном¹¹, и в частности, образ легендарного мудреца и провидца Финна (или Фингала), по преданиям жившего в лесах и возглавлявшего отряды воинов¹². Особенно интересны образные параллели увертюры Ф. Мендельсона с сюжетами вагнеровских музыкальных драм. Известно, что кельтские предания о детстве Финна легли впоследствии в основу сказаний о детстве Парсифаля [13, с. 637]. Можно сказать, что оперы Р. Вагнера («Лоэнгрин», «Кольцо Нибелунга», «Парсифаль») явились качественно новым этапом в воплощении легендарного образа героя

⁵ Термин Б. Асафьева [2, с. 127].

⁶ В переводе А. Шлегеля, как указывает С. Питина [15, с. 71].

⁷ Мир эльфов был воспет также немецким писателем XVIII века Виландом в поэме «Оберон», а затем К. Вебером в одноименной опере.

⁸ Мендельсоновский, особенно поэтический вариант «вечного движения».

⁹ В дальнейшем ее смысл раскрывается как благословение Оберона дому новобрачных.

¹⁰ Своеобразным звуковым воплощением меняющейся перспективы становится выдержанный на протяжении шести тактов у первых и вторых скрипок тон *fis*, «перекрашиваемый» соответственно трезвучиями си минора, ре мажора и фа-диез мажора.

¹¹ «...dieses von einem genialen Fälscher erdichteten Dichters» [19, с. 179].

¹² Достаточно вспомнить «музыкальную трагедию» И. Козловского «Фингал» или Финна из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила».

«без страха и упрека», одним из первых примеров которого стала увертюра Ф. Мендельсона. Не удивительно, что образные параллели сопровождаются параллелями интонационными. Примечательным предвосхищением вагнеровского лейтмотива Лоэнгрин-рыцаря звучит мотив, открывающий собой заключительную часть экспозиции в увертюре Ф. Мендельсона (ср. *пример 4* и *пример 5*) и являющийся вариантом основного мотива главной темы.

Пример 4

[Allegro moderato]



Пример 5



Вершина-источник мотива, благодаря ритмическому переосмыслению, становится здесь и вершиной-кульминацией — возникает картина победно-триумфального явления героя. Яркой вспышке предшествует проведение того же мотива главной темы у флейт на фоне застывших струнных (сдвиг в побочной партии), вопросительно заканчивающегося нисходящим тритоновым ходом. Тем более утвердительным, словно спасительным, ответом служит фанфарно-героический мотив, завершающий экспозицию¹³.

По-мендельсоновски тонко выписана в увертюре и лирическая сфера образов, ярче всего воплощенная в побочной теме. Ее проникновенной мелодии придает особую прелесть изысканная синтаксическая структура. Традиционный, на первый взгляд, период повторного строения с расширенным вторым предложением (4+4+2) словно рождается на глазах благодаря спонтанно обретаемым мелодическим продолжениям (*пример 6*). Завершающая первую фразу восходящая хорейческая секунда тут же подхватывается и дважды переинтонируется как нисходящая кварта (структура дробления — 2+1+1), последний звук которой неожиданно совпадает с началом второго предложения (звучащего в тональности субдоминанты). Эта текучесть способствует ощущению взвол-

нованного, прерывистого, необычайно импульсивного лирического высказывания.

Пример 6



Здесь же отметим, что тембрально-колористическая детализация побочной темы весьма выразительно усиливается от экспозиции к репризе. Экспонированная в начале практически в том же тембровом составе, что и главная (фаготы и виолончели в унисон на фоне пульсации струнных), в репризе, словно с прощальным оттенком, она звучит у солирующего кларнета, которому потом начинает «подпевать» второй, а весь оркестр, словно заворуженно внимает этому незатейливому дуэту.

Типичным примером программного симфонизма Ф. Мендельсона, сочетающим глубину симфонического обобщения с изощренной детализацией, с меткими звуковыми характеристиками, казалось бы, незначительных программных деталей, служит и увертюра «Морская тишь и счастливое плавание» (1828, соч. 27, ре мажор). «Услышав» возможность динамического сопряжения между двумя одноименными стихотворениями И. В. Гёте¹⁴, Ф. Мендельсон создает цельную в конструктивном отношении симфоническую пьесу. Медленное вступление («Морская тишь») снова демонстрирует поразительную точность мендельсоновской звукописи. Здесь, в отличие от «Гебридов», с первых тактов ощущается океанский масштаб в звучании водной стихии. Недвижность водной глади на громадном пространстве воплощена в выдержанном на протяжении двух тактов аккорде, сквозь «толщу» которого пробивается лишь мелодическая фраза контрабасов (*пример 7*).

Пример 7

Adagio



Именно она рождает представление о неотчетливом гуле где-то в далеких глубинах¹⁵. Постепенное

¹³ В репризе этот вариант мотива не повторяется, хотя и там содержится краткий эпизод, воскрешающий фанфарное звучание ре-мажорного трезвучия.

¹⁴ Симптоматичным предвосхищением этого сопряжения стало использование этих же двух стихотворений в Кантате для хора и оркестра Л. Бетховена соч. 112; упомянем также и песню Ф. Шуберта соч. 3 № 2 «Морская тишь», где было использовано первое стихотворение.

¹⁵ Сродни этому звучанию характеристика Окиян-моря синего в начале оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова.

насыщение оркестровой фактуры мелодическим движением приводит к выразительнейшему соло флейты в конце вступления. Именно этот момент подразумевает, по всей видимости, Г. Боттибер, когда говорит об отражении первых строк «Развеян туман, небеса прояснились, и с ветров оковы снимает эол» стихотворения «Счастливое плавание» уже в медленном вступлении увертюры. Далее следует не менее красочный и драматургически рельефный эпизод перехода медленного вступления в стремительный вступительный раздел сонатной формы. Он отмечен звучанием диссонирующего аккорда (ум VII, на T), который сначала постепенно выстраивается в группе деревянных духовых, а затем благодаря все учащающейся ритмической фигурации и динамическому *crescendo*, набирает скорость и силу, что видимо соответствует моменту отплытия с характерным для него сигнальным свистком.

Сонатное Allegro («Счастливые плавание»), «полное движения, деятельности, радостей и надежд»¹⁶, воплощает состояние праздничного оживления. Его тематизм носит несколько обобщенный характер, что компенсируется, однако, оригинальностью конструктивного решения сонатной формы. Многочисленные интонационные связи между тематическими образованиями придают композиции цельность, а зеркальная реприза способствует уравновешенности, внося, вместе с тем, дополнительную интригу. Возникающая после красочного сопоставления трезвучий натуральной и гармонической субдоминанты (соль мажор – соль минор) мелодия побочной темы, излагаемая солирующим кларнетом¹⁷ *pp* на фоне выдерживаемого тонического квартсектаккорда ре мажора, может быть однозначно расценена как наступление репризы лишь ретроспективно. До появления главной темы, когда доминантовый органн пункт наконец разрешается в тонику, перспектива развития формы остается неясной, что, безусловно, динамизирует восприятие одного из ее ключевых моментов.

Торжественно-праздничный характер основного раздела увертюры «Морская тишь и счастливые плавание» перекликается с непрограммными мендельсоновскими увертюрами, как например, с Увертюрой с трубами C-dur¹⁸.

Напротив, увертюра к «Сказке о прекрасной Мелузине» (1839, соч. 32, фа мажор) безусловно принадлежит к ярчайшим образцам мендельсоновского программ-

ного симфонизма. Обращение к сказочному сюжету, главная героиня которого олицетворяет таинственную взаимосвязь реального и фантастического миров, вновь счастливо сочетается здесь с поэтизацией водной стихии. Французская по происхождению сказка о Мелузине — женщине-змее перекликается с легендой об «Ундины», ставшей, как известно, сюжетной основой первой романтической оперы — «Ундины» Э. Т. А. Гофмана¹⁹. Французский вариант легенды был воплощен впоследствии в опере К. Дебюсси «Пеллеас и Мелисанда». «Русалочий»²⁰ топос, ставший одной из констант эстетики романтизма на всех его этапах, подпитывался и иными сюжетами, как например, о Лорелее или Свитезьянке, претворенными в поэзии Г. Гейне и А. Мицкевича. Композиторский интерес к подобным сюжетам нередко концентрировался на проблеме неразрешимого противоречия, дисгармонии, невозможности бесконфликтного сосуществования реального и фантастического миров, в то время как детали отходили на второй план. Представляется, что для Ф. Мендельсона, создавшего нечто вроде альтернативного «симфонического варианта» оперы К. Крейцера, была близка именно обобщенная трактовка легенды. И подобно тому, как в шопеновских скерцо или балладах «скрытая программность»²¹ вызывает к жизни нетрадиционные и чрезвычайно динамичные модулирующие формы, именно форма становится одним из важнейших «художественных открытий»²² в увертюре «Сказка о прекрасной Мелузине».

Функциональная двойственность тематического материала служит здесь своеобразному сосуществованию двух сонатных форм в сложном модуляционном²³ процессе. Изложенная в простой трехчастной форме с кодой, основная тема увертюры (фа мажор), рисующая «прекрасную русалку, беззаботно плещущуюся в волнах, еще не ведающую человеческих радостей и горя»²⁴, в силу своей законченности может быть воспринята как развернутое вступление к сонатной форме (либо как первый раздел сложной трехчастной формы). Мощным фактором, вызывающим ощущение торможения к концу, становится здесь замена в репризе нормативного периода повторного строения на повторенный период единого развития вдвое меньшего масштаба. Тем самым, внезапная смена лада (фа минор) и характера движения в т. 49 естественно воспринимается как начало лирико-драматической главной темы сонатного Allegro

¹⁶ «...voll Bewegung und Tätigkeit, voll Freude und Hoffnung...» [19, с. 178].

¹⁷ Ср. с репризой побочной темы в увертюре «Гебриды».

¹⁸ Усиливает это сходство центральный эпизод коды, где после генеральной паузы помпезно звучит канон трех труб, фанфары которого подхватываются затем оркестровым *tutti*. Д. Ф. Тови сравнивает этот момент с радушным, но, по всей видимости, официальным приемом, оказанным путешественникам по прибытии («indicating not only the sight of land but the arrival and the welcome (evidently official) given to the voyagers» [20, с. 94]).

¹⁹ Упомянем также одноименные оперы И. Зейфрида (1817) и А. Лорцинга (1845).

²⁰ Термин Л. Кирилловой [9, с. 67].

²¹ Термин Ю. Тюлина [16, с. 4].

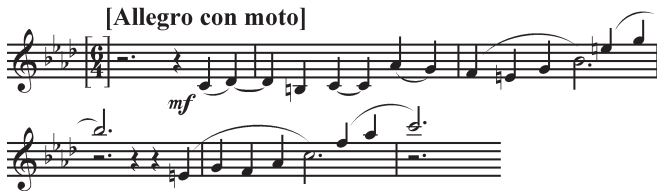
²² Термин Л. Мазеля [12, с. 48].

²³ Речь идет о функциональности музыкального материала, теория которой изложена в трудах Б. Асафьева, В. Бобровского, Ю. Тюлина, а также о непосредственно связанной с нею теорией модулирующих форм, разработанной В. Бобровским [4]; и Р. Лаулом [10]).

²⁴ «Das Anfangsmotiv führt uns die schöne Nixe vor, wie sie sorglos in den Wellen herumplätschert, noch unberührt von der Menschen Lust und Leid» [19, с. 180].

(пример 8), что подтверждается в дальнейшем логикой тонального плана и некоторыми особенностями развития. В т. 107 вступает восторженно-лирическая побочная тема в ля-бемоль мажоре (пример 9), который закрепляется в заключительной части экспозиции. В пользу данной трактовки говорит и характерное для сонатной формы динамическое сопряжение главной и побочной тем, а также ярко выраженный производный контраст между ними (начало с одних и тех же звуков *c – des*).

Пример 8



Пример 9



На протяжении разработки устанавливается другая иерархия тематических образований. В центре внимания оказывается тема вступления, словно теряющая свою первозданность, а также побочная тема. Красочное тональное развитие начального фигурационного мотива темы вступления приводит к появлению эпизодической темы, звучащей на фоне минорного варианта того же мотива. Страдальческие интонации новой темы в сочетании с «очеловеченным» тембром солирующего гобоя способствуют крайнему отдалению от начального образа.

Кульминацией разработки становится скандируемый на фоне уменьшенного септаккорда мотив из побочной темы, словно воплощающий судорожно-конвульсивный жест. Главная же тема явно сдает свои позиции, выступая лишь в качестве катализатора разрабаточного процесса.

Эта тенденция подтверждается, и, в дальнейшем, реприза начинается проведением вступительной темы, выполняющей теперь функции главной темы сонатной формы, растворившей в себе отдельные интонации главной темы экспозиции²⁵. Вместе с тем, драматическая кульминация в фа миноре в репризе побочной темы является безусловным моментом ее ладо-тонального подчинения и косвенным образом восстанавливает в правах главную тему экспозиции.

Симметричное обрамление увертюры создает кода, основанная на теме вступления, снова звучащей в фа ма-

жоре (сначала — на доминантовом органном пункте). Лишь однажды возникает здесь начальный мотив побочной темы в фа миноре, трагически обрывающийся на интонации нисходящей уменьшенной септими. В целом в коде утверждается образ природной гармонии, которая неизменно противостоит разрушительной силе человеческих страстей. Тема вступления закрепляется в функции основной темы всей композиции, которая постепенно вытесняет все прочие тематические образования. Первым этапом в этом процессе становится наступление репризы, где происходит вытеснение главной темы, и одна сонатная форма «модулирует» в другую. Вторым и последним этапом служит кода, где вытесняется и побочная тема.

Отметим еще раз, что отправной точкой для возникающего в конце увертюры образа вечности, поглощающей суетность человеческого бытия, стала идея воплощения водной стихии (и олицетворяющего ее полуфантастического существа), журчащие переливы которой в коде, как и во вступлении, озвучены в перекликающихся фигурациях кларнетов и флейт²⁶. Бросается в глаза сходство основного мотива этой фигурации (пример 10) с «мотивом волн»²⁷ в «Кольце Нибелунга» Р. Вагнера, на которое указывает, в частности, Г. Боттибер. Отвергая версию о заимствовании, он считает этот факт доказательством «утверждения об априорном соответствии определенных звуковых сочетаний определенным рядам представлений»²⁸. Не вдаваясь в детали, заметим, что параллель с музыкой Вагнера отнюдь не случайна. Созвучными оказываются не только приемы воплощения схожих образов. Думается, что в увертюре Ф. Мендельсона в значительной степени предвосхищен тот поиск некоего абсолюта, вневременного начала, который определил космизм концепции вагнеровской тетралогии.

Пример 10



Увертюра «Рюи Блаз» (ор. 95, до минор) явно выделяется в ряду увертюр Ф. Мендельсона. Воплощающая героико-драматическую концепцию в духе Л. Бетховена, она унаследовала и традиционную для этого композитора драматическую тональность. Победно-триумфальное звучание побочной темы в репризе, где закрепляется одноименная тональность до мажор, не оставляет сомнений в том, что мендельсоновский герой сродни бетховенскому Эгмонту или герою его же Пятой симфонии. В то же время, прочная опора на симфонические традиции сочетается в этой увертюре с чертами, выдающи-

²⁵ Это обусловило ее ладовую двойственность в репризе: начальный период — в фа мажоре, вторая часть — в фа миноре.

²⁶ Тембр гобоя, очевидно, намеренно избегается Ф. Мендельсоном в этих разделах.

²⁷ По-видимому, имеется в виду вступление к опере «Золото Рейна».

²⁸ «Behauptung, daß gewissen Vorstellungsreihen bestimmte Tonverbindungen a priori entsprechen» [19, с. 180].

ми ее театральную природу. К их числу принадлежит, безусловно, троекратная попытка начать сонатное Allegro после медленного вступления, подобная трижды брошенному кличу. К тому же, появляясь впоследствии на поворотных этапах формы как неизменное напоминание о чем-то, тема вступления (определяемая обычно как тема рока²⁹) не включается в симфоническое развитие, до конца сохраняя некоторую загадочность и реализующая себя лишь как фанфара, обозначающая новые фазы в развертывании сюжета.

Еще заметнее связь с театром в увертюре из музыки к драме «Аталиа» ор. 74 (1843–1845). В отличие от увертюры Ф. Мендельсона из музыки к лидершпилю «Возвращение с чужбины» (ор. 89; 1829), которая в последний момент непосредственно перетекает в действие, увертюра к «Аталиа» представляет собой законченное произведение. Однако разомкнутый тональный план (фа мажор – ре мажор), а также большой удельный вес риторического начала отличают ее от концертных увертюр. Очевидно, что в увертюрах к театральным постановкам Ф. Мендельсон словно пользуется иным стилем, чем в концертных увертюрах³⁰. Несмотря на контраст между четким построением сонатной формы в увертюре «Рюи Блаз» и свободно трактованной сонатностью в увертюре к «Аталиа» (в ре-минорной сонатной форме с медленным фа-мажорным вступлением функцию репризы выполняет проведение темы вступления в ре мажоре), обе увертюры словно требуют разъяснения, интрига должна быть раскрыта в последующем действии³¹. И напротив, концертная по сути увертюра «Сон в летнюю ночь», несмотря на связь с театральной постановкой, такого ощущения не вызывает. По выражению Г. Боттибера, «остальная музыка к пьесе „Сон в летнюю ночь“ [...] в известной степени комментирует увертюру, поясняя связь между музыкой и действием;

она истолковывает значение отдельных мотивов, хотя они, благодаря своей рельефности, могут быть расшифрованы и сами по себе»³².

В заключение подчеркнем, что уникальность мендельсоновских концертных увертюр в значительной мере обусловлена мастерской «театрализацией» симфонических партитур, благодаря которой занимательный и понятный без комментариев спектакль разворачивается каждый раз в самой оркестровой ткани произведения, необычайно детализированной и изящной. Этот чисто музыкальный спектакль и является основным средством симфонического обобщения программного сюжета, в силу чего концертные увертюры Ф. Мендельсона обладают необходимой самодостаточностью. Заметим, что на это свойство мендельсоновского оркестрового письма, присущее ему, кстати, и в симфониях, одним из первых обратил внимание Р. Шуман. В его статье, посвященной Шотландской симфонии Ф. Мендельсона, в частности, читаем: «По красоте и нежности построения целого и отдельных связующих элементов ее можно поставить в один ряд с его увертюрами; она и не менее их богата очаровательными инструментальными эффектами» [18, с. 130]. И далее: «Наиболее неотразимо действует скерцо; вряд ли за последнее время было написано более остроумное; инструменты разговаривают в нем, как люди» [18, с. 131]. Но если в симфониях Ф. Мендельсона яркость оркестрового колорита временами способствует некоторому сближению сонатного цикла с сюитным, части которого блестяще обыгрывают те или иные красочные детали, то с жанром концертной увертюры этот своеобразный «инструментальный театр» сочетается необычайно органично, определяя неповторимость программного симфонизма композитора.

Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1978. 332 с.
2. Асафьев Б. Оперы Чайковского // Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. С. 127–158.
3. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. М.: Музыка, 1978. 332 с.
5. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Перев. с нем. В. Розанова; Предисл. и примеч. к русск. изд. А. Кенигсберг. М.: Музыка, 1966. 319 с.
6. Гёте И. В. Избранные произведения / Сост., предисл. и коммент. Н. Вильмонта. М.: Литиздат, 1950. 762 с.
7. Дамс В. Ф. Мендельсон-Бартольди / Пер. с нем. Л. Мазеля. М.: Музгиз, 1930. 54 с.
8. Кенигсберг А. Увертюры Мендельсона. М.: Музгиз, 1961. 40 с.
9. Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Муз. академия, 1995, № 1. С. 60–71.
10. Лаул Р. Модулирующие формы. Лекция. Л.: Изд. ЛОЛГК, 1986. 68 с.
11. Лаул Р. Мотив и музыкальное формообразование. Исследование. Л.: Музыка, 1987. 78 с.
12. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.

²⁹ Трагическая предопределенность в ее звучании обусловлена опорой на фригийский оборот второго рода.

³⁰ Это соотношение с известной осторожностью можно уподобить соотношению в литературе публицистической риторики и художественного стиля.

³¹ Объединяет эти увертюры и связь с французским (классицистским или романтическим) театром.

³² «Die übrige Musik zum „Sommernachtstraum“ [...] ist gewissermaßen der Kommentar zur Ouvertüre, denn sie klärt uns über die Beziehungen der Musik zum Spiel auf, gibt die Deutung der einzelnen Motive, die durch ihre Plastik allerdings schon auch aus sich selbst heraus gedeutet werden könnten» [19, с. 177].

13. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах / Гл. ред. С. Токарев М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. I. 671 с.
14. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах / Гл. ред. С. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. II. 719 с.
15. *Питина С. Ф.* Мендельсон-Бартольди. Инструментальная музыка // Музыка Австрии и Германии XIX века: Книга вторая / Ред. Т. Цытович. М.: Музыка, 1990. С. 44–91.
16. *Тюлин Ю.* О программности в произведениях Шопена. Л.: Музгиз, 1963. 55 с.
17. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах / Сост., вступит. статья и коммент. Д. Житомирского. М.: Музыка, 1975. Т. I. 408 с.
18. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах / Сост., текстологич. ред., вст. статья, коммент. и указатели Д. Житомирского. М.: Музыка, 1979. Т. II-Б. 536с.
19. *Botstiber H.* Beethoven und die deutschen Romantiker / Geschichte der Ouverture und der freien Orchesterformen. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel, 1913. S. 164–186.
20. *Tovey D. F.* Mendelssohn / Tovey D. F. Essays in musical analysis. Illustrative music. London, Oxford university press, 1972. Vol. IV. S. 90–109.

Olga ONEGINA S. M. Liapunov in emigration

The article elucidates the last period of life and work of the well-known Russian composer Sergey Liapunov (1859–1924). The archive materials having studied by the author give the possibilities to elicit some unknown facts of Liapunov's creative biography, to determine the motives of his emigration and to describe the composer's life in Paris.
Key words: Sergey Liapunov, creative biography.

Ольга ОНЕГИНА С. М. Ляпунов в эмиграции

Статья посвящена последнему периоду жизни и деятельности известного русского композитора С. М. Ляпунова. Изучение архивных материалов позволило автору обнаружить новые факты творческой биографии Ляпунова, установить причины его отъезда за границу в 1923 г. и охарактеризовать парижский год жизни композитора.
Ключевые слова: Сергей Ляпунов, творческая биография.

В историю отечественной музыкальной культуры Сергей Михайлович Ляпунов вошел, прежде всего, как один из самых последовательных представителей балакиревской школы. Особый интерес С. М. Ляпунова к сочинениям композиторов «Могучей кучки» и многолетнее творческое содружество с М. А. Балакиревым предопределили избранное им направление в музыкальном искусстве, которому он остался верен до конца жизни. Получив профессиональное музыкальное образование как композитор и пианист сначала в музыкальных классах при Нижегородском отделении РМО (1873–1878), а затем в Московской консерватории (1878–1883), С. М. Ляпунов решил связать свою дальнейшую судьбу с Петербургом.

Переезд в столицу имел огромное значение для композитора, так как этим для него решался глобальный вопрос выбора дальнейшего пути в музыке. Внутренне отвергнув московскую композиторскую школу, С. М. Ля-

пунов остался равнодушным к ее тенденциям в музыкальном искусстве и уже во время обучения в консерватории почувствовал серьезное влечение к творчеству М. А. Балакирева и других петербургских музыкантов. «Я намерен окончательно проститься с Москвой: после того, что я нашел здесь¹, как был принят, я не могу решиться опять ехать в Москву, чтобы погрязнуть там среди бездарностей и ретроградов, — писал молодой музыкант своей тете А. М. Шипиловой вскоре после окончания консерватории. — В Москве нет ни музыкальных кружков, состоящих из талантливых композиторов, как здесь балакиревский кружок; нет там ни любителей, дилетантов, которые обладали бы вкусом и пониманием; вдобавок к этому там нет русских музыкантов. Если бы я поселился в Москве, профессора-немцы стали бы ко мне относиться покровительственно и снисходительно, не как к себе равному, но вскоре подобные отношения сменились бы враждебными, потому что я не могу согла-

¹ В Петербурге.