

Был ли Мендельсон обязан Веберу? Попытка разрешить старый спор

Перевод с английского, вступительная статья
и комментарии Владимира Хаврова

Статья немецкого музыковеда Георга Кински, посвященная одной из тематических аллюзий в увертюре семнадцатилетнего Феликса Мендельсона «Сон в летнюю ночь», была опубликована в журнале Musical Quarterly в 1933 году в переводе Оливера Странка. Кински, исследуя близость мотива из увертюры и темы из последней оперы Карла Марии фон Вебера «Оберон», освещает подробности публикации клавира оперы и ее исполнения в доме издателя Мориса Шлезингера зимой 1826 года, а также работу Мендельсона над увертюрой. Вывод музыковеда парадоксален: он считает сходство чистым совпадением.

Ключевые слова: Вебер, Мендельсон, «Оберон», «Сон в летнюю ночь», цитата, аллюзия.

Статья Георга Кински, опубликованная в журнале Musical Quarterly за апрель 1933 года в переводе Оливера Странка, посвящена любопытному сюжету. В основе его — сходство мотивов в двух вершинных произведениях европейского музыкального романтизма 1820-х годов — опере Карла Марии фон Вебера «Оберон» и увертюре Феликса Мендельсона «Сон в летнюю ночь», появившихся в один год. Немецкий оригинал текста Кински обнаружить не удалось. Вероятнее всего, он существует лишь в рукописи: опубликовать статью, посвященную Мендельсону, в Германии 1933 года уже едва ли было возможно.

Kinsky G. Was Mendelssohn indebted to Weber? An attempted solution of an old controversy / Georg Kinsky; translated by Oliver Strunk // The Musical Quarterly. 1933. Vol. 19. No. 2. P. 178–186.

Георг Кински (1882–1951), будучи полностью самоучкой в музыке, в 1920-е годы сумел стать одной из виднейших фигур в немецком музыковедении. Инструментовед, текстолог, библиограф, до 1932 года он читал лекции в Кёльнском университете. Главным трудом его поздних лет стало составление каталога сочинений Бетховена. Оливер Странк (1901–1980), в будущем крупный специалист по музыкальной медиавистике, один из основателей Американского музыковедческого общества и создатель антологии *Source Readings in Music History*, скорее всего, мог познакомиться с Кински в период своего пребывания в Берлине в 1927–1928 году.

Не имея возможности изучить исходный немецкий текст статьи, можно, однако, судить о том, что Странк порой вольно обходится с ним — это заметно, в частности, по цитированию диалога канцлера Фридриха Мюллера с Гёте (например, в тексте Странка говорится о том, что Вебер «похитил» тему у Руссо; немецкий оригинал такого «обвинения» не сохранился). В тех случаях, когда оригинал цитированного текста был доступен, нам виделось уместным обращаться для уточнения перевода непосредственно к первоисточнику.

Вебер и Мендельсон — два крупнейших композитора романтической эпохи — не удостоены должного внимания в русском музыковедении. На русском языке не существует ни одной крупной современной монографии¹, посвященной этим композиторам, лишь частично опубликованы документы их жизни и творчества. При этом положение Вебера в российской музыкальной культуре драматичнее: его сочинения сегодня не принадлежат к числу репертуарных, традиции исполнения опер (в том числе и «Оберона») нет. Увертюра Мендельсона, напротив, звучит часто, но ее место в истории музыки и в творчестве композитора, ее генезис и влияние едва ли можно считать достойно освещенными.

В романтическую эпоху, как и в предшествующие ей и в последующие, музыка была богата интертекстуальными связями, аллюзиями, цитатами. Не всегда источники этих аллюзий и цитат, обстоятельства их появления оказываются на поверхности. Несмотря на парадоксальный вывод о «чистом совпадении», к которому приходит автор статьи, ее сюжет представляет интерес в контексте взаимоотношений двух романтических мастеров (а взаимоотношения эти далеко не ограничиваются сходством мотивов). Поэтому публикация перевода статьи Кински, не-

¹ Единственная на русском языке работа, посвященная Мендельсону и затрагивающая проблемы его творчества, — перевод с немецкого языка книги Ганса Христофа Ворбса «Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников», опубликованный в 1966 году. Книги о Мендельсоне Алисы Курцман (1967) и Евгения Мейлиха (1973) принадлежат к популярному жанру и не претендуют на научную полноту. Русскоязычная литература о Вебере представлена лишь книгой Аллы Кенигсберг (1965), также написанной в жанре популярной монографии.

смотря на внушительную историческую дистанцию, отделяющую нас от 1933 года, видится целесообразной.

Комментарии, данные в сносках без оговорок, воспроизводят публикацию 1933 года (ссылки на источники оформлены в соответствии с современными нормами). Комментарии переводчика на русский снабжены пометкой «Прим. перев.».

Вряд ли кто-либо из слушателей не замечал удивительного совпадения между первыми тактами второго раздела «Песни русалок»² из «Оберона» Вебера и заключительной мелодией увертюры «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. Эта параллель часто становилась предметом комментариев. Например, Рихард Штернфельд в занимательном исследовании о музыкальных цитатах и самоцитатах³ указывает на поразительное сходство двух мелодий и замечает, что велико искушение подумать о цитировании Мендельсоном Вебера или, по меньшей мере, о реминисценции. «Этот случай, тем не менее, оказывается чистым совпадением <...> и вопрос о приоритете не может быть разрешен». Эрнст Вольф приходит к подобному же выводу в своей превосходной биографии Мендельсона: «Ввиду одновременного появления обоих произведений можно исключить прямое влияние, не говоря уже о сознательном цитировании»⁴. Содержательный очерк Рихарда Хеннига, опубликованный в *Die Musik* за декабрь 1929 года, еще раз возвращается к «этой единственной в своем роде параллели, до сих пор не объясненной <...> являющейся, возможно, самым загадочным совпадением во всей музыкальной литературе»:

Оба композитора не только избрали одну и ту же тональность ми мажор, но и даты создания обоих произведений относятся почти точно к одному и тому же времени (1826). Гениальное творение юного Мендельсона написано, по-видимому, чуть позднее, чем сочинение Вебера, но Мендельсон не мог еще знать «Оберона». Как же тогда мы должны объяснить эту параллель, которая, в конце концов, не может быть случайной?⁵

² Имеется в виду финал второго действия (№ 14) — музыка, сопровождающая слова «and the last faint light of the sunhath fled». — *Прим. перев.*

³ *Sternfeld R. Musikalische Skizzen und Humoresken. Regensburg, 1914. S. 26.*

⁴ *Wolff E. Felix Mendelssohn Bartholdy. Berlin, 1909. S. 47.*

⁵ *Hennig R. Unbewusste Plagiate // Die Musik. Jg. 22 No. 3. Dezember 1929. S. 179. — Прим. перев.*

Такая постановка вопроса Хеннигом подвигла меня к решению рассмотреть это противоречие заново. Я нашел, что первенство безусловно принадлежит Веберу, и что Мендельсон несомненно знал «Оберона» до сочинения увертюры ко «Сну в летнюю ночь». Параллель, тем не менее, следует воспринимать как чистейшее совпадение.

* * *

Моим первым шагом было установить точное время, когда были написаны оба произведения. Хронологический и тематический каталог сочинений Вебера, составленный Ф. В. Йенсом⁶ — классический труд, в котором вряд ли оставлен без ответа какой-либо вопрос, касающийся творческой деятельности мастера, — относит первые замыслы «Песни русалок» еще к 1822 или 1823 году, когда первые ее такты, аранжированные для трио духовых (кларнет и две валторны), оказываются среди отвергнутых набросков к «Эврианте». Финал второго действия «Оберона», начинающийся «Песней русалок», согласно подробному дневнику Вебера, был окончательно завершён в эскизах 7 января 1826 и полностью инструментован 22 числа того же месяца. Заметка в конце лондонского автографа увертюры — последнего по времени окончания номера оперы — обозначает дату окончания работы над оперой в целом: «Завершил 9 апреля 1826 года, утром, в четверть двенадцатого, и с этим всю оперу „Оберон“. Soli Deo gloria!!! К. М. ф. Вебер»⁷.

Права на публикацию в Германии в очередной раз достались предприимчивому Адольфу Морису Шлезингеру, берлинскому музыкальному торговцу, который уже получил заметную прибыль от публикации многих других сочинений Вебера, — назову лишь «Вольного стрелка», «Прециозу», «Лиру и меч» и «Приглашение к танцу». Обсуждение, завершившееся продажей прав, очевидно, началось еще в декабре 1825 года, во время визита Вебера в Берлин по случаю репетиций и первых представлений «Эврианты». В письме от 23 января 1826 года Вебер обещает Шлезингеру как можно скорее прислать клави́р, а 8 февраля возвращает ему издательский договор со своей подписью. Получение Шлезингером клави́ра⁸ отмечено 15 февраля в «Berliner Allgemeine musikalische Zeitung» Адольфа Берн-

⁶ Jähns F. W. Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin, 1871. 480 S. Этот подробнейший каталог не потерял своей актуальности и в XXI веке. — Прим. перев.

⁷ Подробнее см.: Jähns F. W. Carl Maria von Weber in seinen Werken. S. 357, 390, 391, 398.

⁸ Из переписки явствует, что предложенная Шлезингером цена составила две тысячи талеров — довольно внушительная по тем временам сумма и показатель растущей

харда Маркса, а следующая заметка, датированная концом марта, сообщает, что клави́р, составленный самим композитором, «вместе с различными переложениями из этой оперы <...> появится уже в начале июня в книжной лавке Шлезингера»⁹.

Клави́р увертюры был отправлен в Берлин только 18 апреля, когда Вебер вложил в свое письмо из Лондона крохотную рукопись (ныне, к сожалению, утерянную)¹⁰. По очевидным причинам Шлезингер ускорил процесс гравировки, насколько это было возможно. Сто пятьдесят шесть досок, необходимых для печати полного оперного клави́ра, были готовы в начале лета, что сделало возможным пустить произведение в продажу примерно в июле. Восьмой номер (за 24 июня) «*Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger zum Freimüthigen und zur Musikalischen Zeitung*» — так называемый «*Intelligenzblatt*», выходящий в качестве дополнения к этим двум берлинским газетам, — содержит короткое объявление под заголовком «Будет опубликовано в июле», а уже в девятом номере (5 августа) упоминание о клави́ре и отрывках из оперы сопровождается заглавием «Только что опубликовано».

Нет нужды говорить, что юный Мендельсон был одним из первых, кто познакомился с новым сочинением — его с нетерпением ожидали именно в Берлине, где репутация недавно скончавшегося композитора была наиболее высока. Так или иначе, зимой 1826/27 годов, как вспоминает в мемуарах Генрих Дорн¹¹, «до того, как заверченный клави́р был опубликован, и до того, как любой из оперных театров еще только мог подумать о постановке „Оберона“»¹², старший Шлезингер решил в своем доме дать для столичных любителей музыки оперу целиком. В главных ролях выступали звезды Берлинской оперы; Мендельсон, занятый в представлении как аккомпаниатор и репетитор, должен был играть за оркестр на фортепиано по партитуре. Однако на генеральной репетиции между Мендельсоном и примадонной Жозефиной Шульце-Килицки завязался

репутации композитора. За «Вольного стрелка» Вебер получил 220 талеров, за «Эврианту» — 606.

⁹ D. R. Korrespondenz // *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*. 3. Jahrgang (1826). S. 104.

¹⁰ Эта рукопись упоминается под № 651 в каталоге № 80 берлинского коллекционера Карла Эрнста Хенрици, см. также Jähns, 392. Оригинальная рукопись клави́ра для английского издания сейчас находится в коллекции автографов Луи Коха во Франкфурте.

¹¹ Генрих Дорн (1804–1892) — немецкий композитор, дирижер, критик. В разные годы руководил оперными театрами в Кёнигсберге, Лейпциге, Риге, Гамбурге, Кёльне, двадцать лет совместно с Вильгельмом Таубером дирижировал в Берлинской придворной опере. — *Прим. перев.*

Опера Дорна «Нибелунги» (1854) интересна как одна из ранних попыток освоить сюжет «Кольца».

¹² Dorn H. *Aus meinem Leben*. 2. Sammlung. Berlin, 1871. S. 102ff.

спор по поводу вступления в финале первого действия. Певица упорно не желала уступить. Вспыльчивый молодой композитор отказался работать дальше, имея на это полное право, и Дорн, певший в хоре, был вынужден неподготовленным вступить в дело и взять на себя проведение репетиции в костюмах и представления на следующий день. Мендельсон, тем не менее, смягчился и не только пришел на представление, но даже и поучаствовал в нем, сыграв с Дорном в четыре руки сцену бури из второго действия. «Так уж случилось, — хвастался Дорн, — что я первым исполнил „Оберона“ на континенте целиком, через несколько дней после того, как Шлезингер опубликовал клави́р и весь мир его заполучил». Здесь, конечно, Дорн допускает неточность, которую затем исправляет во втором, более сжатом упоминании о том же инциденте в посвященной Мендельсону главе своих мемуаров¹³; концерт у Шлезингера состоялся только зимой, но клави́р был напечатан, как было сказано, уже в июле. «Зимой 1826 и 1827 года весь Берлин, казалось, был опьянен мелодиями „Оберона“, — продолжает Дорн, — и не было, наверное, ни одного вечера, где не прозвучал хотя бы один номер из этой популярной оперы». Первой немецкой сценой, где была исполнена лебединая песня Вебера, стал Лейпцигский театр — накануне Рождества 1826 года. Прусская столица, где «Оберон» был показан впервые 2 июля 1828 года, была лишь девятым по счету городом в этом списке после Вены, Касселя, Франкфурта, Бремена, Дрездена, Мангейма и Веймара.

✱ ✱ ✱

Себастьян Гензель, племянник композитора, в хронике жизни семьи Мендельсонов¹⁴ пишет:

Ее [увертюру ко «Сну в летнюю ночь»] до некоторой степени можно считать выражением собственных переживаний [Мендельсона], поскольку к жизни ее вызвали и события лета 1826 года в доме Мендельсона [на Лейпцигер штрассе, 3]¹⁵, и влияние

¹³ *Dorn H.* Aus meinem Leben. 3. Sammlung. Berlin, 1872. S. 67 и далее.

¹⁴ Имеется в виду двухтомный труд, многократно переиздававшийся и после смерти самого Гензеля: *Hensel S.* Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefe und Tagebüchern. Berlin, Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1921. (Это последнее из известных нам изданий, вышедших до появления статьи, — семнадцатое). Странк цитирует этот текст по английскому переводу, выполненному Карлом Клингеманном в 1882 году. — *Прим. перев.*

¹⁵ Несколькими страницами ранее Гензель пишет о счастливом времяпрепровождении Феликса и его сестер Фанни и Ребекки летом 1826 года: «В своем прекрасном саду при чудесной погоде они вели фантастическую, сказочную жизнь. В садовом домике жила

Шекспира; и если мы не слишком ошибаемся, именно это влияние придает особое очарование увертюре.

Фраза, которая есть в письме Мендельсона от 7 июля 1826 года — «Сегодня или завтра я начну „Сон в летнюю ночь“»¹⁶ — отмечает время начала работы над увертюрой, а в конце оригинальной рукописи, хранящейся в Берлинской государственной библиотеке, стоит дата 6 августа, так что работа должна была занять ровно четыре недели. Словно бы опровержением этому служит свидетельство Фердинанда Хиллера, которого композитор навестил в его франкфуртском доме осенью 1827 года:

...А затем [в доме Шельбле] он сыграл увертюру ко «Сну в летнюю ночь»! Он рассказал мне, как долго и упорно работал над нею, как в свободное время между лекциями в Берлинском университете импровизировал ее на фортепиано, принадлежавшем прекрасной девушке, которая жила неподалеку. «Целый год я не занимался ничем другим», — сказал он; разумеется, он не тратил времени даром¹⁷.

Безусловно, это прелестная история, но нельзя не увидеть несоответствие фактов: Мендельсон поступил в университет только на Пасху 1827 года, к этому времени увертюра уже была не только шесть месяцев как закончена, но даже впервые исполнена на публике 20 февраля¹⁸.

Адольф Бернхард Маркс, близкий друг семьи Мендельсонов и верный советчик Феликса по вопросам искусства, рассказывает другую историю о появлении замысла этого сочинения и о том, как оно приняло свой нынешний вид. В мемуарах Маркса приведено яркое описание¹⁹:

Как сейчас я вижу его с взволнованным лицом, приближающегося ко мне со словами «Смотри! У меня отличная идея! Что ты

старая дама с очаровательными племянницами и внучками. Фанни и Ребекка близко знали этих девочек, Феликс и его друзья присоединились к ним, и летние месяцы были словно единый бесконечный праздничный день, полный поэзии, музыки, веселых игр, шуток, переодеваний и представлений» (*Hensel S. Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Band 1. S. 150.* — *Прим. перев.*)

¹⁶ Цитировано Теодором Мюллером-Ройтером в: *Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Leipzig, 1909, S. 76*, без указания источника.

¹⁷ *Hiller F. Mendelssohn. Letters and Recollections. Translated by M. E. von Glehn. London, 1874. P. 11.*

¹⁸ Хотя Хиллер утверждает «полнейшую достоверность» воспоминаний о своем умершем друге, нужно помнить, что записаны они были по памяти только в 1873 году.

¹⁹ *Marx A. B. Erinnerungen: Aus meinem Leben. Berlin, 1865. II, S. 231 и далее.*

об этом скажешь? Я хочу написать увертюру ко „Сну в летнюю ночь“. Я выразил ему сердечную поддержку. Через несколько дней он <...> пришел вновь и принес партитуру, первая часть которой уже была завершена. Вступительные аккорды и танец эльфов были точно такими, какими мы их знаем нынче. Затем шла сама увертюра — веселая, очаровательно оживленная, в целом <...> достойная всяческих похвал, — только вот «Сна в летнюю ночь» я там не заметил. Как настоящий друг, я посчитал себя обязанным честно сказать ему, что я думаю. Он разозлился и обиделся — почти оскорбился — и выбежал вон, не попрощавшись. Мне пришлось примириться с этим, и несколько дней я избегал заходить к нему.

Маркс затем переходит к рассказу о том, как Мендельсон вскоре прислал ему разорванную рукопись с надписью «Ты прав во всем! Но сейчас приди и помоги мне!» и как сам он, Маркс, затем объяснял свою убежденность в том, что подобная увертюра должна правдиво и полно отражать действие, которому она предшествует.

Он горячо согласился и с энтузиазмом снова взялся за работу. От прежней версии осталось только напоминание о мотиве странствий влюбленных (*ми-ре-диез-ре-до-диез*), все остальное должно было быть сочинено заново. Спорить было бесполезно! «Это безумие, это слишком!», — кричал он, когда я предлагал найти место и для комедиантов, и даже для ослиного рева Ника Боттома. Я все же настоял на своем, и увертюра приняла тот вид, который она имеет сейчас <...> Когда она впервые исполнялась у Мендельсонов, отец композитора объявил многочисленным гостям, что увертюра — больше мое произведение, чем его сына. Такое утверждение совершенно безосновательно <...> изначальная идея и ее воплощение принадлежат Феликсу; моим же долгом и участием был только совет.

И хотя мы можем признать влияние Маркса на составление последовательного образа, как справедливо замечает Вольф²⁰, — больше всего нас восхищает мастерство молодого композитора, «который сумел достичь такой цельности после того, как первый вариант был отвергнут».

После того, как увертюра прошла серьезное испытание в доме Мендельсонов, она была впервые публично исполнена 20 февраля 1827 года. Это памятное событие состоялось в зале Шютценхауса в Штеттине, во вто-

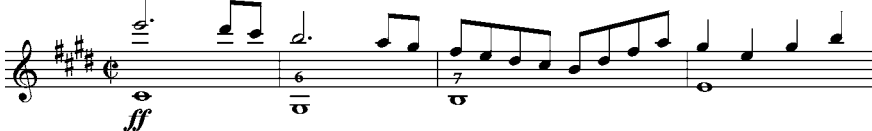
²⁰ Wolff E. Felix Mendelssohn Bartholdy. S. 49.

ром абонементном концерте под управлением Карла Лёве. Мендельсон исполнил Концертштюк Вебера и, вместе с Лёве, свой неизданный еще концерт для двух фортепиано. Во втором отделении концерта звучала Девятая симфония Бетховена, «в которой господин Мендельсон, сражаясь в рядах первых скрипок, заслужил похвалу от коллег-оркестрантов»²¹.

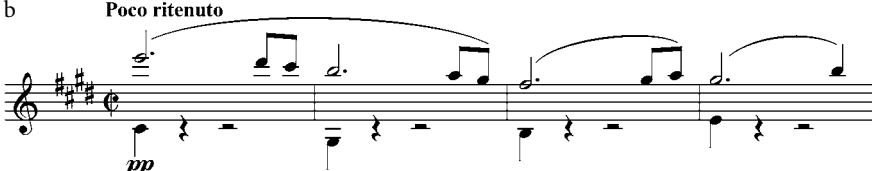
* * *

Проблема, однако, оказывается в том, что интересующая нас тема, появляющаяся в качестве коды незадолго до окончания увертюры, не нова по своей мотивной структуре, а являет собой (на что указывает Вольф) динамическое и ритмическое превращение лучезарной главной темы, звучащее здесь в более умеренном темпе (*Poco ritenuto*), но гармонизованное точно так же, как и ранее:

a *Allegro di molto*



b *Poco ritenuto*

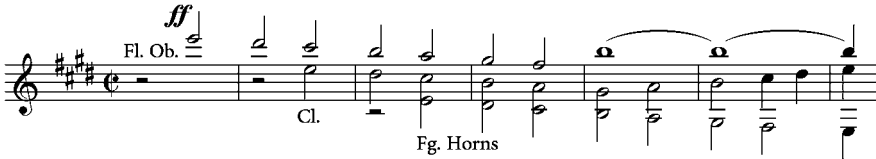


The image shows two musical staves, labeled 'a' and 'b'. Staff 'a' is titled 'Allegro di molto' and features a melody starting with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass line consists of a half note G2, a half note G3, and a half note G4. The dynamic marking is 'ff'. Staff 'b' is titled 'Poco ritenuto' and features the same melody as in 'a', but with a slower tempo and a dynamic marking of 'pp'. The bass line is similar to 'a' but with a longer note value for the first G2.

Ил. 1. Ф. Мендельсон. Увертюра «Сон в летнюю ночь»: главная тема в экспозиции и в коде

Можно добавить, что в развитии (*Fortspinnung*) этот материал, характерной чертой которого является нисходящая диатоническая гамма, появляется у деревянных духовых и имитируется:

²¹ См. подробнее: [Без имени]. Felix Mendelssohn in Stettin // Berliner Allgemeine musikalische Zeitung. 4. Jahrgang (1827). S. 83–87. В частности, анонимный рецензент восклицает: «не то чтобы восемнадцатилетний артист *обещал* нечто исключительное — он его уже *достиг*».



Ил. 2. Ф. Мендельсон. Увертюра «Сон в летнюю ночь»: канон в связующем разделе

Этот мотив, в свою очередь, распространяет свое влияние на второй раздел побочной партии — тот самый, который, согласно Марксу, изображает странствия влюбленных:



Ил. 3. Ф. Мендельсон. Увертюра «Сон в летнюю ночь»: вторая тема побочной партии в репризе

И появляется — нота в ноту — в качестве нижнего голоса в первом разделе побочной:



Ил. 4. Ф. Мендельсон. Увертюра «Сон в летнюю ночь»: первая тема побочной партии в репризе

Тематический анализ выявляет органическое единство всей увертюры как целого!

Хотя программа, лежащая в основе увертюры, настолько ясна, что не нуждается в комментариях, композитор все же обнародовал очевидные ее положения в письме от 15 февраля 1833 года к своим издателям Брайткопфу и Гертелю, незадолго до первого исполнения сочинения в Лейпциге (21 февраля):

...Я не могу обрисовать для программы [концерта] ту последовательность идей, которые породили это сочинение, потому что эта последовательность идей и есть моя увертюра. Она, однако, близко следует спектаклю, так что, возможно, будет полезным

обозначить положения в пьесе, чтобы публика могла держать в уме Шекспира или составить идею всей пьесы. Я думаю, достаточно будет указать, что повелители фей, Оберон и Титания, появляются в течение всей пьесы со всеми своими подданными, то здесь, то там; что после приходит сначала Тезей Афинский, охотящийся в лесу со своей невестой, потом пара влюбленных, которые теряют друг друга и снова находят, потом толпа грубых неуклюжих мастеровых со своими шуточками, и наконец снова эльфы, веселящие всех — вот из этих элементов складывается вместе пьеса. В самом конце, когда все благополучно разрешилось и основные герои счастливо покинули сцену, за ними следуют эльфы, благословляя дом, и исчезают с рассветом. На этом заканчивается пьеса и моя увертюра²².

Мелодия постлюдии, таким образом, — музыкальное изображение благословения Обероном свадебного дома, и по этой же причине она появляется в самом конце всей музыки к пьесе (написанной только через семнадцать лет, в 1843), где сопровождает слова Оберона:

Теперь росой полевой
Покои окропите,
И мир и счастье в дом людской
Навеки водворите!²³

Роберт Шуман даже критиковал Мендельсона за повторное использование этой темы:

С концом всего произведения, почти дословно повторяющим заключение увертюры, я не согласен. Намерение композитора закруглить целое — очевидно, но мне кажется, что это сделано слишком рассудочно; именно эту сцену он должен был бы раскрасить своими самыми свежими красками <...> О если бы Мендельсон сочинил в этом месте что-нибудь новое!²⁴

Если постлюдия является просто измененным вариантом праздничной [первой] ми-мажорной темы, то ее удивительное совпадение с «Песней русалок» Вебера следует признать не более чем случайностью. Остается

²² Hase O. von. Breitkopf & Härtel — Gedenkschrift und Arbeitsbericht. Band II: 1828–1918. Leipzig, 1919. S. 61.

²³ Перевод Н. Сатина.

²⁴ Цит. по: Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-Б. М., 1979. С. 164–165.

только предположение, что изобретательный Маркс показал возможность «превращения» Мендельсону, который уже потом задумал «цитату» как посвящение ушедшему Веберу. Нет, однако же, никаких подтверждений такому предположению. Если бы это действительно имело место, Мендельсон или Маркс, несомненно, об этом бы в какой-то связи упомянули. Это чистейшая «двойственность событий»!

Между прочим, след веберовского «Оберона» можно отыскать и в другом сочинении Мендельсона, написанном лишь немного позднее — в песне «Разлука»²⁵. Опубликованная весной 1830 года как ор. 9 № 6, она предположительно датируется, как и другие номера среди двенадцати в ор. 9, 1828-м годом, когда друг композитора Иоганн Густав Дройзен, тогда молодой студент и одаренный поэт, позднее прославившийся в качестве историка, был желанным гостем в доме Мендельсона²⁶. Песня напоминает баркаролу и написана, что любопытно, в тональности ми мажор. Ее мелодия начинается так:



Ил. 5. Ф. Мендельсон. «Разлука», ор. 9 № 6: начало вокальной партии

Любопытно и то, что басовая фигура во вступлении, повторяющаяся в восьмом такте...



Ил. 6. Ф. Мендельсон. «Разлука», ор. 9 № 6: такт 1, бас фортепианной партии

...предвосхищает тему, открывающую увертюру «Морская тишь и счастливое плавание» (ор. 27), сочиненную в Берлине летом 1828 года и переработанную зимой 1833–1834-го в Дюссельдорфе:

²⁵ Авторская копия этой песни, сделанная в Вене в августе 1830 года для альбома известного коллекционера Алоиза Фухса (Коллекция Коха, Франкфурт), озаглавлена «В путешествии».

²⁶ См. письмо Фанни Гензель от 27 декабря 1828 к ее лондонскому другу Карлу Клингеману, напечатанное в *The Mendelssohn Family* Себастьяна Гензеля. Стихи Дройзена, включенные в ор. 9, появились под псевдонимом Фосс.



Ил. 7. Ф. Мендельсон. Увертюра «Морская тишь и счастливое плавание», оп. 27: такт 1, бас

Тогда оказывается, что настроения песни («Как плавно движется поток...») послужили ядром программного оркестрового сочинения, вдохновенного стихотворением Гёте.

Гёте! В каких только спорах его не призывают в свидетели! Споры по поводу «заимствований» — не исключение. Фридрих фон Мюллер, веймарский канцлер, 24 июня 1826 года заметил в своих беседах с поэтом:

Когда я сказал, что *Journal des débats* утверждает, будто в одной из мелодий «Фрайшюца» заключен мотив из Руссо, Гёте сразу же обругал все подобные размышления о «параллельных местах». Все, что может быть зарифмовано, доказано или произнесено, конечно же, уже где-то встречалось, но не было бы ни литературы, ни общения, ни отношений между людьми, если бы нам всегда возражали: «А я помню, что читал это у Аристотеля, Гомера или еще какого-нибудь классика»²⁷.

Литература

1. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей: В 2 т. Т. II-Б. М.: Музыка, 1979. 294 с.
2. Burkhardt C. A. H. Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller. Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1870. 170 S.
3. D. R. Korrespondenz // Berliner Allgemeine musikalische Zeitung. 3. Jahrgang (1826) S. 97–104.
4. Dorn H. Aus meinem Leben. 2. Sammlung. Berlin: Hausfreund-Expedition (E. Graetz), 1871. 150 S.
5. Hase O. von. Breitkopf & Härtel: Gedenkschrift und Arbeitsbericht. Band 2: 1828–1918. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. 842 S.
6. Hennig R. Unbewusste Plagiate // Die Musik. Jg. 22 No. 3. Dezember 1929. S. 178–181.
7. Hensel S. Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefe und Tagebüchern. Band 1. Berlin, Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1921. 455 S.
8. Hiller F. Mendelssohn. Letters and Recollections. Translated by M. E. von Glehn. London: Macmillan & Co., 1874. 223 P.

²⁷ Burkhardt C. A. H. Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller. Stuttgart, 1870. S. 110.

9. *Jähns F. W.* Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1871. 480 S.
10. *Marx A. B.* Erinnerungen: Aus meinem Leben. Band 2. Berlin: Druck und Verlag von Otto Janke, 1865. 256 S.
11. *Müller-Reuter, Th.* Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Band 1. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1909. 625 S.
12. *Sternfeld R.* Musikalische Skizzen und Humoresken. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1914. 102 S.
13. *Wolff E.* Felix Mendelssohn Bartholdy. Berlin: Harmonie, 1909. 194 S.
14. [Без имени]. Felix Mendelssohn in Stettin // Berliner Allgemeine musikalische Zeitung. 4. Jahrgang (1827). S. 83–87.