

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова

Кафедра истории зарубежной музыки

А.К. Кенигсберг

*УВЕРТЮРЫ
МЕНДЕЛЬСОНА*

Учебное пособие

Санкт-Петербург
2008

ББК – 85.31

К – 354

Кенигсберг, А. К. Увертюры Мендельсона: учебное пособие. 2-е изд.
СПб.: СПбГК, 2008. 55 с.

Очерк развития жанра увертюры, творческий портрет и анализ пяти увертюр немецкого композитора-романтика. Предназначается для учащихся музыкальных учебных заведений и широкого круга любителей музыки.

Учебное пособие

Издание 2-е, дополненное

© Кенигсберг А.К., 2008

© Санкт-Петербургская консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008

ЛИЧНОСТЬ И СУДЬБА

Странная судьба у Феликса Мендельсона. Сын богатого банкира, блестяще одаренный разнообразными талантами, он с детства был всеобщим любимцем и баловнем судьбы. С первых дней жизни ему улыбалось счастье, словно оправдывая его имя (Феликс по-латыни – счастливый). Нужда, разочарования, одиночество, непризнание, преследовавшие современных ему композиторов всю жизнь, не коснулись Мендельсона. Франц Шуберт, не понятый родным отцом, в вечной борьбе за кусок хлеба, лишь перед самой смертью дождался первого концерта и умер в нищете в возрасте 31 года. Карл Мария фон Вебер, сжегший себя в непосильной борьбе за национальную немецкую оперу, умер, не достигнув 40 лет, во время поездки в Лондон, куда он отправился смертельно больным, чтобы заработать денег и спасти жену и детей от нищеты. Фридерик Шопен, оторванный от родины, разочарованный в любви, одинокий и больной, тоже не дожил до 40 лет. На 7 лет пережил Шопена его ровесник Роберт Шуман; но, измученный постоянной борьбой — сначала за право стать музыкантом, потом за право жениться на любимой девушке, потерпевший крушение как пианист, — он потерял рассудок и медленно угас в лечебнице для душевнобольных. Гектор Берлиоз прожил долгую жизнь, но в ней было мало радости: его новаторские устремления не встречали на родине поддержки, его романтические страсти постоянно оказывались обманутыми, его вечно подстерегала нужда, и умер он, по выражению Ромена Роллана, задохнувшись от всеобщего равнодушия. А наиболее удачливые из современников Мендельсона, дожившие до глубокой старости и всемирной славы — Ференц Лист и Рихард Вагнер: сколько в их жизни было головокружительных падений, смертельных ударов и разочарований, заставлявших то искать забвения в религии, то помышлять о самоубийстве или приводивших к мучительным компромиссам... Какой контраст с жизнью Мендельсона!



Мендельсон в детстве

С раннего детства он окружен вниманием не только богатых, но и образованных, умных и чутких родителей. Его дед – знаменитый философ-просветитель Мозес Мендельсон в юности много страдал из-за своего еврейского происхождения. Отец принял решение перейти в христианство по лютеранскому обряду, распространенному на севере и в средней Германии, и взял для своей семьи вторую фамилию – Бартольди. Его подвигло на этот шаг этическое содержание христианства. Он писал дочери: «Религия может быть разная, но Бог един, как едина добродетель и правда, как едино счастье. И ты обретешь все, если последуешь зову своего сердца. Живи так, чтобы оно всегда билось в унисон с голосом твоего разума! Есть ли Бог? Что такое Бог? Всего этого я не ведаю... И все же я знаю, что и во мне, и в тебе, и во всех людях есть вечное стремление ко всему доброму, истинному и справедливому, и есть совесть, руководящая нами и наставляющая нас, если мы отклоняемся от этого. Я знаю это, я верю в это и живу с верой в это, и это моя религия».

Все было к услугам одаренного сына, и все дается юному Феликсу легко, шутя – музыка, языки, рисование, плавание, верховая езда. Все привлекает его внимание, все волнует, ничто не оставляет равнодушным: картины природы и необычный быт чужих стран, живопись и театр. Он овладевает французским и английским, итальянским и испанским языками, увлекается изучением греческого и позже издает античную комедию в собственном переводе. Феликс может стать кем захочет: филологом, пианистом, дирижером, композитором. Первые его шаги на поприще искусства привлекают общее внимание – любящих родных, многочисленных друзей. К 13 годам он уже автор хоров, камерных ансамблей, концертов, симфоний, маленьких опер, которые исполнялись в родительском доме. Вот как описывает репетицию оперы юного Феликса один из ее участников: «Певцы расположились за большим обеденным столом и подле фортепиано,

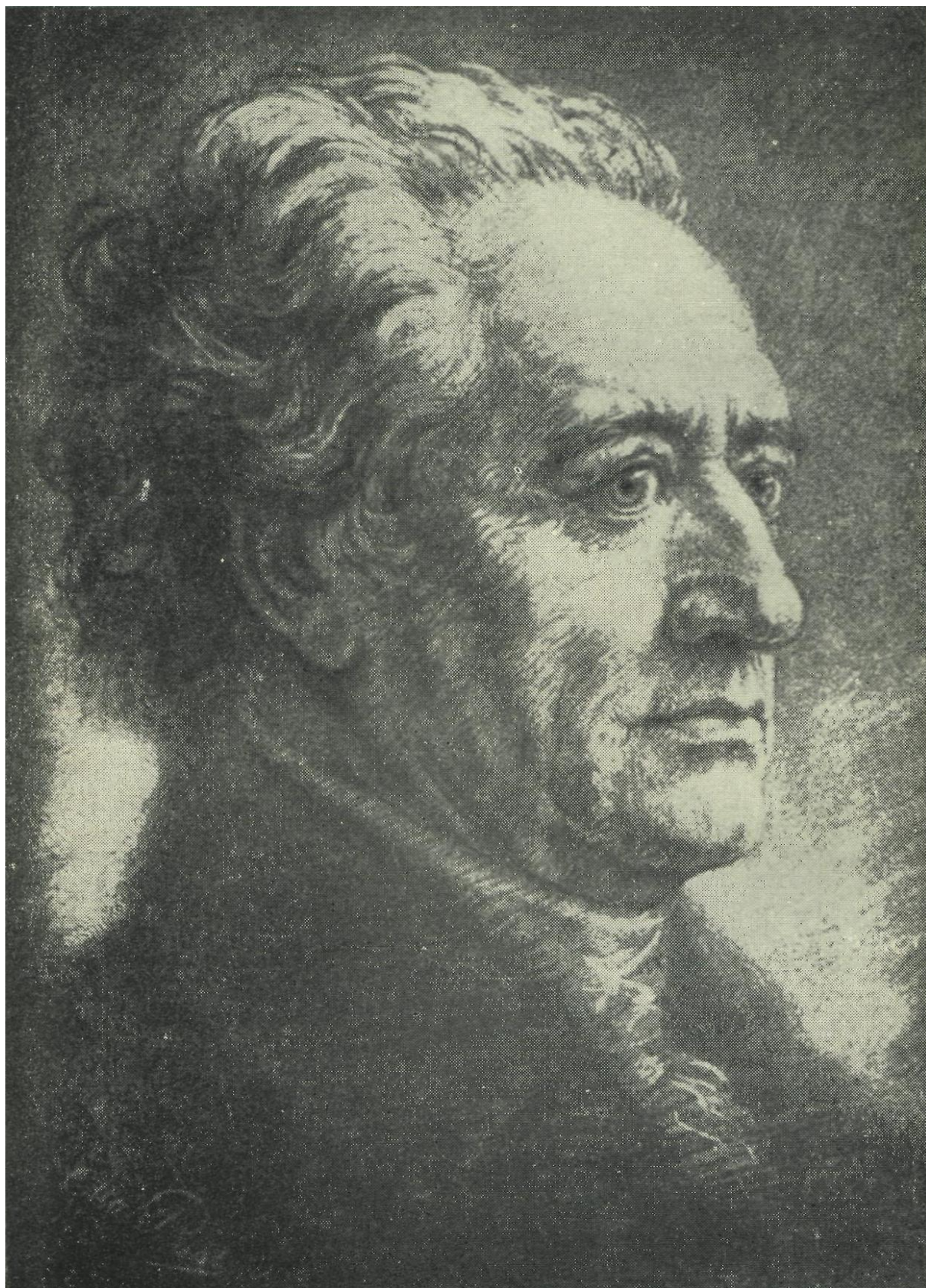
где на высокой подушке восседал Феликс и, ничуть не конфузясь, серьезно и старательно, словно увлеченный какой-нибудь мальчишеской игрой со сверстниками, руководил нами и дирижировал. То обстоятельство, что так много взрослых людей было занято его сочинением, казалось, так же мало разжигало его тщеславие, как и то, что он уже написал три небольшие оперы и теперь был занят сочинением более крупной. По всей вероятности, он весь был погружен в музицирование и, должно быть, полагал, что и с нами происходит то же самое. В первый же вечер нам бросилось в глаза, что в мальчике почти не было ничего от самолюбования, от самодовольства. В нем решительно преобладало желание познать, научиться, испытать, в интересах дела продвигнуться вперед».

Условия для формирования личности были идеальными: путешествия по родной стране, по изумительно красивой Швейцарии, экзотически дикой Шотландии, стране искусства Италии; общение с выдающимися современниками. Феликс дышал воздухом литературы и искусства. В родительском доме в Берлине собирался цвет интеллигенции, он был своеобразным центром прусской столицы.

А руководитель Певческой капеллы Карл Фридрих Цельтер ввел 12-летнего Феликса в дом Гёте. Великий поэт беседовал с мальчиком, слушал его импровизации («здесь я играю больше, чем дома, редко меньше четырех часов, а порой шесть и даже восемь», - писал он родителям), и подлинная дружба – несмотря на разницу лет – длилась до самой смерти Гёте.

Мендельсон в 11 лет





Иоганн Вольфганг фон Гёте

Все это обогащало душу юноши, способствовало раннему созреванию его таланта. В 17 лет Мендельсон написал увертюру «Сон в летнюю ночь», поставившую его в первые ряды современных композиторов. В 20 лет он совершил то, на что не отваживались люди много старше и опытнее его, — возродил «Страсти по Матфею» Баха, сразу завоевав всеобщее признание для этого полузабытого тогда мастера. В 26 лет Мендельсон берется за руководство оркестром лейпцигского Гевандхауза — и превращает его в один из лучших музыкальных коллективов страны. Еще 7 лет спустя, в 1843 году, он задумывает организовать первую в Германии консерваторию — и в этом начинании находит всеобщую поддержку. Он гастролирует в Англии — и на долгие годы имя Мендельсона становится там самым популярным, его авторитет — непререкаемым, а его трактовка музыкальных произведений — единственно возможной. Мендельсон пишет много, и сочинения его тотчас же исполняются. Он выступает как пианист, и преклонение перед искусством популярных виртуозов не мешает признанию его серьезной и строгой манеры игры. Он дирижирует, и слава его затмевает славу лучших дирижеров XIX века — в Лондоне ей не могли противостоять Берлиоз и Вагнер почти десятилетие спустя после смерти Мендельсона.

С юности Мендельсон обладал твердым и решительным характером, непреклонностью в отстаивании своих художественных идеалов. Вот характерные эпизоды начала самостоятельной деятельности 25-летнего Мендельсона на посту руководителя музыкальной жизни Дюссельдорфа (из писем к родным): «Только что вернулся с репетиции «Эгмонта», где я впервые в жизни разорвал на части партитуру, выйдя из себя из-за дураков-музыкантов, которых я буквально подкармливаю тактом на 6/8 и которым тем не менее подавай и подавай соску. К тому же они любят подраться в оркестре, ну, а в моем присутствии они этого не могут себе позволить... я разорвал партитуру, и они сразу заиграли с большим выражением». Во время исполнения «Дон Жуана» в зале разгорелся скандал; в начале II акта «от рева, топанья и

свиста их (певцов. — *А.К.*) никто не слышал; занавес трижды падал и вновь взвивался, режиссеру швырнули газету за рампу, ... чтобы он прочитал ее вслух, и он, весьма обиженный, покинул театр, занавес опустили в четвертый раз, и я уже собирался положить свою палочку или швырнуть ее этим субъектам в физиономию, как вдруг все успокоилось: крикуны осипли, порядочные люди воспряли — словом, второй акт мы сыграли среди глубокой тишины и частых рукоплесканий. Потом всех вызывали. Никто не вышел. Я заявил, что, пока персонал и я не получим удовлетворения, я не буду дирижировать оперой; в эту минуту появилась депутация из нескольких оркестрантов, которые, со своей стороны, заявили, что если я не буду дирижировать, то и они откажутся играть. Тут уж взмолился директор театра, распродавший все билеты на следующий спектакль...».

Музыка — жизнь Мендельсона, и легкомысленное, поверхностное отношение к ней, погоня за модой, за внешними эффектами вызывают у него возмущение и беспощадные насмешки. Вот несколько его отзывов.

О модных французских виртуозах: «Они доставляют мне столь же мало удовольствия, как канатоходцы или акробаты; у тех тебя хотя бы дразнит этот варварский страх, как бы они не сломали шею, и ты рад, когда видишь, что они ее все-таки не сломали. Акробаты же от фортепианной игры ничуть не подвергают риску свою жизнь, а только наши бедные уши, и уж тут прошу меня уволить! И пускай мне не говорят, будто этого требует публика, — ведь и я тоже публика, а требую как раз противоположного».

Об итальянских оркестрах: «Мне как-то довелось услышать соло на флейте, где флейта играла на четверть тона выше, у меня от этого зубы заболели, но никто ничего не заметил, а когда под конец зазвучала трель, все механически зааплодировали».

Об оркестре, с которым он сам вынужден работать: «...едва только взмахнешь палочкой, все начинают вразброд и никто не старается, а в *riano* слышно, что флейта забралась чересчур высоко, трели ни один... не в состоянии сыграть четко, а играют одну восьмую и две шестнадцатые, каждое *Allegro* кончается в два

раза быстрее, чем его начинают, гобой гудит *e* в *c-moll*; все струнные инструменты оркестранты носят в дождь под полой, а в вёдро — открыто. Если б ты услышал хоть раз, как я дирижирую этим оркестром, тебя бы и четверкой лошадей не затащить на второй концерт».



Памятник Мендельсону в Лейпциге

Вкусы Мендельсона формируются рано и складываются прочно — он не знал резких эстетических скачков молодого Вагнера, заставлявших его вначале до небес превозносить итальянскую и французскую оперы, противопоставляя их живость и естественность надуманности немецкого романтизма (и подражать им в своем творчестве), а затем устанавливать противоположные критерии. Мендельсон любит музыку серьезную и глубокую, с сильными, но не преувеличенными, кричащими чувствами, с большими идеями. Его восхищение вызывают кантаты Баха и оратории Генделя, оперы Моцарта и симфонии Бетховена; он усиленно пропагандирует их в концертах. И в этом Мендельсон близок многим своим современникам — Листу или Вагнеру, Веберу или Шуману, которые тоже были просветителями, пропагандистами классической музыки.

Но есть и отличия Мендельсона от других романтиков: он знает, любит и пропагандирует музыку добаховских веков, которая была в общем чуждой музыкантам вплоть до конца XIX столетия. И здесь неожиданно оказывается, что Мендельсон через десятилетия протягивает руку музыкантам XX века, когда начинается всеобщее увлечение — минуя романтиков и классиков — старинной музыкой, музыкой баховской и добаховской эпох. Эта любовь Мендельсона сказалась и на его творчестве: он много работал в малопопулярном среди его современников жанре духовной хоровой музыки и, пожалуй, впервые после Генделя обратился к ораториям на библейские и евангельские сюжеты.

Это вызывало удивление передовых современников и нередко порождало упреки в ретроградстве. Однако любовь к старинной музыке (кстати, оратории Мендельсона, несмотря на сходные сюжеты, звучат совсем иначе, чем оратории Генделя) своеобразно сочеталась у Мендельсона с острым чувством нового. Без шумных, широковещательных деклараций он открывает новые темы, новые жанры, которые подхватывают затем все композиторы-романтики.

Мендельсон — создатель жанра романтической концертной увертюры. Он одним из первых вводит в музыку образы причудливой «воздушной» фантастики — позже под именем сильфов,

эльфов, фей, блуждающих огней они не раз встретятся в произведениях Берлиоза, Листа, Грига. Мендельсон создает музыкальные пейзажи-настроения, причем особенно привлекают его картины моря, водной стихии – то ласковой, улыбающейся под лучами солнца, то бурной и грозной, но всегда одушевленной, наделенной человеческими переживаниями, сочувственно откликающейся на людские радости и печали. Романтика моря, леса – романтика природы – будет подхвачена затем другими композиторами; достаточно вспомнить симфонические картины из опер Вагнера.

Однако в отличие от Вагнера или Берлиоза, Листа или даже Шумана, Мендельсона привлекают сюжеты более объективные, спокойные, лишенные неистовства романтических страстей. Так, у Шекспира – любимого драматурга романтиков – его интересовали не величественные, насыщенные кровавыми событиями, гигантскими историческими катастрофами, борьбой страстей трагедии, а одна из наиболее жизнерадостных его комедий – изящная, легкая, согретая лучезарной улыбкой, проникнутая духом сказочности, народной фантастики.

И сама трактовка программности была у Мендельсона иной. Подобно современникам-романтикам он стремился сделать свои произведения понятными всем слушателям, массовой аудитории, а не узкому кружку ценителей, знатоков. Подобно им, ему казалось, что новые, необычные, сложные темы, волновавшие романтиков и впервые введенные ими в музыку, станут яснее этим широким кругам слушателей, если вызовут у них ассоциации с литературой или живописью, с известным стихотворением или картиной природы. Однако в отличие от Берлиоза или Листа, Мендельсон не пишет к своим произведениям обширных предисловий и пояснений, а ограничивается лишь краткими заголовками. Он трактует программность в обобщенном плане, не стремясь передать в музыке ни последовательное развитие сюжета, ни отдельные подробности, детали. Не навязывает он слушателям и своих философских концепций, вызванных тем или иным сюжетом, как то делает Лист. В этом отношении Мендельсон скорее близок Шопену или Шуману, который считал, что программа

должна лишь давать толчок фантазии слушателя, а не вести его за собой от образа к образу. Шуман почувствовал это своеобразие музыки Мендельсона: в ней нельзя искать «грубую нить фабулы». В подтверждение он приводил якобы происшедший случай, когда на вопрос одного любопытствующего, что означает увертюра «Мелузина», Мендельсон ответил: «Гм – мезальянс». Но в анализах произведений Мендельсона Шуман не удержал полета собственной фантазии, и одна из шумановских рецензий, описывавшая якобы возникающую в музыке Мендельсона «сказочную жизнь в глубинах, на морском дне, с резвящимися золотыми рыбками, с жемчужинами в открытых раковинах, с зарытыми сокровищами, отнятыми у человека морем, с смарагдовыми замками, высоко громоздящимися друг над другом», вызвала иронический отзыв Мендельсона. Такое неприязненное отношение к подробным словесным разъяснениям — свидетельство доверия композитора к выразительности самой музыки, не нуждающейся в прямолинейных ассоциациях, от которых, как от прикосновения грубой руки, музыка всегда теряет какой-то свой, неуловимый, только ей присущий аромат.

Ни при жизни, ни после смерти Мендельсон не был одинок. Гёте, не понявший Бетховена, с высокомерной холодностью отнесшийся к творчеству Шуберта, высмеивавший новое поколение романтиков, — с восторгом принял музыку Мендельсона. Шуман, иронически отзывавшийся о молодом Вагнере, считал Мендельсона единомышленником, приветствовал его в своих статьях и мечтал сочинять симфонии столь же ясные и уравновешенные, как у Мендельсона. Вокруг созданной им консерватории объединилась так называемая «лейпцигская школа», в которую входили многочисленные композиторы, дирижеры, критики, любители музыки, — на ее знамени было начертано имя Мендельсона.

Однако век спустя это имя уже не вызывало былого энтузиазма, а только снисходительное уважение. В музыке Мендельсона не находили ни философской глубины и интеллектуализма Баха, ни героики борьбы и высокой идейности Бетховена, ни психологической глубины Шопена или Шумана, ни яркого новаторства Берлиоза или Листа.



Ясность, гармоничность, уравновешенность, столь необычные в бурную эпоху, современником которой был Мендельсон, казались равнодушием и холодностью, а широчайшая популярность его «Песен без слов» объяснялась потаканием невысоким, мещанским вкусам. И личная жизнь, лишенная ярких событий, и сама личность композитора представлялись прозаичными, не вызывали интереса. Смущало и благополучие его судьбы — ведь за признание в буржуазном обществе обычно приходилось расплачиваться дорогой ценой.

Не вызывали симпатии ни детище Мендельсона — Лейпцигская консерватория, ни сонм его последователей — «лейпцигская школа». Консерватория была известна как академичное, ретроградное учреждение, порядки в котором едко осмеял обычно добродушный Григ в статье «Мой первый успех» (он был учеником Лейпцигской консерватории, и она ему ничего не дала). А «лейпцигская школа» выдвинула такое множество бездарных композиторов, действительно угождавших мещанским вкусам! Это о них Лист в отчаянии говорил Бородину: «Вы знаете Германию? Здесь пишут много, я тону в море музыки, но, Боже! До чего это все плоско! Ни одной свежей мысли!..» Еще более печально известны критические выступления «лейпцигцев», направленные против Листа, против Вагнера, против молодого Брамса — против всего нового, необычного, нарушающего привычные, окостеневшие традиции.

Но разве к этому стремился Мендельсон, ненавидевший мещанство («есть ли в английском языке слово филистер? Думаю, что нет. Какая счастливая страна!»), и разве ответственен великий художник за своих эпигонов? Неужели он сам был таким ретроградом, а Шуман, горячо поддерживавший все молодое, живое, новаторское, жестоко ошибался, посвящая ему пылкие статьи? И почему этот баловень судьбы прожил так мало — всего 38 лет — и последние его письма полны горечи, хотя внешне жизнь его — непрерывная цепь успехов? И самое главное: как мог равнодушный и самодовольный художник создавать столь трепетную, поэтичную музыку, согретую живым чувством, как «Сон в летнюю ночь» или «Фингалова пещера», «Рюи Блаз» или

Скрипичный концерт, — музыку, которая волнует самые широкие круги слушателей более полутора веков спустя после ее создания?

ЖАНР УВЕРТЮРЫ

Жанр увертюры имеет многовековую историю. Возникновение его связано с оперой и относится к XVII веку. Вначале призывная фанфарная «интрада» (то есть вступление), затем более развернутая, нередко трехчастная «sinfonia» предваряет оперный спектакль или драматическое представление. Иногда увертюрой открывается инструментальная сюита. В дальнейшем увертюра становится источником новых важнейших жанров: в первой половине XVIII века из трехчастной увертюры рождается трехчастный (позднее — четырехчастный) цикл — симфония, а столетие спустя — одночастная симфоническая поэма.

Концертная увертюра — детище первой половины XIX века, эпохи романтизма. Интерес композиторов-романтиков к народному творчеству, их пристальное внимание к природе, стремление «рисовать» звуками, запечатлевая в музыке красочные пейзажи, настойчивые попытки создавать музыкально-психологические портреты литературных героев — все это способствовало развитию концертной увертюры, как и вообще программных жанров. Именно у романтиков увертюра становится самостоятельным произведением с определенным программным содержанием, возникшим под впечатлениям прообразов других искусств (литературы, живописи) или картин природы.

Эта традиция намечалась уже у Бетховена. Правда, его наиболее известные увертюры первоначально были связаны со сценическим представлением. Они являлись вступлениями к оперным или драматическим спектаклям: три увертюры «Леонора» — к опере, «Эгмонт» — к трагедии Гёте, «Кориолан» — к трагедии австрийского драматурга Коллина. Однако вскоре после возникновения эти увертюры отделились от породивших их спектаклей и стали самостоятельными произведениями, исполняющимися не в театре, а на концертной эстраде. Этому способствовала значительность



содержания, яркость музыкальных образов, подчас их свободное, поэмное развитие (особенно в «Леоноре» № 2 и «Кориолане»). Последнее особенно высоко ценилось романтиками и было подхвачено ими. Но ни Шуберт, ни Вебер не стали создателями нового жанра, хотя и писали увертюры. 9 концертных увертюр Шуберта не принадлежат к числу его лучших произведений и, в отличие от большинства одночастных романтических пьес, не программны, а наиболее известные увертюры Вебера сочинены к операм. Первой романтической концертной увертюрой стал «Сон в летнюю ночь» Мендельсона.

Мендельсону принадлежат 10 увертюр. Они создавались в разное время: первая — когда композитору было 15 лет, последняя — за 3 года до смерти. Есть среди них и яркие, новаторские произведения, и сочинения традиционные, и просто юношески незрелые. Две ранние увертюры не связаны с какой-либо программой: «Увертюра для духового оркестра» (соч. 24, лето 1824 года); увертюра C-dur (соч. 101, сентябрь – октябрь 1825 года), получившая название «Увертюра с трубами», или «Праздничная увертюра». Два произведения представляют собой вступления к комическим операм: «Свадьба Камачо» (соч. 10, лето 1825 года) — к юношеской опере на сюжет из «Дон Кихота», выдержавшей всего одно представление в Берлине; «Возвращение с чужбины» (соч. 89, конец 1829 года) — к водевилю, созданному по случаю серебряной свадьбы родителей Мендельсона и исполненному в семейном кругу в декабре того же года. Последняя увертюра Мендельсона, «Аталия» (соч. 74, июнь 1844 года), является частью драматического спектакля — музыки к трагедии Расина (помимо увертюры имеются еще 6 хоров).

Центральное место среди увертюр Мендельсона занимают «Сон в летнюю ночь», «Морская тишь и счастливое плавание», «Гебриды, или Фингалова пещера», «Сказка о прекрасной Мелузине» и «Рюи Блаз». Это ярко новаторские произведения, по существу, подлинные симфонические поэмы, хотя такое обозначение нового жанра появилось лишь десятилетия спустя: симфоническими поэмами впервые назвал Лист свои 9 одночастных программных произведений, законченных к 1854 году и из-

данных в 1856—1857 годах. В них Мендельсон необычайно расширяет возможности оркестра. Правда, по составу оркестр его увертюры очень скромный: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы¹, литавры, струнные; изредка к ним присоединяются бас медной группы, предшественник тубы — офиклеид или серпент, контрафагот и флейта пикколо. Только в «Рюи Блазе» медная группа несколько усилена — введены 4 валторны и 3 тромбона (без тубы). Но и при этом сравнительно небольшом составе оркестра Мендельсон добивается замечательных красочных звукописных эффектов.

Для создания картин вечно изменчивой водной стихии Мендельсон прибегает к постоянному изменению, варьированию одной ведущей темы, преимущественно небольшой попевки. Так, «Фингалова пещера» почти целиком строится на развитии одного мотива; он лежит в основе главной и связующей партий, заключительная представляет собой ритмический вариант того же мотива; особенно многообразны его трансформации в разработке.

В увертюре «Морская тишь и счастливое плавание» вообще фактически только одна тема: на ней построено медленное вступление, стремительный вариант этой темы образует главную партию сонатного Allegro, иной ритмический рисунок превращает ее в связующую партию, певучий вариант составляет побочную и торжественно-ликующую — заключительную. Та же мелодия приобретает жалобный характер в разработке и фанфарный — в коде.

В «Прекрасной Мелузине», при наличии двух резко контрастных картин, существует тесная интонационная связь всех драматических тем, которые непосредственно рождаются одна из другой. Обнаруживается родство и между тематизмом контрастных эпизодов.

Те же принципы, хотя и не столь ясно выраженные, характерны для «Рюи Блаза». Несомненно родство побочной и заключительной тем, а некоторые интонационные обороты роднят

¹ Лишь в коде увертюры «Морская тишь и счастливое плавание» вступает 3-я труба.

их и с главной, хотя по характеру она резко отлична. Это как бы образ одного героя, показанный с разных сторон, в различных ситуациях (что стало в дальнейшем так типично для симфонических поэм Листа).

Таким образом, в увертюрах Мендельсона отчетливо проявляется столь характерное для романтиков стремление к интонационной связи тем, к непрерывности развития, гибкости переходов. А «Морская тишь», отчасти «Фингалова пещера» могут служить одним из первых образцов воплощения принципа монотематизма, свойственного впоследствии многим произведениям Листа и способствующего более свободной трактовке формы. Правда, в увертюрах Мендельсона еще нет того свободного сочетания в одночастном произведении принципов различных форм, которое будет присуще Листу. У Мендельсона везде можно без труда обнаружить классическую сонатную схему, с определенным, типовым соотношением тем и разделов.

Как правило, увертюра открывается медленным вступлением (его нет только в «Фингаловой пещере»). То это несколько аккордов, как в «Рюи Блазе» или «Сне в летнюю ночь» (они кажутся очень медленными благодаря большим длительностям, по контрасту со следующей стремительной темой), то развернутая картина, как в «Морской тиши» или «Прекрасной Мелузине». Тема вступления обычно играет важную роль в развитии сонатного Allegro, возникая в переломных моментах формы или, как в «Морской тиши», являясь интонационной основой всей увертюры.

Сонатные Allegro увертюры Мендельсона богаты разнообразным тематизмом. В экспозиции обычно три самостоятельные партии или раздела. Главная — подвижная, стремительная (нередко поручена струнным), к ней близка по характеру связующая — энергичная, решительная. Побочная партия контрастна по отношению к ним: это музыка песенного склада (иногда в певучем тембре виолончелей и фаготов) с ярко выраженными немецкими национальными чертами — типичный образец лирики Мендельсона. Многотемность побочной партии — редкое явление (только в «Сне в летнюю ночь» имеются две побочные те



мы). Так же редко встречается новый тематизм в заключительной партии («Рюи Блаз»); обычно она является вариантом связующей или главной.

В разработке используются основные темы экспозиции. Контрастность главной и побочной партий придает разработке черты драматизма. При этом светлая побочная тема нередко приобретает скорбный характер («Сон в летнюю ночь», «Рюи Блаз»), а напряженная и страстная драматизируется еще более («Прекрасная Мелузина»). В тех случаях, когда побочная партия в экспозиции не контрастна по характеру главной, а дополняет ее,— контраст возникает между экспозицией в целом и более тревожной, взволнованной разработкой («Фингалова пещера», «Морская тишь»).

Очень органичен переход от разработки к репризе, которая рождается незаметно, исподволь. В репризе изложение основных тем сжато, связующая отсутствует, побочная непосредственно сопоставляется с главной; иногда отсутствует и заключительная, порой на ее месте возникает тема связующей партии («Морская тишь», «Прекрасная Мелузина»).

Разработка тематизма продолжается в коде — обычно небольшой по размерам, но часто драматичной, построенной на элементах разных тем. Однако в самом конце увертюры вновь возвращается первоначальное спокойное настроение— последние несколько тактов перекликаются с первыми, со вступлением. Увертюрам Мендельсона, в отличие, например, от Бетховена, как правило, не свойственна устремленность к коду, порождающая разомкнутую форму.

Однако даже в наиболее классичных по форме увертюрах — «Сне в летнюю ночь» и «Рюи Блазе» — существуют характерные отклонения от обычной схемы. В «Рюи Блазе» она нарушается неоднократным вторжением темы вступления. В «Сне в летнюю ночь» повторение перед каждым разделом сонатного Allegro аккордов вступления придает увертюре черты повествовательности, а появление темы связующей партии в конце экспозиции подчеркивает закругленность, замкнутость этого раздела. В «Фингаловой пещере» схема сонатного Allegro

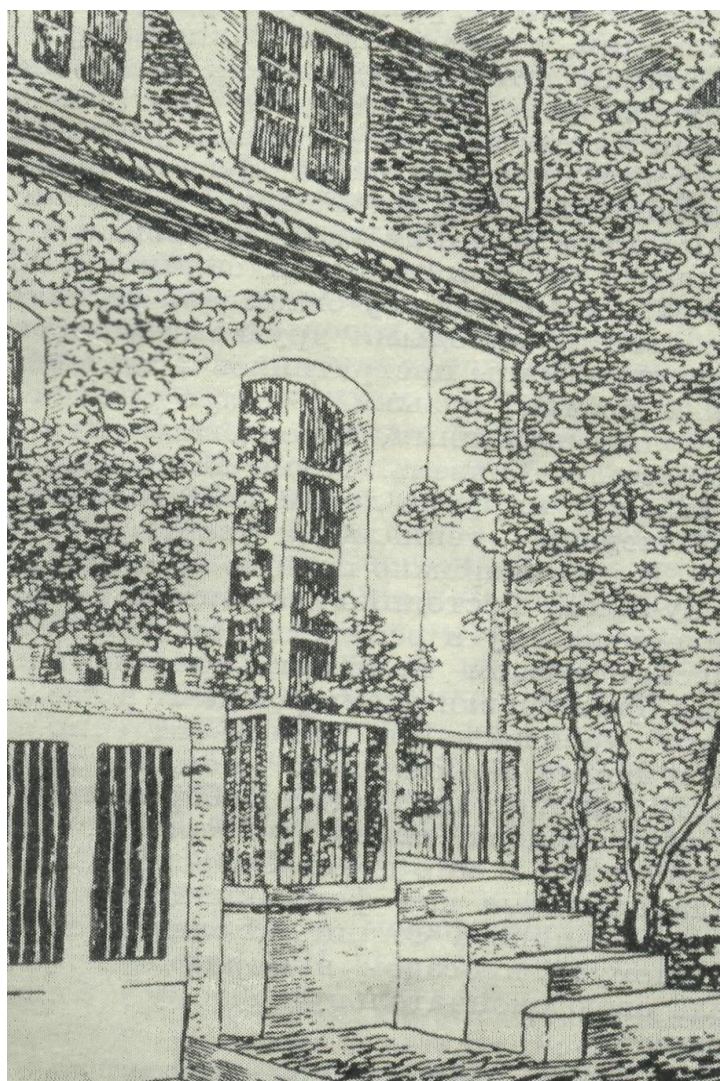
«размывается» постоянным варьированием основного мотива. В «Морской тиши и счастливом плавании», благодаря монотематизму, отсутствует контраст между главной и побочной партиями; кроме того, сонатное Allegro имеет здесь зеркальную репризу (после разработки идет вначале побочная партия, а затем главная), что еще больше способствует незаметности, слитности переходов между разделами и закругленности формы в целом. Особенно своеобразна форма «Прекрасной Мелузины». Здесь главная партия сонатного Allegro воспринимается как светлое мажорное вступление к последующей группе драматических, преимущественно минорных тем, а обрамление всей увертюры этой контрастной мажорной темой, повторяющейся также и в начале разработки, придает главной партии функцию постоянно возвращающегося рефрена рондо.

ПЯТЬ УВЕРТЮР МЕНДЕЛЬСОНА

«Сон в летнюю ночь» (соч. 21) — первое произведение, знаменовавшее рано наступившую творческую зрелость Мендельсона. Чайковский, высоко ценивший эту увертюру, писал: «Полагаю, что во время своего первого появления музыка «Сна в летнюю ночь» должна была произвести ошеломляющее впечатление,— до такой степени она оригинальна, вдохновенна и поэтична». А Шуман так отзывался о «Сне в летнюю ночь»: «Расцвет юности чувствуется здесь, как, может быть, ни в каком другом произведении композитора,— законченный мастер в счастливую минуту совершил свой первый взлет».

Замысел увертюры возник летом 1826 года. Семья Мендельсонов жила в то время на окраине Берлина, вдали от городского шума, почти в сельской местности; вокруг дома раскинулся огромный сад. Феликс впервые познакомился тогда с пьесами Шекспира, которые как раз в это время были изданы в немецком переводе. Они произвели на него неотразимое впечатление — особенно комедии, и среди них прежде всего «Сон в летнюю ночь». Поэтичная природа, окружавшая Мендельсона, живо напоминала об-

становку шекспировской комедии, возбуждала творческую фантазию, и юный композитор начал мечтать о том, чтобы положить «Сон в летнюю ночь» на музыку. Письмо, где он об этом сообщает, помечено 7 июля 1826 года, а через месяц рукопись была готова. Первый раз увертюра исполнялась в домашней обстановке: она была сыграна на фортепиано в четыре руки самим Феликсом и его сестрой Фанни 19 ноября 1826 года. Открытое исполнение состоялось 20 февраля следующего года в Штеттине; дирижер — Карл Лёве (в этом же концерте впервые прозвучала здесь Девятая симфония Бетховена). Под управлением автора увертюра была исполнена в Лондоне 24 июня 1829 года. Мендельсон, постоянно требовательный к себе, обычно



переделывал оркестровые сочинения. Первые исполнения всегда происходили по рукописи, и лишь через несколько лет появлялась печатная партитура. «Сон в летнюю ночь» издан вместе с двумя другими увертюрами Мендельсона в апреле 1835 года в Лейпциге. Через 17 лет после создания увертюры Мендельсон вновь вернулся к «Сну в летнюю ночь» и написал еще 12 номеров для постановки комедии Шекспира в Потсдаме и Берлине.

Дом в Берлине, где была написана
увертюра «Сон в лет-

нюю ночь»

Таким образом, «Сон в летнюю ночь» прошел иной путь развития, чем ставшие концертными увертюры Бетховена. Если раньше увертюра возникала как вступление к пьесе и лишь затем превращалась в самостоятельное произведение, то первая романтическая увертюра, наоборот, сама породила музыку к пьесе, возникшую значительно позже на основе этой увертюры, с использованием ее ведущих тем.

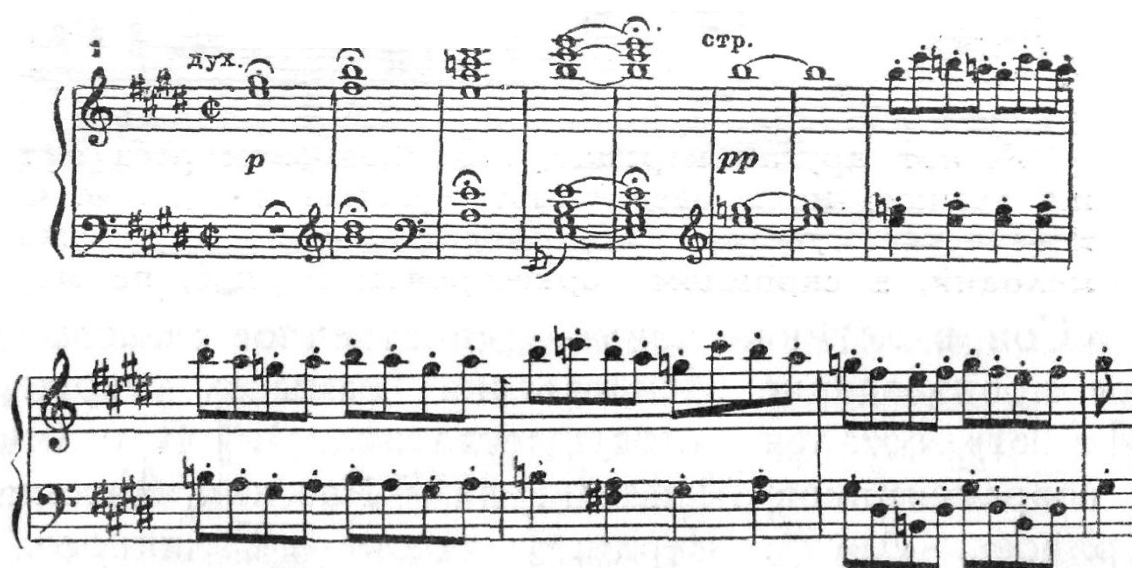


«Сон в летнюю ночь» — единственное шекспировское произведение Мендельсона (замысел увертюры «Макбет» остался неосуществленным). Из легкой, изящной, улыбчивой комедии юный композитор взял только одну, сказочную сторону. Злоключения влюбленных, их ссоры, ревность и счастливое примирение, грубовато-комические фигуры ремесленников, увеселяющих своими шутками и плясками гостей на свадебном пиру, — не это привлекает внимание Мендельсона. Его интересует фантастиче-

ское царство фей и эльфов, шаловливых, проказливых духов, обитателей лесов, во главе с царем Обероном и царицей Титанией. Эльфы населяют мир не только английского, но и немецкого фольклора. Их воспел в своей поэме «Оберон» выдающийся немецкий писатель XVIII века Виланд, а Вебер создал свою последнюю оперу «Оберон» в том же 1826 году, когда Мендельсон – свое первое зрелое сочинение.

При первых аккордах словно подымается волшебная завеса, и перед слушателем открывается невиданный сказочный мир. Едва слышно шелестят стремительные пассажи скрипок (главная партия):

1. Allegro molto

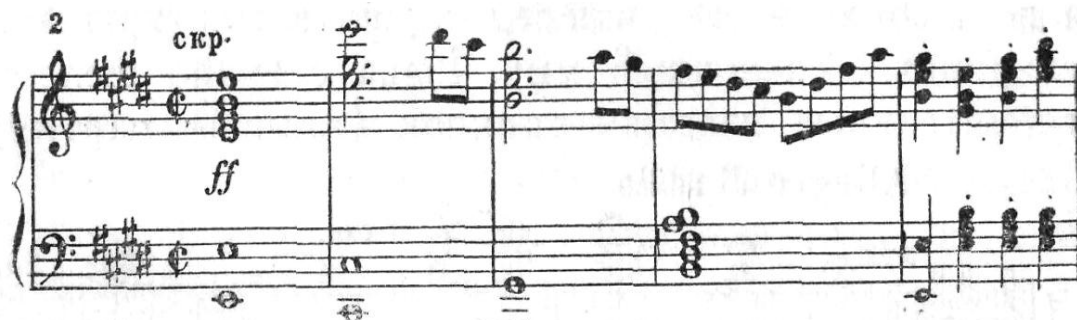


...Девственный лес. В призрачном свете луны мелькают неясные тени. Человек, проникший в это волшебное царство, с трудом различает окружающее. Постепенно перед ним начинает вырисовываться воздушный хоровод эльфов. Со всех сторон слетаются духи на зов Оберона и Титании:

*Над холмами, над долами,
Сквозь терновник, по кустам,
Над водами, через пламя
Я блуждаю тут и там!
Я лечу луны быстрее,
Я служу царице фей.*

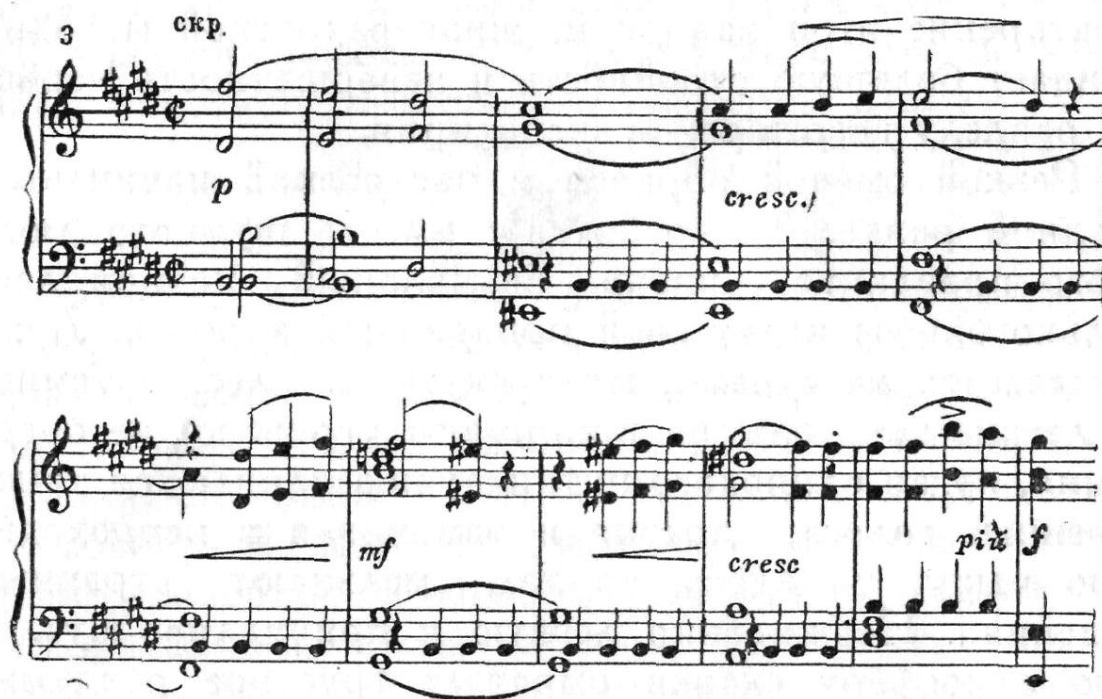
Среди шорохов и шелеста, рисующих царство эльфов, выделяется радостная и уверенная мелодия скрипок на фоне торжественного звучания всего оркестра (связующая партия):

2.



А вот другая картина. Под покровом леса в ту же летнюю ночь расцветают простые и светлые человеческие чувства. Неприятельная лирическая мелодия, в скромном оркестровом наряде, по мере развития становится все более трепетной и взволнованной (побочная партия):

3.



Доносятся звуки веселого празднества; звучит угловатая, с резкими акцентами, с неуклюжими скачками мелодия, рождающая представление об излюбленных Шекспиром образах шутов:

4.



Звонкие фанфары валторн и труб, имитирующих звучание охотничьих рогов, обрамляют уже известную задорную, жизнерадостную мелодию скрипок (заключительная партия).

Резкой сменой образов и настроений начинается разработка: вместо шумного много людского праздника — вновь безмолвный ночной лес; только эльфы ведут свой призрачный хоровод. Луна скрывается за тучами, мрак окутывает лес. В темноте легкие тени эльфов принимают угрожающие очертания, пугая одинокого путника; перекликаются таинственные голоса, дразня и заманивая в непроходимую чащу; то здесь, то там мелькают странные видения...

Неожиданно легкую и причудливо-шутливую атмосферу сказки омрачает грустное раздумье о горестях человеческой жизни: медленно и скорбно, в густом, насыщенном низком регистре скрипок звучит отрывок лирической темы побочной партии:

5.



Однако в комедии все раздумья мимолетны. Вновь раздаются завораживающие, загадочные аккорды духовых, открывавшие увертюру. Начинается реприза, в которой с небольшими изменениями, в сокращении, повторяются темы экспозиции. Ведут хоровод эльфы, звучит любовное признание, потешают народ своими ужимками шуты...

Но вот закончилось веселое свадебное торжество; погасли праздничные огни; Оберон, благословив новобрачных, вернулся в царство эльфов. Воздушный хоровод исчезает в туманной дымке. Как прощание со сказкой, пробуждение от волшебного сна, медленно и тихо, словно издалека, звучит когда-то ясная и уверенная тема скрипок; ей отвечает эхо. И завершая рассказ о чудесном мире эльфов, замыкают увертюру таинственные аккорды духовых.

* * *

Вторая концертная увертюра Мендельсон – «Гебриды, или Фингалова пещера» (соч.26) – вызывала особое восхищение Брамса: «Я отдал бы полное собрание своих сочинений, если бы мне удалось создать произведение, подобное «Гебридам». А Вагнер назвал эту увертюру «одним из прекраснейших музыкальных произведений, которыми мы обладаем».

Замысел увертюры возник у Мендельсона во время путешествия по Шотландии, при посещении одного из Гебридских островов – острова Стаффа, известного своими базальтовыми пещерами. В письме от 7 августа 1829 года композитор приводит музыкальную фразу, «чтобы объяснить, какое странное душевное состояние охватило меня на Гебридах». Это была первая тема новой увертюры. Мендельсон работал над ней в Англии, а закончил в Риме 16 декабря 1830 года (сообщая об окончании работы, композитор называет свое произведение увертюрой к «Одинокому острову»). В начале 1832 года увертюра подверглась переработке. В том же году, 14 мая, она была впервые исполнена в Лондоне под управлением дирижера Этвуда. После этого Мендельсон внес еще некоторые изменения, и 20 июня 1832 года партитура была окончательно готова. Первое

исполнение под управлением автора состоялось 10 января следующего года в Берлине. В дальнейшем название увертюры неоднократно менялось: «Фингалова пещера», «Гебриды», «Оссиан в Фингаловой пещере» и др. Партитура, изданная в апреле 1835 года вместе с двумя другими увертюрами, имела заголовок «Фингалова пещера», однако двойное наименование сохранилось до сих пор.

Эта увертюра — романтическая поэма-пейзаж. В основе ее лежит один ведущий образ, рожденный не литературным источником (как в «Сне в летнюю ночь»), а картиной северной природы, у которой, по словам Мендельсона, «вкус ворвани и чаек». Однако это не просто пейзажная зарисовка: в своей музыке, как подчеркивал сам композитор, он стремился передать настроение, охватывающее человека при созерцании суровой красоты Гебридских островов, мысли и думы, навеваемые картинами природы.

На одном из Гебридских островов, расположенных у западных берегов Шотландии, острове Стаффа, находится огромная пещера (высотой около 30, длиной около 100 метров); дно ее всегда покрыто водой. Зеленые волны с шумом ударяют о скалы, и пещера — черная, гулкая, со множеством базальтовых колонн — напоминает гигантский орган; вокруг нее, вблизи и вдали, расстилается безбрежное серое море. В тихую погоду кипящий прибой рождает в пещере мелодичные звуки, а в бурю гром, наполняющий пещеру, разносится на много километров вокруг.

Пещера носит имя легендарного героя кельтского народного эпоса — Фингала (или Финна). Подвиги Фингала были воспеты, по преданию, одним из его сыновей, тоже славным героем и бардом Оссианом (или Ойсином), якобы жившим в III веке на юге Ирландии (об этом упоминается в древних ирландских рукописях начала XII столетия). Поэмы Оссиана пользовались широчайшей популярностью в Ирландии и Шотландии, где их пели вплоть до XIX века, видоизменяя в соответствии с современными событиями.



Фингалова пещера

В 60-х годах XVIII века шотландцем Джеймсом Макферсоном были изданы «Поэмы Оссиана»: он выдал сделанную им свободную обработку народных сказаний за переведенные с гэльского языка (языка горных шотландцев) подлинные творения кельтского барда. Макферсоновская подделка вызвала огромный интерес, породила страстные споры о подлинности этих поэм. Они были сразу же переведены на все европейские языки, ими увлекались не только поэты и писатели, но и Суворов, Наполеон. «Поэмы Оссиана» оказали большое влияние на развитие литературы конца XVIII—начала XIX века, особенно в Англии и Германии. Одним из поклонников Оссиана оказался Вертер—герой популярнейшего в свое время романа Гёте (1774)², а в 1815-1817 годах к Оссиану об-

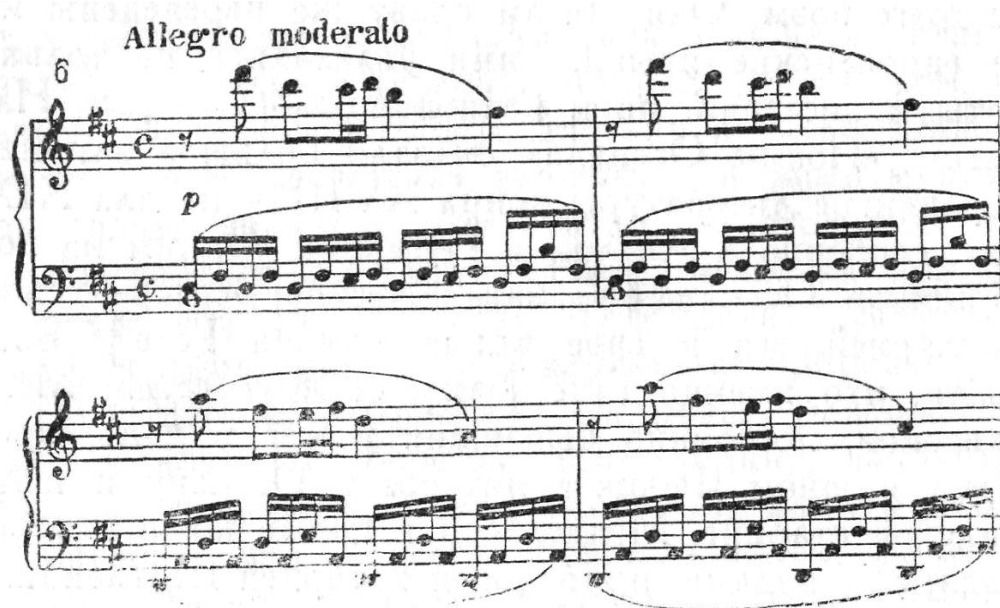
² Известная ария Вертера из написанный по этому роману оперы Массне именуется «Строфы Оссиана».

ращался Шуберт, написавший 8 песен-баллад «Напевы Оссиана». Возможно, что именно Гёте, постоянно бывавший в доме Мендельсонов, пробудил в юном Феликсе интерес к Оссиану и шотландской старине. Мендельсон и позже живо интересовался легендами, природой и историей Шотландии; ими навеян замысел Шотландской симфонии, задуманной одновременно с «Фингаловой пещерой», а в год окончания симфонии (1842) композитор начал писать сцену для голоса с оркестром на слова из Оссиана.

В макферсоновских «Поэмах Оссиана» читателей привлекал общий сентиментально-меланхолический колорит, картины мрачной, угрюмой природы — описание темной ночи, тумана, ветра, бурного моря, скорбные повествования о гибели в битвах могучих героев, которых оплакивают светловолосые красавицы и барды былых времен. Суровое северное море, вечно беспокойное, омывающее одинокий остров и овеванную легендами пещеру на нем, настроения человека, рожденные созерцанием этой безбрежной и унылой водной равнины, далеко на горизонте сливающейся с таким же бескрайним, сумрачным небом, запечатлены с удивительной яркостью в музыке увертюры Мендельсона.

...Волна набегают за волной и плещет, и бьется о скалы (главная партия):

6.



Ни на мгновение не прекращается развитие музыки, она течет непрерывным потоком, рождая, как волны, все новые краткие мелодии-мотивы:

7.

7

Гоб.
Фог.

АЛТЫ
ВИАЛОЧ.

sf *f*

3

Вот возникает привольная, певучая мелодия в излюбленном Мендельсоном звучании фаготов и виолончелей (побочная партия) — будто освещенные солнцем, величаво и плавно вздымаются валы:

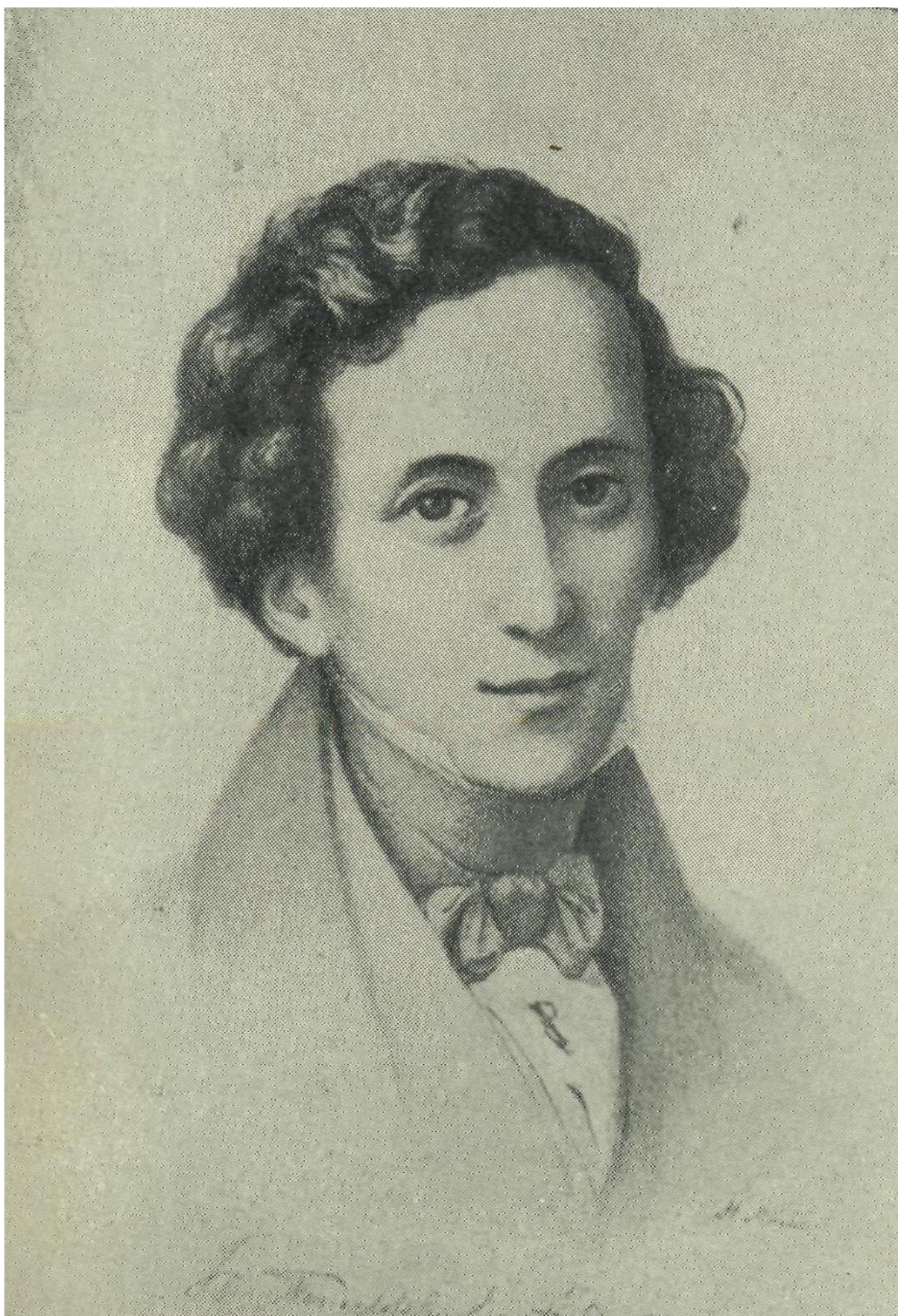
8.

8

sempre pp

cantabile mf

f



Но недолго покой на море — неожиданно налетает ветер, дробя волну, высоко взметая пену и брызги. Стремительная заключительная партия насыщена волнением.

Как прилив и отлив, сменяют друг друга бурные и спокойные эпизоды. Разработка возвращает первоначальное настроение увертюры. Вновь мерно плещут волны. Но постепенно в неумолчном ропоте моря рождаются иные звуки, словно слышатся отголоски героических легенд. В переключках духовых инструментов звучат воинственные призывы, их сменяет просветленная лирическая мелодия скрипок и жалобный напев флейты. Вот издалека доносится мощная поступь приближающегося войска, и кажется, что уже не волны моря, а грозная битва, буря гнева гремит и бушует, сметая все на своем пути.

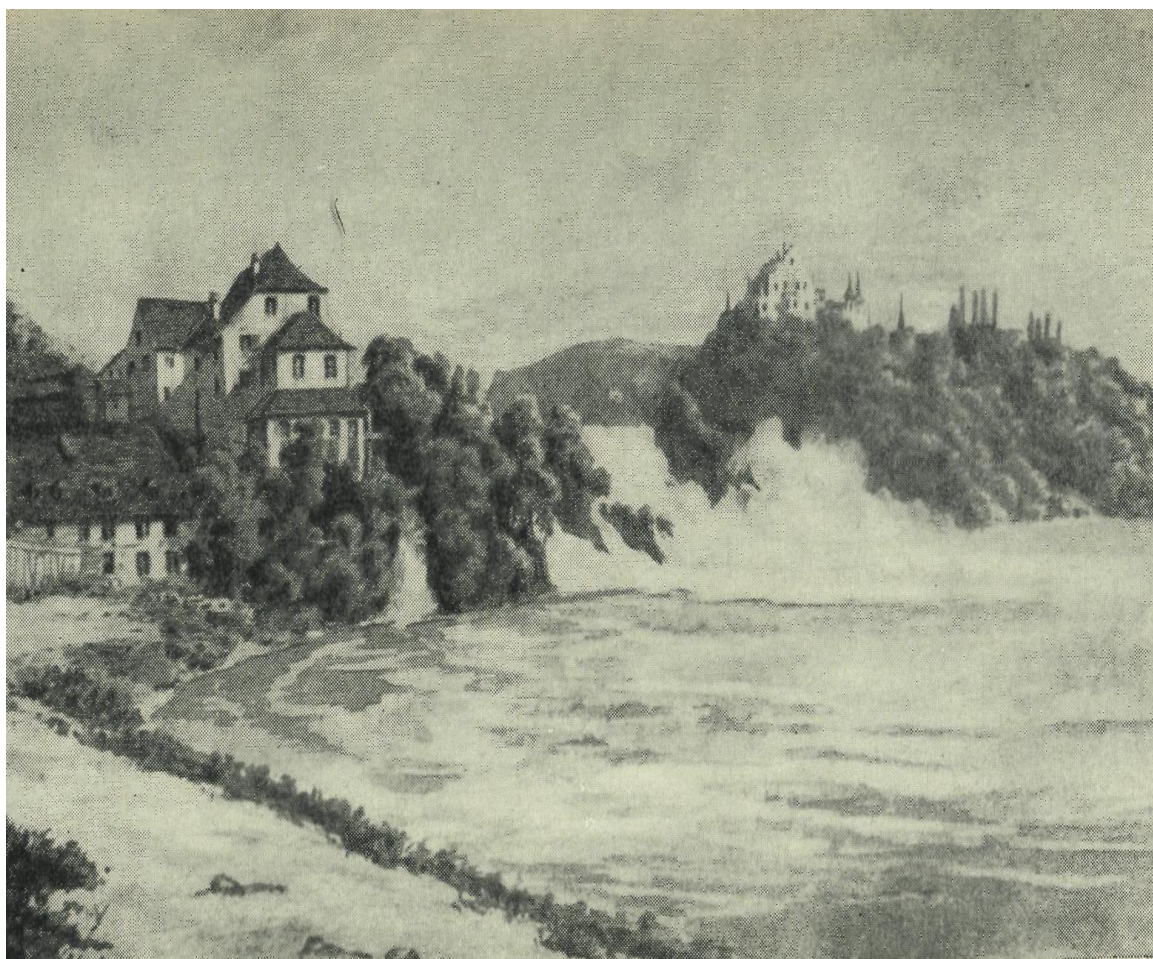
Вспоминаются звучные строфы Оссиана: «Теперь я вижу вождей в гордости их минувших дел. Их души воспламенены воспоминанием о битвах старины и деяниях былых времен. Их глаза, как пламя; их взгляд ищет врагов страны; их могучие руки сжимают свои мечи; их тело, одетое в сталь, сверкает молниями. Они спускаются, как потоки с гор...»

Но героическое видение внезапно рассеивается и снова мерно катятся волны, плещет прибой. Незаметно начинается реприза. В ней особенно нежно, пленительно, как далекая светлая мечта, звучит у кларнетов мелодия побочной партии. Тем резче контраст с кодой: в ней господствуют бурные эмоциональные состояния, созерцательность и покой сменяются волевыми порывами. В конце вновь наступает успокоение, и тихий напев волн завершает повествование.

* * *

Увертюра «Морская тишь и счастливое плавание» написана раньше «Фингаловой пещеры», но издана как «Третья концертная увертюра» (соч. 27). Мендельсон работал над ней летом 1828 года в том же доме на окраине Берлина, где создавался «Сон в летнюю ночь». Первое исполнение также состоялось в домашней обстановке; оркестром дирижировал сам композитор.

В открытом концерте увертюра прозвучала в Берлине 1 декабря 1832 года под управлением автора. В феврале — апреле 1834 года она была значительно переработана и через год издана вместе с двумя предыдущими увертюрами. В новой редакции «Морская тишь» была сыграна 4 октября 1835 года на первом концерте, в котором Мендельсон выступил в качестве «музикдиректора» (руководителя и дирижера) знаменитого лейпцигского оркестра Гевандхауз.



Рейнский водопад (акварель Мендельсона)

Вероятно, толчком для создания увертюры послужили впечатления от Балтийского моря. Летом 1824 года 15-летний Феликс жил на курорте Доберан близ Ростока, где сочинил свою первую «Увертюру для духового оркестра». Вот как он описывал поразившее его воображение море: «Иногда оно спокойно, как зеркало, без волн, прибоя или шума... Иногда оно такое бурное и ужасное, что я не осмеливаюсь войти в него».

Программой увертюры «Морская тишь и счастливое плавание» стали два самостоятельных, но дополняющих друг друга стихотворения Гёте, в свое время вдохновившие Бетховена (хор, соч. 112) и Шуберта (песня «Морская тишь», соч. 3, №2). Первоначально увертюра Мендельсона именовалась «оркестровой пьесой по двум стихотворениям Гёте»:

Морская тишь

*Штиль глубокий над водою,
Неподвижно море спит,
И с заботой мрачный кормщик
Гладь незыблемую зрит.
Ниоткуда ни движенья!
Ужас мертвой тишины!
На безмерном протяженьи
Ни единой нет волны.*

Счастливое плавание

*Туман разорвался,
Лазурь прояснилась,
И робкие пути
Срывает Эол.
Вот ветром пахнуло,
Задвигался кормщик,
Скорее! Скорее!
Волна расступилась,
И близятся дали;
Смотрите — земля!*

Мендельсон не следовал строго поэтической программе. Он стремился нарисовать не «ужас мертвой тишины» и тревогу кормщика, бессильного в штиль вести корабль, а впечатление от торжественной глади «спокойного, как зеркало», моря. Обе картины увертюры — «Морская тишь» (развернутое Adagio) и «Счастливое плавание» (сонатное Allegro) — проникнуты единым светлым, радостным чувством, которое рождается при виде созерцания безмятежного моря, бережно несущего на своих волнах корабль в тихую гавань.

...Торжественная тишина царит на море; душу охватывает возвышенное, благоговейное чувство. Слышны строгие хоральные звучания; словно орган, гудят басы оркестра. Переходящая от инструмента к инструменту короткая попевка создает впечатление лениво перекатывающихся волн на бескрайней глади спокойного моря:

9 а.



9 б.



Но вот повеял легкий утренний ветерок. Его первые порывы вызывают радостную суматоху на корабле. Ветер надувает паруса, и корабль стремительно летит по волнам; далеко разносятся веселые клики, обрывки песен...

Быстрые пассажи, поднимающиеся из глубины и расплескивающиеся по всему оркестру, длительное нарастание звучности создают ощущение напряженного ожидания. Наконец, вступает главная тема:

10. **Molto Allegro vivace**

Вначале она возникает совсем тихо, у деревянных духовых инструментов, которым противопоставлены лишь отдельные громогласные возгласы струнных; и только после нового большого нарастания тема звучит в полный голос, у всего оркестра.

Близка по характеру к главной связующая партия, появляющаяся на столь же стремительно плещущем фоне — словно сверкающие волны, которые рассекает корабль. Рисуются различные оттенки единого настроения, охватывающего человека, когда корабль быстро несется по озаренному солнцем морю:

11.



Более спокойным, но столь же светлым и радостным чувством пронизана побочная тема, звучащая в теплом тембре виолончелей, — плавная, певучая, очень характерная для Мендельсона:

12.



Отзвучала благодарственная песнь, отгремели приветственные фанфары (заключительная партия). Начинается разработка, мелькают обрывки прежних тем. Постепенно колорит темнеет, тени сгущаются. Всплывают воспоминания о штормах и скалах, о которые в бешеном водовороте разбиваются волны, и светлый напев сменяется тревожными и горестными восклицаниями.

Но это — лишь печальные воспоминания. Настоящее же светло и безоблачно. Незаметно наступает реприза: солирующий кларнет словно издалека запекает певучую побочную тему, за ней следуют жизнерадостные главная и связующая, все громче звучат ликующие голоса.

Счастлиное плавание приближается к концу, уже виден желанный берег. Пушечные залпы приветствуют прибытие корабля, звонко поют трубы, их торжественно поддерживает весь оркестр:

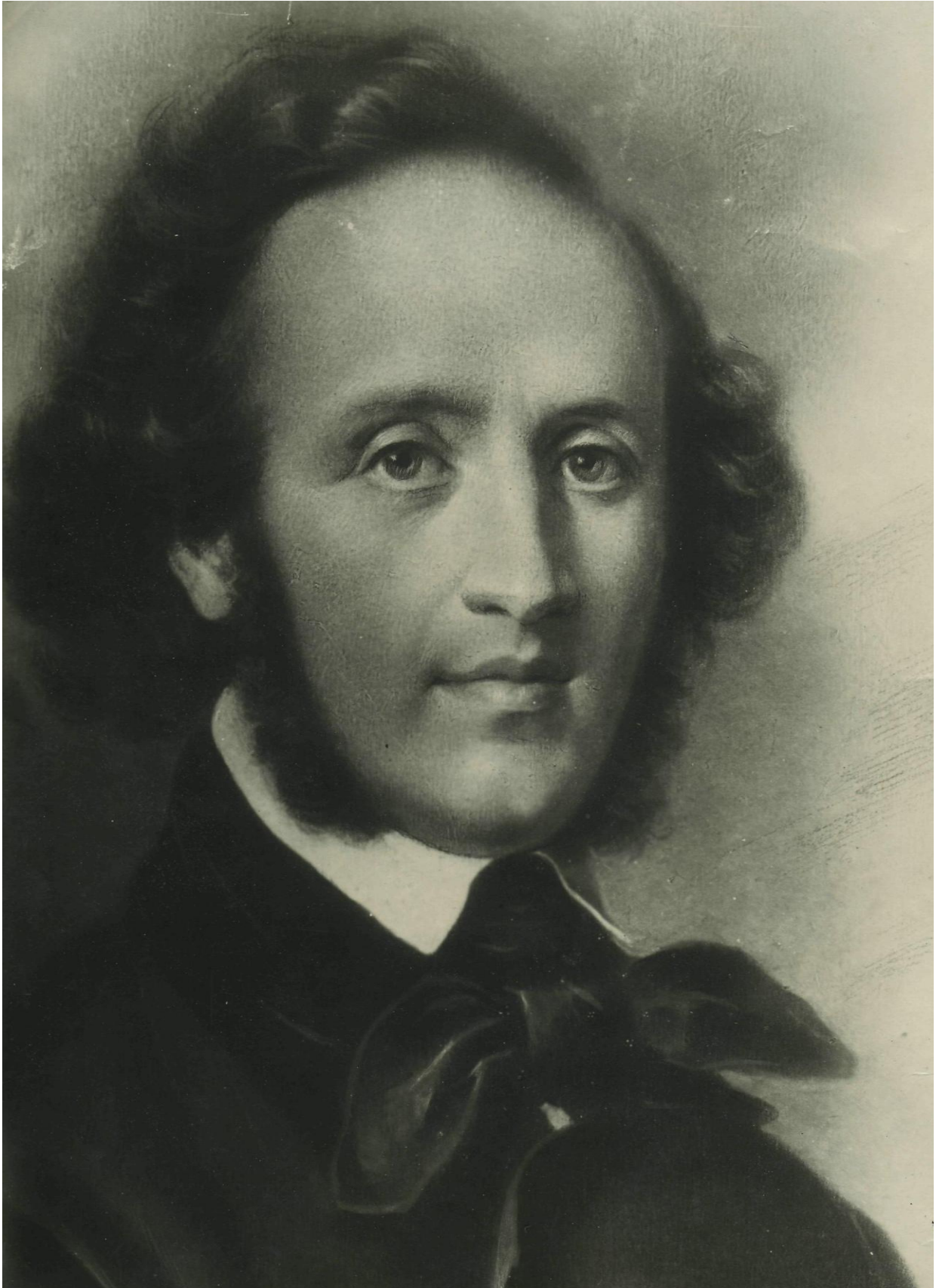
13.



Завершает увертюру краткий миг сосредоточенной, тихой благодарности, напоминающий по настроению первые такты вступления.

* * *

История возникновения увертюры «Сказка о прекрасной Мелузине» (соч. 32) своеобразна. Толчком для ее создания послужила опера «Мелузина» популярного в свое время немецкого композитора Конрадина Крейцера, поставленная в Берлине 27 февраля 1833 года. Мендельсон слышал эту оперу, она ему не понравилась; но народная сказка, легшая в ее основу, увлекла композитора, и он решил написать концертную увертюру на тот же сюжет. Мендельсон работал над ней в течение 1833 года в Берлине и Дюссельдорфе, где и закончил 14 ноября. 7 апреля следующего года «Прекрасная Мелузина» впервые была исполнена в Лондоне под управлением Игнаца Мошелеса, которого называли королем пианистов. Десять лет назад он впервые познакомился с 15-летним Мендельсоном, который уже тогда казался ему зрелым художником, мастером, наделенным гениальностью; Мошелес дал ему несколько уроков игры на фортепиано.



«Прекрасная Мелузина» особого успеха не имела. Позднее Шуман писал, что среди любителей музыки партия приверженцев «Сна в летнюю ночь» — сильнейшая, партия «фингальцев» — не самая слабая (особенно среди прекрасного пола), а партия «мелузинистов» — самая малочисленная. Сам же Мендельсон очень любил эту увертюру, считал ее одним из лучших, наиболее искренних своих произведений — и, вероятно, именно поэтому особенно тщательно и настойчиво переделывал ее; готовя увертюру к исполнению в Лейпциге, он создал новый вариант и просил друзей уничтожить первоначальный. В окончательной форме «Прекрасная Мелузина» впервые прозвучала в Лейпциге, в зале Гевандхауз, 23 ноября 1835 года под управлением Мюллера, а через десять дней ею там же дирижировал сам композитор. Партитура издана в октябре 1836 года в Лейпциге.

Название увертюры, первое исполнение которой было намечено в Лондоне, долго смущало Мендельсона: «...имя Мелузина в Англии непонятно; я полагал, что сходная сказка должна быть и в Англии, и тогда из этой сказки надо взять имя, — ибо такие прелестные рыбки есть повсюду... Но, конечно, это имя должно звучать так же красиво, как наше, а не Бесс, или Белл, или что-нибудь в этом роде». Мендельсон думал о различных поясняющих названиях, вроде «Немецкая русалка», «Прекрасная русалка», «Сказка о прекрасной русалке» и т. п. В программе первого концерта увертюра именовалась «Мелузина, или Русалка и рыцарь».

...Однажды бедный рыцарь Раймондин из знатного рода Пуатье встретил в лесу у источника трех девушек. Ослепленный красотой младшей из них — прекрасной Мелузины, он поклялся ей в вечной верности. Но Мелузина потребовала от него иной клятвы: он никогда не должен пытаться узнать о ее происхождении, а в определенные дни недели (в субботу) — стремиться увидеть ее или вывести, что она делает. Брак с Мелузиной принес Раймондину несметные богатства, земли, славу и почет окружающих. Но Раймондин сам погубил свое счастье. Поддавшись наветам завистливого брата, он усомнился в верности жены и нарушил клятву. И что же он увидел? У прекрасной Мелузины

было змеиное туловище, и она плавала в воде. Вскоре до Раймондина дошла весть о гибели одного из сыновей, и он в гневе жестоко упрекнул Мелузину, виня во всем ее змеиный род. Мелузина в отчаянии покинула замок и предрекла несчастья Раймондину и всему роду Пуатье. Так раскрылась тайна прекрасной Мелузины: она была русалкой, дочерью феи и албанского короля. Однажды ее отец нарушил клятву, данную матери, и Мелузина отомстила отцу. За это ее постигла кара: каждую субботу она была обречена превращаться в полуженщину-полузмею (по другим вариантам, у нее вырастал рыбий хвост); ее счастье на земле могло длиться лишь до тех пор, пока ее возлюбленный верен клятве. Таинственно исчезнув после измены Раймондина, Мелузина являлась на башнях замка темными ночами, в траурных одеждах, испуская громкие крики, как вестница горя и бед: ее возвращение предрекало смерть одному из рода Пуатье.

Эта сказка — французского происхождения (первоначально имя героини означало «Мать Лузиньяна»). В конце XV века история прекрасной Мелузины была переведена на немецкий язык и стала одной из популярнейших «народных книг», наряду с историей доктора Фауста, продавшего душу дьяволу, или неуязвимого Зигфрида³. Известно не менее трех немецких опер на сюжет «Мелузины», а также цикл прелестных иллюстраций Морица Швиндта, друга Шуберта. Образ Мелузины сближался в Германии с излюбленными в немецком фольклоре образами русалок, наделенных роковой судьбой, — Ундиной, Лорелеей; мечтая о любви человека, они сталкиваются с его неверностью и приносят ему смерть. Подобные образы нередко вдохновляли немецких поэтов и композиторов на создание стихотворений, пьес, романсов, опер; сам Мендельсон в конце жизни задумал оперу «Лорелея», но успел написать лишь три эпизода. А водная стихия, где вольно плещется Мелузина со своими сестрами до встречи с людьми и где она исчезает после свершившейся драмы, ассоциировалась с Рейном — «отцом Рейном» народного творчества, сим-

³ Она была известна и в России: в 1677 году появилась «История благоприятна о благородной и прекрасной Мелузине, с польского на словенский на Москве преведесея преводником Иваном Руданским в лето 7185»

волом родной земли.

...Мерно струится водный поток, с тихим плеском набегают волны на берег; слышится безмятежное пение русалок. От инструмента к инструменту переходит плавная, убаюкивающая мелодия. Ее многократное повторение создает ощущение покоя, умиротворенности (главная партия):

14.



Внезапно картина резко меняется, словно тучи закрыли солнце. Покой нарушен, душевному смятению, буре страстей вторит разбушевавшаяся, грозная водная стихия (связующая партия):

15.



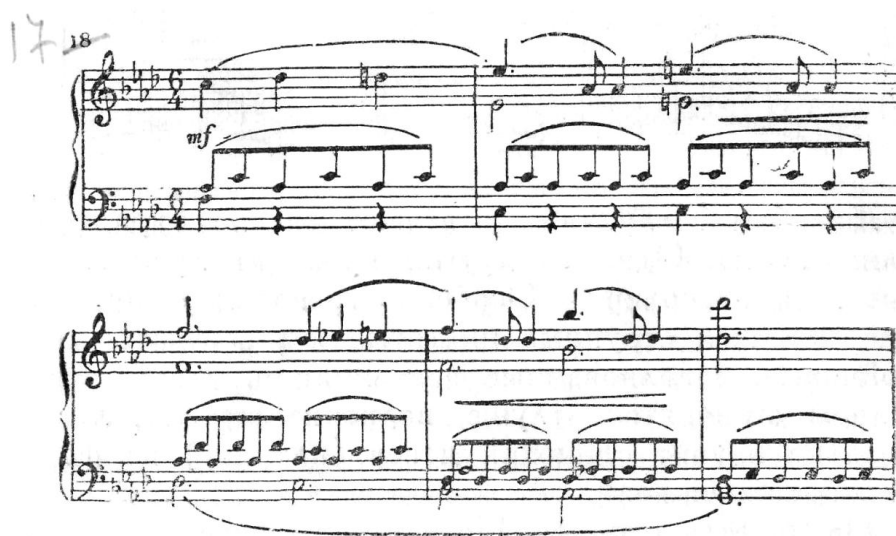
Гневно плещет Рейн, высоко вздымаются волны и с шумом обрушиваются на берег. В грохоте валов слышно пение русалок, их голоса звучат теперь печально, тревожно-предостерегающе:

16.



Одна за другой возникают новые темы, но ни на мгновение не утихает тревога. Вот из бурных всплесков волн рождается страстная, распевная мелодия, ее поют скрипки. Она звучит как горячее признание, настойчивая мольба (побочная партия):

17.



Но страстный напев вновь сметается грохотом волн (заключительная партия – вариант связующей).

Неожиданно все смолкает. Снова спокойно плещет Рейн и беззаботно резвятся русалки. Этой мирной картиной начинается разработка. Однако прежний покой вернуть невозможно — русалка Мелузина уже познала мир человеческих страстей. И в спокойные всплески волн вплетается ее полная тоски мелодия (проникновенное соло гобоя):

18.

Гобой



Жалобам Мелузины отвечают гневно бурлящие волны Рейна. Одна за другой проходят драматические темы экспозиции. Особенно тревожна побочная: в перекличках струнных инструментов слышатся настойчивые, взволнованные восклицания. Постепенно жалобы становятся глуше, волнение стихает, лишь на фоне успокоившихся волн печально звучит одинокий напев кларнета.

Начинается реприза. Но в мерном течении Рейна нет прежнего покоя. Картина природы вскоре сменяется страстным любовным признанием. Драматическое напряжение растет и завершается грохотом бури.

...Катастрофа свершилась. Горестные стоны, подхваченные эхом, отголоски лирической темы затихли вдали. Вновь в природе царят мир и покой, мерно струит воды Рейн, в нем плещутся чуждые людских страстей русалки. Таков просветленный эпилог взволнованного, драматического повествования.

* * *

Увертюра «Рюи Блаз» (соч. 95) не является концертной — она написана к драме Гюго. Однако, как свидетельствует история ее создания, связь музыки Мендельсона с пьесой — чисто внешняя, условная. По существу, именно эта увертюра, возникшая в качестве составной части сценического представления, наиболее свободна от литературных прообразов.

В отличие от «Прекрасной Мелузины», «Рюи Блаз» не пользовался любовью композитора. Историю возникновения увертюры он излагает в иронической манере в письме к матери из Лейпцига от 18 марта 1839 года: «Ты хочешь знать, как обстояло дело с увертюрой к «Рюи Блазу»?—довольно забавно. Шесть или восемь недель тому назад ко мне обратились с просьбой написать для спектакля Театрального пенсионного фонда (очень почтенного и добродетельного учреждения, которое хотело в свой бенефис поставить «Рюи Блаз») увертюру и романс к этой пьесе, так как они надеялись на лучший сбор, если мое имя будет стоять на афише. Я прочел пьесу, которая столь от-

вратительна и недостойна, что трудно себе представить, и сказал, что для увертюры у меня нет времени, и сочинил им романс.— В понедельник (неделю назад) должен был состояться спектакль; в предшествующий вторник [5 марта] пришли эти люди, весьма благодарили меня за романс и выразили сожаление, что я не написал увертюры; но они сами очень хорошо понимают, что для такого произведения необходимо время, и в будущем году, если понадобится, они предупредят меня заранее. Это уязвило меня — я обдумал вечером всю вещь, начал партитуру,— в среду целое утро у меня была репетиция концерта — в четверг концерт,— но, несмотря на это, в пятницу утром [8 марта] увертюра находилась у переписчика, в понедельник трижды репетировалась в концертном зале, затем один раз в театре и вечером [11 марта] была исполнена перед этой мерзкой пьесой и позабавила меня так, как ни одна из моих вещей. 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».

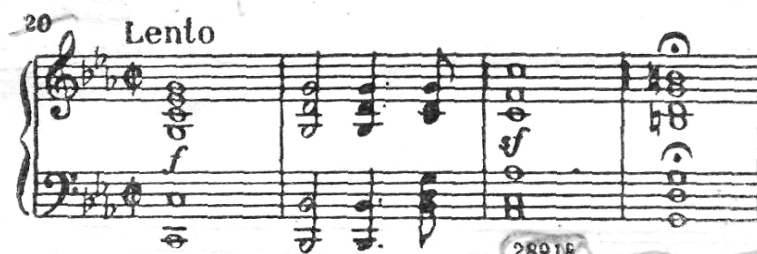
И действительно, в программе концерта, в котором первый раз (вне сцены) исполнялась увертюра к «Рюи Блазу», название пьесы Гюго оказалось снятым (это был знаменитый концерт в зале Гевандхауз в Лейпциге 21 марта 1839 года, когда под управлением Мендельсона впервые — через 11 лет после написания — прозвучала найденная Шуманом последняя симфония Шуберта). Новое произведение Мендельсона теперь именовалось так: «Увертюра (сочиненная для Театрального пенсионного фонда)». Понятно, что такое название не могло закрепиться. И, вопреки желанию композитора, за увертюрой сохранилось наименование «Рюи Блаз»; так она и была издана уже после смерти Мендельсона в ноябре 1851 года в Лейпциге.

В музыкальном содержании увертюры мало общего со столь несимпатичной композитору пьесой Гюго. Название «Рюи Блаз» напоминает не о непосредственном отражении образов и перипетий драмы, а скорее об общем духе свобододлюбивой романтической драматургии Гюго. В увертюре Мендельсона нет ни портретов основных героев (смелый и пылкий слуга Рюи

Блаз, под чужим именем завоевавший любовь королевы; робкая и нежная королева, томящаяся в мрачном дворце; жестокий феодал дон Саллюстий, задумавший коварную месть), ни трагической развязки пьесы (Рюи Блаз, разоблаченный перед королевой, принимает яд). Но в ней живет дух борьбы и свободолюбия, слышатся отголоски музыки Великой Французской революции (в частности, увертюра Керубини) — музыки, насыщенной ораторским пафосом, приподнятой патетикой, резкими, тревожными сменами настроений. А в светлых эпизодах, где господствует чисто французская беззаботность, легкость и искрящееся веселье, ощущается воздействие французской комической оперы.

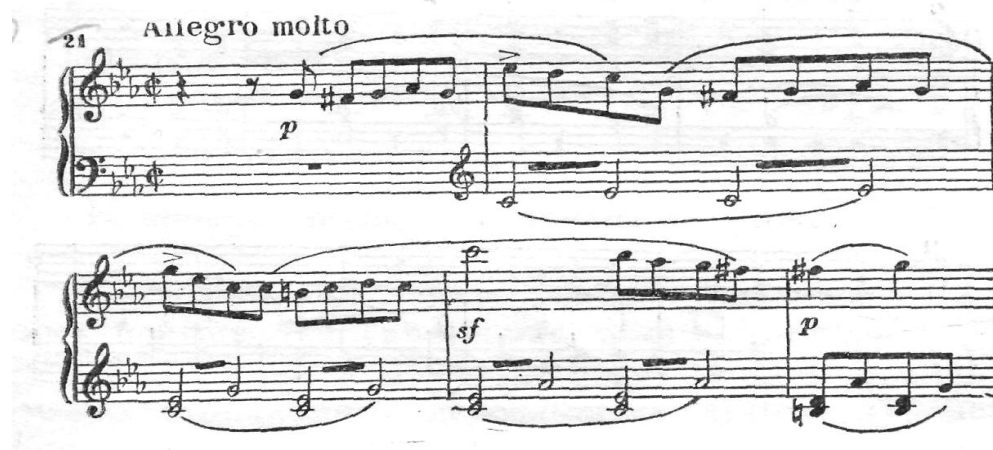
Увертюра открывается медленной, неумолимой, словно застывшей темой рока, звучащей у духовых инструментов:

19.



Дважды робко начинается трепетная тема струнных — и смолкает, никнет, подавленная грозной темой рока. Наконец тема струнных (к ним присоединяются флейты и кларнеты) вырывается на простор и устремляется ввысь. Начинается главная партия сонатного Allegro:

20.

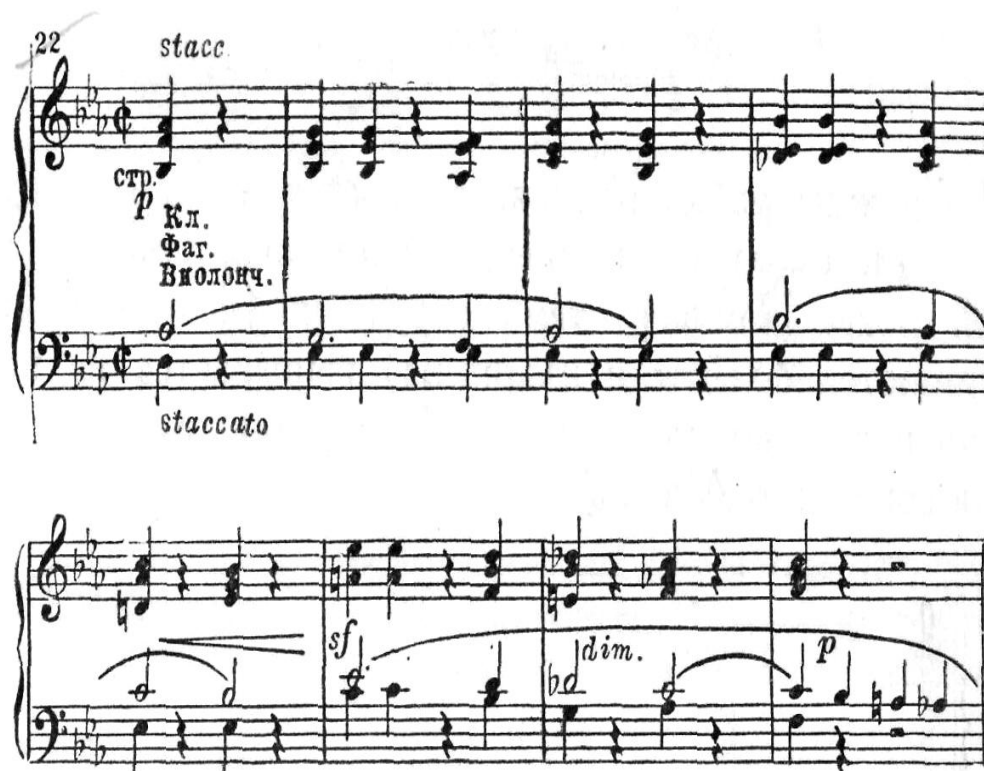


Она вся в движении, в непрерывном развитии; в ней слышатся жалобные и вместе с тем настойчивые, убеждающие «говорящие» интонации. Эта мятущаяся тема, полная волнения и затаенной тревоги, предвосхищает музыкальное воплощение образа мятежного байроновского героя в увертюре Шумана «Манфред», созданной десятилетие спустя.

Воля к борьбе крепнет; звучит новая, решительная тема связующей партии. Напряжение растет, кажется, что победа уже недалеко,— но внезапно возникшая тема рока резко обрывает развитие...

Издалека доносятся отголоски веселого празднества, слышна танцевальная музыка; на этом фоне у виолончелей, фаготов и кларнетов возникает певучая лирическая побочная партия:

21.



Вскоре она исчезает в стремительном вихре танца— рождается изящная и задорная тема заключительной партии; она звучит все громче и уверенней:

22.



И вновь — борьба, упорная, напряженная: начинается разработка. Настойчиво и решительно, в переключках струнных повторяется связующая тема; ей отвечает тревожная главная (ее мелодическая линия дробится между скрипками и деревянными духовыми); мелькает заключительная партия, утратившая здесь свой легкий, танцевальный характер; грустно и устало звучит побочная.

Большое нарастание приводит к кульминации — в мощном звучании всего оркестра, как взрыв отчаяния, рождается тема главной партии (реприза). Ее сменяет бесстрастная тема рока. Но жизнь и радость снова торжествуют: слышатся звуки праздника, и голос любви, и веселый танец...

И все же борьба не кончена. Она возобновляется в коде. Мятельный порыв главной темы нарастает. Напряженная борьба приводит к окончательной победе: в торжественном звучании всего оркестра, венчая развитие увертюры, утверждается праздничная, ликующая заключительная тема.

Пять увертюр — пять различных решений, в каждой свой особый мир образов и настроений. Но все они — и юношески свежий, фантастичный «Сон в летнюю ночь», и поразительно измен-

чивая и многокрасочная «Фингалова пещера», и построенная на воплощении единого радостного чувства «Морская тишь и счастливое плавание», и сочетающая красочность картин природы и драматизм человеческих страстей «Прекрасная Мелузина», и патетически взволнованный «Рюи Блаз» – сохранили на протяжении более полутора столетий неувядаемую свежесть и непосредственность воздействия. Вместе с другими лучшими произведениями Мендельсона увертюры явились выдающимся вкладом немецкого композитора в сокровищницу мирового музыкального искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

Личность и судьба.....	3
Жанр увертюры.....	16
Пять увертюр Мендельсона.....	23

А.К. Кенигсберг

Увертюры Мендельсона

Подготовка к печати Гурова Я.Ю.

Лицензия ЛР №020593 от 07.08.97

Налоговая льгота – Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93, т.2; 95 3005 – учебная литература

Подписано в печать	Формат 60X84/16.
Усл.печ.л. Уч.-изд.л.	Тираж экз. Заказ

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного автором,
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29