

КОНЦЕРТНЫЕ ПРОГРАММНЫЕ УВЕРТЮРЫ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ

О.М. Шушкова

Дальневосточный государственный институт искусств

М.А. Крылова

Инновационный центр развития «Маленький Моцарт»

Аннотация. В статье выявляется специфика жанровой модели концертной программной увертюры XIX века (на примере концертных программных увертюр Ф. Мендельсона). Проведенный анализ подтверждает вывод о концертной программной увертюре как предшественнице жанра симфонической поэмы.

Abstract. The article deals with the specificity of the genre model of the 19th century concert programmatic overtures (using the example of F. Mendelssohn's concert programmatic overtures.). The study carried out in it confirms the observation that the concert programmatic overture precedes the genre of symphonic poem.

Ключевые слова: музыка, концертная программная увертюра, симфоническая поэма, жанровый канон.

Key words: music, concert programmatic overture, symphonic poem, genre canon.

Жанр концертной программной увертюры имел большое значение в развитии симфонизма и программной музыки XIX века. Он является переходным, связующим жанром между оперной увертюрой XVIII века и симфонической поэмой – знаковым жанром эпохи романтизма.

Название жанра – концертная увертюра – указывает на его связь со своим театральным прототипом. Г.В. Крауклис отмечает, что концертная увертюра – «это особая разновидность увертюры, имеющая некоторые черты театрального прототипа. В сонатной форме такой увертюры заметна тенденция к развернутому симфоническому развитию, что в дальнейшем привело к появлению жанра симфонической поэмы» [6, кол. 675].

Историческое развитие увертюры как жанра в XVII–XVIII веках привело к формированию её различных видов, отличающихся формой бытования (особенности внешней структуры жанра) и структурно-семантическим инвариантом (особенности внутренней структуры жанра)³⁶.

³⁶В настоящей работе использован жанровый метод анализа, предложенный М. Арановским [2]. М. Арановский вводит и обосновывает понятия внешней и внутренней структуры жанра. Внешняя структура жанра – «...стороны, которыми жанр соприкасается с

Мы выделяем три основные исторически сложившиеся к началу XIX века формы бытования увертюры (внешняя структура жанра):

- увертюра, созданная как вступление к опере или драматическому спектаклю и исполняемая перед спектаклем в театре;
- увертюра, созданная как вступление к опере или драматическому спектаклю, но отделившаяся от них и бытующая отдельно, как самостоятельное симфоническое произведение;
- концертная увертюра, созданная и бытующая как самостоятельное концертное сочинение.

В содержательном аспекте (внутренняя структура жанра) увертюры можно разделить на программные и непрограммные сочинения, образно и сюжетно связанные с оперой или драматическим спектаклем или нет. Условно выделим следующие типы:

- непрограммная увертюра к опере или драматическому спектаклю, не связанная с конкретным содержанием спектакля, которая могла предшествовать различным оперным спектаклям.
- увертюра к оперному или драматическому спектаклю, образно или тематически связанная с музыкой оперного спектакля; увертюра могла иметь программу (сюжетную или несюжетную).
- концертная увертюра, созданная и бытующая как самостоятельное произведение для концертной сцены, имеющая или не имеющая программу.

Увертюра с содержательными особенностями первого типа сыграла важную роль в формировании классической драматургической модели жанра симфонии. Увертюра второго типа стала прототипом жанра концертной программной увертюры и затем симфонической поэмы.

Таким образом, основной тенденцией развития оперной увертюры в XVII–XVIII веках стала смена внешней структуры жанра: увертюра начинает исполняться отдельно от своего оперного или драматического спектакля. В XVIII веке происходят изменения и во внутренней структуре жанра увертюры: параллельно с увертюрой – праздничным, «нейтральным» в образном плане произведением – появляется увертюра, имеющая скрытую или явную программность (обобщенную или сюжетную), складываются элементы

внешним миром и которые осуществляют их взаимодействие» [2, с. 10]. Внутренняя структура жанра – «...стороны, которые обуславливают его имманентность и обеспечивают его устойчивость во времени» [2, с. 10]. В соответствии с предложенной М. Арановским методологией мы будем рассматривать особенности бытования концертной программной увертюры и ее структурно-семантического инварианта.

монотематизма, новые композиционные структуры, испытывающие влияние немюзыкальных факторов.

К жанру концертной увертюры Ф. Мендельсон обращался на протяжении всей своей жизни: первую он создал в пятнадцатилетнем возрасте, последняя увертюра появилась на свет за три года до смерти. Среди них есть концертные произведения, не имеющие программы: «Увертюра для духового оркестра» (1824) и увертюра *C-dur*, получившая название «Праздничная» или «Увертюра с трубами» (1825). Две увертюры были созданы как вступления к комическим операм: увертюра «Свадьба Камачо» (1825), написанная к юношеской опере о Дон Кихоте, и увертюра «Возвращение с чужбины», которая была написана для водевиля, посвященного серебряной свадьбе родителей Мендельсона. Последняя увертюра композитора была создана для постановки трагедии Ж. Расина «Аталия» [5, с. 4].

Подлинными новаторскими произведениями в области симфонизма XIX века стали четыре концертные программные увертюры: «Сон в летнюю ночь» (1826), «Морская тишь и счастливое плавание» (1828), «Гебриды или Фингалова пещера» (1830–1832), «Сказка о прекрасной Мелузине» (1833).

Появление нового жанра концертной программной увертюры в XIX веке было обусловлено несколькими причинами: повышение роли крупных одночастных произведений в жанровой системе романтизма, обновление композиционно-драматургического мышления, распространение идеи синтеза искусств и, как следствие, программности в музыке.

Поскольку методология анализа жанра концертной программной увертюры отсутствует, мы обращались в качестве исходной методологической позиции к исследованиям, посвященным анализу других жанров, в частности, к методологии анализа жанра симфонической поэмы, предложенной И. Аппалоновой [1]. В своей диссертации автор выводит четыре составляющих жанрового канона симфонической поэмы:

- содержательный канон;
- драматургический канон;
- композиционный канон;
- метод монотематизма и лейтмотивная техника.

Сравним с этих позиций жанровые особенности концертной программной увертюры (Ф. Мендельсон) и симфонической поэмы (Ф. Лист).

Содержательный канон симфонической поэмы ассимилирует ряд сквозных для искусства тем, среди которых: общие проблемы бытия, вечные образы культуры, конкретные исторические события, судьбы реальных

исторических персонажей, сюжеты из античной мифологии. Основными внемузыкальными прототипами симфонической поэмы являются произведения литературы (стихотворение, драма, трагедия, предания, легенды, сказки) и живописи [1, с. 13].

Основными внемузыкальными прототипами концертных программных увертюр Ф. Мендельсона так же являются литературные произведения, сказки, предания и легенды, картины природы. Композитор обращается к излюбленным сюжетам романтической эпохи, сказочной сфере комедии В. Шекспира («Сон в летнюю ночь»), народной сказке («Сказка о прекрасной Мелузине»), картинам моря и кельтской мифологии («Гебриды или Фингалова пещера»), двум стихотворениям И. Гёте («Морская тишь и счастливое плавание»).

Основу драматургического канона симфонической поэмы (в частности, у Листа) составляют:

- триада эпос – лирика – драма;
- доминирующая роль парной или многоэлементной драматургии в сочетании с принципом полуволны;
- направленность драматургического развития к заключительному апофеозу;
- жанровая трансформация лирического образа (у Листа, как правило, представленного ноктюрном) в героический (марш, гимн-апофеоз) [1, с. 15].

Драматургический канон концертной программной увертюры имеет много общего с драматургическим каноном симфонической поэмы.

Увертюра «Сон в летнюю ночь» построена по принципу многоэлементной драматургии, основанной на смене типов выразительности и психологических состояний, воплощенных в различные моменты времени. Выбор такого типа драматургии обусловлен, очевидно, жанром комедии, наличием в ней множества ярких персонажей и образов. В данной увертюре это: состояние сна, образ эльфов во главе с королем Обероном, комический образ крестьян, картина таинственного леса, образ влюбленных и их страданий. Драматургическое развитие увертюры направлено к заключительному «лирическому» апофеозу – трансформированной «теме Оберона».

Программный замысел увертюры «Гебриды или Фингалова пещера» обусловил формирование двухэлементной драматургии. Различные драматургические элементы разведены в крупных разделах формы – образ природы в экспозиции и героико-мифологический образ в разработке. Причем развитие образной сферы природы строится по принципу «самодвижения». Изменяющаяся картина морской стихии (от мягких, спокойных волн в главной и побочной темах

до грозных, бушующих валов в разработке) создается композитором благодаря непрерывающемуся развитию единой мелодической основы.

Особенности развития сюжета сказки (лирическая завязка и трагический финал) обусловили использование Ф. Мендельсоном в увертюре «Сказка о прекрасной Мелузине» балладной драматургии. Ее главная черта – особая форма сквозного развития изначального образного конфликта, приводящего к генеральной кульминации трагического начала. В качестве основы парной драматургии выступает несколько взаимосвязанных антитез: «реальное – фантастическое», «жизнь – смерть», «добро – зло».

Увертюра «Морская тишь и счастливое плавание» построена по принципу монодраматургии, функциональной основой которой является «самодвижение» одного ведущего образа (в данном случае – образ моря). Сущность «самодвижения» заключается в принципе развития одной музыкальной идеи, без непосредственного влияния на этот процесс других противопоставляемых ей идей [3, с. 62]. Развитие ведущей идеи по принципу «полуволны» приводит к финальному апофеозу увертюры, усиленному жанровой трансформацией лирической побочной темы в героический гимн-апофеоз в коде, что впоследствии будет характерно для симфонических поэм Листа («Тассо», «Прелюды», «Прометей»).

Отметим, что развитие драматургических линий во всех увертюрах направлено к финальному апофеозу.

Для композиционного канона симфонической поэмы, по мнению И. Аппалоновой обязательно «наличие свободной смешанной, полифункциональной формы, возникающей на основе постоянного или подвижного совмещения функций; синтез – в разных комбинациях – принципов сонатной, циклической, вариационной, рондальной, контрастно-составной и других структур; применение методов моно- и лейттематизма, обуславливающих целостность формы» [1, с. 19].

В композиционном плане во всех концертных программных увертюрах Ф. Мендельсона прослеживается принцип полиморфности структуры, обусловленный воздействием программности.

Увертюра «Сон в летнюю ночь» написана в сонатной форме (три раздела: экспозиция, разработка, реприза, наличие сонатной рифмы). Тема связующей партии одновременно выполняет роль рефрена, что свидетельствует о проникновении в сонатную форму принципа рондальности. Вместе с тем, повторения темы вступления и темы связующей партии создают зеркальность.

Это позволяет говорить о взаимодействии различных формообразующих принципов в этой увертюре.

В увертюре «Морская тишь и счастливое плавание» два раздела: вступительное *Adagio* и собственно сонатная форма (соответственно двум стихотворениям Гете, ставшим программой увертюры). Музыкальный материал этих разделов выражает настроение, эмоции, стихотворные прообразы (оркестровая партия насыщена звукоизобразительностью). Содержание второго стихотворения обусловило перестановку в репризе сонатной формы главной и побочной партий и наличие фанфарной коды. Как и в увертюре «Сон в летнюю ночь», в «Сказке о прекрасной Мелузине» композитор использует зеркальную репризу, которая, по мнению Е. Романовой, уравнивает форму и одновременно вносит дополнительную интригу [8, с. 27].

Сонатная форма в увертюре «Гебриды или Фингалова пещера» имеет свои особенности. Композитор предлагает драматургическое решение, отличное от традиций классической сонатной формы. Для него не важен контраст (конфликт, сопоставление) главной и побочной тем. В основе увертюры лежит волновая драматургия, предполагающая три важных момента времени: начало – кульминация – зона спада. Кульминации в трех разделах формы – в экспозиции, разработке и репризе – образуют сложную волну драматургического развития. При этом каждая новая волна «выше» предыдущей. В экспозиции наблюдаем рост напряжения от главной партии к заключительной. Прорыв в побочной партии не сменяется «спадом», а закрепляется в заключительной партии. Развитие в разработке приводит к кульминации в её конце, самое сильное нарастание представлено в репризе в зоне «прорыва», усиленное появлением главной темы. Таким образом, все драматургическое развитие увертюры направленно к финальному апофеозу.

В увертюре «Сказка о прекрасной Мелузине» принцип сонатности сочетается с зеркальностью и рондальностью. Зеркальность проявляется в использовании зеркальной репризы (меняются местами побочная и главная партии, начало коды с темы вступления). Формообразующая роль зеркальности, по мнению С. Гончаренко, состоит в особенной функции ее переменности. Зеркальная реприза создает новые отношения возвращающихся разделов музыкального произведения, которые соединяются с прогнозированием событий музыкальной формы. Отсюда следует, что обратимость всегда связана с устремленным вперед поступательным движением [4, с. 100].

Рондальность в увертюре образуется за счет неоднократного появления темы вступления. «Тема Рейна» берет на себя функции рефрена, появляясь в начале экспозиции, разработки, репризы и коды.

Необычную трактовку формы увертюры «Сказка о прекрасной Мелузине» дает Е. Романова. Она трактует форму как «сосуществование двух сонатных форм в сложном модуляционном процессе» [8, с. 28], объясняя такую трактовку ролью темы вступления как основной темы произведения: «Первым этапом в этом процессе становится наступление репризы, где происходит вытеснение главной темы, и одна сонатная форма «модулирует» в другую. Вторым и последним этапом служит кода, где вытесняется и побочная тема» [8, с. 28].

Четвертой составляющей жанрового канона симфонической поэмы, в соответствии с методикой А. Аппалоновой, является принцип монотематизма и/или лейтмотивная техника.

На основе принципа монотематизма и лейтмотивной техники построены и концертные увертюры Ф. Мендельсона.

В увертюре «Сон в летнюю ночь» можно выделить два лейтмотива – «тему сна» и «тему Оберона». Причиной восприятия этих тем как лейтмотивов является их яркая образность и неоднократное повторение.

Увертюра «Гебриды или Фингалова пещера», как отмечает А. Кенигсберг, «почти целиком построена на развитии одного мотива» [5, с. 36]. Такой прием обусловлен желанием композитора передать в музыке природу вечно изменчивой водной стихии. На протяжении всего тематического развития увертюры сохраняется связь с интонационно-мелодическим «ядром», экспонируемым в первых тактах увертюры (начальный мотив главной партии). Принцип монотематизма реализуется Ф. Мендельсоном с большой изобретательностью в ладогармонической и оркестровой области. Основной мелодический мотив то составляет основу протяжной мелодии (тема побочной партии), то дробится и укорачивается, приобретая активность.

Принцип монотематизма ярко проявился в увертюре «Морская тишь и счастливое плавание». Увертюра построена на одной теме: впервые она появляется в медленном вступлении; стремительный ее вариант лежит в основе главной темы, смена ее ритмического рисунка происходит в теме связующей партии. Кантиленный вариант темы стал основой побочной темы, а торжественно-ликующий – заключительной. В разработке тема приобретает жалобный характер и фанфарный – в коде.

В увертюре «Сказка о прекрасной Мелузине» Ф. Мендельсон использует сочетание двух принципов тематического развития – лейтмотивную технику и монотематизм. Принцип монотематизма проявился частично – тема вступления содержит интонационное зерно всех тем увертюры. Один из элементов «темы Рейна» появляется в теме главной партии – как нисходящие и восходящие гармонические фигурации в ритмическом увеличении (четверти вместо восьмых). Тема побочной партии связана с темой вступления, благодаря использованию восходящих хроматических ходов и мягких, «галантных» окончаний. Лейтмотивная техника проявилась в неоднократном повторении «темы Рейна» и той драматургической и конструктивной функции, которую эта тема выполняет в увертюре.

Подведем итоги. В творчестве Ф. Мендельсона жанр увертюры представлен в различных его видах: и как вступление к оперному или драматическому спектаклю, как концертное непрограммное сочинение, и как концертное программное сочинение.

Анализ жанрового канона увертюр Ф. Мендельсона позволяет подтвердить вывод об исторической роли концертной программной увертюры в качестве непосредственной предшественницы симфонической поэмы. Жанровая модель концертной программной увертюры во многом предвосхищает черты жанрового канона симфонической поэмы. Таким образом, концертные программные увертюры Ф. Мендельсона мы рассматриваем в качестве предшественниц симфонической поэмы: «жанр концертной программной увертюры подготовил появление программных симфонических поэм и утвердился как самостоятельное явление в музыке для всего XIX и XX веков» [7, с. 82].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аппалонова, И.В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: автореф. дис... канд. искусствоведения (17.00.02) / Аппалонова Ирина Викторовна. – Саратов, 2009. – 28 с.
2. Арановский, М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М.Г. Арановский // Музыкальный современник. – Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 5–44.
3. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. – М.: Музыка, 1977. – 332 с.

4. Гончаренко, С.С. Зеркальная симметрия (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX века) / С.С. Гончаренко. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1993. – 231 с.
5. Кенигсберг, А.К. Увертюры Мендельсона / А.К. Кенигсберг. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 40 с.
6. Крауклис, Г.В. Увертюра / Г.В. Крауклис // Музыкальная энциклопедия. Т.5. / Гл. редактор Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Кол. 674–676.
7. Питина, С.Н. Ф. Мендельсон-Бартольди. Инструментальная музыка / С.Н. Питина // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2. / Под ред. Т.Э. Цытович. – М.: Музыка, 1990. – С. 44–91.
8. Романова, Е.В. Концертные увертюры Ф. Мендельсона как явление романтического программного симфонизма / Е.В. Романова // Musicus (Музыкальный). Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. – 2010. – № 3–4. – С. 22–29.

УДК 781.91

ЖАНРОВЫЕ МИКСТЫ XX ВЕКА

Н.А. Кошелева

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

Аннотация. Искусство XX века представлено множеством авторских исканий в самых различных областях. В музыке XX века очевидной становится тенденция к размыванию жанровых контуров. Индивидуальный подход композиторов к традиционно закрепившимся жанрам - опере, симфонии, балету – приводит к возникновению качественно новых произведений.

Abstract. The art of the 20th century is represented by a multitude of authorial searches in various fields. In the music of the twentieth century, there is an obvious tendency towards the erosion of genre contours. Individual approach of composers to traditionally fixed genres - opera, symphony, ballet - leads to the emergence of qualitatively new works.

Ключевые слова: жанровые, миксты, синтез, искусство, симфония, опера, театр

Key words: genre, mixed, synthesis, art, symphony, opera, theater

В мировой эстетике неоднократно выдвигались концепции, в которых подчеркивалось, что синтез предоставляет новые резервы и дополнительные возможности в создании качественно новых художественных ценностей. Идеи