

Смирнова Наталья Михайловна
профессор кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова,
кандидат искусствоведения, Заслуженный работник высшей школы РФ

ЛЕКЦИЯ
ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ
РАННИХ РОМАНТИКОВ:
Ф. ШУБЕРТ.
Ф. МЕНДЕЛЬСОН-БАРТОЛЬДИ

- **Ранний романтизм**
- **Истоки и влияния**
 - **Ф. Шуберт**
 - **Ф. Мендельсон**

Из материала предыдущей лекции выделим несколько общих положений: «Романтизм складывался как целая культура... Он явился как единый стиль, во всех искусствах и заодно в делах культуры, выйдя из литературы и проникая в каждое из искусств, одно за другим, в исполнительскую практику певцов, актеров, музыкальных виртуозов, в философию, в науку, в прикладные знания»[1, с. 19].

В Австрии и Германии влияние романтизма проявилось в первую очередь в литературе. основополагающую роль сыграли эстетические теории Ф. Шлегеля, йенских¹ и гейдельбергских² романтиков.

На раннюю стадию философии и эстетики романтизма оказали влияние выдающиеся личности прошлых эпох. В частности, многие исследователи выделяют имена Леонардо да Винчи, Данте Алигьери, Вольфганга Амадея Моцарта и другие.

Художественные идеи, разрабатывавшиеся в литературе, впоследствии были подхвачены композиторами. Проникновение принципа историзма в музыкальное искусство связано с обращением

¹ Йенская школа немецкого романтизма – группа деятелей романтического движения, собравшихся в 1796 году в университетском городе Йена. Представители: Август Вильгельм, Фридрих Шлегель, Людвиг Тик, Новалис. Деятельность йенской школы знаменует собой первый этап немецкого романтизма.

² Гейдельбергская школа немецкого романтизма – вторая после йенской школы, группировалась в великом герцогстве Баден вокруг Гейдельбергского университета. Представители: Ахим фон Арним и Клеменс Brentано.

немецких композиторов–романтиков к творчеству великих мастеров прошлого и к традиции немецкой *Lied*. Музыкальное наследие прошедших эпох стало для них творческим импульсом. «Именно общий дух пройденного и пережитого романтики старались разгадать и распознать, отождествляя самих себя с этим духом» [1, с. 63].

Ранний немецкий романтизм начинался под знаком переосмысления исторических, социальных, культурологических проблем. «Вырабатывается совершенно новый, почти не существовавший ранее даже в самых зачатках взгляд на культурное наследие. Впервые создания искусства прошлого стали рассматриваться в некотором историческом, временном – живом, не формально–хронологическом ряду; история стала живой историей, при этом историей развивающейся, не с простой сменой форм, стилей, но с их внутренним переходом» [12, с. 20]. Это было особенно важно в условиях раздробленного немецкого государства, когда национальная культура приобретала статус средства национальной самоидентификации.

Немецкий романтизм проходит в своём развитии разные стадии. На раннем этапе, связанном с именами Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона–Бартольди, К.М. Вебера³, переходном от классицизма к зрелому романтизму, проявляются черты переходные, можно сказать, «пограничные», сравнивая с завершающей стадией классицизма.

Признав право индивидуального и субъективного на самоценную значимость, ранний романтизм постепенно отходит от достигнутой в классицизме обобщённости в подходе к рассматриваемому явлению, уступая место детализации. Романтики нередко настолько полно раскрывают отдельную деталь, что она может составить содержание целого сочинения. Этот процесс происходит неравномерно. Так, если в музыкальном материале второстепенных авторов больше проявляются типовые черты и показываются общезначимые формулы, то наиболее яркие ведущие представители романтического искусства движутся по абсолютно индивидуальным путям.

Начинает формироваться одна из основных черт эстетики романтизма. Двойственность может выражать два полюса – двоемирие и двойничество. Двоемирие отражает общую романтическую антите-

³ Круг композиторов обращавшихся к фортепиано очень широк, включает художников различных рангов, творческие индивидуальности различных масштабов. В Германии и Австрии помимо уже названных, ряд менее выдающихся композиторов – А. Гензельт, С. Геллер, Т. Кирхнер, Г. Зеллинг, Н. Бургмюллер и др.

зу интроспектного и экстропектного начал. Двойничество характеризует частную внутреннюю противоречивость субъекта творчества.

Двойственность как основная константа романтического модуса художественного мышления рождается на пересечении двух устремлений: поляризации контраста и сближения антитез как граней единого целого. В процессе эволюции от раннего этапа романтизма к позднему постепенно происходит смена антитез.

На раннем этапе романтизма, прежде всего, противопоставляются и контрастируют интроспектное и экстропектное начала. Отражается это в выборе тем и сюжетов: «Герой и среда», «Человек и мир его окружающий». В данном случае мы говорим о проявлении двоемирия. Впоследствии зрелый и поздний романтизм концентрирует внимание художников на полярных гранях единой, но раздвоенной сущности. Так, в последующих лекциях мы будем говорить о двойничестве как черте стиля разных композиторов.

В средствах выразительности раннего романтизма обращает на себя внимание достаточно простая и прозрачная фактура, не слишком разнообразная фортепианная регистровка, совокупные качества мелодического и ритмического рисунков, отчётливая педализация, преобладание раздельной артикуляции, разграничение рельефа и фона, функциональная ладогармоническая основа.

Мелодическая линия подчёркивается, нередко дублируется в октаву, терцию или сексту. В отдельных случаях противопоставление рельефа и фона выходит на уровень «единовременного контраста» драматургических единиц, формируются антитезы мобильного и статичного, изменчивого и константного, индивидуального, субъективного и рационального объективного.

Имя Франца Шуберта (1797–1828) занимает особое место в романтическом искусстве. Музыкальное воспитание начиналось в церковном хоре и конвикте (школе подготовки церковных певчих). Здесь до 1816 он занимался контрапунктом и композицией у А. Сальери, здесь же начал сочинять музыку. Не завершив музыкального обучения, Ф. Шуберт три года служил помощником учителя в школе. Однако педагогическое призвание не увлекло молодого человека, и он окончательно посвящает себя музыке. В течение одного года (1815) было написано 144 песни (среди них баллада «Лесной царь» и «Маргарита за прялкой» на слова И. Гёте), 4 оперы, 2 мессы, 2 симфонии, 2 сонаты для фортепиано, квартет и многое другое.

После ссоры с отцом Ф. Шуберт жил у друзей, где создался кружок, объединивший молодых людей общими идеями будущего высокого искусства. Иногда встречи посвящались только музыке, созданной Ф. Шубертом, они так и назывались «шубертиады». Начиная с 1821, появляются первые печатные сборники шубертовских песен, выпущенные на средства почитателей и друзей, однако большинство крупных инструментальных сочинений не привлекали внимания издателей. Парадоксально, но факт! Ф. Шуберт при жизни не услышал в реальном исполнении ни одной из своих симфоний. Состоялся только один концерт из его камерных сочинений.

Неоконченная симфония, завершённая в 1822, впервые прозвучала лишь в 1865! В 1820-е годы он создаёт знаменитый вокальный цикл из 20 песен «Прекрасная мельничиха» на стихи немецкого поэта В. Мюллера. Позднее – цикл песен «Зимний путь». Последние годы жизни композитора пронизаны осознанием беспочвенности юношеских иллюзий, настроениями горечи и разочарования. На памятнике кладбища Вены выгравировано: «Смерть похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды».

Ф. Шуберт – один из основоположников музыкального романтизма, создатель ряда новых жанров: романтической симфонии, фортепианной миниатюры и особенно песни (часто сюжетно объединённых в вокальный цикл). Впервые у Ф. Шуберта песня оказалась способной со всей глубиной раскрыть внутренний мир человека, показать его радости и страдания. В них проявилась ярчайшая черта дарования композитора – богатство и красота мелодий, простота и демократичность высказывания, подчёркивающие тесную связь с традициями австрийской народно-бытовой культуры.

Ф. Шуберт высоко ценил В.А. Моцарта, воспринимая его как недостижимый идеал гармонии мироощущения. В дневнике он писал, что считает австрийского гения образцом для подражания, выделял лирическое восприятие действительности и стремление проникнуть во внутренний мир человека.

Действительно, именно Ф. Шуберт оказался В.А. Моцарту наиболее близким по духу. Можно обнаружить даже совпадение хронологических деталей, общность национальных истоков, трагическая краткость жизни, универсальность творчества.

Лирико-драматическая экспрессия эмоционального переживания, объединяющая двух таких разных художников, отмечалась многими исследователями: «именно Шуберт передал предвосхищённые Мо-

цартом приёмы песенного инструментализма Мендельсону, Брамсу, Григу, Малеру...» [5, с. 81]. Под непосредственным влиянием моцартовской Симфонии *g-moll* KV 550 (№40) Ф. Шуберт написал Симфонию №5 *B-dur* (1816). Отметим близкие черты: ясность и уравновешенность музыкального языка, роль симметрии, повторности, квадратности. В то же время «внутренняя напряженность, диалектика моцартовской гармонии преобразуются ... в идиллический покой и безмятежность» [9, с. 88].

Высоко ценил Ф. Шуберта Р. Шуман, называя его «своим единственным». Отличительные черты стиля он видел в том, что композитор отражает жизнь во всём многообразии оттенков, мгновенно и точно фиксирует разнообразные впечатления. Так, он писал: Шуберт «находит звуки для тончайших чувств и мыслей, даже для происшествий и житейских обстоятельств» [11, с. 51]. Новизна и особое обаяние кроются в его задушевности, внутренней подвижности, остроте реакции. Эти черты, так же как и способность к юмору, шутке, делают творца «Прекрасной мельничихи» «любимцем юности» [11, с. 51].

В интерпретации фортепианной музыки особую роль приобретает ритм дыхания или интонационный ритм, при помощи которого рассчитывается объём фразы, распределяется величина звукового подъёма и спада, ощущаются цезуры и выпуклость интонаций, реализуется «говорящий» характер мелодики и певучесть фразировки. При этом реальное ощущение ритма исполнителя не совпадает со строгими рамками нотно-метрической схемы, так как определяющим является выразительность интонирования. Именно экспрессия может потребовать от исполнителя продуманной, но всё же некоторой деформации размеренной пульсации.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) – один из крупнейших деятелей музыкальной культуры второй четверти XIX века. Просветитель, пианист и органист, дирижёр, скрипач, композитор-новатор. Ф. Мендельсон был одним из выдающихся пианистов своего времени, однако активного стремления сделать карьеру виртуоза он не проявлял. Г. Берлиоз, который был поклонником таланта Ф. Мендельсона, отмечал высокую планку пианистических возможностей, приравнивая его пианизм к таланту композиторского мастерства. Этому в полной мере корреспондирует и мнение И. Гёте: «Твоя игра всегда вызывает во мне, милый Феликс, раздумья о музыке и её истории, в памяти воскресают образы разных эпох. Ты так ярко оживляешь их» [цит. по: 8, с. 72].

Погрузимся ненадолго в историко–биографическую область. Ф. Мендельсон сравнительно рано начал музыкальное обучение. Его первой учительницей стала мать Лея Мендельсон – замечательная пианистка. Дальнейшее фортепианное воспитание было доверено пианисту Л. Бергеру, продолжателю школ Дж. Фильда и М. Клементи, композиторскому мастерству его учил К.Ф. Цельтер.

Обучение происходило на основе барочных сочинений И.С. Баха и Дж. Фрескобальди, клавесинных пьес Ф. Куперена и Д. Скарлатти, классических произведений Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена. В процессе использовались и сочинения современных композиторов Дж. Фильда, М. Клементи, К.М. Вебера.

Первое сочинение написано в возрасте 10 лет. Это Соната в трёх частях для двух фортепиано. В последующих пьесах выбор жанров определён барочно-классическими моделями: это фуги и фантазии, вариации и танцевальные пьесы, сонаты и этюды.

Стиль характеризуется ясностью музыкального языка, гармоничностью, уравновешенностью. В определённой мере это обусловлено чертами личности. Ф. Мендельсон обладал решительным, иногда даже жёстким характером, всегда был непреклонен, отстаивая художественные идеалы.

Одним из первых композитор ввёл в музыку образы причудливой «воздушной» фантастики. Позднее они обретут вторую жизнь, превратившись в сильфов, гномов и блуждающие огоньки у Ф. Листа, Г. Берлиоза, Э. Грига. Однако в отличие от Ф. Листа и Г. Берлиоза Ф. Мендельсона привлекали сюжеты более спокойные, лишённые буйства романтических страстей. Это также обусловлено жизненными обстоятельствами, композитор с детства был всеобщим любимцем и баловнем судьбы. Нужда и разочарования, одиночество и непризнание, преследовавшие многих современных композиторов, практически не затронули Ф. Мендельсона. Натура уравновешенная и серьёзная, он не знал тех мучительных романтических страстей, которые всю жизнь сжигали Г. Берлиоза, Ф. Листа или Р. Вагнера.



Широкое прижизненное признание и материальная обеспеченность избавили его от унижительных отказов, больно ранивших Ф. Шуберта или Ф. Шопена, заставивших упорно бороться за свою любовь К.М. Вебера или Р. Шумана. Личная жизнь Ф. Мендельсона складывалась благополучно, его любовь к Сесиль Жанрено, дочери французского проповедника из Франкфурта, была спокойной и безоблачной, как и последующая семейная жизнь.

Истоки стиля Ф. Мендельсона в наибольшей мере соотносятся с искусством барокко и классицизма. Это, прежде всего, чувство меры, сдержанность в выражении, импровизационная манера изложения и полифоническая техника. Однако подлинная реализация этих качеств прошлого принадлежит всё же искусству романтизма.

Как подтверждающий пример покажем раннее сочинение, практически одно из первых опубликованных шестнадцатилетним композитором в 1825, Каприччио *fis-moll* op. 5. С одной стороны, отметим несомненное влияние баховского Концерта для клавира *d-moll* BWV 1052. Оно проявляется в тематическом изложении начального раздела, а также в двухголосных имитациях средней части, напоминающих инвенции. В то же время в плане гармонии Каприччио *fis-moll* предстаёт настоящей романтической пьесой. Оригинальна и пассажная техника в духе *perpetuum mobile*, как проявление стиля *brilliant*.

Рассматривая с этих позиций фортепианное творчество, вполне объяснимым представляется переосмысление и использование музыкальных канонов прошлого. Мастерскому использованию полифонических приёмов и форм Ф. Мендельсон обязан К.Ф. Цельтеру.

Исследователь Р. Ларри Тодд приводит сохранившиеся рабочие тетради 1819–1821 (Мендельсону 10–12 лет), отмечая достигнутый высокий уровень: ... хорошо освоил цифрованный бас (октябрь 1819), хорал (январь 1820), обратимый контрапункт и канон в двух и трёх голосах (май 1820), двух- и трёхголосные фуги (январь 1821). В свою очередь К.Ф. Цельтер опирался на трактаты И.Ф. Кирнберге-ра «Искусство чистого сочинения музыки»(1779) и Ф.В. Марпурга «Трактат о фуге»(1754) по изучению контрапункта.

Диалог композитора с искусством барокко выразился в насыщении музыкальной ткани полифоническими приёмами развития и как ярчайшее проявление барочной традиции – в сочинении фуг как самостоятельных произведений, а также включении их в более масштабные композиции. Другая тенденция характерна для органного

(включение фуг в органные сонаты ор. 65 №1, №2, №3, №4 и №6) и ораториального творчества (оратории «Павел» и «Илия»).

Поэтому с самых первых опусов Ф. Мендельсона справедливо стали именовать самым «классическим» композитором среди романтиков. Это происходило не только из-за стройности форм, но благородства и уравновешенности мелодического, гармонического и фактурного компонентов, которые не отменяли отличительных выразительных особенностей романтизма: субъективизма и чувственности, открытости и динамизма, камерности и поэтичности.

С истоками стиля предстоит разобраться более тщательно. Начнём с барокко и гениального представителя его поздней стадии. Обращение к творчеству И.С. Баха являло собой своеобразный диалог эпох, где выявлялась возможность «возвращения к духу», к немецким корням. «Для немцев Бах был драгоценным национальным достоянием, и гордость за его гений возрастала в конце XVIII – начале XIX веков вместе с ростом национального самосознания» [7].

Для фортепиано Ф. Мендельсоном написано 11 фуг. Ранние фуги отходят от традиционной барочной техники с насыщенной фактурой, заметно влияние романтических методов развития – свободное голосоведение в интермедиях, октавные дублировки.

Барочные влияния ощутимы в 6 прелюдиях и фугах ор. 35. Знаменитый пианист А. Рубинштейн, исполняя их в исторических концертах, подчёркивал: «Его шесть прелюдий и фуг для фортепиано (особенно первая, *e-moll*) – чудесное произведение, новое веяние в этой старой форме» [11, с. 134–135]. Барочная модель цикла дополнена чертами концертного жанра. Возникают разные варианты соотношений двух пьес. Прелюдия может быть контрастна Фуге как в диптихе *h-moll*. Здесь отметим в Прелюдии элементы причудливой скерцозности, а в Фуге подчеркнём особую мужественность.

Аналогичная образность представлена в Фуге *f-moll*, но одноимённая Прелюдия выявляет контраст диптиха иначе, через мелодическую камерность *inner voice*. В опусе представлены и диптихи не-контрастного типа со сквозной линией развития. Это Прелюдии и Фуги *D-dur* и *As-dur*, отличающиеся мягкими пастельными красками.

Круг полифонических образов генетически связан с «Хорошо темперированным клавиром». Однако есть абсолютно непохожие на баховские, глубоко индивидуальные образные сферы. Так, в Прелю-

дии *B-dur* возвышенная хоральность сочетается с ликованием, а Прелюдия *h-moll* обнаруживает черты фантастического скерцо.

Opus 35 – не единственное обращение Ф. Мендельсона к полифоническому жанру. Обратим внимание на Прелюдию и Фугу *e-moll* WoO 13. Это масштабная пьеса патетического характера. Прелюдия насыщена полифоническими элементами. Тема имеет резко очерченный контур с опорой на трезвучия главных ступеней лада с мелодическим ходом на увеличенную секунду. Противосложение рождается из второго элемента темы – непрерывного движения триолей, которое в той или иной модификации пронизывает всю пьесу. Фуга развивает энергичный образ, заявленный ранее. Тема отличается диссонантностью, выстроена по принципу ядра и развёртывания. Фуга по голосоведению достаточно свободна, отличается масштабностью.

В поздний период композитор разделяет диптих, пишет автономно три фуги и три прелюдии op. 104/a. Фуги все в минорных тональностях: №1 *d-moll*, №2 *d-moll* и №3 *h-moll*. Прелюдии с элементами имитационной полифонии являются концертными пьесами, предвосхищающими появление аналогичных сочинений у С. Рахманинова. В этом ракурсе особенно выделяется Прелюдия №1 *B-dur*, где хоральность парадоксально сочетается с виртуозным блеском октав.

Особое увлечение творчеством Л. Бетховена стало импульсом для самостоятельных поисков в жанре фортепианной сонаты. Уже в ранних композициях композитор находит сферу утончённой, «невесомой» лиричности, которая становится индивидуальной чертой его стиля. В разное время Ф. Мендельсон создаёт Сонату *E-dur* op. 6, «Шотландскую сонату», Фантазию *fis-moll* op. 28, Сонату *g-moll* op. 105, Сонату *B-dur* op. 106.

В обзорной литературе можно обнаружить сведения о набросках ещё нескольких сочинений в сонатном жанре с указанием тональностей *e-moll*, *a-moll*, *f-moll*, однако они недоступны для изучения, так как не опубликованы.

Дополнительно заметим, что позднее композитор не проявлял особого интереса к этому жанру, а при его жизни были изданы только Соната *E-dur* op. 6 и «Шотландская соната».

Здесь также отмечается взаимодействие заявленных выше барочных и классических тенденций. Первые отражаются в использовании полифонических приёмов в формообразовании. Так, фугато проникает не только в экспозицию (главная партия *Adagio* Сонаты *E-dur*), но и в разработку (Соната *B-dur*). Импровизационный стиль барокко

представлен в первой части «Шотландской сонаты». Фантазийность «от К.Ф.Э. Баха» отметим в Сонате *E-dur*.

Черты классицизма ощутимы в жанровой избирательности. Во второй части Сонаты *E-dur* использован танец XVIII века с лаконичной фактурой и сухой артикуляцией, характерна и скоростная ремарка *Tempo di menuetto*. В Фантазии op. 28 средняя часть представляет гавот с изящными, немного манерными движениями.

Продолжая искания Л. Бетховена в области формы, Ф. Мендельсон стремится к объединению сонатного цикла в единую поэмную композицию. В Сонате op. 6 *E-dur* он использует приём *attacca*, в Сонате op. 106 *B-dur* – принцип реминисценций. Вероятно, что последняя была создана не без влияния бетховенской Сонаты op. 106 *B-dur* (№29), на это указывают формальное совпадение тональностей и опусов, насыщенная аккордовая фактура, масштабность.

Ранняя Соната *D-dur* для двух фортепиано обнаруживает влияние В.А. Моцарта. Р. Ларри Тодд проводит параллели с Сонатой KV 448 *D-dur*, отмечает близкие и различающиеся черты: отсутствие побочной партии в репризе первой части, одна тональность всех частей отражают ученический этап становления стиля Ф. Мендельсона. Моцартовская традиция проявляется в прозрачной ясности фактуры, рельефности музыкальных образов, чистоте эмоционального склада.

Черты барокко, классицизма и романтизма сочетаются легко и без видимых ограничений. Так, в «Шотландской сонате» после импровизационных барочных пассажей мы услышим балладную тему «в духе романтизма», а вторая танцевальная часть «в духе классицизма» оттенит фантастическую скерцозность финала. Аналогичные сочетания прозвучат и в Сонате *E-dur*. Романтическое *Allegretto con gran espressione* и классический Менуэт, барочное *Adagio* с фугированным речитативом и хорал в причудливых арабесках.

Соната *g-moll* скерцозными и лирическими образами предвосхищает появление сочинений малой формы, таких как «Песни без слов», скерцо, каприччио. Сонаты *E-dur* и *B-dur* более крупные по масштабу и замыслу. «Шотландская соната», переименованная в Фантазию, может трактоваться как концертный жанр.

С конца 20-х годов в фортепианном творчестве преобладают произведения малой формы. Это отдельные характерные пьесы типа каприччио, фантазии, скерцо, сборники («Песни без слов»). Назовём три Фантазии или Каприсы op. 16 (1829), три Каприсы op. 33

(1833–1835), Скерцо-каприччио *fis-moll* WoO 3 (1835–1836), Каприччио *E-dur* op. 118 (1837), Рондо-каприччиозо *E-dur* op. 14 (1824;1830), Скерцо *h-moll* WoO 2 (1829).

Аналогично сонатам, в большинстве пьес малой формы сочетаются барочные, классические и романтические черты. Например, Скерцо op. 16 *e-moll*, Скерцо-каприччио *fis-moll*, Скерцо *h-moll* написаны в свободной форме (трёхчастной или в форме рондо, как Скерцо-каприччио *h moll*), преобладают минорные тональности, для всех пьес характерен острый пунктирный ритм, частое использование приёма *martellato*. Прозрачная фактура достигается за счёт использования аккордов в нешироком расположении, а также благодаря линейному движению мелких длительностей.

Среди фортепианных произведений, созданных в 20-е годы, выделяется «Рондо-каприччиозо» op. 14. Первый вариант пьесы написан в 1824, окончательный – в 1830. Несмотря на то, что подобные пьесы уже создавались другими композиторами («Приглашение к танцу» К.М. Вебера), «Рондо-каприччиозо» отражает наиболее характерные черты фортепианного стиля Ф. Мендельсона, его мелодический дар и пристрастие к светлой фантастике. Здесь переосмысляются основные приёмы фортепианной техники. Virtuозная мелкая техника *la perle* перестаёт быть самодовлеющей в фактуре произведения, любая виртуозная деталь, будь то гамма или трель, подчинена раскрытию основного музыкального образа.

В двух Каприсах из op. 33 – №1 *a moll* и №3 *b moll* – первые части написаны в духе фантазий в медленном темпе и с глубоким лирико-философским содержанием. Вторые контрастные по темпу части развивают лирико-драматическую линию, что находит выражение в плотной аккордовой фактуре, использовании фигур *ostinato*, динамике с частым использованием *sf*, применении диссонантных созвучий.

В жанре виртуозной пьесы, предназначенной для технического совершенствования, написан цикл из трёх этюдов для фортепиано op. 104 *b-moll* (1834-1838), этюд *f-moll* WoO 1 (1826) для «Метода методов» И. Мошелеса. Этюды основаны на различных формулах мелкой техники, причём один вид формулы доминирует на протяжении всего этюда. Особенностью является стремление Ф. Мендельсона к поэтизации художественного образа и к превращению конструктивного этюда в концертную пьесу. Лиричность проникает и в этот жанр. Так, Этюд op. 104 №1, имеющий конструктивную направлен-

ность, с напевной мелодией, «фортепианным вступлением» и строфической формой, вызывает аналогии с любой песней без слов.

Виртуозностью отличается *Perpetuum mobile C-dur* op. 119. К.М. Вебер включил пьесу с аналогичным названием в Сонату *C-dur*. С этой пьесой мендельсоновское *Perpetuum mobile* связывает не только единая тональность *C-dur*, но также интонационная общность.

Композитор не только стремился сочинять миниатюры, но проявлял интерес к объединению их в циклы. В этом ракурсе отметим 2 музыкальных эскиза WoO 19, 7 характерных пьес op. 7 (1827), Детские (Рождественские) пьесы op. 72 (1848) и др.

Одним из отличительных качеств закономерно стала поэтическая лирика, которая вдохновила многих романтиков. Стремление к взаимодействию искусств, к обновлению музыки через её связь с поэзией – это уже известный нам приоритетный постулат романтизма. Многие мастера XIX века утверждали, что не существует особого различия между поэтическим и романтическим.

Поэтичность и особая лиричность являются показательными качествами фортепианных пьес Ф. Мендельсона. Самым ярким примером являются «Песни без слов», где задушевная лирика, овеянная мечтательностью, чисто вокальная по своему происхождению, обусловлена немецкой «*Lied*». Это признанная кульминация в развитии романтической фортепианной миниатюры. Сборник создавался в течение пятнадцати лет с 1829 по 1845. Пьесы объединены в восемь тетрадей по шесть миниатюр в каждой.

А. Рубинштейн отмечал: «“Песни без слов” – подлинное сокровище по лирике и фортепианной прелести» [11, с. 134]. К. Зенкин также выделяет этот сборник: «для Мендельсона это, прежде всего, новый тип малой формы, не танцевальный («песня...») и не вокальный («...без слов»); это, словом, фортепианная миниатюра как таковая»..., это оригинальный жанр, который точнее всего передаёт «внутренний тон музицирования, определённый тип общения с музыкой» [8, с. 64].

Процесс формирования миниатюры продолжится и далее, однако сборник Ф. Мендельсона знаменует завершение определённого этапа. Композитор трансформирует прикладную сущность песни, преобразует черты бытования, наполняет домашнее музицирование духом подлинной поэзии. Это корреспондирует одной из черт романтизма, стремящегося выразить большое в малом, показать мир в миниатюре.

Миниатюры различаются по форме, есть краткие зарисовки, есть более протяженные и развёрнутые, напоминающие балладу. Фактура гомофонно–гармоническая, напоминающая лирический романс, соседствует с аккордовой, похожей на хоровой склад. Некоторые песни в скором движении ассоциируются со скерцо, другие воспроизводят стилистику похоронного марша. Присутствуют и общие формы фигурационного движения, похожие на *perpetuum mobile*.

В заключение обзора фортепианного творчества обратимся к одной из самых любимых форм Ф. Мендельсона – вариационной. Он писал вариации практически всю жизнь. Многие ранние циклы остались неизданными. О них сохранились сведения только в исследовательских трудах. Среди таких, практически неизвестных широкой публике, произведений Вариации для скрипки и фортепиано *C-dur* и Вариации для фортепиано *D-dur*. Исследователь творчества Р. Ларри Тодд отмечает, что это вариации в стиле XVIII века на тему, имеющую общие черты с мотивами Й. Гайдна [13].

Следующее обращение к вариациям для фортепиано (не принимая во внимание Концертные вариации оп. 17 для виолончели и фортепиано, созданные в 1829) состоялось в 1841. В этом году были написаны 3 цикла вариаций для «Альбома Бетховена»: Серьёзные вариации *d-moll* оп. 54, Вариации *Es-dur* оп. 82, Вариации *B-dur* оп. 83.

Вариации *Es-dur* оп. 82 написаны на песенную тему. Принципы варьирования напоминают В.А. Моцарта. В начальных вариациях – фигурационное орнаментальное варьирование. Выделяется приём ритмического сжатия с постепенным уменьшением длительностей. Третья вариация – малая кульминация цикла – отличается полнозвучной аккордовой фактурой и изменением движения в сторону ускорения *Piu vivace*. В четвёртой вариации происходят метаморфозы: песенный образ становится призрачно скерцозным. Для этого применяется сдержанный темп, приглушённая динамика *pp*, пунктирный ритм и артикуляционный штрих лёгкого *staccato*. Пятая вариация возвращает первоначальный темп, однако темы в знакомом облике композитор не даёт. Virtuозная кода является продолжением вариации, в конце представлен образец «тихой» кульминации.

Интересны Вариации *B-dur* оп. 83. Тема в галантном стиле XVIII века с секундовыми интонациями, которым контрапунктирует нисходящий хроматический мотив. Структурно первые три вариации образуют мини–цикл, развивающийся в ракурсе драматургического *crescendo*. Темп представлен в динамике от *Andante* до *Allegro*. Чет-

вёртая вариация меняет мажорное освещение на приглушённый параллельный минор. Драматизм, заложенный в теме, подчёркивается ритмической формулой *ostinato* и интонациями *lamento*. Финал-апофеоз написан в духе Р. Шумана. В этом цикле свободное варьирование показано через драматизацию основной темы.

Вершина вариационного жанра и одна из репертуарных пьес современных пианистов – «Серьёзные вариации» *d-moll* op. 54. История возникновения заслуживает внимания. В 1841 Ф. Мендельсону было сделано предложение об участии в выпуске сборника пьес. Допускались сочинения разного типа и формата: вокальные или инструментальные, крупной или малой формы, отдельные пьесы или циклы. Планировалось направить доходы на увековечивание памяти Л. Бетховена, в частности, на возведение памятника в Бонне.

Первоначально Ф. Мендельсон скептически воспринял предложение издателя из Вены. Однако нашлось много почитателей, которые воздействовали на композитора, им удалось добиться желаемого. Помимо «Серьёзных вариаций» в сборник вошли пьесы Т. Дёлера, А. Гензельта, Ф.В.М. Калькбренера, Ф. Листа, И. Мошелеса, В. Тауберта, С. Тальберга, К. Черни, Ф. Шопена. В большинстве это были пьесы для салонного музицирования, написанные в стиле *brilliant*.

Заметим, что избранное композитором для названия прилагательное «серьёзные» («*sérieuses*») содержит немало смыслов. Противоположным является термин *scherzoso*, что подсказывает манеру исполнения без лишней игривости и лёгкости. Р. Ларри Годд обнаруживает аллюзию на бетховенские ремарки «*serioso*», параллели между Вариацией №10 и контрапунктическим Интермеццо *Allegretto ma non troppo* из Струнного квартета op. 95 Л. Бетховена, который имеет подзаголовок «*Quartetto serio*». Тожественная ремарка есть и в Скерцо – «*Allegro assai vivace, ma serio*». Существуют и другие бетховенские параллели, вспомним ремарку «*Allegro ma non troppo e serio*» в шестой вариации из «Вариаций на тему Диабелли» op. 120.

В заглавном выборе Ф. Мендельсон заявляет об осмысленности художественного замысла, противопоставляя «Серьёзные вариации» модным в то время сочинениям, которые импровизировались на заданные темы или на хорошо известные мелодии из театральных постановок. Как правило, импровизаторы использовали блестящие пассажи и феерические каскады октав, что вызывало восторг слушателей и раздражение композитора. Сочинение «Серьёзных вариаций» мож-

но трактовать как протест против засилья музыки духовно бедной, хотя и облачённой в роскошное виртуозное убранство.

В цикле преобладают сумрачно приглушённые, пасмурные настроения, достигающие в кульминационных точках высот подлинной трагедийности. Новый художественный замысел обусловил новые принципы построения формы романтических вариаций. Отдельные вариации вырастают до весьма крупных размеров. Внешне они отдалённо напоминают тему, в разных ракурсах представляют и преобразуют, развивают и трансформируют основной музыкальный образ. В этом «Серьёзные вариации» приближаются к сюите. Оригинальная черта цикла – насыщенность полифоническими приёмами, что вновь заставляет нас вспомнить традиции барокко.

Сохранилось два автографа. Беловой автограф с наименьшим количеством поправок был предназначен для гравирования и издания. Второй автограф размещён в 35-м томе *Mendelssohn Nachlass* и хранится в библиотеке *Jagienllońska* (Краков, Польша)⁴.

Удивительная текстологическая деталь! Авторская запись «Лейпциг, 4 июня 1841» находится в нетрадиционном месте, не в начале и не в конце, а после пятнадцати вариаций. После них композитор сочинил мажорную 14-ю вариацию, а всего в автографе 18 вариаций. Кода не отмечена как вариация. 16-я вариация выглядела иначе, выполняла связующую роль между 15-й и 17-й вариациями.

Видимо, последовательность вариаций не была столь очевидной для композитора, который продолжал работу над циклом даже тогда, когда «Альбом Бетховена» был издан.

Тональность *d-moll* не слишком часто привлекала внимание композитора, особенно редко он сочинял в ней откровенно лирические пьесы. Однако в этой тональности написаны крупные сочинения, например, Оратория «Илия», Соната для органа № 6 ор. 65 с вариациями и фугой на протестантский хорал «*Vater unser im Himmelreich*», что переводится как «Отец наш на небесах». В *d-moll* звучит Симфония №5 «Реформационная» ор. 107, где особую роль играют элементы протестантской церковной музыки. Очевидно, она вызывала в памяти Ф. Мендельсона образы *lamento*, представления о скорби

⁴ Титульный лист оформлен в стиле Бидермайера – витиеватые росписи, сделанные с помощью пера и туши, статуя Л. Бетховена, стоящего на пьедестале, подобно Орфею, держащего свою лиру. В окружении Бетховена нарисованы два женских аллегорических образа, в руках которых факел и лира, – Эос (Аврора) и Терпсихора.

и смерти, а также могла ассоциироваться со сложными философскими темами. Вспомним, что *d-moll* в барокко отражал глубокое, меланхолическое, серьёзное настроение.

Подтверждение служит сама тема вариаций. Она четырёхголосная, хорального склада. Тематическое ядро состоит из интонаций двух нисходящих секунд *a-gis, d-cis*, что характерно для *lamento*. Особую выразительность придают интервалы тритона и уменьшенной квинты. В начальных гармониях двух предложений неразрешённые эллиптические обороты *t - s, s - d u t - dd*, секвенция вниз на тон:



Выделим разные типы фортепианной фактуры. Так, полифонический склад в теме, 1-й, 2-й, 14-й вариациях, гомофонно-гармонический склад – в 11-й вариации.

Var. II
cantabile

pp *simile* *cresc.*

«Серьёзные вариации» изобилуют виртуозными сложностями. Технические формулы показаны в абсолютно полном объёме и разнообразии. Покажем несколько примеров, где представлены крупная аккордовая фактура и мелкая техника, фигурационные пассажи взлетающих арпеджий и скачки, приёмы игры *martellato* и унисоны:

Var. 3
Più animato

p *cresc.* *f* *cresc.*

Var. 6
a tempo

p *cresc.* *sempre più f*

Var. 7

con fuoco

Var. 8
Allegro vivace

f *p* *f* *p* *f* *p*

Var. 9

f *cresc.* *f*



Многочисленные примеры призваны наглядно продемонстрировать виртуозные качества мендельсоновского стиля. Далеко не все пианисты могут без усилий справиться с техническим изложением.

Разнообразие фактуры, где чрезвычайно плотное изложение сменяется разреженной звуковой атмосферой, способствует усилению контрастности. Роль постоянной связки выполняет тематическое ядро, которое становится лейтмотивом цикла, сквозной лейтинтонацией, обеспечивающей связность и драматургическую цельность.

По темповым характеристикам, способам варьирования и тональному плану вариации группируются в трёхчастную композицию. Первый раздел (1–4): тема драматизируется, ритмика дробится и повышается, темп ускоряется, метроритмическое *crescendo*. Второй раздел (5–11): продолжается линия интенсивного развития, добавляется динамическое *crescendo*. Здесь есть перерыв, это канон в 10-й вариации, похожий на трёхголосную фугу И.С. Баха. Третий раздел цикла начинается с 12-й вариации *Tempo di Tema*.

Все вариации написаны в *d-moll*, кроме 14-й в *D-dur*. С неё начинается подход к заключительной кульминации:



В этой вариации ощутимо влияние И.С. Баха и Р. Шумана, хоральная возвышенность и искренняя задушевность. Она представляет лирико-философский центр цикла. Текстологический факт! Первоначально этой вариации не было, она была добавлена позже с темповой ремаркой *Moderato*, впоследствии изменённой на *Adagio*.

Подведём некоторые итоги. В «Серьёзных вариациях» Ф. Мендельсон вновь выступает продолжателем барочных и классических традиций: И.С. Баха напоминают полифонические формы, Л. Бетховена – стремление к динамичной драматургии с апофеозом в финале и лейтмотивные связи. В то же время, это подлинно роман-

тическое сочинение и его новации очевидны. Первое исполнение состоялось в Лейпциге на сцене Гевандхауза в 1841.

Настало время на основании всего изложенного выше сформулировать черты фортепианного стиля.

Ф. Мендельсон – представитель раннего романтизма, так называемой первой волны романтического музыкального искусства. В его стиле достаточно сильны барочные и классические элементы, однако новые художественные импульсы столь же очевидны.

Обновлён круг образов, среди которых близкая романтическому мироощущению камерная лирика, направленная вглубь душевного чувствования. Именно в ней наиболее ярко проявляется оригинальность стиля. Как правило, медленные части становятся ключевыми в драматургии сонатного цикла. В качестве примера назовём *Adagio* из Сонаты *Es-dur* op. 105 с необычайно просветлёнными мелодическими фигурациями. Аналогичный пример – Соната *E-dur*, где лирическое начало представлено диалогом экспрессивной главной партии и возвышенной лирикой побочной партии, изложенной в виде хорала.

Жанровое начало проявляется избирательно, традиции сочетаются с новациями. Фантастика переплетается со скерцозностью. Порывистость «флорестановского» начала уравнивается строгой продуманностью. Выбор выразительных средств активизирует песенную мелодику, расширяет артикуляционную палитру, приветствует звукоподражательные элементы, проявляет национальный колорит.

В фортепианном творчестве жанровое разнообразие. Внимательный взгляд определяет приоритет произведений камерного типа, что отражает эстетику искусства Бидермайера. Современники поразному оценивали фортепианное наследие. Некоторые считали, что он в отличие от Ф. Шопена практически не рассматривал возможности фортепиано для воплощения значительных замыслов, предпочитая оркестровые или ораториальные жанры. В то же время, многие были «влюблены» в созданный им новый камерный инструментальный жанр фортепианных песен без слов, а также в его оригинальные вариации и фантазии. Так, Р. Шуман писал: «бриллиант, упавший с неба» [11, с. 28].

Ф. Лист также высоко оценил творчество Ф. Мендельсона, подчеркнув, что он был подлинным поэтом миниатюры, положил начало целому потоку мелких фортепианных вещей. Композитор создал совершенные классические образцы, наполненные романтическим содержанием. Повторим, что самые привлекательные черты содержатся

в удивительных мелодиях – певучих, тёплых, объёмных как по диапазону звучания, так и по кругу выраженных чувств.

Для современников его мелодика была новой и оригинальной. Как правило, она связана с народной песенностью. В звуковой палитре разнообразная шкала динамических оттенков – от нежнейшего *pi-anissimo* до мощного *fortissimo*. В то же время, крайние точки динамической шкалы не характерны для Ф. Мендельсона. В самых виртуозных или напряжённо-драматичных моментах он не стремится к завышенной динамике, полновесному мощному *fortissimo*.

Не принимая неоправданно резких звучностей, он активизирует тембровые колористические эффекты, красочные гармонические противопоставления. Гармония разнообразна, отличается современным гармоническим языком с ограниченным использованием хроматических гармоний, которые так любили Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Шуман. Можно встретить свободу модуляционного развития, ладовую переменность.

Темповая шкала достаточно уравновешенная. Композитор не увлекался чрезмерно быстрым или чрезмерно медленным движением. Мелодическая выразительность реализуется благодаря естественной плавности агогики и выразительности свободного движения.

Богата и разнообразна ритмика. Она достаточно ясная и строгая. Намёки на *rubato* в нотных текстах: авторские ремарки и «подсказки» в виде «сопряжения» различных типов пульсации, фактурных формул, предполагающих ритмический сдвиг и т. д. Необходимо соблюдать правила компенсации ускорений и замедлений. Благодаря гибким и тонким нюансам музыка наполняется живым дыханием.

Фактура прозрачна. Важнейшие элементы фактурного пространства – разнообразные арпеджио и близкие к ним пассажи. Характерна орнаментальная насыщенность мелодических голосов. Широко используются жанрово–танцевальные элементы.

В формообразовании подтверждается классическое равновесие процессуального и архитектурного начал. Фортепианный стиль Ф. Мендельсона характеризуется чистотой форм. Его сочинения виртуозны и требуют от пианистов совершенного владения многими видами техники.

Педализация ставит сложные задачи. Наряду с традиционной прямой или запаздывающей педалью, необходима педаль проветривающая, сохраняющая чистоту и прозрачность фактуры. Педальная «дымка» также встречается в фортепианных пьесах.

Подобно своим современникам, Ф. Мендельсон разрабатывал жанр программной музыки. Он стремился сделать свои произведения понятными широкой массовой аудитории, не только узкому кругу знатоков-профессионалов. В то же время, его программность следует воспринимать в обобщённом плане, не стремиться к однозначности, прямому воплощению сюжета. Композитор не выписывает в тексте каких-либо отдельных программных подробностей или деталей. В этом отношении фортепианная музыка Ф. Мендельсона близка Ф. Шопену, который считал, что программа должна лишь давать толчок фантазии, а не принудительно вести её за собой.

Фортепианное наследие Ф. Мендельсона не нашло должного освещения в отечественном музыкознании, несмотря на исполнительскую популярность. Опубликовано несколько монографий: Г. Ворбс (1966), Е. Мейлих (1973), А. Курцман (1967), где прослеживается жизненный путь, упоминаются наиболее значительные фортепианные сочинения. Интерес представляют Лекции по истории фортепианной литературы А. Рубинштейна (1887–1888), который исполнил с комментариями значительную часть его сочинений.

Различные исследовательские подходы современного музыкознания представлены в многочисленных сборниках научных трудов. Интересны работы Г. Демченко, М. Егоровой, Е. Шабшаевича, В. Протопопова и других. Перед интерпретаторами сочинений Ф. Мендельсона стоят многообразные задачи. Одна из них, возможно, самая сложная – воплощение содержательности, выявление богатой красочной палитры выразительных средств. Трудности представляет интонирование, так как природа лирического мелоса с множеством чувствительных задержаний провоцирует излишнюю сентиментальность. Необходимо владеть разнообразной артикуляционной палитрой, качественным звукоизвлечением, искусством *cantabile*.

Эпоха романтизма в стилевом развитии музыкального искусства Нового времени занимает переходное положение – от классицизма к современности, опирается на лексические закономерности, сложившиеся в предшествующих столетиях. Однако в его недрах происходит постепенная кристаллизация новых принципов современной системы музыкального мышления XX века.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ:

1. Охарактеризуйте особенности раннего романтизма.
2. Назовите представителей раннего романтизма.
3. Определите роль Ф. Мендельсона в романтическом искусстве.

4. Сформулируйте черты фортепианного стиля.
5. Назовите новый жанр, созданный Ф. Мендельсоном.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л.: Художественная литература, 1973. – 568 с.
2. Ворбс Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди: Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. – М.: Музыка, 1966. – 319 с.
3. Демченко Г.Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сб. науч. тр. / Сост. Г.И. Ганзбург. – Харьков, 1995. – С. 44–48.
4. Егорова М.А. Фортепианные сонаты Мендельсона: особенности раннего стиля композитора // Музыковедение. 2010. №4. – С. 20–23.
5. Жданова Г.В. ...и Шуберт // Советская Музыка. 1991. № 12. – С. 77–81.
6. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М.: МГК, 1997. – 415 с.
7. Кириллина Л.В. К истории бахианства в классическую эпоху // Израиль XXI. 2008. №9.
8. Конен В.Дж. Очерки по истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1997. – 640 с.
9. Миронова Н.А. ...и моцартианство // Советская Музыка. 1991. № 12. – С. 87–90.
10. Рубинштейн А.Г. Литературное наследие в 3-х т. Т.1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / Сост., текстол. подготовка, коммент. и вступит. статья Л.А. Баренбойма. – М.: Музыка, 1983. – 215 с.
11. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. ст. В 2-х т. Т.1. / Сост., текстол. ред., вступ. статья и коммент. Д.В. Житомирского. – М.: Музыка, 1975. – 407 с.
12. Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. статья и коммент. А.В. Михайлова; Редкол.: М.Ф. Овсянников (пред.) и др. – М.: Искусство, 1986. – 736 с. – (История эстетики в памятниках и документах.)
13. Larry Todd R. Some unknown *Juvenilia* of Mendelssohn // Mendelssohn's musical education. A study and edition of his exercises in composition. – Cambridge University Press, 1983. – S. 69–83.

РАСШИФРОВКА НЕКОТОРЫХ ТЕРМИНОВ:

Антиномия (от греч. *antinomia* – противоречие в законе) – противоречие между рядом положений, из которых каждое имеет законную силу. Учение об антиномиях содержится в книге И. Канта «Критика чистого разума».

Бидермайер – художественное течение в немецком и австрийском искусстве, получившее развитие в 1815–1848 годах, после окончания наполеоновских войн и до революционных событий в Германии 1848–1849. В основном это искусство проявлялось в живописи, графике, оформлении интерьеров и декоративно-прикладном творчестве, за исключением архитектуры. Бидермайер счи-

тается ответвлением романтизма, пришедшем на смену ампиру. Неотъемлемой чертой становится камерное музицирование в знатных домах.

Интроспекция (от лат. *introspectare* – смотреть внутрь) – процесс наблюдения за действиями собственной психики с целью выявления законов, ею управляющих. Интроспекция обнаруживает в сознании динамический комплекс по преимуществу чувственных данных: ощущений как таковых, образов и переживаний, близко напоминающих ощущения. Позднее утвердилась теория интенциональности, согласно которой содержание сознания не сводилось только к сенсорному компоненту.

Экстравертивный (от лат. *extra* – вне и *verto* – поворачиваю, обращаю) – обращённый вовне. Понятие психологии, восходящее к К.Г. Юнгу, который различает экстравертивные и интровертивные типы личности; первый в мышлении и поведении открыт для внешних влияний, второй обращён внутрь, замкнут, отворачивается от мира.

WoO – принятое в XVIII и XIX веках обозначение пьесы без опуса.