

На правах рукописи

УДК 78.041.049

Ма Инцзюнь

**Фортепианная музыка Феликса Мендельсона-Бартольди в контексте
исполнительских и педагогических традиций**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2023

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена»

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена» **Скафтымова Людмила Александровна**

Официальные оппоненты:

Цукер Анатолий Моисеевич – доктор искусствоведения, профессор, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»

Грохотов Сергей Владимирович – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского»

Ведущая организация: **муниципальное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Волгоградская консерватория (институт) им. П. А. Серебрякова»**

Защита состоится 29 марта 2023 года в 16 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, по адресу: 196084, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу:

http://dissertation.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000895_Disser.pdf

Автореферат разослан « »

2023 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Феликс Мендельсон-Бартольди — всемирно признанный композитор, выдающийся музыкант эпохи романтизма. Композиторское наследие Мендельсона включает произведения разных жанров — симфонии, оперы, оратории, инструментальные концерты, большое число камерных произведений, включая скрипичные и фортепианные сонаты, вариации, романсы и песни. Мендельсон создал свой неповторимый композиторский стиль, вобравший в себя богатые традиции прошлых эпох и предопределивший, в известной степени, художественные искания будущего.

«В рамках исторической ретроспективы — замечает М. Смирнова, — творчество Мендельсона, в силу своего масштаба и специфики, никогда не занимало доминирующего места в сознании профессионалов и любителей»¹. Причин тому немало. Одни считают художественное мироощущение Мендельсона архаичным и потому не соответствующим духовной атмосфере современности. Другие отмечают, что стиль общения композитора вступил в противоречие с изменившимся восприятием аудитории. Однако, в наши дни все чаще утверждается мысль: классически ясная, полная неторопливых размышлений музыка Мендельсона насущно необходима современному слушателю. Большинство музыкантов сходится на том, что совершенные, эмоционально насыщенные и во многом примиряющие сочинения Мендельсона способны обогатить и украсить современную концертную эстраду.

В целом, на протяжении полутора веков многие фортепианные сочинения Мендельсона не находили должного признания в музыкальном мире. С течением времени некогда весьма распространенные опусы композитора (за исключением наиболее популярных) стали постепенно уходить из репертуара концертующих исполнителей и учащихся разных стран. Редко звучат на эстраде фортепианные сонаты, фуги, концерты Мендельсона. Что касается китайских пианистов, то они практически не обращаются к исполнению музыки немецкого творца. Ситуация не утратила своей актуальности и сегодня.

Масштабы и многообразие фортепианного наследия Мендельсона не позволяют подвергнуть подробному анализу все созданное композитором для этого инструмента. Поэтому мы решили ограничиться теми жанрами, в которых индивидуальность композитора проявилась, пожалуй, с наибольшей законченностью и своеобразием — таковыми нам представляются каприччио, «Песни без слов» и вариации. Исследование фортепианного наследия Мендельсона в его целостности представляется исключительно важным, своевременным **и актуальным** как для музыкознания, так и для исполнительской и педагогической практики. Обращение к названной тематике призвано способствовать обогащению представлений о путях становления фортепианной культуры эпохи в целом.

¹ Смирнова М. В. На лёгком челноке искусства: о музыке, пианистах, педагогах и слушателях. СПб., 2019. С. 132.

Степень изученности проблемы. Многогранное фортепианное творчество Мендельсона, казалось бы, всесторонне изучалось. Между тем, далеко не все его аспекты освещены в музыковедении. Поныне оно не рассмотрено в исполнительском и научно-методическом контексте. В российском музыковедении творчество Мендельсона в целом и фортепианное, в частности, отражено весьма скупо. Начало российскому мендельсоноведению² положил М. В. Иванов-Борецкий. В кратком биографическом очерке «Мендельсон» (1910 год). Иванов-Борецкий опирался в основном на немецкие источники. В 1930 году в России был также опубликован перевод с немецкого книги В. Ф. Дамса «Мендельсон-Бартольди».

Более поздние публикации представлены, главным образом, отдельными главами в учебниках по истории музыки и популярными брошюрами. Среди них выделяется глава о Мендельсоне Т. Э. Цытович в учебном издании «Музыка Австрии и Германии XIX века». Поныне нет ни одной посвященной композитору серьезной монографии, принадлежащей перу российского исследователя.

Интерес к жизни и творчеству Мендельсона усилился в шестидесятые годы XX столетия, когда вышла в свет книга А. С. Курцмана «Мендельсон» в серии «Школьная библиотека». Событием стало издание на русском языке труда немецкого исследователя Г. Х. Ворбса «Мендельсон-Бартольди: жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников». Особая ценность этой книги заключается в том, что она основана на подлинных исторических документах (в том числе на эпистолярных материалах), которые впервые вводятся в музыковедение. Вступительную статью к труду Ворбса написала А. К. Кенигсберг, ее перу принадлежит также учебное пособие «Увертюры Мендельсона».

Ряд статей, раскрывающих различные аспекты наследия Мендельсона (в том числе фортепианного) опубликован в сборнике материалов музыковедческого симпозиума, прошедшего в Харькове в 1994 году³. Среди сравнительно недавно опубликованных работ отметим брошюру М. В. Воротного⁴, представляющую собой методический анализ «Серьезных вариаций». Заслуживают внимания также статьи М. В. Смирновой. Нельзя не упомянуть кандидатскую диссертацию А. В. Нюренберг об органном творчестве композитора.

Достаточно широко и подробно освещена творческая деятельность Мендельсона в европейском музыковедении. Среди основополагающих работ, созданных немецкими исследователями, выделяются исследования Г. Э. Якоба «Мендельсон и его время», П. Ранфта «Ф. Мендельсон-Бартольди: хроника жизни», Е. Вернера «Мендельсон: новый взгляд на жизнь и творчество», А. Рихтера «Мендельсон: жизнь, творчество, документы», В. Конольда «Мендельсон-Бартольди и его время», основательное исследование «Проблемы

² Так, на наш взгляд, следует обозначить раздел музыковедения, посвященный Ф. Мендельсону.

³ Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сб. науч. тр. [Б.и.], 1995.

⁴ Воротной М. В. Мендельсон-Бартольди. Серьезные вариации ор. 54. СПб., 2010. 28 с. (Мастер-класс на дому).

Мендельсона», а также другие труды, поныне не переведенные на русский язык. В контексте анализа «Серьезных вариаций» назовем работы Кристи Йост и Ларри Тодда.

Названные выше работы не решают в комплексе проблему целостного рассмотрения фортепианного наследия Мендельсона. Недостаточно освещены в них исполнительский и педагогический аспекты. Так, не исследованы досконально проблемы исполнения «Песен без слов», «Серьезных вариаций», «Каприччио», «Рондо каприччиозо» и др. с позиций современных методов работы над музыкальным произведением. Не проанализированы в сравнительном аспекте интерпретации сочинений Мендельсона известными пианистами прошлого и современности.

В китайском музыкознании фундаментальные труды, посвященные жизни и творчеству Мендельсона, отсутствуют. Имя композитора упоминается лишь в ряде учебных изданий в связи с развитием музыкальной культуры XIX века. Научно-методических работ, посвященных исполнению фортепианных сочинений композитора, не создано. Настоящая работа призвана также обратить внимание китайских пианистов на доселе мало освоенную ими область репертуара и вооружить их информацией по данному вопросу.

Все вышесказанное подтверждает необходимость написания специального научного исследования, посвященного исполнительскому и педагогическому аспектам фортепианной музыки Мендельсона.

Объект исследования – фортепианное наследие Ф. Мендельсона в аспекте его бытования.

Предмет исследования – исполнительские и педагогические традиции фортепианной музыки Ф. Мендельсона

Цель работы: выявить значимость фортепианного наследия Ф. Мендельсона в историко-культурном контексте как ценную репертуарную составляющую современного исполнительского и педагогического процесса.

Задачи исследования:

- охарактеризовать основные черты фортепианного стиля Мендельсона;
- определить жанровые и содержательные особенности циклов «Песни без слов» и «Каприччио»;
- включить в контекст исследования исполнительских и педагогических аспектов аналитические ракурсы произведений в их взаимосвязи;
- рассмотреть детально отдельные номера названных циклов в исполнительском и научно-методическом ракурсах;
- проанализировать «Рондо-каприччиозо» как образец виртуозного романтического стиля;
- отметить проблемы исполнения «Серьезных вариаций» Ф. Мендельсона;
- проанализировать исполнительские выразительные средства Ф. Мендельсона в их совокупности;
- дать сравнительный анализ исполнительских интерпретаций фортепианной музыки Ф. Мендельсона пианистами прошлого и современности.

Теоретико-методологической основой диссертации явилась утвердившая себя в современном музыкознании концепция комплексного исследования. При анализе нотных текстов и звукозаписей исполнения произведений Мендельсона основополагающими явились методологические принципы, заложенные Б.В. Асафьевым, Л.А. Баренбоймом, Л.Е. Гаккелем, Г.М. Коганом, Н.П. Корыхаловой, Д.А. Рабиновичем, Е.А. Ручьевской, Л.А. Мазелем, В.А. Цуккерманом, М.В. Смирновой, С.М. Хентовой, В.П. Чинаевым.

Помимо указанных ранее трудов по мендельсоноведению, анализу музыкальных произведений и их исполнению, мы обратились к работам, посвященным вопросам истории и теории фортепианного искусства А.Д. Алексева, С.М. Мальцева, О.А. Скорбященской, С.Е. Фейнберга; истории и эстетики эпохи романтизма Н.Я. Берковского, И.Ф. Бэлзы, В.В. Ванслова, В.Ю. Григорьева, Д.В. Житомирского, К.В. Зенкина, Е.И. Чigareвой; психологии творческого процесса К.А. Мартинсена, Е.В. Назайкинского.

Методы исследования: в диссертации использованы методы системного и исторического анализа, целостного анализа музыкальных произведений, контекстуально-интерпретационного анализа, а также сравнительного анализа исполнительских интерпретаций.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые:

- ставится вопрос о необходимости переосмысления восприятия фортепианной музыки Мендельсона с позиций современности;
- фортепианное наследие Мендельсона рассматривается в его целостности;
- представлен комплексный анализ фортепианных циклов композитора с исполнительских и методических позиций в их взаимосвязи;
- на примере «Серьезных вариаций» исследуется специфика мендельсоновских фортепианных произведений крупной формы — «Песен без слов» и «Рондо-каприччиозо»;
- средства исполнительской выразительности в фортепианных сочинениях Мендельсона рассматриваются как единая система;
- дается сравнительный анализ исполнительских интерпретаций «Серьезных вариаций», «Рондо-каприччиозо» и «Песен без слов» Мендельсона;
- на основе комплексного анализа формулируются исполнительские и педагогические рекомендации по работе над сочинениями Мендельсона.

Положения, выносимые на защиту:

1. В наши дни в области восприятия и оценки фортепианного наследия Мендельсона прослеживается противоречие между всемирным признанием музыки композитора и спорной ситуацией в ее практическом бытовании, восприятии и оценке.

2. Пересмотр репертуарной политики концертирующих пианистов в данной сфере призван способствовать открытию новых ракурсов постижения творчества композитора.

3. Фортепианное наследие Мендельсона в его целостности способно обогатить современные концертные программы.

4. Целенаправленное и систематическое внедрение сочинений Мендельсона в учебный репертуар на всех уровнях музыкального образования может способствовать профессиональному совершенствованию юных пианистов.

5. «Песни без слов», «Каприччио», «Серьезные вариации» и другие сочинения ставят перед исполнителями и педагогами сложные задачи, обусловленные своеобразием композиторского стиля Мендельсона.

6. Сравнительный анализ интерпретаций пианистов прошлого и современности показывает, что музыка Мендельсона доступна разным интерпретациям и переосмыслению, что способствует ее востребованности в разные исторические эпохи.

Материал исследования включает всё фортепианное наследие Ф. Мендельсона, звукозаписи наиболее выдающихся интерпретаций фортепианных сочинений композитора, упомянутый комплекс теоретических исследований. Немаловажную роль сыграл анализ личного исполнительского и педагогического опыта соискателя, а также обобщение наблюдений концертной жизни в КНР и России.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что:

- комплексное рассмотрение проблем восприятия и бытования фортепианной музыки Мендельсона способствует дальнейшему развитию аналитической ветви исполнительского музыкознания;
- содержательные и структурные аспекты настоящей работы могут использоваться в качестве модели при рассмотрении вопросов аналогичной проблематики;
- проведенное исследование способствует более глубокому осознанию места Мендельсона в формировании фортепианной культуры.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования основных ее положений в дальнейшем изучении наследия Мендельсона в его совокупности. Предложенная теоретическая и научно-методологическая база исследования может послужить основанием для рассмотрения проблем аналогичной направленности. Материалы диссертации могут быть использованы в курсах истории фортепианного искусства, методики обучения игре на фортепиано, на курсах повышения квалификации в России и Китае, а также при работе над сочинениями Мендельсона в исполнительском процессе как в классе специального, так и общего курсов фортепиано на разных уровнях обучения.

Достоверность научных результатов исследования обуславливается:

- комплексным подходом к решению проблемы;
- теоретико-методологической обоснованностью и обширностью научной, источниковедческой базы и музыкального материала в соответствии с целью и задачами исследования;
- структурным единством, отражающим последовательное решение

поставленных задач;

- апробацией результатов в процессе научно-исследовательской деятельности;
- опорой научных выводов на достижения современного музыковедения;
- обширностью музыкального материала, включающего различные жанры исследуемого фортепианного наследия Ф. Мендельсона в соответствии с целью и задачами исследования.

Апробация результатов исследования осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, а также в выступлениях на международных и региональных научно-практических конференциях. Основные положения работы нашли отражение в шести публикациях, четыре из которых опубликованы в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, заключения и списка литературы на русском, английском и немецком языках, включающего 164 наименования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во *Введении* обосновывается актуальность темы исследования, рассматривается степень ее освещения в музыкознании, формулируются объект и предмет исследования, его цель, задачи, раскрываются методологическая основа диссертации, ее научная новизна, практическая и теоретическая значимость.

В Главе I ««Песни без слов» Ф. Мендельсона», рассматриваются вопросы эстетики жанра и проблемы цикличности (что явствует из названия *раздела 1.1.* «Эстетика жанра и проблемы цикличности»). Мендельсон поднял жанр на высокий профессиональный и художественный уровень. Глубоко поэтичный жанр «песни без слов» сложился из гармоничного взаимопроникновения вокального и инструментального начал. Композитор имманентно мыслил «по-фортепианному», о чем говорит его обыкновение писать эскизы исключительно в виде двустрочной фортепианной партитуры. Пьесы не были нацелены на эффектное эстрадное исполнение, это скорее страницы из дневника, что не менее близко романтическому мироощущению.

Название «Песни без слов» определилось не сразу. Так, в лондонском издании опуса 19 они именовались «оригинальными мелодиями» (“Original Melodies for Piano alone”). При дальнейшей переписке с издателями шла речь уже о «романсах для фортепиано» (“Romanzen für’s Pianoforte”), «фортепианных пьесах» (“Clavierstücken”), и, наконец, утвердилось выражение «песни без слов». С точки зрения формы, фактуры и образного строя пьесы Мендельсона стали развитием уже существовавших в то время жанров «листка из альбома», «багатели» и «характеристического этюда».

Присущее музыкантам-романтикам стремление к синтезу музыки, поэзии,

изобразительного искусства проявлялось у Мендельсона весьма своеобразно и менялось с течением времени. Изучение эпистолярных материалов (в частности, писем к сестре Фани, Марку-Андре Суше, Карлу) показывает, что идею программной подтекстовки «Песен без слов» он не отвергал, но и не поддерживал. «Во всех попытках передать их словами мне видится нечто правильное, но недостаточное»⁵, – замечал он.

«Песни без слов» сочетают классичность формы с романтическим содержанием, что позволило К. Зенкину утверждать, что Мендельсон одним из первых подошел к внутренней диалектике романтизма. Форма большинства «Песен без слов» преимущественно трехчастная с кодеттой. Однако в столь ограниченных рамках композитор проявляет редкостное многообразие, удивительную творческую изобретательность, отходя от сложившихся стереотипов.

Исследователи, например, Т. Э. Цытович, предлагают условно разделить «Песни без слов» на три группы:

1. Камерные романсы с инструментальным сопровождением.
2. Распространенные в немецком домашнем быту ансамбли.
3. Хоровой стиль в плане лидертафеля.

На наш взгляд, приведенная выше систематизация по сути своей верна, но отличается излишней обобщенностью и упрощенностью. Многие пьесы цикла выходят за ее пределы. Если проанализировать общую структуру опусов, составивших корпус «Песен без слов», то обращают на себя внимание особенности всех составивших сборник тетрадей. В большинстве они содержат по три медленных и три оживленных пьесы; в первых двух тетрадах представлено одинаковое количество мажорных и минорных «песен»; начиная с третьей тетради соотношение смещается в пользу мажорных тональностей. Что касается темпов, то начинают преобладать умеренные — *Allegretto*, *Moderato*, *Con moto*. Некоторые тональности появляются чаще остальных — *A-dur* (5 раз), *E-dur* и *Es-dur* (по 4 раза), *a-moll* и *fis-moll* (по 3 раза).

Среди «Песен без слов» Мендельсона следует различать следующие основные типы: лирическая пьеса с ясно обозначенными quasi-вокальной мелодией и инструментальным аккомпанементом; чисто инструментальная пьеса, в которой певучее начало не играет особой роли. Другие «песни» примыкают к этим двум типам, их можно назвать «характерными» или «жанровыми» пьесами.

В исполнительской и педагогической практике утвердилась традиция играть «Песни без слов» как отдельные пьесы или делать собственные подборки пьес из разных опусов. Нам представляется, что помимо этого традиционного подхода, возможен и другой — трактовка некоторых отдельных опусов как своего рода циклов. Тональные планы сборников, образный строй и последовательность «Песен без слов» дают основания для их циклического истолкования. Исполнение сборников «Песен без слов» циклами, может

⁵ Mendelssohn Bartholdy Felix. Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. 6te Aufl. Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1889. Bd. 2. S. 221–222.

открыть исполнителям и слушателям новые грани этой прекрасной музыки. Так уже произошло с произведениями Шумана. Какова будет в этом отношении судьба «Песен без слов», покажет время.

Во втором разделе главы – 1.2. «Даниэль Баренбойм как исполнитель “Песен без слов”» дается исполнительский анализ гениального цикла. В основу анализа положена интерпретация Баренбоймом – едва ли не единственным современным исполнителем цикла в его целостности. Знакомство с этим прочтением мендельсоновского цикла способствует пересмотру сложившихся стереотипов и штампов в восприятии музыки Мендельсона в современную эпоху: «Песни без слов» воспринимаются как целостное масштабное произведение, дающее представление о многообразии и богатстве внутреннего мира композитора.

При прослушивании «Песен без слов» в интерпретации Баренбойма мы угадываем в одухотворенной игре пианиста интонации, роднящие эти неповторимые пьесы с Моцартом, Шуманом, Шубертом, Шопеном, порой с Чайковским, Григом и др. Пианист бережно и вместе с тем рельефно выявляет эти родственные смысловые параллели и интонационные связи, что лишь усиливает воздействие музыки. В определенном смысле «Песни без слов» в интерпретации мастера — это энциклопедия стилей. Обращение к искусству Баренбойма в рамках настоящей работы представляется весьма актуальным и способно расширить представления российских и китайских музыкантов, а также любителей музыки о диапазоне исполнительских прочтений мендельсоновской фортепианной музыки и об особенностях исполнительского стиля одного из выдающихся пианистов современности.

В разделе 1.3. «“Песни без слов” в интерпретации Марии Гринберг» рассматривается интерпретация замечательной российской пианистки середины XX века. Будучи ученицей К.Н. Игумнова и Ф.М. Блуменфельда, М.И. Гринберг многое почерпнула как из их исполнительского стиля, так и из их художественных предпочтений и эстетических идеалов. Однако исполнительский стиль Гринберг заметно отличался от игумновского, что было предопределено особенностями ее ярко индивидуального художественного видения.

В целом, прочтение Гринберг мендельсоновских миниатюр несколько отличается от того, который предложил Д. Баренбойм. На наш взгляд, игра Гринберг не столь красочна, многоцветна, не столь камерно утонченна. Для Гринберг характерно интеллектуальное отношение к процессу исполнительской интерпретации, классичность подхода и определенная сдержанность лирического самовыражения. Вместе с тем игра ее совершенна по форме, покоряет благородством и глубиной психологического подтекста. Игрой М.И. Гринберг восхищались Г.Г. Нейгауз, К.Н. Игумнов, С.Т. Рихтер и многие другие музыканты эпохи.

К сожалению, не все звукозаписи Гринберг представлены в достаточно хорошем качестве, что затрудняет их рассмотрение. Из достаточно хорошо сохранившихся записей отметим исполнение пианисткой Песни без слов *h-moll*

ор.67 №5. В этом сочинении Гринберг в полной мере раскрывает свое замечательное мастерство задушевной лиричности, красивого и насыщенного в традициях русской фортепианной школы певучего фортепианного звука. Сама мелодическая линия в ее преподнесении отличается ясностью и простотой, что особенно впечатляет.

«Песни без слов», которые композитор создавал на протяжении всей своей жизни, безусловно, могут быть отнесены к золотому фонду исполнительского и педагогического репертуара. С момента своего создания они обрели немалую популярность среди многочисленных профессионалов и любителей в Германии, западноевропейских странах и во всем мире. Немалое влияние оказали «Песни без слов» Мендельсона и на формирование российской фортепианной школы, которая в ту эпоху переживала период активного становления и развития. Не случайно музыке Мендельсона и его «Песням без слов», в частности, воздал должное А.Г. Рубинштейн в своих лекциях о фортепианном искусстве и в циклах «Исторических концертов».

«Песни без слов» Мендельсона на протяжении долгих лет входили в репертуар крупнейших пианистов разных стран. Среди российских музыкантов прошлого следует отметить Т. Лешетицкого, А.Н. Есипову, И. Гофмана, К.Н. Игумнова, Э.Г. Гилельса и др. Огромную роль сыграло изучение «Песен без слов» Мендельсона в формировании художественного и пианистического мастерства учащихся разных поколений.

Исполнение сборников «Песен без слов» не по отдельности, а циклами, может открыть исполнителям и слушателям новые грани этой прекрасной музыки. Так уже произошло с произведениями Шумана. В XIX и даже в начале XX века широко практиковалось исполнение в концертах отдельных пьес из «Крейслерианы», «Карнавала», «Танцев давидсбюндлеров». Ныне эти сочинения играют исключительно целиком, а «Фантастические пьесы» — и циклом, и по отдельности. Какова будет в этом отношении судьба «Песен без слов», покажет время. Знакомство с интерпретацией Д. Баренбойма и М.И. Гринберг миниатюр из мендельсоновского цикла «Песни без слов» бесценно для современного пианиста и педагога. Знакомство с замечательными записями пианистом «Песен без слов» Мендельсона расширяет музыкальные горизонты и может способствовать пересмотру отношения ко многим страницам музыкального наследия великих мастеров прошлого в целом.

Глава II «Каприччио Ф. Мендельсона» посвящена жанру, к которому Мендельсон питал особое пристрастие и обращался на протяжении всей своей жизни. **В разделе 2.1.** «Проблемы стилистики» подчеркивается, что жанр каприччио возник на грани XVI–XVII веков и имеет своим истоком вокальный мадригал. Слово каприччио происходит от французского *caprice* (каприз), то есть мимолетное, неосознанное желание, прихоть, причуда. Изначально слово это имело в своей основе латинское *capra* – коза, прыжок козы. В ту эпоху увлечение различного рода «фантазиями» и «необычностями» (*stravaganza*) было всеобщим.

Жанр достиг расцвета в XIX столетии, когда Н. Паганини поразил

публику, исполнив «24 каприса» для скрипки соло ор. 1. Его примеру последовали Р. Крейцер и П. Роде, приблизившие каприччио к этюду и скерцо. В клавирной и фортепианной музыке развитие жанра шло от каприччио. Баха, Гайдна и Бетховена к острохарактерным миниатюрам Ф. Мендельсона, К.М. Вебера, И. Брамса, М. Рegera и др.

Стиль каприччио, как проявление озарения, внезапной находки, выдумки изначально оказался созвучным духовному миру Мендельсона. Первое свое сочинение в данном жанре «Рондо каприччиозо» ор. 14 композитор сочинил в возрасте 15 лет, в последующие годы он пишет также каприччио ор. 5, «Блестящее каприччио» ор. 22, «Три каприччио» ор. 33 и, в заключение, каприччио ор. 118 № 47. В сочинениях данного жанра доминирует эффект неожиданности, для них характерна мгновенность, непредсказуемость переходов, что и соответствует психологической природе «капризного» волеизъявления. По стилистике ряд каприччио Мендельсона близки к скерцо, а также к жанру фантазии. В целом эти сочинения звучат сегодня на эстраде достаточно редко. Особую любовь слушателей обрело «Скерцо каприччиозо», блистательным исполнителем которого стал прославленный В. Горовиц.

Знакомство с каприччио ор. 5 *fis-moll* показывает, что уже на раннем этапе рельефно дают о себе знать основополагающие черты мендельсоновского фортепианного стиля. Эта ярко виртуозная пьеса исполняется в темпе *Prestissimo*. Ритмические отклонения отсутствуют, мелодизм предельно характерен, лаконичен и сжат, изобилие динамических эффектов *subito* и синкопированных акцентов придает звучанию фантазийный, даже мистический оттенок. Невольно протягивается нить к феерической мендельсоновской увертюре «Сон в летнюю ночь».

Подобные прозрения будущего имеют место и в других каприччио. Создание ор.16 знаменуют новый этап в освоении композитором названного жанра, и несет на себе отпечаток усиленных исканий в плане формы. Ряд мендельсоновских каприччио содержат медленный вступительный и виртуозный основной разделы. В первом номере из названного опуса мы встречаемся с аналогичной композиционной структурой. Изменчивость, непредсказуемость являют собой очарование каприза как особого типа психологического самовыражения личности. У Мендельсона это ощущение романтизировано и окрашено в фантазийно-причудливые тона. Исполнительские указания композитора скупы и предельно точны, что ставит пианиста в достаточно сложные условия и требует высокого уровня профессионального мастерства.

Как известно, авторские рекомендации зачастую можно истолковывать по-разному. **В разделе 2.2.** «Исполнительские аспекты» акцентируется мысль, что каждый пианист трактует их в зависимости от индивидуального характера исполнительской интерпретации. Так, скажем, Ш. Черкасский играет ор. 16 в салонном стиле – весьма прихотливо в плане агогическом, с экспрессивными оттяжками и пленительными ускорениями. А. Браиловский предпочитает более устойчивую, чеканную манеру преподнесения материала. Тем экспрессивнее

воспринимаются яркие вспышки динамических контрастов. Д. Цифра преподносит каприччио в романтически-виртуозном ключе, приближая его, на наш взгляд, к листовскому стилю. Что касается исполнения учащихся, то они зачастую играют каприччио либо чрезмерно свободно, с оттяжками, либо скорее в этюдном плане, несколько механистично.

«Блестящее каприччио» op.22 *h-moll* относительно широко распространено в исполнительской практике, его можно услышать, как в исполнении выдающихся мастеров, так и учащихся. «Блестящее каприччио» состоит из двух разделов – своего рода прамбулы солирующего фортепиано *Andante H-dur* и ярко виртуозного основного раздела в тональности *h-moll*.

Название сочинения, включающее определение «блестящее», говорит само за себя. Исполнение большинства виртуозных произведений Мендельсона (каприччио, фантазий, концертов, ряда «Песен без слов» и др.) предполагает владение именно *блестящей* – то есть легкой, звонкой и предельно отчетливой пальцевой техникой, именуемой в прошлом «жемчужной игрой». Для выработки ее нелишне обратиться к разработанной Т. Лешетицким системе упражнений, основанных на принципах так называемой «статической» пальцевой техники⁶. К сожалению, работа над упражнениями в целом недооценивается в современной методике преподавания фортепиано. Нельзя не вспомнить, что в основе школы Лешетицкого лежала метода, воспринятая им от К. Черни – представителя немецкой фортепианной школы, к которой примыкает и Мендельсон.

Среди интерпретаторов «Блестящего каприччио» выделяется пианист К. Киприан, для его исполнительского стиля характерна, по мнению О. Мессиана, «чеканная техника, уверенность и сила». Будучи по природе своей интеллектуалом, пианист сознательно избегал стихийного, иррационального. Следуя барочной традиции, французский пианист нередко импровизировал на концертах и включал импровизации в контекст исполняемых им сочинений, что находит непосредственное отражение в манере его игры. Жанр каприччио с его изысканной прихотливостью оказался весьма созвучным Киприану, в игре которого ярко проявлены особенности французской фортепианной школы – искусство *bien dire* (хорошо говорить), отточенная ясность мысли, безупречный вкус, изящество жеста и элегантность. Музыкальная ткань каприччио в преподнесении пианиста одновременно и устойчива, и словно соткана из воздуха. Мелодические обороты подобны блескам, которые, рассыпаясь, гаснут в причудливо переплетенных виртуозных фигурациях. Архитектоническая конструкция сочинения невесома, вся пьеса в своем обворожительном кружении – мистерия.

Иное прочтение «Блестящего каприччио» предлагает Татьяна Николаева, которая утверждает в своей игре дионисийское начало музыки Мендельсона. Игра пианистки романтично приподнята, красочна. Вступительный раздел Николаева преподносит в замедленном движении – задумчиво, углубленно,

⁶ Мальцев С. М. Метод Лешетицкого. СПб., 2005. 222 с.

распевно – на русский лад. Далее в ее игре дает о себе знать драматическая нота, а интонации обретают повышенную речевую выразительность. *Allegro con fuoco* пианистка играет ярко, пылко, с огнем. Все пласты фактуры мелодизированы. В кульминационных контрастах-противостояниях преобладают мужественные волевые интонации, родственные бетховенским. В отличие от Киприана, который мыслил скорее линейно, Николаева подчеркивает гармоническую основу музыки, в связи с чем активно использует красочные педальные эффекты.

Для Р. Серкина *каприччио* – это прежде всего озарение, выдумка, раскрепощение. Он исполняет «Блестящее *каприччио*» Мендельсона причудливо, экстравагантно. Пианист блистательно умеет также передать неповторимую элегантность композиторского письма, эстетическую красоту его модуляционных, фактурных переходов. Воздействие искусства Серкина во многом основано на умении установить контакт с аудиторией, что чрезвычайно важно при исполнении жанра *каприччио*. Слушатель должен не только активно включиться в музыкальный процесс, но и увлечься его причудливыми преобразованиями, имеющими истоком «комедию масок».

Что касается мендельсоновских *каприччио* op. 33, созданных в 1833–1835-х годах, то это чрезвычайно развернутые виртуозные произведения фантазийного плана. При большом виртуозном размахе эти сочинения пронизаны изысканной мелодичностью. Им присуще ритмическое разнообразие, элегантность модуляций, прозрачность фактуры. К сожалению, звукозаписи этих сочинений представлены весьма скупо.

Подводя итоги, отметим, что большинство сочинений Мендельсона, написанных в жанре *каприччио*, по духу своему импровизационны. Однако мера ритмических отклонений должна находиться в полном соответствии со строгим, сдержанным стилем музыки композитора. «Исполнение требует от солиста некоторой осторожности, умения бережно охранять тонкие нити, связывающие его игру с восприятием аудитории»⁷, — замечал С. Фейнберг, Слова эти могут стать девизом для исполнителей всех мендельсоновских творений названного жанра, пронизанных интонационной, фактурной, ритмической оригинальностью и неповторимым звуковым колоритом.

Глава III «“Серьезные вариации” op. 54 Ф. Мендельсона» посвящена рассмотрению истории создания, композиционным особенностям произведения, его исполнительским интерпретациям. Лишь некоторые произведения композитора с момента их создания и по настоящее время неизменно оставались в фокусе внимания исполнителей и слушателей. К таковым (помимо «Песен без слов») принадлежат «Серьезные вариации» (“*Variations sérieuses*”) op. 54. В фортепианном наследии Мендельсона они стоят особняком благодаря своему суровому, характеру, обретающему под конец, по мнению некоторых музыкантов, черты «мрачного демонизма».

В разделе 3.1. «История создания и публикации» отмечено, что

⁷ Фейнберг С. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М., 1969. С. 383.

вариационный цикл, созданный Мендельсоном, оказался произведением этапным, знаковым как для эволюции стиля Мендельсона, так и для жанра вариаций в целом. «Серьезные вариации» встали в один ряд с «Гольдберг-вариациями» Баха, бетховенскими *Es-dur*'ными, *c-moll*'ными и «Вариациями на тему вальса Диабелли», шумановскими «Симфоническими этюдами» и др. Мало того, «Серьезные вариации» оказали несомненное воздействие на последующее развитие жанра, в частности, их отголоски можно обнаружить в «Вариациях на тему Корелли» Рахманинова, написанных в той же тональности *d-moll*. В настоящем исследовании мы поставили перед собой задачу всесторонне рассмотреть «Серьезные вариации» с исторических и современных позиций. Мы видим свою цель в том, чтобы оценить, как раскрылись в данном произведении особенности композиторского стиля Мендельсона в контексте специфики вариационного жанра, а также дать анализ исполнительских интерпретаций произведения пианистами прошлого и настоящего.

В наследии Мендельсона жанр вариаций представлен не очень широко. В ранние годы им были созданы «Концертные вариации для виолончели и фортепиано» “Variations concertantes” op. 17 (1829), Концертный дуэт, вариации на тему Марша Вебера “La Preciosa” для двух фортепиано (совместно с Мошелесом, 1833), Два цикла *Es-dur* и *B-dur*, (1841) были написаны непосредственно вслед за «Серьезными вариациями». Сам автор опубликовал при жизни лишь op. 17 и op. 54. Видимо, композитор критически оценивал Вариации *Es-dur* и *B-dur*, и они увидели свет лишь после его смерти под op. 82 и 83. Исследователи⁸ также считают последние два цикла уступающими по содержанию опусу 54, хотя их композиционные приемы во многом перекликаются с *d-moll*'ным циклом.

«Серьезные вариации» были написаны по инициативе венского нотоиздателя Пьетро Мекетти, задумавшего выпустить сборник пьес известных композиторов в пользу Комитета за установку памятника Бетховену в Бонне. Работа шла с исключительной увлеченностью и азартом, о чем сам Мендельсон сообщал в письме К. Клингеманну. Сборник был издан в январе 1842 года. Вариации Мендельсона оказались в нем между Скерцо Калькбреннера и этюдами Мошелеса и были восприняты музыкальными критиками как смысловой центр сборника. Премьера Вариаций прошла 27 ноября 1841 года в Лейпциге, где, согласно хроникеру, произведение исполнялось Мендельсоном вслед за фортепианным Трио op. 49 по рукописи.

Указанный на титульном листе эпитет «блестящий», в те годы, несомненно, способствовавший коммерческому успеху начинания, не мог не вызывать у Мендельсона внутреннего несогласия, чем, видимо, и был обусловлен данный им своему произведению заголовок — «Серьезные вариации». Впрочем, возможно, композитор, давая такое название, опирался на

⁸ Radcliffe, Philip. Mendelssohn / ed. Stanley Sadie. 3rd ed. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1990. P. 69 (The Master Musicians); Werner, Eric. Mendelssohn: a New Image of the Composer and His Age / trans. Dika Newlin. Westport: Connecticut: Greenwood Press, 1963. P. 361.

опыт позднего Бетховена или А. Гензельта.

Теоретические аспекты в характеристике «Серьезных вариаций» сконцентрированы в *разделе 3.2*. «Композиционные особенности». Чем был обусловлен выбор Мендельсоном именно жанра вариаций? Прямых свидетельств не сохранилось, но, видимо, композитор стремился создать свое «музыкальное приношение» в фортепианном жанре, наиболее Бетховену близком, — а таковым, наряду с сонатой, были именно вариации. Тональность произведения, как известно, играет важную роль в его драматургии. Минор в отдельном вариационном цикле был в классическую эпоху редкостью, тем более если вариации не заканчивались в одноименном мажоре. Этот жанр понимался тогда в первую очередь как преимущественно развлекательный или направленный на демонстрацию пальцевой беглости, для чего минор был излишне «серьезен». Выбор минорной тональности для вариаций вполне соответствует полемической концепции Мендельсона.

Тема Вариаций весьма примечательна, хотя и вполне традиционна по форме. Она двухчастна и образована двумя периодами, первый из которых модулирует в параллельный мажор, а второй возвращается в основную тональность. Четырехголосный полифонический склад изложения темы, отсылает нас к барочным традициям. Действительно, если искать фактурному оформлению мендельсоновской темы исторические параллели, то их можно обнаружить среди простых четырехголосных хоральных обработок, какими сопровождается общинное пение в лютеранском храме. Однако, в отличие от принципиально диатонического характера старинных хоральных мелодий, тема мендельсоновских вариаций наполнена острыми хроматизмами.

В Вариации I мелодия предстает в принципиально ином фактурном убранстве. В органном изложении она могла бы быть записанной на трех строчках: на педальной клавиатуре и двух разных мануалах. Такого рода вариация — на тему, оставленную в неприкосновенности, имеет своим прообразом хоральные гармонизации, в духе знаменитой баховской Хоральной прелюдии *f-moll* “Ich ruf” zu Dir, Herr Jesu Christ” (BWV 639). Подобные фактурные решения нередко встречаются и в романтической фортепианной музыке, которая может как следовать протестантской музыкальной традиции, так и полностью потерять связь со своими истоками в церковных жанрах. Пианисту в этом случае приходится по-своему «регистровать» пьесу.

Мендельсон искусно объединяет вариации. Так, тема и вариации I–IV, VI–VII, IX–X, XI–XII, XVI–XVII органично перетекают друг в друга посредством мелодических или пассажных связок. К тому же объединению вариаций способствует их «затактовая» конструкция: конец одной вариации и начало следующей образуют один такт. Диалогический принцип построения музыкальной ткани во второй вариации превращается в Вариации III в имитационную фактуру. Усиливается драматическое напряжение, на что указывает ремарка *Più animato* и широкий динамический диапазон. В энергичных аккордовых и октавных репликах третьей вариации намечается важная образная сфера, которая получит в дальнейшем значительное место

в цикле — это сфера фортепианной токкатности.

Вариация IV продолжает полифоническую линию развития материала: два голоса идут в ней канонически. Интересно, что первый период начинается канонем в секунду, причем пропоста в нем составляет четыре шестнадцатых, в то время как во втором периоде пропоста обнимает две ноты такой же длительности. Второе предложение второго периода является своего рода репризой — тут, в кульминации снова звучит пропоста из четырех нот. Таким образом, форма вариации становится двухчастной репризной. Общая 16-тактовая структура по-прежнему сохраняется, однако в отличие от предыдущих вариаций, автор не отмечает тут двойной чертой границы периодов — музыка словно летит непрерывным потоком. Выдержанная на всем протяжении в стаккатной артикуляции она вызывает ассоциации с приемом «летучего стаккато» струнных, в романтическую эпоху нередко получавшим и фортепианное воплощение (например, в пьесе «Паганини» из шумановского «Карнавала»). У Мендельсона это своего рода «дует двух скрипачей-виртуозов». Скерцозная по характеру IV вариация встает в один ряд со многими знаменитыми мендельсоновскими скерцо (например, *e-moll* op. 16 № 2).

Пауза, разделяющая Четвертую и Пятую вариации, может быть истолкована как некая граница, за которой начинается следующий раздел формы, на что также указывает ясно обозначенное возвращение темы в верхнем голосе в новом фактурном выражении. Важным отличием этой вариации от темы является отсутствие модуляции в параллельный мажор: первый период заканчивается в одноименной к основной тональности — D-dur. Здесь тоже имеют место смелые контрасты регистров, бравурные броски по клавиатуре. Динамический план этой вариации изобилует большими нарастаниями вплоть до яростного *fortissimo*. Шестая вариация образует своеобразную фактурную арку по отношению к третьей.

Общая линия нарастания продолжается в Вариации VII *Con fuoco*. Это первая динамическая кульминация цикла. Мендельсон построил ее на контрасте стремительно взлетающих пассажей (звучащих почти как *arpeggiato*) и энергичных аккордовых фигур. Это фактурное решение без малого сто лет спустя нашло отклик в «Вариациях на тему Корелли» С. Рахманинова.

Вариации VIII, XIX, объединенные однотипной кружащейся триольной фактурой, образуют единое целое. По жанру это стремительная тарантелла — ею завершается очередной раздел (вариации V–IX). Восьмая вариация звучит более затаенно и легко, девятая же, где динамика достигает *fortissimo* — более напористо. Это первая вариация в цикле, масштабы которой (21 такт) выходят за рамки, заданные темой (16 тактов). Десятая вариация образует необычайно острый контраст с «тарантеллой». Это суровое четырехголосное фугато, в котором от первоначальной темы остаются лишь первые два звука — нисходящая секунда. Привлекает к себе внимание второй элемент темы фугато — цитата из Баха (Фуга *g-moll* «ХТК»).

Вариации X–XIV представляют собой ряд пестрых, разнохарактерных музыкальных картин, своего рода дивертисмент, предшествующий финалу —

вариациям XVI–XVII. Между ними помещена связка — Вариация XV. Лирическим центром произведения можно считать одиннадцатую вариацию. Своим мечтательным характером и общими особенностями фактуры с синкопированными аккомпанирующими аккордами в среднем голосе она вызывает ассоциации с «Песней без слов» *c-moll* op 38 № 2. Вариации XII — энергичной токката, выдержанной от начала до конца в динамике *forte*. Ее построенная на репетициях суховатая фактура, возможно, послужила вдохновляющим импульсом для этюдов К. Сен-Санса.

В Вариации XIII тема дана в характерной трехголосной инструментовке, где мелодия переносится в средний регистр, бас и фигурации создают впечатление исполнения «в три руки». Подобные решения были любимы композиторами-романтиками. Мендельсон ранее использовал их, например, при втором проведении побочной темы в экспозиции и репризе Второго концерта для фортепиано с оркестром op. 40, в Этюде *b-moll* op. 104b № 1.

Вариация XIV (*Adagio*), как это часто бывает перед финалом, звучит в одноименном мажоре. Ей предшествует пауза с фермой, возможно, призванная подчеркнуть наступление нового, заключительного этапа развития музыки. Возвращение хоральной фактуры в сочетании с преобладанием диатоники придают четырнадцатой вариации черты торжественного гимна. Вариация XV служит связующим звеном между мажорным *Adagio* и финальным комплексом (шестнадцатая, семнадцатая вариации, Кода).

Финальные Вариации XVI, XVII, основанные на триольном движении, образуют своего рода «арку» по отношению к восьмой и девятой, завершившим раздел. Бури, бушующие в дополнении семнадцатой вариации, разрешаются в доминантовый преддыкт к коде, на фоне которого в последний раз проводится тема вариаций — почти в точности так же, как она звучала в самом начале произведения. Сама же Кода, в основе которой лежит техника *martellato*, отсылает нас к фактуре пятой вариации.

Последовательное рассмотрение вариаций позволяет сделать выводы относительно типологии цикла, его общей структуры и принципов обработки материала. Ко времени написания Мендельсоном op. 54 жанр вариаций прошел долгую историю: сформировался и достиг расцвета в искусстве венских классиков тип строгих фигурационных вариаций. Бетховеном и Шуманом были созданы выдающиеся образцы свободных жанрово-характерных вариаций. В первые десятилетия XIX века приобрел необычайную популярность тип блестящих вариаций, в которых превалировал виртуозный аспект.

Разумеется, в творчестве великих композиторов встречались смешанные типы циклов: в них могли быть представлены вариации разных типов. Так, например, в Вариациях *c-moll* (WoO 80) Бетховена (в целом фигурационных) исследователи, помимо прочего, видят черты излюбленных в эпоху барокко вариаций на *basso ostinato*.

Замысел Мендельсона, как было отмечено выше, нес в себе элемент полемичности, попытку противопоставить свой подход общераспространенным в те времена вариациям фортепианных виртуозов. Возможно поэтому

в «Серьезных вариациях» композитор обращается к традициям классики, прежде всего к типу строгих вариаций, представленных в творчестве Генделя (клавирные сюиты) и Бетховена (WoO 80), которому сам этот мендельсоновский цикл был посвящен. Это проявляется в буквальном следовании структуре темы (все вариации за исключением IX, X, XIII, XVIII) и в гармоническом строении, совпадающем с темой или весьма ей близком (все вариации, за исключением IX, X, XIV, XVII). Цикл производит впечатление замечательной цельности. Этому, помимо прочего, помогают внутренние переключки, своего рода фактурные и мелодические арки, на разных уровнях поддерживающие конструкцию произведения.

Судьба «Серьезных вариаций», как свидетельствует *раздел 3.3. «Исполнительские подходы»*, была счастливой. Они входили и входят в репертуар крупнейших пианистов, постоянно присутствуют в программах профессиональных музыкальных учебных заведений. Укажем некоторых пианистов, записавших «Серьезные вариации» (в скобках обозначены в хронологическом порядке годы записи): Альфред Корто (1937, 1950, 1952), Владимир Горовиц (1946), Розита Ренар (1949), Владимир Софроницкий (1950), Рена Кириаку (1962), Святослав Рихтер (1964, 1965), Алисия де Ларочча (1970), Хорхе Боле (1974), Пауль Бадур-Шкода (1976), Белла Давидович (1981), Нельсон Фрейре (1982, 1984), Мюррей Пераяя (1983, 1984), Никита Магалов (1988), Альфред Брендель (1989, 1990), Владо Перлмютер (1992), Кристиан Цимерман (1994), Жан-Ив Тибодэ (2001), Жан-Бернар Помье (2005), Бертран Шамайю (2008), Лукаш Вондрачек (2013), Георгий Чаидзе (2014), Хавьер Перианес (2015), Екатерина Мечетина (2018) и др. В последние годы вместе с расцветом исторически информированного исполнительства в сферу внимания музыкантов-«аутентистов» проникла музыка композиторов-романтиков, и «Серьезные вариации» зазвучали на старинных инструментах, упомянем записи Ольги Пащенко (2011), Дмитрия Аблогина (2018).

А. Корто часто характеризуют как музыканта-романтика, исповедующего спонтанность и свободу художественного высказывания. Однако его трактовка «Серьезных вариаций» достаточно сдержанна и классична. Концепция всех трех записей 1937, 1950 и 1952 годов в этом плане остается неизменной. С восхищением относя произведение «к числу лучших, написанных для фортепиано», Корто в «Курсе интерпретации» характеризует его так: «Мы не найдем в этих вариациях Мендельсона единого дыхания, наполняющего страницы Бетховена <...>, но мы обнаружим в них совершенно замечательную пианистическую выдумку. Каждая из вариаций придает здесь сияние и новый блеск теме сочинения»⁹.

Замечательную интерпретацию «Серьезных вариаций» оставил В. Горовиц, хотя, по словам его биографа, Д. Дюбала, музыку Мендельсона, он не любил и не без иронии называл автора «Песен без слов» «ловким композитором»¹⁰. Своеобразное артистическое лицо пианиста узнается

⁹ Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Классика-XXI, 2021. С. 80.

¹⁰ Дюбал Д. Вечера с Горовицем. М.: Классика-XXI, 2008. С. 342.

с первых же нот. Ясность и определенность исполнительских намерений доведены в игре Горовица до какой-то ослепительной яркости. Он не боится выделять мелодический голос, так что остальные кажутся погруженными глубоко в тень. Динамический план темы в едва ли не каждой вариации оказывается очень широким. Что касается темы, то ее скорбный характер несколько даже отступает на второй план ради интригующих интонационных подробностей. В. Горовиц, как мало кто из пианистов, умеет гипнотизировать публику неуклонным поступательным движением.

Как известно, для В.В. Софроницкого во время выступления очень важен был контакт с публикой. Поэтому пианист не любил записываться в студии. К сожалению, «Серьезные вариации» он записал лишь один раз, в студии в 1950 году. Если попытаться сформулировать одним словом впечатление о трактовке Софроницкого, то этим словом будет «монументальность». Этот общий настрой — ощущение значительности, тяжелого шага — задается уже в Теме. Вообще, вся музыкальная речь в Вариациях пронизана ораторским началом — это мощный, страстный голос, словно устремленный со сцены в огромный зал, голос, властно захватывающий слушателя. Этот характер обращения — «urbi et orbi» («к граду и миру») — поневоле требует относительно умеренных темпов¹¹, особенно выпуклой исполнительской дикции.

Принципиально по-иному трактует «Серьезные вариации» С.Т. Рихтер. Известны три его записи, все они относятся к одному периоду — середине 1960-х годов. Основная идея, определяющая подход Рихтера к произведению — стремление к созданию цельного монументального звукового полотна. Психологические детали он умышленно вуалирует. Его исполнение в высшей степени энергичное и динамичное. Рихтер сглаживает переходы между вариациями, делая явственные цезуры лишь в трех местах — между четвертой и пятой вариациями и вокруг медленной мажорной Вариации XIV. Мало того, вплоть до вступления Вариации X (фугато) пианист постепенно ускоряет движение, делая это даже там, где у Мендельсона не меняются темповые обозначения. Таким образом выстраивается грандиозное нарастание, преграду которому ставит фугато. Далее разворачивается еще одна волна, заключающая в себе медленное интермеццо (Вариация XIV). Звучание рояля у Рихтера определенное, мощное, кое-где даже не лишенное «прямолинейности», что в контексте данной трактовки представляется вполне органичным.

«Серьезные вариации» в исполнении А. Бренделя запечатлены на дисках дважды — в 1989 году в студии и в 1990 с концерта в Лондоне. Брендель слывет пианистом интеллектуального склада, музыкантом-аналитиком, однако его исполнение «Серьезных вариаций» обладает и большой силой непосредственного высказывания. Интеллектуальная составляющая проявляется в организации целого.

Итак, при всем разнообразии индивидуальностей пианистов можно выделить некоторые общие тенденции в подходах к трактовке произведения.

¹¹ Продолжительность Вариаций у Софроницкого 11'16'', у Ренар — 9'43''.

Обобщенно можно установить два типа таких подходов. При одном во главу угла ставится контрастное сопоставление вариаций, их образное своеобразие. Это приводит к возникновению часто не предусмотренных Мендельсоном замедлений в завершающих кадансах, фермат, резких темповых и динамических смен. Относительно больше склонны к такому подходу пианисты старших поколений — Корто, Горовиц, Софроницкий.

Другая тенденция — стремление к объединению вариаций — находит свое выражение в сглаживании цезур, в выстраивании общих линий постепенных ускорений, в опоре на единую пульсацию на протяжении значительных разделов вариаций. Такой тип прочтения в большей степени свойственен пианистам, чье творчество разворачивалось в середине – второй половине XX столетия — Рихтеру, Бренделю, Кириаку. Разумеется, такое деление в известной мере условно. Обе указанные тенденции присутствуют в исполнительских прочтениях всех перечисленных музыкантов. Речь может идти лишь, так сказать, об «удельном весе» того или иного подхода в общей концепции.

В независимости от поколений и национальных школ, все пианисты так или иначе воссоздают целостную композицию в соответствии с заложенным самим композитором конструктивным планом: вариации определенным образом группируются, и эти группы разделяются цезурами. Особое место в этом плане занимают два контрастных момента, резко прерывающих динамику развития. Это Вариации X (фугато) и XIV (мажорная). Так или иначе — в большей (Корто, Ренар, Рихтер, Брендель¹²) или меньшей (Софроницкий, Горовиц, Кириаку) степени — у всех пианистов тема и первые девять вариаций образуют одну группу. Вариации после мажорной четырнадцатой и кода образуют финальную группу, в которой пятнадцатая является интродукцией. Что же касается вариаций XI–XIII, то обычно они трактуются как примыкающие к десятой.

Популярность и востребованность «Серьезных вариаций» бесспорно чревата той же проблемой, которая то и дело обнаруживается при обращении к самым знаменитым и прославленным музыкальным произведениям: пианисту трудно найти в ней что-то свое, не скатиться в широко наезженную великими музыкантами колею, и при этом избежать надуманности и формального оригинальничания. Но чем сложнее стоящая перед артистом задача, тем ценнее будет ее решение, тем достойнее будет победа. «Серьезные вариации» — это воистину серьезно!

В Заключении подводятся итоги исследования. Подчеркивается, что оценка наследия Мендельсона современными музыкантами — исполнителями, исследователями, педагогами — весьма противоречива и нуждается в существенном пересмотре. Это может способствовать более объективной оценке художественной ценности фортепианного наследия Мендельсона, его значения в исполнительском и педагогическом процессах. Как в области

¹² У Бренделя первый раздел разрастается до тринадцатой вариации включительно.

фортепианной миниатюры, так и в произведениях крупной формы композитор предстал несомненным новатором. Влияние Мендельсона на фортепианное искусство в различных его ипостасях дает о себе знать и в наши дни. Широкое внедрение сочинений Мендельсона в концертный и педагогический репертуары способствует совершенствованию и обогащению слушательского восприятия, что исключительно важно в наше время.

Будучи блестящим исполнителем, Мендельсон оказал определенное влияние не только на лирическую сферу, но и на становление виртуозного пианизма в романтическую эпоху. Многие его концертные произведения насыщены виртуозными эффектами, фантазийны и фееричны по своей художественной сути. Вместе с тем, блистательная виртуозная стихия, столь ярко проявленная в романтической фортепианной музыке эпохи в целом, трактуется Мендельсоном исключительно своеобразно и не имеет ничего общего с широко распространенной в ту эпоху эстрадной бравурой, с так называемым гранд-стилем.

Немалое влияние на последующие поколения композиторов оказала трактовка Мендельсоном жанра каприччио. Инструментальная музыка композитора тесно связана с его вокальным творчеством, с искусством Lied, что дает о себе знать практически во всех фортепианных жанрах, представленных в многогранном наследии композитора. Огромной заслугой Мендельсона является утверждение в фортепианной музыке жанра «песни без слов». Эти пьесы воплощали на новом историческом этапе тот идеал, к которому стремились музыканты предшествовавших поколений, создатели музыки «для знатоков и любителей» (“für Kenner und Liebhaber”).

Стиль Мендельсона лаконичен, точен и лишен демонстративности, Лиризм композитора носит несколько отстраненный, элегический характер. Особого внимания заслуживает самобытная фразировка композитора. Строгость формы, сдержанность в выражении чувств, тяготение к полифоническому мышлению и звуковой идеал Мендельсона во многом восходят к музыке барокко и венских классиков, что позволяет называть его классиком среди романтиков.

Фортепианным миниатюрам Мендельсона и его произведениям крупной формы в равной мере присущи концентрированность интонаций, а также уникальное качество, которое известный российский исследователь В. Протопопов определил, как «симметрия формы». Вследствие этого фортепианное наследие Мендельсона, включая его «Песни без слов», «Каприччио», «Серьезные вариации» и др. сочинения ставят перед исполнителями и учащимися сложные задачи, обусловленные своеобразием композиторского стиля Мендельсона.

Знакомство с интерпретациями произведений Мендельсона выдающимися исполнителями прошлого и современности (С. Рихтера, Д. Баренбойма, В. Горовица, А. Бренделя, В. Софроницкого, А. Корто, М. Гринберг и др.) убеждает: музыка композитора способна к трансформации и художественному переосмыслению, что может активно способствовать ее

востребованности в разные эпохи.

По теме диссертации автором осуществлены следующие публикации в изданиях из списка ВАК РФ:

1. Ма Инцзюнь. Фортепианные каприччио Ф. Мендельсона (к проблеме исполнительской интерпретации) / Ма Инцзюнь, Л. А. Скафтымова // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, искусствоведение). – 2020. – № 54. – С. 65–72. – ISSN 2222-5064. (0,5 п. л. / 0,3 п. л.).

2. Ма Инцзюнь. «Серьезные вариации» ор. 54 Мендельсона в трактовках выдающихся пианистов / Ма Инцзюнь // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, искусствоведение). – 2021. – № 60. – С. 83–89. – ISSN 2222-5064. (0,44 п. л.).

3. Ма Инцзюнь. Даниэль Баренбойм играет «Песни без слов» Феликса Мендельсона / Ма Инцзюнь // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, искусствоведение). – 2021. – № 64. – С. 86–90. – ISSN 2222-5064. (0,3 п. л.).

4. Ма Инцзюнь. «Песни без слов» Феликса Мендельсона (к истории формирования жанра) / Ма Инцзюнь // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 3. – С. 122–126. – ISSN 2076-4766 (0,4 п. л.).

Публикации в других изданиях:

5. Ма Инцзюнь. Воплощение композиторского стиля Ф. Мендельсона в «Серьезных вариациях» / Ма Инцзюнь // Развитие современной молодежной науки: опыт теоретического и эмпирического анализа: сборник статей II Международной научно-практической конференции. – Петрозаводск: Новая наука, 2021. – С. 237–241. – ISBN 978-5-00174-276-0. (0,3 п. л.)

6. Ма Инцзюнь. Педагогические методы обучения музыке Ф. Мендельсона / Ма Инцзюнь // Инновационный дискурс развития современной науки: сборник статей международной научно-практической конференции. – Петрозаводск: Новая наука, 2021. – С. 317–321. – ISBN 978-00174-282-1. (0,3 п. л.)